

Jahrbuch 2003
Klopstock und die Musik

Ständige Konferenz
Mitteldeutsche Barockmusik
in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

Jahrbuch 2003

Klopstock und die Musik

Herausgegeben
von Peter Wollny

ortus musikverlag

Die „Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V.“ erhält ihre Mittel vom Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien, dem Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt, dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst und dem Thüringer Kultusministerium.

Wir bitten darum, Manuskripte, Anfragen und Rezensionsexemplare an folgende Adresse zu senden:

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V.
Geschäftsstelle
Michaelstein 3c
38889 Blankenburg

Redaktion: Bernhard Schrammek

© ortus musikverlag 2005
Krüger & Schwinger OHG
Rathenaustraße 11
D 15848 Beeskow
<http://www.ortus-musikverlag.de>

Vervielfältigungen jeglicher Art gesetzlich verboten.

Grafische Gestaltung nach Entwürfen von Hans-Joachim Petzak
Druck und buchbinderische Verarbeitung: printmix24, Bad Doberan
Gesetzt in Rotis-Antiqua / Maestro
Papier: Alster Werkdruck

ISBN 3-937788-01-8

Inhalt

9 Vorwort

„... hört meinen Gesang ...“

Die Macht der Musik im Lichte Klopstocks und
seiner Komponisten

Internationale Tagung im Klopstockjahr 2003
Quedlinburg, 2.-5. Juli 2003

11 Dieter Borchmeyer

Klopstock – Poeta musicus

31 Laurenz Lütteken

Identifikationsfigur Klopstock.

Der Dichter als musikalische Bezugsgröße

41 Klaus-Peter Koch

Klopstock, Hamburg

und die musikalische Welt

61 Kevin Hilliard

Der Stellenwert der Musik

bei Friedrich Gottlieb Klopstock

69 Katrin Kohl

„Sing, unsterbliche Seele...“

Dichtkunst und Musik bei Klopstock
und seinen Zeitgenossen

85 Magda Marx-Weber

Andreas Rombergs *Messias*-Komposition

99 Jürgen Heidrich

Klopstock und der zeitgenössische

Oratorienbegriff

109 Mark Emanuel Amtstätter

Klopstocks Semantisierung des Rhythmus
oder die Grenzen der Gedichtvertonung

115 Heinrich W. Schwab

„Da konnte er doch nicht umhin, von
der Güte der Musik erschüttert zu werden.“

Zu Dichtungen Klopstocks in der Vertonung
von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen

-
- 155 **Hans-Joachim Hinrichsen**
Klopstocks Lyrik im Werk Franz Schuberts
- 181 **Kornél Magvas**
Ein Brief Johann Gottlieb Naumanns
an Friedrich Gottlieb Klopstock
- 189 **Klaus Manger**
„Farb’ ist nicht Menschenstimme“
Zu Klopstocks Akustik
- 201 **Wolf-Daniel Hartwich**
Das Judentum im christlich-politischen
Gesamtkunstwerk des 18. Jahrhunderts:
Friedrich Gottlieb Klopstock und
Carl Philipp Emanuel Bach
- 217 **Monika Lemmel**
„Das Sylbenmaß ist mein Takt gewesen!“
Klopstocks Umgang mit Musikern seiner
Zeit im Spiegel des Klopstock-Briefwechsels
- 231 **Stefanie Steiner**
„... längst fremd, zum Teil sogar
ungenießbar und unverständlich ...“
Zur (musikalischen) Klopstock-Rezeption
im frühen 19. Jahrhundert
- 247 **Joachim Kremer**
Der „musikalische Klopstock
mit all’ seinen Tugenden“:
Anmerkungen zu den Klopstock-Texten
im Œuvre Johann Rudolf Zumsteegs
- 275 **Andreas Waczkat**
Klopstock, Michael Haydn und die
Salzburger Aufführung von Rolles
Musikalischem Drama *Der Tod Abels*
- Tag der Mitteldeutschen Barockmusik 2002**
Quedlinburg, 1.-2. Juni 2002
Festvorträge
- 293 **Andreas Waczkat**
Vertonungen des *Messias* in der
zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

-
- 311 Ralph-Jürgen Reipsch**
Johann Heinrich Rolles Werke für den
Konzertsaal – Korrigenda und Errata
zu Datierung, literarischen Vorlagen
und Überlieferung
- 341 Monika Lemmel**
Klopstocks *Jonathan*, ein Drama?
Zur Entstehung von Johann Heinrich Rolles
musikalischer Elegie *David und Jonathan*

Tag der Mitteldeutschen Barockmusik 2003
Sondershausen, 24.-25. Mai 2003
Festvortrag

- 349 Werner Braun**
„Inserere saepe fugas, et erit subtile poema“:
Ein humanistisches Kanonmodell
im mitteldeutschen Barock

Freier Beitrag

- 365 Irmgard Scheitler**
Zwei weitere frühe Drucke von
Neumeisters *Geistlichen Cantaten*

Besprechung

- 369 Dagmar Schnell, *In lucem edidit.***
Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte
des 17. Jahrhunderts als Kommunikations-
medium. Dargestellt an den Vorreden,
Osnabrück 2003 (Barbara Wiermann)

Anhang

- 373 Claudia Konrad**
Ständige Konferenz Mitteldeutsche
Barockmusik, Jahresbericht 2003
- 382 Abkürzungsverzeichnis**
385 Personenregister
392 Ortsregister

Vorwort

Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge spannen einen thematischen Rahmen, der auf den ersten Blick die selbst gesteckten Grenzen des Arbeitsgebiets der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in mehrfacher Hinsicht zu sprengen scheint: Mit Friedrich Gottlieb Klopstock wird das Schaffen eines Schriftstellers gewürdigt, das für die deutsche – nicht allein mitteldeutsche – Musikgeschichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung gewesen ist. Die Reihe der Komponisten, die sich mit Klopstocks Dichtungen in richtungsweisenden Werken auseinander gesetzt haben, reicht von Georg Philipp Telemann über Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun und Johann Heinrich Rolle bis hin zu Christoph Willibald Gluck und schließlich Franz Schubert, um lediglich einige der bedeutendsten Namen zu nennen.

Den Anlass für den ungewöhnlichen Schwerpunkt des vorliegenden Jahrgangs gab ein Jubiläumsjahr: Am 14. März 2003 jährte sich Klopstocks Sterbetag zum 200. Mal – Grund genug für ein Symposium in Klopstocks Geburtsstadt Quedlinburg, das sich aus musikwissenschaftlicher Sicht mit Bedeutung und Rezeption des Dichters auseinandersetzte (Näheres hierzu im Jahresbericht von Claudia Konrad). Mit den ersten 17 Beiträgen dieses Jahrgangs werden die schriftlichen Fassungen der seinerzeit gehaltenen Referate vorgelegt. Die Aufsätze behandeln eine breite Palette von historischen, soziologischen, ästhetischen, poetologischen, gattungsgeschichtlichen und analytischen Fragen und zeigen in ihrer Gesamtheit die Vielschichtigkeit der Klopstock-Rezeption auf. Umfassende Würdigungen stehen neben der Diskussion von Spezialproblemen, wobei das sich aus der Zusammenschau ergebende Bild der unabhängig voneinander konzipierten, sich aber dennoch gegenseitig ergänzenden Texte nachdrücklich zeigt, dass es eine unzulässige Einengung bedeutet hätte, den Horizont der Tagung auf den mitteldeutschen Raum zu beschränken. Erst in seinem überregionalen Kontext zeigt sich die volle Bedeutung des Phänomens Klopstock als integrierende Figur, und erst im Vergleich mit anderen Zentren (Kopenhagen, Hamburg, Berlin, Stuttgart, Salzburg, Wien) wird die Stellung der mitteldeutschen Komponisten im europäischen Kontext greifbar.

Mit der Tagung von 2003 eng verbunden sind die drei im letzten Jahrgang zurückgestellten Vorträge, die auf dem Anfang Juni 2002 ebenfalls in Quedlinburg veranstalteten jährlichen *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* gehalten wurden. Auch hier stand der

genius loci Klopstock – speziell seine Oratoriendichtungen und deren Vertonungen – im Mittelpunkt. Insgesamt wachsen die zwanzig im weiteren Sinn um Klopstock kreisenden Beiträge zu einem faszinierenden Stück deutscher Musikgeschichte zusammen, das den komplexen Übergang vom „Spätbarock“ zur Romantik nachzeichnet.

Aufgrund des thematischen Schwerpunkts sind das 17. und frühe 18. Jahrhundert in diesem Band des Jahrbuchs mit den beiden abschließenden Beiträgen nur am Rande vertreten. Zum einen handelt es sich hier um die schriftliche Fassung von Werner Brauns Festvortrag anlässlich des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik 2003* in Sondershausen, der sich mit einigen satztechnisch kunstvollen Kompositionen in Leipziger Gelegenheitsdrucken des mittleren 17. Jahrhunderts befasst. Zum anderen beleuchtet Irmgard Scheitler anhand von zwei neu aufgefundenen Textdrucken die frühe Rezeption von Erdmann Neumeisters berühmtem Zyklus der *Geistlichen Cantaten*, der für die Entwicklung der so genannten „madrigalischen“ Kirchenkantate im frühen 18. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung war. Das Thema Musikdruck im 17. Jahrhundert steht auch im Mittelpunkt der Besprechung von Barbara Wiermann.

Peter Wollny

Als einen „sehr verliebten Liebhaber der Musik“ hat sich Klopstock Ende Oktober 1767 Cäcilie Ambrosius gegenüber bezeichnet – eine typisch Klopstocksche, tautologische, in sich selbst kreisende, man möchte sagen: musikalische Formulierung. Daß Klopstock ein spezifisch musikalischer, ganz an der akustisch-choreographischen Sprachbewegung orientierter Dichter ist, das haben schon die Zeitgenossen immer wieder bemerkt. Gewiß: Es wäre irrig, ihn zum Wortmusiker im Sinne einer *poésie pure* zu erklären. Auch die romantische Sprachmusik eines Clemens Brentano ist noch fern. Von diesem hat Nietzsche gesagt, er habe von allen deutschen Dichtern am meisten Musik im Leibe. Aber was ist das für eine Musik! Die Wortklänge tragen sich hier gewissermaßen selbst, evozieren aus sich heraus Bedeutungswerte, die ohne sie nicht existierten, semantische Felder, die sich dem begrifflichen Zugriff entziehen. „Wenn der lahme Weber träumt, er webe, | Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe“ – das *bedeutet* und bedeutet *nicht*, verliert sich ins Dunkel-Vieldeutige, wäre gar nicht geschrieben, stünde da nicht am Anfang die Faszination des Klangs. Das gibt es bei Klopstock nicht. Seine „Musik“ *bedeutet* immer, und wir wissen fast stets, trotz aller verdunkelnden metrisch-syntaktischen Exerzitien seiner Odenform, was er mit ihr sagen will. Denn seine Dichtung ist immer auch *Botschaft*, will verkünden, und als Verkündigung soll sie verstanden werden. Dunkelheit ist bei ihm eine Sache der Metrik und Syntax, nicht der Semantik. „Den Messias, nicht Wortmusik will er singen“, bemerkt Gerhard Kaiser lakonisch.¹ Worin besteht nun aber das Musikalische seiner Dichtung?

Das Trefflichste dazu hat Schiller in seinem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* gesagt. Es steht merkwürdigerweise weitgehend in einer Fußnote, aber diese hat größere Wirkung gehabt als manche Passage im Haupttext, und Richard Wagner hat wiederholt betont, hier sei das Wichtigste gesagt, was die Musikästhetik vor Schopenhauer zu bieten gehabt habe.² Schiller unterscheidet anlässlich seiner Ausführungen über die elegische Dichtung die „musikalische Poesie“ von der „bildenden“. Der „musikalische Dichter“ par excellence ist für ihn eben Klopstock. „Was nur immer, außerhalb den Grenzen lebendiger Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Felde der Idealität zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet.“ Also: Nicht lebendige Form, nicht Individualität, sondern Idealität ist das spezifische Feld Klopstocks.

* Im vorliegenden Beitrag kommen die Regeln der neuen Rechtschreibung auf Wunsch des Autors nicht zur Anwendung.

1 Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, Kronberg (Ts.) 1975, S. 23.

2 Vgl. etwa seinen Brief an Mathilde Wesendonck vom 2. März 1859. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 10 (Hrsg. Andreas Mielke), Wiesbaden u. a. 2000.

Und hier fügt Schiller nun seine von Wagner gerühmte Fußnote ein: Er redet von der „doppelten Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst“ und erklärt dazu: „Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden.“³ Dem hätte Klopstock durchaus zustimmen können. Nachahmung des Gegenstandes, die traditionelle Mimesis-Lehre war seine Sache nicht.⁴ Nicht die *natura naturata*, sondern die *natura naturans* sollte ihm Inspirationsquelle sein. „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht, | Auf die Fluren verstreut“ – das ist die *natura naturata* –, „schöner ein froh Gesicht, | Das den großen Gedanken | Deiner Schöpfung noch einmal denkt.“ So beginnt die Ode *Der Zürchersee*. Das schöne Gesicht, dasjenige des poetischen Genius, sucht nicht mit der Erfindungs*sprache* der Natur zu konkurrieren, wie sie in den einzelnen, „verstreuten“ Erscheinungen derselben zutage tritt, sondern mit ihrer Erfindungs*kraft*, mit ihrer schöpferischen Ur-Idee, ihrem „Es werde Licht!“ Und nur die Musik ist es nach Schiller, die ohne einen bestimmten Gegenstand, den sie nachahmen müßte, auskommen kann. Sie kann sich wirklich über die *natura naturata* erheben, gleich der *natura naturans* allein aus ihrer schöpferischen Urkraft schaffen und Formen hervorbringen, die sich nicht mit dem Maß der Gegenstandswelt messen lassen müssen. Die bildende Kunst dagegen – bis sich der Horizont der abstrakten, gegenstandslosen Malerei öffnet, werden noch mehr als anderthalb Jahrhunderte vergehen – kann auf die Nachahmung bestimmter Gegenstände, auf die Abbildung der *natura naturata* nie vollends verzichten. Daß Wagner die Schillersche Fußnote so gut gefiel, liegt sicher daran, daß er Schopenhauers Musikästhetik in sie reprojizieren konnte, derzufolge die Musik nicht die Welt als Vorstellung, sondern die Welt als Willen, nicht die Erscheinungswelt, sondern deren An-sich zum Ausdruck bringt. Die Musik könnte nach Schopenhauer bestehen, „auch wenn die Welt gar nicht wäre“, da sie von ihren Erscheinungen „ganz unabhängig“ ist, ja sie schlechthin „ignoriert“.⁵

Weshalb nun aber Klopstock Schillers Fußnote genauso gut hätte gefallen müssen wie später Wagner, ist die Tatsache, daß es in ihr nicht einfach heißt, die musikalische Poesie *ahme* „einen bestimmten Zustand des Gemüts“ *nach* (wie die plastische einen „bestimmten Gegenstand“ nachahmt), sondern gesagt wird, daß sie „wie die Tonkunst“ jenen Gemützzustand – den *état d'âme*, wie später die Symbolisten sagen werden – „hervorbringt“. Hervorbringung statt Nachahmung! Damit ist die Vorherrschaft der auf Aristoteles rekurrierenden und die Aufklärungspoetik, auch die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts noch dominierenden Nachahmungslehre gebrochen. Die Musik und die ihrem Paradigma folgende Poesie, so möchte man fast schon mit Novalis formulieren, ist *Gemütsregungskunst*. Und das ist die Dichtung Klopstocks ja in besonderem Maße. Was sie so unverwechselbar macht, ist oft beschrieben worden: ihre bewegungsorientier-

3 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* (Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert), München ⁵1962, Bd. V, S. 734 f., Hervorhebungen original.

4 Zu Klopstocks Kritik der Mimesis-Lehre vgl. Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 57 ff.

5 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Hrsg. Wolfgang Frhr. von Löhneysen), Darmstadt 1982, Bd. I, S. 52.

ten Stilwendungen,⁶ die zahllosen *Participia praesentis* („schimmernder See“, „rötender Strahl“ – nicht die Farbe „rot“ zählt, wie Klopstock überhaupt mehr ein Schwarz-Weiß-Zeichner denn ein Maler ist, sondern der *Vorgang*, der zu der Farbe führt: das Röten – „blühende Brust“, „lockender Silberton“, „schlagendes Herz“; um nur einige Beispiele aus der zitierten Ode *Der Zürchersee* herauszugreifen), die berühmten absoluten Komparative („beseeltes Jauchzen“, „sanfteres Herz“: beseelter, sanfter als was? eben als nichts anderes! – ein vergleichsloser Vergleich), gar die Kombination von *Participium praesentis* und absolutem Komparativ („empfindender“, „bebender“), die Dynamisierung von Substantiven durch die Schlußsilbe -ung, die das bereits Seiende ins werdende, das Resultat in den Prozeß zurückverwandelt („Entschließung“ statt „Entschluß“, „Entzückung“ statt „Entzücken“, „Umschattung“ statt „Schatten“ – sämtlich Beispiele aus *Der Zürchersee*), all die Stilgebärden des „Transitorischen“, nicht in bildhafter Ruhe Verharrenden, sondern zur Bewegung Animierenden, des Schwunges, des Auftriebs und Emporreißens des Gemüts – bis hin zu den zahllosen Ausrufungszeichen, die graphisch den permanenten Appellcharakter dieser Dichtung signalisieren, einer Dichtung, so könnte man sagen, die im beständigen Vokativ lebt.

Klopstocks Poesie ist wahrhaft eine Kunst, die nach Art der Musik bestimmte Gemütszustände „hervorzubringen“ sucht, jenes vollkommene Ergriffensein, das sich auch inhaltlich immer dann einstellt, wo von musikalischen Präsentationen die Rede ist, wie in der noch zu zitierenden Ode *Die Chöre*. Bezeichnend, daß jene Stilformen da gehäuft auftreten, wo die Musik oder der Tanz selber ihr Gegenstand sind wie in der Ode *Die Braut*, wo der absolute Komparativ in wahren Pirouetten um sich selber herumwirbelt: „Wenn die schnellre Musik in die Versammlung sich | Ungestümer ergießt, Flügel der Tänzer hat, | Und das wildere Mädchen | Feuervoller vorüberrauscht...“

Vorüberrauschend ist die Klopstocksche Poesie überhaupt. Kaum je hat es einen Dichter gegeben, der nicht nur von der Dynamik seiner Sprache her, sondern auch inhaltlich so entschieden auf Bewegungsabläufe, auf das Transitorische setzt wie Klopstock. Gerade in dieser Hinsicht ist er *Poeta musicus*, ist die Musik doch die transitorische Kunst schlechthin, „Kunst des Überganges“, wie Wagner seine eigene Musik in einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 genannt hat. Im Unterschied zur bildenden Kunst sei die Tonkunst nicht „von bleibendem“, sondern „nur von *transitorischem* Eindrucke“, wengleich sie als „Sprache der Affekte“ das Gemüt stärker bewege, bemerkt Kant im § 53 seiner *Kritik der Urteilskraft* abwertend.⁷ Klopstock denkt ebenso, nur stellt er Kants Wertung auf den Kopf, ja er läßt in einem Gedicht die Bildhauerkunst persönlich auf den Vorrang der Dichtkunst vor den visuellen Künsten gerade aufgrund ihrer musikverwandten Transitorik hinweisen: „Wir ruhn: du wallest, schwebest, fliegst | Fort mit der Zeit, die kein Säumen kennt“ (*Die Bildhauerkunst, die Malerei und die Dichtkunst*).

Auch die Ode *Die Sprache* preist die Überlegenheit der sukzessiven, in der Zeit fortwirkenden Künste vor Malerei und Bildhauerkunst, die nur einen simultan erfassbaren, die Zeit stillstellenden Augenblick darzustellen vermögen:

6 Vgl. zum folgenden die klassische Interpretation von Emil Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee*, in: ders., *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, S. 50–74, besonders S. 63 f., ferner Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 60 ff. („Dynamisierung des Worts“).

7 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Hrsg. Karl Vorländer), Hamburg 1924 [u. ö.], S. 186 f., Hervorhebungen original.

Es erreicht die Farbe dich nicht, des Marmors
Feilbare Last, Göttin Sprache, dich nicht!
Nur wenig bilden sie uns:
Und es zeigt sich uns auf *einmal*.

Dem Erfinder, welcher durch dich des Hörers
Seele bewegt, tat die Schöpfung sich auf!
Wie Düften entschwebt, was er sagt,
Mit dem Reize der Erwartung,

Mit der Menschenstimme Gewalt, mit ihrem
Höheren Reiz, höchsten, wenn sie Gesang
Hinströmet, und inniger so
In die Seele sich ergießet.

Die Sprache vollendet sich also im Gesang. Was Kant ein eher negativ zu bewertendes Wesensmerkmal der Musik ist, daß sie aufgrund ihres sukzessiven Charakters stärker auf Affekte und Gemüt wirke, ist für Klopstock gerade der Vorzug von Sprache und Musik: daß sie stärker die Seele bewegen. Klopstock setzt auf das *movere* der Rhetorik,⁸ nicht auf die affektüberlegene *imitatio* einer nach Art der bildenden Künste verfahrenen Poesie.

Bemerkenswert übrigens, wie oft Klopstock die Wirkungsweise der Musik und der musikverwandten Poesie mit derjenigen von – naturgemäß transitorischen – Düften vergleicht. Erstaunlicherweise ist noch niemand auf die Idee gekommen, die Geschichte der musikalischen Duftästhetik von Klopstock über Mörike bis Richard Wagner zu schreiben. Auch Kant trägt in dem zitierten § 53 seiner *Kritik der Urteilskraft* sein – freilich satirisches – Scherflein dazu bei, satirisch, da für ihn wie für die spätere klassisch-idealistische Ästhetik der Geruch kein ästhetischer, weil von „Interesse“ bestimmter Sinn ist. Der Musik fehle es an „Urbanität“, tadelt Kant, da sie überall hindringe und sich auch denen aufdränge, die sie nicht hören wollen, „welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will. Es ist hiermit fast so wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt“. Kant tadelt vor allem die Unart, ein „parfümiertes Schnupftuch“ aus der Tasche zu ziehen und die Umstehenden zu nötigen, den penetranten Duft einzuatmen. Und er vergleicht das mit dem „Singen geistlicher Lieder“ – sollten es diejenigen Klopstocks sein? – bei „häuslichen Andachtsübungen“. Durch eine solche „lärmende (eben dadurch gemeiniglich pharisäische) Andacht werde die Nachbarschaft belästigt und genötigt, „entweder mitzusingen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen“.⁹ Klopstock war also wahrhaftig nicht der Dichter Kants, wie Kant nicht der Philosoph Klopstocks.

Musik ist für Klopstock mehr Bewegung als Wohlklang, das sukzessive Moment des Rhythmus ist ihm noch wichtiger als das simultane der Harmonie. „Wohllaut gefällt, Bewegung noch mehr“, heißt es in der Ode *Der Bach*. Daher ist er – noch vor

⁸ Vgl. dazu Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 57 ff.

⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 7), S. 187.

Wagner – der größte Verächter des Endreims in der deutschen Literaturgeschichte bis zum Anbruch der Moderne. In die abendländischen Sprachen sei „ein böser Geist, mit plumpem | Wörtergepolter, der Reim, gefahren“, heißt es in der Ode *An Johann Heinrich Voss*. Im Reim wird ja die Sukzession des sprachlichen Ablaufs zum simultanen Eindruck zurückgestaut. Das alternierende Auf und Ab, das Versegeklingel um des Reimes willen ist Klopstock in der Poesie seiner Zeit ein Greuel. Er sucht unter Rekurs auf die antiken Strophenformen nach einer neuen Rhythmisierung und Dynamisierung der Sprache. Daher gibt er seinen Oden regelmäßig den Takt vor – man hat in der Klopstockschen Skansion tatsächlich eine Parallele zur Taktentwicklung in der Musik zwischen Bach und Mozart, z. B. in der Mannheimer Schule gesehen¹⁰ –, stellt ihnen mit Strichen und Haken das metrische Schema voran, dem *Zürchersee* etwa das Schema der dritten asklepiadeischen Strophe. „Wir lesen die Partitur der Musik, die das Gedicht in Worten auslegt“, bemerkt Emil Staiger dazu.¹¹ Die rhythmische Bewegung erwächst nicht spontan aus dem poetischen Gegenstand und Augenblick, sondern steht a priori durch das Schema fest. Dieses Schema ist zunächst leer. „Gerade in dieser Leere aber scheint sich Klopstock zu gefallen, in seinen metrischen Studien, in seinen Schriften über die Sprache, die Orthographie und die Grammatik, die sich um keinen Inhalt kümmern und einzig die Organe des Empfangens und Bewältigens prüfen.“ So wiederum Staiger. „Ein Geist, der über den Wassern schwebt, der erst behutsam die Möglichkeiten der Inkarnation erwägt: so scheint sein Bild sich abzuklären, je länger der Blick darauf verweilt.“¹²

Am Anfang war der Rhythmus. Dieser, nicht Melodie und Harmonie sind für Klopstock das Urelement der Musik. In seinen theoretischen Versuchen hat er beide Seiten der Musik: die horizontale des „Zeitausdrucks“ und die vertikale des „Tonverhalts“ beschrieben.¹³ Für seine Poesie sucht er der Musik freilich in erster Linie ihre Sukzession, ihre Bewegung abzulauschen. Ob es Tanz und Eislauf, Strom und Bach, Reise und Schifffahrt sind – auch *Der Zürchersee* schildert eine solche, nicht die Landschaft als ruhendes Bild – oder beispielsweise der Wettlauf (in seinem Symbol, im Bilde beinewerfender Mädchen stellt Klopstock zu Goethes Mißfallen den Gegensatz deutscher und britischer Muse dar), bei Klopstock ist alles in *Verwandlung*: Wie viele Oden kreisen schon im Titel um diesen Begriff; auch die Schöpfung ist eine sich wandelnde. Gott ist nicht der Schöpfer, der die Welt ein für allemal geschaffen hat, sondern – wie er etwa in der Ode *Die Allgegenwart Gottes* mit dem typischen *Participium praesentis* genannt wird, das die Fortdauer der Schöpfung signalisiert – der „Schaffende“.

Carl Dahlhaus hat in der Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Wandel von einer transitorischen zur simultanen Struktur der Musik wahrgenommen.¹⁴ Wenn Schiller im 22. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* der Musik zum Ziel setze, „Gestalt“ zu werden, mithin ein Gegengewicht zum bloß Sukzessiven, Transitorischen ihres Ablaufs und ihrer Wirkung zu schaffen, indem sie sich der simultan überschaubaren Zuständlichkeit der bildenden Kunst und damit auch deren

10 Vgl. Leif Ludwig Albertsen, *Poetische Form bei Klopstock*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen* (Hrsg. Kevin Hilliard, Katrin Kohl), Berlin und New York 1995, S. 68-79, hier S. 70.

11 Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee* (wie Anm. 6), S. 57.

12 Ebd., S. 64 f.

13 Siehe Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 64 f.

14 Carl Dahlhaus, *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*, in: *Schiller und die höfische Welt* (Hrsg. Achim Aurnhammer u. a.), Tübingen 1990, S. 156-167, besonders S. 162 f.

Wirkung – Ruhe und Freiheit des Gemüts – annähere, habe er nicht geahnt, daß die Musik eben das, was er postulierte: die tönende Gestalt, „in den klassischen Symphonien und Quartetten, die er nicht kannte, längst geworden war“.¹⁵ Die Satztechnik der klassischen Instrumentalmusik stehe ja „als gleichsam räumliche Ordnung der Teile dem Hörer vor Augen“, verfestige den tönenden Prozeß zu einer überschaubaren Struktur. „Die Komplementarität von Vorder- und Nachsätzen, das Netz der Beziehungen zwischen den Themen und Motiven und die aus Konsequenzen und Antithesen gefügte Disposition der Tonarten ergibt ein Bild, das den Vergleich der Musik mit der Architektur verständlich erscheinen läßt.“¹⁶

Klopstock ist eine solche Struktur der Musik noch gänzlich fremd. Sein musikalischer Horizont ist durch die Musik des Spätbarock und der Vorklassik von Händel und Telemann bis Carl Philipp Emanuel Bach und Gluck umschrieben, und so ist auch seine musikalische Poesie eine transitorische. Damit hängt auch der von Schiller unvergleichlich analysierte elegische Grundton der Klopstockschen Poesie zusammen: Alles, was ist, ist vorübergänglich. „Anderen Sterblichen schön, kaum noch gesehn von mir, | Ging der silberne Mond vorbei.“ Mit diesen bezeichnenden Versen beginnt etwa die Ode *Petrarca und Laura*. Wie anders nimmt Goethe den Mond wahr – „Füllest wieder Busch und Tal“ –, eben wirklich „schön“ und „gesehn“, in voller Gegenwart, während Klopstock sich in den zitierten Eingangswersen schon wieder im „Dunklen“ befindet, der Mond entschwunden ist. Und was ist bei ihm überhaupt je wirklich „gesehn“? Sein poetisches Zentralorgan ist nicht das Auge, sondern das Ohr. Kaum geht der Mond am Himmel auf, will er sich dem Dichter schon entziehen, füllet mitnichten Busch und Tal. „Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!“ muß er beschworen werden – und bezeichnenderweise nicht als selbstbedeutende Naturerscheinung, sondern als Ideen-spende (*Die frühen Gräber*).

Kehren wir aber noch einmal zu Schillers musikalischer Fußnote im Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* zurück. Der Ausdruck „musikalisch“ als Bezeichnung einer bestimmten Art von Dichtung beziehe sich „nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist“ – also auf ihre klangliche Seite, die Sprachmusik –, „sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter.“ Schiller unterscheidet also einen gewissermaßen „materiellen“ und einen – wichtigeren – metaphorischen Aspekt poetischer Musikalität, die sich bei Klopstock überkreuzen. Das Entscheidende ist das Nichtbeherrschtsein der Einbildungskraft – des Dichters wie seines Adressaten – durch das „bestimmte Objekt“. Musik und musikalische Poesie sind im Gegensatz zur bildenden ungegenständliche Künste.

Nun betont Schiller freilich – im Haupttext seines Traktats fortfahrend – man würde Klopstock „großes Unrecht tun, wenn man ihm jene individuelle Wahrheit und Lebendigkeit, womit der naive Dichter seinen Gegenstand schildert, überhaupt absprechen wollte.“¹⁷ Wie es tatsächlich schon zu Klopstocks Lebzeiten und erst recht im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder geschehen ist. Man braucht nur Goethe zu zitieren, der in einem Gespräch mit Eckermann über Klopstocks *Messias* und seine Oden am 9. Novem-

¹⁵ Ebd., S. 163.

¹⁶ Ebd., S. 167.

¹⁷ Schiller, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 3), S. 735.

ber 1824 bemerkt, „daß Klopstock zur Anschauung und Auffassung der sinnlichen Welt und Zeichnung von Charakteren keine Richtung und Anlage gehabt und daß ihm also das Wesentlichste zu einem epischen und dramatischen Dichter, ja man könnte sagen, zu einem Dichter überhaupt, gefehlt habe.“ Und lästerlich mokiert er sich nun über die Ode *Die beiden Musen*, „wo er die deutsche Muse mit der britischen einen Wettlauf machen läßt, und in der Tat, wenn man bedenkt, was es für ein Bild gibt, wenn die beiden Mädchen miteinander laufen und die Beine werfen und den Staub mit ihren Füßen erregen, so muß man wohl annehmen, der gute Klopstock habe nicht lebendig vor Augen gehabt und sich nicht sinnlich ausgebildet, was er machte, denn sonst hätte er sich unmöglich so vergreifen können.“¹⁸

Selbst der Zürcher See erscheint in der ihm gewidmeten Ode Klopstocks nur in den allgemeinsten Nennungen: „des schimmernden Sees Traubengestade“, „ruhiges Tal“, „silberner Alpen Höh“, „beschattende kühle Arme des Walds“, Au und Insel – das ist es schon, und selbst diese wenigen Landschaftsdetails verschwinden gänzlich in der zweiten Hälfte der Ode, die sich vollends über die sichtbare Umgebung erhebt. Jene Landschaftsmomente sind nicht gestalthaft präsentiert – es fehlen jegliche Farben und sinnlichen Details; auf Klopstocks Palette, so Emil Staiger, gebe es fast nur Schwarz, Silber und Weiß¹⁹ – sondern sie werden als bloße Inzitamente des Gefühls evoziert, Akkorde, die auf der Tastatur dieses empfindsamen Wortklaviers und Gemütsregungs-spinetts angeschlagen werden, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, wie sie eben die bloße Nennung des schimmernden Sees, der eisbeglänzten Berge, der Schattenkühle des Walds, die vage Beschwörung einer Ideallandschaft mit Gebirge, Tal und See – „Elysium“ ist bezeichnenderweise das letzte Wort der Ode – hervorzurufen pflegt. Das ist nicht eine poetisch selbsterfahrene und selbsterzeugte *Topographie*, sondern literarisch internalisierte *Topologie*, keine gesehene, sondern eine empfundene und empfindsame Bildungs-Landschaft, die Klopstock „nicht lebendig vor Augen gehabt und sich nicht sinnlich ausgebildet“ hat, mit Goethe zu reden.²⁰ Was dieser meint, zeigt der Vergleich von Klopstocks Ode mit Goethes eigenem Gedicht, das er in erster Fassung am 15. Juni 1775 „aufm Zürichersee“ in sein Tagebuch geschrieben hat (wir zitieren hier jedoch die letzte Fassung):

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reife Frucht.

18 Woldemar Freiherr von Biedermann (Hrsg.), *Anhang an Goethes Werke. Goethes Gespräche*, Bd. 5, Leipzig 1890, S. 104 f.

19 Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee* (wie Anm. 6), S. 66.

20 Biedermann, *Anhang* (wie Anm. 18), S. 105.

Wie anders – in beispielloser Verdichtung – treten hier dieselben Naturerscheinungen, die Klopstock „gesammelt“ hat, in ihrem spiegelnden Ineinander von Nähe und Ferne, Oben und Unten als wahrhaft gesehene ins poetische *Bild*, wo sie bei Klopstock als *Noten* – schwarz und weiß! – auf die Linien seiner Gefühlspartitur geschrieben werden. „Von der Natur außer sich nimmt er schlechterdings nur die Anlässe zu Empfindungen her“, schreibt Wilhelm von Humboldt in seinem Reisetagebuch vom 7. September 1796; „er hat ganz und gar keinen auffassenden Blick.“²¹ Und Emil Staiger bemerkt gut helvetisch, Klopstock werde von den sinnlichen Erscheinungen der Landschaft, die er beschwört, lediglich „angetönt“.²²

Klopstock ist nicht, so Schiller, „naiver Dichter“, der aufgrund seiner Einheit mit der Natur die „Nachahmung des Wirklichen“ zu seinem selbstverständlichen Feld wählt, sondern sentimentalischer Dichter, dem jene Einheit abhanden gekommen ist und der sie in der „Darstellung des Ideals“ wieder erstrebt. Die „Kunst des Unendlichen“ ist sein Feld wie die „Kunst der Begrenzung“ dasjenige des naiven Dichters. Das Modell dieser Kunst der Begrenzung und Nachahmung des Wirklichen ist die bildende Kunst, wie das Modell der Kunst des Unendlichen und der Darstellung des Ideals die Musik bildet. Das modern-sentimentalische Prinzip „ut musica poesis“ hat den antik-naiven Grundsatz „ut pictura poesis“ und mit ihr die Theorie der Mimesis antiquiert,²³ *Nachahmung* durch *Ausdruck* ersetzt. Gleichwohl: Zur Dichtung als Dichtung gehört für Schiller immer ein gewisses Maß an „sinnlicher Wahrheit“ und „naiver Schönheit“; diese gehören zu ihrem ursprünglichen Zustand, der ja im sentimentalischen Zeitalter verlorengegangen und im Ideal wiederzufinden ist. Ohne jede sinnliche Wahrheit und Schönheit wären die sentimentalischen also „keine Dichter“. Ein solcher ist Klopstock für Schiller jedoch ganz fraglos. „Viele seiner Oden, mehrere einzelne Züge in seinen Dramen und in seinem *Messias* stellen den Gegenstand mit treffender Wahrheit und in schöner Umgrenzung dar [...]. Nur liegt hierin *seine* Stärke nicht [...] So eine herrliche Schöpfung die *Messias* in *musikalisch*-poetischer Rücksicht [...] ist, so vieles läßt sie in *plastisch*-poetischer noch zu wünschen übrig“.²⁴

Schiller führt das im einzelnen aus. „Abstraktion“ – die gefährliche Klippe, an welcher der aufs Ideal ausgerichtete sentimentalische Dichter als Dichter immer wieder zu scheitern droht (Schiller redet da aus eigener Erfahrung) – trete bei Klopstock meist vor die „Anschauung“, „Begriffe“ verdrängten „lebende Gestalten“. „Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen [...]. Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Übung der Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er, und zwar so innig und so mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor.“ Klopstock ist der Dichter, „der uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft, ohne den Sinn mit der ruhigen Gegenwart eines Objektes zu

21 *Tagebuch Wilhelm von Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796* (Hrsg. Albert Leitzmann), Bern 1970, S. 97.

22 Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee* (wie Anm. 6), S. 66.

23 Vgl. dazu Hildegard Benning, *Ut pictura Poesis – Ut Musica Poesis. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks*, in: Hilliard, Kohl (Hrsg.), *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 10), S. 80–96.

24 Schiller, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 3), S. 735, Hervorhebungen original.

erquicken“.²⁵ Dieses aus Bewunderung und Befremdung gemischte Urteil Schillers über Klopstock hat dessen Anhänger nicht selten vergrämt. Zu Unrecht, denn Schiller gibt sich die redlichste Mühe, das Stilgepräge der Klopstockschen Dichtung so wertneutral wie möglich zu beschreiben. Daß diese Beschreibung immer wieder in negative Wertung umzukippen droht, ist nur allzu verständlich, denn Schiller beschreibt und wertet nicht nur Klopstock, sondern in ihm und durch ihn hindurch – sich selber. Auch *er* war und ist ein sentimentalisch-musikalischer Dichter nach seinem eigenen Verständnis, der „den Geist unter die Waffen ruft“, dessen Sphäre „immer das Ideenreich“ ist, der alle Gefahren kennt, die damit verbunden sind – bis hin zum totalen dichterischen Verstummen, vor dem ihn die Nähe Goethes, des „plastischen“, von der „Anschauung“, vom „Gegenstand“ beherrschten Dichters endlich bewahrt hat. Das Bewahrte gilt es festzuhalten, die Gefahren der sentimentalischen Dichtung zu meiden.

Schillers behutsame Klopstock-Kritik ist theoretische Selbstrettung. Für ihn ist Klopstock – und hier argumentiert er haargenau wie später Nietzsche in Bezug auf Schiller selber – in gefährlicher Weise ein Dichter der „Jugend“, die „immer über das Leben hinausstrebt, die alle Form fliehet und jede Grenze zu enge findet“ und „sich mit Liebe und Lust in den endlosen Räumen“ ergeht, „die ihr von diesem Dichter aufgetan werden“. Schiller kehrt freilich am Ende seiner Klopstock-Würdigung zu einer positiven Würdigung dieses „musikalischen Dichters“ zurück, wenn er dem Autor des *Messias*, dem „erhabenen“ Ton seiner Harfe und Lyra die „schmelzenden Töne seiner Laute“ vorzieht, wie sie etwa in den weniger hochtönenden elegischen Gedichten *Die frühen Gräber* oder *Die Sommernacht*, freilich auch in der Ode *Der Zürchersee* erklingen.²⁶

Schillers Klopstock-Würdigung ist oft nachgesprochen, oft kritisiert worden. Man mag die fehlende Konsequenz in der Trennung von Beschreibung und Wertung beanstanden, aber im Vergleich mit Goethes harschen Worten wirkt sein Verständnis der poetischen Eigenart Klopstocks doch ausgewogener und gerechter, weil seine Typologie des Plastisch- und Musikalisch-Poetischen ihm den Maßstab an die Hand gibt, jene Eigenart angemessen zu bewerten. Denn löst man seine Beobachtungen von den negativen Aspekten der Wertung, so entsprechen jene in vielem den Interpretationsresultaten der späteren Forschung. Daß Klopstocks Dichtung eine Kunst der quasi musikalischen „Hervorbringung“ von Gemütszuständen ist, zeigen nicht nur die Oden, sondern auch die *Messiade*.

Werfen wir etwa einen Blick auf das Auferstehungsgeschehen dort. Das Geschehen selber wird nur lakonisch in wenigen Versen gestreift, während die Stimmungen vor und nach der Auferstehung: Erwartung und Gefühlswirkung des Ereignisses in Hunderten von Versen entfaltet werden.²⁷ Die geschilderte Wirkung aber soll zweifellos über den Rand des Buches hinweg auf den Leser weiterwirken. Und die Figuren dieses Meta-Epos, wie man es nennen könnte, sind nicht anschauliche Charaktere, sondern nach den Worten von Klaus Hurlebusch „mehr oder weniger körperlose Stimmen in unendlichen Erlebnisräumen“.²⁸ Die Stimme des „Sängers“ der Passion und Auferstehung reflektiert

25 Ebd., S. 736.

26 Ebd., S. 734 ff.

27 Vgl. Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung* (wie Anm. 1), S. 241.

28 Klaus Hurlebusch, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, in: *Deutsche Dichter* (Hrsg. Gunter E. Grimm, Frank Rainer Max), Bd. III: *Aufklärung und Empfindsamkeit*, Stuttgart 1988, S. 150–176, hier S. 153.

dieselben mehr sentimentalisch als daß er sie darstellt, begleitet von den betrachtenden Stimmen der unmittelbar Beteiligten, die sich in den Formen des Selbstgesprächs und der Wechselrede, des Gebets und Gesangs kundgeben, mit den Stimmen aller Zeiten und heilsgeschichtlichen Räume von Adam und Eva über Engel und Teufel bis zu den Seelen noch ungeborener Christen zu einem kosmischen Orchester zusammenklingend. Im Schlußgesang vereinigen sich die Einzelstimmen zu Chören, welche die Himmelfahrt des Messias preisen. Hier löst Klopstock sich nicht nur vom epischen Versmaß des Hexameters, sondern vom Epos überhaupt, verwandelt dieses durch die Verwendung verschiedenster chorisches-lyrischer Vers- und Strophenformen in eine Art Oratorium, für das er von Komponisten wie Hasse und Telemann tatsächlich ein musikalisches Äquivalent erhoffte. Telemann verfaßte 1759 zwei *Messias*-Kantaten, und Reichardt rühmte 1782 die *Messias* als „Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik“.²⁹ Vor dem XX. Gesang des *Messias* verwandelt sich der „implizite Leser“ vollends in einen „impliziten Hörer“. Der Sog der singenden Heilsscharen soll den Hörer gewissermaßen in die um den auf-erstandenen Messias versammelte *ecclesia triumphans* vokaldynamisch und spirituell hineinziehen, das Lese- und Hörpublikum in eine gläubige Gemeinde verwandeln – in der ganzen transsubstantiatorischen Bedeutung des Klopstockschen Kardinalbegriffs der Verwandlung. Die Geburt einer neuen Gemeinde aus dem Geiste der Musik.

Wie sehr Klopstock die „Gemeinde“ als Adressat seiner Dichtung am Herzen lag – sie hat tatsächlich vor allem unter der Jugend einige Jahrzehnte lang existiert –, zeigen seine *Geistlichen Lieder*, die zu verfassen er als seinen „zweiten Beruf“ angesehen hat, wie er seinem Vater in einem Brief vom November 1756 gestanden hat. Hier mußte er nicht erst gemeindebildend wirken und eine Kunstreligion als Antwort auf den Prozeß der Säkularisierung stiften – Kunstreligion aber ist der *Messias* durchaus, entfernt sich seine Christologie doch unverkennbar von der orthodoxen Theologie –, sondern er konnte die bestehende kirchliche Gemeinschaft voraussetzen. Es ist nicht unbegreiflich, daß Klopstocks *Geistliche Lieder* heute aus dem protestantischen Gottesdienst so gut wie verschwunden sind. Nur ein einziges von ihnen ist dem Gebildeten noch ein Begriff – *Die Auferstehung*, aber eben nicht aus dem Gottesdienst (obwohl es sich als fast einziges Kirchenlied Klopstocks bis heute in einigen Ausgaben des *Evangelischen Kirchengesangbuchs* gehalten hat³⁰), sondern aus dem Konzertsaal: aus dem fünften Satz von Gustav Mahlers *Auferstehungssymphonie*.

Daß nicht nur die kunstreligiöse Dichtung, sondern auch das geistliche Lied aus der Kirche in den säkularisierten Musentempel gelangt ist, mag zeigen, daß Klopstocks poetisch-religiöse Sprache nicht mehr als Ausdruck kirchlicher Frömmigkeit empfunden wird, als Kunst und nicht als Religion. Ihm ergeht es wie Stolzing im ersten Akt von Wagners *Meistersingern*, der, von Kothner gefragt, ob er einen heiligen oder profanen Stoff für seinen Probegesang wähle, seine säkularisierte Liebesreligiosität als heilig ausgibt, von Kothner aber nur die trockene Antwort erhält: „Das gilt uns weltlich“. Was Mahler aber sehr wohl erfaßt – und vertont – hat, ist die pneumatische Ekstase, die dem Autor der *Geistlichen Lieder* am Herzen lag, durch die er den Gottesdienst beleben wollte: Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Gemeinde durch eine neue Art des geistlichen Gesangs. Freilich sollte sich die von Klopstock ersehnte „Begeisterung“ der

29 Nach Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 166.

30 Vgl. Albertsen, *Poetische Form bei Klopstock* (wie Anm. 10), S. 75.

Gemeinde durch die Musik eher jenseits der Liturgie ereignen: wie 1843 in der Dresdner Frauenkirche in Richard Wagners pfingstlichem *Liebesmahl der Apostel*, das zwar auf keinen Text Klopstocks zurückgreift, aber in dem seine religiös-emphatische Auffassung des Wechsel- und Chorgesangs nachwirkt, oder eben, nun gänzlich außerhalb jedes kirchlichen Rahmens, in Mahlers 2. Symphonie.

Klopstock hat in der Einleitung zu seinen *Geistlichen Liedern* (T. 1) die „Anbetung“ als „das Wesentlichste des öffentlichen Gottesdienstes“ bezeichnet und wiederum das „Singen“ als den „wichtigsten Teil der Anbetung“, weil dadurch die Gemeinde „mit mehr Lebhaftigkeit bewegt“, ja zur „heiligsten Entzückung“ erhoben werde. „Die unterrichtende Ermahnung des Predigers ist, ihres großen Nutzens ungeachtet, kein so wesentlicher Teil des Gottesdienstes.“ Das ist Klopstock, aber ganz und gar nicht Luther, denn für diesen, vor allem aber für die lutherische Orthodoxie und erst recht für das neologische Liturgieverständnis stand selbstverständlich die Predigt im Mittelpunkt des Gottesdienstes, das Wort, nicht der Gesang, die Verkündigung, nicht die Anbetung – und schon gar nicht „heiligste Entzückung“. Sehr wohl aber bewegt sich Klopstock, wie Gerhard Kaiser demonstriert hat, mit seinen Ansichten von Anbetung und liturgischem Gesang in der Nähe Zinzendorfs und des Gottesdienstes der herrnhutischen Brüdergemeine. Für sie wie für Klopstock ist die Gemeinde „in erster Linie liturgisch anbetende und in der Anbetung singende Gemeinde“.³¹ Nirgends kommt das bedeutender zum Ausdruck als in der Ode *Die Chöre*, die eine Art Idealgottesdienst im Sinne Klopstocks entwerfen.

O, es weiß der
Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne,
Wer die Religion, begleitet
von der geweihten Musik

Und von des Psalms heiligem Flug, nicht gefühlt hat,
Sanft nicht gebebt, wenn die Scharen in dem Tempel
Feierend sangen und, ward dies Meer still,
Chöre vom Himmel herab!
[...]

Oben beginnt jetzt der Psalm, die Chöre
Singen, Musik, als ob kunstlos aus der Seele
Schnell sie ströme. So leiten Meister
Sie, doch in Ufern, daher,

Kraftvoll und tief dringt sie ins Herz. Sie verachtet
Alles, was uns bis zur Träne nicht erhebet,
Was nicht füllet den Geist mit Schauer
Oder mit himmlischem Ernst.
[...]

31 Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung* (wie Anm. 1), S. 190 f.

Länger nun nicht, länger nicht mehr! Die Gemeine
Sinket dahin, auf ihr Antlitz zum Altare!
Hell vom Kelche des Bundes, eilt! eilt!
Strömt in der Chöre Triumph!

Die „Gemeine“ als ekstatische Gefühlsgemeinschaft, die im Sturm der von der Chormusik ausgelösten Empfindungen auf die Knie und aufs Angesicht fällt – das ist Klopstocks liturgisches Ideal.

Der chorische Gesang ist in und für Klopstocks Dichtung das deklamatorische Paradigma schlechthin. Sie ist eine „Dichtung für das Ohr“ (Katrin Kohl).³² Seine ganze Poetik ist auf die Oralisierung der Sprache bedacht³³ – in einer Zeit der Verschriftlichung der Poesie, da der literarische Markt die gemeinschaftsbezogene Rezeption von Literatur durch die anonyme und private Lektüre ersetzt, damit aber durch das – von Klopstock verworfene – leise, nicht mehr akustisch-dynamisch belebte Lesen favorisiert. Wer allein in seinem stillen Kämmerlein liest, keinen Adressaten hat, wozu sollte der laut deklamieren? Freilich sind es auch die mehr und mehr simultanen Strukturen der modernen Literatur, die sich nur im Sehen, in der quasi bildhaften Überschau des Textes erschließen und dem lauten Lesen im Wege stehen, da dieses und seine Rezeption das sukzessive Moment der Literatur in den Vordergrund stellen. Deshalb hielt der Simultanist Gottfried Benn Lyrik grundsätzlich für nicht rezitierbar. Klopstock hingegen, für den Poesie vor allem Sukzession ist, beharrt auf der hörbaren Deklamation der Dichtung.

Ein Autor unserer Zeit, dem der Vortrag von Dichtung noch sehr viel bedeutet – Martin Walser – läßt in seinem Erinnerungsroman *Ein springender Brunnen* den jungen Johann (Walsers Ebenbild) seinen Lieblingsdichter Klopstock durchaus noch laut rezitieren – und zwar gerade den *Zürchersee*. Und da er sonst keinen Hörer hat, trägt er Gedichte seinem Schäferhund Tell vor. Dieser entwickelt sich zum exquisiten Klopstock-Liebhaber – kein Wunder, skandiert Johann ihm doch die Verse mit den Fingern ins Nackenfell, was nicht mit jeder Poesie geht und schon gar nicht mit Prosa, weshalb Johann „nie auf den Gedanken gekommen wäre, Tell Prosasätze vorzulesen“, da sein sensibles Nackenfell dabei unbeteiligt bliebe. Aber Klopstocks Oden: „Die flossen, schwangen, tanzten und tönnten, dafür hatte Tell einen Sinn, das sah man, wenn man ihm vorlas.“³⁴ Wer fühlte sich hier nicht an die fünfte der *Römischen Elegien* Goethes erinnert, wo der Dichter „des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand“ der Geliebten auf den Rücken zählt.

Die dichterische Sprache gelangt erst in der Deklamation und im Gesang zu sich selbst. Klopstock hat das in Theorie und Gedicht immer wieder zur Sprache gebracht, so in folgendem Epigramm:

Wird das Gedicht nicht gesprochen; so seht ihr die Seelen nicht, denen
Inhalt, treffendes Wort mit zu erscheinen gebot.
Spricht man's nicht gut; so entbehrt ihr nicht jene Seelen nur, anders
Zeigt sich der Inhalt auch, ist euch der wahre nicht mehr.

32 Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 66.

33 Vgl. Klaus Weimar, *Das Wandeln des Wortlosen in der Sprache des Gedichts*, in: Hilliard, Kohl (Hrsg.), *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 10), S. 33–45, hier S. 33.

34 Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, Frankfurt (Main) 1998, S. 292 f.

„Die Deklamation ist also gewissermaßen untrennbar von der Sprache“, schreibt Klopstock in seinem Aphorismus *Von der Deklamation*. Sprache ohne Deklamation wäre „nur eine Bildsäule; keine wirkliche Gestalt. Liest man bloß mit dem Auge, und nicht zugleich mit der Stimme; so wird die Sprache dem Lesenden nur dann gewissermaßen lebendig, wenn er sich die Deklamation hinzudenkt.“³⁵ Immer wieder hat Klopstock den Verfall der Rezitationskunst aufgrund der Konkurrenz des einsamen Lesens beklagt und alles daran gesetzt – etwa durch die Gründung einer „Lese-Gesellschaft“ in Hamburg 1770 –, ihren einstigen Rang wiederherzustellen. Er selber muß ein glänzender Rezitator gewesen sein: „Er reißt das Herz des Zuhörers mit fort, wenn er liest, wie ein Strom den leicht schwimmenden Nachen“, so berichtet ein Zeitzeuge.³⁶ Wie hätte Walsers Tell wohl vor Freude gebellt, wenn Klopstock selber ihm seine Oden ins Nackenfell skandiert hätte!

Die *viva vox* bedeutet Klopstock mehr als das geschriebene, gar gedruckte Wort, das Ohr ist ihm ein wichtigeres Sinnesorgan als das Auge. In der Ode *Das Gehör* tröstet er „Hegewisch, den Blinden“: ihm sei doch das wichtigere Organ, das Ohr geblieben. „Des Gehörs Verlust | Vereinsamt, und du lebst | Mit den Menschen nicht mehr.“ Menschliche Gemeinsamkeit wird nicht durch den Verlust des Gesichts-, sondern durch den des Gehörsinnes erschwert oder vernichtet. Trostverse für den Blinden: „Das Licht schwand: doch entbehrest du das freundliche Wort des Geliebten nicht“, nicht die Klänge der Natur, nicht „den süßen Reiz der Tonkunst“. Mit ihr aber ist die Dichtung verschwistert, sie ist vielfach in wirklichem, aber immer in metaphorischem Sinne *Gesang*. Und so ist Klopstocks ganze Dichtung durchzogen von musikalischen und akustischen Metaphern. Wenn er seine Dichtung „Lied“, seine Oden „Gesänge“, die „singende“ oder „tönende Leier“ seine Begleiterin nennt, geht das weit über die herkömmlichen Topoi hinaus, deren sich die Poeten von jeher bedient haben.

Indem die Dichtung sich zum Gesang erhebt, ist sie Abbild und Fortklang der Sphärenmusik, der boethianischen *musica mundana* und der *musica angelica*: „Es freut nicht allein in den Sternen; es freuet | Auch in dem Himmel Musik.“ (*Die Musik*) Um *musica mundana* und *musica angelica* kreisen die Oden und Gesänge des *Messias* unaufhörlich. Der „sphärische Silberton“ der wandelnden Gestirne wird von „Dichtern nur vernommen“, bleibt „niedrigen Geistern unhörbar“ (*Auf meine Freunde*).

Himmlicher Ohr hört das Getön der bewegten
Sterne, den Gang, den Seleno und Pleione
Donnern, kennt es, und freut hinhörend
Sich des geflügelten Halls,

Wenn des Planets Pole sich drehn, und im Kreislauf
Wälzen, und wenn, die im Glanze sich verbargen,
Um sich selber sich drehn! Sturmwinde
Rauschen und Meere dann her!

(*Die Zukunft*)

35 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleidens), München und Wien 1981, S. 1049.

36 Zitiert bei: Hurlebusch, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 28), S. 157.

Ein Vorklang des „Prologs im Himmel“ in Goethes *Faust*:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
[...]

Es schäumt das Meer in breiten Flüssen
Am tiefen Grund der Felsen auf,
Und Fels und Meer wird fortgerissen
In ewig schnellem Sphärenlauf.
Und Stürme brausen um die Wette,
Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer,
Und bilden wütend eine Kette
Der tiefsten Wirkung rings umher.

Über Klopstocks Erde wölbt sich freilich nach den Worten von Friedrich Georg Jünger „kein ruhender, abgeschlossener Himmel, dessen Gestirne Götter und Heroengeister sind, der Raum ist in seiner unermeßlichen Tiefe aufgerissen, er ist in strudelnder Bewegung und gibt dem Blick immer neue Systeme von Welten, Milchstraßen und Sternennebeln preis. Rauschendes Licht, feurige Sonnen, ätherische Ströme, Sternenwinde klingen zusammen.“³⁷

Immer wieder trauert Klopstock der *musiké*, der Einheit von Sprache, Musik und Tanz in der griechischen Sprache und im Gesamtkunstwerk zumal der attischen Tragödie nach. Die Trennung seiner Elemente, die Verabsolutierung der Einzelkünste ist für Klopstock ebenso wie später für Richard Wagner eine Verfallserscheinung.

Die Gespielen sind ihr zu lieb der Sprache;
Trenne sie nicht! Enge Fessel, geringt
An lemnischer Esse, vereint
Ihr den Wohlklang, und den Verstanz.

Harmonie zu sondern, die so einstimmte,
Meidet, wer weiß, welcher Zweck sie verband:
Die Trennungen zwingen zu viel
Des Gedachten zu verstummen.

Hier zeigt sich, daß Klopstock noch weit entfernt ist von der Idee der absoluten Musik, ja den zu seiner Zeit sich abzeichnenden Paradigmawechsel von der Vokal- zur Instrumentalmusik durchaus nicht mitvollzieht. Der von seinen komponierenden Zeitgenossen so häufig vertonte Klopstock wird nicht zufällig von den Wiener Klassikern Haydn, Mozart und Beethoven umgangen (so nahe er letzterem geistig gestanden hat), und erst

37 Friedrich Georg Jünger, *Nachwort*, in: *Klopstock, Ausgewählte Werke* (wie Anm. 35), S. 1340.

der Romantiker Schubert wendet sich ihm wieder mit ca. 20 Kompositionen zu. Aus dem musikalischen Horizont des 19. Jahrhunderts aber fällt Klopstock mehr und mehr heraus.

In einem faszinierenden, Mitte der siebziger Jahre verfaßten Text aus dem Konvolut zur *Deutschen Gelehrtenrepublik* wird die Vokalmusik noch einmal der Instrumentalmusik übergeordnet – zur Empörung der Instrumentalkomponisten, die sich vom Banne der sprachgebundenen Musik befreien wollen. Es geht da um die Aufnahme der Musiker, über die Aldermänner, Zünfte und Volk zu entscheiden haben. Die Abgeordneten der Musiker begründen ihren Aufnahmeantrag in einem Vergleich ihrer Kunst mit den bildenden Künsten, deren Repräsentanten sich ihnen aufgrund des Vorzugs der „Zeichnung“ überlegen dünken: „wir *rühren* in höherem Grade, als sie, wir *rühren*, da sie bloß *unterhaltend* sind“. Die Musiker greifen also auf die traditionelle rhetorische Unterscheidung der *dicendi genera* zurück, derzufolge das Rühren – *movere* – dem *genus sublime*, das Unterhalten – *delectare* – hingegen dem *genus medium* zugehört. Im Gegensatz zu den bildenden Künstlern räumen sich die Musiker also unter Rekurs auf die Stilartenhierarchie der Rhetorik einen höheren Rang ein.

Der wortführende Aldermann kritisiert nun im Gegenzug, „die alte und böse Gewohnheit“ der Komponisten, „daß sie schlechte Gedichte wählen, sie zu setzen, damit die Musik die Herrin, und die Dichtkunst die Magd sey“. Damit müßten die Musiker aufräumen – zum eigenen Vorteil: „Vereinte Schönheiten wirken auf ein ander, und verstärken dadurch ihre Eindrücke [...]. Nehmt einer schönen Composition das schlechte Gedicht, gebt ihr ein gutes, und sie wird noch viel was anders seyn, als sie vorher war. Erst schlepte die Musik ein schwaches Kind mit sich fort; jetzt wird sie von einem Herkules geführt!“ Auch sollten die Musiker sich – im Gegensatz zum Zug der Zeit – „öfter für den Gesang als für die Instrumente“ einsetzen. Ohne Worte fehle der Musik nämlich „das Bestimmte einzelner Gegenstände“, sie erschöpfe sich im „engen Kreise“ von „Allgemeinheiten“, die niemals die „starke Rührung“ erreichen könnten, welche ihnen aus den „bestimmten Gegenständen“ der Dichtung zuwachse. Deshalb sei die „Singcomposition“ immer vorzuziehen, zumal auch „die Stimme so viele Vorzüge vor den Instrumenten hat“.

Gegen diese Ansichten setzen sich die Musiker vehement zur Wehr, da sie den Verdacht hegen, die Dichtkunst solle die „Herrin“, die Musik die „Magd“ sein. Diesen Verdacht sucht der Aldermann durch das Lob der „singenden Declamation“ zu entkräften, die der redenden so sehr überlegen sei: „Die singende Declamation läßt dasjenige Leidenschaftliche hören, wozu die Sprache keine Worte hat.“ Das gilt freilich nur, solange der Komponist die „Melodie“ vorwalten läßt und sie nicht „durch die Harmonie [...] wegkünstelt“. „Was also der Dichter, wenn ihn die Sprache nicht gehindert hätte, noch würde ausgedrückt haben, *das ganz*, aber auch *nur das* muß der Componist ausdrücken. Weicht er rechts oder links von diesem Wege, sagt er mehr oder weniger als der Dichter, hätt es ihm die Sprache erlaubt, noch würde gesagt haben; so schwächt er die Wirkung, welche durch die Vereinigung der Schönheiten der Dichtkunst und der Musik, zu beyder Vortheile, entsteht: und weicht er sehr weit ab; so hebt er die Vereinigung auf.“ Der Aldermann insistiert also auf einer Gesamtkunstwerkidee, welche deutlich auf die griechische *musiké* zurückweist.

Hier erhebt sich ein wütender Protest der Instrumentalkomponisten: „Singende Declamation, redende! Was gehen mich eure listigen Unterschiede an. Unterwürfigkeit, Knechtschaft, Slavery ist es, wozu ihr uns bringen wolt!“ ruft ihr Sprecher aus. „Nie,

nie werd ich mir diese Fesseln anlegen lassen, nie was anders sezen als fürs Instrument! Aussinnen erfinden will ich es noch, wie selbst die Stimme [...] bloß als Instrument könne gebraucht werden. A und e soll sie mir hören lassen [also bloß Vokalisieren], und kein halbes Wort eines Gedichts.“ Der Wutausbruch ändert nichts an der Tatsache, daß Aldermänner, Zünfte und Volk die Aufnahme der Musiker nur unter der Bedingung beschließen, daß den „Singcomponisten“ ein leichter Vorrang vor den „Instrumentalcomponisten“ eingeräumt wird. Letztere geben schließlich klein bei, um ihre Aufnahme nicht zu gefährden.³⁸

Die absolute Musik, welche die tragende Idee der klassisch-romantischen Ästhetik werden soll, ist also aus der Gelehrtenrepublik ausgeschlossen, so sehr die Instrumentalcomponisten für sie kämpfen. Immerhin zeigt Klopstock für sie sehr viel mehr Verständnis als manche Musikästhetiker seiner und späterer Zeit, etwa Sulzer im Artikel *Musik* seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, wo die reine Instrumentalmusik als bloßes „Geschwätz“ abqualifiziert wird.³⁹ Klopstock insistiert durchaus noch auf der von der Antike bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts unangefochtenen Dominanz der Vokalmusik, die zugleich bedeutet, daß die Melodie Vorrang vor der Harmonie hat. (Es sei hier nur an den Streit zwischen Rousseau und Rameau über den Primat von Melodie oder Harmonie erinnert.)

Zwischen dem musikalischen Horizont Klopstocks und der klassischen Musikästhetik liegt eine tiefe Kluft. Dominanz der „singenden Deklamation“ versus absolute Musik, das Musikalische als reine Sukzession bei Klopstock gegenüber deren Kristallisierung durch Simultanstrukturen in der Klassik. Hinzu kommt: Musik als erhabene Kunst versus Musik als schöne Kunst. Klopstocks Dichtung ist immer schon zu Recht vor dem Horizont der im 18. Jahrhundert wiederentdeckten Theorie des Erhabenen gesehen worden, dessen Topik des Unendlichen (Weltraum und Meeresweite), Übergroßen (Berge und Abgründe) und Übergewaltigen (Sturm und Gewitter) seine Oden und Messiadie wie kaum eine andere Dichtung prägt. Durch Edmund Burke ist das Erhabene zum ersten Mal in ein polares Verhältnis zum Schönen gerückt worden. Das neue Begriffspaar *schön – erhaben* bestimmt nun die ganze ästhetische Theorie von Kant bis Vischer. Merkwürdigerweise ist aber nie – weder bei Burke noch bei Kant – das Erhabene als Grundstimmung der Musik im Gegensatz zum Schönen als der Grundstimmung der bildenden Kunst gedeutet worden, obwohl diese Unterscheidung zumal für das ästhetische Selbstverständnis Klopstocks unzweifelhaft zutrifft. Einzig Schiller ist durch seine Gegenüberstellung von musikalischer und plastischer Poesie, die dem sentimentalischen und naiven Prinzip korrespondieren, der Bestimmung der Musik als erhaben nahegekommen, ist die Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung bei ihm doch unverkennbar aus der Polarität des Schönen und Erhabenen entwickelt.

Erst zu einer Zeit, da die Kategorie des Erhabenen aus der Ästhetik schon so gut wie verschwunden war, hat Richard Wagner sie in seiner *Beethoven-Festschrift* von 1870 gewissermaßen in die Musikästhetik gerettet. In unverkennbarer Opposition gegen Eduard Hanslicks Traktat *Vom musikalisch Schönen* (1854) betont er, daß Form und Wirkung der Musik „einzig nach der Kategorie des *Erhabenen*“, nicht nach derjenigen

38 HKA, *Werke VII/2: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 2003.

39 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München 1978, S. 10.

des Schönen zu erfassen seien.⁴⁰ Erhaben sind Kants *Kritik der Urteilskraft* zufolge diejenigen Erscheinungen, „deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt“ und „jeden Maßstab der Sinne übertrifft“.⁴¹ Das trifft für die Erscheinungswelt der Klopstockschen Dichtung ebenso zu wie die folgende Feststellung Kants: Während „der Geschmack am Schönen das Gemüt in *ruhiger* Kontemplation voraussetzt und erhält“, führt „das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene *Bewegung* des Gemüts als seinen Charakter bei sich.“⁴² Ganz ähnlich hat Klopstock den Unterschied zwischen der Wirkung der bildenden Kunst und der Musik beschrieben.

Und hier bildet sich sofort eine Brücke zu Wagners *Beethoven*-Festschrift. Irrigerweise seien „auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen“, heißt es da; das heißt, man verlangte von der Musik „die Erregung des Gefallens an schönen Formen“.⁴³ Natürlich spielt er hier auf Hanslicks Essay an, der nach Dahlhaus zum ersten Mal die theoretische Konsequenz aus dem gleichsam räumlich-simultanen, architektonischen Charakter der klassischen Satztechnik gezogen hat. Hanslick redet bezeichnenderweise nicht nur vom Hören, sondern auch von der „Anschauung“ der Musik und polemisiert gleichzeitig gegen die in seinen Augen obsoleete „Gefühlsästhetik“⁴⁴, welche nur einer berausenden Wirkung der Musik Vorschub leiste. Die Produkte keiner anderen Kunst ließen einen so „geistlosen Genuß“ zu wie diejenigen der Musik: „Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl.“⁴⁵ Die Bestimmung der Musik allein vom Gesetz des Schönen her, die Hanslick sich vornimmt, schließt das „pathologische Ergriffenwerden“ aus. Mit dieser medizinischen Diagnose wird nun die Rührung, das *movere* denunziert, das für Klopstock noch den Vorzug der Musik vor der bildenden Kunst ausmachte. An dessen Stelle soll eine an der ruhigen Betrachtung von Werken der bildenden Kunst orientierte quietistische Apperzeptionshaltung treten. Vom „reinen Anschauen eines Tonwerks“ redet Hanslick. „In affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen [!] wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen“. So bestätigte sich, was Schelling „die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen“ genannt habe.⁴⁶

An diesem Punkt setzt die Kritik der Hanslickschen Theorie in Wagners *Beethoven*-Schrift ein.⁴⁷ Gewissermaßen im Geiste von Lessings *Laokoon* tadelt Wagner die Verwechslung der Gesetze der bildenden Kunst und der Musik, die sich in einem Traktat, welcher so stark auf die Eigengesetzlichkeit der Künste pocht, in der Tat als merkwürdiger Widerspruch ausnimmt. Ein paradoxer Rollentausch: Ausgerechnet der von Hanslick befehdete Ideologe des Gesamtkunstwerks wirft dem radikalen Theoretiker der absoluten Musik die Vermischung der Künste vor! Wirklich beschreibt Hanslick seine „tönend bewegten Formen“ in Analogie zur Ornamentik, um ihre simultan erfaßbare Gestalthaftigkeit herauszustreichen: „Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich nei-

40 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 41907, Bd. IX, S. 78.

41 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 7), S. 99, 94.

42 Ebd., S. 91, Hervorhebung original.

43 Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 40), S. 77.

44 Vgl. ebd., S. 163 und Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 115 ff.

45 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter Nachdruck der 16. Aufl., Wiesbaden 1980, S. 124.

46 Ebd., S. 131 f.

47 Vgl. dazu Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven*, Regensburg 1975, S. 157 ff.

gend, dort kühn emporstrebend, sich findend und lassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- und Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes.“⁴⁸

Von dieser „Sichtbarmachung“ der Musik will Wagner nichts wissen. Das, was Dahlhaus als die Errungenschaft des klassischen Stils beschreibt, ist für ihn eine Entfremdung der Musik von ihrem eigentlichen Wesen, deren Aufhebung das Verdienst Beethovens sei. Dieser habe die Musik über die „Relationen“, mit welchen sie sich äußerlich „der anschaulichen Welt zukehrt“,⁴⁹ hinaus und „über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen“ geführt.⁵⁰ (Sogar Beethovens Affinität zu Klopstock wird einmal gestreift.⁵¹) Das „systematische Gefüge ihres [der Musik] rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit [!] gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen“ mußte,⁵² die „symmetrische Zeitfolge“⁵³ die „regelmäßige Säulenordnung“ der vorgefundenen Satztechnik⁵⁴ – all dies hat Beethoven nach dem Urteil Wagners aufgehoben. Auch wenn er sich des konventionellen Formenapparats noch bedient – der nach Wagner einer überständigen Gesellschaftsstruktur, der höfischen Welt des alten Europa korrespondiert –, nimmt jener Apparat sich bei ihm doch aus wie ein „gemaltes Transparentbild“, das erst im Dunklen – in das „Schweigen der Nacht“ gestellt – durch ein hinter ihm aufgestelltes Licht „in wundervoller Weise vor uns auflebt“. Dieses „innere Licht“ aber ist die Musik Beethovens, die hinter jenem Bild eine „zweite Welt“ aufleuchten läßt und den im Tageslicht banalen Formen des Transparents erst wahre Bedeutung verleiht.⁵⁵

Beethoven erscheint hier nicht als Höhepunkt der Wiener Klassik (ein Periodenbegriff, der freilich zu Wagners Zeit noch nicht existierte), sondern als deren Überwinder. Schillers Utopie der Musik als tönender „Gestalt“, in der klassischen Instrumentalmusik hinter dem Rücken seiner Ästhetik längst Wirklichkeit geworden und in Hanslicks Versuch *Vom musikalisch Schönen* auf den Begriff gebracht, in Wagners Theorie wird sie als musikalisches „Ancien régime“ in die unwiederholbare musikgeschichtliche Vergangenheit verbannt. Die Musik auf den Spuren Beethovens steht für ihn im Zeichen des Erhabenen, das alle bildlich-schöne Gestaltlichkeit und deren Affektruhe hinter sich läßt – eben als eine „Kunst des Überganges“, die ihre Kristallisierung in der simultan überschaubaren Struktur der klassischen Satztechnik nicht mehr zuläßt.

Das ist in manchen Elementen die Rückkehr zu einer vorklassischen Musikanschauung, wie sie noch von Klopstock vertreten wird. Bezeichnend, daß sie mit einer Renaissance der zu Wagners Zeit fast schon verschollenen Idee des Erhabenen einhergeht. Und was Wagner über diese in musikalischem Sinne wiedergeborene Idee in seiner *Beethoven*-Schrift ausführt, könnte geradezu eine Strukturbeschreibung von Klopstocks Poesie sein – etwa ihrer Unanschaulichkeit.

48 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 45), S. 59.

49 Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 40), S. 78.

50 Ebd., S. 102.

51 Ebd., S. 94.

52 Ebd., S. 78 f.

53 Ebd., S. 79.

54 Ebd., S. 80.

55 Ebd., S. 86.

Das Erlebnis der Musik wie des Erhabenen habe, schreibt Wagner, eine „Depotenzierung des Gesichtes“ zur Folge.⁵⁶ Durch die „Wirkung der Musik auf uns“ werde das Sehvermögen derart seiner Kraft beraubt, „daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen“, ja nicht mehr zu sehen verlangen.⁵⁷ Erging es dem von seiner inneren Musik bewegten Klopstock nicht immer so? Den musikalischen Menschen erfülle im Anschauen des Schönen, beim „ästhetischen Gefallen“ etwa an Werken der bildenden Kunst, bald das Gefühl eines Ungenügens, und er fühle sich gedungen, mit Faust auszurufen: „Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“⁵⁸ Das ist die Erfahrung des Erhabenen, die sich in der Musik niederschlägt. „Die Musik [...] kann an und für sich einzig nach der Kategorie des *Erhabenen* beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt.“⁵⁹ Jener Schrankenlosigkeit, welche die Grunderfahrung des Erhabenen und auch diejenige des *Poeta musicus* Klopstock ist. Die Eigenart seiner Poesie und seiner Musikalität wurzelt in der vorklassischen Musikanschauung, und es ist nicht verwunderlich, daß sie erst wieder von den Voraussetzungen einer Ästhetik her zu erfassen ist, welche jene Musikanschauung transzendiert, die schöne Architektonik der klassischen Satztechnik in ein Transparentbild verwandelt, hinter dem eine andere Welt aufscheint, die Welt des Erhabenen, die sich in die Unendlichkeit des Weltraums, in die gewaltigen Abmessungen und nicht abzumessenden Gewalten der elementaren Natur erstreckt, die nicht sichtbar zu machen, dem begrenzten Gesichtssinne zu vermitteln, sondern allein dem äußeren und inneren Ohr zugänglich sind: durch die Musik der Natur und der Sphären, die Klopstock in seinen Oden immer wieder besingt. Als erhabene Kunst erhält die Musik von Klopstock allein jenseitige Würde. Nur in Verbindung mit ihr kann die Dichtung sich über die Welt der Sterblichen erheben. Sie einzig verbindet die Erde dem Himmel, und diesem nicht nur als Sternenwelt, sondern als Wohnung überirdischer Wesen.

Die Musik

Sterbliche nur genössen der Freuden froheste, reinste,
 Sie allein, die Musik?
 Und nicht auch die Bewohner der Leier oder Apollos?
 Anderer Welten umher?
 Wir entlocketen nur durch mannigfalte Berührung,
 Durch gelinderen, stärkeren Hauch
 Lebende Töne den Formen, die jenen wir bildeten? Hätten
 Stimmen allein zu Gesang?
 Andere schüfen nicht auch, die Zauberhalle zu ordnen,
 Gang und Verhalt?⁶⁰

56 Ebd., S. 110.

57 Ebd., S. 75.

58 Ebd., S. 71.

59 Ebd., S. 78.

60 Also die horizontal-melodische und vertikal-harmonische Seite der Musik; s. o.

Irrt doch nicht so! Wie wisset ihr denn, ob dort, wo es schimmert,
Nicht auch freue Musik?
Droben nicht töne lautere Form? Nicht hellere Lippe
Singend erschüttre das Herz?
Ob man vielleicht nicht selbst zu des Haines Geräusch und der Weste
Säuseln stimme den rieselnden Bach?
Zum Einklang nicht bringe den Donnersturm mit dem Weltmeer?
Die mit dem tausendstimmigen Chor?
Irrt doch nicht so! Es freut nicht allein in den Sternen, es freuet
Auch in dem Himmel Musik.

Die Seiten 31–39 mit dem Beitrag

Laurenz Lütteken

Identifikationsfigur Klopstock.
Der Dichter als musikalische Bezugsgröße

können aus Urheberrechtsgründen nicht im Volltext zur Verfügung gestellt werden.

Friedrich Gottlieb Klopstock weilte Anfang April 1751 das erste Mal in Hamburg. Er war zu diesem Zeitpunkt fast 27 Jahre alt und befand sich auf der Hinreise nach Dänemark, um dort die jährliche Pension in Anspruch zu nehmen, die für ihn der Staatsmann Johann Hartwig Ernst von Bernstorff beim dänischen König erwirkt hatte, um sein großes Werk *Der Messias* vollenden zu können. In Hamburg begegnete er dem Dichter Friedrich von Hagedorn, dem Pastor an St. Katharinen und ebenfalls Dichter Joachim Johann Daniel Zimmermann, dem Buchhändler und Verleger Johann Carl Bohn sowie dem Rektor des Johanneums Johann Samuel Müller.¹ Ein Zusammentreffen mit Georg Philipp Telemann, der zentralen Gestalt auf musikalischem Gebiet in Hamburg, wird in den Quellen mit keinem Wort erwähnt. Auch für die folgende Zeit, als Klopstock seinen Hauptwohnsitz in Dänemark hatte und regelmäßig Hamburg aufsuchte, sind Begegnungen nicht aktenkundig, und diese Quellensituation ändert sich nicht bis zu Telemanns Tod 1767. Dass keine Begegnung beider quellenmäßig abgesichert ist, muss aber keineswegs bedeuten, dass direkte Kontakte nicht stattgefunden hätten. Im Gegenteil: Viele Indizien deuten darauf hin.²

Da ist zunächst einmal die schon erwähnte zentrale Stellung Telemanns im Musikleben Hamburgs hervorzuheben. Schon 1721, 30 Jahre vor Klopstocks erstmaligem Hamburg-Aufenthalt, hatte Telemann seine Tätigkeit für Hamburg als Kantor am Johanneum, ein städtisches Schulamt also, und Director musices an den fünf Hauptkirchen aufgenommen. Was letzteres betrifft, so war Telemann damit für die Musikausübung an St. Michaelis, St. Petri, St. Jacobi, St. Nicolai und St. Katharinen verantwortlich. Hinzu kam sein Wirken als Kapellmeister an der Hamburger Gänsemarktoper. Damit hatte

- 1 Oswald Koller, *Klopstockstudien. 1. Klopstock als musikalischer Aesthetiker, 2. Klopstocks Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern*, in: *Jahresbericht der Landes-Ober-Realschule in Kremsier 1889*, Kremsier 1889 [mit Verzeichnis von Klopstock-Vertonungen]; Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart und Berlin 1902, Nachdruck Hilversum 1962; Günther Müller, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barocks bis zur Gegenwart*, München 1925; Leonhard Prinz, *Klopstock's weltliche Oden in der Liedkomposition bis Schubert*, Diss. phil., Kiel 1925; Guido Adler, *Klopstock und die Musik*, Diss. phil., Prag 1935; Walther Siegmund-Schultze, *Klopstocks Musik-Beziehungen*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung* (Hrsg. Hans-Georg Werner und Cäcilia Friedrich), Berlin 1978, S. 143–146.
- 2 Günter Fleischhauer, *Telemann und Klopstock*, in: *Telemann und seine Dichter. Bericht Telemann-Konferenz Magdeburg 1977*, Magdeburg 1978, Teil 2, S. 81–90; Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Klopstock. Annotationen*, in: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte*, 3. Folge, hrsg. von Wolf Hobohm und Brit Reipsch, Oschersleben 1997, S. 105–130 (*Magdeburger Telemann-Studien* 15).

er sämtliche Schlüsselpositionen im Musikleben der Stadt inne. Telemanns vielfältige künstlerische Aktivitäten und seine kompositorische Produktivität blieben bis in dessen hohes Alter – er starb 86-jährig – ungebrochen.

Ein zweites Indiz ist Telemanns kompositorische Auseinandersetzung mit Klopstocks Dichtungen. 1759, also acht Jahre nach Klopstocks erstem Hamburg-Aufenthalt, machte der nunmehr 78-jährige Telemann zwei Kantaten aus *Messias*-Texten durch Aufführung publik (TWV 6:4).³ Klopstock schrieb zwischen 1748 und 1773 an seinem *Messias* und legte zwischenzeitlich mehrfach fertige Gesänge daraus der Öffentlichkeit vor bzw. verschickte der musikalischen Fachwelt gezielt Verse zur Vertonung. Die ersten drei Gesänge aus dem *Messias* waren bereits 1748 in den *Bremer Beiträgen* veröffentlicht worden, weitere Auflagen erschienen in den 1750er Jahren in Halle und Kopenhagen. Bei Telemanns Vertonungen handelte es sich um die Verse 1–42 aus dem 1. Gesang („Sing, unsterbliche Seele“) und die Verse 472–515 aus dem 10. Gesang („Mirjam und deine Demut Debora“). Die beiden Kantaten wurden am 29. März 1759 im Hamburger Drillhaus uraufgeführt; eine Wiederaufführung geschah zwei Jahre später am 5. März 1761 und eine weitere, jedoch nur der zweiten Kantate, am 24. Februar 1766. In einem Brief vom 30./31. Oktober 1767 informiert Klopstock weiterhin, dass der „alte Telemann“ aus seinem an verschiedene Tonsetzer versandten 20. Gesang des *Messias* erneut Verse, nämlich die Verse 1074–1089 („Begleit ihn zum Thron auf“) vertont habe;⁴ das Werk blieb nicht erhalten. Auf diese oder eventuell noch eine andere Vertonung verweist Johann Adam Hiller im Zusammenhang mit dem anonymen Druck *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter*:⁵ „So viel wir wissen, sind Herr Bach [Carl Philipp Emanuel Bach] und Herr Agricola die Verfasser dieser Musikalischen Versuche; die Texte aber sind aus dem *Messias* von Klopstock genommen. Herr Telemann hat dergleichen Arbeit vollstimmig unternommen; es ist aber nichts davon gedruckt worden.“⁶

Ein drittes Indiz für direkte Kontakte zwischen Telemann und Klopstock aber ist die Tatsache, dass Telemann eine der Klopstock-Parodien von Kirchenliedtexten vertonte, was Folgen hatte.⁷ Klopstock hatte solche spätestens seit 1757/58 in einem Anhang *Veränderte Lieder* zu seinen *Geistlichen Liedern, Erster Teil* veröffentlicht, wobei er in dem *Vorbericht* erläutert, er verändere Choraltexte einzig deshalb, dass mitgeteilte Wahrheit zu nachempfunderer Wahrheit werde. Telemann griff Klopstocks Parodie *Komm, heiliger Geist, Tröster Gott* auf Luthers Pfingstchoral *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* auf und verwandte drei Strophen des Klopstock-Textes neben seinen eigenen Texten als Basis für seine Pfingstkantate *Komm, Geist des Herrn* (TWV 1:999). Die Uraufführung fand am 1. Pfingsttag des Jahres 1759, dem 3. Juni, in St. Petri statt; Wiederaufführung

3 Ebd., S. 107 f. Vgl. weiterhin Günther Godehart, *Telemanns „Messias“*, in: *Die Musikforschung* 14 (1961), S. 139–155 sowie Fleischhauer, *Telemann* (wie Anm. 2).

4 Reipsch, *Telemann* (wie Anm. 2), S. 114–116.

5 *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter*, Berlin, 1760. Bey George Ludewig Winter, Exemplar in D-LEM: III, 3.100.

6 [Johann Adam Hiller], *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, Leipzig 1768, S. 77.

7 Reipsch, *Telemann* (wie Anm. 2), S. 108–114. Zu dem Konflikt Telemann-Goeze vgl. Eckart Klessmann, *Telemann und Melchior Goeze*, in: *Telemann und seine Freunde. Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen*, Bericht Telemann-Konferenz Magdeburg 1984, Magdeburg 1986, Teil 2, S. 53–60.

gen waren am 4., 10., 17. und 24. Juni 1759. Fünf Jahre später wurde die Pfingstkantate nochmals wiederholt, und zwar am 10. Juni 1764. Spätestens diese Aufführung aber löste einen Streit aus mit dem konservativ eingestellten Senior des Geistlichen Ministeriums und Hauptpastor an St. Katharinen, Johann Melchior Goeze, „wegen Einschaltung besagter Choralverse [...] Jene geschahe schon vor 5. Jahren, und diese wurden in den Hauptkirchen bey der Music von allen Gemeinen erbaulich abgesungen, auch, da Herr Klopstock für ihren Verfasser angegeben ward, von vielen als eine des Originals würdige Parodie angesehen,“ wie Telemann am 16. Juni 1764 an den Rat der Stadt Hamburg schrieb.⁸

All diese Umstände sind wohl nicht als ein Nebeneinander von Klopstock und Telemann in Hamburg zu werten, sondern als Indiz für intensivere Kontakte beider.

In Hamburg hatte Klopstock Verbindungen zu einheimischen Musikern, wie zu Carl Philipp Emanuel Bach, Telemanns Nachfolger im Amt, der in diesem Zusammenhang eine bedeutende Stellung einnimmt; doch das sei hier nicht näher ausgeführt.⁹ Zu dieser Gruppe gehörten weiterhin u. a. der Braunschweiger Johann Joachim Christoph Bode (1730–1793), der zwischen 1757 und 1778 in Hamburg eine vielseitige Tätigkeit als Musikpädagoge, Redakteur, Buchdrucker, Buchhändler, Musikorganisator und Übersetzer entwickelte, oder Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822) aus Wachsenhausen (Harz), welcher 1790–1822 als Kantor und Musikdirektor an der Hamburger St. Katharinen-Kirche tätig war. Bereits anlässlich seiner Bewerbung um das Kantorat 1789 hatte Schwencke eine Himmelfahrtskantate auf einen Text von Klopstock komponiert, die durchaus als Reverenz auf den in Hamburg wirkenden Dichter begriffen werden kann, und während der Hamburger Amtszeit vertonte er weitere Texte von ihm. Zu der Gruppe der nur kurzzeitig in Hamburg Weilenden und dort mit Klopstock Kontakt Aufnehmenden gehörte Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), der zwischen 1774 und 1795 mehrfach Hamburg bereiste und in den Freundeskreis Klopstocks gelangte, sowie Johann Gottlieb Naumann (1741–1801), der erstmals als 16-jähriger 1757 Hamburg besuchte, dann 1757–1764 in Italien Anerkennung fand, anschließend in Dresden tätig wurde und 1776, nachdem er von Dresden an den schwedischen Hof zur Reformierung der Hofkapelle berufen worden war, durch Hamburg reiste und Klopstock begegnete. Auch der lange in Kopenhagen tätige Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817) vertonte Klopstock-Gedichte. Christian Adolph Overbeck (1755–1821) schließlich, der sich als Jurist mit Musik und Literatur beschäftigende Dilettant in Lübeck, publizierte 1781 in Hamburg *Lieder und Gesänge mit Klaviermelodien als Versuche eines Liebhabers* nach Klopstock.

Endlich ist auch Charles Burney zu nennen, der während seines etwa einwöchigen Aufenthaltes in Hamburg auf der Rückreise nach England am 10. Oktober 1772 Klopstock besuchte. In seinem *Tagebuch einer musikalischen Reise* heißt es darüber:

⁸ Georg Philipp Telemann. *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann* (Hrsg. Hans Große und Hans Rudolf Jung), Leipzig 1972, S. 46.

⁹ Gudrun Busch, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Lieder*, Regensburg 1956 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 12).

„Sonnabends, den 10. Oktober führte mich Herr Doktor Jacob Mummsen, ein guter Arzt sowohl als ein Mann von Geschmack in den schönen Künsten und Wissenschaften, des Vormittags zu dem berühmten Dichter Klopstock, den die Deutschen ihren Milton nennen. Ich hatte das Vergnügen, mit ihm und verschiedenen andern gelehrten und einsichtsvollen Personen eine ziemlich lange Unterredung zu halten, während welcher über allerlei merkwürdige Dinge gesprochen wurde. Ich bin nicht imstande, von Herrn Klopstocks dichterischen Geschicklichkeiten zu sprechen; seine Landsleute aber sind der Meinung, dass er alle andre Barden weit hinter sich zurückgelassen hat. Sein Messias, den er erst kürzlich zu Ende gebracht hat, ist das erste Gedicht der Deutschen, wie die Iliade das erste Gedicht der Griechen.“¹⁰

Im weiteren Verlauf der Klopstock betreffenden Passage zitiert er einen deutschen Anonymus:

„Klopstocks Verdienst um die deutsche Sprache wird erst die Nachwelt am besten erkennen. Seine Oden verlangen einen Leser, der einen guten, natürlichen Verstand hat und mit der Geschichte seines Vaterlandes, seiner Sprache, seinen Altertümern und mit der Harmonie des Verses gut bekannt ist. Je mehr solche jemand studiert, je mehr werden sie ihm gefallen.“¹¹

Bezeichnend ist, dass Burney an jenem Tage unmittelbar nach dieser Begegnung von keinem Geringeren als von Carl Philipp Emanuel Bach in Empfang genommen wurde, der ihn zu einem Konzert in der St. Katharinen-Kirche begleitete.

Hamburg und Kopenhagen pflegten einen steten kulturellen Kontakt, wie schon die Biographie Klopstocks zeigt, der während der gesamten Zeit seiner Tätigkeit in Dänemark immer wieder nach Hamburg reiste. Während dieser dänischen Periode in den 1760er Jahren war Klopstock mehrfach Teilnehmer der von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1727–1823) durchgeführten Soireen in Kopenhagen. Gerstenberg, Dichter und Literatur- wie Musiktheoretiker, aber auch Sänger sowie Violin- und Gambenspieler, erweist sich als wichtiger Brennpunkt des geistigen und musikalischen Lebens jener Zeit. Er pflegte Beziehungen zu Carl Philipp Emanuel Bach (schon in Berlin), Johann Christoph Friedrich Bach (dem „Bückeburger Bach“), Matthias Claudius, dem Pfarrer und Theologen Johann Andreas Cramer, Balthasar Münter, dem Schriftsteller und Verleger Christoph Friedrich Nicolai, Friedrich Gabriel Resewitz, dem Musiktheoretiker Johann Adolf Scheibe, Johann Ludwig Schlosser, Johann Friedrich Schmidt, Gottfried Friedrich Ernst Schönborn, Helferich Peter Sturz und Christian Felix Weiße. Gerstenberg verschaffte Klopstock Zugang zu Musik, nicht zuletzt über Experimente, bekannten Liedmelodien und Instrumentalsätzen Texte zu unterlegen. Ergebnis solcher Arbeiten waren die Ode *Warnung* (1772) auf Musik von Tommasso Bai, Gregorio Allegri und Giovanni Pierluigi da Palestrina sowie die Ode *Erscheinung* (1777) nach Kompositionen von Christoph Willibald Gluck, Giovanni Battista Pergolesi und Francesco Zoppi. In diesem Zusam-

10 Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise* [Auswahl] (Hrsg. Eberhardt Klemm), Leipzig 1975, S. 449 f.

11 Ebd.

menhang sind auch die Klopstock-Parodien auf Pergolesis *Stabat mater*¹² sowie Händels *Messiah*¹³ zu sehen. Letztgenanntes Händel-Werk hat keine Beziehung zu Klopstocks Dichtung *Der Messias*. Wohl aber parodierte Klopstock – anscheinend zusammen mit Christoph Daniel Ebeling – zu Händels *Messiah* den englischen Originaltext von Charles Jennens aus dem Alten wie dem Neuen Testament für die erste Aufführung in deutscher Sprache unter Carl Philipp Emanuel Bach und mit Johanna Elisabeth von Winthem, Klopstocks Nichte und späterer zweiten Gattin als Sängerin, am 31. Dezember 1775 in Hamburg.¹⁴ Das war allerdings nicht die deutsche Erstaufführung des Händel-Werkes: Bereits am 15. April 1772 dirigierte Michael Arne in einem Privatkonzert auf dem Hamburger Bossel erstmals Händels Werk in Deutschland, jedoch in englischer Sprache.

Der aus dem Erzgebirge stammende Johann Andreas Cramer (1723–1788) wiederum war zeitweise Pfarrer in Quedlinburg, Klopstocks Geburtsort, und kam durch dessen Vermittlung 1754 als deutscher Hofprediger nach Kopenhagen, wo er bis zum Sturz von Graf von Struensee tätig war, um dann nach Kiel zu gehen. Dessen bereits erwähnter Sohn Carl Friedrich Cramer (1752–1807), wie Klopstock in Quedlinburg geboren und in dem eben geschilderten Umfeld in Kopenhagen aufgewachsen, wurde zentrale Gestalt des Göttinger Hainbundes und pflegte nicht nur zu vielen Dichtern Kontakte, sondern auch zu Verlegern und zu Musikern wie Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Georg Benda, Johann Friedrich Gräfe, Johann Adam Hiller, Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Christian Gottlob Neefe, Johann Gottfried Schwanenberger, vor allem während seiner fast 20-jährigen Tätigkeit als Professor und Verleger in Kiel. Er sah in Klopstock die dichterische Idealgestalt und rühmte die Verbindung von dessen Dichtung mit der Gluckschen Art und Weise der Vertonung. Ein Teil der Briefe Klopstocks an Johann Andreas Cramer noch aus Langensalza sowie an Carl Friedrich Cramer aus Hamburg zwischen 1782 und 1801 blieb an der Universitätsbibliothek Kiel erhalten. An diesen und anderen Beispielen wird deutlich, in welchem Beziehungsgeflecht Klopstock stand, was wiederum eine wichtige Erklärung dafür ist, weshalb Klopstocks Dichtungen solch ein Interesse unter Komponisten fanden.

Auffallend häufig stimmen die Wirkungsstätten von Komponisten, welche Klopstock-Texte vertont haben, mit den Aufenthaltsorten des Dichters überein. Es wäre jedoch vorschnell anzunehmen, dass Klopstocks Aufenthalt an den entsprechenden Orten generell die Vertonung seiner Dichtungen zur Folge hatte.

12 Magda Marx-Weber, *Parodie als Beispiel dichterischer Anpassung an Musik. Klopstocks deutscher Text zu Pergolesis Stabat mater*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel 1990, S. 269–286.

13 Walther Siegmund-Schultze, *Über die ersten Messiah-Aufführungen in Deutschland*, in: *Händel-Jahrbuch* 6 (1960), S. 51–109.

14 Die Information von Wodtke, vgl. Friedrich Wilhelm Wodtke, *Klopstock*, in: MGG, Bd. 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 1237–1241, besonders Sp. 1240, dass sich an der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek drei Nachlassbände mit anonymen Kompositionen der Triumphgesänge aus *Der Messias* (XX. Gesang) befinden sollen, ist falsch. In Wirklichkeit handelt es sich um Particelle von Händels *Messias* mit dem deutschen Text von Klopstock und Ebeling. Vgl. dazu Magda Marx-Weber und Hans Joachim Marx, *Der deutsche Text zu Händels Messias in der Fassung von Klopstock und Ebeling*, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag* (Hrsg. Rainer Cadenbach und Helmut Loos), Bonn und Bad Godesberg 1986, S. 29–56.

In Quedlinburg, Klopstocks Geburtsort und Stätte seines Gymnasiumbesuchs, wohin er auch später mehrere Male zurückkehrte (u. a. 1750, 1759, 1762), wurden auch Johann Heinrich Rolle (1716–1785) und Carl Friedrich Cramer (1752–1807) geboren. Auf Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (1767–1822), der ebenfalls aus dem Harz kommt, dann in Hamburg auf Klopstock trifft, wurde bereits verwiesen. Rolle wirkte von 1746 bis zu seinem Tode 1785 als Organist und Musikdirektor an St. Johannis in Magdeburg und traf hier 1763 mit dem Dichter zusammen. Aus der Magdeburger Gegend kommt offensichtlich auch Georg Ernst Gottlieb Kallenbach (1765–1832), Organist an Hl. Geist in Magdeburg seit 1793, der gleichfalls einige Klopstock-Texte vertonte. Ob hier eine Verbindung mit dem bereits 1785 verstorbenen Rolle über einen Dritten besteht oder ob die Vertonung der Klopstock-Texte auf eine ganz andere Weise zustande kam, bleibt zunächst offen. Von Magdeburg aber, das während des Siebenjährigen Krieges von 1757 bis 1763 Ausweichresidenz des preußischen Hofes war, führt ein Strang nach Berlin und Potsdam.

Zahlreiche Komponisten aus Berlin und Brandenburg vertonten Klopstock-Texte: Hervorzuheben ist Carl Heinrich Graun (1703/04–1759), der seit 1735 am kurprinzlichen Hofe in Rheinsberg, dann seit 1740 bis zu seinem Tode als königlicher Hofkapellmeister in Berlin tätig war. Möglicherweise ist dessen Vertonung von „Auferstehn, ja auferstehn“ (*Die Auferstehung*) als geistliches Lied für gemischten Chor, 1758 veröffentlicht in der in Berlin gedruckten Sammlung *Geistliche Oden in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin*, die frühest datierbare Komposition eines Klopstock-Textes, ein Jahr vor Telemanns bereits genannter Vertonung zweier *Messias*-Abschnitte zu Kantaten. Ob Graun wirklich der erste Komponist war, der Klopstocks Texte vertonte, ist nicht sicher, denn Werke des Dichters waren schon seit 1748 auf den Markt gekommen und hatten bis zu diesem Zeitpunkt teilweise bereits Nachauflagen vorzuweisen. Wichtiger ist aber die offene Frage: Wer weckte das Interesse Grauns für Klopstock-Texte?

Neben Graun waren auch Christian Gottfried Krause (1719–1770) aus Schlesien, Johann Friedrich Agricola (1720–1774) aus Sachsen und später Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817) aus Lübeck, Bernhard Anselm Weber (1764–1821) aus Mannheim und Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) aus dem Brandenburgischen zeitweise mit Berlin verbunden.

Nicht minder wichtig als Vertoner von Klopstock-Texten waren der dem Dichter etwa gleichaltrige Johann Adam Hiller (1728–1804), aber auch Vertreter der in den 1740er Jahren Geborenen mit Johann Gottlieb Naumann (1741–1801), dem Hiller-Schüler und Beethoven-Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748–1806) und Christian Gottfried Thomas (1748–1806), wobei Letzterer auf die Schwierigkeiten der Vertonung von Klopstocks Dichtungen hinwies, „indem dergleichen Gedichte in Musik setzen, eben keine leichte Sache ist“.¹⁵ Auch die übernächste Generation mit Christian Gottlob August Bergt (1771–1837) und August Harder (1774–1813) sowie den in Thüringen tätigen Christian Friedrich Teumer (?–1810) und Corona Schröter (1751–1802) ist zu erwähnen. Keiner der Genannten scheint persönlichen Kontakt zu Klopstock gehabt zu haben, es existierten jedoch immer wieder indirekte Verbindungen, so etwa im Zusammenhang mit der Bewerbung Thomas' um das freie Stadtkantorat in Hamburg.

15 Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3: *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 618.

Spätestens seit Herbst 1768, nachdem ihm die Klopstock-Vertrauten Ignaz Matt sowie Joseph Edler von Sonnenfels die Texte der Gesänge aus *Hermanns Schlacht* zugesandt hatten, beschäftigte sich Christoph Willibald Gluck (1714–1787) mit deren Vertonung.¹⁶ Glucks erste Berührung mit Klopstocks Werk geschah also durch Dritte in Wien. Zwischen 1773 und 1780 gibt es einen überlieferten Briefwechsel zwischen Gluck und Klopstock. Beide trafen sich persönlich das erste Mal im November 1774 in Karlsruhe, als sich Gluck auf der Reise von Wien nach Paris (zweiter Paris-Aufenthalt) befand, sowie ein zweites Mal auf dessen Rückreise im März 1775 erneut in Karlsruhe. Von dort aus reisten beide gemeinsam nach Rastatt weiter.¹⁷ Auf diesen Begegnungen trug Gluck dem Dichter die Komposition von dessen Bardengesängen aus *Hermanns Schlacht*, begleitet auf dem Instrument, vor, die jedoch nicht überliefert sind. Glucks musikalische Realisierung von Klopstock-Texten war in den Augen bzw. Ohren des Dichters offensichtlich vorbildhaft. Zwischen beiden bestand nicht nur eine gegenseitige Akzeptanz in künstlerischer Hinsicht, sondern auch eine enge persönliche Bindung bis zum Tod des Komponisten 1787.

Ebenso war für Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791) Klopstock die Idealgestalt, die er den Menschen durch seine gesprochenen Rezitationen in „melodramatischen“ Lesungen, zu denen er sich selbst auf dem Instrument begleitete, näher bringen wollte. Seine erste Begegnung mit Klopstocks Dichtungen geschah während seiner Schulzeit in Nördlingen zwischen 1753 und 1756. In Mannheim in den 1770er Jahren, als Klopstock die Stadt besuchte, traf Schubart auf ihn; dies mag einen Schub bezüglich seines Enthusiasmus gegenüber dem Dichter ausgelöst haben – die Ursache dafür war es aber nicht. Erstaunlich allein schon ist, über welche Musikerpersönlichkeiten als Vertoner von Klopstock-Dichtungen Schubart in seinen *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* von 1784 Mitteilung macht:¹⁸ Carl Heinrich Graun in Rheinsberg, Christian Gottlob Neefe (1748–1798) in Bonn und Dessau, Philipp Christoph Kayser (1755–1824) in Zürich, Johann Friedrich Hugo Reichsfreiherr von Dalberg (1760–1812) in Trier und Worms, Johannes Schmidlin (1722–1772) in Zürich. Die Kontakte unter denjenigen, die Kompositionen auf Klopstock-Dichtungen schufen, waren also offenbar gegeben.

Der in Vechta bei Münster geborene Violinvirtuose und Komponist Andreas Jacob Romberg (1767–1821) hielt sich dreimal (1794, 1797–1799 und 1801–1815) in Hamburg auf: Er komponierte nicht nur 1793 *14 Oden und Lieder fürs Clavier in Musik gesetzt*, unter denen sich fünf Klopstock-Lieder befinden, sondern auch die 1782 von Johann Friedrich Reichardt erstellte Textauswahl aus Klopstocks *Messias*; Rombergs Vokalwerk erlebte im gleichen Jahre 1793 die Uraufführung. Der Datenvergleich ergibt, dass diese Kompositionen weder aufgrund einer Begegnung mit dem Dichter noch mit Rombergs Hamburger Tätigkeiten in Verbindung zu bringen sind. Zahlreiche Komponisten, die Klopstock-Texte vertonten, kamen aus der Schweiz und Südwestdeutschland, und es wäre zu untersuchen, inwieweit dieses Interesse auf Begegnungen mit Klopstock, z. B. dessen Aufenthalte 1750 in Zürich bei Johann Jakob Bodmer bzw. 1774–1775 in Karls-

16 Gerhard Croll u. a., *Gluck, Christoph Willibald* in: MGG2, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 1100–1160, besonders Sp. 1127 f.

17 Ebd., Sp. 1129 f.

18 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Ms. 1784, hrsg. von Ludwig Schubart, Wien 1806. Nachdruck hrsg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977, S. 19 f., 98, 114, 185, 196.

ruhe und Frankfurt, Straßburg und Rastatt betreffend, zurückzuführen ist. Gewiss, wie am Beispiel Schubart feststellbar, funktionierte der Anreiz, Texte des Dichters zu vertonen, keineswegs allein über direkte Kontakte oder Gespräche, sondern auch über Korrespondenzen, über die Kenntnisnahme des Werkes, über Dritte oder aber in Verbindung mit einer allgemeinen Affinität zu Klopstocks Dichtungen und Ansichten. So bestünde diesbezüglicher Erklärungsbedarf hinsichtlich des Militärs, Komponisten und Pianisten Ignaz Franz Beecke (1733–1803) aus Hessen, welcher 1801 *VI. Lieder von Klopstock, Heerder und Matthisson in Music gesetzt und seiner Koeniglichen Hoheit der Prinzessin von Solms Braunfels [...] zugeeignet* hat, dazu eine Musik zu *Hermanns Schlacht* komponierte, deren Aufführung aber in Mannheim nicht zustande kam, hinsichtlich eines weiteren Hessen, Georg Christoph Grosheim (1764–1841), der einige Liedtexte vertonte, oder hinsichtlich Justin Heinrich Knechts (1752–1817), der in Biberach und Stuttgart Hofkapellmeister wurde, Johann Rudolf Zumsteegs (1760–1802), der erst 1792 als Hofkapellmeister in Stuttgart tätig wurde, und des Stuttgarters Ernst Häusler (1760/61–1837). Die Klopstock-Vertonungen sämtlicher eben genannter Komponisten können nicht auf direkte Begegnungen mit dem Dichter zurückgeführt werden. Ein Kontakt hingegen zwischen dem Zürcher Dichter Johannes Schmidlin (1722–1772) an Ort und Stelle um 1750 ist schon eher wahrscheinlich; Schmidlin hatte in seinem Todesjahr eine um komponierte Klopstock-Texte vermehrte zweite Auflage seiner 1767 gedruckten *Geistlichen Lieder mit Choral-Melodien* publiziert – sie erlebte bis 1827 zwölf Auflagen. Demgegenüber ist die Beschäftigung der Schweizer Johann Jacob Walder (1750–1817), Philipp Christoph Kayser (1755–1824) oder gar Hans Georg Nägeli (1773–1836) wohl wiederum nicht über eventuelle direkte Kontakte mit Klopstock erklärbar. Bis nach Österreich waren Klopstock-Dichtungen bei Komponisten bekannt, wie Vertonungen durch den aus Böhmen stammenden Josef Antonin Štěpán (1726–1797) und den Abbé (Maximilian) Stadler (1748–1833) beweisen.

Gewiss war Klopstock für viele Komponisten eine Identifikationsfigur, und das erklärt, weshalb sie in großer Zahl seine Texte vertonten.

Ein Zusammenhang zwischen Klopstock und ausgewählten Komponisten ist im Freimaurertum zu sehen. Wie Klopstock gehörten auch Johann Joachim Christoph Bode, Johann Gottlieb Naumann, Christian Gottlob Neefe, Johann Friedrich Reichardt, Christian Adolph Overbeck, Philipp Christoph Kayser und Andreas Jacob Romberg entsprechenden Logen an.

Bekannt ist aber auch, dass Klopstock aus Hamburg gezielt Komponisten anscrieb, um sie zu bewegen, seine Texte zu vertonen. Er versprach sich davon Antworten auf seine eigenen Fragen hinsichtlich eines adäquaten Wort-Ton- bzw. Text-Musik-Verhältnisses. Von Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800) ist die Antwort auf die Aufforderung, eine Klopstock-Ode zu komponieren, überliefert: „Componiren soll ich das? Das ist schon Musik.“¹⁹ Dagegen wissen wir von dem „alten Telemann“, dem kursächsisch-polnischen Gesandten Gustav Georg von Völckersahm (1734–1801) sowie möglicherweise auch von Gerstenberg und Hiller, dass sie Klopstocks Bitte, Passagen aus dem sich in Arbeit befindenden XX. Gesang des *Messias* zu vertonen, nachkamen.²⁰

19 Koller, *Klopstocks Beziehungen* (wie Anm. 1), S. 28.

20 Reipsch, *Telemann* (wie Anm. 2), S. 115 f.

Doch auch Personen aus dem Umkreis des Dichters versandten dessen Texte an Komponisten, entweder eigenständig oder auf Bitten Klopstocks. So bat Klopstock 1764 den Dichter Johann Arnold Ebert, sich für ihn bei dem Braunschweiger Liederkomponisten Friedrich Gottlob Fleischer (1722–1806) zu verwenden, damit dieser aus dem XX. Gesang „sich eine Strophe auswählen und sie componieren“²¹ solle. 1766 wandte sich Klopstock an den Jesuitenpater Michael Cosmas Denis in Wien, dieser möge doch Johann Adolph Hasse ansprechen, Verse von ihm zu vertonen (Hasse entsprach dieser Bitte aber offensichtlich nicht),²² während Christian Gottfried Krause 1766 über Karl Wilhelm Ramler angesprochen wurde.²³ Und am 2. Dezember 1769 teilte Klopstock Johann Carl Tiedemann mit, dass der Philologe und Publizist Johann Christoph Resewitz die erste Ausgabe seiner Fragmente des Triumphgesangs, also des XX. Gesangs, aus dem *Messias* an Hiller gesandt hatte, „dass er [Hiller] einige Stellen daraus komponierte“.²⁴ Andererseits stellte Johann Friedrich Reichardt 1782 Verse aus *Der Messias* für Kompositionen zusammen, die Andreas Jacob Romberg vertonte und 1793 aufführte.

Bereits bis zu Klopstocks Todesjahr lagen mehrfach vertonte *Messias*-Gesänge vor, von Telemann 1759 der früheste, dann folgen u. a. Graun (1760), Rolle (1764), Dalberg (1784) und Romberg (1793). Einige Komponisten verfolgten die Idee, mehrere Teile des *Messias* in Gänze zu vertonen, so neben Telemann auch Knecht, Reichardt und Cramer, doch verwirklichten sie diese Idee offenbar nicht.

Bis zu dem genannten Zeitpunkt 1803 fanden einige Klopstock-Texte einen besonders großen Widerhall. Unter ihnen sind hervorzuheben das *Vaterlandslied* („Ich bin ein deutsches Mädchen“), komponiert von Bach, Gluck, Neefe, Beecke, Grosheim, weiterhin *Die Sommernacht* („Wenn der Schimmer von dem Monde“) durch Gluck, Neefe, Nägeli, J. A. P. Schulz und Beecke, sowie *Die frühen Gräber* („Willkommen, o silberner Mond“) durch Gluck, Reichardt, Neefe, Beecke und Harder, und *Dein süßes Bild, o Lyda* durch Bach, Štěpán, Reichardt, Zumsteeg und Bernhard Anselm Weber. Doch auch von *Die Frühlingsfeier* („Nicht in den Ozean der Welten“ – Zumsteeg, Massonneau, Besser, Stadler), *An Cidli* („Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“ – Neefe, Reichardt, Romberg, Zumsteeg), *Das Vater unser* (Naumann, Schwencke, Bergt) und *Selmar und Selma* („Weine du nicht“ – Neefe, Reichardt, Romberg) gibt es schon zu Klopstocks Lebzeiten mehrere Vertonungen. Auch Kirchenlieder Klopstocks wurden rezipiert, es seien nur die beiden Züricher Veröffentlichungen *Auserlesene geistliche Lieder von Klopstock*, [sic!] Cramer, Lavater und andern berühmten Dichtern von 1775 und 1788 und deren *Fortsetzung Auserlesener geistlicher Lieder, von Klopstock, Cramer, Lavater und andern berühmten Dichtern* von 1780 genannt. Es wäre eine Untersuchung wert, wie sich in der Zeit nach Klopstocks Tod die Textauswahl und damit die ästhetische Ansicht änderte.

Wenn man die Zahl der gedruckten Klopstock-Vertonungen bis zu des Dichters Tod erfasst, so spricht diese Zahl in doppelter Bedeutung Bände. Sieht man von solchen Einzelvertonungen ab, die in Sammeldrucken von Oden- und Gedicht-Vertonungen seit 1758 bzw. in Musenalmanachen von Berlin bis Zürich erschienen, so ist der erste

21 *Briefe von und an Klopstock. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit* (Hrsg. Johann Martin Lappenberg), Braunschweig 1867, S. 153.

22 Ebd., S. 158 f. und 162.

23 Koller, *Klopstocks Beziehungen* (wie Anm. 1), S. 28.

24 HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1989, S. 213.

Druck mit vertonten Klopstock-Texten 1760 in Berlin unter dem Titel *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter* publiziert worden. Dem folgen als erste Sammeldrucke von Kompositionen, die allein Klopstocks Texten gewidmet sind und seinen Namen im Titel nennen, Neefes *Oden von Klopstock mit Melodien*, gedruckt in Flensburg und Leipzig 1776 mit erweiterten Nachauflagen, sowie Glucks *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien 1785 oder 1786. An deren Seite sind Einzelvertonungen zu stellen, angefangen mit Carl Philipp Emanuel Bachs *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeite* („Noch kommt sie nicht, die Sonne“), Leipzig 1784, und im gleichen Jahr in Speyer mit Johann Friedrich Hugo von Dalbergs *Eva's Klagen bei dem Anblik des sterbenden Messias. Eine Deklamazion mit musikalischer Begleitung. Aus Klopstocks Messiad 8n Gesang* [sic!]. Schon 1777 hatte Johann Rudolf Zumsteeg Klopstocks *Frühlingsfeier* zu einem Konzertmelodram, einer so genannten „Deklamation“, gestaltet, die erste derartige Vertonung eines Klopstock-Textes.

Sowohl in dem Zeitraum 1751–1770, als seine Hauptwirkungsstätte Kopenhagen war, als auch in dem Zeitraum 1770 bis zu seinem Tode 1803 (hier nahm er Hamburg zum festen Wohnsitz, doch auch von hier unternahm er Reisen bis in die Schweiz), war für Klopstock die Elbe- und Hansestadt der Bezugspunkt. Schon in dem erstgenannten „Kopenhagener“ Zeitabschnitt, also von 1751–1770, beschäftigten sich mehrere Tonsetzer mit seinen Dichtungen: Graun, Krause, Telemann, C. Ph. E. Bach, Agricola, Rolle und Gluck. Telemann und Bach waren in dieser Zeit in Hamburg, Rolle und Klopstock trafen sich 1763 in Magdeburg, Fleischer und Klopstock begegneten sich 1751 usw. Andere hatten derlei persönliche Kontakte nicht – Graun, Krause und Agricola befanden sich während dieser Zeit in Berlin, und zwischen Gluck und Klopstock bestand schon vor ihrem Zusammentreffen Korrespondenz. Während des „Hamburger“ Zeitabschnitts von 1770 bis 1803 begegneten sich Gluck und Klopstock 1774 und 1775 in Karlsruhe und Rastatt, Reichardt besuchte Klopstock 1774 in Hamburg und 1783 in Heidelberg, Naumann traf 1776 in Hamburg auf den Dichter usw. Vertont wurden sowohl die bereits öffentlich gemachten Gesänge aus dem *Messias* (Telemann, Rolle), als auch Oden und Lieder (Agricola, Bach, Krause, Neefe, Reichardt, Zumsteeg u. a.) und Teile aus den Schauspielen *Salomo* und *Hermanns Schlacht* (Rolle und Gluck), aber auch die *Auferstehung* (Graun). Kein Geringerer als Baldassare Galuppi komponierte ein Oratorium *Adam* nach einem auf Klopstock basierenden Textbuch von Pietro Chiari, das 1771 in Venedig seine Uraufführung hatte. Bei der Verbreitung von Klopstock-Vertonungen spielten die verschiedenen Musenalmanache und Wochenblätter der Zeit eine wichtige Rolle. Als Klopstock 1770 seinen ständigen Wohnsitz in Hamburg nahm, verbreitete sich die Hochachtung der Tonsetzer vor dem Werk des Dichters mit noch größerer Geschwindigkeit in deutschen Landen. Hamburg erweist sich also auf verschiedene Weise als Tor Klopstocks in die musikalische Welt.

Anhang

Vertonungen von Klopstock-Texten bis zu Klopstocks Todesjahr

Die Auflistung berücksichtigt nur Vertonungen bis zu Klopstocks Todesjahr 1803 sowie die um 1800 oder Anfang des 19. Jahrhunderts zu datierenden Kompositionen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Textincipits wurden in Anführungszeichen, Titel kursiv gesetzt.

Abkürzungen:

DKL – vgl. *Répertoire international des sources musicales*, B VIII/2 *Das deutsche Kirchenlied*, Teil 2: *Register*

RISM Ms. – vgl. *Répertoire international des sources musicales*, *Manuskripte*

WA – Werkaufführung

UA – Uraufführung

Abels Tod

1771 Johann Heinrich Rolle, *Abels Tod* (Text von Johann Samuel Patzke). Nach Rolles Vertonung veränderte und erweiterte Klopstock den Text, was zu Differenzen mit Rolles Musik führte; für eine Salzburger Aufführung 1778 ergänzte deshalb Michael Haydn musikalisch den Schluss; „Seht, dort steigt der Opferrauch herauf“ von „Zolle“ aus *Abels Tod*, vgl. RISM Ms., stammt offensichtlich von Rolle.

Abendlied „Sink ich einst in jenen Schummer“

vor 1800 Johann Abraham Peter Schulz, RISM Ms.

Aedone und Aedi, s. *Die Lehrstunde**An Cidli/An sie* „Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779 = DKL 1779²¹, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786 = DKL 1786⁰¹. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 5. *An Cidli*. „Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“. 1779 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Mit Melodien beym Klavier zu singen. von Johann Friederich Reichardt*, Berlin 1779, [Erster Teil.] Berlin: Bey Joachim Pauli. 1779 = DKL 1779²², darin Nr. 40. *An Cidli*. „Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“ (Klopstock). 1793 Andreas Jacob Romberg, in: ders., [14] *Oden und Lieder fürs Clavier in Musik gesetzt und Herrn D. Schwick zu Münster aus inniger Freundschaft gewidmet von Andreas Romberg*. Bonn: Gestochen und zu haben bey Georg Welsch, Hofmusikus. 1793, Nr. 4.

um 1800 Georg Christoph Grosheim, in: *Sammlung deutscher Gedichte in Musik gesetzt*, Teil 4, Kassel.

1800 Johann Rudolf Zumsteeg, *An Cidli*. „Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“, in: ders., *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, H. 1, Nr. 10, Leipzig 1800, S. 26.

An Cidli „Der Liebe Schmerzen“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 7. *An Cidli*. „Der Liebe Schmerzen“.

An den Tod, s. *Der Tod* „O Anblick der Glanznacht, Sternheere“*An Fanny/Unsterblichkeit* „Wenn einst ich tot bin“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 3. *An Fanny*. „Wenn einst ich tot bin“. Anfang 19. Jh. Hans Georg Nägeli, RISM Ms.

An Laura „Herzen, die gen Himmel sich erheben“

Anfang 19. Jh. August Kestner, RISM Ms.

Auferstehungsgesang „Auferstehn, ja auferstehn wirst du, mein Leib“ [geistliches Lied]

1758 Carl Heinrich Graun, Chor *Die Auferstehung* („Auferstehn, ja auferstehn“), geistliches Lied für gemischten Chor, in: *Geistliche Oden in Melodien gesetzt von einigen Tonkünstlern in Berlin*, Berlin 1758; früheste Vertonung eines Klopstock-Textes.

1787 Carl Philipp Emanuel Bach, in: *Neue Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs*, Hamburg 1787, S. 14.

1788 Friedrich Gottlieb Fleischer, in: *Sammlung größerer und kleinerer Singstücke*, Braunschweig 1788, S. 12. um 1789 M. Ruprecht, in: ders., *XII Gesänge*, o. O. o. J., Nr. 4.

1803 Samuel Friedrich Heine, für gemischten Chor und Orchester, Ms. D-SW.

Anfang 19. Jh. Friedrich Heinrich Himmel, für Chor, Streicher und Orgel.

Anfang 19. Jh. Friedrich Heinrich Himmel, op. 23, für 2 Soprane (auch Tenor und Bass) und Klavier, Leipzig.

Anfang 19. Jh. Bernhard Klein, op. 24 Nr. 5, für Männerchor.

Bardale „Einen fröhlichen Lenz“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 2. *Bardale*. „Einen fröhlichen Lenz“.

Cidli, s. a. *An Cidli*

Cidli, s. *Das Rosenband* „Im Frühlingschatten fand ich sie“

Cidli „Sie schläft, o gieß ihr Schlummer“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 6. *Cidli*. „Sie schläft“.

Das Bündnis/Selma und Selmar, s. *Selma und Selmar/Das Bündnis*

Das Gebet des Herrn

1786 F. S. Sander, *Das Gebeth des Herrn, nach Klopstock, nebst einigen anderen Liedern moralischen Inhalts*, Breslau 1786 = DKL 1786¹⁹, *Das Gebeth des Herrn, nach Klopstock, nebst einigen Liedern moralischen Inhalts. componiert von F. S. Sander*, Breslau 1786.

Anfang 19. Jh. Henning, RISM Ms.

Das große Halleluja „Ehre sei dem Hoherhabnen“

18. Jh. Theodor Gottlieb Besser, RISM Ms.

Ende 18. Jh. Christian Gottlob Neefe, für 4 Soli und Violoncello, für Soli, Chor und Orchester, RISM Ms.

Das neue Jahrhundert „Weht sanft auf ihren Grüften, ihr Winde“

Anfang 19. Jh. Johann Friedrich Reichardt, für 3 Soli, Chor und Orchester, RISM Ms. 1814 Johann Friedrich Reichardt, *Das neue Jahrhundert. Eine prophetische Ode v. Klopstock*, für 2 Soli, Doppelchor und Orchester, Autograph, 1814, D-B.

Das Rosenband/Cidli „Im Frühlingschatten fand ich sie“

1762 Christian Ernst Rosenbaum, *Das schlafende Mädchen*, in: ders., *Lieder mit Melodien, für das Clavier*, Teil 2, Altona und Lübeck 1762, S. 4.

1774 Friedrich Wilhelm Weis, in: *Göttinger Musenalmanach* 1774; weiterhin in: ders., *Lieder mit Melodien*, Teil 1, Lübeck 1775, S. 20.

1778/79 Josef Antonin Štěpán, *Die Cidly Das Rosenband* („Im Frühlingschatten fand ich sie“), in: *Sammlung Deutscher Lieder* gedr. 1778/79.

1794 Corona Schröter, *Gesänge mit Begleitung des Fortepiano von Corona Schroeter, zweyte Sammlung*. Weimar: In Commission bey dem Industrie Comptoir. 1794. Unter den 16 Nummern: Nr. 3. *Cidli*. „Im Frühlingschatten fand ich sie“ (Klopstock) [*Das Rosenband*]. (3 v. F. W. Gotter, 2 v. Matthiesson, je 1 v. Herders Vld., W. G. Becker, Klopstock, F. Schmidt, Stollberg, 2 frz. u. 4 ital. [davon 2 Duette]).

um 1800 Johann Baptist Schenk, RISM Ms.

Das schlafende Mädchen, s. *Das Rosenband*

Das Vater unser „Du, deß sich alle Himmel freun“

1798/99 Johann Gottlieb Naumann, *Vater unser*, gedr. Dresden 1798, lyrische Chorkantate für Soli, zwei Chöre und Orchester, 1799 UA des *Vater unser* in Dresden-Neustadt.

Schlussstück einer Psalmvertonung „Um Erden wandeln Monde“. Neuausgabe von Ortrun Landmann: Johann Gottlieb Naumann „Um Erden wandeln Monde“, Psalm mit dem „Vater unser“. Text von Friedrich Gottlieb Klopstock. Photomechanischer Nachdruck der Partiturausgabe von 1823, mit Kommentar (*Das Erbe deutscher Musik*, Sonderreihe Band 8, Wiesbaden 2001). – Rezeption: UA Mai 1799 Kirche zu Dresden-Neustadt unter Naumanns Leitung, musikalisches Ereignis höchsten Ranges, Ertrag stiftet Naumann für die von Eisgang und Elbefflu im Winter 1799 geschädigten Dresdner; 21.10.1799 WA unter Naumanns Leitung zur Unterstützung des Stadtkrankenhauses; 11.5.1801 WA in Prag unter Naumanns Leitung; weitere Aufführungen in Berlin, Breslau, Quedlinburg und Amsterdam.

vor 1803 Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, RISM Ms.; erklang zu Klopstocks Trauerfeier 1803.

Anfang 19. Jh. Christian Gottlob August Bergt, *Das Vater unser* „Du, deß sich alle Himmel freun – Der du dich uns – In deines Himmels Heiligtum“ für Soli, Chor und Orchester, wohl Anfang 19. Jh., RISM Ms.

David und Jonathan s. *Salomo*

Dem Dreieinigem „Preis ihm, er schuf und er erhält“ [geistliches Lied]

Ende 18. Jh. Johann Friedrich Agricola, RISM Ms.

vor 1800 Johann Abraham Peter Schulz, RISM Ms.

Dem Unendlichen „Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich“

1785 Christoph Gottlob Neefe, *Dem Unendlichen* „Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich“ und *Das große Halleluja* für 4 Soli und Violoncello, für Soli, Chor und Orchester, aus der 3. Aufl. der *Oden von Klopstock mit Melodien*, 1785 (s. u. C, dort für 4st. Chor mit unterlegtem Klavier-/Orgel-Auszug) für Chor mit Orchesterbegleitung, Partitur-Abschrift, früher D-Hs, jetzt verschollen, für 4st. gemischten Chor a cappella, Partitur-Abschrift, das Halleluja auch in D-LÜh.

18. Jh. Theodor Gottlieb Besser, RISM Ms.

vor 1800 Christian Gottlob Neefe, RISM Ms.

Anfang 19. Jh. Hans Georg Nägeli, RISM Ms.

Der Frohsinn „Voller Gefühl des Jünglings“

1799 Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, *Ode für Gesang und Klavier*, Leipzig 1799.

Der Gottesacker „Wie sie so sanft ruh'n“

um 1800 Eleonora Sophia Maria Westenholz, RISM Ms.

Der Jüngling „Schweigend sahe der Mai“

1774/75 Christoph Willibald Gluck, in: ders., *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), 7 Nummern, darin Nr. 4, die Nr. 2–6 bereits vorher in den *Göttinger Musenalmanachen* 1774/75 und im *Voßschen Musenalmanach* 1785 gedruckt.

1784 Johann Rudolf Zumsteeg, in: *Musikalische Monatsschrift für Gesang und Klavier*, Stuttgart 1784, S. 21.

Der leidende Jesus „O meine Seele, ermuntre dich“ s. *Der Messias* (Rolle)

Der Messias

1759 Georg Philipp Telemanns *Messias* TWV 6:4, früheste Vertonung von *Messias*-Gesängen (Vertonung von zwei Abschnitten aus *Der Messias*: 1. Gesang Vs. 1–41 „Sing, unsterbliche Seele“ Eingangverse, *Mirjams und Deborahs Klage um den sterbenden Erlöser*; 10. Gesang Vs. 472–515 *Mirjam und deine Demut Deborah* (UA 29.3.1759 Hamburg Drillhaus, WA der 2. Kantate 5.3.1761 und 24.2.1766).

1760 anonym (Johann Friedrich Agricola oder Carl Heinrich Graun?) „Edler Jüngling, um mich bringst du dein Leben“ aus *Der Messias* 4. Gesang Vs. 748–768, in: *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter*, Berlin 1760.

um 1760/70 Friedrich Gottlob Fleischer, Verse aus *Der Messias*, 20. Gesang = Triumphgesang (verschollen).

um 1760/70 Gustav Georg von Völckersahm, Verse aus *Der Messias*, 20. Gesang = Triumphgesang (verschollen).

um 1760/70 Johann Adam Hiller, Verse aus *Der Messias*, 20. Gesang = Triumphgesang (verschollen).

1764 Johann Heinrich Rolle, *Scenen aus dem Messias*, 4. Gesang, Vs. 748 ff., „Edler Jüngling, um mich bringst du dein Leben“, UA Magdeburg 1764 in Anwesenheit Klopstocks anlässlich der Eröffnung seiner Magdeburger Konzerte.

1767 Georg Philipp Telemann, „Begleit ihn zum Thron auf“, Verse aus *Der Messias*, 20. Gesang Vs. 1074–1089 = Triumphgesang auf Christi Himmelfahrt (verschollen).

1771 Johann Heinrich Rolle, *Der leidende Jesus* „O, meine Seele, ermuntre dich“ Passionsoratorium 1771, Text von Johann Samuel Patzke nach Motiven des 5. bis 10. Gesangs aus Klopstocks *Der Messias*.

1780/85 Justin Heinrich Knecht, *Wechselgesang der Mirjam und Debora* „Schönster unter den Menschen“ = *Der Messias*, 10. Gesang, für 2 Soprane, 2 Violinen und B. c., Leipzig 1780/85, weiterhin RISM Ms.

1781 Christian David Overbeck, *Lieder und Gesänge mit Klaviermelodien als Versuche eines Liebhabers nach Klopstock*, Hamburg 1781, darin: Verse aus *Der Messias*, 20. Gesang = Triumphgesang.

[1782 Johann Friedrich Reichardt, Textauswahl aus *Der Messias* (1., 2. und 5. Gesang) als Vertonungsvorschlag für eine Kantate, gedr. in *Musikalisches Kunstmagazin* 1782.]

1784 Johann Friedrich Hugo von Dalberg, *Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias. Eine Deklamation mit musikalischer Begleitung. Aus Klopstocks Messiad 8n Gesang*, gedr. Speyer [1784] = *Der Messias*, 8. Gesang.

1793 Andreas Jacob Romberg, *Der Messias. Eine Cantate aus Klopstocks Messias, componirt zu Bonn 1793* WV 230 „Halleluja, ein feierndes Halleluja“ als geistl. Gesangswerk mit Instrumenten, nach der Textauswahl von Johann Friedrich Reichardt von 1782; UA 1793, RISM Ms. D-Hs ND VI 395 ak und al.

um 1800 Andreas Jacob Romberg, „Lob, Anbetung und Preis und Ehre dir“, aus *Der Messias*, RISM Ms.

Der Tod „O Anblick der Glanznacht, Sternheere“

um 1780 [1783] Christoph Willibald Gluck, Ode *An den Tod* „O Anblick der Glanznacht“, entstanden um 1780, von Johann Friedrich Reichardt nach dem Gehör aufgezeichnet und im *Musikalischen Blumenstrauß*, Berlin 1792, veröffentlicht; vgl. zu allem MGG, Bd. 5 (1956), Artikel Gluck, Sp. 375.

Der Tod „Wie wird mir dann, o dann mir sein“

Anfang 19. Jh. Johann Friedrich Reichardt, Chor, RISM Ms.

1803 Andreas Jacob Romberg, für gemischten Chor, RISM Ms.

Der Tod Adams, Tragödie

1771 Baldassare Galuppi, Oratorium *Adam* (nach Klopstocks *Der Tod Adams*, Trauerspiel, von Pietro Chiari; UA 1771 Venedig, *Incurabili*).

Die frühen Gräber „Willkommen, o silberner Mond“

1774/75 Christoph Willibald Gluck, in: ders., *Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), Nr. 6, 7 Nummern, davon Nr. 2–6 bereits vorher in den *Göttinger Musenalmanachen* 1774/75 und im *Voßschen Musenalmanach* 1785.

1779 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Mit Melodien beym Clavier zu singen. von Johann Friederich Reichardt*, Berlin 1779, [Erster Teil.] Berlin: Bey Joachim Pauli. 1779 = DKL 1779², darin Nr. 9. *Die frühen Gräber*. „Willkommen, o silberner Mond“ (Klopstock); entstanden 1774 in Hamburg für die Winthem.

1785 Christian Gotthilf Tag, in: ders., *Lieder beim Clavier zu singen*, Leipzig 1785.

1785 Christian Gottlieb Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock*, neue Auflage Neuwied 1785; weiterhin Ende 18. Jh., RISM Ms.

1800 Johann Gottlieb Naumann, Einzeldruck, Leipzig 1800.

um 1800 Ignaz Franz von Beecke, RISM Ms.

um 1800 August Harder, RISM Ms.

Die Frühlingsfeier „Nicht in den Ozean der Welten“

1777/1804 Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Frühlingsfeier* „Nicht in den Ocean“. *Ode von Klopstock. Zur Deklamation mit Begleitung des Orchesters*, erstes Konzertmelodram („Deklamation“) für Sprecher und Orchester, als weltliche Kantate komponiert 1777, gedr. posthum Leipzig 1804, Partitur und Klavierauszug.

1797 Louis Massonneau, Melodram, Altona 1797, RISM Ms.

18. Jh. Theodor Gottlieb Besser, RISM Ms.

Anfang 19. Jh. Maximilian Stadler, *Die Frühlingsfeyer* („Nicht in den Ocean“), von Klopstock, für Soli, Chor und Orchester, RISM Ms.

Die Gestirne „Es tönet sein Lob Feld und Wald“

Anfang 19. Jh. Johann Friedrich Reichardt, Chor, RISM Ms.

Die höchste Glückseligkeit „Wie erhöht! Weltherrscher“

1794 Hans Georg Nägeli, in: ders., *Lieder, in Musik gesetzt*, gedr. Zürich und Basel 1794, Nr. 19.
Anfang 19. Jh. Ernst Häusler, *Die höchste Glückseligkeit* (Klopstock), Kantate für Chor und Orchester, RISM Ms.

Die künftige Geliebte „Dir nur liebendes Herz“

1788 Andreas Jacob Romberg, „Ach, warum, o Natur“ WV 244, aus Klopstocks Ode *Die künftige Geliebte*, Rezitativ und Arie für Bass und Orchester, RISM Ms.

Die Lehrstunde/Aedone und Aedi „Der Lenz ist Aedi gekommen“

1786 Johann Gottlieb Naumann, Ode *Die Lehrstunde*, Duett, gedr. Dresden 1786 (MGG Naumann), weiterhin RISM Ms.
Anfang 19. Jh. Ernst Häusler, *Die Lehrstunde* (Klopstock), Kantate für Chor und Orchester, Ms.

Die Neigung „Nein, ich widerstrebe nicht mehr“

vor 1785/86 Christoph Willibald Gluck, in: ders. *Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), Nr. 7. 7 Nummern, davon Nr. 2–6 bereits vorher in den *Göttinger Musenalmanachen* 1774/75 und im *Voßschen Musenalmanach* 1785 gedruckt.

Die tote Clarissa

1802? Georg Christoph Grosheim, Ode für Gesang und Klavier, Kassel [1802?].

Die Sommernacht „Wenn der Schimmer von dem Monde“

1774/75 Christoph Willibald Gluck, in: ders., *Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), Nr. 5. 7 Nummern, die Nr. 2–6 bereits vorher in den *Göttinger Musenalmanachen* 1774/75 und im *Voßschen Musenalmanach* 1785 gedruckt.

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779 = DKL 1779², neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786 = DKL 1786⁰¹. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 8. *Die Sommernacht*. „Wenn der Schimmer von dem Monde“.

1794 Hans Georg Nägeli, in: ders., *Lieder, in Musik gesetzt*, gedr. Zürich und Basel 1794, Nr. 20.
vor 1800 Johann Abraham Peter Schulz, Lied, RISM Ms.
um 1800 Ignaz Franz von Beecke, RISM Ms.

Edone „Dein süßes Bild, Edone“, s. *Lyda* „Dein süßes Bild, o Lyda“

Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias = *Der Messias* 8. Gesang, s. a. *Der Messias*

1784 Johann Friedrich Hugo von Dalberg, *Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias. Eine Deklamation mit musikalischer Begleitung. Aus Klopstocks Messiad 8n Gesang*, Speyer [1784].

Fischerlied „Ich fand den schönsten der Bäche“, s. a. *Hermanns Tod*

1791 Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, *Fischerlied* „Ich fand den schönsten der Bäche“, aus Klopstocks *Hermanns Tod*, in: *Musikalisches Wochenblatt auf das Jahr 1791*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Berlin 1791.

Gesang zum Karfreitag „Ach, bis zum Tod am Kreuz hinab“ [geistliches Lied]

1793 Johann Adam Hiller, *Gesang zum Charfreitage von Klopstock*, „Ach, bis zum Tod am Kreuz hinab“, für 4 Stimmen, Leipzig 1793.

Heinrich der Vogler „Der Feind ist da“

1793 Andreas Jacob Romberg, in: ders., [14] *Oden und Lieder fürs Clavier in Musik gesetzt und Herrn D. Schwick zu Münster aus inniger Freundschaft gewidmet von Andreas Romberg*. Bonn: Gestochen und zu haben bey Georg Welsch, Hofmusikus. 1793, Nr. 3.

Hermanns Schlacht, Drama

1775 oder davor Christoph Willibald Gluck, nicht überlieferte Vertonungen (Chöre, Bardengesänge, bei der Begegnung Gluck-Klopstock Letzterem vorgetragen).

1788 Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, zwei Gesänge („Auf Moos am luftigen Bach saß Mana“ und „In deinen Tälern, Einsamkeit“), in: ders., *Weisen und Lyrische Gesänge in Musik gesetzt*, Flensburg und Leipzig 1788.
Ende 18. Jh. Ignaz Franz von Beecke, „Wie glänzend ist es, o wie schön“, RISM Ms.

Hermanns Tod, Drama

- 1771 Johann Heinrich Rolle, *Hermanns Tod* „O Fräa, Göttin süßer Triebe Beschützerin“, Oratorium, Text von Johann Samuel Patzke nach Motiven aus Klopstocks Bardiet *Hermanns Tod* 1771 (UA 7.12.1771), RISM Ms.
1788 Johann Rudolf Zumsteeg, *Jägerlied* „Ich habe den Rehbock Künste gelehrt“, in: *Vaterlandschronik von 1788*, 1. Halbjahr, hrsg. von Christian Friedrich Daniel Schubart, Stuttgart 1788.
1789 Friedrich Ludwig Kunzen, zwei Gesänge in: ders., *Zerstreute Compositionen für Gesang und Clavier*, Kopenhagen 1789.
1791 Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, *Fischerlied* „Ich fand den schönsten der Bäche“, aus Klopstocks *Hermanns Tod*, in: *Musikalisches Wochenblatt auf das Jahr 1791*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, IV, Berlin (Oktober 1791), S. 32.

Hermann und die Fürsten, Drama

- 1784–1790 Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, 1786 Musik zu Klopstocks *Hermann und die Fürsten* (Textbeginn „Die Blumen auf meinem Schilde“) vollendet; 1787 Teildruck in *Flora. Erste Sammlung*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Kiel und Hamburg 1787; 1790 Kunzen, *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten im Clavierauszuge*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, Kiel und Altona 1790 (= *Polyhymnia* Bd. VIII); 1791 Teildruck in *Musikalisches Wochenblatt auf das Jahr 1791*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, IX, Berlin (Dez. 1791), S. 72; gesamte Vokal- und Instrumentalstimmen RISM Ms.
um 1780/90 Johann Rudolf Zumsteeg, „Mein rasches Mädchen ist so fern von mir“, ehem. in Luise Andrä-Zumsteegs Album, heute verschollen.
1788 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Deutsche Gesänge mit Clavierbegleitung von Johann Friedrich Reichardt*, Leipzig: Bey Georg Joachim Göschen. 1788, darin Nr. 23: *Theuds Einweihung*. „Mana, Mana! er nahm das Schwert“

Hermann und Thusnelda „Ha, dort kömmt er mit Schweiß“

- 1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779 = DKL 1779²¹, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786 = DKL 1786⁰¹. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 4. *Hermann und Thusnelda*. „Ha, dort kommt er“.
1793 Andreas Jacob Romberg, in: ders., [14] *Oden und Lieder fürs Clavier in Musik gesetzt und Herrn D. Schwick zu Münster aus inniger Freundschaft gewidmet von Andreas Romberg*. Bonn: Gestochen und zu haben bey Georg Welsch, Hofmusikus. 1793, Nr. 2.

Himmelfahrkantate

- 1789 Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (verschollen).

Hoffnung, Freundschaft, Liebe

- Anfang 19. Jh. Georg Ernst Gottlieb Kallenbach.

Jägerlied „Ich habe den Rehbock Künste gelehrt“, s. *Hermanns Tod*

Lyda „Dein süßes Bild, o Lyda“

- 1774 Carl Philipp Emanuel Bach, RISM Ms.
1778/79 Josef Antonín Štěpán, in: *Sammlung Deutscher Lieder*, gedr. 1778/79.
1779 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Mit Melodien bey dem Klavier zu singen. von Johann Friederich Reichardt*, Berlin 1779, [Erster Teil.] Berlin: Bey Joachim Pauli. 1779 = DKL 1779²², darin Nr. 19. *Lyda*. „Dein süßes Bild, o Lyda“ (Klopstock).
1783/1803 Johann Rudolf Zumsteeg, in: *Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenzeitschrift*, Tl. 1, hrsg. von H. P. Bossler, Speyer 1783, weiterhin in: ders., *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, H. 5, Nr. 2, Leipzig 1803.

Mein Vaterland „So schweigt der Jüngling lange“

- 1793 Andreas Jacob Romberg, in: ders., [14] *Oden und Lieder fürs Clavier in Musik gesetzt*, Bonn 1793, Nr. 1.

Mirjam und deine Demut Deborah = *Der Messias* 10. Gesang, s. a. *Der Messias*

- 1759 Georg Philipp Telemann, früheste Vertonung von *Messias*-Gesängen, *Der Messias* TWV 6:4 (Vertonung von zwei Abschnitten daraus: 1. Gesang Vs. 1–41 „Sing, unsterbliche Seele“ Eingangerverse, *Mirjams und Deborahs Klage um den sterbenden Erlöser*; 10. Gesang Vs. 472–515 *Mirjam und deine Demut Deborah*), UA 29.3.1759 Hamburg Drillhaus, WA der 2. Kantate 5.3.1761 und 24.2.1766.

1783 Justin Heinrich Knecht, *Wechselgesang der Mirjam und Debora = Der Messias*, aus dem 10. Gesang, für 2 Soprane, 2 Violinen und B. c., Leipzig 1780/85.

Morgengesang am Schöpfungsfeste „Noch kommt sie nicht, die Sonne“

1783/1784 Carl Philipp Emanuel Bach, *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* „Noch kommt sie nicht, die Sonne“, Ode, Wq 239 (1783, gedr. Leipzig 1784).

Morgenlied „Wenn ich einst von jenem Schlummer“ [geistliches Lied]

vor 1800 Johann Abraham Peter Schulz, RISM Ms.

Anfang 19. Jh. Johann Friedrich Reichardt, Lied, RISM Ms.

Anfang 19. Jh. Maria Theresia von Paradis, hier: *Der Auferstehungsmorgen*.

Ode auf die Genesung der Prinzen von Preußen „Laßt dem Erhalter seiner Geschöpfe“

Anfang 19. Jh. Johann Friedrich Reichardt, für Chor und Streicher, RISM Ms.

Osterkantate

1789 Christian Friedrich Gottlieb Schwencke (verschollen).

Salomo, Trauerspiel

1766 Johann Heinrich Rolle, *David und Jonathan*, musikalische Elegie aus dem Trauerspiel *Salomo* für 2 Violinen und Pianoforte, öffentlich aufgeführt durch Rolle 1766 in Magdeburg, gedr. Leipzig 1733.

Schlachtgesang/Schlachtlied „Mit unserm Arm ist nichts getan“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 1. *Schlachtgesang*. „Mit unserm Arm“.

1785/86 Christoph Willibald Gluck, in: ders., *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), Nr. 3, 7 Nummern, davon Nr. 2–6 bereits vorher in den *Göttinger Musenalmanachen* 1774/75 und im *Voßschen Musenalmanach* 1785 gedruckt.

1795 Christian Gottfried Thomas, *Schlachtgesang* (Klopstock) für 2 Chöre und Orchester (30 Instrumente), Leipzig 1795, weiterhin RISM Ms.

Anfang 19. Jh. Hans Georg Nägeli, RISM Ms.

Schlachtgesang „Wie erscholl der Gang des lauten Heeres“

1800 Johann Rudolf Zumsteeg, in: ders., *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, H. 1, Leipzig 1800, S. 24.

Selma und Selmar „Mein Selma, wenn aber der Tod uns Liebende trennte“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779 = DKL 1779²¹, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786 = DKL 1786⁰¹. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 12. *Selma und Selmar*. „Mein Selma“

1803 Andreas Jacob Romberg, *Mein Selma*, WV 266, Kantate für 2 Soprane und Streicher, komp. 1803, RISM Ms., gedr. Klavierauszug o. J.

Selma und Selmar „Weine du nicht, o die ich innig liebe“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 9. *Selmar und Selma*. „Weine du nicht“.

1779 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Oden und Lieder von Klopstock, Stolberg, Claudius und Hölty. Mit Melodien bey dem Clavier zu singen. von Johann Friederich Reichardt*, Berlin 1779, [Erster Teil.] Berlin: Bey Joachim Pauli. 1779 = DKL 1779²², darin Nr. 1. *Selmar und Selma*. „Weine du nicht“ (Klopstock).

1793 Andreas Jacob Romberg, in: ders., [14] *Oden und Lieder fürs Clavier in Musik gesetzt und Herrn D. Schwick zu Münster aus inniger Freundschaft gewidmet von Andreas Romberg*. Bonn: Gestochen und zu haben bey Georg Welsch, Hofmusik. 1793, Nr. 5.

Selma und Selmar/Das Bündnis „Selmar dein Wort“

um 1780 H. Kleiser, RISM Ms.

Stabat mater „Jesus Christus schwebt am Kreuze“

1774/76 Giovanni Battista Pergolesi, dazu Klopstock-Parodie als Passionskantate; Bearbeitungen von Johann Adam Hiller.

Teone „Still auf dem Blatt“

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786. Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 10. *Teone*. „Still auf dem Blatt“.

Theuds Einweihung „Mana, Mana! er nahm das Schwert“, s. a. *Hermann und die Fürsten*

1788 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Deutsche Gesänge mit Clavierbegleitung*, Leipzig: Bey Georg Joachim Göschen. 1788, darin: Nr. 23. *Theuds Einweihung*. „Mana, Mana! er nahm das Schwert“ (Klopstock).

Triumphgesang auf Christi Himmelfahrt = Der Messias 20. Gesang Vs. 1074–1089 = „Begleit ihn zum Thron auf“, s. a. *Der Messias* (Telemann)

1767 Georg Philipp Telemann, verschollen.

Unsterblichkeit, s. *An Fanny/Unsterblichkeit*

Vaterlandslied „Ich bin ein deutsches Mädchen“

1770 Anonymus, in: Hamburger Zeitschrift *Unterhaltungen*, Bd. 10, 6. Stück, Dez. 1770.

1773 Johann Friedrich Reichardt, in: ders., *Vermischte Musikalien*, Riga 1773, S. 9.

1773 Carl Philipp Emanuel Bach, gedr. in *Göttinger Musenalmanach fürs Jahr 1774*.

1776 Christian Gottlob Neefe, in: ders., *Oden von Klopstock mit Melodien*, Flensburg und Leipzig 1776, ²1779 = DKL 1779²¹, neue, sehr vermehrte und verbesserte Aufl. Neuwied und Speyer 1786 = DKL 1786⁰¹ Unter den 13 Nummern sind 12 Klopstock-Gedichte, darunter Nr. 11 *Vaterlandslied*. „Ich bin ein deutsches Mädchen“.

1777 C. G. Telonius, in: *Oden und Lieder*, Hamburg 1777, S. 6.

1779/85 Johann Abraham Peter Schulz, in: ders., *Gesänge am Clavier*, Berlin 1779, S. 18; ders., in: ders., *Lieder im Volkston*, Teil 2, Berlin 1785, S. 12.

1783 Johann Rudolf Zumsteeg, in: *Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer*, Kassel: Waisenhaus-Buchdruckerei 1783.

1784 Ernst Wilhelm Wolf, in: *51 Lieder der besten deutschen Dichter*, Weimar 1784, S. 14.

1785/86 oder davor Christoph Willibald Gluck, in: ders. *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), 7 Nummern, darunter Nr. 1.

1786 Samuel Friedrich Brede, in: *Lieder und Gesänge am Clavier*, Offenbach 1786, S. 10.

1786 Ignaz Franz von Beecke, RISM Ms.

1787 Johann Christoph Friedrich Bach, in: ders., *Musikalische Nebenstunden*, Rinteln 1787, S. 5.

1789 R. G. in: *Anthologie für Kenner und Liebhaber*, Teil 2, Speyer 1789, S. 139.

Anfang 19. Jh. Georg Christoph Grosheim, RISM Ms.

Vorbereitung zum Tode „Selig sind des Himmels Erben“

1783 Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, in *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783; des weiteren in *Blumenlese des musicalischen Magazins 1783*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer

Was bleibt und was schwindet

um 1800 Andreas Jacob Romberg, Kantate.

Wir und Sie „Was tat dir, Tor, dein Vaterland“

1773 Johann Nicolaus Forkel, in: *Göttinger Musenalmanach für 1773*, S. 221.

1782 Johann Philipp Kirnberger, in: ders., *Anleitung zur Singekomposition*, Berlin 1782, S. 65.

vor 1785/86 Christoph Willibald Gluck, in: ders., *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu singen in Musik gesetzt*, Wien o. J. (1785/86), Nr. 2, 7 Nummern, davon Nr. 2–6 bereits vorher in den *Göttinger Musenalmanachen 1774/75* und im *Voßschen Musenalmanach 1785* gedruckt.

1791 Petersen Grönland, in: ders., *Melodien zu Liedern*, Teil 1, Kopenhagen und Leipzig 1791, S. 22.

Textincipits

Die Auflistung stellt Textincipits und Titel gegenüber, nähere Informationen finden sich bei den Titeln. Ergänzt wurden Nachweise für Vertonungen von Klopstock-Texten, für die keine Titel ermittelt werden konnten. Textincipits wurden in Anführungszeichen, Titel kursiv gesetzt.

„Ach, bis zum Tod am Kreuz hinab“ *Gesang zum Karfreitag* [geistliches Lied]

„Ach, warum, o Natur“, s. *Die künftige Geliebte*

„Aufersteh, ja aufersteh wirst du, mein Leib“ *Auferstehungsgesang* [geistliches Lied]

„Auf Moos am luftigen Bach saß Mana“, s. *Hermanns Schlacht*

„Begleit ihn zum Thron auf“ *Triumphgesang auf Christi Himmelfahrt* (*Der Messias* 20. Gesang Vs. 1074-1089), s. a. *Der Messias*

„Dein süßes Bild, o Lyda“ *Lyda* [„Dein süßes Bild, Edone“ *Edone*]

„Der Feind ist da“ *Heinrich der Vogler*

„Der Lenz ist Aedi gekommen“ *Die Lehrstunde* [*Aedone und Aedi*]

„Der Liebe Schmerzen“ *An Cidli*

„Der Seraph stammelt und die Unendlichkeit“

vor 1800 Christian Gottlob Neefe, RISM Ms.

„Die Blumen auf meinem Schilde“, s. *Hermann und die Fürsten*

„Dir nur, liebendes Herz“ *Die künftige Geliebte*, s. „Ach, warum, o Natur“

„Du, deß sich alle Himmel freun“ *Das Vater unser*

„Edler Jüngling, um mich bringst du dein Leben“ (*Der Messias* 4. Gesang Vs. 748-768), s. a. *Der Messias*

„Ehre sei dem Hoherhabnen“ *Das große Halleluja*

„Einen fröhlichen Lenz“ *Bardale*

„Es tönet sein Lob Feld und Wald“ *Die Gestirne*

„Folgt ihr, sie ist es“, s. *Hermann und die Fürsten*

„Ha, dort kömmt er mit Schweiß“ *Hermann und Thusnelda*

„Halleluja, ein feirendes Halleluja“ *Der Messias* (Textauswahl von J. F. Reichardt), s. *Der Messias* (Reichardt, Romberg)

„Herr Gott, dich loben wir“

1783 Georg Peter Weimar

„Herzen, die gen Himmel sich erheben“ *An Laura*

„Ich bin ein deutsches Mädchen“ *Vaterlandslied*

„Ich fand den schönsten der Bäche“ *Fischerlied*, s. a. *Hermanns Tod*

„Ich habe den Rehbock Künste gelehrt“ *Jägerlied*, s. a. *Hermanns Tod*

„Im Frühlingsschatten fand ich sie“ *Das Rosenband*

„In deinen Tälern, Einsamkeit“, s. a. *Hermanns Schlacht*

„Jauchzt Himmel, Erde freue dich“ [geistliches Lied]

um oder vor 1758 Christian Gottfried Krause, *Jauchzt Himmel! Erde freue dich* für Klavier mit untergelegtem Text, in: *Oden und Lieder* (D-B: Mus. ms. 30064), gedruckt in: *Geistliche, moralische und weltliche Oden*, hrsg. von G. A. Lange, Berlin 1758

„Jesus Christus schwebt am Kreuze“ *Stabat mater*

„Komm, Geist des Herrn“, s. „Komm, heiliger Geist, Tröster Gott“ (Telemann)

„Komm, heiliger Geist, Tröster Gott“

1759 Georg Philipp Telemann, Pfingstkantate „Komm, Geist des Herrn“ (Text teilweise von Klopstock, nämlich Nr. 2, 7 und 10 = alle drei Strophen der Klopstock-Parodie auf das Luther-Lied „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“: „Komm, heiliger Geist, Tröster Gott“, „Du heiliges Licht, starker Hort“, „Du heilige Ruh, süßer Trost“) TWV 1:999 (UA 1. Pfingsttag = 3.6.1759 an St. Petri; WA 4., 10., 17. und 24.6.1759, des weiteren Pfingsten = 10.6.1764), für Soli (SATB), Chor (SATB), Trompeten 1-3, Pauken, Oboe 1-2, Streicher, Basso continuo. - Bei den Klopstock-Texten handelt es sich um drei Strophen seiner Parodie „Komm, heiliger Geist, Tröster Gott“ auf das Luther-Lied „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“, deren Text Klopstock 1757 in den *Geistlichen Liedern. Erster Teil*, Abteilung *Veränderte Lieder*, abdruckte.

„Kühnheit ist Göttergabe“, s. *Hermann und die Fürsten*
„Lasst dem Erhalter seiner Geschöpfe“ *Ode auf die Genesung der Prinzen von Preußen*
„Lob, Anbetung und Preis und Ehre dir“, s. a. *Der Messias* (Romberg)
„Mana, Mana! er nahm das Schwert“ *Theuds Einweihung*, s. *Hermann und die Fürsten*
„Mein rasches Mädchen ist so fern von mir“, s. *Hermann und die Fürsten*
„Mein Selma, wenn aber der Tod uns Liebende trennte“ *Selma und Selmar*
„Mit unserm Arm ist nichts getan“ *Schlachtgesang* [Schlachlied]
„Nein, ich widerstrebe nicht mehr“ *Die Neigung*
„Nicht in den Ozean der Welten“ *Die Frühlingsfeier*
„Noch kommt sie nicht, die Sonne“ *Morgengesang am Schöpfungsfeste*
„O Anblick der Glanznacht, Sternheere“ *Der Tod*
„O Fräa, Göttin süßer Triebe Beschützerin“ *Hermanns Tod*
„O, meine Seele, ermuntere dich“ *Der leidende Jesus*
„Preis ihm, er schuf und er erhält“ *Dem Dreieinigen* [geistliches Lied]
„Schönster unter den Menschen“ *Wechselgesang der Mirjam und Debora*, s. a. *Der Messias*
„Schweigend sahe der Mai“ *Der Jüngling*
„Seht, dort steigt der Opferrauch herauf“, s. *Abels Tod*
„Selig sind des Himmels Erben“ *Vorbereitung zum Tode*
„Selmar dein Wort“ *Selma und Selmar*
„Sie schläft, o gieß ihr Schlummer“ *Cidli*
„Sing, unsterbliche Seele“ (*Der Messias* 1. Gesang), s. a. *Der Messias* (Telemann)
„Sink ich einst in jenen Schlummer“ *Abendlied*
„So schweigt der Jüngling lange“ *Mein Vaterland*
„Still auf dem Blatt“ *Teone*
„Überwunden hat der Herr den Tod“ *Osterlied*
„Um Erden wandeln Monde“, s. *Das Vater unser* (Naumann)
„Voller Gefühl des Jünglings“ *Der Frohsinn*
„Was tat dir, Tor, dein Vaterland“ *Wir und Sie*
„Weht sanft auf ihren Gräften, ihr Winde“ *Das neue Jahrhundert*
„Weine du nicht, o die ich innig liebe“ *Selma und Selmar*
„Wenn der Schimmer von dem Monde“ *Die Sommernacht*
„Wenn einst ich tot bin“ *An Fanny / Unsterblichkeit*
„Wenn ich einst von jenem Schlummer“ *Morgenlied* [geistliches Lied]
„Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich“ *Dem Unendlichen*
„Wie erhöht! Weltherrscher“ *Die höchste Glückseligkeit*
„Wie erscholl der Gang des lauten Heeres“ *Schlachtgesang*
„Wie sie so sanft ruh'n“ *Der Gottesacker*
„Wie glänzend ist es, o wie schön“, s. *Hermanns Schlacht*
„Wie wird mir dann, o dann mir sein“ *Der Tod*
„Willkommen, o silberner Mond“ *Die frühen Gräber*
„Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“ *An Cidli/ An sie*

Oberflächlich und im Groben betrachtet kann man bei Klopstock von einem höchst positiven Verhältnis zur Musik sprechen. Als er 1796 ein Loblied auf die Musik anstimmte,

Sterbliche nur genossen der Freuden froheste, reinste,
Sie allein die Musik?
[...]
Irrt doch nicht so! Es freuet nicht allein in den Sternen; es freuet
Auch in dem Himmel Musik.¹

konnte er auf langjährige, vielfältige Berührungen mit der Tonkunst und ihren verschiedenen Formen zurückblicken, so wie sie im 18. Jahrhundert in Erscheinung traten: als frommer Kirchgänger selbstverständlich mit dem Kirchenlied, daneben mit Kantate und Oratorium, ebenso aber auch mit dem profanen Lied und der konzertanten Musik. Die Frage wäre lediglich, ob er je einer Opernaufführung beigewohnt habe. Immerhin konnte er von der Oper berichten, auch wenn es nur vom Hörensagen war, dass sie „in unsern Zeiten“ einen hohen Grad an Vollkommenheit erreicht habe; dies im Jahre 1758.²

Dass in der bürgerlichen Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts die Musik und insbesondere das Lied zunehmend an Bedeutung gewannen, ist allgemein bekannt. Schon 1750, als junger Mann, stand Klopstock mitten in einer lebendigen Liedkultur:

Hallers Doris sang uns[,] selber des Liedes [w]erth
Hirzels Daphne, den Kleist zärtlich, wie Gleimen, liebt;
Und wir Jünglinge sangen
Und empfanden wie Hagedorn.³

So die Stelle aus der berühmten Ode *Der Zürchersee*, in der die gemeinschaftsstiftende, ja erotisierende Funktion des gesungenen Liedes in der durchaus mit Absicht syntaktisch zunächst schwer durchschaubaren Verschränkung der Namen von Freunden, Freundin-

- 1 *Friedrich Gottlieb Klopstocks Oden* (Hrsg. Franz Muncker, Jaro Pawel), 2 Bde., Stuttgart 1889, Bd. 2, S. 116.
- 2 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* (1758), in: ders., *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleiden), München 41981, S. 1009–1016, hier S. 1016.
- 3 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See*, in: *Gedichte 1700–1770. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge* (Hrsg. Jürgen Stenzel), München 1969, S. 243–245, hier S. 244 (*Epochen der deutschen Lyrik* 5).

nen und dichterischen Vorbildern selbst besungen und gefeiert wird.⁴ Jugend, Freundschaft, Liebe wurden erst im Medium des geselligen Musizierens so richtig erfahrbar gemacht, erlebten jedenfalls in diesem Medium ihre Steigerung und Vollendung.

Das sollte auch zeitlebens für Klopstock so bleiben. Ein Lebensbild aus dem Jahre 1767 zeigt anschaulich, wie nachhaltig die anakreontische Liedkultur nachwirkte. Der inzwischen 43-jährige Klopstock schreibt schäkernd an eine junge Freundin:

„Im vorbegehen, oder vielmehr nicht im Vorbegeh'n, ich bin ein sehr verliebter Liebhaber der Musik, u ob ich gleich selbst weder spiele noch singe, so habe ich doch einen Flügel u Clavier auf meiner Stube. Ich singe wohl bisweilen ein wenig mit, wenn es leicht ist, was gesungen wird[,] Gerstenberg u seine Frau singen gut u sehr nach meinem Geschmack [...]. Wir haben eine deliciose kleine Sammlung von Musiken. Wir lesen Melodien aus, die uns vorzügl. gefallen. Wir machen Texte dazu wenn sie noch keine haben, wir ändern andre Texte, oder wir nehmen auch irgend einer Melodie, die uns nicht gefällt, einen Text, der uns gefällt, u bringen ihn unter eine andre Melodie. Wenn Sie ein hübsch artig Kind seyn u singen lernen wollen, so sollen Sie schon Musiken haben, die Ihnen gefallen. Ich wette fast darauf, daß Sie *stabat mater* nicht kennen. Dieß ist ein lateinischer catholischer Text zu einer ausserordentlich schönen Composition. Ich habe einen deutschen Text dazu gemacht. Dieser Text ist sehr ernsthaft. Wir singen aber auch viele scherzhafte Sachen [...]. Recht im Ernste, meine liebe kleine, Sie werden mir eine grosse Freude machen, wenn Sie singen lernen. Ich meine eben nicht Arien. Und nun, u nun, Mädchen – ja freylich möchte ich lieber mündl. mit Ihnen plaudern, u nun, nun was meinen Sie dazu? – Nun, wozu denn? [...] – Wozu? Was das für ein klein dumm Ding ist, daß es nicht merkt, daß ich es küssen möchte. Wurden Sie etwa roth, daß ich Sie geküßt habe? – Paperlapä! Sie sollen mich nun doch wieder küssen, u singen sollen Sie auch lernen.“⁵

Hier herrscht wie gesagt ein anakreontischer Ton vor. Fließend sind aber die Übergänge zur Empfindsamkeit. Helferich Peter Sturz berichtet über Klopstock aus der gleichen, Kopenhagener Zeit und den daran anschließenden ersten Jahren in Altona ab 1770:

„[Die Musik] durchströmt ihn, wenn sie klagt, wie die leidende Liebe, Wonne seufzet, wie ihre Hoffnung, stolz daher tönt, wie das Jauchzen der Freiheit, feierlich durch die Siegespalmen hallt. Immer muß sie der Dichtkunst nur dienen, Windemens Stimme folgsam begleiten, nie das Lied verhüllen, sondern leicht umschweben, wie der Schleier eine griechische Tänzerin. O wie oft lauschten wir an unsers Gerstenbergs Klavier, wenn er den holden Wechselgesang mit seiner zärtlichen Gattin anstimmte!“⁶

4 Siehe dazu Karl Ludwig Schneider, *Nachwort*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden. Eine Auswahl* (Hrsg. Karl Ludwig Schneider), Stuttgart 1966, S. 171. *Doris* ist der Titel eines Lieds von Albrecht von Haller. Johann Kaspar Hirzel und seine „Daphne“ (seine Frau) waren mit von der Partie auf der Bootsfahrt. Ewald von Kleist und Johann Wilhelm Ludwig Gleim waren dichterische Freunde in der deutschen Heimat. Friedrich von Hagedorns *Oden und Lieder* (1747) waren das allseits bewunderte Vorbild für das gesellige Lied der Zeit. „[Klopstock] sang [...] uns Lieder von Hagedorn“, schrieb Hirzel an Kleist am 4. August 1750 in seinem Bericht von der Bootsfahrt (ebd. S. 141).

5 HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1989, S. 36 f. (an Cäcilie Ambrosius, 30. oder 31. Oktober 1767).

6 Helferich Peter Sturz, *Klopstock*, in: ders., *Schriften*, 2 Bde., Leipzig 1779–1782, Bd. 1, S. 180–89, hier S. 183–184.

„Windeme“ war Klopstocks dichterischer Name für Johanna von Winthem, deren Stimme und musikalisches Können er in mehreren Oden besang (*Klage, Der Denkstein, Die Grazien, Die Sängerin, und der Zuhörer*). Dass er ein „verliebter Liebhaber“ der Musik war, zeigte sich nicht zuletzt auch darin, dass er sie 1791, 67-jährig, schließlich ehelichte.

So war Musik für Klopstock, wie für viele andere Menschen der damaligen Zeit, ein bevorzugtes Medium, in dem sich ihr geselliges und intimes Leben entfalten konnte.⁷ Das geschah nicht zuletzt deshalb, weil man sich beim Musikgenuss nicht bloß rezeptiv verhielt. Typisch für die Zeit ist vielmehr die unbekümmerte Art, wie auch der musikalische Laie in die Aufführungs- und Kompositionspraxis eingriff, alte Texte neuen Melodien anpasste, alten Melodien neue Texte beigab. Einige von Klopstocks auf diese Weise entstandenen neuen Texten sind erhalten, so seine im oben zitierten Brief erwähnte Übersetzung des *Stabat Mater* nach der bekannten Melodie Pergolesis, aber auch ehrgeizigere Neudichtungen, die einem Quodlibet verschiedener Melodien verschiedener Komponisten unterlegt wurden.⁸ Ähnliche Nachdichtungen und Neuverbindungen von Text und Musik sind auf dem Gebiet des Kirchenlieds zu verzeichnen, wo Klopstock 1758 einen Band *Geistlicher Lieder* vorlegte, teils mit neuen Texten nach alten Melodien, teils auch mit redigierten Texten älterer Dichter.⁹ Ein zweiter Band folgte 1769.

Es konnte natürlich nicht ausbleiben, dass auch die eigenständigen Gedichte Klopstocks vertont wurden. 1974 hat Walther Siegmund-Schultze für die Zeit bis 1800 150 Vertonungen durch 45 Komponisten ausfindig gemacht, darunter Neefe, Reichardt, Gluck und Carl Philipp Emanuel Bach.¹⁰ Mit Gluck korrespondierte er, mit Bach verkehrte er in der Hamburger Zeit; ihm wird Bachs Grabspruch zugeschrieben.¹¹ Auch wandte sich Klopstock selbst an eine ganze Reihe von Komponisten, die er für Vertonungen seiner Gedichte zu interessieren suchte.¹² Hier aber tat sich die Schwierigkeit auf, dass sich seine Texte in mancher Hinsicht einer Vertonung querstellen. Der Zeitgeschmack ging in Richtung einer „Einfältigung“ sowohl im Text als auch in den musikalischen Stilmitteln.¹³ Auch Klopstock, der auf dem Zürcher See „sang und empfand wie Hagedorn“, und der „nicht eben Arien“ im Sinne hatte, wenn er seiner jungen Freundin

7 Zur musikalischen Geselligkeit s. auch Katrin Kohl, *Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 34, 67 (*Sammlung Metzler* 325).

8 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 212–215. Siehe auch *Warnung* (1772), „nach Stellen aus den Komponisten Bai, Allegri und Palestrina“ (ebd. Bd. 1, S. 231 f.) und *Die Erscheinung* (wahrscheinlich 1777), „nach Glucks, Pergolesens und Zoppis Kompositionen“ (ebd. Bd. 2, S. 7–9).

9 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, 10 Bde., Leipzig 1854–55, Bd. 5, S. 41–218.

10 Walther Siegmund-Schultze, *Klopstocks Musik-Beziehungen*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Juli 1974* (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin 1978, S. 143–146, hier S. 144.

11 *Bach, Carl Philipp Emanuel*, in: *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil Bd. 1, Mainz u. a. 1959, S. 69.

12 Eine erste Zusammenstellung findet sich bei Alfred Bock, *Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik*, Gießen 1900, S. 4–18. Besonders intensiv umwirbt Klopstock Komponisten seiner näheren oder entfernteren Bekanntschaft in den 1760er und 1770er Jahren, wie aus der einschlägigen Korrespondenz hervorgeht: s. HKA, *Briefe* V/1 (wie Anm. 5) passim.

13 Siehe Gottfried Benedict Funk über Musik im *Nordischen Aufseher* (Hrsg. Johann Andreas Cramer), 3 Bde., Kopenhagen und Leipzig 1758–61, Bd. 3, S. 213–220, hier S. 214 f. (N. 153, 21. Mai 1760). Funk gehörte zum Kopenhagener Freundeskreis Klopstocks. Zu „einfältigen“, s. Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), in: ders., *Werke in zehn Bänden* (Hrsg. Günter Arnold u. a.), Frankfurt (Main) 1985–2000, Bd. 2 (1993): *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781* (Hrsg. Gunter E. Grimm), S. 447–497, hier S. 493 (*Bibliothek deutscher Klassiker* 95).

empfahl, das Singen zu erlernen (s. oben), scheint sich diesem Zeitgeschmack anschließen zu wollen.¹⁴ Nun schmiegen sich aber seine eigenen reimlosen, teils freirhythmischen, teils nach klassischen Mustern gebildeten Versmaße (der Hexameter, die alkäische Odenstrophe, auch eigene Strophenformen) nur schlecht einer sich wiederholenden, im Gleichtakt leicht dahinfließenden Musik an.¹⁵ Klopstock selbst unterschied, auf dem Gebiet der geistlichen Dichtung, zwischen dem „Lied“ und dem „Gesang“.¹⁶ Im Gesang standen ihm offenbar seine eigenen geistlichen Oden, die freirhythmischen Hymnen (die *Frühlingsfeier* usw.), wohl auch manche lyrische Einlagen im *Messias* vor Augen. Das Lied ist schlicht in Gedanken und Versfüßung und für die „meisten“ geschrieben,¹⁷ der Gesang dagegen „kurz, feurig, stark, voll himmlischer Leidenschaften; oft kühn, heftig, bilderreich in Gedanken und im Ausdruck“ und für eine auserlesene Schar von Hörern gedacht.¹⁸ Für das Lied gab es schon die hergebrachten Melodien; die Musik zum Gesang war noch nicht erfunden. Es ist kein Zufall, dass die Gedichte Klopstocks, die am häufigsten vertont wurden, nämlich das *Rosenband* und das bewusst populär gefasste, ausnahmsweise in alternierendem Versmaß gedichtete, angestrengt patriotische *Vaterlandslied*,¹⁹ in ihrer „einfältigenden“ Art Ausnahmen in seiner Lyrik darstellen. Das u. a. von C. Ph. E. Bach und Gluck vertonte *Vaterlandslied* trägt übrigens die Widmung „Zum Singen für Johanna Elisabeth von Winthem“.²⁰

So drängte es Klopstock zwangsläufig aus einem milieuspezifischen, bürgerlich konformen in ein schöpferisches, bisweilen auch kritisches Verhältnis zur Musik hinaus. Nun war aber auch die Musik im Zuge der Gluckschen Opernreform in Bewegung geraten. Klopstock suchte Ende der 1760er Jahre gerade auch zu Gluck den Kontakt, um ihn für die Vertonung von Gesängen aus seinem „Bardiet“ *Hermanns Schlacht* zu gewinnen.²¹ Indem dieses Projekt Wirklichkeit zu werden versprach, wurde Gluck zu „sein[em] Lieblingsmann“ in der Musik.²² Für die Zeitgenossen waren Gluck und Klopstock füreinander wie erschaffen.²³ *Hermanns Schlacht* schien ihnen als Textgrundlage für die Reformoper prädestiniert.²⁴ Auch hat sich Gluck zeitgenössischen Berichten zufolge mit

14 Vgl. die Kritik der „Bravura“ in dem Epigramm *Die Antwort der Sängerin*, in: HKA, *Werke II: Epigramme* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1982, S. 44.

15 So meint Sulzer, wohl auch im Hinblick auf Klopstock, dass sich kein „Tonsezer“ an eine „Ode, nach lyrischen Versarten der Alten“ wagen dürfe, „es sey denn, daß er sie abwechselnd, bald als ein Recitativ bald als Arioso, bald als Arie behandeln könne“. Johann Georg Sulzer, *Recitativ*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 942–953, hier S. 944.

16 Klopstock, *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* (wie Anm. 2), S. 1010–1015.

17 Ebd. S. 1010.

18 Ebd. S. 1010 f. (Zitat S. 1011).

19 Kohl, *Klopstock* (wie Anm. 7), S. 165.

20 *Klopstocks Oden* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 222 f. (dort auch zur Text- und Druckgeschichte).

21 Siehe die Zusammenfassung in HKA, *Briefe V/2: Briefe 1767–1772*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1992, S. 514 f. Klopstock versuchte auch C. Ph. E. Bach dafür zu interessieren: s. HKA, *Briefe V/1* (wie Anm. 5), S. 182 (an Julius Gustav Alberti, 25. 8. 1769).

22 HKA, *Briefe V/2* (wie Anm. 21), S. 514. Nach: Carl Friedrich Cramer, *Klopstock* (In Fragmenten aus Briefen von Tellow an Elisa), 2 Bde., Hamburg 1777–78, S. 94, 136.

23 Gluck sei „ungefähr der Klopstock für die Musik, so wie Klopstock der Gluck für die Poesie“. HKA, *Briefe V/2* (wie Anm. 21), S. 514, nach: Friedrich Just Riedel, *Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, Wien 1775, S. VIII.

24 Johann Georg Sulzer, *Oper*, in: ders., *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 846. Siehe auch Johann Gottfried Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, Achte Sammlung [1796], 102. Brief, in: ders., *Werke in zehn Bänden* (wie Anm. 13), Bd. 7 (1991): *Briefe zu Beförderung der Humanität* (Hrsg. Hans Dietrich Irmscher), S. 556 f. (*Bibliothek deutsche Klassiker* 63).

Improvisationen nach der Vorlage des Bardiets ans Werk gemacht.²⁵ Er hat sie aus dem Gedächtnis sogar Klopstock vorgespielt, als sie im November 1774 und März 1775 in Karlsruhe und Rastatt einander persönlich kennenlernten.²⁶ Davon ist zwar nichts erhalten; dafür hat man aber von Gluck die sieben *Oden und Lieder beym Clavier zu Singen* aus dem Jahre 1785, die in ihrer verhaltenen Melodik eine Ahnung davon vermitteln, wie eine Klopstocks Worte begleitende Schauspielmusik in Glucks Manier sich angehört haben könnte.²⁷ In ähnlichem Sinne hat sich Klopstock kritisch über die zeitgenössische Kirchenmusik geäußert²⁸ und von einer zukünftigen geträumt, in der neue Psalmen „mit des Herzens / Einfalt [...] die Einfalt des Gesanges“ vereinigen und in „Musik, als ob kunstlos aus der Seele / Schnell sie ströme“, die Andacht der Gemeinde zu neuer Heilsgewissheit erheben würden.²⁹

Berührungspunkte dieser Art haben es von jeher nahegelegt, Klopstocks musikalische und musiktheoretische Bemühungen in den Zusammenhang der um die Mitte des Jahrhunderts sich ankündigenden und in den 1760er Jahren sich beschleunigenden Reformbewegung in der Musik zu stellen. Das ist gewiss richtig. Nur muss man zumindest bei Klopstock ein wenig weiter ausholen, wenn man verstehen will, welche Erwartungen er in diesen Reformprozess einbrachte und von welchen Voraussetzungen er dabei ausging.

Diese lassen sich gerade da erkennen, wo er sich in seinen Wunschträumen am weitesten von der Wirklichkeit zu entfernen schien. So gab er im Zuge seines sogenannten „Wiener Plans“³⁰ 1768 seinen Entwurf einer neuen Art von sogenannten „Singhäusern“ an den Wiener Hof weiter, in denen nach einer ausgeklügelten Methode, die er in Wort und technischen Skizzen ausführlich darlegte,³¹ der „Schall“ der Instrumente und Sänger „recht aus der Ferne, Tiefe, und Höhe“ auf die Zuhörer einwirken sollte.³² Auch um eine Verfeinerung klanglicher Wirkungen war es Klopstock dabei zu tun. Durch eingebaute Röhren verschiedener Art (ob „eng“ oder „weit“, ob „inwendig [...] glatt“, „rauh“ oder „mit wollenem Zeuge gefüttert“, ob in „gerader“ oder „krummer Linie“ auf den Zuhörer hinführend usw.)³³ und Mittel zur Dämpfung oder Verstärkung des Tons (Trennwände, Resonanzdecken, „Tonspiegel“, Blasebälge)³⁴ sollte „der Schall neue Modificationen“ bekommen.³⁵ Insgesamt also kann man durchaus von einer Vorwegnahme moderner Tonsysteme (Dolby Surround u. dgl.) sprechen, die in unseren Kinos den in allen dynamischen und farblichen Schattierungen spielenden Klang von allen vier Seiten in den

25 HKA, *Briefe* V/2 (wie Anm. 21), S. 515.

26 Ebd.

27 Nämlich „sehr declamatorisch“, nach dem Urteil von Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863, Bd. 2, S. 11. Zur „Deklamation“ s. unten. Einige der Vertonungen waren bereits in den 1770er Jahren im *Göttinger Musenalmanach* erschienen.

28 *Einleitung* zu den *Geistlichen Liedern* (wie Anm. 2), S. 1015 f.

29 *Die Chöre*, in: *Oden* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 191–193, hier S. 192.

30 Siehe dazu Rose-Marie Hurlebusch und Karl Ludwig Schneider, *Die Gelehrten und die Großen. Klopstocks „Wiener Plan“*, in: *Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert* (Hrsg. Fritz Hartmann und Rudolf Vierhaus), Bremen 1977, S. 63–96 (*Wolfenbütteler Forschungen* 3).

31 HKA, *Werke* VII/2: *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 2003, S. 139 f., 875–878.

32 Ebd. S. 139.

33 Ebd. S. 877.

34 Ebd. S. 876 f.

35 Ebd. S. 876.

Zuschauerraum einströmen lassen und das akustische Erlebnis damit über die Stereophonie hinaus verräumlichen.³⁶ Nur verband Klopstock damit keine visuelle Vorführung. Sondern seine Erfindung sollte der „Absingung“ epischer Gedichte dienen, oder, wie es synonym dazu heißt, der „musikalischen Declamation“ derselben.³⁷

Hierbei schwebte ihm das Beispiel der Rhapsoden vor, die bekanntlich in der griechischen Antike bei geselligen Anlässen epische Gedichte vortrugen oder eben auch vorsangen.³⁸ Von dem Magdeburger Komponisten Johann Heinrich Rolle ist der Bericht eines Gesprächs aus dem Jahre 1763 überliefert, in dem Klopstock und Johann Georg Sulzer gemeinsam auf ihn einstürmten, der „Musik der Alten“ und deren Grundsatz, die „Singemusik für nichts anderes als für eine erhöhte Declamation“ zu halten, gegenüber der „jetzigen Mode der Singemusik“ mit ihren „lang ausgeführten Arien und ihr[em] *Da capo*“ wieder zu ihrem Recht zu verhelfen.³⁹ Auf das Beispiel der griechischen *mousike* war Klopstock im Laufe seiner metrischen Studien in den 1760er Jahren aufmerksam geworden, die die Arbeit an dem in seiner Metrik besonders anspruchsvollen letzten Gesang des *Messias* begleiteten.⁴⁰ Seine für Wien geplanten „Singhäuser“ sollten offenbar den Rahmen abgeben für den rhapsodischen Vortrag seines eigenen Epos, damit auch für diese Gattung „das Vergnügen der gesellschaftlichen Theilnehmung des Ohrs und der lebhaftern Empfindung des Gedichts“ wiederhergestellt würde.⁴¹ In einem 1770 veröffentlichten Dialog über Metrik führt er aus, wie er sich dabei das Verhältnis von gesprochenem Wort und Gesang vorstellte. Zwar verwirft er die „Näherung zum Singen“, doch nur deshalb, „weil ihrer zu wenige sind, die, ohne ins Gesuchte zu verfallen, diese [...] feine Modulation treffen würden.“ Unter anderen Voraussetzungen, wenn einmal die Deklamation nicht mehr „etwas sehr Verunstaltetes⁴² unter uns wäre“, könnte man sehr wohl den Versuch des „Gesangähnliche[n]“ wagen.⁴³

Erhebt sich damit die Poesie zum Gesang, so muss es sich umgekehrt die Musik gefallen lassen, sich ihrer Unabhängigkeit zu begeben und hinfort dem Wort dienend untergeordnet zu sein. Die Musik ist für Klopstock letztlich dazu da, die Wirkung des gesprochenen Wortes zu erhöhen. „Die Musik, welche Worte ausdrückt, oder die *eigentliche Musik* ist Declamation,“ so läßt er sich in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* vernehmen.⁴⁴ Und wenn ihm damit die Musik als „singende Declamation“ im Verhältnis zur „redenden Declamation“⁴⁵ lediglich eine gesteigerte *pronuntiatio* ist, also von der

36 Angeregt wurden Klopstocks Vorstellungen womöglich durch die barocken Anlagen in Schloss Rosenborg in Kopenhagen, die er gekannt haben dürfte. (Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. Heinrich Schwab, Kopenhagen.)

37 HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 31), S. 139.

38 *Von dem Sylbenmaße* (1770), in: Klopstock, *Sämmtliche Werke* (wie Anm. 9), Bd. 10, S. 162–193, hier S. 188 f.

39 Rudolf Kaestner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932, S. 25 f. (*Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* 13). Siehe Johann Georg Sulzer, *Vortrag*, in: ders., *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 1242 f.

40 Siehe HKA, *Werke* IV/3: *Der Messias* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Bd. 3: *Text/Apparat*, Berlin und New York 1996, S. 67–87, 233 f.

41 *Von dem Sylbenmaße* (wie Anm. 38), S. 189.

42 Im zitierten Text steht hier „Verunstaltetes“. Das dürfte jedoch ein Druckfehler sein.

43 *Von dem Sylbenmaße* (wie Anm. 38), S. 188.

44 HKA, *Werke* VII/1: *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rose-Maria Hurlebusch), Berlin und New York 1975, S. 172, Hervorhebung original.

45 Aus dem zweiten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Teil der *Deutschen Gelehrtenrepublik*. HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 31), S. 48.

klassischen Rhetorik her erfasst wird, so ist auch deren Wirkung rhetorisch bestimmt. Wenn bei Klopstock von der „Macht“ der Musik, „die Herzen zu bewegen“ die Rede ist,⁴⁶ so spricht aus diesen Worten nicht primär die Empfindsamkeit, sondern die Rhetorik, die ja das *movere*, die Erregung der Affekte, zu einem Hauptzweck der Rede macht – oder wenn es Empfindsamkeit ist, dann zumindest bei Klopstock eine, die mit der Rhetorik eine Synthese eingegangen ist, indem sie rhetorische Theoreme und Werturteile aktualisiert und ihnen ein zeitgemäßes Kostüm angepasst hat.

In seiner rhetorischen Orientierung gibt sich Klopstock als Humanist zu erkennen, der in der kunstvollen Ausformung der Rede das bevorzugte Medium menschlicher Vervollkommnung sieht.⁴⁷ Humanistisch ist auch die bereits berührte Orientierung an der „Musik der Alten“ sowie der auch von Klopstock mit unvermindertem Interesse fortgeführte Rangstreit zwischen den Künsten.⁴⁸ Und wenn er sich in der *Gelehrtenrepublik* zuletzt zufrieden gab und der Zunft der Musiker die Aufnahme in die *respublica eruditiorum* gewährte, so doch mit dem mit deutlichen Worten ausgesprochenen Vorbehalt, dass der „Singcomponist“ über den „Instrumentalcomponisten“ zu erheben sei.⁴⁹ Da mag ein hier eingeführter Musiker, der sich dieser Bedingung widersetzt, nicht so unrecht haben, wenn er den Dichtern vorwirft, sie degradierten den Komponisten zu ihrem „Declamator“, und dass es bei der Bestimmung der Musik als „singende[r] Declamation“ zuletzt auf „Unterwürfigkeit, Knechtschaft, Slaverie“ hinauslaufe.⁵⁰ Immerhin gesteht Klopstock der begleitenden Musik zu, dass sie „dasjenige Leidenschaftliche hören“ lässt, „wozu die Sprache keine Worte hat“; doch auch diese „Mitbezeichnung“ kann nur da stattfinden, wo die Sprache als Bezeichnung das ihre schon geleistet hat, und ist somit als ein letztes Ausschwingen der Bedeutung am Rande des sprachlich Vorgezeichneten, nicht als unabhängige semantische Leistung zu verstehen.⁵¹

Die musiktheoretische Entsprechung von Klopstocks „singender Declamation“ dürfte am ehesten wohl im Rezitativ und dem darin eingebetteten Arioso⁵² zu suchen sein, auch wenn Klopstock selbst diese musikalische Begrifflichkeit geflissentlich vermeidet. In diesem Sinne kann man behaupten, dass er auf die Musik überhaupt ausweitet, was in der Theorie der Zeit für das Rezitativ allgemein anerkannt war,⁵³ so etwa, wenn er es dem Komponisten ausdrücklich untersagt, „die Melodie durch die Harmonie [...] weg[zukünstel[n]“; vielmehr müsse die Melodie „merklich vorwalten“.⁵⁴ Wie sich versteht, wird nicht jeder Komponist mit Klopstocks Vorstellung von Musik einverstanden

46 HKA, *Addenda I: Klopstocks Arbeitstagebuch* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1977, S. 72 f.

47 Zu dieser geistesgeschichtlichen Einordnung passt auch, dass Klopstock einem Komponisten, den er für die Vertonung seiner Werke zu interessieren suchte, die vorherige Lektüre von Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rythmi* (1673) empfahl. Siehe HKA, *Briefe IV/1: Briefe 1759–1766* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 2003, S. 217 (an Johann Arnold Ebert, 18. April 1764).

48 Siehe besonders den Aufsatz *Vom Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758), in: Klopstock, *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 2), S. 981–991.

49 HKA, *Werke VII/2* (wie Anm. 31), S. 47–51.

50 Ebd. S. 49.

51 Ebd. S. 48 f.

52 Von Sulzer definiert als „sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil der Recitatives kann angesehen werden“. Johann Georg Sulzer, *Arioso*, in: ders., *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 80.

53 Siehe Johann Georg Sulzer, *Recitativ*, in: ebd., Bd. 2, S. 942–953; Dene Barnett, *La Rhétorique de l'opéra*, in: *XVIII^e Siècle* 33 (1981), S. 335–348, hier S. 336 f.

54 HKA, *Werke VII/2* (wie Anm. 31), S. 48.

gewesen sein. Und dennoch gibt es ganz ähnliche Zielsetzungen in der zeitgenössischen Reformbewegung in der Musik. Heißt es nicht in der berühmten Vorrede zu *Alceste* (1767) von Gluck, dass er bestrebt gewesen sei, die Musik auf ihr wahres Amt zurückzuführen, der Dichtung zu dienen, den in der Handlung angelegten Situationen und Empfindungen zu folgen, ohne sie durch überflüssigen Zierrat zu unterbrechen und zu ersticken?⁵⁵ Behauptete er nicht ebenfalls in der Widmung zu *Paride ed Elena* (1770), der Gesang in seiner Oper sei nur ein Ersatz für die Deklamation?⁵⁶ Und auch für die Musiktheorie der Zeit dürfte gelten, dass sie ihre Begründung z. T. aus der klassischen und humanistischen Rhetorik bezog. Insofern kann man wohl sagen, dass die Türen, die Klopstock mit seinen recht aggressiv vorgetragenen Ansichten über Musik einrennen wollte, zumindest bei Gluck und seinen Anhängern schon halb offen waren.

Klopstock gilt, nach dem bekannten Wort Schillers, als „musikalischer Dichter“ *par excellence*.⁵⁷ Diese Bezeichnung hat insofern ihre Richtigkeit, als Klopstock wie kein zweiter Dichter seiner Zeit um feinste klangliche und rhythmische Wirkungen in seiner Dichtung bemüht war. Herder lässt in seinem Nachruf auf Klopstock 1803 dessen Muse die Deutschen belehren, dass sie „auf eine vorher ungeahnte Weise [...] Euch Eure ganze Sprache *melodisch* [machte]“.⁵⁸ Man könnte meinen, dass er deswegen dem Komponisten wenig zu bieten habe, hat er ihm doch gleichsam einen großen Teil seiner Arbeit schon abgenommen, bevor die Musik überhaupt ansetzen kann. „Componieren soll ich das? Das ist schon Musik“, soll ein Tonsetzer ausgerufen haben, als ihm eine Vertonung Klopstocks nahegelegt wurde.⁵⁹ Die Wahrheit ist aber ebenso auf der anderen Seite. Für manche Komponisten war Klopstocks Dichtung eben wegen ihrer „Musikalität“ und poetischen Radikalität eine Herausforderung und ein Ansporn für Experimente, die so ohne ihn nicht entstanden wären. Das bezeugen u. a. die weiteren in diesem Band versammelten Beiträge.

55 Im Wortlaut: „Pensai restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia, per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti“. Zitiert nach Andrea Della Corte, *Gluck*, in: *La Musica* (Hrsg. Guido M. Gatti und Alberto Basso), Erster Teil: *Enciclopedia Storica*, 4 Bde., Turin 1966, Bd. 2, S. 567–581, hier S. 572.

56 Ernest Newman, *Gluck and the Opera. A Study in Musical History*, London 1895, S. 103; vgl. Marx (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 445 f.

57 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Sämtliche Werke* (Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert), 5 Bde., München 1962, Bd. 5, S. 694–780, hier S. 734.

58 Johann Gottfried Herder, *Adrastea*, 5. Band (1803), 9. Stück, in: ders., *Werke in zehn Bänden* (wie Anm. 13), Bd. 10 (2000): *Adrastea. Auswahl* (Hrsg. Günter Arnold), S. 763 (*Bibliothek deutscher Klassiker* 170).

59 Nach Oswald Koller, *Klopstocks Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern*, in: *Programm der Landes-Ober-Realschule in Kremsier, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1888/89*, Kremsier 1889, S. 28. Zugeschrieben wird das Wort dem Liederkomponisten Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800). (Den Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. Klaus-Peter Koch, Bonn.)

Klopstocks Lebenswerk, *Der Messias*, beginnt mit einer Apostrophe, die ins Zentrum seiner Poetik führt: programmatisch evoziert er die Bewegung der Seele durch die Macht der musikalisch intensivierten Sprache. Hatte Milton in den ersten Versen seines Epos *Paradise Lost* eine Zusammenfassung der Handlung geboten, um erst dann die „Himmliche Muse“ zum „Singen“ aufzufordern,¹ steht bei Klopstock am Anfang der dichterische Prozess. Mit der Anrufung „Sing, unsterbliche Seele“² wandelt er die klassische Anrede an die Muse christlich ab: Angeredet wird der innerste und zugleich höchste, dank der zu erzählenden Tat unsterbliche Teil des Menschen. Im Vordergrund des Epos steht die Wirkung der Erlösungstat Christi, die von Anfang an in der Vorstellungskraft des Rezipienten gegenwärtig sein soll. Vorausgesetzt wird in der Anrufung die Macht der Musik über die Emotionen sowie die Reziprozität zwischen der emotionalen Bewegung des Dichters und der emotionalen Bewegung des Rezipienten.³ Fundamentale Bedeutung erlangt dieser Topos aufgrund von Klopstocks rhetorischer Theologie: Denn zur Erkenntnis Gottes führt nicht das philosophische Denken, sondern die emotionale Bewegung, die am effektivsten durch die Zusammenwirkung des erhabensten Inhalts und der erhabensten Sprache erzeugt wird.⁴ Ihre intensivste Wirkung entfaltet die Sprache, wenn sie im „Gesang / Hinströmet, und inniger so / In die Seele sich ergießet.“⁵ Das

- 1 „Of Mans First Disobedience, and the Fruit / Of that Forbidd'n Tree, whose mortal tast / Brought Death into the World, and all our woe, / With loss of Eden, till one greater Man / Restore us, and regain the blissful Seat, / Sing Heav'nly Muse“: John Milton, *Paradise Lost*, I, V. 1–6, in: ders., *The Poetical Works* (Hrsg. Helen Darbishire), 2 Bde., Oxford 1955, Bd. 1, S. 5.
- 2 HKA, *Werke IV/1: Der Messias*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1974, S. 1.
- 3 Dieser Topos findet sich bereits bei Aristoteles: „Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft versetzt haben, und der selbst Erregte stellt Erregung, der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar“: Aristoteles, *Poetik*, griech./dt. (Übers. und Hrsg. Manfred Fuhrmann), Stuttgart 1982, S. 54–55 (Kap. 17). Klopstock erläutert ihn unter Bezug auf Horaz (*Ars Poetica*, V. 102–103) in dem grundlegenden Aufsatz *Gedanken über die Natur der Poesie*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleiden), 2 Bde., München 1981, Bd. 2, S. 992–997, hier S. 993. Sulzer setzt eine ähnliche Entsprechung bei der Musik voraus: Johann Georg Sulzer, *Musik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 780–793, hier S. 780.
- 4 Siehe Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der besten Art über Gott zu denken*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, 18 Bde. mit Supplementband, Leipzig 1823–1830, Bd. 11, S. 207–216.
- 5 Aus der Ode *Die Sprache*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden* (Hrsg. Franz Muncker und Jaro Pawel), 2 Bde., Stuttgart 1889, Bd. 2, S. 37.

lebendige „Singen“ der vermittelnden Seele des Dichters am Anfang des *Messias* deutet voraus auf die Triumphchöre der überirdischen Zeugen, die den Aufstieg des Mittlers nach vollbrachter Tat begleiten.

Wenn Klopstock hier das Verb „Singen“ verwendet, so stellt er sein Werk in eine lange Tradition, in der das Epos vor versammeltem Publikum unter Begleitung durch ein Musikinstrument vorgetragen wurde. Dabei ist dem Grimmschen Wörterbuch zufolge „die bedeutungsentwicklung von *singen* [...] mit der geschichte unsrer poesie und der sich allmählich befreienden kunst der gesangsmusik auf das engste verknüpft“.⁶ Weiter heißt es dort unter Bezug auf die neuhochdeutsche Schriftsprache, dass „die verschiedenen bedeutungen des verbums [...] im bewußtsein nicht immer streng geschieden [werden]; besonders in poetischer sprache spielt man, wenn *singen* die dichterische thätigkeit bezeichnet, vielfach mit der musikalischen bedeutung des verbums“.⁷ Solche Begriffsverschiebungen und Metaphorisierungen bieten gerade in Zeiten der Umwertung ein reichhaltiges Potential für die Erforschung von Grenzen und Möglichkeiten in Theorie und Praxis. Wenn im Folgenden die Beziehungen zwischen Dichtkunst und Musik im Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Vordergrund stehen, so ist vorausgesetzt, dass es sich hier um zwei semantische Bereiche handelt, die sich trennen lassen, die aber auch bis zur Identifikation vereinigt werden können, ein Prozess, der immer im Kontext verwandter semantischer Bereiche erfolgt. So ist die jeweilige Wertung der Dichtkunst und der Musik abhängig vom argumentativen Umfeld. Dieses Umfeld wird im 18. Jahrhundert für weite Strecken durch Argumente aus der Antike bestimmt, die gewissermaßen immer als diachronischer Kontext verfügbar bleiben und sich mit neueren Argumenten kombinieren lassen, so beispielsweise mit Reaktionen auf Rousseau. Dies ergibt eine äußerst komplexe Verortung der Disziplinen, in denen Vergleiche und Grenzziehungen eine wichtige Funktion erfüllen: Sie ermöglichen die Profilierung einzelner Disziplinen, die Gruppierung von Disziplinen um einen gemeinsamen Nenner, die Bestimmung von Gattungen sowie auch die Erforschung von Merkmalen und Wirkungen in der dichterischen und musikalischen Praxis. Klopstocks Werk ist dabei von besonderem Interesse, weil er eine dezidiert rhetorische Poetik durchzusetzen suchte. Dies bedeutet einerseits, dass er die akustische Wirkung der Dichtung ins Zentrum seines Schaffens stellt und affektverstärkende Verbindungen von Wort und Musik anstrebt: Dieses Streben kulminiert in seiner Bemühung um Kompositionen zu den Triumphchören des *Messias*. Andererseits stellt er sich in der Auseinandersetzung um die Rolle der Instrumentalmusik gegen deren Ablösung von der Gesangkunst; aufschlussreich ist hier besonders eine Passage aus dem unpublizierten zweiten Teil der *Deutschen Gelehrtenrepublik*. Zunächst soll jedoch grundlegenden Fragestellungen in der Debatte um die Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgegangen werden, um den argumentativen Kontext zu beleuchten, in dem sich Klopstock bewegt.

Am Ende des 18. Jahrhunderts nimmt Schiller in seiner einflussreichen Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* Stellung zur zeitgenössischen Dichtung, indem er die Dichtung philosophisch in zwei entgegengesetzte Typen unterteilt. Klopstock geht

6 Artikel *Singen*, in: Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (Leipzig 1854–1971), Nachdruck: 33 Bde., München 1984, Bd. 16, Sp. 1067–1090, hier Sp. 1067, Hervorhebung original.

7 Ebd., Sp. 1073.

aus dieser Klassifikation als „musikalischer“ Dichter hervor, der das, was die zur Vormacht aufrückende goethesche Poesie ausmacht, verfehlt, nämlich „lebendige Form“ und „Individualität“:

„Was nur immer, außerhalb den Grenzen lebendiger Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Felde der Idealität zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet.“*)

*) Ich sage *musikalischen*, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nemlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüths* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden.“⁸

Schillers Verortung der Dichtung zwischen zwei Künsten steht in Zusammenhang mit einer Reihe von binären Oppositionen in dieser Schrift, deren Signifikanz erst vor dem Hintergrund der traditionsreichen Auseinandersetzung zwischen Philosophie und Rhetorik sowie der *Querelle des anciens et des modernes* deutlich wird. Unter den Oberbegriffen „naiv“ und „sentimentalisch“ setzt er mehrere Polaritäten voraus, von denen hier nur einige genannt seien: alt – modern; Homer/Goethe – Horaz/Klopstock; Natur – Reflexion; Nachahmung von Gegenständen – Hervorbringung von Gemütszuständen; Form – Bewegung; wirklichkeitsorientiert – idealisch; plastisch – musikalisch; individuell – repräsentativ. Äußerst spannungsvoll ist nicht nur der Bezug zwischen den jeweiligen Polaritäten, sondern auch der Bezug zwischen den Gegensatzpaaren sowie ihr Bezug zur poetologischen Tradition, zumal der naive Typus tendenziell eine philosophische Dichtungsauffassung tradiert und der sentimentalische Typus eine rhetorische, der zeitgenössische Kontext jedoch eine philosophische Poetik privilegiert.

Indem Schiller die „Verwandtschaft“ der Poesie mit Musik und Plastik hervorhebt, geht er von den Voraussetzungen der aristotelischen Tradition aus: Im Gegensatz zur humanistischen Einordnung der Dichtung in die sprachlichen Wissenschaften hatte Batteux die Dichtung unter Bezug auf Aristoteles den schönen Künsten zugerechnet.⁹ Entsprechend behandelt auch Kant in seiner 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* die Dichtkunst im Rahmen der „schönen Künste“ und diskutiert ihren Bezug zur Tonkunst einerseits und zu den bildenden Künsten andererseits. Er kommt zu dem Schluss, dass die bildenden Künste der „transitorischen“ Tonkunst überlegen sind: denn die Tonkunst bringt „Gemütsbewegung“ hervor, während die bildenden Künste „ein Produkt zu Stande bringen, welches den Verstandesbegriffen zu einem dauerhaften [...]“

8 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Werke*, Nationalausgabe (Hrsg. Julius Petersen u. a.), Bd. 20: *Philosophische Schriften, Erster Teil* (Hrsg. Benno von Wiese), Weimar 1962, S. 413–503, hier S. 455–456, Hervorhebung original.

9 [Charles Batteux], *Les Beaux Arts réduit à un même principe*, Paris 1746. Gottsched sah in der Schrift von Batteux eine Stärkung der eigenen Position: [Charles Batteux], *Auszug aus des Herrn Batteux [...] Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet* (Hrsg. und Übers. Johann Christoph Gottsched), Leipzig 1754.

Vehikel dient, die Vereinigung derselben mit der Sinnlichkeit [...] zu befördern“.¹⁰ Schiller bestärkt die Tendenz, derzufolge die Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend aus dem Herrschafts- und Einflussbereich der Rhetorik in jenen der Philosophie rückt. Während für Batteux jedoch die Nachahmung der Natur als gemeinsamer Bezugspunkt für alle schönen Künste gilt, identifiziert Schiller nur die „naive“ Dichtung mit der Nachahmung der Natur. Damit trägt er die Spannung zwischen Philosophie und Rhetorik in die Dichtung selbst hinein. Verstärkt wird diese Spannung durch einen komplexen Legitimationsprozess, in dem sich die Ablösung der Rhetorik durch die Philosophie abzeichnet. Denn Schiller sucht sich einerseits gegenüber dem „naiven“, von Goethe besetzten Dichtertypus abzugrenzen, dessen Affinität zur visuellen Kunst eine Affinität auch zur philosophischen Tradition impliziert.¹¹ Ebenfalls meidet er jedoch eine Identifikation mit dem von Goethe übertrumpften Klopstock, zumal er dessen rhetorischer Macht eben erst im Prozess seiner Auseinandersetzung mit Kant und Goethe entgangen ist.¹² Angedeutet wird diese Spannung sowie auch die Nähe zu Kant, wenn Schiller wertend bemerkt, die „musikalische“ Dichtung bringe „bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüths* hervor“. Gegenüber der Einfachheit, Lebendigkeit und anschaulichen Wirklichkeit der „naiven“ Dichtung erscheint die Dichtung des „sentimentalischen“ Dichters in sich zerrissen, abstrakt und wirklichkeitsfern, denn dieser „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt“.¹³ Dass Schiller mit seiner rhetorisch versierten Schrift nur oberflächlich eine wertfreie Bestimmung der Dichtung entwirft, geht aus einem Brief an Goethe hervor: Er bezeichnet sie dort als „dieses jüngste Gericht über den größten Theil der deutschen Dichter“.¹⁴ Das prominenteste Opfer ist der als „keusch, überirrdisch, unkörperlich, heilig“ charakterisierte Klopstock, der in eine veraltete Welt abgeschoben wird.¹⁵ Die Ausgrenzung der Rhetorik aus der Poetik wirkt fort bis ins 20. Jahrhundert, wie Helmut Schanze 1974 zusammenfassend unter Bezug auf die romantische Dichtungstheorie konstatiert: „Das rhetorische Literaturprogramm noch der Mitte des 18. Jahrhunderts wird ‚hingerichtet‘. Im folgenden 19. Jahrhundert scheint es völlig aus der Diskussion verschwunden zu sein. Wo es noch in Resten auftaucht, wird es, bis heute, als veraltet abgetan.“¹⁶ Mit dem Poststruk-

10 Siehe den Abschnitt *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander*, in: *Kritik der Urteilskraft*, § 53, in: Immanuel Kant, *Werke*, Bd. 3: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* (Hrsg. Manfred Frank und Véronique Zanetti), Frankfurt (Main) 1996, S. 681–686, Zitate S. 684 f. (*Bibliothek deutscher Klassiker*, Bd. 135).

11 Im Rahmen neuerer Auseinandersetzungen um die platonische Tradition wird die okulare Metaphorik kritisiert, mit der Platon die Erkenntnis der Wahrheit als Perzeption räumlich stabiler Dinge darstellt, s. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979, S. 38 und passim.

12 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 8), S. 457. Zu Schillers früher Klopstock-Rezeption s. Ilse Tiemann, *Klopstock in Schwaben. Ein Beitrag zur Geschmacks- und Stammesgeschichte*, Greifswald 1937, S. 111–126.

13 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 8), S. 441, Hervorhebung original.

14 Schiller an Goethe, 23.11.1795, in: Friedrich Schiller, *Werke*, Nationalausgabe (Hrsg. Julius Petersen u. a.), Bd. 28: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795–31.10.1796* (Hrsg. Norbert Oellers), Weimar 1969, S. 111.

15 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 8), S. 457.

16 Helmut Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturgrammatik um 1800*, in: *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert* (Hrsg. Helmut Schanze), Frankfurt (Main) 1974, S. 126–144, hier S. 126.

turalismus und einer zunehmend performativ ausgerichteten Literatur hat sich das Bild allerdings mittlerweile geändert: Die Rhetorik erwacht zu neuem Leben. Nicht zuletzt deshalb lohnt ein Blick auf die Zeit vor ihrer „Hinrichtung“.

Die brisante Verbindung zwischen Apologie und philosophischer Untersuchung in Schillers Schrift und die intensive Rezeption nicht zuletzt dieser Stelle lässt die Bedeutsamkeit solcher Vergleiche für die Profilierung und Wertung individueller Künste sowie auch Künstler erkennen. Durchaus typisch ist in diesem Prozess die Etablierung territorialer „Grenzen“ und „Gebiete“, wie Schiller sie in Bezug auf Klopstock geltend macht; es ist dies ein Verfahren, das bereits Platon einsetzte, als er die Dichter aus seinem von Philosophen zu regierenden Idealstaat verbannte. Unter friedlicheren Vorzeichen spricht Lessing der Dichtkunst und Malerei ein jeweils eigenes, aber angrenzendes Territorium zu, wenn er ausführt, „die Zeitfolge“ sei „das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“.¹⁷ Die Beziehung zwischen Malerei und Poesie vergleicht er mit jener zwischen „freundschaftlichen Nachbarn“, die „zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme, wohl aber auf den äussersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen“.¹⁸ Vorausgesetzt wird hier die Situierung der Künste im gleichen Ort, aber mit einer klaren Abgrenzung, die Verbindungen allenfalls in den Randgebieten toleriert.

Problematisch gestaltet sich die Abgrenzung der Dichtung und Musik angesichts ihrer traditionellen Vereinigung auch mit dem Tanz in der antiken *musiké* sowie ihrer Vereinigung in der Gesangskunst. Während eine rhetorische Kunsttheorie vom Vorrang der Sprache ausgeht und der Instrumentalmusik nur einen niedrigen Status einräumt, gewinnt gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Übergang zu philosophischen Kunstauffassungen gerade die Instrumentalmusik an Status. An der Auseinandersetzung um Beziehung und Status von Dichtung, Gesangskunst und Instrumentalmusik lassen sich somit poetologische beziehungsweise kunsttheoretische Verschiebungen erkennen. Typisch ist dabei die Argumentation mit dem jeweiligen Ursprung von Musik, Dichtung und Sprache sowie auch eine Metaphorik von Familienverhältnissen einerseits und feudalen Abhängigkeitsverhältnissen andererseits; letztere fiel bereits in dem Bild von der ‚Befreiung‘ der Gesangsmusik im grimmschen Wörterbuch auf.¹⁹ Stichwortartig sollen unterschiedliche Stellungnahmen zum Thema der Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik umrissen werden, und zwar unter Bezug auf zwei einflussreiche Werke, die jeweils aus dem Ausland kamen und dem Publikum durch Übersetzer vermittelt wurden, wodurch ein komplexer Dialog zustande kommt. Dabei geht es vornehmlich um das Beziehungsgeflecht der Argumente; die bedeutende Frage der unterschiedlichen nationalen Traditionen kann hier nicht berücksichtigt werden.

Das erste Werk stammt von John Brown. Es wurde 1763 im englischen Original veröffentlicht und erschien 1769 auf Deutsch unter dem Titel *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt,*

17 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, in: ders., *Sämtliche Schriften* (Hrsg. Karl Lachmann, 3. Aufl. Franz Muncker), 23 Bde., Stuttgart u. a. 1886–1924, Bd. 9, Stuttgart 1893, S. 107.

18 Ebd., S. 107 f.

19 Artikel *Singen*, in: Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (wie Anm. 6), Sp. 1067.

Wachsthum, Trennung und Verderbniß in Eschenburgs Übersetzung.²⁰ Wie schon der Titel besagt, erstrebt Brown die Vereinigung der Poesie und Musik, wobei der antike Begriff von der *musiké* besonders an den Stellen Prominenz erlangt, wo auch der Tanz einbezogen wird. Die Zurückführung auf eine ursprüngliche „Natur“, rousseauistische Beispiele von Wilden aus den verschiedensten Teilen der Welt sowie auch der Bezug auf das antike Griechenland erweisen „die Entstehung und natürliche Verbindung dieser drey verschwisterten Grazien, der Musik, Tanzkunst und Poesie“.²¹ Ziel des Werkes ist die Errichtung einer nationalen „poetischen und musikalischen Akademie [...], um diese beyden Künste desto vortheilhafter wieder zu vereinigen, und sie zu ihren höchsten Absichten desto geschickter zu machen“.²² Die Metapher von den „verschwisterten Grazien“ etabliert die Beweisführung in der klassischen Tradition und verweist insbesondere auf ein von Brown als Motto zitiertes Bild bei Milton:

„Beglücktes Paar bezaubernder Schönen, Kinder der himmlischen Freude, in der Oberwelt gebohrne harmonische Schwestern, Musik und Poesie! Vereint eure göttlichen Töne, und wirkt mit doppelter Gewalt!
So sprach der erhabene Milton,*) welcher ihre Stärke kannte und empfand. Und doch hat der Mensch diese beyden Künste, welche die Natur so genau mit einander verbunden hatte, durch übel angebrachte Verfeinerungen auf die unnatürlichste Weise von einander getrennt.

*) MILTON, *Poem at a solemn Music*:

Bless'd pair of Syrens, pledges of heav'n's joy,
Sphere-born harmonious sisters, Voice and Verse,
Wed Your divine sounds, and mix'd pow'r employ.“²³

Das Argument von der verstärkenden Wirkung einer Vereinigung von Poesie und Musik verortet die Beweisführung in der rhetorischen Tradition, so wie auch Browns Ablehnung der Instrumentalmusik und die mit einem Horaz-Zitat bekräftigte Hervorhebung der öffentlichen Rolle der Dichtkunst.²⁴ Für den deutschen Leser wird John Browns Position allerdings durch die Vorrede und die Anmerkungen des Übersetzers Eschenburg relativiert, der eine gemäßigte Gegenposition einnimmt:

20 [John Brown], *Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß* (Hrsg. und Übers. Johann Joachim Eschenburg), Leipzig 1769 (Original: *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music* [...], London 1763). Eschenburg veröffentlichte zwei Jahre später auch Daniel Webb, *Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik* (Hrsg. und Übers. Johann Joachim Eschenburg), Leipzig 1771 (Original: *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London 1969).

21 Brown, *Betrachtungen* (wie Anm. 20), S. 6. Zur Bedeutung der Tanzkunst im Rahmen der zeitgenössischen poetologischen Debatten s. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 168 u. ö.

22 Brown, *Betrachtungen* (wie Anm. 20), S. 388.

23 Ebd., S. 1 f. S. auch Milton, *Poetical Works* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 132 (hier zitiert nach Brown).

24 Brown, *Betrachtungen* (wie Anm. 20), S. 1.

„Eben dadurch, daß jede Kunst für sich vollkommener wurde, entstand ihre Trennung. Jede Kunst für sich brauchte itzt besondere Talente, besondern Fleiß, ein einzelnes Genie, weil ihr Umfang größer geworden war. Sie wurde nun eine eigne Kunst, für sich abgesondert; vorhin war sie nur eine Hülfskunst gewesen.“²⁵

Auch Eschenburg setzt einen gemeinsamen Ursprung voraus, beurteilt die Trennung von Poesie und Musik jedoch nicht als Verfallserscheinung, sondern als Prozess modernisierender Spezialisierung und Emanzipation.

Einen scharfen Gegensatz zu Browns Abhandlung bietet Michel Paul Gui de Chabanons Werk *Observations sur la musique* aus dem Jahre 1779, das Johann Adam Hiller 1781 auf Deutsch unter dem Titel *Ueber die Musik und deren Wirkungen* vorlegte.²⁶ Chabanon zielt auf die Trennung zwischen Poesie und Musik und demgegenüber auf die Vereinigung der Gesangsmusik mit der Instrumentalmusik. Er setzt sich zunächst kritisch mit Batteux auseinander, um dann dem „allgemeinen Irrthume zu begegnen [...], daß der Gesang eine Nachahmung der Rede sey“.²⁷ Als Beweismaterial tauchen auch hier wieder die Natur sowie die Wilden auf, wobei sie nun dazu dienen, einerseits die zeitliche Priorität der Musik zu etablieren und andererseits die Priorität der Instrumentalmusik vor der Vokalmusik zu erweisen, „denn wenn die menschliche Stimme ohne Worte singt, so ist sie nichts weiter, als ein Instrument“.²⁸ Deutlich wird eine dezidiert anti-rhetorische Haltung, wenn er in Widerspruch zu Rousseau das Studium „des grammatischen, oratorischen und dialektischen Accents“ verwirft – ein Argument, dem wiederum Hiller widerspricht²⁹ – und für den Gesang in Gegensatz zur Dichtkunst mathematische Intervalle beansprucht:³⁰ Zusammenfassend konstatiert er, Gesang und Rede hätten „nichts mit einander gemein, als das Organ, welches sie hervorbringt“.³¹ Gefeierte wird hier nicht ein einendes Prinzip aller Künste, sondern das einende Prinzip der Musik, wobei mit „Gesang“ grundsätzlich das Prinzip der „Melodie“ gemeint ist.³²

„Wenn man den Gesang zur Nachahmung der Rede macht: wenn man ihn vom Charakter der Sprache und von den prosodischen Accenten abhängen läßt, so macht man zwei Künste aus einer. Die Vocalmusik wird ihre eigene Art, ihre eigene Grundsätze, so wie die Instrumentalmusik gleichfalls die ihrigen haben. Die Musik, die für alle Völker des Erdbodens einerley ist, wenn sie sich der Instrumente bedienen, wird nach der Verschiedenheit der Sprachen ganz verschiedene Gestalten bekommen. [...] Man sehe, wozu ein übel verstandener Grundsatz verleitet; man nehme dafür einen wahren an: die Musik ist nichts weiter als Gesang; der Gesang ist von der Rede

25 Johann Joachim Eschenburg, *Vorrede*, in: ebd., S. 2^r–6^v, hier S. 3^r–^v.

26 [Michel Paul Gui de Chabanon], *Ueber die Musik und deren Wirkungen* (Hrsg. und Übers. Johann Adam Hiller), Leipzig 1781, Nachdruck Leipzig 1981, S. 65 (Original: *Observations sur la musique* [...], Paris 1779). Hillers Kommentar findet sich in seiner Widmung *An den Herrn Kapellmeister Naumann* (S. *1^r–*5^v), einer *Vorrede* (S. xi–xxviii) und zahlreichen Anmerkungen zu Chabanons Text.

27 Ebd., S. 65.

28 Ebd., S. 69.

29 Ebd., S. 71; Hillers Anmerkung S. 72.

30 Ebd., S. 69. S. zu diesem Argument Dean Mace, *Literature and music*, in: *The Cambridge History of Literary Criticism* (Hrsg. Hugh Barr Nisbet und Claude Rawson), Bd. 4: *The Eighteenth Century*, Cambridge 1997, S. 719–729, bes. S. 722 f.

31 Chabanon, *Ueber die Musik* (wie Anm. 26), S. 71.

32 Ebd., S. 17 f.

unterschieden; er hat seinen eigenen Gang, der gar nicht von der Aussprache der Worte abhängt. Dadurch singt die Instrumentalmusik sowohl als die Vocalmusik; die Concertmusik sowohl als die Tanzmusik; die Theatermusik sowohl als die Kirchenmusik; die Musik in Europa sowohl als die in Asien; die Kunst wird in allen ihren Theilen *eine* und *dieselbe*.“³³

Indem die Musik nun von jeglicher Hilfsfunktion freigesprochen worden ist, kann sie zu einer autonomen Kunst avancieren. Die von anderen Theoretikern der wortlosen Musik als Schwäche angekreidete Unbestimmtheit³⁴ wird dabei zum Garant ihrer Unabhängigkeit:

„Die Natur, die den Gesang zu einer allgemeinen Sprache bestimmte, hat nicht gewollt, daß wir diese Sprache zu unsern Bedürfnissen anwenden sollten; oder es konnte vielmehr nicht seyn, weil die Töne keine bestimmte Bedeutung haben; sie machen ihren Eindruck bloß aufs Gefühl. [...] Wenn man [...] den Gesang zur Sprache des Bedürfnisses gemacht hätte, so wäre er das nicht geblieben, was er wirklich ist, die Sprache des Vergnügens, die zu keiner Zeit, und unter keinerley Umständen zu einem andern Behufe angewendet werden soll.“³⁵

Der Begriff „Sprache“ ist hier metaphorisiert beziehungsweise erweitert, indem die Musik als „Sprache der Leidenschaften“ nun vorwiegend zur allgemeinen, natürlichen „Sprache des Vergnügens“ wird. Metaphorisch wird damit allerdings genau jene Verwandtschaft bestätigt, die Chabanon argumentativ widerlegt.³⁶

Im Gegensatz zu Chabanon, der die Melodie zum einenden Prinzip der Musik erklärt,³⁷ will der Übersetzer Hiller die Harmonie als wesentlichen Bestandteil retten;³⁸ auch bekräftigt er zwar die Ablehnung des batteuxschen Nachahmungsprinzips, hält aber an der Bestimmung der Musik als „Sprache der Leidenschaften“ fest, ohne wie Chabanon das „Vergnügen“ zu betonen. Chabanons Grundsatz der Auflösung einer Einheit von Rede und Ton bekräftigt er jedoch mit einer Dienstmetapher:

„Selbst die Vereinigung der Poesie mit der Musik kann dieser letztern nachtheilig werden, wenn man ihr, als einer selbständigen Sprache der Leidenschaften, nicht gleiche Rechte mit jener einräumen, sondern sie zu einer bloß nachtretenden Magd erniedrigen will.“³⁹

33 Ebd., S. 93 f. In diesem Zusammenhang präsentiert Chabanon seine These als bereits in der Praxis etabliert: „Vor zwanzig Jahren glaubte man zu Paris noch nicht, daß in der Oper der Sänger eben das thun könne und müsse, was die Instrumente thun. [...] Das ist nun so nicht mehr: das Orchester und der Sänger führen einerley Sprache; eben der Geist, der das eine belebt, beseelt auch den andern“ (S. 94).

34 „If I mistake not, the expression of music without poetry is vague and ambiguous“: James Beattie, *Essays: On Poetry and Music as They Affect the Mind* [...] (London 1776), 3. verb. Aufl. London 1779, S. 147; dazu Mace, *Literature and Music* (wie Anm. 30), S. 721.

35 Chabanon, *Ueber die Musik* (wie Anm. 26), S. 120.

36 Grimm zufolge wird die Musik „oft [...] als *sprache* bezeichnet“; die Belege (Kant und Voß) stammen aus dieser Zeit und beziehen sich auf die Musik als Sprache der Affekte (Artikel *Sprache*, in: Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (wie Anm. 6), Bd. 16, Sp. 2740).

37 Chabanon, *Ueber die Musik* (wie Anm. 26), S. 33 f. und 77.

38 Ebd., S. 17 f.

39 Hiller, *An den Herrn Kapellmeister Naumann* (wie Anm. 26), S. 5'.

Die hier eingenommene Position gelangt in der Folgezeit zur Dominanz; wie eingangs deutlich wurde, wird jedoch noch bei Grimm in dem 1905 veröffentlichten Artikel *Singen* die Trennung der Musik von der Poesie mit Befreiungsmetaphorik kommentiert. Sulzer geht in seiner 1771–1774 veröffentlichten *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* eher von der rhetorischen Position aus und rückt auch in der Ausgabe von 1792 nicht davon ab:

„Das Singen [...] hat ohne Zweifel die Erfindung und allmähliche Vervollkommnung sowol der Dichtkunst, als der Musik veranlasst. [...] beyde arbeiteten eine Zeitlang bloß darauf dem kunstlosen nur aus der Fülle der Empfindung entstandenen Gesang, eine gute Form zu geben [...]. Ob nun gleich in der Folge beyde Künste sich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, so ist doch noch izt das Singen der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst.“⁴⁰

Ähnlich wie Brown argumentiert Sulzer mit der ursprünglichen natürlichen – hier „kunstlosen“ – Vereinigung der Dichtkunst und der Musik, wobei das „Singen“ zum Antrieb der Vervollkommnung beider erklärt wird. Die Metapher einer territorialen „Ausdehnung“ der Künste dient hier nicht der scharfen Abgrenzung, sondern einer eher vagen Vermittlung des Entwicklungsprozesses. Indem das Singen zum „Hauptgegenstand“ der Musik erklärt wird, aber nur als *ein* Gegenstand der Dichtkunst gilt, erhält die Dichtkunst den Vorrang.

Die Argumente, mit denen Brown und Eschenburg, Chabanon und Hiller zur Bestimmung und Bewertung der Musik beitragen, finden sich in komprimierter Form in einem *Die Musiker* betitelten Text, den Klopstock 1775/1776 für den unpublizierten zweiten Teil seiner *Deutschen Gelehrtenrepublik* verfasste.⁴¹ Deutlich wird auch hier, wie die komplexe Debatte durch Metaphern strukturiert wird. Die bei Schiller und Lessing argumentativ verwendete Territorialmetaphorik erhält im Kontext des gesamten Werkes Gestalt, wenn die Musiker die Aufnahme in die räumlich ausgestaltete Gelehrtenrepublik beantragen; abgesteckt werden die Grenzen von den Vertretern der sprachlichen Wissenschaften. Klopstocks Perspektive verdeutlichen die Aldermänner, die in Einklang mit der radikal rhetorischen Ausrichtung der *Deutschen Gelehrtenrepublik* der akustisch wirksamen Sprache den Vorrang geben:⁴²

„Die Componisten haben die alte und böse Gewonheit, daß sie schlechte Gedichte wählen, sie zu sezen, damit die Musik die Herrin, und die Dichtkunst die Magd sey. [...] ihr beraubt eure Compositionen der grössern Schönheit, die sie durch gute Gedichte bekommen würden. Vereinte Schönheiten wirken auf ein ander, und verstärken dadurch ihre Eindrücke; in unserm Falle, wirken die Schönheiten des Dichters

40 Johann Georg Sulzer, *Musik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 1075–1078, hier S. 1075.

41 *Textstücke zum geplanten zweiten Teil der ‚Gelehrtenrepublik‘ von 1774*, Textteil I, 6: *Morgen*. „Die Musiker...“, in: HKA, *Werke VII/2: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 2003, S. 42–51. Zur Datierung des Textes s. ebd., S. 771.

42 Entsprechend erhält auch im ersten Teil der *Deutschen Gelehrtenrepublik* die Dichtung den Vorrang gegenüber der Musik, s. HKA, *Werke VII/1: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rose-Maria Hurlbusch), Berlin und New York 1975, S. 172. S. auch das Epigramm *Musik und Dichtkunst*, in: HKA, *Werke II: Epigramme* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1982, S. 38.

auf des Componisten, und so wieder des letzten auf des erste[n]. Nehmt einer schönen Composition das schlechte Gedicht, gebt ihr ein gutes, und sie wird noch viel was anders seyn, als sie vorher war. Erst schlepte die Musik ein schwaches Kind mit sich fort, jetzt wird sie von einem Herkules geführt! Nicht fernere Bedingung der Aufnahme, sondern nur guter Rath ist es, wenn wir noch sagen, daß ihr wohl thut, wenn ihr öfter für den Gesang als für die Instrumente sezt. Eurer Sprache, wenn ihr ohne Worte reden wolt, fehlt, und wie vieles fehlt ihr dadurch, das Bestimmte einzelner Gegenstände. Es wird ihr daher unmöglich, sich bis zur Darstellung zu erheben.“⁴³

Die in der zeitgenössischen Diskussion etablierte Abhängigkeitsmetaphorik wird wie bei Hiller im Bild von der Musik als „Herrin“ und der Dichtkunst als „Magd“ konkretisiert und später gesteigert, wenn einer der Musiker erklärt: „Unterwürfigkeit, Knechtschaft, Slavery ist es, wozu ihr uns bringen wolt! Nie, nie werd ich mir diese Fesseln anlegen lassen, nie was anders sezen als fürs Instrument!“⁴⁴ Diskreditiert wird seine Position als „Geschrey“, das auch auf seine Kollegen keinen Einfluss hat, weil er „nur ein mässiger Künstler“ ist.⁴⁵ Bedeutsam ist in diesem Kontext auch die Geschlechtsmetaphorik, derzufolge die weiblich vorgestellte Musik im Falle des schlechten Gedichts als arme Mutter ein schwaches Kind schleppt, im Falle des guten Gedichts jedoch tanzend vom starken Herkules geführt wird, womit die antike Einheit von Dichtkunst, Musik und Tanz dargestellt ist.⁴⁶ Aussagekräftig ist vor allem das Herkules-Motiv, denn der „Hercules Gallicus“ gilt in der humanistischen Tradition als Symbol der Beredsamkeit.⁴⁷ Die Minderwertigkeit der Musik gegenüber der Dichtkunst geht auch aus dem Argument hervor, dass sie sich ohne die Hilfe der Sprache nicht „bis zur Darstellung zu erheben“ vermag; denn damit negiert Klopstock ihre Kraft der imaginativen Belebung; in „des Dichters Hain“ dagegen wirkt die Darstellung als „erste Zauberinn“.⁴⁸

Durchgängig wählt Klopstock jene Argumente, die in Einklang mit rhetorischen Grundsätzen die emotionale Wirksamkeit der Dichtkunst in den Vordergrund stellen. Vorausgesetztes Ziel sowohl der Dichtkunst als auch der Musik ist die Vermittlung des Leidenschaftlichen, und dieses Ziel wiederum lässt sich nur erreichen, wenn das Prinzip des *aptum* befolgt wird: Dies begegnete bereits bei Brown, der unter Bezug auf Milton betonte, dass „vereinte Schönheiten“ aufeinander wirken und den Eindruck „verstärken“. Im Kontext dieser Zusammenwirkung nun ist Klopstock bereit, der Musik eine über die Sprache hinausgehende Funktion zuzusprechen: Denn im Bereich des Erhabenen sind die Ausdrucksmöglichkeiten selbst der Sprache überfordert. Erst die vereinte Kraft von

43 HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 41), S. 44 f.

44 Ebd., S. 49.

45 Ebd., S. 50.

46 Geschlechtsmetaphorik verwendet auch Quintilian unter Bezug auf Musik, wenn er für die Ausbildung des Redners eine „weibische“ Musik ablehnt und demgegenüber eine Musik empfiehlt, die „männliche“ Kampfkraft fördert: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, lat./dt. (Hrsg. und Übers. Helmut Rahn), 2 Bde., Darmstadt 1995, S. 138–139 (I 10, 31).

47 Siehe Dietmar Till, *Der „Hercules Gallicus“ als Symbol der Eloquenz. Zu einem Aspekt frühneuzeitlicher Rhetorikikonographie*, in: *Artibus. Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Stephan Füssel u. a.), Wiesbaden 1994, S. 249–274. Den Hinweis verdanke ich Carsten Zelle.

48 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 5), S. 147 (*An die Dichter meiner Zeit*). Zu diesem Komplex s. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions* (wie Anm. 21), zu Klopstock besonders S. 149–217 und 220–234.

Sprache und Musik kann das Erhabene in seiner höchsten, bewegendsten Intensität vermitteln. Der Begriff der „singenden Declamation“ verdeutlicht die wirkungsorientierte Verbindung von Dichtkunst und Musik:

„Die singende Declamation läßt dasjenige Leidenschaftliche hören, wozu die Sprache keine Worte hat. [...]. Die redende Declamation thut, in ihrer Art, eben das, nur daß die singende stärker und schöner ist. Jedoch wird der letzten dieser Vorzug nur alsdann zugestanden, wenn der Componist die Melodie durch die Harmonie nicht allein nicht wegkünstelt, sondern sie merklich vorwalten läßt.“⁴⁹

Die Vereinigung der Dichtkunst und der Sprache geht auf Kosten der Instrumentalmusik, die Klopstock mit dem etablierten Argument der mangelnden Bestimmtheit von der höchsten Wirkung ausschließt. Folgerichtig ist es dann, wenn Klopstock die Melodie im Vordergrund wissen will und anders als Hiller die Harmonie ablehnt, durch welche die Musik unabhängig von Sprache wirksam wird. Am radikalsten unterscheidet sich Klopstock von der Position Chabanons; allerdings finden sich trotz der unterschiedlichen Bewertung auch Korrespondenzen. Beide bevorzugen die Melodie gegenüber der Harmonie und beide assoziieren Unbestimmtheit mit der Instrumentalmusik; zudem schließen beide die Instrumentalmusik aus dem Bereich des Erhabenen aus, wenn auch mit unterschiedlicher Wertung. Die Ausrichtung auf den zu vermittelnden „Gegenstand“ trennt Klopstocks rhetorischen Ansatz grundlegend vom Autonomieanspruch Chabanons.

Schillers Definition von Klopstocks musikalischer Dichtkunst steht zu Klopstocks theoretischem Ansatz insofern in Widerspruch, als Schiller den Gegenstand als Orientierungspunkt ganz ausschaltet. Klopstock geht es zwar nicht um die Nachahmung eines bestimmten Gegenstands, aber die Annahme, sein Ziel sei „blos“, „einen bestimmten *Zustand des Gemüths* [hervorzubringen]“, führt an seiner rhetorischen Dichtungsauffassung vorbei. Wie Klopstock hier verdeutlicht, ist sein Ziel die „Darstellung“ bestimmter Gegenstände; wobei Darstellung allerdings zur Nachahmung in scharfem Gegensatz steht.⁵⁰ Das Argument der Bestimmtheit ist deshalb für Klopstock zentral, weil für seine Poetik durchgängig die genaue semantische Bedeutung primär ist, wie er in der Abhandlung *Vom Sylbenmaße* von 1770 betont:

„Erst der Inhalt, hierauf der Ausdruck, das ist Worte, die dasjenige bestimmt bedeuten, was wir damit sagen wollen [...]; die denjenigen Wohlklang haben, der zu ihrer vorgestellten Sache gehört und die durch die Bewegung, welche ihre Längen und Kürzen hervorbringen, noch mehr und noch lebhafter dasjenige bedeuten, was sie bedeuten sollen.“⁵¹

49 HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 41), S. 48.

50 Siehe Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 57–60; Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions* (wie Anm. 21), passim.

51 Klopstock, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 4), Bd. 15, S. 228 (*Vom Sylbenmaße*, 1770).

Während die Musik in Zusammenwirkung mit der Sprache die Bedeutung und damit die emotionale Wirkung des Inhalts zu intensivieren vermag, mangelt es ihr ohne Sprache an semantischem Gehalt.

Deutlich wird aus den vielfältigen Bezügen zwischen dem Passus aus der *Deutschen Gelehrtenrepublik* und zeitgenössischen Texten zur Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik, dass Klopstock lebhaft an den zeitgenössischen Diskussionen um die Künste partizipiert, aber mit seinem konsequenten und radikalen rhetorischen Ansatz eine extreme Position einnimmt. Aus der philosophisch dominierten Perspektive der Folgezeit erscheinen seine Prioritäten veraltet. Wird jedoch die Innovationsrhetorik der „Goethezeit“ als Strategie begriffen, mit der die rhetorische Tradition geschwächt und mundtot gemacht werden sollte, so ergibt sich eine veränderte Konstellation. Die Argumente der Diskussionsteilnehmer lassen sich dann vorstellen als Teil einer vielsträngigen Tradition oder als komplexes, kontinuierlich sich veränderndes Netzwerk, in dem Überkreuzungen und Vereinigungen ein äußerst nuancenreiches Gefüge ergeben. Die Verflechtungen und Verschiebungen der Argumente in dieser kleinen Auswahl von Texten verdeutlicht die Vielfalt der möglichen Positionen, die sich mit tradierten Argumenten rechtfertigen ließen. Diese Komplexität sollte nicht auf eine Entwicklungslinie zur autonomen Kunst hin reduziert werden. Anregend bleibt Klopstocks Poetik gerade aufgrund der extremen Ausprägung rhetorischer Argumente.

Grundlegend für Klopstocks rhetorischen Ansatz ist die Ausrichtung auf die dichterische Praxis, die abschließend unter Bezug auf zweierlei Texte umrisshaft betrachtet werden soll. Für die Frage, wie Klopstocks Theorie von der Zusammenwirkung zwischen Sprache und Musik sich in seiner Dichtung auswirkt, sind die Triumphchöre zentral, in denen er sein Lebenswerk, den *Messias*, kulminieren ließ. Wie durchgängig in seinem Epos geht es hier weniger um das externe Geschehen als um dessen emotionale Wirkung; gerade im zwanzigsten Gesang geschieht inhaltlich „nicht viel neues“.⁵² Die Handlung vollzieht sich im außerirdischen Bereich und besteht aus der Himmelfahrt Christi, mit der die Erlösung des sündigen Menschen erfüllt wird. Das „Singen“ weitet sich hier in einer Fülle von lyrischen Triumphchören und -liedern auf die gesamte überirdische Welt aus: Ihre Bewohner bezeugen die Wirkung der Erlösungstat. In einzigartigen metrischen Experimenten erstrebt Klopstock hier eine rhythmische Vielfalt und Ausdruckskraft, die unterschiedlichste emotionale Reaktionen vermitteln soll. Die Strophen für den *Messias* entstanden ab 1764 im Wechselspiel mit theoretischen Erforschungen des Rhythmus, ein Prozess, den Hans-Heinrich Hellmuth eingehend analysiert hat⁵³ und der in der deutschen Versgeschichte einzigartig ist; selbst bei Freunden stießen diese Experimente allerdings überwiegend auf Ablehnung.⁵⁴ Wiedergegeben sei hier ein Beispiel, in dem einer der Todesengel von der Wirkung der Erlösungstat auf die Hölle berichtet. Metaphern, Klangfiguren und Rhythmus wirken zusammen, um in konzentriertester Sprache extreme emotionale Bewegung zu vermitteln:

52 Klopstock an Anna Cäcilie Ambrosius, 30.1.1768, in: HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: Text (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1989, S. 52.

53 Hans-Heinrich Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, München 1973.

54 Siehe HKA, *Werke IV/3: Der Messias*, Bd. 3: *Text/Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1996, S. 234 f.

-- U, U -- U, U -- U, U -- --
 -- U, U -- U, U -- U, U -, - U -,
 U --, U -- U, U -- --,
 U U - U, - U U -, U U -- --.⁵⁵

Wehklagen, und bang Seufzen vom Graunthale des Abgrunds her,
 Sturmheulen, und Strombrüllen, und Felskrachen, das laut niederstürzt',
 Und Wuthschreyen, und Rachausrufen, erscholl dumpf auf!
 Wie der Strahl eilt, schwebten wir schnell, und in Wehmuth fort.⁵⁶

Konstruiert sind die Strophen aus „Wortfüßen“, die metrisch-rhythmische Einheiten bilden und im Gegensatz zu Versfüßen ihre rhythmische Struktur hörbar vermitteln; ausgeführt ist diese Theorie in der Abhandlung *Vom gleichen Verse*, die Klopstock 1773 dem vierten und letzten Band des *Messias* voranstellte,⁵⁷ und dann vor allem in der großen Abhandlung *Vom deutschen Hexameter* von 1779,⁵⁸ wo er in abwandelnder Fortführung der frühneuzeitlichen Affektenlehre die Wortfüße bestimmten Affekten zuordnet. Im gegenwärtigen Kontext ist jedoch vor allem Klopstocks Interesse an der musikalischen Komposition der Triumphchöre und -lieder aufschlussreich. Mit dem Bezug zur Musik befasst er sich durchgängig während der Arbeit mit diesen Strophenformen, und er involviert unter anderen Gerstenberg, Graun, Hasse, Hiller und Zachariä.⁵⁹ Es geht ihm dabei um die Bestätigung seiner Verstheorie, mit der er die bedeutungssteigernde Kongruenz von Semantik und rhythmischer Bewegung anstrebt, und um die Möglichkeiten der Intensivierung des „Mitausdrucks“ durch jene Mittel, mit denen auch die Musik die Leidenschaften affiziert. Maßstab für seine Kompositionsvorgaben sowie für seine Beurteilung der Kompositionen ist das *aptum*-Prinzip. So betrachtet er die Komposition der folgenden Strophe als besonders gelungen, „die in Hamb[urg] sehr gut dem Inhalte, u[nd] dem Gange des Verses gemäß componirt worden ist“.⁶⁰

-- U U, -- U U, -- U U, -- --,
 U U --, U U --, U U -- --,
 U U -, - U -, U U -, - U U -,
 U U --, U U U -- --.

Selbständiger! Hochheiliger! Allseliger! tief wirft, Gott!
 Von dem Thron fern, wo erhöht Du der Gestirn' Heer schufst,
 Sich ein Staub dankend hin, u erstaunt über sein Heil
 Daß ihn hört Gott in des Gebeinthals Nacht!

55 Schema für *Messias*, 20. Gesang, V. 955–958, in: HKA, *Werke IV/6: Der Messias*, Bd. 6: *Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1999, S. 41.

56 *Der Messias*, 20. Gesang, V. 955–958, in: HKA, *Werke IV/2: Der Messias*, Bd. 2: *Text* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1974, S. 293.

57 Klopstock, *Sämmtliche Werke* (wie Anm. 4), Bd. 15, S. 21–52. Die hier zitierte Strophe erscheint in *Vom gleichen Verse* als „übergewandte Strophe“ Nr. 9 (S. 44).

58 Ebd., S. 85–220. Eingehend behandelt wird die Entwicklung von Klopstocks Wortfuß-Theorie bei Hellmuth, *Metrische Erfindung* (wie Anm. 53), passim.

59 Siehe HKA, *Werke IV/3* (wie Anm. 54), S. 235, Anm. 448.

60 An Gleim, 24.7.1764, zit. nach HKA *Werke IV/6* (wie Anm. 55), S. 157; die folgende Strophe (für *Messias*, 20. Gesang, V. 611–614) mit metrischem Schema und Komposition ebd., S. 22.

Beispiel 1: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, 20. Gesang, V. 611-614.

Lento e grave.

S. st d g H. h l g A s l g t. w. G.
 V. d. Th. f. w. e h. d d. G. st H.
 s. s. e St. d k h u. e. st. ü b s. H.
 d. i. h. G i d G b th. N

Deutlich wird hier, wie wenig Freiraum dem Komponisten gegeben ist: Die Noten folgen getreu der vorgegebenen rhythmischen Struktur. Entsprechend bittet Klopstock den Freund Justus Friedrich Wilhelm Zachariä, seine eigenen Kompositionsentwürfe so umzusetzen, „wie sie da sind“.⁶¹ Seine Anweisungen fallen zwangsläufig so präskriptiv aus, weil die Musik ja „dasjenige Leidenschaftliche hören“ lassen soll, „wozu die Sprache keine Worte hat“;⁶² sie muss also demselben Prinzip des *aptum* folgen, das schon die Metren bestimmt hat. Wie dieser Anspruch von der Komposition her zu betrachten ist und wie die Kompositionen einzelner Strophen sich zueinander verhalten, eröffnet Fragen, die über den hier gesteckten Rahmen hinausführen. Vermuten lässt sich jedoch, dass die Komposition des gesamten 20. Gesangs nach solchen Maßgaben für einen Komponisten wenig attraktiv gewesen wäre.

Klopstocks Interesse an der Zusammenwirkung von Dichtung und Musik begleitete ihn bis ans Ende seines Lebens, zumal seine zweite Frau Johanna von Winthem eine begabte Sängerin war; mit Vorliebe ließ er sich seine eigenen Lieder vorsingen.⁶³ In der späten Ode *Der Bund* aus dem Jahre 1800 evoziert er nochmals die Vorzüge der Vereinigung von Musik und Dichtkunst:

Der Bund

Zwo der Künste vereinten sich einst, die Musik, und die Dichtkunst,
 Und so schöpferisch war der beyden Unsterblichen Eintracht,
 Daß sie mit daurender Glut mich durchströmte,
 Daß auch Seher der Hörende wurde.

61 An Zachariä, o. D. (1769?), zit. nach HKA *Werke* IV/3 (wie Anm. 54), S. 386.

62 HKA *Werke* VII/2 (wie Anm. 41), S. 48.

63 Siehe Carl August Böttiger, *Klopstock, im Sommer 1795. Ein Bruchstück aus meinem Tagebuche*, in: *Minerva* 6 (1814), S. 313–352, hier S. 322.

Komm denn, Malerey, und deine parische Schwester
Komme, verbündet euch auch. Ihr strebt; allein ihr vermögt's nicht.
Siehe da, schwebet ihr neben einander;
Aber Einsame, Einsame bleibt ihr.

Wen ihr erhoht, begeistertet, oft sann der auf ein Bündniß;
Aber umsonst, ihr bleibt Einsiedlerinnen. Ah niemals
Werdet ihr, durch der Einung Geheimniß,
Jede Tiefe des Herzens erschüttern.

Wenige sind nicht der Stufen, worauf die Empfindung emporsteigt;
Aber nicht jede Schönheit führt zu der äußersten Stufe,
Wo die Heitre gebiert, und geboren
Wird die Röthe des labenden Morgens.

Wenn so hoch das Gedicht sich erhebet, daß der Gesang ihm
Kaum zu folgen vermag, alsdann entzündet ein heißer
Streit sich; es wird Vollendung errungen,
Die nur selten den Friedlichen glückte.⁶⁴

Dargestellt ist hier die kreative Zusammenwirkung von Dichtkunst und Musik: Indem sie eine „daurende Glut“ der Leidenschaften entfachen und – als intensivste Form des rhetorischen *movere* – „jede Tiefe des Herzens erschüttern“, lassen sie das lautlich Vorgebrachte in der Imagination als visuelle Wirklichkeit erscheinen. Die Metaphorik des „Aufstiegs“ in die Höhen des (longinischen) Erhabenen ist hier mit dem für die rhetorische Tradition typischen Streitgespräch verbunden, um gegenüber dem Nebeneinander von Malerei und Bildhauerkunst den Wert der dialogischen Vereinigung zu erweisen. Die vergleichenden Wertungsprozesse, die den zeitgenössischen Diskurs um die Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik bestimmen, sind im abschließenden Wettkampf verlebendigt: Ein mit leidenschaftlicher Erregung assoziierter „heißer Streit“ verbindet Musik und Dichtkunst als gleichwertige Kampfgegner, die sich gegenseitig zur gemeinschaftlichen Höchstleistung anspornen. Errungen wird hier im Gedicht eine „Vollendung“, die den Gegensatz von Vereinigung und Trennung der Künste eristisch-performativ transzendiert.

Mit der „Hinrichtung“ der Rhetorik im Zeichen des Idealismus geriet die lautliche Dimension der Dichtung ins Abseits. Veraltet erschien lange Zeit auch die aus der Antike tradierte eristische Tendenz in der Dichtung: In Fortführung der *Querelle* hatte Klopstock sie noch einmal zur anspornenden Kraft für die deutsche Klassik gemacht, um selber von den jüngeren, zunehmend anti-rhetorischen Kontrahenten aus dem Felde geschlagen zu werden. Dass jedoch auch das philosophisch dominierte Zeitalter geschichtlich begrenzt war, zeichnet sich in den letzten Jahrzehnten ab. So wenig wie die Wirkung Nietzsches war auch die Wirkung des Poststrukturalismus eine isolierte Erscheinung; beide sind Teil einer kontinuierlichen rhetorischen Tradition, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend in den Vordergrund des öffentlichen Lebens gerückt ist. In der Dichtung lässt sich dies an der Profilierung der akustischen Dimension und der Neigung zu Performanz erkennen.

64 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 149 f.

Beide Tendenzen leben sich eristisch im „Poetry Slam“ aus, wie der Kommentar zu den „Highlights des Slam-Festivals 2001 in Hamburg“ verdeutlicht: „Mehr als 120 Poeten und Poetinnen, Sprachkünstler, Spoken-Word-Artisten und Lyrikertrümmerer trafen sich [...] zur Ermittlung der besten deutschsprachigen Slammer des Jahres.“⁶⁵ In dieser „bislang größten Sprach-Olympiade auf deutschem Boden“ präsentiert sich Literatur „live, direkt und spontan“,⁶⁶ nicht im schriftlich tradierten Text, sondern im erregenden gemeinschaftlichen Erlebnis – und für die Nachwelt auf CD. Auch die gegenwärtige Bedeutung von Literaturfestivals ist in diesem Kontext zu sehen. In Klopstocks Jubiläumsjahr 2003 beteiligten sich am *Poesiefestival Berlin* 100 Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt, um „zeitgenössische Dichtung in ihrer ganzen Vielfalt“ zu präsentieren, „als Wortkunst oder in der Symbiose mit Musik, Tanz und Performance“.⁶⁷ Ein Kolloquium mit dem ambitionierten Titel *Quo vadis, Gedicht?* widmete sich anlässlich dieses Festivals der Frage, wohin sich „die Poesie und der Begriff von ihr angesichts gravierender medialer Veränderungen“ entwickelt.⁶⁸ Ein zentrales Thema war die Beziehung zwischen Dichtung und der akustischen Dimension; so präsentierte der Rap-Dichter Bas Boettcher ein Plädoyer für die Wiederentdeckung der akustischen Dimension von Dichtung unter Betonung der ursprünglichen Nähe der Dichtung zur Musik. Das Festival kulminierte am Potsdamer Platz in einer „Nacht der Poesie“ mit dem Titel *Weltklang*: Es ertönten dort vielsprachige „Stimmen, Klänge, Rhythmen“ – in einem „Konzert aus Versen“.⁶⁹ Von einer klopstockschen „Röthe des labenden Morgens“ sind solche spektakulären Erneuerungen des Bündnisses zwischen Dichtung und Musik weit entfernt; aber sie zeigen, dass die gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich durchsetzende philosophische Poetik nicht das letzte Wort zur Beziehung zwischen Dichtung und Musik gehabt hat. Wenn sich gegenwärtig die Erneuerungskraft der Rhetorik manifestiert, so hat dies auch literatur- und musikwissenschaftliche Bedeutung. Denn auszugehen ist in den seit 1800 etablierten Wissenschaften von einem philosophisch verengten Blick und damit von einer systematischen Ausblendung rhetorischer Perspektiven. Wenn die Beziehungen zwischen Dichtung und Musik in Gegenwart und Zukunft wissenschaftlich angemessen erfasst werden sollen, so dürfte eine Schulung anhand der älteren rhetorischen Tradition von Nutzen sein.

65 *Poetry Slam. German International Poetry Slam 2001. Literatur! Live, direkt und spontan*, CD und Beiheft, Hamburg 2002 (Hoffmann und Campe Hörbücher), Zitate Umschlag Rückseite.

66 Ebd., Umschlag Rückseite.

67 Siehe Einleitung des Festivalleiters und Direktors der literaturWERKstatt Berlin, Thomas Wohlfahrt, im Programmheft *Poesiefestival Berlin 26.06.–05.07.2003*, S. [8].

68 Ebd., S. [23].

69 Ebd., S. [33].

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], Boßler; <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> , komponirt 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 Handlungsratorium“ 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.

Poco Adagio

VI. *Gott ist die Liebe, Gott ist die Liebe.*

S
A
T
B

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 begrüßt...“ 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

p

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.

The image shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are: Lob, An - be - tung und Preis. The notes are large, indicating a slow tempo. The Soprano part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. The Alto part starts with a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note G3. The lyrics are written below the notes.

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 „großes 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.

I.

Über den Oratorienbegriff des 18. Jahrhunderts zu handeln, bedeutet, sich über ein im Blick auf Inhalt und Gattungsgrenzen entschieden unkonturiertes Gebilde zu äußern. Die Variablen und offenen Grenzen erstrecken sich, um nur einige Punkte anzusprechen, auf die Terminologie, sie beziehen sich sodann auf die prinzipielle poetologische Disposition und betreffen zudem Funktion und grundsätzliche stofflich-thematische Beschaffenheit. So werden beispielsweise die hier infragestehenden textlich-musikalischen Formen von den Zeitgenossen anscheinend beliebig wechselnd und durchaus ohne die Absicht einer spezifischen Konturierung als „Oratorium“, als „Kantate“, als „geistliches Singgedicht“, als „religiöses Drama“, als „biblisches Gemälde“ u. ä. bezeichnet,¹ diskutiert wird sodann, ob entsprechende Kompositionen in der Kirche oder im Konzertsaal aufzuführen seien, und schließlich besteht eine prinzipielle Entscheidung darin, ob in den im Vortragstitel und nachfolgend einfacherweise unter dem Oberbegriff „Oratorium“ behandelten Stücken alt- oder neutestamentliche Stoffe heranzuziehen seien. Ein Umstand aber ist, im Blick auf die Ambivalenz des Phänomens, vor allem bedeutsam: Es sind nicht musikalische Kategorien, die in der zeitgenössischen Diskussion eine Rolle spielen, sondern textspezifische: Tatsächlich entzündete sich der gattungstheoretische Diskurs nach der Mitte des 18. Jahrhunderts maßgeblich an der Frage, ob einem im „lyrischen“ oder „dramatischen“ Zuschnitt vorliegender Oratorientext der Vorzug gebühre.

II.

Aus dem umfangreichen Schrifttum seien im Folgenden zwei, die jeweiligen Positionen veranschaulichende Texte knapp referiert: Einerseits bezieht der von Johann Philipp Kirnberger verfasste Artikel *Oratorium* in Johann Georg Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* beispielhaft Stellung.² Schon vordergründig auffällig ist, welche wichtige Rolle der Begriff des „Lyrischen“ in diesem Zusammenhang durchgängig spielt: Danach

1 Vgl. dazu Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte „wahrer“ Kirchenmusik*, Göttingen 2001, S. 184 (*Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Bd. 7).

2 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771 und 1774; zweite vermehrte Auflage: Leipzig 1792–1794, daraus hier Tl. 3, S. 610.

wird das Oratorium als „ein mit Musik aufgeführtes geistliches aber durchaus lyrisches und kurzes Drama“ bezeichnet, wobei „lyrisch“ in einer ersten Bedeutung meint, „daß hier keine sich allmählig entwickelnde Handlung, mit Anschlägen, Intrigen und durch einanderlaufenden Unternehmungen statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama.“ Stattdessen muss der Dichter „im Oratorium den epischen und den gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, [hat er] es im lyrischen Ton [zu] thun.“ Das bedeutet nun nicht, dass überhaupt keine förmlichen Rollen oder Personen beteiligt sein dürfen, vielmehr gilt, dass diese lediglich nicht Bestandteil eines dezidiert dramatischen Verlaufs sind: Sondern diese [die Personen] müssen „von einen erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern.“

„Lyrisch“ bedeutet folglich zusammenfassend, dass „weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht, nöthig sind. Man weiß zum Voraus, durch was für einen Gegenstand die Sänger in Empfindung gesetzt werden, und die Art, die besonderen Umstände derselben, unter denen der Gegenstand sich jedem zeigt [...]. Die Begebenheit kann in vollem Affekt lyrisch geschildert werden. Dialogische Reden haben da gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern blos Empfindungen schildert.“³

Auch über die inhaltlichen Voraussetzungen schafft der Artikel Klarheit: Notwendig sei, einen allgemein bekannten, darum nicht erst noch narrativ auszubreitenden Stoff zugrunde zu legen, der, wie ein anonymer Verfasser in Johann Nikolaus Forkels *Musikalischem Almanach* von 1783 ergänzend ausführt,⁴ vorzüglich aus der christlichen Heilsgeschichte zu gewinnen sei; doch auch solche Themen, die eine Tendenz zu moralischen, humanen, sittlichen, patriotischen Inhalten erkennen lassen bzw. historische Themen, die Begebenheiten aus der „vaterländischen Geschichte oder Götterlehre“ behandeln, sind willkommen.⁵

Dass insbesondere der Dialog, als wesentliche Voraussetzung dramatischer Textdisposition abgelehnt und für „abgeschmakt“ gehalten wird, erscheint folgerichtig: Allein reflektierend, assoziativ-nacherzählend, durch eigene Empfindungen bestimmt, hat sich das Geschehen in der „lyrischen“ Darstellung zu entfalten. Als nachahmenswertes Beispiel eines solchen „lyrischen“ Oratoriums wird Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* (nach einem Textvorwurf von Karl Wilhelm Ramler) benannt, wenngleich auch dieser Beitrag nicht ohne Schwächen sei: „Die meisten Arien unterscheiden sich nicht genug von Opernarien; [sie hätten] fast eben die Weichlichkeit und de[n] übertriebene[n], beynahe wollüstige[n] Puz der Melodien, und an einigen Orten so gar Spielereyen, die die Empfindung tödten.“⁶

Sulzers Artikel mag stellvertretend für weitere, in Nuancen sicher unterschiedliche, in der Tendenz jedoch vergleichbare Stellungnahmen zum „lyrischen“ Oratorientypus stehen. Zu akzentuieren wäre hier allenfalls noch, dass der erwähnte anonyme Almanach-Text von 1783 eine interessante gattungsspezifische Neuordnung versucht, indem

3 Ebd., S. 611.

4 [Anonymus], *Ueber die Beschaffenheit der musikalischen Oratorien, nebst Vorschlägen zur veränderten Einrichtung derselben*, in: *Musikalischer Almanach für Deutschland* (Hrsg. Johann Nikolaus Forkel), 1782–84 und 1789, hier Ausgabe 1783, S. 166–206.

5 Ebd., S. 185.

6 Sulzer, *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 2), Tl. 3, S. 612.

er für das Oratorium eine Orientierung an Wesen und Form der Kantate vorschlägt, insbesondere natürlich deshalb, weil diese, die Kantate, als reflektierende, nicht-dramatische Gattung *sui generis* gilt. Denkt man freilich diesen Ansatz zu Ende, so folgt als Konsequenz die radikale Vermischung, zugleich Auflösung der Gattungen.⁷

III.

Demgegenüber stammt das gattungstheoretisch wichtigste Plädoyer für eine dramatische Behandlung des Oratoriums von dem Hallenser Poeten und Theologen August Hermann Niemeyer, der vor allem als Textlieferant für die Oratorien des Magdeburger Komponisten Johann Heinrich Rolle musikgeschichtlich bedeutsam ist. Insbesondere Niemeyers so bezeichnete „musikalische Dramen“ *Abraham auf Moria*, sodann *Lazarus, oder die Feyer der Auferstehung*, schließlich *Thirza und ihre Söhne* standen im Mittelpunkt der Diskussion. Seinen Libretti hatte Niemeyer selbst umfangreiche poetologische Überlegungen beigegeben, und zwar in Gestalt dreier förmlicher Abhandlungen; die für die Oratorien Diskussion vor allem wichtige trägt den Titel: *Ueber das religioese Drama so fern es für die Musick bestimmt ist*.⁸

Auch hierzu seien einige wichtige Gedanken und Implikationen angesprochen: Das „religiöse Drama“ knüpfe laut Niemeyer an die alte, im 18. Jahrhundert freilich zum Teil schon modifizierte hierarchische Vorstellungen an, wonach das Drama nach dem Epos die wichtigste literarische Gattung überhaupt sei. Inhaltlich beanspruche das „religiöse Drama“ einen eigenständigen Platz in der zeitgenössischen Oratorientheorie, weil dieses (1.) prinzipiell nicht für den Gebrauch in der Kirche bestimmt sein soll, sich dieses (2.) vor allem für die Gebildeten eigne, weshalb (3.) die „Nothwendigkeit der durchgängigen Simplizität“ entfallen kann.⁹ Niemeyer unternimmt demzufolge eine Differenzierung der Begriffe „kirchlich“ und „religiös“: Kirchenmusik ist im eingeschränkten Sinne gottesdienstliche, in der Kirche tatsächlich zu verwendende Musik. Sie müsse mit Rücksicht auf das beteiligte Volk simpel sein, ohne eigentlichen poetischen Anspruch. „Religiöse“ Dichtung und Musik stünden dagegen außerhalb jeglicher gottesdienstlicher Funktionalität, sie eigneten sich nicht für den „Hauffen“, und somit seien hier größere poetisch-artifizielle Freiheiten statthaft. Ohne weiteres wird deutlich, dass in Niemeyers Argumentation erkennbarer Widerstand gegen das allgegenwärtige Simplizitätsideal der Zeit formuliert ist.

Hinsichtlich der stofflichen Beschaffenheit eines Textes wird erwogen, in welchem Maße „Eingriffe“ des Dichters in eine biblische Vorlage erlaubt seien. Da nämlich im Neuen Testament, wie Niemeyer formuliert, „meistentheils sehr erhabne Menschen handeln“, dürften bei einer solchen Stoffwahl keine Ergänzungen, Erweiterungen durch zusätzliche Personen etc. vorgenommen werden. Und die so angedeutete Reserve gegenüber christologischen Stoffen gipfelt in der ausdrücklichen Weigerung, den Heiland

7 Tatsächlich begleiten solche Tendenzen bereits das Entstehen des Neumeisterschen Kantatentyps: Erdmann Neumeister selbst nennt um 1704 seine Dichtungen im Vorwort seiner Ausgabe der *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Music* auch „Poetische Oratorien“.

8 August Hermann Niemeyer, *Ueber das religioese Drama*, in: *August Hermann Niemeyers Gedichte*, Leipzig 1778, S. 29–46.

9 Ebd., S. 31.

poetisch-musikalisch darzustellen:¹⁰ „Die Person des Erlösers ist viel zu Heilig, als daß man sie von einem Sänger, unter denen man so wenig wählen kann, und bey welchen die gute Stimme oft das einzige Gute ist, könnte vorstellen lassen.“¹¹ Dass sich diese Argumentation mit voller Wucht vor allem gegen die Tradition der oratorischen Passionsvertonung richtet, versteht sich von selbst. Respektvolle Selbstbeschränkung aus Furcht vor Profanierung christologischer Themen sowie die Transformation des traditionell hohen Gattungsanspruchs des literarischen Dramas auf das Oratorium sind danach die Motive Niemeyers.¹²

Der demzufolge gegenüber dem „lyrischen“ Typus stofflich-motivisch gänzlich andere Ansatz ist offensichtlich: Für eine dramatisch-poetisierende Darstellung im Sinne Niemeyers ist das Neue Testament nicht zu gebrauchen, es taugen vor allem Stoffe des Alten Testaments. Allein hier seien Modifikationen zur Realisierung einer als notwendig empfundenen individuellen Personencharakterisierung möglich, wie etwa die Einführung neuer Personen oder Personengruppen, z. B. das Auftreten der Pilger in Niemeyers „religiösem Drama“ *Abraham auf Moria* – offenbar geht diese Idee auf eine Anregung Klopstocks zurück.¹³ Auch der Vorgang, außerbiblische poetische Namen wie in *Thirza und ihre Söhne*, einem anderen eigenen Libretto, zu verwenden (Namen, die in diesem Fall ebenfalls aus Klopstocks Messiasde übernommen sind¹⁴), erscheint praktikabel. Im Neuen Testament hingegen seien diese Eingriffe nicht angebracht: „Wir kennen den Ton iener Zeit genauer, und haben auch wahrlich nicht nöthig ihn zu verbessern“, notiert Niemeyer.¹⁵ Um dessen Argumentationen knapp zusammenzufassen: Die Anlage seiner „religiösen Dramen“ orientiert sich weitgehend an traditionellen Modellen mit rezitativisch-arioser, personenbezogen-dramatischer Rollenverteilung im Sinne eines alttestamentlichen Handlungsoratoriums, wie wir es in etlichen prominenten Beispielen etwa aus der Feder Händels kennen.

10 Im *Lazarus* etwa wird Christi Wirken in der Weise behandelt, dass Martha durch indirekte Rede das Geschehen referiert. Vgl. August Hermann Niemeyers *Gedichte* (wie Anm. 8), S. 102 ff. Und ähnlich wie im *Lazarus* ist etwa auch in Berger/Weinlig's Oratorium *Der Christ am Grabe Jesu* wörtliche Rede des Heilands bloß mittelbar realisiert, nämlich durch eine jeglichen Verdacht der unmittelbaren Identifikation ausschließende Sopranstimme.

11 Niemeyer, *Ueber das religioese Drama* (wie Anm. 8), S. 35.

12 Freilich herrschte in der Praxis nicht jene dogmatische Starre, wie sie die Diskussion vielleicht vermittelt: Häufiger trifft man eine Orientierung der Komponisten nach beiden Seiten an: Johann Christoph Friedrich Bach etwa wandte sich neben der Ramler-Trilogie auch dem alttestamentlichen Stoff *Mosis Mutter* (Text von Gottlieb Daniel Stille) zu, und auch Rolle berücksichtigte in der Vertonung etlicher Klopstock-Libretti den lyrischen Typus, vgl. nachfolgend.

13 Waldemar Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit. Beiträge zur Litteratur- und Culturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Halle 1886, S. 229.

14 Niemeyer, *Ueber das religioese Drama* (wie Anm. 8), S. 45.

15 Ebd., S. 34.

IV.

Der Frage nun, in welcher Weise sich Texte Klopstocks in diese hier schlagwortartig skizzierten Pole der zeitgenössischen Gattungstheorie einfügen, kann in zweifacher Weise nachgegangen werden: Es kann (1.) untersucht werden, ob in diesem gattungstheoretischen Diskurs die förmliche Einbindung Klopstockscher Libretti ebenfalls bedacht wird, und (2.) wäre anhand des vorliegenden musikalischen Materials selbst zu prüfen, inwieweit und – gegebenenfalls – in welchem „ideologischen“ Zusammenhang Libretti Klopstocks begegnen.¹⁶

Untersuchen wir zunächst, welcher musikalische Autor maßgeblich für die Heranziehung Klopstockscher Texte als Oratorienlibretti eingetreten ist, so fällt der Blick vor allem auf den Berliner Komponisten und Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt. Dieser lancierte an exponierter Stelle, nämlich in den ersten beiden, die programmatische Tendenz vorgebenden Stücken seines *Musikalischen Kunstmagazins*, eines 1782 und 1791 in Leipzig herausgekommenen neuen Periodikums, nicht nur entsprechende Textausschnitte aus dem *Messias*, sondern auch einschlägige Kommentare und eine Auswahl eigener hymnischer Vertonungen Klopstockscher Texte.¹⁷

Tatsächlich steht für Reichardt die Frage nach der formal-textlichen wie auch funktionalen Anlage des Oratoriums im Zentrum der Auseinandersetzung mit Klopstock: Namentlich an der *Messiade* rühmt Reichardt nicht nur, dass sie „aller unlyrischen Expositionen überhoben“ sei – womit eine klare Stellungnahme gegen das dramatische Handlungsoratorium formuliert ist –, sondern er vermag in der Dichtung auch das Volksmäßige, „die edelste höchste Symplicität“ auf der Grundlage eines ausdrucksvollen „mahlerischen“ Versbaus zu erkennen: „alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.“¹⁸ In diesem Sinne erscheint die Vereinnahmung Klopstocks für die „lyrische“ Ausprägung der Gattung beinahe zwangsläufig und selbstverständlich. Reichardts Vorstellung eines christlich-aufklärerischen Volkstoratoriums,¹⁹

16 Auf die nach wie vor bestehenden Defizite hinsichtlich der Erforschung des Klopstockschen Einflusses auf die Oratorientextdichtung wurde mehrfach verwiesen: Vgl. Howard Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 3: *The Oratorio in the Classical Era*, London 1987, S. 361; einen knappen Ansatz bietet sodann Ingeborg König, *Studien zum Libretto des „Tod Jesu“ von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun*, München 1972, S. 73 ff. (*Schriften zur Musik*, Bd. 21). Siehe ferner Oswald Koller, *Klopstockstudien*, Schulprogramm Kremsier 1889, passim, und Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 362.

17 *Musikalisches Kunstmagazin* I (1782), S. 8 ff. und S. 53 ff. An Odenkompositionen liegen vor: *Die Gestirne*, *Der Jüngling*, *An Cidli* (späterer Titel: *Gegenwart der Abwesenden*), *Die höchste Glückseligkeit* (späterer Titel: *Der Selige*), *Schlachtgesang*, *Bardale*. *Die Gestirne* und *Die höchste Glückseligkeit* liegen in zwei Fassungen vor, als Klavierlied sowie – offensichtlich in Anlehnung an Klopstocks hymnisches Chorideal – als vierstimmiger Chorsatz mit Orgelbegleitung; vgl. ebd., S. 22 f. und S. 62 ff.

18 Ebd., S. 8 ff.

19 Übrigens hat sich Reichardt im Zugriff auf die populären Ramler-Texte und das protestantische Christus-Oratorium durchaus auch dem Hauptstrom der Oratorienkomposition angeschlossen; vgl. etwa: *Die Hirten bei der Krippe* (Ramler, 1782), *Der Sieg des Messias* (Tode, 1784), *Auferstehung und Himmelfahrt* (Ramler, 1785).

das durchdrungen sein muss von der zentralen Klopstockschen Kategorie der „heiligen Poesie“, die dem „ganzen Volke verständlich“ und ihm schon vorab „im Herzen heilig“ sei,²⁰ mündet in den Plan eines eigenen Messiasoratoriums nach ausgewählten Abschnitten aus Klopstocks *Messias*.²¹

Wie man aus Briefen Klopstocks weiß, hat die Komposition in Teilen bereits vorgelegen:²² „Nach Iren Kompositionen aus dem Mess. ferlangt mich ser. Freilich möchte ich si fon Inen zuerst, u wider, u wider singen hören; aber da dis nun nicht anget, so machen si mir die Freüde, si mir zu schicken. –“, schreibt Klopstock am 30. März 1779 an Reichardt, und in einem Brief Klopstocks an Johann Erich Biester schon vom 13. Oktober 1778 heißt es: „Sein [Reichardts] ausserordentlicher Reichthum an Melodien u. sein sehr gefühlvoller Ausdruck in der Komposizion hat mich nie mehr entzückt, als neulich, wie er mir eine von ihm in Musik gesezte Stelle des Messias vorspielte. Nach meiner Empfindung ist ihm noch nichts so vorzüglich geglückt, u. er selbst ist stolz darauf.“ Aus beiden Belegen können wir entnehmen, dass sich Reichardt bereits geraume Zeit vor dem *Musikalischen Kunstmagazin* kompositorisch mit der *Messias* beschäftigt hat; die fraglichen Stücke sind aber heute verschollen, so dass wir über deren musikalische Gestalt nichts wissen.²³ Bei der im *Kunstmagazin* abgedruckten Textauswahl handelt es sich jedenfalls um eben jene Textkompilation, die Andreas Romberg später seiner *Messias*-Vertonung zugrunde legte.

20 Erwiderung an einen anonymen Verfasser (Z. N. E.), in: *Deutsches Museum* II (Oktober 1781), S. 356.

21 Die Texte entnahm Reichardt dem ersten, zweiten und fünften Gesang des *Messias*, wobei er teilweise die Reihenfolge änderte; vgl. den Abdruck im *Kunstmagazin* (wie Anm. 17), S. 9 ff. und S. 53 ff. Offenbar war aber Telemann der erste (1758/59), der sich an Klopstocks *Messias* versucht hat: Er wählte die Verse 1–41 des ersten und die Verse 472–515 des zehnten Gesangs aus, damit solche Textpartien, die deutlich den Erlösungsgedanken konturieren; siehe Günther Godehardt, *Telemanns „Messias“*, in: *Mf* 14 (1961), S. 139–155, hier S. 139 ff. Die in: Friedrich Wilhelm Wodtke, *Klopstock, Friedrich Gottlieb*, in: *MGG*, Bd. 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 1237–1241 erwähnten drei Bände anonym überlieferter handschriftlicher Kompositionen zum *Messias* („Fasz. 60“) existieren nicht: Es handelt sich dabei um ein Kopistenexemplar der von Klopstock und Ebeling verfassten deutschen Übersetzung von Händels *Messias* in der Bearbeitung Schwenckes; vgl. Walter Eisen und Margret Eisen (Hrsg.), *Händel-Handbuch*, Bde. 1–4, Kassel u. a. 1978–1986, hier Bd. 2, S. 193. Die Handschrift weicht allerdings in einzelnen Punkten von der Druckausgabe ab.

22 HKA, *Briefe* VII/1: *Briefe 1776–1782*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1982, Nr. 97 und 91.

23 Vgl. Karl Spazier, *Berlinische Musikalische Zeitung* (1793), S. 150. Eine enge Bindung an Klopstocks *Messias* weist auch Reichardts Oratorium *Der Sieg des Messias* von 1784 auf, das für Schwerin komponiert wurde. Der Text stammt von Heinrich Julius Tode; vgl. Franziska Seils, *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Komponist und Schriftsteller der Revolutionszeit*, Halle 1992, S. 67–71, hier S. 69 (*Schriften des Händel-Hauses in Halle*, Bd. 8); und Schering, *Oratorium* (wie Anm. 16), S. 376. Zu Klopstocks Händel-*Messias*-Begeisterung und -Übersetzung siehe: Magda Marx-Weber und Hans Joachim Marx, *Der deutsche Text zu Händels Messias in der Fassung von Klopstock und Ebeling*, in: Rainer Cadenbach und Helmut Loos (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, S. 29–56; ferner: Jacobi in einem Brief an Heinse vom 20. Oktober 1780, siehe: Werner Rackwitz, *Zum Händel-Bild deutscher England-Reisender in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Händel-Jahrbuch* 12 (1966), S. 109–140, hier S. 115 f. Anmerkung 26.

Kommen wir zur Frage inwiefern sich – über das Reichardtsche gattungsspezifische Plädoyer hinaus – Klopstocksche Texte im zeitgenössischen Oratorienchaffen wiederfinden, so ist schon vorab festzuhalten, dass sich Klopstocks dominierende Stellung in der deutschen Literatur auch auf die zeitgenössische kompositorische Praxis wesentlich ausgewirkt hat: Denn über den Reichardtschen *Messias*-Entwurf hinaus spielte Klopstock als Textdichter, Übersetzer und Anreger eine wichtige Rolle. An einschlägigen Kompositionen auf Klopstocks Vorwürfe seien beispielhaft genannt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Georg Philipp Telemann, *Zween Auszüge aus dem Gedichte: der Messias* von 1758/59,²⁴ sodann drei Oratorien von Johann Heinrich Rolle, *Der Messias* von 1764, *David und Jonathan* von 1766 und *Der leidende Jesu* von 1771, ferner *Das Vater unser* in Vertonungen etwa von Johann Gottlieb Naumann, Sigismund Neukomm und Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, darüber hinaus die *Messias*-Komposition Andreas Rombergs,²⁵ Justin Heinrich Knechts *Wechselgesang der Mirjam und Deborah* (publiziert 1781); auch der *Morgengesang am Schöpfungsfeste* von Carl Philipp Emanuel Bach wäre noch zu nennen, ebenso wie die aus dem XX. Gesang des *Messias* entnommene Folge von zwölf Liedern in *Lieder und Gesänge mit Claviermelodien als Versuche eines Liebhabers* von Adolph Overbeck, Hamburg 1781. Reichardts Vertonung ist, wie erwähnt, verschollen, Johann Adolph Hasse hingegen hat, trotz der nachdrücklichen Bitte Klopstocks, von einer Vertonung abgesehen; ob Carl Heinrich Graun *Messias*-Ausschnitte vertonte, ist unsicher. An unmittelbar durch Klopstock inspirierten, aber von anderen Verfassern geschaffenen Oratorien-Libretti wären *Der Sieg des Messias* von Heinrich Julius Tode zu nennen (Vertonung von Reichardt) oder auch Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Das große Hallelujah* (nach einem Text von Jens Baggesen). *Vater-Unser*-Paraphrasen kennen wir schließlich von Siegfried August Mahlmann (vertont von Friedrich Heinrich Himmel und Louis Spohr) sowie von Christoph Christian Hohlfeldt (vertont von Christian Theodor Weinlig).

Und schließlich sei noch auf eine andere Facette der Ausstrahlung Klopstocks auf das zeitgenössische Oratorium verwiesen: Durch seine wichtige, für die Ausbreitung der Komposition in Deutschland zentrale *Stabat-mater*-Übersetzung hat Klopstock auf die Rezeption italienischer Kirchenmusik entschieden Einfluss genommen, und durch die zusammen mit Christoph Daniel Ebeling verfasste Übertragung des *Messiah*-Librettos wurde der deutschen Händel-Wiederentdeckung im späteren 18. Jahrhundert der Weg geebnet.²⁶

24 Vgl. Godehardt, *Telemanns „Messias“* (wie Anm. 21), passim.

25 Vgl. dazu den Beitrag von Magda Marx-Weber in diesem Band.

26 Siehe: Hans Joachim Kreutzer, *Von Händels Messiah zum deutschen Messias*, in: Ulrich Prinz (Hrsg.), *Zwischen Bach und Mozart*, Kassel u. a. 1994, S. 120–149 (*Schriftenreihe der internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bd. 4).

V.

Beinahe natürlich und plausibel mutet an, dass die Klopstockschen Texte mehrheitlich eine Librettotransformation hin zur „lyrischen“ Seite des Spektrums erfuhren. Denn der Reichardtsche Entwurf postulierte ja förmlich, dass im *Messias* keine „unlyrischen Expositionen“ stattfänden, und ein Blick etwa allein auf Telemanns frühe Vertonung belegt die bereits dezidiert undramatische Konzeption, die Aufgabe der charakteristischen Rollenfixierung vor allem im ersten Teil seiner Vertonung. Wie Laurenz Lütteken gezeigt hat,²⁷ wird „jede Verbindung zur quasi-szenischen Rezitativ-Arie-Disposition“ prinzipiell gelöst, ja Telemanns *Messias* wird in seiner Anlage sogar als „großer Affektmonolog“ verstanden. Und im Kleinen, in gleichsam nur kantatenhafter Dimension, bestätigt auch Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung des *Morgengesangs* diese – wie es scheinen will: prinzipiell – „lyrische“ Verortung Klopstockscher Textvorwürfe. Dass hier freilich ein Forschungsdesiderat besteht, weil etliche der zuvor aufgezählten Kompositionen so gut wie gar nicht untersucht sind, sei am Rande beklagt.

Entgegen dieser Tendenz, die bereits von Arnold Schering entschieden als wesentliche oratorische Auseinandersetzung mit Klopstockschen Texten herausgestellt und durch Howard Smither und Ingeborg König noch bestärkt wurde, lassen sich Texte Klopstocks in der zeitgenössischen kompositorischen Praxis allerdings nicht nur in der „lyrischen“, sondern auch in der „dramatischen“ Libretto-Gestaltung belegen.

Wir kennen Kompositionen, in denen die per se „lyrisch“ angelegten Textvorlagen Klopstocks in Anlehnung an eine ihrem Wesen nach prinzipiell dramatische Gattung vertont wurden, allerdings, indem Grenzgebiete der Gattung „Oratorium“ anvisiert wurden; an ein Beispiel sei erinnert: Johann Friedrich Freiherr von Dalberg schuf um 1783 ein Werk mit dem Titel *Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias. Eine Deklamazion mit musikalischer Begleitung*, eine Komposition, der ein Ausschnitt vom Schluss des achten Gesangs der *Messias* (Verse 566 ff.) zugrunde liegt. Der Untertitel *Deklamazion* bereits deutet an, dass hier eine ihrem Wesen nach dramatische Gattung vorliegt, nämlich das um 1780 aktuelle Melodrama. Die Komposition erschien 1784 bei Bossler in Speyer als „Klavierauszug“, ursprünglich ist *Eva's Klagen* für Streichquartettbesetzung konzipiert gewesen. Nur nebenbei sei darauf hingewiesen, dass Dalberg später (im Jahre 1809) mit *Jesus auf Golgatha* (1809) noch ein zweites solches Passions-Melodrama schuf, ebenfalls nach einem Ausschnitt aus dem *Messias*; dieses war für zwei Flöten, zwei Klarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte besetzt, orientierte sich also an der sogenannten Harmoniemusik. Und noch ein anderer Text Klopstocks, die Ode *Die Frühlingsfeier*, wurde von Johann Rudolf Zumsteeg (1777) und Louis Massonneau (1797) zu einem Melodrama umgestaltet.

²⁷ Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 339 und S. 342 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung*, Bd. 24).

In der Sache handelt es sich bei *Eva's Klagen* also um eine ‚Vertonung‘ des Passions-sujets; eine Affinität zu den Prinzipien des Melodramas in seinen Hauptzügen ist unbestritten. Gattungsgrenzen überschreitet *Eva's Klagen* indes zweifach: diejenigen des Melodramas dadurch, dass statt der üblicherweise in der Frühzeit bevorzugten antikisierenden tragischen Sujets das biblische Passionsgeschehen gewählt wurde, diejenigen des Oratoriums respektive der Kantate natürlich infolge der prinzipiell melodramatischen Anlage.²⁸

Bemerkenswert ist die Wahl des Textausschnittes aus Klopstocks *Messias: Eva's Klagen* demonstriert den heilsgeschichtlich bedeutsamen Vorgang der Zusammenführung des Alten und Neuen Bundes, indem, zudem mehr anthropologisch akzentuiert, eben nicht die Mutter Gottes den sterbenden Heiland beweint, sondern Eva, die aus dem Jenseits anteilnehmende „Mutter des Menschengeschlechts.“²⁹ In Klopstock/Dalbergs Konstruktion ist somit auf den exegetischen Gegensatz Eva/Maria Bezug genommen: *Eva causa mortis, Maria causa salutis.*³⁰ Die Passionsszene ist zu einem förmlichen Monodrama umgestaltet, das allerdings in der Zuhilfenahme eines regelrechten Testo in der Einleitung durchaus Anklänge an die Tradition der Passionsvertonung evoziert, wobei die Worte des „Erzählers“ eindeutig auf die erwähnten heilsgeschichtlichen Dimensionen verweisen.

In ihrer kompositorischen Anlage orientiert sich Dalbergs Schöpfung im Gebrauch von gesprochenem, „deklamirtem“ Text und teilweise alternierender, teilweise synchroner musikalischer Begleitung durchaus an den üblichen Gestaltungsprinzipien des Melodramas. Sicherlich handelt es sich um eine exponierte Erscheinung der Passionskomposition mit einem gesteigerten Hang zur Vermengung kaum zu vereinbarenden Gattungen und Phänomene. Indes fügt sich das Passions-Sujet³¹ vorzüglich in die vom Melodrama bevorzugte tragische, meist unmittelbar aus dem Umfeld der klassischen Tragödie gewonnene Stoffwahl auch dadurch ein, dass in beiden ein *lieto fine* ausbleibt: Im Gegensatz zu den auf mythologische oder antike Stoffe sich gründenden Operntypen gilt das Melodrama als diejenige Gattung, in der sich zuerst die tragische Schlussgestaltung herausgebildet hat.³² Das Prinzip des Melodramas, auf der Grundlage einer eigentlich monologischen Anlage einen relevanten Handlungsausschnitt, oft

28 Soweit zu sehen, existiert mit dem 1779 entstandenen Melodrama *Abels Tod* (Text von Johann Christoph von Zabuesnig, Musik von Franz Stanislaus Spindler) noch ein weiterer früher Gattungsbeitrag mit biblischer Stoffwahl.

29 Vgl. diesen Begriff in der Einleitung des Melodramas.

30 Vgl. Hubert Junker, *Eva*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1959, Sp. 1215 f.

31 Dass mit *Eva's Klagen* ein ziemlich frühes Beispiel eines sogenannten Konzertmelodramas vorliegt, bekräftigt vielleicht die Bindung von Dalbergs Schöpfung an das – ebenfalls konzertant aufzuführende – Oratorium.

32 Ulrike Küster, *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt (Main) 1994, S. 141 (*Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache*, Bd. 7).

den Höhepunkt dramatischen Geschehens, zu behandeln,³³ wird auch in *Eva's Klagen* verfolgt. Aktualität, Gestus, Gattungsanspruchs des Melodramas, auch der Tragödie, werden in *Eva's Klagen* auf die Passionsvertonung übertragen und erweitern die zeitgenössische Ausprägung dieses Prinzips – in Anlehnung an einen ursprünglich „lyrischen“ Textvorwurf Klopstocks – um eine originelle, bisher weniger in das Blickfeld gerückte dramatische Variante.

33 Ebd., S. 133 f.

Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Klang der Rede und ihrer Bedeutung war seit der Antike oftmals Gegenstand von Poetik und Rhetorik. Sowohl der Ausdruck der Seelenregungen als auch die Wirkung auf den Zuhörer sollten im richtig gewählten Wort ihre Erfüllung finden. Noch Beethovens Motto über der *Missa Solemnis* „Von Herzen – möge es zu Herzen gehen“ ist davon getragen. Auch in Klopstocks Werk findet sich die berühmte Formel an zwei Stellen wörtlich – ausformuliert im eigentlichen Sinne jedoch ist sie als Klopstocks Poetik und bildet so einen bislang viel zu wenig beachteten Grundstein des theoretischen Fundaments am literaturgeschichtlichen Wendepunkt im 18. Jahrhundert.

Der Körper und der Rhythmus, die rhetorische actio-Dualität aus Stimme und Bewegung sind dabei die neuen alten Medien, die Klopstock ins Spiel bringt. Dass Klopstocks Sprache das Innerste zu sagen imstande ist, zeigt auch eine Briefstelle in einem der berühmten „Bäse-Briefe“ Mozarts, in welchem Mozart Klopstocks „zärtliche Ode“¹ *Edone* zitiert. Aus der Zeile „Dein süßes Bild, Edone“ macht Mozart abweichend „Dein süßes Bild, o Bäschen“ und bettet den Text in ein ironisch-anspielungsreiches Konglomerat, das die erotischen Tändeleien mit der Cousine im frivolen Sprachspiel fortführt. Dass Mozart nun Klopstock zwar nicht vertont hat, jedoch gerade in einem derartigen sprachlichen Kontext zitiert, scheint bezeichnend zu sein; bezeichnend für die im Werk Klopstocks innewohnenden Möglichkeiten, Intimität rein sprachlich nicht nur auszudrücken, sondern herzustellen. Von Herzen zu Herzen – qua Rhythmus.

Doch bereits hier ist Einhalt geboten, denn vom Begriff des Rhythmus kehrt sich Klopstock in seiner wichtigsten dichtungstheoretischen Schrift, der 1779 erschienenen Abhandlung *Vom deutschen Hexameter*, bewusst ab, denn

„Das Wort Rhythmus [...] ist Eins von denen, die zeigen, zu was vor Verwirrungen der Begriffe zuweilen Worte verleiten, und wie lange sie es thun können.“²

- 1 Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II: 1777–1779, Kassel u. a. 1962, S. 548 (Nr. 525 vom 10.5.1779: Mozart an Maria Anna Thekla Mozart).
- 2 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in: *Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* [...], hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Bd. III (*Sämtliche Werke*, Bd. 15), Leipzig 1830, S. 85–220, hier S. 182 f.

Stattdessen führt Klopstock eine Begriffs-Trias ein, mit deren Hilfe er das Wesen der poetischen Sprache als „Wortbewegung“³ zu erfassen versucht. Grundlegend für diese Begriffs-Trias ist dabei die Inanspruchnahme einer so genannten „begriffmäßigen Silbenzeit“⁴ für das Deutsche, d. h. dass ausgehend von der deutschen Prosodie einer Stammsilbenbetonung immer der die Bedeutung tragende Wortteil betont wird. Klopstock folgert daraus, dass diesem Umstand auch in der poetischen Sprache Rechnung getragen werden müsse, wenn sie natürlich wirken und den Zuhörer überzeugen soll. Dies geschieht durch die Einführung des Begriffes „Wortfuß“.

Vom Versfuß, dem sogenannten „künstlichen Fuß“ unterscheidet Klopstock den Wortfuß anhand eines Beispielen folgendermaßen:

„Dieser Hexameter:

Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschaar.

hat sechs künstliche, und vier Wortfüße.

Die künstlichen:

- U U	Schrecklich er
- U U	scholl der ge
- U U	flügelte
- U U	Donnerge
- U U	sang in der
- -	Heerschaar.

Die Wortfüße:

- U U -	Schrecklich erscholl
U U - U U	der geflügelte
- U U -	Donnergesang
U U - -	in der Heerschaar.

Die in den Wortfüßen versteckten künstlichen gehn den Zuhörer gar nichts an. Er hört sie nicht; er hört nur die Wortfüße: und fällt, nach diesen allein, sein Urtheil über den Vers.“⁵

Der Wortfuß ist also kein rhythmisches Abstraktum wie der Versfuß, sondern gewissermaßen erfüllter Rhythmus, der an ein Wort oder eine zusammengehörige Wortverbindung gebunden ist. Diese gleichsam materielle Ausgefülltheit oder Erfüllung des Rhythmus als Wortfuß äußert sich in zweifacher Hinsicht: qualitativ und quantitativ.

Die Art und Weise der Erfüllung des Rhythmus versucht Klopstock ihrer jeweiligen Qualität nach im Begriff des sogenannten „Tonverhalts“ festzulegen. Gemeint ist hier vor allem ein Katalog von 44 Wortfüßen, die Klopstock ihrer „Beschaffenheit“ nach klassifiziert in: „Sanftes“, „Starkes“, „Muntres“, „Heftiges“, „Ernstvolles“, „Feyerliches“ und „Unruhiges“. – Das Klassifikationskriterium für den „Tonverhalt“ eines Wortfußes ist

3 Vgl. dazu ebd., S. 178 ff.

4 Vgl. dazu ebd., S. 104 und 115 ff.

5 Ebd., S. 184 f.

dabei die konkrete Abfolge betonter und unbetonter Silben innerhalb einer semantisch-rhythmischen Einheit. Demgegenüber nennt Klopstock das rein quantitative, anteilige Verhältnis betonter zu unbetonten Silben „Zeitausdruck“. Dies ist jedoch weniger offensichtlich auf der Ebene des Wortfußes als auf der Ebene der ganzen Strophe. Im „Zeitausdruck“, im quantitativen Übergewicht betonter oder unbetonter Silben unter dem Strich, liegt das Kriterium, ob eine Strophe als schnell oder langsam empfunden wird. Denn viele unbetonte Silben beschleunigen nach Klopstock das Versmaß, viele betonte verlangsamen es.

Klopstocks schrullige neue Terminologie darf nicht hinwegtäuschen über den eigentlichen, körpergebundenen Kernpunkt seiner Theorie des „bedeutenden Silbenmaßes“: nämlich der Semantisierung des Rhythmus im Akt des Dichtens und der Somatisierung der Wahrnehmung von Dichtung.

„Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehn. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung gerade zu das durch sie Ausgedrückte zu seyn.“⁶

Mit anderen Worten wird Bedeutung in Rhythmus übersetzt und teilt sich auch als bedeutungstragender Rhythmus mit. Im dichterischen Sprechen aber, im Dichter-Wort teilt sich die Bedeutung nun qua Rhythmus dem Körper schneller mit als dem Verstand über den Wortsinn. Die körperliche Wahrnehmung und Produktion von Dichtung ist das Primäre.

Voraussetzung dafür ist die Deklamation der Dichtung oder ein Lesen, als ob man höre. Die von Klopstock jeweils intendierte Deklamation oder „Sprechung“ ist dabei meist als Strophenschema notiert, eventuell sogar mit eingezeichneten Wortfußgliederungen. Zeitweise experimentierte Klopstock mit einer noch elaborierteren Notation des Rhythmus, indem er sich des Taktes und der rhythmischen Notenwerte bediente, um die für ihn wirksame Differenzierung von Länge/Kürze und betont/unbetont gleichzeitig darstellbar zu machen. Dabei ist der Takt bei Klopstock jedoch kein Kontinuum, das widerspräche seiner polyrhythmischen Dichtung, die gerade gereimter taktierender Dichtung entgegensteht – der Takt bei Klopstock ist vielmehr immer ein einzelner, ein Abstraktum, das lediglich die Position der Silbe an betonter oder unbetonter Stelle im Einzeltakt demonstrieren soll. Diese Versuche, die gewünschte Deklamation möglichst musikalisch exakt zu notieren, sind jedoch aus dem Anfangsstadium nicht hinausgekommen⁷ – und Klopstock kehrte zur Notation mittels des Strophenschemas zurück, die wir uns nun anhand der berühmten Ode *Die Sommernacht* vor Augen führen wollen.

6 Ebd., S. 207.

7 Diese Notationsversuche Klopstocks finden sich in folgenden vier Briefen: 1. Brief an Gleim vom 24.7.1764 in: HKA, *Briefe IV/1: Briefe 1759–1766*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 2003, S. 236–238, Nr. 188. – 2. undatiertes Brief an Gerstenberg, zwischen Ende März 1765 und Mitte 1766, in: ebd., S. 258 f., Nr. 202. – 3. Brief an Denis vom 22.11.1766 in: ebd., S. 270–273, Nr. 211. – 4. undatiertes Brief an Zachariä, vermutlich aus der Zeit um 1768/69, Universitätsbibliothek Tartu: Mrg. CCLXXXI, Nr. 1 (noch unveröffentlicht, erscheint in HKA, *Briefe XI*). – Die meisten Notationsversuche beziehen sich auf Messias-Strophen und sind auch wiedergegeben im Zusammenhang mit dem Parallelruck der *Strophenbeispiele des zwanzigsten Gesangs* in: HKA, *Werke IV/6: Der Messias*, Bd. 6: *Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1999, S. 1–49.

Das Strophenschema lautet:

UU - U, UU - U, UU -,
UU - U, UU -, UU - U,
UU - U, UU - U,
UU - UU -.

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen wehn;

So umschatten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüthe nicht her.

Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
Wie verschönt warst von dem Monde,
Du o schöne Natur!

Man kann dieses Gedicht auch anders lesen, alternierend:

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde...

Aber das wollte Klopstock nicht, und betrachtet man das Schema genau, so liegt gerade im rhythmischen Schema der Schlüssel zu dieser Ode. Die Wortfußgliederung ist in diesem Falle streng vorgegeben und lässt als wichtigsten Baustein den dritten Päon (UU - U) erkennen, der in jeder Strophe sechsmal vorkommt. Dieser immer wiederkehrende Rhythmus, der die Worte aller drei Strophen in sich schließt, verleiht der Ode etwas Auratisches und legt sich über sie wie ein Schleier. Evoziert wird auf diese Weise eine einzige Stimmung, nämlich die sommernächtliche Stimmung von einst, die Klopstock gemeinsam mit den nun toten Freunden erleben durfte und die nun durch den Rhythmus wieder fühlbar wird. Deshalb ist der Tonverhalt dieses dritten Päon auch nur auf den ersten Blick unpassend, denn er entstammt der Kategorie „Muntres“. Sollte er nicht elegisch sein? Nein, denn die Stimmung von einst, d. h. die Stunden intimen Zusammenseins mit den Freunden, war dieser munteren Kategorie zuzuweisen und wird nun über den Rhythmus hervorgebracht. Klopstock drückt diese Intimität nicht nur aus, sondern stellt sie mittels der rhythmischen Anlage des Textes real in diesem Augenblick, wenn die Ode erklingt, geradezu körperlich erfahrbar wieder her.

Doch wie gehen die Komponisten nun damit um? Ist ein Text, der bereits so stark musikalisiert ist, überhaupt noch als musikalisches Kunstwerk vertonbar? Die Antwort ist: ja, unter zwei verschiedenen Ausgangspositionen: Erstens, wenn Klopstocks Nota-

tion genau gefolgt wird bzw. zweitens, wenn das Gegenteil geschieht und dagegen komponiert wird. Ich wähle zwei Beispiele, die beide auf ihre Weise der Aussage dieser Ode völlig gerecht werden und dennoch gegensätzlicher nicht sein könnten: die Vertonungen von Gluck und Schubert.

Die Komposition Schuberts stammt aus dem Jahr 1815 und ist eingebettet in eine Reihe weiterer Klopstock-Vertonungen.⁸ Von der Vertonung Glucks, mit der wir uns gleich beschäftigen werden, trennen sie 30 Jahre.

Schubert vertont den Text, als ob es Prosa wäre, vom dreistrophigen Bau und der von Klopstock vorgeschriebenen Abfolge der Rhythmen ist nichts zu merken. Dabei schlägt Schubert einen für ihn traditionellen Weg ein, nämlich den von Rezitativ und Arie. Die Vertonung ist fast ganz rezitativisch gehalten. Nur die letzten drei Zeilen stellen eine Art Arienfragment dar, gleichsam einen geborstenen Melodiebogen entschwundenen Glücks. Schubert orientiert sich in seiner Vertonung am Inhalt und an der Syntax von Klopstocks Text. Die Textaussage kulminiert inhaltlich wie auch syntaktisch in den letzten drei Zeilen, und mit diesen bricht bei Schubert auch die Arie aus dem Rezitativ. Schuberts Komposition ist gewissermaßen linear konzipiert.

Trotz dieser dem Sinn des Textes entsprechenden Lösung wahrt Schubert nicht die sprachliche Form des Gedichtes, wie sie Klopstock vorschwebt. Denn Schubert verwischt aufgrund von Rezitativ und Arie die strophische Anlage des Textes, – ja, er verändert an zwei Stellen sogar den Wortlaut, wodurch Klopstocks Klangsemantik empfindlich gestört wird, denn der konstituierende dritte Päon fällt durch diese Änderungen an zwei Stellen aus.⁹ Schließlich modifiziert Schubert im Rezitativ auch Betonungsstrukturen: Durch Tonbeugungen fallen betonte Silben auf unbetonte Takteile und umgekehrt.¹⁰ Obwohl Schubert Klopstocks Aussage linear aufs Wunderschönste erfasst, ignoriert er die Klanglichkeit der Ode, komponiert dagegen an und stülpt seine komponierte zweite Klanglichkeit genial darüber.

Anders *Die Sommernacht* von Gluck.¹¹ Das erste, was sofort ins Auge sticht, ist Klopstocks Strophenschema, das Gluck im Druck ungewöhnlicherweise neben den Titel über seine Komposition setzt.¹² Und unsere Erwartung einer Orientierung Glucks am Schema Klopstocks wird in dieser Richtung auch nicht enttäuscht, denn Gluck folgt Klopstocks

8 Zu den von Schubert vertonten Klopstock-Texten vgl. Maximilian und Lilly Schochow, *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. 1, Hildesheim und New York 1974, S. 215–225. *Die Sommernacht* wurde am 14. September 1815 in zwei Fassungen komponiert, vgl. Franz Schubert, *Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig 1884–1897. Serie XX (10 Bde., 1894/95), Bd. 3, Leipzig 1895, S. 80–83, Nr. 143a+b *Die Sommernacht*. (Erste und zweite Fassung; D 289.) Den folgenden Bemerkungen liegt die zweite Fassung, S. 82 f. zugrunde.

9 Aus „Der Geliebten“ macht Schubert „meiner Geliebten“ (Takt 11 f.), aus „in dem Walde“ wird „im Walde“ (T. 13).

10 Das bei Klopstock betonte „seh“ der zweiten Strophe geht in Schuberts Parlando-Strom T. 13 unter. Andererseits erfährt der zweimalige unbetonte Zeilenbeginn mit „Wie“ in Klopstocks dritter Strophe (Vers 2 und 3) bei Schuberts Arienfragment T. 21 und T. 23 eine deutliche Betonung durch den jeweils vergleichsweise langen Notenwert und die Stellung auf der Takt-Eins.

11 Zu Gluck und Klopstock vgl. Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Revidierte Neuausgabe, Kassel u. a. 1987, S. 143–151; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 349–371 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24), zu *Die Sommernacht* vgl. besonders S. 363–369.

12 Vgl. dazu den Erstdruck *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu Singen in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck*, Wien [1785], S. 10.

Schema minutiös, ja er überträgt sogar die betonten und unbetonten Silben in entsprechende Notenwerte: meist verlängerte halbe Noten für betonte und Achtel für unbetonte Silben.¹³ Und – Gluck vertont die Ode als Strophenlied.

Während Schubert nun die Aussage des Textes als Kulminationspunkt in seiner Linearität genau trifft, geht Glucks kongeniales Anempfinden der *Sommernacht* in eine andere Richtung, in die Richtung von Klopstocks Intention, über die verwendeten Rhythmen eine Sprache der Intimität und Freundschaft zu erfinden. Denn dem so häufigen dritten Päon (⊂ ⊂ – ⊂) bei Klopstock entspricht bei Gluck eine vielfach variierte Viertonfigur, die genau immer zu diesem Rhythmus gesetzt wird – und nur dann. Diese melodische Zelle verändert sich ständig und treibt das musikalische Geschehen weiter. Aufgrund dieser aus der rhythmischen Anlage des Textes entwickelten, beherrschenden Viertonfigur bekommt die Vertonung im Gegensatz zu Schuberts Linearität etwas Räumliches, denn der dritte Päon, dem die Viertonfigur entspricht, hatte dem Text ja auch – wie nun die melodische Viertonzelle dem Lied – eine einheitliche Aura verliehen, den göttlichen Schleier der Sommernachts-Stimmung, die auf den Schwingen des Rhythmus das Gedenken der Freundschaft trägt. Gluck spannt eine Art rhythmischen Raum auf, der keine klaren Grenzen hat, sondern reine Aura und Stimmung ist – wie Klopstocks rhythmische Konzeption des Textes auch. Der Zeitfaktor von Früher und Heute, der bei Schubert linear in der Arie als Erinnerung kulminiert, wird bei Gluck räumlich, denn die rhythmische Aura von Früher erklingt jetzt und evoziert im Heute, im jetzt lebenden Körper die Stimmung von Früher. Klopstocks Codierung des Intimen im Rahmen von Früher und Heute läuft über den Rhythmus – und Gluck tritt hier ganz hinter Klopstocks Schatten zurück im Versuch, dieser Konzeption musikalisch möglichst gerecht zu werden. Auf diese Weise werden sowohl Form und Inhalt als auch Stimmung und Ausdruck vom Sprachlichen ohne Umwege ins Musikalische übertragen. Während Gluck auch Klopstocks revolutionäre Sprache der Freundschaft in Töne verwandelt, komponiert Schubert ausschließlich Klopstocks rein gedankliche Intention. Dem Genie Schubert ist die Poetik des bedeutenden Silbenmaßes als Dichtersprache fremd, Schubert spricht seine eigene Sprache.

13 Auch Glucks zweite Vertonung von *Die Sommernacht*, die in dem von Voß und Goeking herausgegebenen *Musen-Almanach für 1785*, S. 78, erschienen ist und in a-Moll im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert ist, weist prinzipiell fast dieselbe rhythmische Notationsweise auf, nur eben auf die Verhältnisse des $\frac{3}{4}$ -Taktes übertragen.

Heinrich W. Schwab

„Da konnte er doch nicht umhin, von
der Güte der Musik erschüttert zu werden.“
Zu Dichtungen Klopstocks in der Vertonung
von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen*

Dem Freund und Kollegen
Prof. Dr. h.c. Harald Herresthal
zu seinem 60. Geburtstag

I.

In der Reihe der prominenten, noch immer im musikgeschichtlichen Gedächtnis memo-rierten zeitgenössischen Komponisten, die Klopstocksche Texte vertont haben, werden Gluck, Reichardt, Neefe oder Naumann namentlich hervorgehoben. Von Friedrich Lud-wig Aemilius Kunzen, der gerade sieben Jahre in Kopenhagen im Amt des Königlich dänischen Hofkapellmeisters tätig war, als Klopstock 1803 starb, ist in diesem Zusam-menhang kaum die Rede. Dabei nimmt der 1761 in Lübeck geborene Kunzen alles andere als eine Statistenrolle ein, auch wenn seine kompositorische Beschäftigung mit Werken Klopstocks nur auf die kurze Zeitspanne von 1783 bis 1790 beschränkt blieb, also in Kunzens Kieler Studentenzeit und die Jahre seines ersten Kopenhagen-Aufent-haltes fällt.¹ Kunzen ist danach gezielt andere Wege gegangen. Die Auseinandersetzung mit Dichtungen Klopstocks hat ihn gleichwohl künstlerisch inspiriert und dazu her-ausgefordert, sein sehr eigenes kompositorisches Profil zu gewinnen. Im Gedächtnis der deutschen Musikwelt, aber auch des engeren Kreises der Klopstockianer scheint er mit seinen Klopstock-Vertonungen indes früh schon in Vergessenheit geraten zu sein, obgleich seine Musik zu dem Bardiet *Hermann und die Fürsten* in höchsten Tönen gelobt wurde. 1794 hieß es aus der Feder eines ungenannten Rezensenten:

„So hätten wir denn wieder ein Kunstwerk, auf welches Deutschland, sowohl von Seiten der Poesie, als in Absicht auf die Musik, mit Recht stolz seyn kann. Denn wer die vor uns liegenden Chöre und Gesänge nicht nach seinem Geschmacke findet,

* Die vorliegende Studie beruht zu großen Teilen auf einer Quellenarbeit, die im Rahmen des von *Danmarks Grundforskningsfond* unterstützten Projektes „Musica religiosa in Kopenhagen um 1800“ vorgenommen wird. Auf Wunsch des Autors kommen die Regeln der neuen Rechtschreibung in diesem Beitrag nicht zur Anwendung.

1 Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817). Stationen seines Lebens und Wirkens*. [Katalog zur] *Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795*, Heide in Holstein 1995 (*Schriften der Schleswig-Holstei-nischen Landesbibliothek* 21).

den muß man bedauern. Sogar das auf seine Tonkünstler stolze Welschland wird Mühe haben, uns ein neueres Kunstwerk von so hohem innern Werthe entgegen zu stellen. ‚Man kennt aber doch, selbst in unserm Vaterlande, Kunzens Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann bis jetzt noch wenig oder gar nicht!‘ Das ist freylich wahr, und schlimm genug; aber dessen ungeachtet sehr begreiflich. Denn ein großer Theil unsers musikalischen Publikums hat, durch leichten italienisirten Singsang verwöhnt, wenig Sinn für ächte kraftvolle Musik: Man will – wir sprechen hier nur im Allgemeinen – blos angenehm unterhalten seyn, und findet mehr Geschmack an süßen Tändeleien, als an solchen Werken, die eigene Kunstkenntnisse voraussetzen, wenn sie genießbar seyn sollen. Kurz, man ist in unserm Zeitalter nicht für das Große und Erhabene gestimmt. – Um nicht bitter zu werden, brechen wir hiervon ab, da doch unser Eifer ohnehin nichts fruchten würde. [...]

Daß die Musik, im Ganzen genommen, vortrefflich sey, und dem Componisten sehr zur Ehre gereiche, haben wir bereits oben bemerkt. Durch Kraft und Erhabenheit, durch Reichthum an Gedanken, durch trefliche Modulation, durch Wahrheit im Ausdrucke, durch bedeutende Begleitung und durch meisterhafte Declamation zeichnet sie sich vorzüglich aus. Die Melodien zu den Gesängen sind größtentheils reizend, und in einem gefälligen, fließenden Style geschrieben. Nur hin und wieder, besonders in den übrigens sehr brav gearbeiteten Chören – die wir aber nach dem Clavierauszuge am wenigsten beurtheilen können – glauben wir eine gewisse Steifheit und Monotonie bemerkt zu haben. Man sieht aber wohl, daß die Poesie in solchen Fällen mehr eine Art von musikalischer Deklamation, als eigentlichen Gesang erforderte und zuließ.“²

Auf Klopstock hingelenkt wurde Kunzen durch Carl Friedrich Cramer, den seit 1775 an der Kieler Universität lehrenden „Professor extraordinarius“, zeitlebens ein hingebungs-voller Klopstock-Jünger.³ Während der 1780er Jahre hatte sich Cramer zunehmend als Herausgeber eines Musikmagazins und einer Editionsreihe sowie als Musikpolitiker betätigt.⁴ Er war es auch, der seit 1781 den Jurastudenten Kunzen – Sohn zwar einer renommierten Musikerfamilie, aber für einen anderen Beruf bestimmt – eigentlich erst in eine Musikerlaufbahn gedrängt hatte. Kunzens Vertonung von Klopstocks *Vorbereitung zum Tode*, die Cramer 1783 in die „Blumenlese“ seines Magazins als Probe „eines klopstockischen Gesanges“ aufnahm,⁵ ist eine der ersten, möglicherweise die erste Kom-

2 [Anonyme Rezension zu] *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten, im Clavierauszuge von F. L. A. Kunzen* [...], 1790, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. CXVII, 2. Stück, 1794, S. 389 f., 392.

3 Vgl. hierzu Rainer Schmidt, „es wird ewig mein Stolz bleiben, daß ich des Stolzes genoßen habe, Ihr Freund zu seyn“. *Carl Friedrich Cramer und seine Beziehungen zu Klopstock*, in: *Carl Friedrich Cramer. Revolutionär, Professor und Buchhändler* [Katalog der Ausstellung der Universitätsbibliothek Kiel] (Hrsg. Petra Blödorn-Meyer, Michael Mahn und Rüdiger Schütt), Nordhausen 2002, S. 392–417.

4 Bernhard Engelke, C. F. Cramer und die Musik seiner Zeit, in: *Nordelbingen* 8 (1930/31), S. 334–367; 13 (1937), S. 434–459; Schwab, *Kunzen* (wie Anm. 1), 30–39. Vgl. hierzu ferner Heinrich W. Schwab, „Wie denk’ ich noch des Fests“. *Aufzeichnungen von Carl Friedrich Cramer anlässlich seiner Kopenhagenreise im Jahre 1787*, in: *Festschrift Klaus Hortschansky zum 60. Geburtstag* (Hrsg. Axel Beer und Laurenz Lüticken), Tutzing 1995, S. 289–301.; ders., „Meine Reise war nothwendig; der Erfolg hats gelehrt“ (1787). *Von den Aktivitäten des Kieler Professors Carl Friedrich Cramer, gerichtet auf die Kopenhagener Musikkultur um 1800*, in: *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 2001*, København 2001, S. 113–126.

5 *Magazin der Musik. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer, Professor in Kiel. Erster Jahrgang. Zweyte Hälfte*, Hamburg 1783. Eingeklebter und gefalteter Notenanhang, S. 817: „Vorbereitung zum Tode. (Die Poesie von Klopstock; die Musik von F. L. A. Kunzen)“. Gesondert ediert in: *Notenbeispiele* (Ergänzungsband des Faksimiledrucks bei dem Georg Olms Verlag), Hildesheim und New York 1974, S. 8–11.

position Kunzens überhaupt, die im Druck erschienen ist und somit gleich *seinen* Namen mit dem des Dichterstürsten öffentlich in Verbindung gebracht hatte. Es war erneut Cramer, der 1787 zwei sehr unterschiedliche Kompositionen Kunzens zu Klopstocks Bardiet *Hermann und die Fürsten* in dem Sammelband *Flora* herausgab.⁶ Erstmals, wie es scheint, wurde damit im Notendruck auf den Versuch aufmerksam gemacht, für eines der „vaterländischen“ Schauspiele Klopstocks eine Musik zu schaffen. Und im Jahre 1790 ist es ein weiteres Mal der Kieler Professor Cramer gewesen, der einen Klavierauszug der kompletten Schauspielmusik Kunzens unter dem Titel *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* im Eigenverlag veröffentlicht hat.⁷

Folgt man Notizen, die Kunzen in sein eigenes Exemplar dieses Druckes eingetragen hat,⁸ dann war er über Jahre hinweg mit dem Zustandebringen dieses Werkes beschäftigt: Begonnen wurde es „in Kiel 1784 im Julius, kurz vorher ehe Schulz daselbst zum Besuch eintraf“.⁹ Ergänzend heißt es weiter: „In Copenhagen 1785 niedergeschrieben im August und Septbr., aber schon seit Julius im Kopf getragen.“ Anfang 1786 scheint die Vertonung abgeschlossen gewesen zu sein. Jedenfalls wurde sie Ende September 1785 in Rheinsberg dem zwei Jahre später zum Kopenhagener Hofkapellmeister berufenen Schulz zur Begutachtung vorgelegt. Danach war nochmals vom „feilen“ die Rede.¹⁰ Doch erst „im Winter 1789 gegen Ostern hin“ – sehr auf Drängen Cramers, diese Arbeit ja nicht unpubliziert zu lassen¹¹ – wurde „das Ganze revidirt und zum gegenwärtigen Druck gefördert“.¹² Zuvor hatte Kunzen im Jahre 1788 einen Gesang aus dem Bardiet *Hermanns Schlacht* separat veröffentlicht.¹³ 1789 folgten zwei weitere Gesänge aus *Her-*

6 *FLORA*. | ERSTE SAMMLUNG. | ENTHALTEND: | COMPOSITIONEN FÜR GESANG UND KLAVIER, | VON | GRÄVEN, GLUCK, ADOLPH KUNZEN, F. L. AE. KUNZEN, | REICHARDT, SCHWANENBERGER. | HERAUSGEGEBEN | VON | C. F. CRAMER. | [...] KIEL, BEY DEM HERAUSGEBER, UND HAMBURG, IN COMMISSION | BEY DER HOFMANNISCHEN BUCHHANDLUNG, 1787. Quer-8^o, XXII, 76 S. – Veröffentlicht sind hier als Nr. VII der *Bardengesang* („Kühnheit ist Göttergabe“, S. 31–36) und als Nr. VIII *Herminonens Tanz*, S. 37–43. Dieser Abdruck ist nicht notengleich identisch mit dem 1790 im Klavierauszug von *Hermann und die Fürsten* edierten (siehe Anm. 7).

7 *CHÖRE UND GESÄNGE* | ZU | *KLOPSTOCKS | HERMANN UND DIE FÜRSTEN* | IM CLAVIERAUSZUGE. | VON | F. L. A. KUNZEN. | HERAUSGEGEBEN | VON | C. F. CRAMER. | [*Polyhymnia VIII*]. KIEL, BEY DEM HERAUSGEBER | UND IN ALTONA IN COMMISSION BEY HERRN KAVEN, BUCHHÄNDLER. | 1790. Quer-4^o, (II), 125 S.

8 Aufbewahrt ist dieses Exemplar in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck (Sign. MusK81). Vgl. hierzu auch die aufgefächerte Chronologie der Entstehung der verschiedenen Teile in HKA, *Briefe VIII/2: Briefe 1783–1794*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1999, Nr. 61, S. 516; Nr. 74, S. 562 f.

9 Die Rede ist von dem damals bei dem preußischen Prinzen Heinrich auf Schloß Rheinsberg wirkenden Hofkapellmeister Johann Abraham Peter Schulz, dessen Schauspielmusik zu Racines *Athalie* in der Reihe der Cramerschen *Polyhymnia* veröffentlicht wurde. Kunzen hatte sie 1787 in Kopenhagen mit großem Erfolg im Schimmelmanschen Palais zur Aufführung gebracht. Vgl. hierzu Schwab, „*Wie denk' ich noch des Fests*“ (wie Anm. 4), S. 289–301.

10 Vgl. den Brief von Kunzen an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, datiert Kopenhagen, 16. Juni 1787: „Mit meinen Fischern sowohl, als auch mit Hermann u. die Fürsten bin ich, bis aufs feilen, fertig: ob und wann sie öffentlich erscheinen werden ist noch ungewiß. Ubrigens werde ich wohl für's Erste keine solche Arbeiten wieder unternehmen, da weder meine Zeit, die so beschrenckt ist, es zuließe, noch die wenige Aufmunterung, die ich bisher von meinen Arbeiten gehabt habe, mich dazu ansporn“ (DK-Kk: NBD 2 rk.).

11 Brief von Kunzen an Gerstenberg, Kopenhagen, 17. Januar 1788: „Cramer will jetzt meine Hermanns-Chöre in Druck geben, und dringt also in mich sie zur Abschrift zu befördern; allein meine merkantilschen Arbeiten ersticken jede Kraft des Geistes so sehr, daß ich kaum daran denken mag“ (ebd.).

12 Notiz in Kunzens Klavierauszug (wie Anm. 8).

13 *Weisen* | und | *Lyrische Gesänge* | in *Musik gesetzt* | von | *Friderich Ludewig Aemilius Kunzen*. | [...] | *Flensburg und Leipzig*, | in der *Kortenschen Buchhandlung*. | 1788. Quer-4^o, (6), 58 S. – Dabei handelt es sich um den Gesang „Auf Moos' am luftigen Bach, saß Mana mit seinen ersten Waffen“ (S. 52 f.).

manns Tod, eingereicht in die Sammlung seiner *Zerstreuten Compositionen*,¹⁴ die zweifelsohne den repräsentativen Ertrag von Kunzens erstem Dänemarkaufenthalt enthält, welcher die Jahre 1784 bis 1789 umfaßt.

Als Kunzen 1789 aufgrund eines sich zu einer nationalen Fehde eskalierenden Litenratentreites, den seine Oper *Holger Danske* ausgelöst hatte,¹⁵ Kopenhagen in Richtung Berlin verließ, lockerte sich die Verbindung zu Cramer, der mehrfach auch die dänische Residenzstadt besucht hatte.¹⁶ Seit 1794 – seit Cramers Amtsenthebung und Weggang in das Pariser Exil¹⁷ – scheint eine nähere Verbindung nicht mehr bestanden zu haben. Dies bedeutet offenbar auch, daß sich Kunzen nicht mehr gedrängt fühlte, eine von seinem Mentor mit allem Elan betriebene Mission zu erfüllen.¹⁸ Zu konstatieren ist jedenfalls, daß Kunzen nach 1790 keinen Klopstocktext mehr vertont hat. Es liegen offenbar auch keine Notizen vor, die auf weitere persönliche Kontakte zu dem Dichter schließen ließen. Als Herausgeber hat Kunzen allerdings noch eine Reihe von Schritten unternommen, musikinteressierte Zeitgenossen auf seine Klopstock-Vertonungen aufmerksam zu machen. Das von Johann Friedrich Reichardt und ihm gemeinsam herausgegebene *Musikalische Wochenblatt*, erschienen im Verlag der „neuen Berlinischen Musikhandlung [auf der Jägerbrücke]“, enthielt als Anhang eines jeden Heftes eine einseitige Notenbeilage. In solcher Form wurden 1791 die eigenen Kompositionen zu *Hermanns Tod* und zu dem Bardiet *Hermann und die Fürsten* bekannt gemacht.¹⁹ Gegenüber Heinrich Wilhelm von Gerstenberg äußerte sich Kunzen brieflich allerdings schon 1788 recht skeptisch darüber, daß ein solches Werk wie die *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* „wenig für den Gaumen des itzigen lieben deutschen Publicums“ taugte.²⁰ Der gedruckte Klavierauszug – mancherorts von Leihbibliotheken angeschafft²¹ – schuf gleichwohl die Voraussetzung, daß diese Kompositionen bei privaten Musikstunden zu Gehör gelangen konnten.

14 *ZERSTREUTE COMPOSITIONEN | FÜR | GESANG UND CLAVIER. | VON | FRIEDERICH LUDEWIG ÆMILIUS KUNZEN. | COPENHAGEN, | GEDRUCKT BEY S. SÖNNICHSEN, | KÖNIGL. PRIV. NOTENDRUCKER. [1789]. Quer-4^o, 92 S. – Hierbei handelt sich um das Fischerlied („Ich fand den schönsten der Bäche“, S. 29–31) und das Hirtenlied („Ich kam zu der Grotte“, S. 32–35). Angekündigt war für diese Sammlung die Vertonung von einem nicht näher spezifizierten „Chor af Klopstocks Hermans Schlacht“ (vgl. die in Kopenhagen erscheinende Zeitung *Adresseavisen* vom 2.6.1788).*

15 Ole Feldbæk und Vibeke Winge, *Tyskerfejden 1789–1790. Den første nationale konfrontation*, in: *Dansk Identitetshistorie*, Bd.2: *Et yndigt land. 1789–1848* (Red. O. Feldbæk), København 1991, S. 9–110; Heinrich W. Schwab, *Holger Danske – Holger Tydske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789*, in: *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften* (Hrsg. Heinrich Detering), Göttingen 1996, S. 96–114 (*Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1).

16 Schwab, *Meine Reise war nothwendig* (wie Anm. 4).

17 Ludwig Krähe, *Carl Friedrich Cramer bis zu seiner Amtsenthebung*, Berlin 1907 (*Palaestra* XLIV); Alain Ruiz, *Karl Friedrich Cramers ideologisch-politischer Werdegang. Vom deutschümelnden Freiheitsbarden zum engagierten Anhänger der Französischen Revolution*, in: *Jahrbuch des Instituts für deutsche Geschichte [der Universität Tel Aviv]* 7 (1978), S. 159–214.

18 Es soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, daß Cramer in Frankreich mit gleichem Enthusiasmus versucht hat, Komponisten wie Étienne-Nicolas Méhul und André-Ernest-Modeste Grétry für das Projekt einer *Hermann*-Oper zu gewinnen, Grétry 1799 alternativ für eine „Deklamation, begleitet von einer ‚melodramatischen Instrumentalmusik‘“, vgl. Schmidt, *Cramer* (wie Anm. 3), S. 416.

19 *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin 1791. Dabei handelt es sich um das *Fischerlied aus Klopstock's Hermans Tod* („Ich fand den schönsten der Bäche“; IV, Okt. 1791, S. 32) sowie um einen Ausschnitt *Aus Klopstocks Bardiet, Hermann und die Fürsten* („Folgt ihr, sie ist es“; IX, Dez. 1791, S. 72).

20 Brief von Kunzen an Gerstenberg vom 17.1.1787 (wie Anm. 10).

21 *Musikalische Leihbibliothek oder Verzeichniß der Musikalien und musikalischen Schriften, die für den einer jeden Nummer beygefügeten Communicationspreis zu haben sind bey G. Chr. Apel, Organist an der St. Nicolaikirche in Kiel*, Kiel [1808], S. 42, 52 f.

Dafür, daß Kunzen in Kopenhagen – in jener Stadt, die während der Jahre 1751 und 1770 den königlichen Stipendiaten Klopstock beherbergt hatte – mehreres unternahm, seine Klopstock-Vertonungen in den Salons des deutschen Adels und des musikinteressierten Bürgertums zu präsentieren, gibt es einen sicheren Beleg. So besitzt Det Kgl. Bibliotek ein Autograph, das auf der Frontseite mit dem Titel *Bardenchor aus Klopstocks Hermann und die Fürsten* versehen ist und das die später hinzugefügte Zuordnung „Musik af F. L. A. Kunzen“ sowie den Besitzervermerk „Fr. Brun“ trägt.²² Es liegt nahe, daß aus diesem Klavierauszug – im ganzen nicht identisch mit dem später gedruckten²³ – im Hause der Dichterin und Salonière Friederike Brun musiziert wurde. So wie Cramer 1787 Bardiete Klopstocks in den Salons vorgelesen hat,²⁴ so scheint Kunzen fertige Teile seines Werkes bei Musikabenden vorgestellt und Abschriften seinen Freunden und Gönnern zum Musizieren überlassen zu haben.

Auch in dem Hamburger Haus Klopstocks, das dank der künstlerischen Fähigkeiten der Frau Johanna Elisabeth von Winthem als ein besonders „musikalisches“ gelobt wurde,²⁵ war Kunzen kein Unbekannter. Hier wurden nachweislich seine Lieder musiziert.²⁶ Die Hausherrin erscheint unter den Subskribenten seiner *Viser og lyriske Sange* vom Jahre 1786,²⁷ in der textlich mit Jens Baggesen, Christen Prahm, Knud Lyne Rahbek, Edvard Storm oder Thomas Thaarup die junge Garde dänischer Poeten vertreten ist. Von persönlichen Begegnungen zwischen Klopstock und Kunzen, die es – durch Cramer vermittelt – gegeben hat,²⁸ sind allerdings kaum konkrete Einzelheiten zu erfahren. Für Klopstock war der um 37 Jahre jüngere Kunzen fraglos jedoch ein geschätzter Musiker, von dessen kompositorischen Fähigkeiten er überzeugt war. Als der Dichter

22 *Bardenchor | aus | Klopstocks Hermann und die Fürsten.* [Hinzugefügt:] *Musik af F. L. A. Kunzen.* [Besitzvermerk:] *Fr. Brun.* Autographe Klavierpartitur, [undatiert], 18x24 cm, 44 S.

23 Darüber liegt eine Expertise von Niels Krabbe, dem Leiter der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek Kopenhagen, vor, deren Kenntnis der Verf. einem Brief vom 4.10.1994 verdankt.

24 Vgl. hierzu den Eintrag in Cramers Tagebuch seiner Kopenhagenreise vom 30.1.1787: „Ich bin fast alle Tage irgend wo mit ihm [Graf Bernstorff] zusam[men], wir les[en] vor; Hermanns Tod, Orpheus, Minona pp“ (D-Klu: Handschriftenabteilung, 8° Cod. MS S.H. 406', S. [20]). In einem Brief der Gräfin Bernstorff an Klopstock (Kopenhagen, 8.2.1787) heißt es: „Kramer las uns neulich Ihren Hermann vor, den letzten – o bester, wie waren wir alle gerührt! mein Mann war es so unaussprechlich, u ich, – bester Klopst: wie rühren Sie doch alle alle Saiten meines Herzens! ich zerfloß dabey in Thränen – mein Mann grüßt Sie unaussprechl: zärtl: wie liebt Er Sie! o kommen Sie zu uns! denn sollen Ihre 3 Hermanns aufgeführt werden, u ich will Thusnelda seyn – wenn Sie kommen will ichs thun, daß habe ich zur Condition gemacht“, zit. nach HKA, *Briefe VIII/1: Briefe 1783–1794*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1994, S. 95.

25 Vgl. hierzu Schwab, *Kunzen* (wie Anm. 1), S. 64. Einem Brief zufolge, den Juliane Reventlow an Klopstock und Frau von Winthem geschrieben hat (Kopenhagen, 18.12.1784) müssen erste Kompositionen Kunzens aus *Hermann und die Fürsten* bereits Ende 1784 im Hause Klopstocks musiziert worden sein. Siehe HKA, *Briefe VIII/1* (wie Anm. 24), S. 51; vgl. hierzu auch HKA, *Briefe VIII/2* (wie Anm. 8), Nr. 39, S. 491.

26 In dem Brief von Juliane Reventlow an Klopstock (Kopenhagen, 18.12.1784) heißt es: „Sagen Sie Windeme entsetzlich viel schönes von mir – – Ich smachte nach den Accompanement zu den Liede von Herminone wie sie Hermann den Kranz bringt“, HKA, *Briefe VIII/1* (wie Anm. 24), S. 51). Siehe ferner den zu Anm. 39 gehörenden Brief Cramers vom 20.4.1785.

27 *VISER OG LYRISKE SANGE | SATTE I MUSIK | AF | FREDERIK LUDEVIG ÆMILIUS KUNZEN. | KIÖBENHAVN. Trykt hos AUGUST FRIDERICH STEIN.* [1786]. Quer-4°, (8), 80 S.

28 Schwer fällt es bereits, genaue Daten zu nennen; HKA, *Briefe VIII/2* (wie Anm. 8), S. 460–462. Vgl. ebenfalls HKA, *Briefe VIII/1* (wie Anm. 24), S. 40: „Bringen Si (es gehet mir herzl. nahe, daß ich es sagen mus) den jungen Kunz nicht mit. Es ist jetzt unmögl. im ein Konzert zu ferschaffen, bei däm ar, one Schaden, wegkommen könnte. Wollen Si in indes, one Rücksicht auf Konzert mitbringen, so hab' ich nichz dagegen“ (Brief Klopstock an C. F. Cramer, vermutlich 1784).

1787 der in Kopenhagen lebenden Gräfin Auguste Louise Bernstorff eine Abschrift jenes neugeschaffenen *Psalms* zusandte, der mit dem *Vaterunser* gekoppelt ist,²⁹ äußerte er zugleich den Wunsch:

„Ich möchte wol, ich denke, Sie auch, daß er komponirt würde; am liebsten durch Schulz, aber gewiß auch gern durch Kunzen. Lassen Sie mich Ihnen einen Vorschlag thun, wie ich wünschte, daß Sie es dabey machten. Sie lesen dem einen, u dem andern den Gesang vor, u scheinen keine weitere Absicht dabey zu haben, als daß er ihn kennen lernen soll. Es kan seyn, daß weder der eine, noch der andere den Gedanken der Komposition dabey hat; aber dann soll ihn auch keiner komponiren. Ich bin gewis, daß Sie mit meinem Geheimnisse gut umgehen werden.“³⁰

Das Resultat dürfte Klopstock kaum gefallen haben: Schulz hatte Interesse bekundet,³¹ aber letztlich hat keiner der beiden den Psalm vertont. Wenn man indes weiß, daß Kunzen Dichtungen dieser musikalisch-religiösen Art – denkt man an Gerstenbergs *Hymne an die Harmonie* oder an Baggesens *Skabningens Halleluja (Das Halleluja der Schöpfung)* – besonders zugeneigt war, möchte man mutmaßen, daß er über die Gräfin wohl kaum noch Kenntnis von diesem Psalm erhalten hatte.

II.

Als Quellen für eine musikalisch-analytische Untersuchung der Klopstock-Vertonungen Kunzens kommen die bereits genannten Kompositionen in Betracht. Eine nähere Beschäftigung steht bislang noch aus.³² Was das Thema *Klopstock und die Musik* für einen Musikwissenschaftler interessant macht, beginnt bei der generellen Frage, wie im einzelnen die von den Zeitgenossen immer wieder als schwer oder kaum vertonbar bezeichnete Poesie Klopstocks in Musik gesetzt wurde oder gesetzt werden konnte, welche musikalischen Gattungstypen dafür gewählt wurden oder ob zuvor gar Eingriffe in den Text vorgenommen wurden, um dessen Vertonen zu erleichtern. Repräsentativ sind in diesem Zusammenhang Äußerungen Forkels und Reichardts, die der Rezensent der Kunzenschen *Chöre und Gesänge* nicht zu zitieren übergeht, um zugleich seine eigene

29 Vgl. hierzu 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) u. a. 2001, S. 405–420 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18); Stefanie Steiner, *Exkurs: Johann Gottlieb Naumann: ‚Vaterunser‘*, in: dies., *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001, S. 138–156.

30 HKA, *Briefe* VIII/1 (wie Anm. 24), S. 108 f.

31 Ebd., S. 109.

32 Vgl. die knappen Ansätze bei Engelke, *Cramer* (wie Anm. 4), S. 455–459 und bei Borge Friis, *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Sein Leben und Werk*, Teil 1: *Bis zur Oper „Holger Danske“ (1761–1789)*, Phil. Diss. (masch.) Berlin 1943, S. 51 f., 86–90. – Tatsache ist gleichfalls, daß derzeit auf dem Musikmarkt wie in den Rundfunkarchiven nicht eine einzige Einspielung existiert. Um für die Erörterungen bei der Tagung in Quedlinburg über Klangbeispiele zu verfügen, hat der Verf. des vorliegenden Beitrages privat zwei Einspielungen herstellen lassen, die dem Tenor Peter Bartels und dem Pianisten Constantin Alex zu danken sind. Zum einen handelt es sich um die *Ode Vorbereitung zum Tode*, zum anderen um den Gesang „Kühnheit ist Göttergabe“ aus *Hermann und die Fürsten*.

Position deutlich zu machen.³³ Relevant ist nicht minder die Frage, wie die Zeitgenossen zum einen, die Nachwelt zum anderen die hier oder dort gefundenen kompositorischen Lösungen vor dem Hintergrund der jeweils geltenden gattungsästhetischen Normen bewertet haben.³⁴ Zur näheren Illustration oder Klärung solcher Fragen wird im Folgenden zunächst auf Kunzens früheste Klopstock-Vertonung zurückgegriffen:

Den Anmerkungen zufolge, die Klopstock seinem Lied *Vorbereitung zum Tode* beigelegt hat, erübrigt sich eigentlich eine Vertonung, da hier eine Kontrafaktur vorliegt und demgemäß das aus insgesamt zehn unterschiedlichen Strophen bestehende Gedicht als

33 [Anonyme Rezension zu] *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* (wie Anm. 2), S. 390 f.: „Bevor wir uns aber auf die umständlichere Beurtheilung der Musik einlassen, sey es uns erlaubt, eine Bemerkung über den Text zu machen. Weit entfernt, den allgemein anerkannten Werth der Klopstockschen Poesie zu verkennen, oder über den großen, in seiner Art einzigen Dichter urtheilen zu wollen, glauben wir doch, daß es zwar nicht unmöglich, aber sehr schwer sey, die meisterhaften Gedichte desselben völlig befriedigend zu componiren. Einer unsrer größten Musikgelehrten, Hr. D[oktor] und Musikdirector Forkel, hat dies so einleuchtend gezeigt, daß wir nicht umhin können, seine Worte hier einzurücken. Er sagt im ersten Bande der musikalisch-kritischen Bibliothek: ‚Herr ** hat an der Composition der Klopstockschen Oden eine Arbeit übernommen, die unsere besten Componisten, schon seitdem sie bekannt sind, geschenet [recte: gescheuet], und sich deswegen auch weislich dafür gehütet haben. (Die wenigen Versuche, die der eine oder der andere damit gemacht hat, können wir eigentlich noch nicht rechnen, und als Beweise annehmen, daß sie sich gut componiren lassen.) Wenn man auch bedenkt, daß blos schon der hohe Schwung dieser vortrefflichen Gedichte, dem Tonkünstler, der ihnen ein musikalisches Gewand anpassen will, die Pflicht auferlegt, ihnen in eben der Höhe nachzuzuliegen, und nicht etwa in einer himmelweiten Entfernung von ihnen nur auf die Erde im Staube nachzukriechen, so braucht man der übrigen fast ebenfalls unübersteiglichen Schwierigkeiten, die die Form, das Metrum, und öfters die ganz eigene und ungewöhnliche Construction dieses großen Dichters verursacht, kaum zu erwähnen, um sich einen richtigen Begriff von der Größe eines solchen Unternehmens zu machen. – Kühnheit thut es noch nicht. – Mannichfaltiger Reichthum, Stärke und eigenthümlicher Schwung des Dichters, erfordern eine gleiche Mannichfaltigkeit, Stärke und eigenthümlichen Ausdruck des Tonkünstlers, oder er setzt sich der Gefahr aus, sein Vorbild schlecht zu übersetzen, herunter zu ziehen, und einen ekelhaften Contrast zwischen Gewand und Seele zu bringen.‘ Man sieht, daß hier nur behauptet wird, es sey ein gewagtes Unternehmen, Klopstocks Oden in Musik zu setzen. Wenn aber ein anderer, vorzüglich schätzenswerther, Tonkünstler die Gesänge jenes großen Dichters als das Ideal lyrischer Poesie für wahre Musik aufstellt: so wird dadurch – des scheinbaren Widerspruchs ohngedacht – die obige Behauptung keineswegs widerlegt; nur muß man in diesem zweyten Falle einen Componisten von ausserordentlichen Kenntnissen, mit dem glücklichsten Talente vereinigt, z.B. einen Reichardt, Schulz, Kunzen u.a. voraussetzen. Es heißt nämlich im ersten Stücke des musikalischen Kunstmagazins von Hrn. C.[apellmeister] Reichardt: ‚Ich war noch ein Knabe; da schon war Klopstocks Messias mein erstes selbstgewähltes und hernach eine lange Zeit fast mein einziges Buch.‘ (Gewiß ein seltenes Beyspiel!) ‚Ich erblickte in diesem allumfassenden Meer einen lyrischen Strom durchs Ganze hindurch, der mir all die Wege bahnte, die ich lange dunkel gehandelt, und auf denen ich so gerne dem folgenden Volke glücklich voranschritte u.s.w. Und all diese hohen Gesänge hängen so herrlich an einander, 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. Hier, und nur hier, ist nun der Tonkünstler aller unlyrischen Expositionen überhoben u.s.w. Auch ist Klopstock gerade in diesen lyrischen Gesängen am volkmäßigsten; die edelste höchste Simplizität, (?) der ausdrucksvollste malerischste Versbau – in dem Klopstock so unübertreffbar, so einzig ist – alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik. Seit einigen Jahren hab ich der musikalischen Bearbeitung dieses großen Werkes die schönsten, glücklichsten Stunden meines verfloffenen und künftigen Lebens geweiht, u.s.w.‘ Daß aber dennoch nicht alle Strophen der Klopstockschen Oden zum Gesange bequem sind, gesteht der Hr. C. Reichardt weiter unten selbst ein; denn S. 15 sagt er in einer Anmerkung: ‚Die sieben folgenden Strophen sind mit Klopstocks Bewilligung als weniger singbar hier unabgedruckt geblieben.‘ – Vgl. in diesem Zusammenhang auch Magda Marx-Weber, *Reichardts Klopstock-Vertonungen*, in: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation [...]. Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 250. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999*, Halle (Saale) 2003, S. 225–240 (*Schriften des Händel-Hauses in Halle* 19).

34 Siehe hierzu den Abschnitt V. des vorliegenden Beitrags.

singbares „Lied“ – so auch Klopstocks offizielle Gattungsbezeichnung – bereits Bestand hat. Klopstock hat sogar genau angezeigt, daß die Eingangsstrophe und die beiden Schlußstrophen auf die Melodie des Kirchenliedes „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ gedichtet sind, die Binnenstrophen 2–8 auf die Melodie „Jesus meine Zuversicht“. Eingereiht unter die Oden und geistlichen Lieder sollte „dieß Lied [...] bey Begräbnissen gesungen werden“. Klar aufgeteilt war bereits auch, welche Strophen zum einen „das Chor“, zum anderen „die Gemeinde“ intonieren sollten.³⁵

Wer dieses kirchliche Gebrauchslied kompositorisch in ein privates Andachtslied umzuformen beabsichtigte, hatte es nicht sonderlich schwer. Er mußte nur zwei eigene Melodien finden, die dem Muster der beiden Kirchenlieder folgten. Anfang und Ende seines Gedichts hatte Klopstock bereits bogenförmig zueinander in Bezug gebracht. Im Detail war es jedoch nicht leicht, für die Auslegung der sechs Binnenstrophen – entschied man sich nicht gleich für das gattungsästhetisch verpönte Durchkomponieren³⁶ – eine Balance herzustellen, die genügend Einheit und Mannigfaltigkeit bot.

Beispiel 1: siehe Seite 144.

Tabelle 1: siehe Seite 142.

Bei seiner Vertonung ist Kunzen so verfahren, daß er den rahmenden Strophen bereits durch die Anzahl der Takte ein gesondertes Gewicht beilegte. Auffällig bei einer synoptischen Gegenüberstellung von Textvorlage und Vertonung (siehe hierzu Tabelle 1) ist der Eingriff, den Kunzen vorgenommen hat, indem er eine der Klopstockschen Binnenstrophen, nämlich die dritte, übersprang und für jede seiner ersten drei musikalischen Strophen eine variativ veränderte Gestalt setzte, die auch harmonische Nuancen einschließt. Klopstocks Textstrophe 5 gerät musikalisch zu einer ersten notengetreuen Reprise (III), und mit Klopstocks Strophen 6 und 7 stellt Kunzen einen bewußt gesetzten Bogen her, indem er musikalisch auf die Strophe II zurückgreift. Auch die folgende musikalische Strophe IV ist – abgesehen von den Schlußtaktten – weitgehend mit der Strophe II identisch. Dem Komponisten scheinen einzelne Abweichungen indes so wichtig gewesen zu sein, daß er für sie eine separate Notierung vorsah. Erst die beiden Schlußstrophen („Feurig und stark“ und marschartiges Allabreve anstelle des langsamen, empfindungsvollen Dreiertaktes) schlagen einen anderen Ton an: Nach der Wiederholung der ersten acht Takte, die erneut zur Dominante modulieren, kommt es über Vorhaltsdissonanzen zu Ausweichungen, die den Zeilen „er *sank* wie wir ins Grab“ resp. „nun *weinen* wir mit ihm“ durch harmonische Figuren eine gesonderte Auslegung verleihen. Überhaupt wird die harmonische Palette erweitert. Und nicht mehr Trauer, sondern eine jubilierende Siegesgewißheit bestimmen den Ausklang dieser Vertonung. Weil der Gekreuzigte auferstanden ist, darf sich jeder Christenmensch dessen gewiß sein: „Halleluja! Er sank hinab, Wie wir, ins Grab! Er ging zu Gott! wir folgen ihm.“

35 *Klopstocks Werke Siebenter Band. Oden. Geistliche Lieder. Epigramme*, Leipzig 1804, S. 82–85.

36 Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit (1770–1814)*, Regensburg 1965 (2. Aufl. 1971), S. 51 ff. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 3).

In der Anlage des Notendruckes wahrt die Vertonung den damals üblichen Rahmen eines Klavierliedes, insofern der Klavierspieler im Diskant mitspielt, was der Sänger oder die Sängerin vorträgt. Ohne die herkömmliche Notierung auf zwei Systeme aufzubrechen, schöpft Kunzen vor allem die Ausdrucksmöglichkeiten des Klavierakkompagnements variativ aus. Modernität besitzt diese Vertonung von 1782/83 zweifellos dank der hier praktizierten Strophenvariation.

Wer im Blick auf die intendierten Ausdrucksnuancen und Klangunterschiede den Cramerschen Druck für einen „Klavierauszug“ einer kantatenartigen Komposition hält, mag nicht überrascht sein, daß von dieser Komposition tatsächlich eine instrumentierte, kompositorisch leicht veränderte Version existiert,³⁷ zu datieren in die Zeit nach 1795 und laut Umschlagtitel „zur Fastenzeit“ bestimmt (Beispiel 2). Zuzufolge der Notiz („Die Woche 2 Thlr.“), hat diese Handschrift offenbar zur Ausleihe gedient. Laut Titelblatt werden zur Aufführung „4 Singstimmen nebst Orgel“ verlangt, neben einem Streichquartett gleichfalls Klarinetten oder Oboen sowie Hörner. Eingetragen in die Partitur selbst sind zudem Hinweise, welche den Einsatz von „Fagotti“ markieren, beim Einsatz der Strophe V („Coro. Senza Sord.“) ferner die Mitwirkung eines Paukenpaares in Es und B. Im Unterschied zu der gedruckten Klavierfassung schließt die Kantate nach einer Generalpause mit dem vierstimmigen Choral „Meine Lebenszeit verstreicht, stündlich eil ich zu dem Grabe“, dessen Text allerdings nicht von Klopstock stammt.³⁸ Klopstocks „Lied“, in dessen fünfter Strophe es heißt, „Was ist diese Lebenszeit, diese schwüle Mittags-Stunde“, hat sicherlich jedoch eine innere Begründung zu der Choralanbindung geliefert. Eine weitere Notiz weist für Text und Melodie auf die Vorlage in einem noch nicht identifizierten „Gesangbuch, Nr.] 665“ hin.

Versucht man aus den anzutreffenden Fakten ein Fazit zu ziehen, dann wäre festzuhalten: Bereits bei seiner ersten Klopstock-Vertonung wartet Kunzen mit einer erstaunlichen Ausdrucksbreite auf. Zweifelsohne sucht er mit dem zum Vorbild gewählten C. Ph. E. Bach zu wetteifern. Andererseits bietet Kunzen eine recht moderne Form der Strophenvariation, damit zugleich eine kunstvolle Gestaltung einer lyrischen „Poesia religiosa“, die des weiteren dem Genre des kammermusikalisch bzw. orchestral begleiteten Liedes eine Tür öffnete. Nicht außer Acht zu lassen wäre in diesem Zusammenhang ferner, daß Andachtsmusiken dieser Art seither nicht mehr nur in der Kirche erklangen, sondern zunehmend auch im privaten Salon oder im öffentlichen Konzertsaal.

37 Titel auf der ersten Notenseite: *Vorbereitung zum Tode, von Klopstock | auch zur Fasten | von Kunzen*. (Partitur, 12 S., aufbewahrt in D-B: Sign. Mus. ms. 12341).

38 Der Text des Chorals stammt von Christian Fürchtegott Gellert (Albert Friedrich Wilhelm Fischer, *Kirchenlieder-Lexicon. Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten [...]*, Erste Hälfte, Gotha 1878, S. 50). Die von Kunzen benutzte Melodie ist nicht identisch mit einer der bei Zahn mitgeteilten (Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 2, Gütersloh 1890, S. 417 f.).

Beispiel 2: Kunzen, Vorbereitung zum Tode (Klopstock), Partiturfassung (D-B: Mus.ms 12341).

3315
12,341

Vorbereitung zum Tode
Vollig ist der Geist schon
zur letzten Zeit.

Mit 2 Clarinetten in B, 2 Oboen,
2 Fagotten,
2 Violinen, Viola und Bass
4 Singstimmen u. Orgel.

Kapellm: Kunzen
(In Aufz. 2^{te})
Partitur

Orgel
Cramer

3097

6

III.

Carl Friedrich Cramer hat mehrfach seine Überzeugung bekundet, daß der junge Kunzen bereits mit seinen ersten Klopstock-Vertonungen Meisterliches geleistet habe und in Zukunft noch zu leisten berufen sei. Klopstock gegenüber faßte er 1785 die kompositorische Charakterisierung Kunzens sowie seine zukünftigen Pläne in die Worte:

„Kunzen hat mich nun leider auch verlassen, um nach Copennhagen zu gehen, wo, hoffe ich, sein Glück grünen wird. Er ist nicht müßig diesen Winter gewesen; sondern hat sich nun ganz mit Leib und Seele in die Compositionen Ihrer Chöre von H.[ermann] u[nd] d.[ie] F.[ürsten] hinein geworfen. Drey davon haben Sie schon einigermaßen gehört; [...] Wenn mein Urtheil etwas gelten kann, und Sie es nicht ganz auf Rechnung der Freundschaft für ihn schreiben wollen, so muß ich Ihnen sagen, die Composition davon befriedigt mich dermaßen, daß ich in Glucks u Schulzens Arbeiten (die nun schon seit lange meine fast einzigen Helden sind,) nichts kenne

was ich lieber gemacht haben möchte, als diese Composition. Sie ist zu lang; u ich habe keine Abschrift: sonst wollte ich sie Ihnen schicken. Was er seit einem halben Jahre in kräftigem Ausdruck, Simplicität des Gesangs, und tieferem Gebrauche der Harmonie (nicht wie Bach in *unzweckmäßigem* Gebrauche, sondern zum Ausdruck der Leidenschaft) gewonnen hat, kann ich Ihnen gar nicht sagen; aber ich fühle es. Er fühlts auch selbst; und daß es ihm geglückt ist, mit diesem Chor, hat ihn nun zu dem festen Entschlusse gebraucht die Compos. *aller* Ihrer Chöre u Gesänge in den drey Bardieten zu seiner einzigen Beschäftigung nun zu machen. Unser gemeinschaftlicher Plan ist, wenn Sie nicht zu sehr eilen, die drey Bardiete herauszugeben [...] daß alsdann mit Ihren Bardieten zugleich mein Commentar u in einem Theile der Polymymnia der Clavierauszug seiner Comp. erscheine. Das wird doch endlich wenigstens möglich machen, daß sie noch auf ein Theater gebracht werden; und welche Freude für mich, wenn ich das noch vielleicht gar einmal in Hamburg erlebte!“³⁹

Weitere Einzelheiten zu diesem Vorhaben gehen aus Cramers Tagebüchern hervor sowie aus Kommentaren, die er zuweilen den im Druck erschienenen Bardiet-Vertonungen Kunzens beigegeben hat. Dabei erinnert Cramer dank „sicherer Nachrichten“ daran,⁴⁰ daß Gluck „sich das Nämliche als den höchsten, letzten Flug seines Genius“ vorgenommen habe und daß der Wiener Meister

„die Gesänge aus der Hermannsschlacht schon beynahe alle in seinem Kopfe skizzirt gehabt. [...] Unschlüssig noch zuweilen über die Wahl der Werkzeuge zur Begleitung, (denn er war unter andern darauf bedacht, ganz neue Gattungen von Blasinstrumenten hierzu zu erfinden,) behielt er auch, was er von diesen Bardengesängen componirt hatte, nur auswendig bey sich; so daß Alter und Krankheit jezt dem ehrwürdigen Greise die Gedanken verwischt haben, die sein Geist empfing; und, ach! das unsterblichste seiner Werke – denn das wärs sicher geworden! – für Deutschland verlohren geht.“⁴¹

Sehr deutlich kommt hier zum Ausdruck, daß der Klopstockianer Cramer von nahezu missionarischem Eifer beseelt war und sich vehement für eine Vertonung der Gesangseinlagen einsetzte. Denn nur musikalisch komplettiert, konnten die Bardiete auf einer Sprechbühne dargeboten werden. Zugleich glaubte Cramer damit auch wahre Muster für eine neue, betont patriotische Bühnenkunst präsentieren zu können. Daß ein solches

39 HKA, *Briefe* VIII/1 (wie Anm. 24), S. 71 f., Hervorhebungen original: Der Brief Cramers datiert vom 20.4.1785. Von diesen hohen Plänen ist nochmals 1787 die Rede: „Mit diesen Proben kündige ich vorläufig an, daß Kunzen, (ich maaße mir hierbey das Verdienst einiges Einflusses meiner Bitte auf seine ohnedem schon brennende Liebe für Klopstock an,) ein Werk unternommen hat, wozu der Vaterlandseifer unsere besseren Componisten schon längst hätte antreiben sollen; ein Werk von langem Odem; von fast unübersteiglicher Schwierigkeit, die aber Er [Kunzen] übersteigen soll und wird: *Alle Gesänge aus Klopstocks drey Bardieten*“, Vorrede zu Cramer, *Flora* (wie Anm. 6), S. XIV. Die Vorrede ist datiert „Kiel, den 26. April, 1787“.

40 Hierbei stützt er sich offensichtlich auf Johann Friedrich Reichardts *Musikalisches Kunstmagazin*, Berlin 1782, IV. Stück, S. 204.

41 Cramer, *Flora* (wie Anm. 6), S. XIV f. – Im Jahre 1775 hat bekanntlich eine Begegnung zwischen Gluck und Klopstock in Straßburg und Rastatt stattgefunden. Damals trug Gluck dem Dichter seine Vertonungen aus der *Hermanns Schlacht* vor. Näheres dazu bei Anna Amalie Abert, *Christoph Willibald Gluck*, Zürich 1960, S. 181–185, 214 f.

Projekt, wie Cramer betont, voll und ganz auch in Kunzens Interessen lag, läßt sich aus anderen Quellen nicht erhärten. Doch Cramer war nun einmal diesem vielversprechenden Musicus begegnet, der seiner Einschätzung nach wie kein anderer eine solche Aufgabe zu lösen befähigt war. Aufmerksam wurde Cramer auf diese Chance bereits 1783 anlässlich einer gemeinsamen Reise nach Ludwigslust. Während der Kutschfahrt las Cramer

„Kunzen die Hermansschlacht vor [...] und unsere Gespräche über die Art, wie die Bardengesänge zu componiren wären, macht mir diesen Weg auf immer merkwürdig. Wer weis was aus diesen Momenten noch einst für ein Werk des Genies aufkeimt!“⁴²

1787 prophezeite Cramer, das gleiche Ziel unverändert vor Augen:

„Wenns nun gleichwohl Vermessenheit *scheint*, daß ein anderer Künstler in die Laufbahn hineintritt, die der Erste des Vaterlands [also Gluck] unzurückgelegt verläßt, *ists* auch darum wirklich Vermessenheit? Darüber kann nichts entscheiden, als der Erfolg. Ich traue Kunzens Kräften, seinem Fleiße, seinen harmonischen Kenntnissen, und vornehmlich seiner Beharrlichkeit im Kampfe mit Hindernissen, Alles zu. Die Bemühungen, die ich bisher von ihm darinn kenne; (und ganz fertig sind schon, die in einem der nächsten Theile der Polyhymnia herauszugebenden Gesänge aus *Hermann und den Fürsten*.)“⁴³

Der rührige Cramer vergaß auch nicht zu erwähnen, daß die Probestücke bereits „sowohl dem feinen Gefühle des Dichters gefallen, als auch andre, die urtheilen können, befriedigt“ habe:

„Aus den beyden Proben, die ich hier davon liefere, von denen ich aber sagen muß, daß ich sie wählte, weil sie die kürzesten, nicht weil sie die besten davon sind, mögen Mehrere urtheilen, was von dem Ganzen zu hoffen steht; und ob Er [Kunzen] endlich die Schmach von unserer Nation abwälzen wird, daß wir immer nur fremdes, bald Silber, bald Bley sogar, verarbeiten, indeß wir unser eignes Gold undankbar vernachlässigen. Vielleicht, wenn erst die Gesänge nur componirt *sind*, begreifen endlich die eingeschränkten Begriffe unserer Schauspieldirectoren, daß Klopstocks vaterländische Bardiete, fähig jedes Poms der glänzendsten Aufführung; freylich nicht für den Troß der gewöhnlichen Bühnengäste, aber für jeden Mann von Herz und Kopf, auch öffentlich den Augen und Ohren des Publicums aufgestellt, einen ganz andern Genuß geben müssen, als bisher Italien, das unpatriotische Deutschland, und selbst Frankreich aus seinen Opern geschöpft hat.“⁴⁴

42 Cramer, Tagebuch (wie Anm. 24), Eintrag vom 23.9.1783, S. [38].

43 Cramer, *Flora* (wie Anm. 6), S. XV, Hervorhebungen original.

44 Ebd., S. XV.

Exkurs

Es scheint angebracht, zum Verständnis der hier ausgebreiteten Thematik, kurz nachzuholen, was der aus der keltischen Sprache entlehnte, heute wenig geläufige Gattungsbegriff „Bardiet“ eigentlich meint. Dazu bietet es sich an, auf jene „Anmerkungen“ zurückzugreifen, die Klopstock selbst seinen Ausgaben beigelegt hat,⁴⁵ selbst wenn längst feststeht, daß er unwissentlich eine keltische Tradition für eine germanische gehalten hat.⁴⁶

Generell bezeichnet „der Bardiet“, so Klopstock, die „mit der Geschichte verbundene Poesie“. Klopstock bedient sich dieses Terminus, da er „kein eigentlicheres und kein deutsches Wort [habe] finden können, eine Art der Gedichte zu benennen, deren Inhalt aus den Zeiten der Barden“ (S. 243) stammt:

„Ohne mich auf die Theorie dieser Gedichte einzulassen, merke ich nur noch an, daß der Bardiet die Charaktere und die vornehmsten Theile des Plans aus der Geschichte unsrer Vorfahren nimmt, daß seine seltneren Gedichtungen sich sehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit beziehen, und daß er nie ganz ohne Gesang ist.

Nach Tacitus hatten unsre Vorfahren keine andre Annalen als ihre Gedichte. Die nördlichen Barden, die Skalden, gingen vornämlich deswegen mit in die Schlacht, um die Thaten selbst zu sehn, die sie besingen wollten.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Barden, die viel mehr lyrische Gedichte als andre machten, und die zugleich Sänger waren, [...] ihre andre Gedichte allein für die Deklamation [also den oratorischen Vortrag] gemacht hatten.“ (S. 243)

„Sie haben auch Lieder, durch deren Absingung, die sie Bardiet nennen, sie die Streitenden anfeuern. Sie urtheilen von dem Ausgange der Schlacht, sie schrecken oder zittern, nachdem der Gesang des Heers getönt hat, der harmonischer durch den vereinten Muth als durch die Stimme ist. Sie wählen rauhe und gebrochene Töne. Sie halten den Schild gegen den Mund, daß die Stimme durch den Widerschall stärker und kriegerischer werde.“ (S. 246)

Gestützt auf römische Autoren, erinnert Klopstock an weitere Einzelheiten: Daß unsere Vorfahren „Schlachtgesang und Kriegsgeschrey mit einander“ verbanden, daß die „kühnheranrückenden deutschen Cohorten [...] fürchterlich sangen und auf ihre Schilde schlugen“, daß, „wenn die Schlacht am hitzigsten ist“, der Gesang selbst oft erst „mit leisem Murmeln“ anfängt; oft nimmt er „nach und nach so zu, daß er zuletzt wie Wellen tönt, die an Felsen schlagen“ (S. 245).

45 Im folgenden werden die „Anmerkungen“ zitiert nach der Ausgabe *Klopstocks sämtliche Werke. Achter Band. Der Tod Adams. Hermanns Schlacht*, Leipzig 1823, S. [243]–246.

46 Richard Hamel, *Klopstocks „Hermanns Schlacht“ und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts* (Denis, Gerstenberg, Kretzschmann), Berlin und Stuttgart [1884]; Eugen Ehrmann, *Die bardische Lyrik im 18. Jahrhundert*, Halle (Saale) 1892; Hans Julius Pott, *Harfe und Hain. Die deutsche Bardendichtung des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1976; vgl. des weiteren die Literaturhinweise zu „I. Klopstock: Dramatik“, in: Sven Aage Jørgensen, Klaus Bohnen, Per Øhrgaard, *Aufklärung, Sturm und Drang, Frühe Klassik 1740–1789*, München 1990, S. 597 f. (Helmut de Boor und Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* 6).

Klopstocks drei *Hermann*-Bardiete fordern, was die musikalischen Tanz- und Gesangseinlagen anbelangt, von den zeitgenössischen Komponisten gewiß alles andere als ein eintöniges rauhes Getöse. Erstaunlich ist geradezu die Vielfalt der von Klopstock vorgesehenen Gattungs- und Besetzungstypen, häufig bereits konkret gespiegelt in den Regieanweisungen. Klopstock hat sich fraglos sehr darum bemüht, seinen Bühnenstücken, resp. jener wenig bekannten germanischen Epoche, eine künstlerische, insonderheit musikalische Aura zu verleihen. Mitunter scheint Klopstocks Bardiet sogar mit einem der Singspiele seiner Zeit konkurrieren zu wollen.

Bereits in *Hermanns Schlacht* (Erstdruck: Hamburg und Bremen 1769;⁴⁷ „unserm erhabenen Kaiser“ gewidmet) ist der einzige „Schauplatz“ des „vaterländischen Gedichts“ – ein herausgehobener „Felsen an dem Thal, in welchem die Schlacht entschieden wird“ –, ein Ort fortdauernden Musizierens, Singens und Tanzens. Gleich zu Beginn zelebriert der Oberdruide Brenno ein vergleichsweise kurzes Opferritual: „Indem die Musik der Instrumente gehört wird, heben zwey Druiden die Schale mit dem Feuer, und zwey andre den Adler auf: vor ihnen tanzen die Opferknaben. Sie und die andren Druiden gehen zweymal um den Altar, Brenno zuletzt. Sobald sie still stehn, wird der Adler in das Feuer geworfen.“ (S. 93) Anschließend bitten alle Barden in einem 7-strophigen Gesang Gott Wodan um Beistand (S. 93–95). Demgegenüber ist die Dritte Szene (S. 104 ff.) zu einem abwechslungsreichen Tableau ausgeweitet, nur dreimal von dem Oberdruiden kurz unterbrochen: „Die Barden [...] bekränzen sich, indem der Gesang anfängt.“ (S. 110) Dieser Gesang ist, aufgrund unterschiedlicher Besetzung, wie folgt strukturiert. Auf zwei Bardenchöre folgen unmittelbar: „Ein Chor | Ein andres Chor | Die beiden Chöre | Zwey Barden | Einer | Alle | [Brenno] | Zwey Barden | [Brenno] | Zwey Chöre | Drey Chöre | Alle | [Brenno] | Ein Chor | Zwey Chöre | Drey Chöre | Ein Barde. Er ruft | Ein anderer Barde | Ein Chor | Zwey Chöre | Ein Chor | Alle | Drey Chöre | Alle“ (S. 110–120).

Später fordert Brenno dazu auf: „Laßt den Kriegsgesang laut ertönen, Barden.“ (S. 140) Werdomar, der „Führer des Bardenchors“ gibt den Befehl weiter: „So ertönen eure Hörner von Ausrufen des Kriegsgeschreys!“ (S. 140) Nach gräßlichem Gemetzel auf beiden Seiten gebietet Brenno zum anderen: „Haltet nun ein wenig inne, Barden! Wir zeigten ihnen [den Römern] bisher durch unsre Lieder, was vor Thaten wir von ihnen erwarteten. Wir müssen sie auch durch unser Stillschweigen ehren!“ (S. 143) Als sich Hermann später naht, wird „Bardenmusik von fern gehört“ (S. 177). Am Ende des Bardiets erklingen Siegeslieder. Thusnelda, Hermanns Gattin, spornt die Jungfrauen ihres Geleits sogar dazu an: „[...] heut muß unser Siegslied den Gesang der Barden übertreffen!“ (S. 175) Thusnelda beginnt selbst (S. 200). Abwechselnd treten nacheinander sodann „Ein Chor Jungfrauen | Das andre Chor der Jungfrauen | Thusnelda | Ein Chor Jungfrauen | Beyde Chöre | Thusnelda | Eine der Jungfrauen | Eine andre | Thusnelda | Beyde Chöre“ hervor (S. 200–206). Thusnelda folgt anschließend mit einem Tanz, aufgefordert von Hermann:

„Tanz mir zum alten Liede von Mana! Ein Barde solls singen, und weils Thusnelda tanzt, so will ich auch ein wenig mit drein singen.“ (S. 210) Das letzte von der Bühne gesprochene Wort stammt von Hermann (S. 242). Zuvor hatte Thusnelda noch dazu angehalten: „Hermann willst du nicht seinen unsterblichen Namen [gemeint ist Siegmars, den in der Schlacht gefallenen Vater Hermanns] im Bardenliede hören?“ Drei Chöre stimmen u. a. die Strophen an (S. 228):

47 Zugrundegelegt wird im folgenden die gleiche, bereits in der Anm. 45 genannte Ausgabe.

Siegmar, du starbst fürs Vaterland!
Nun bringst dir in dem kühlnsten der Haine Walhalla's
Dir, der wieder Jüngling ward
Die ersten Waffen Thuiskon!

Dir singen auch die Barden an Wodans und Hertha's Altar,
Entgegen dir die Barden Walhalla's!
Ohne deinen Namen wäre den Barden hier,
Ohn ihn den Barden dort die dankende Saite stumm!

Eine gänzlich andere musikalische Ausstattung hat Klopstock für das letzte im Druck erschienene Bardiet *Hermanns Tod* (Erstdruck: Hamburg 1787⁴⁸) vorgesehen, das bereits 1784 vollendet war und unter dem Titel *Hermann und Segest* als Manuskript unter Klopstocks Freunden kursierte.⁴⁹ Musik verlangen hier nur zwei Szenen. „Der Schlachtruf“ der 15. Szene vereinigt insgesamt sechs Lieder. Zu deren Ausführung heißt es: „Der Bardiet wird gesprochen. Die Musik der Instrumente unterbricht, oder begleitet ihn zuweilen. Auch sprechen die Barden nicht mit Akzion, weil sie kein Schauspiel geben wollen“ (S. 236). Klopstock schwebt hier offensichtlich eine Art „Deklamation“ vor, wie sie Johann Rudolf Zumsteeg 1777 für *Die Frühlingsfeier* oder späterhin Johann Friedrich Hugo Frhr. von Dalberg für *Jesus auf Golgatha. Eine Declamation aus Klopstocks Messias, mit musikalischer Begleitung* geschaffen haben.⁵⁰

In der 17. Szene treten nacheinander Jäger, Hirten, Fischer, „Ackerleute“ und Schiffer auf, die quasi ein Huldigungslied ihres Standes vortragen. Damit möchten sie „durch Tanz und Lied ein Körnchen, ein Tröpfchen [ihrer] Freude zu erkennen geben“ (S. 243). Dies geschieht auf ständig wechselnde Art, die Klopstock bei dem *Fischerlied* für einzelne Strophen wie folgt festgelegt hat. Für Strophe 1–4 gilt: „Zwey Fischer spielen. Einer singt. Ein Fischer und eine Fischerin tanzen, sie voraus, und oft halb nach ihm gewendet“. Ab Mitte der 5. Strophe heißt es: „Der Fischer tanzt allein“. Für die beiden Schlußstrophen 7 und 8 gilt wiederum: „Sie tanzen beyde“ (S. 246 f.). Nicht alle Strophen haben gleiche Zeilenlänge. Daß Kunzen gerade das *Fischerlied* favorisiert hat,⁵¹ hängt wohl damit zusammen, daß sich mit seinem Text leichter ein Strophenlied einrichten ließ.

48 Der Erstdruck vermerkt keinen Widmungsträger. Herrn Dr. Mark Emanuel Amtstätter von der *Klopstock-Ausgabe* an der Universitäts- und Staatsbibliothek Hamburg verdanke ich den Hinweis, daß „eine chronologisch vor dem Erstdruck liegende Abschrift von fremder Hand [...] eine handschriftliche Widmung Klopstocks an Gottfried Friedrich Ernst Schönborn enthält. Diese ist jedoch rein privater Natur und nur auf die Schönborn als Geschenk übermittelte Abschrift zu beziehen, nicht auf das Stück als solches.“ (7.1.2004).

49 Zugrundegelegt ist hier der Band 10 der Göschen-Ausgabe *Klopstocks sämtliche Werke. David. Hermanns Tod*, Leipzig 1823. – Zu dem Manuskript *Hermann und Segest*, das auch Cramer zugänglich war, vgl. HKA, *Briefe VIII/2* (wie Anm. 8), S. 489 f.

50 Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, „Glücklicher wurden selten Dichtkunst und Musik vereinet, als hier“. Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung von Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeite (1783), in: *Carl Philipp Emanuel Bachs Geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder)* (Hrsg. Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg), Frankfurt (Oder) 2001, S. 159–180, hier S. 167 f. (*Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte*, Sonderband 3); ders., *Kompositorische Individualität durch „Vermischung“ der Gattungen. Zu Johann Friedrich Reichardts Vertonungstypus „Deklamation“*, in: *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Zwischen Anpassung und Provokation – Goethes Lieder und Singspiele in Reichardts Vertonung, Bericht über die wissenschaftlichen Konferenzen in Halle anlässlich des 150. Geburtstages 2002 und zum Goethejahr 1999*, Halle (Saale) 2003, S. 179–194 (*Schriften des Händel-Hauses in Halle* 19).

51 Siehe hierzu Anm. 49.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Klopstocks Bardiete weit davon entfernt sind, den Komponisten als Libretto dienen zu können, obgleich der *Messias*-Dichter zahlreichen Komponisten seiner Zeit die Sujets zu ihren Oratorien vorgegeben hat.⁵² Wer wie Johann Heinrich Rolle den Wunsch äußerte, *Hermanns Tod* zu komponieren, griff allerdings nicht auf den Klopstockschen Text zurück, sondern ließ einen solchen durch einen Experten wie Johann Samuel Patzke einrichten.⁵³ Ohne eingreifende Veränderungen galten Klopstocks Bardiete als unvertonbar. Eine unmittelbar auf Klopstock basierende kompositorische *Hermann*-Rezeption ist deshalb eine Rarität.⁵⁴ Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen hat, wie es scheint, neben Gluck und Reichardt als einziger ein solches Experiment begonnen und es auch zum Abschluß gebracht.⁵⁵

IV.

Der noch ausstehende Blick auf Klopstocks drittes Bardiet *Hermann und die Fürsten* (Erstdruck: Hamburg 1784; dem Markgrafen Carl Friedrich von Baden gewidmet) soll in der Form erfolgen,⁵⁶ daß die Charakterisierung von Kunzens Vertonung sogleich miteinbezogen wird. Auf den ersten Blick läßt sich konstatieren, daß Klopstocks Vorlage im Unterschied zu *Hermanns Tod* wiederum mehr auf eine musikalische Ausfüllung angewiesen ist, selbst wenn nur fünf der sechzehn Szenen Musik benötigen; die letzten acht sollen gänzlich ohne Musik auskommen. Aufgrund der Tatsache, daß Kunzen eigens auch eine *Ouvertüre* beisteuerte (siehe hierzu Tabelle 2), hat er für die Schaffung eines „musikalischen“ Bühnenwerkes mehr getan, als der Dichter offenbar erwartete.⁵⁷

52 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, S. 362.

53 Herbert Loelkes, *Ramlers ‚Der Tod Jesu‘ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption*, Kassel u. a. 1999, S. 23 (*Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 8). Der Verfasser nennt dafür das Jahr 1771, was wohl schwerlich zutreffen kann. – Zum dem ähnlichen Verhältnis zwischen dem Textdichter Karl Alexander Herklots und dem Komponisten Bernhard Anselm Weber sowie zu Webers Begeisterung für Kotzebues *Hermann und Thusnelde* (1819) siehe den Beitrag von Stefanie Steiner im vorliegenden Band (S. 231 ff.).

54 Steiner, *Kirche, Bühne und Konzertsaal* (wie Anm. 29), S. 300–304. Vgl. hierzu auch die Anm. 41 sowie Marx-Weber, *Reichardts Klopstock-Vertonungen* (wie Anm. 33), S. 236–240; Reichardt hat in den *Deutschen Gesängen mit Clavierbegleitung* (Leipzig 1788) aus *Hermann und die Fürsten* den Bardengesang „Mana! Mana! er nahm das Schwert“ zum Abdruck gebracht.

55 Vgl. demgegenüber Cäcilia Friedrich, *Klopstocks Bardiet Hermanns Schlacht und seine Nachgeschichte*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung* (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin 1978, S. 237–246.

56 Zugrunde gelegt ist der Erstdruck, der vermutlich Kunzen zur Vorlage diente: *Hermann und die Fürsten. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg: in der Heroldschen Buchhandlung, 1784.

57 Entstanden ist sie am Ende der Kompositionsarbeit, siehe HKA, Briefe VIII/2 (wie Anm. 8), S. 563. Dabei handelt es sich um eine „programmatische“ Ouvertüre in Sonatensatzform, deren Themen den nachfolgenden Szenen entstammen und die also nicht ohne Verlust durch ein beliebiges Orchesterstück zu ersetzen ist. Bereits Bernhard Engelke hat erkannt: „Die prächtige Ouvertüre beginnt mit einer Art Mollvariante des feierlichen Bardenrufs ‚Kühnheit ist Göttergabe‘ (Kl.A., S. 9) und geht über in einen feurigen Durteil mit dem Kopftitelm ‚Sie kamen, wir waren schon da‘ (Kl.A., S. 24), während das edelschöne ‚Wenn die Blüten wehn und die Fürstin schöner wird‘ (S. 31) als Seitensatz Verwendung findet. Durchführung und Reprise vollziehen sich in Moll. Mit den feierlichen choralartigen Klängen, mit denen sie begonnen hatte, kommt die Ouvertüre nach leidenschaftlichen Auseinandersetzungen zum Schluß.“, Engelke, *Cramer* (wie Anm. 4), S. 455. – Daß die Ouvertüre Themen präsentiert, die in den späteren Szenen wiederkehren, hatte 1794 auch der Rezensent des Klavierauszuges beobachtet: „Auch sehen wir wohl, daß diese rauschenden Figuren [S. 6] auf S. 117 Beziehung haben. Nur fragt es sich, ob der Zuhörer schon jetzt errathen kann, was damit gesagt werden soll.“, [Anonyme Rezension zu] *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* (wie Anm. 2), S. 393.

Auf die Probleme, mit denen sich ein Komponist bei der Vertonung dieses Klopstock-schen Bardiets – im Unterschied zu den Oden – grundsätzlich auseinandersetzen hat, kam der mehrfach zitierte Rezensent 1794 eigens zu sprechen:

„in den vor uns liegenden Chören und Gesängen hat der Componist gewiß nicht wenige Schwierigkeiten zu besiegen gehabt. Der kühne Flug des Dichters, die ihm eigene Construction der oft ziemlich langen Perioden, das häufig veränderte Metrum, die Darstellung erhabener Bilder, der ungewöhnliche Ideengang – dies alles und noch manches andere findet sich in diesem, eines Klopstocks würdigen, Gedichte ebenfalls vereint, und setzt, auch nur zum Theil erreicht, einen Componisten von nicht gemeinen Fähigkeiten voraus. Sollten wir noch ausserdem über die Poesie, in sofern sie für Musik bestimmt ist, einige kleine Bemerkungen machen, so wären es diese. Einmal scheinen uns zu viele Dactylen darin vorzukommen. Dadurch mußte der Gesang hin und wieder einen gewissen hüpfenden Gang erhalten, der, unserm Gefühle nach, in das Ganze nicht überall passend ist. Sodann hat sich der Dichter häufig Worte erlaubt, die ihrer Länge oder Zusammensetzung wegen zum Singen nicht die bequemsten sind. Z. B. S. 8 Kunstmann, S. 13 Lorberumschatteten, ruhmtrunkenen, welterobernden, S. 22 Schreckengestalten, Todesverstummen, S. 54 Freiheitsräubern, Säuglingsmördern, S. 63 Mondglanzhaar u.a.m. Hierzu rechnen wir auch die zuweilen gehäuften und für Musik leeren *nomina propria*, z. B. S. 13 Cäsar, Drusus, Scipio, Germanicus; S. 54 der Imperator Octavianus Cäsar Augustus u.s.w. Ob übrigens die Poesie für Gesang und musikalische Bearbeitung durchgängig anziehend genug sey, und ob sie auch in einzelnen Theilen die erforderliche Einheit habe, wollen wir unentschieden lassen. Klopstock bleibt immer groß, wenn auch dieses für Musik bestimmte Gedicht, die genannten Erfordernisse nicht alle haben sollte.“⁵⁸

Tabelle 2: siehe Seite 143.

Musik zu einem Schauspiel – schon gar, wo sie auf separate instrumentale Einlagen verzichten muß – ist in der Regel kaum in der Lage, eine Eigenqualität zu entfalten. Schwerlich ist es möglich, vom ersten bis zum letzten Teilstück eine in der Komposition verankerte Steigerung zu erzielen, die der Musik um ihrer selbst willen künstlerische Aufmerksamkeit verleiht. Doch gerade dies scheint Kunzen im Sinn gehabt zu haben. Eine solche Steigerung und Auftümmung bietet jedenfalls die Siebente Szene (S. 63–108), in sich aus vier musikalischen Einzelteilen bestehend. Sie kulminiert geradezu in einem spektakulären, von Klopstock angestrebten Schau- und Festspiel mit Musik. Gemessen an den von Kunzen aufgegebenen kompositorischen Mitteln gerät sie folgerichtig zu einem Höhepunkt. Und dieser Höhepunkt muß als umso prägnanter empfunden werden, je mehr man sich daran erinnert, wie bescheiden sich die Erste Szene präsentierte: Katwald, Hermanns Freund, brummelt da ein einstimmiges, unbegleitetes Lied vor sich

58 Ebd., S. 391 f.

hin, das nach 13 Takten vorzeitig abbricht,⁵⁹ weil die versammelten Fürsten von den anwesenden Barden lieber das „Lied vom Uher“ hören möchten, was sodann auch geschieht.

Das Spektakuläre der Siebenten Szene läßt sich wie folgt skizzieren: Der Schauplatz, der einen Hügel sehen läßt, ist geteilt. Auf der einen Seite nähern sich die im Befreiungskampf gefallenen „Deutschen“ der Ruhmesstätte Walhalla. „Die Barden Walhalls“ intonieren singend und musizierend der „Empfangung Lied“. Auf der anderen Seite haben sich die „Römerschatten“, die Seelen der geschlagenen Römer, zu verantworten. Ihnen stehen „die Dichter Elysiums“ bei: „Der Gott auf dem Richterstein | Fragt euch, Schatten, durch uns, | Elysiums heilige Barden: Wer seydt ihr, Schatten?“ Sie antworten als selbstbewußte Soldaten: „Welteroberer! Wir beugten unter unser Joch | Die Völker um uns, | Oder tödteten sie! | [...] Wir stritten in Deutschlands Wäldern, | Wiedertzunehmen die Adler, | Unsere Götter, | Die dort die Barbaren uns nahmen!“ Gemeinsam gelangen die Dichter und die Schatten schließlich zu der von „Allen“ singend bestätigten Einsicht: „Lernet gerechten Krieg! Und verachtet die Völker der Freyheit nicht!“ Jetzt erst können die alten und neuen „Helden in Walhalla“ das „Siegsmahl mit den Göttern“ feiern:

„Kommt, wir starben, wie ihr! schwebet herein
In Wingolfs heilige Hallen!
Durch die Abenddämmerung der goldenen Haine,
In Wingolfs heilige Hallen!“

Was deutsche Patrioten zur Zeit Klopstocks zutiefst ergriffen hat, ist heute schwerlich nachvollziehbar oder überhaupt verstehbar zu machen. Dies gilt auf den ersten Blick auch für Kunzens Idee, wie er den angesprochenen Höhepunkt musikalisch realisierte: Aufgespart hat er für diese Szene eine Satztechnik, mit der er – noch unbekümmert einer späteren „couleur historique“ – die auf dem Schauplatz versammelten Germanen dergestalt charakterisiert, daß er sie zu den oben zitierten Zeilen eine vierstimmige Chorfüge

59 Vgl. hierzu die Regieanweisung in Kunzens Klavierauszug (wie Anm. 7): „Er singt das folgende Lied ohne Begleitung, und nur mit halber Stimme, so wie er denn auch das kleine Ritornell nur vor sich hin murmelt“ (S. 8). Diese Notiz findet sich nicht bei Klopstock. Für einen Schauspieler, der zu dem Eingangslied unbedingt einer instrumentalen Unterstützung bedarf, hat Kunzen vorsorglich „Dasselbe Lied mit der Begleitung des Claviers“ zum Abdruck gebracht (S. 8). Mit welch musikalischem, gegen die Taktnorm gerichteten Humor Kunzen diese kleine Begebenheit ausgestattet hat, ist dem Rezensenten 1794 entgangen: „Das Lied S. 8 ist allerliebste und vortreflich declamirt; dennoch können wir einige Bemerkungen darüber nicht unterdrücken. Bey den Worten: am bildenden Bach u.s.w. finden wir den völligen Tonschluß unrichtig angebracht, weil der Sinn hier noch nicht geendigt ist. Dies fiel uns um so viel mehr auf, da Hr. K.[unzen] die Interpunction des Textes sonst sehr genau in die Musik überträgt. Zugleich entsteht durch das *f* in der Singstimme T. 6 und 7 ff. eine unangenehme Monotonie. Ueberdies hätten wir in beyden Theilen dieses Liedes ein besser rhythmisches Verhältniß, oder – wenn wir anders so sagen dürfen – mehr Symmetrie zu sehen gewünscht. Der erste Theil oder Abschnitt besteht nämlich, bis zum Schlusse der Singstimme, aus sieben Takten. Hierauf folgt ein kleines Ritornell, und alsdann der zweyte Theil, welcher nur fünf Takte lang ist. Diese Ungleichheit kann nicht, oder doch nicht ganz auf die Rechnung des Dichters kommen; denn die Anzahl der Sylben ist in beyden Theilen ziemlich die nämliche. Endlich bemerken wir noch, daß die Melodie im ersten Theile mit dem Niederschlage, im zweyten aber mit dem dritten Viertel, und zwar etwas plötzlich, geendigt wird. Vielleicht hielt der Componist dies letztere, des Inhalts wegen, für nothwendig; uns hingegen befriedigt der Schluß nicht völlig. – Das war über ein kurzes Lied eine lange Kritik! Wir wollen uns aber von hier an kürzer fassen.“, [Anonyme Rezension zu] *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* (wie Anm. 2), S. 393 f.

– allem Anschein nach a cappella – anstimmen läßt.⁶⁰ Was absurd erscheint, besitzt gleichwohl Plausibilität. Zum einen hat Kunzen aus dem Vorrat damaliger Formen und satztechnischer Requisiten exakt diejenigen aufgeboten, deren „Stilhöhe“ unbestritten war und mit denen er Jahre später die Finali seiner religiösen Hymnen ausstattete – mit dem das Erhabene evozierenden „Kirchenstil“, schließend in Händelscher Art mit prägnanten Fugen und einem Lobgesang in blockhaften Akkorden. Die gewählten Mittel waren bestens geeignet, die von Klopstock vorgegebene hohe, sublime Diktion ins Musikalische zu übersetzen. Zwar liegt die Zeit noch nicht lange zurück, wo „aller Fugenkram“ obsolet geworden war. Kunzen gehörte jedoch bereits wieder jener neuen Generation an, welche durch kontrapunktische Künste ein Musikwerk aufzuwerten trachtete. Was stilistisch in seinem *Halleluja der Schöpfung* zu den Worten „Halleluja! wir leben! [...] Halleluja“ erklingt, ertönt hier zu Klopstocks Apotheose „Kommt, wir starben wie ihr! schwebet herein in Wingolfs heilige Hallen!“⁶¹

Daß bei der Konfrontation von Nord und Süd, im Wechselgesang der „Barden Walhalls“ und den „Dichtern Elysiums“, die Germanen im Zuge einer damals bereits reflektierten Findung von Topoi oder Typen des „*German in Music*“ kurzerhand mit Kontrapunktik identifiziert werden, macht Sinn, wenn man sich den vielschichtig-disparaten Kontext vergegenwärtigt, den Bernd Sponheuer jüngst ins Blickfeld gerückt hat.⁶² Kunzens Chorfrage, im Frühjahr 1785 in Kiel begonnen und während der Ostertage in Lübeck vollendet,⁶³ wertet nicht nur die Germanen auf, sondern stellt einen Bezug von Fakten her, den die Folgezeit als solchen wahrgenommen, überpointiert, letztlich sogar zu einer musikhistoriographischen Konstruktion benutzt hat.

Beispiel 3: siehe Seite 148.

Um das kompositorische Porträt Kunzens abzuschließen, soll kurz noch auf eine der beiden Proben aus *Hermann und die Fürsten* eingegangen werden, die Cramer 1787 zum Vorabdruck ausgewählt hatte – auf das „alte Lied vom Uhre“, 1784 komponiert und wohl bald danach Klopstock zu Gehör gebracht. In dem Bardiet fordert die Fürstenrunde

60 Vorbereitet wird die Fuge insofern, als sich die „Helden in Walhalla“, unmittelbar vorausgehend, zunächst mittels einer zweistimmigen, allerdings nicht streng durchgeführten Imitation (S. 97 f.) artikulieren. Ohne sich darauf einen Reim zu machen, schreibt der Rezensent zu dieser Szene, (ebd., S. 399 f.): „Das Chor der Schatten S. 87 macht sich vortrefflich. [...] Ueberhaupt contrastiren alle die Chöre der Schatten und der Dichter (S. 86–90) sehr trefflich gegen einander. Auch hat ihnen der Componist die erforderliche Haltung gegeben. [...] Einen schönen Contrast macht das Chor der Helden in Walhalla. (S. 97) Von den contrapunctischen Kenntnissen des Verf. zeugt die Fuge S. 99 ff. Denn einige Kleinigkeiten gegen die strenge Schreibart abgerechnet (z. B. S. 99 T. 9. S. 100. T. 2.8.) ist sie sehr brav gearbeitet. Hin und wieder kommt ein Gedanke vor, den wir schon anderswo gehört haben. So erinnern wir uns z. B. S. 102 bey den Worten: Sehet ihr nicht vc. an einige Stellen in Naumanns Amphion. Daß Hr. K.[unzen] übrigens die gewöhnliche Form einer schulgerechten Fuge nicht durchgängig beybehält, geschah unstreitig aus Gründen.“

61 *Hermann und die Fürsten*, Klavierauszug (wie Anm. 7), S. 99–105.

62 Bernd Sponheuer, *Zur Kategorie des ‚Gotischen‘ (nicht nur) in der Bach-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte* (Hrsg. Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle, Helmut Well unter Mitarbeit von Signe Rotter), Kassel u. a. 2001, S. 217–246 (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft* XLVI); ders., *Reconstructing Ideal Types of the „German“ in Music*, in: *Music & German National Identity* (Hrsg. Cecilia Applegate und Pamela Potter), Chicago und London 2002, S. 36–57.

63 Vgl. hierzu HKA, *Briefe* VIII/2 (wie Anm. 8), S. 516.

von Werdomar gleich in der Ersten Szene den Vortrag des Liedes. Der „Schauplatz“ ist hier ein „Hügel“, auf dem die „Deutschen“ kampieren, „nah bey dem Lager der Römer“. Versammelt sind die germanischen Stammesführer der Cherusker, Katten, Brukerer und Marsen sowie Werdomar, der „Führer des Bardenchors“. Alle warten auf Hermann, den Sohn des Cheruskerfürsten Ingomar, um gemeinsam den zuletzt errungenen Sieg zu feiern. Das „Lied vom Uhre“ ist anfangs eine feierliche Hymne auf die „Kühnheit“, sodann eine Art Parabel, eine Warnung vor der sprichwörtlichen Urgewalt des „Waldtyrannen“. Gemeint ist jener Auerochse, den die Römer „urus“ nennen. Gegen ihn und seine List haben die übermütigen „Jünglinge“ kein Jagdglück. Eben noch verspotteten sie ihn „der leichteren Jagd“ wegen, als sie ihn umzingelt hatten. Doch nicht ihre Lanzenwürfe strecken das Urtier nieder: „da floß ihr Blut! Sie starben, oder flohn!“ Am Ende intonieren die Barden in notengleichem Grave nochmals die Töne, die Kunzen der für jeglichen Kampf geltenden Spruchweisheit gegeben hat:

„Kühnheit ist Göttergabe!
Nichts edleres gaben sie!
Ueber den Stolzen gossen die Düsen [die Parzen der Deutschen]
Verwegenheit in Strömen aus!“

Angestimmt wird dieser Gesang von „Zwey Barden“, die teils unisono, teils zweistimmig singen, einmal auch im Nacheinander. Cramer spricht bezüglich der Eckteile sogar von einem „Chor“, wobei offen bleibt, ob hierbei eine kleinere oder größere Gruppe einen Kehrreim – nordisch gesprochen: einen „omkvæd“ – intonieren soll.

Beispiel 4: siehe Seite 149.

Cramer hat, was speziell das Kompositorische dieses Gesangs anbelangt, das Interesse der damaligen Kenner und Liebhaber auf einige Besonderheiten hingelenkt. Aufmerksam gemacht hat er auf das

„nachdrucksvolle Epiphonem des anfangenden, und am Ende wiederholten Chors, von mächtig, choralmäßig aushaltenden Lauten dreier Posaunen und Hörner unterstützt,⁶⁴ [das Stück besitzt] viel Mahlerisches sowohl in der Hauptmelodie als in der Begleitung [...], (z. E. *der kleinere Sprung* [T. 38/39]; – das chromatische *Hinaufklimmen der Jägerinn durch das Gebüsch* [T. 50/51]; – das Plumpe in der Melodie, bey dem *tollkühnen Gespötte der Jünglinge* [T. 64/65]; – das *Werfen der Lanzen auf den Uhr* [T. 70/71]; – das *siegende Entrinnen des Uhers* [T. 81 ff.] etc.); und fast durchgehend vortreflich declamirt.“⁶⁵

64 Daß Cramer bei dem rahmenden *Grave* an die Grävität eines Chorals denkt, liegt nahe. Untypisch für einen Choral sind jedoch die ersten Takte, die ein veritables Baßlied darstellen, ebenso die Takte 8–11, bei denen die Singstimme auf einem Ton insistiert, während die harmonischen Wechsel das Feierlich-Sublime evozieren. Präsent ist hier der neue Hymnenton, der zum einen in der zeitgenössischen Freimaurermusik begegnet, den zum anderen beispielhaft Beethoven in seinen *Klavierliedern* op. 48 anschlägt (vgl. Nr. 1: „Bitten“, T. 27–32). Diese Lieder tragen sodann auch die aufschlußreichen Vortragsbestimmungen „Feierlich und mit Andacht“ (Nr. 1) oder „Majestätisch und erhaben“ (Nr. 4).

65 Cramer, *Flora* (wie Anm. 6), S. XIV f.

Gerade diese letzten Gesangstakte (T. 81–88) fordern bezüglich Spitzenton und 16tel-Figuration (vgl. hierzu die Korrespondenz zu den Takten 30–37) durch und durch professionelle Sänger, sollen die vorgeschriebenen Töne nicht ausgelassen oder übersprungen werden. Von Cramer nicht erwähnt, weil erst aus späterer musikhistorischer Perspektive relevant, ist der dramatisch-balladeske Duktus und die individuelle Form, die Kunzen für dieses Jagdgeschehen gefunden hat. Bedeutsam ist dabei das Signalmotiv „con moto“ (T. 16), das den Eingangstakt modifiziert und das – im Unterschied zum Beginn – bei der Jagd (T. 16 ff.) dem Klang von „Klarinetten und Hörnern“ anvertraut werden soll.

Was sich zwischen den rahmenden Grave-Teilen ausbreitet, ist nach damaligem Wortgebrauch „durchkomponiert“; lediglich die Takte 30–33, 52/53, 74–76 und 81–84 werden (zumeist notengleich) wiederholt, um jeweils einen emphatischen Abschnitt oder Schluß zu erzielen. Von dem Eingangs- bzw. Signalmotiv (T. 16) gehen zunehmend formstrukturierende Impulse aus. Zum einen leistet dies sein daktylischer Rhythmus (T. 20, 43, 66, 68, 70), zum anderen die auftretenden melodischen Varianten (T. 25/26, 28, 38, 45/46, 56/57, 83/84). Das Resultat ist eine für die ausgehenden 1780er Jahre erstaunlich progressive Formgestalt. Die Komposition malt einerseits die neuen, im Text auftauchenden Situationen aus. Andererseits prägt sie mittels der durchgehenden Präsenz eines Motivs bzw. seiner Varianten ein solches Charakteristikum aus, das nachgerade als Essential für musikalische Lyrik entsteht. Zentrifugale und zentripetale Kräfte sind hier sehr behutsam aufeinander abgestimmt.⁶⁶

V.

Carl Friedrich Cramer besuchte Ende 1786 Kopenhagen und berichtete Klopstock von den Ereignissen in den Salons der mit dem Dichter befreundeten Familien:

„Ich habe fast alle unsre alten Freunde und Bekannten wiedergefunden, [...] Wie sehr man Ihrer überall gedacht hat, brauche ich Ihnen wohl kaum wiederzuerzählen. Mein Brief müßte ein Buch werden, wenn ich über das, was ich gesehn und genoßen, ins Detail gehen wollte. [...] Der Müntersche Zirkel war der, in dem ich mich am meisten umhertrieb, zumal da er so mit Bernstorfs und andern, die ich viel zu sehen wünschte, zusammenhängt. Die Brunen ist die allerinteressanteste Frau geworden, die man sehn kann; und hat, was ehemals noch an ihr auszusetzen war, abgelegt. [...] Es ward in der Brunen Hause einen mir sehr angenehmen Abend eine Art der Aufführung der Athalia [von J. A. P. Schulz] veranstaltet, wobey aus Bernst.[orffs], Schimmelmans, Cay Reventl.[ows] Häuser Alles zugegen war. So auch verschiedne sollenne Vorlesungen Ihres Herm.[ann] u.[nd] d.[ie] F.[ürsten] mit Kunzens Musik. Die ist nun vollendet, und meiner Meynung nach, ein vortrefliches Werk, das, den einzigen Schulz ausgenommen, keiner der iztlebenden deutschen Componisten so würde zu Stande gebracht haben.“⁶⁷

66 Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*, Wolfenbüttel und Zürich 1971, S. 18; Heinrich W. Schwab, *Das neue Prinzip des „Durchkomponierens“ und die zeitgenössische Gattungskritik*, in: Hermann Danuser (Hrsg.), *Musikalische Lyrik*, Teil 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber 2004, S. 381–388 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 8,1).

67 Zit. nach HKA, *Briefe VIII/1* (wie Anm. 24), S. 90. Vgl. zu den musikalischen Aktivitäten im Hause der Friederike Brun auch die weiteren Belege in dem vorliegenden Beitrag (Anm. 22, 67, 82).

Kunzens Bardiet-Vertonungen sind allesamt nicht in Partituren, sondern nur im Klavierauszug überliefert. Wichtig erscheint es deshalb, auf solche Angaben zu achten, daß hier „Hörner und drey Posaunen“, dort „Klarinetten und Hörner“ das Klangbild prägen sollen, um dergestalt eine angemessene Aura zu imaginieren.⁶⁸

Die Frage, ob Kunzens Schauspielmusiken anhand des Klavierauszuges überhaupt kompetent beurteilt werden können, hat zwischen Cramer und dem damaligen Rheinsberger Hofkapellmeister Schulz zu allerhand Diskussionen und Verstimmungen geführt. Zeugnis dafür ist Cramers Reisetagebuch von 1785, in dem es heißt:

„[Nach] dem fortgesetzten Streite, in dem wir nie einerlei Meinung werden, war ich wahrhaftig nicht geneigt, Kunzens Chöre Schulzen zu zeigen und hätte es immer vergessen, wärs nicht gewesen, um K.[unzen] dem ichs einmal versprochen hatte, doch Wort zu halten. [...] sobald er [Schulz] den bloßen Auszug sah; sagte er gleich; er würde aus dem nichts fürs Ganze schließen können; denn nun konnte in der Ausführung durch Stimmen in der Partitur doch alles noch verdorben werden, wens auch hier noch gut wäre. Also wieder die Melodie, die Leidenschaft, der Ausdruck, die Hauptsache nichts! Doch ich bat, und er spielte. Da konnte er doch nicht umhin, von der Güte der Musik erschüttert zu werden. Er geriet fast aufs andere Extrem hin. Er fand sie vortrefflich und fast ganz vortrefflich und fehlerfrei; sagte, es wäre ein Meisterwerk; er würde, wenn er die Chöre zu rezensieren hätte, dies ebenso laut und öffentlich sagen, als jenes Urteil von den Oden; und würde sich freuen, wenn er selbst zu der Minona⁶⁹ ebensolche im Skelett schon besäße. Dennoch fuhr er fort zu behaupten, daß in der Ausführung noch alles nicht etwa nur verdunkelt, sondern verdorben werden könnte. Seltsamkeit unserer Urteile!“⁷⁰

Cramer war von J. A. P. Schulz, den er ansonsten als unbestechliche Autorität anerkannte, nach dieser Diskussion einigermaßen irritiert. Sein Reisetagebuch hält zu guter Letzt noch eine Reihe der ihn beschäftigenden Fragen fest:

„Wenn Kunzen hier [im kompositorischen Satz] Meister ist, wie könnte er denn dort [in der Instrumentation] Schüler sein? kalt sein? Stimmt sich der Mensch so im Hui um? und wird er auf einmal zum Raffael, wenn er vorher ein Quarkmaler gewesen ist? und man dort nicht einmal Anlagen bemerkt hat? Denn soweit ging er [Schulz] in dem Extrem seiner Behauptung im gestrigen Streite.

Noch eins. Der Künstler kann fast nie bewundern. Wenn er was auch vortrefflich findet, so enthusiasmiert er sich doch nicht. Er nimmt das an als verfluchte Schuldigkeit; und hält seinen Mitbruder doch nur für einen unnützen Knecht. Auch ich kann

68 Die Nennung jener Instrumente findet sich beim Vorabdruck dieses Gesangs in der Sammlung *Flora* (wie Anm. 6), nicht jedoch im späteren Klavierauszug. Daß für einzelne Partien der Musik zumindest Arrangements vorhanden waren, kann daraus geschlossen werden, daß für eine Vorführung im Hause Klopstocks zur „vollensten, äußerstmahlerischen u Gluckischen Begleitung“ ein Ensemble von „mindestens 5 Gesangssolisten und 15 Instrumentalisten“ vorhanden sein sollten; vgl. hierzu HKA, Briefe VIII/2 (wie Anm. 8), S. 517.

69 Gemeint ist Schulzens geplante Vertonung von Gerstenbergs altbritischem Schauspiel *Minona und Edelman*, gedruckt unter dem Titel *Minona oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama in vier Akten*, Hamburg 1785.

70 Zitiert nach Cramers Tagebuch seiner Reise nach Rheinsberg (wie Anm. 24); Eintrag vom 27.9.1785.

das machen, denkt er. So gings auch hier Schulzen. Die Chöre haben nachher noch viele Tage auf Schulzens Klaviere gelegen, ohne daß er sichs beugehen ließ, sie, ohngeachtet er sie so gut fand, von neuem zu überspielen; denn sie waren ihm zu schwer, als daß er sie gleich wie sichs gebührt hätte, spielen kann; und die schönsten Stellen überhüpft er mit eilendem Blick. Er weiß noch nicht den zehnten Teil, was drin steht. Machte es nicht Klopstock ebenso mit Gerstenbergs Minona? Sie lag 3 Tage bei Ihm, ohne daß er sie weiter genoß als bey meiner Vorlesung. Machte es Gerstenberg nicht wieder ebenso mit ‚Hermanns Tod‘?“⁷¹

Es bleibt eine Aufgabe für den nachgeborenen Musikhistoriker, anhand von häufig erst noch zu schaffenden Editionen am Detail selbst zu untersuchen, zu klären und nachprüfen zu lassen, wie es um Kunzens kompositorische Handwerklichkeit oder Meisterschaft bestellt ist.⁷² Über Kunzen, den Komponisten, haben sich eine Reihe von Zeitgenossen öffentlich geäußert. Ihre Urteile betreffen zuweilen auch die ihnen bekannt gewordenen Klopstock-Vertonungen. Eine knappe Auswahl solcher Zeugnisse soll hier nicht unerwähnt bleiben. Studierendenswert ist namentlich die eingangs bereits herangezogene, sehr ausführliche Rezension vom Jahre 1794. Sie stammt von einem ungenannten Kritiker – offenbar einem Komponistenkollegen –, der seine Leser auf eine Reihe von Reminiscenzen an Werke Grétrys,⁷³ Hasses, Naumanns, Dittersdorfs oder Pergolesis aufmerksam machte, zuweilen auch mit den Lehrbüchern eines C. Ph. E. Bach, Kirnberger oder Engel in der Hand einzelne Korrekturen anzubringen vorschlug. Seinem analytischen Blick waren solche Normabweichungen wie „eine musikalische Malerey“ hier (S. 394) oder ein „frey eintretender Nonenakkord“ dort (S. 398) nicht entgangen, ohne daß er allerdings stets auch die von Kunzen beabsichtigten Ideen zu deuten wußte.⁷⁴ Seine recht weitläufige Rezension schloß er schließlich mit dem Fazit:

„Viele Schönheiten haben wir bey dieser Anzeige des Raums wegen gar nicht berühren können: dagegen dürfte der achtungswerthe Verf. gegen eine oder die andere – aber gewiß nicht aus Tadelsucht gemachte – Erinnerung vielleicht etwas einzuwenden haben. Wir wiederholen daher, daß es bey dem vorliegenden Kunstwerke oft sehr schwer ist, über einzelne Züge richtig zu urtheilen.“⁷⁵

Bei seinen Kommentaren zu *Gretry's Versuche über die Musik* vermerkte Carl Spazier im Jahre 1800 im Zusammenhang der Stichworte „Deklamation“ und „Ueber Musiktexte“, speziell angesichts der Schwierigkeit, der freirhythmischen Poesie eines Klopstock gerecht zu werden:

71 Ebd.

72 Vgl. hierzu die vorsichtige Bilanz des Verfassers in *Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius*, in: MGG2, Personenteil Bd. 10, Kassel u. a. 2003, Sp. 868–877.

73 Zu Beginn der Ouvertüre heißt es: „Das Thema zu dem treflich gearbeiteten *Allegro* S. 2 hat zwar einige Aehnlichkeit mit dem Thema des ersten *Allegro* der Gretryschen Ouvertüre zu Zemire und Azore; allein, wie himmelweit ist die Ausführung desselben von einander verschieden! Hier hört man den Meister im Contrapunkte, und dort den – galanten Gretry.“, [Anonyme Rezension zu] *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten Rezension* (wie Anm. 2), S. 393.

74 Vgl. hierzu die längeren Exzerpte in der Anm. 59.

75 [Anonyme Rezension zu] *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* (wie Anm. 2), S. 401.

„Deutsche Komponisten, die Uebung in diesen Studien suchen, mögen sich nur an Klopstockische Verse machen. Keiner hat darin auffallendere Schwierigkeiten glücklicher besiegt als *Reichardt*, und mehr im Großen *Kunzen*; man sehe nur seine Gesänge zu Klopstocks: *Hermann und die Fürsten*, die besonders in dieser Hinsicht als Studien zum Muster dienen können.“⁷⁶

Und noch ein Jahrzehnt nach Kunzens Tod, war es Hans Georg Nägeli, der in seinen 1824 gehaltenen *Vorlesungen über Musik* mit Blick auf Kunzens Klopstock-Vertonungen das Resümee zog:

„Dieser [Kunzen] bewährt in dem Klopstock'schen ‚Bardiet‘ *Hermann und die Fürsten* eine so großartige, unvergleichliche Kunst, (deren Eigenthümlichkeit ich in meiner ‚Gesangbildungslehre für den Männerchor‘ näher bezeichnet habe), daß es zu erwarten steht, die noch spätern Abkömmlinge Hermanns [gemeint sind die Nägeli unbekanntenen Kompositionen aus Kopenhagener Zeit] werden es uns zum gerechten Vorwurf machen, wie wir in Kunzen einen Componisten ersten Ranges so verkennen konnten.“⁷⁷

VI.

Es ist bereits angeklungen, daß Kunzen 1788 der Ansicht war, seine Musik zu *Hermann und die Fürsten* taue „wenig für den Gaumen des itzigen lieben deutschen Publicums“.⁷⁸ Bernhard Engelke stellte rückschauend die Frage, ob „Cramer recht daran“ tat, 1790 noch „die Kunzensche Musik zu veröffentlichen, nachdem der Komponist bereits entschlossen war, die endgültige Ausarbeitung der Partitur zu unterlassen“. Für Engelke stand „unumstößlich fest“, daß zu jener Zeit „Musik zu einem Klopstockschen Bardiet keinen Platz mehr in der Praxis finden würde“.⁷⁹ Folgt man generalisierenden Deutungen und Voraussagen Cramers vom Jahre 1790, dann hatte sich Klopstock mit seinen Bardieten überaus hochgesteckte Ziele gesetzt. Kaum war zu hoffen, daß sie bereits von der eigenen Generation verstanden werden konnten:

„Klopstock schrieb seine *Bardiete* [...] nicht fürs bloße Lesen im Studierzimmer; er bestimmte sie der *Bühne*. Er dachte sich aber freylich nicht gewöhnliche, kleingeistige, engherzige Parterren [...] Er dachte sich *griechische* Zuhörer, *ächtdeutsche* Componisten, Schauspieler, Sänger und Tänzer; für diese eine vaterländische Oper mit motivirtem Gesange, wie noch nie Eine gehört ward, und wie wahrscheinlich erst unsre Enkel sie hören werden. Warum sollte man *dieß* nicht hoffen?“⁸⁰

76 *Gretry's Versuche über die Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusätzen herausgegeben von D. Karl Spazier*, Leipzig 1800, S. 152.

77 Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart und Tübingen 1826, S. 220.

78 Vgl. hierzu die Anm. 20.

79 Engelke, *Cramer* (wie Anm. 4), S. 454.

80 Anzeigentext in der *Hamburgischen Neuen Zeitung* vom 24. Juli 1790 sowie im *Hamburgischen Correspondenten* vom 28. Juli 1790 anlässlich des Erscheinens des Klavierauszuges von Kunzen, zit. nach HKA, Briefe VIII/2 (wie Anm. 8), Nr. 62, S. 519, Hervorhebungen original.

Vergegenwärtigt man sich die Vielzahl der Fakten und Erklärungen, die Stefanie Steiner zum Phänomen der *deutschen* Klopstock-Rezeption zusammengetragen und interpretiert hat, dann ist nicht zu verkennen, daß gegen Ende des 18. Jahrhunderts Klopstocks Stern zu verblassen begann, daß die jungen Dichter, allen voran Goethe und Schiller, namentlich gegen die *Hermann*-Dramen kritische Vorbehalte äußerten.⁸¹ Andererseits bewirkte die nationale Euphorie der Befreiungskriege gegen Napoleon, daß Klopstock – vor allem als Wiederentdecker des heldenhaften *Hermann* – in den deutschen Landen zu einer Leitfigur der nationalen Bewegung aufstieg.

Die eingangs konstatierte Tatsache, daß Kunzen nach 1790 keine Klopstocktexte mehr vertont hat, verlangt nach einer zusätzlichen Erklärung. Nicht außer Acht bleiben darf das Faktum, daß die durch Napoleon ausgelösten Kriege eine politische Konstellation geschaffen hatten, die zwangsläufig zu einer sehr unterschiedlichen Bewertung und Rezeption Klopstocks in den deutschen Landen bzw. in Dänemark geführt hat. Zu erinnern ist jedenfalls daran, daß sich Dänemark nach dem Überfall und dem Bombardement durch die Engländer (1801, 1807) gezwungen sah, seine strikte Neutralitätspolitik aufzugeben, um bei Frankreich Schutz zu suchen. Jahre später stand Dänemark auf der Seite der Verlierer des großen europäischen Krieges, wofür es beim Wiener Kongreß hart büßen mußte. Statt einer nationalen Erhebung erlebte Dänemark in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine Zeit tiefster Demütigung und Depression.

Klopstock, aufgrund der *Messias*-Begeisterung des dänischen Königs seit 1751 mit einer lebenslang gewährten Rente ausgestattet, um die er von dänischen Poeten gewiß auch beneidet wurde, hatte im dänischen Gesamtstaat eigentlich nur in Kreisen des deutschen Beamtenadels und des ihm verbundenen Großbürgertums Verehrer finden können.⁸² Weder die von ihm mit ausgelöste Germaneneuphorie, noch sein „Bardentum“, das man ohnehin als „udansk“ empfand,⁸³ traf bei Dänen auf Sympathie. Wenn man dänischerseits jedoch betont, daß die nachfolgende Dichtergeneration des Landes von dem Dichturfürsten nichts empfangen habe, so bedarf dies einer Korrektur. Die Rolle, die der *Messias*-Dichter innehatte, war von internationaler Ausstrahlung. Zumal die „*poesia religiosa*“ eines Johannes Ewald, Jens Baggesen, Edvard Storm oder Thomas Thaarup ist von Klopstocks Sprache und Bildern inspiriert.⁸⁴ Und so gesehen partizipiert

81 Vgl. hierzu etwa das rückschauend getroffene Urteil, geäußert 1826 im Gespräch Goethes mit Eckermann: „Klopstock versuchte sich am Hermann, allein der Gegenstand liegt zu entfernt, niemand hat dazu ein Verhältnis, niemand weiß, was er damit machen soll und seine Darstellung ist daher ohne Wirkung und Popularität geblieben“, zit. nach *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Hrsg. Christoph Michel und Hans Grüter), Frankfurt (Main) 1999, S. 174. – Nachdrücklich sei bei dem Thema der Klopstock-Rezeption auf die Fakten und Interpretationen in dem Beitrag von Stefanie Steiner im vorliegenden Band (S. 231 ff.) hingewiesen.

82 Dies gilt insonderheit für die Familien Bernstorff, Reventlow und Brun. Vgl. hierzu Louis Bobé, *Frederikke Brun, født Münster, og hendes Kreds hjemme og ude*, København 1910, S. 28–38; Karen Klitgaard Povlsen, *Friederike Bruns saloner 1790–1835*, in: *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonsmiljøer* (Red. Anne Scott Sørensen), Odense 1998, S. 189–208.

83 Als repräsentativ für das dänische Klopstock-Bild mag der *Klopstock*-Artikel gelten, eingerückt in *Dansk Biografisk Leksikon* (Hrsg. C. F. Bricka, P. Engelstoff, S. Dahl), København 1937, S. 545–598.

84 Vgl. hierzu die Rede von Knud Lyne Rahbek, Professor u. a. für dänische Literatur, gehalten anlässlich von Klopstocks 95. Geburtstag unter dem Titel *Über Klopstocks Verdienste um die Dänische Litteratur*, abgedruckt in: *Kieler Blätter* 1819, II, S. 235–242; Leopold Magon, *Ein Jahrhundert geistiger und literarischer Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien 1750–1850*, Bd. I: *Die Klopstockzeit in Dänemark*. Johannes Ewald, Dortmund 1926; Harold Thomas Betteridge, *Klopstock in Dänemark*, in: *Festschrift Leopold Magon*, Berlin 1958, S. 137–152.

auch Kunzens *Hymne auf Gott* oder sein *Halleluja der Schöpfung* als „musica religiosa“ von dem neuartigen Ton der Erhabenheit, den Klopstock (neben John Milton) geschaffen hat.

Sichere Belege dafür, daß sich Kunzen mit gleichem Engagement wie Cramer für die germanische Vorzeit interessiert habe, scheint es nicht zu geben. Vielmehr wird zunehmend ein gegensätzliches Interesse erkennbar, wenn man seine speziell in und für Dänemark geschriebenen Werke in Betracht zieht. Zur gleichen Zeit, als Kunzen an der Vertonung der Bardiete arbeitete, wandte er sich zum einen altdänischen Stoffen zu, zum anderen der Welt Ossians. Zwei von Jens Baggesen verfaßte dänische Opernlibretti hat er in Musik gesetzt. Beide Werke, sowohl *Holger Danske* (UA: 1789) als auch *Erik Eiegod* (UA: 1798), wurden als dänische „Nationalopern“ apostrophiert.⁸⁵ Zweifelsohne lag es für Kunzen näher, in dem Fundus altnordischer Balladen nach charakteristischen Melodien und Modellen zu fahnden und daraus einen „nordischen Ton“ zu fixieren. Er vermochte dergestalt geprägten Werken eine unverwechselbare Farbe zu geben. In der Oper um den ermordeten dänischen König *Erik Eiegod* fiel es gleichfalls leichter, die Geschehnisse in die kompositorisch-dramatische Nähe des Mozartschen *Don Giovanni* zu rücken und damit die eigene Oper mit den modernen Errungenschaften des Musiktheaters auszustatten. Die Orientierung an Mozart gewann für Kunzen ohnehin zunehmend an Gewicht. Klopstocks Bardiete boten andererseits einem Komponisten lediglich die Gelegenheit, ein facettenreiches Tableau zu schaffen. Grundsätzlich mangelt es ihnen an dramatischer Bühnenaktion und an reizvollen musikalischen Vorgaben für eine „couleur historique“. Daß und wie sich Kunzen gleichwohl zu helfen wußte, wurde oben skizziert. Und daß er sich an den Aufgaben, welche ihm die Vertonung Klopstockscher Dichtung aufbürdete, mehr und mehr kompositorisch qualifizierte, steht außer Zweifel.

85 Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, *Om genopførelse af operaen ‚Holger Danske‘* [F. L. Ae. Kunzen] på *Det Kongelige Teater*, in: *Musik & Forskning* 26 (2001), S. 8–16; Nils Holger Petersen, *King Erik the Good (1798): an early Danish medievalistic opera* (im Druck). – Cramer wies übrigens darauf hin, daß es sich bei *Holger Danske* um einen Stoff handelt, der bei „den Dänen zu einem Volksroman geworden, welchen man in jeder Spinnstube, in jeder Bauerhütte Dännemarks und Norwegens findet, und Holgern dadurch zu einem Unsterblichen, von dem kleinsten Kinde gekanntten Helden gestempelt sieht“. An gleicher Stelle kommt es zu dem Vergleich: „Hermann ist Uns um ein Großes unbekannter, als Holger den Dänen; und Jahrhunderte dürfte es noch dauern, ehe Klopstocks Bardengesänge den Eingang finden, wie hier die Kiämpviser auf den ritterlichen Landsmann“ (Carl Friedrich Cramer, *Musik. Erstes Vierteljahr*, Copenhagen 1789, S. 14 f.). – Nicht minder interessant ist die Werkkritik, die der mehrfach zitierte Rezensent (siehe Anm. 2) 1794 über Kunzens *Holger Danske oder Oberon. Eine Oper in drey Akten* [...] *Copenhagen, 1790* gleichfalls in der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* vorgenommen hat: „Die frühen Compositionen des Verf. wurden, wie man sich noch erinnern wird, vor und bey der Bekanntmachung derselben von dem Hrn. Prof. C.[ramer] in dem Magazin der Musik vc. vielleicht mit allzu vieler Wärme angepriesen. Da nun diese Erstlinge, ihres innern Werthes ohngeachtet, der dadurch auf das höchste gespanntten Erwartung doch nicht durchgängig entsprachen: so schien das musikalische Publikum gegen das Urtheil des Hrn. Pr. C. etwas mißtrauisch zu werden, und fand sich eben nicht geneigt, jene im Posaunenton angekündigten Werke ausserordentlich schön zu finden. Der Rec. selbst hatte, durch die gedachte Uebertreibung verstimmt, gegen die Compositionen des braven Künstlers eine lange Zeit hindurch ein gar nicht günstiges Vorurtheil, von welchem er sich nur erst bey der Erscheinung des Oberons völlig losreissen konnte. – Nach diesem offenherzigen Geständnisse werden uns die Leser um so viel eher glauben, wenn wir ihnen sagen, daß diese Oper dem vorhin gerühmten Kunstwerke in gewisser Rücksicht wohl noch den Vorzug streitig machen dürfte, und des gefälligern Styls wegen u.s.w. wahrscheinlich allgemeiner gefallen wird, als Hermann und die Fürsten“ (Bd. CXVII, 2. Stück, 1794, S. 402 f.).

Kunzen war „Grenzgänger“, gehörte zwei Ländern und unterschiedlichen Musikulturen an.⁸⁶ Konflikte während der Kriegsjahre hat es für ihn nicht gegeben. Als die Engländer Kopenhagen angriffen, erwies sich der Hofkapellmeister Kunzen als loyaler Staatsdiener und echter Patriot. Er veranstaltete Benefizkonzerte für die Verwundeten, Witwen und Waisen und komponierte vaterländische Lieder und Chöre. Nach seinem Tod haben Nekrologe gewürdigt, daß er Dänemark eine Vielzahl „nationaler Gesänge“ geschenkt habe.⁸⁷ Ob ihn dies seiner deutschen, insonderheit norddeutschen Heimat entfremdete, wäre näher zu untersuchen. Beklagt wurde eher, daß nur selten noch Werke von ihm in Deutschland zu hören seien.⁸⁸

Daß Kunzen in den damals noch getrennten Städten Hamburg und Altona – die letztgenannte übrigens die zweitgrößte Stadt des dänischen Gesamtstaates und beide ein wahres Zentrum der frühen Klopstockverehrung⁸⁹ – als Vertoner von *Hermann und die Fürsten* schon bald in Vergessenheit geraten war, läßt sich einem aufschlußreichen, 1817 in Kopenhagen erschienenen Bericht entnehmen.⁹⁰ Zu erfahren ist, in welcher feierlicher Weise man dort des Geburtstages des Dichters gedachte. Dem Bericht zufolge kam es vor 160 eingeladenen Ehrengästen beider Städte zu einem Fest, bei dem neben Reden, einer mit Lorbeerkränzen geschmückten Bilderausstellung auch mehrere Klopstock-Vertonungen dargeboten wurden. Zu dem Kanon des Ausgewählten gehörte das *Vater- unser* des Hamburger Kirchenmusikdirektors Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, die Gluckschen Vertonungen *Der Schlachtgesang*, *Der Jüngling* und *Die frühen Gräber*, gleichfalls die Hymne *Dem Unendlichen*, komponiert von Christian Gottlob Neefe. Von Kompositionen des Lübecker Organistensohnes und gerade verstorbenen Kopenhagener Hofkapellmeisters Kunzen stand nichts auf dem Programm. Bezeichnenderweise wurden aber auch die für jene Feier aus den Bardieten ausgewählten Stücke nicht musikalisch präsentiert, sondern – wie auch die *Ode an Fanny*, die *Frühlingsfeier* und die *Auferstehungs*-Passagen aus dem *Messias* – vorgelesen oder rezitiert.

86 Schwab, *Holger Danske – Holger Tydske* (wie Anm. 15), S. 96–114.

87 Zu dem Thema Kunzen und „danskhed“ (Dänenbewußtsein) vgl. Heinrich W. Schwab, *Guldalderens musik og danskhed*, in: *Musik og danskhed. Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (Hrsg. Jens Henrik Koudal), Kopenhagen 2005 (im Druck).

88 „Kunzen, der [...] für Deutschland fast gänzlich verlohren zu seyn schien, hat endlich sein Vaterland einmal wieder mit einer neuen Oper [...] beschenkt, die [...] seiner ganz würdig ist. Leider kennt Deutschland von alle den trefflichen Sachen, die Kunzen für Dänemark geschrieben hat, noch wenig oder nichts, und doch sind gerade diese seine vorzüglicheren“ (AmZ 2, 1800, Sp. 268). – Bislang ist es nicht gelungen, in den deutschen Landen eine Aufführung oder eine ausschnittweise konzertante Darbietung von Kunzens Musik zu *Hermann und die Fürsten* nachzuweisen. Eine Ausnahme stellt das Schweizer Musikfest vom August 1812 dar. Auf dem Programm standen damals nicht näher bezeichnete „Gesänge a. *Hermann u. die Fürsten* v. Klopstock, comp. von Kunzen“ (AmZ 15, 1813, Sp. 163).

89 Zitiert sei stellvertretend der Bericht des auf dem Titelblatt nicht genannten Gottfried Basse, *Klopstock. Ein Denkmahl. Zur Säcularfeier seines Geburtstages am zweiten Julius 1824*, Quedlinburg 1824, S. 42: „Das Leichenbegängniß war eines der feierlichsten und festlichsten, das jemals einem deutschen Dichter wurde. Hamburg und Altona vereinigten sich zu dem feierlichen Pomp. Die in Hamburg residirenden Gesandten, Consuln und Geschäftsträger, alle Ephoren der beiden Städte, die Geistlichkeit und die Künstler folgten in hundert und sechs und zwanzig Wagen der Leiche zu ihrer Ruhestätte. Eine Ehrenwache von hundert Mann zu Pferd und zu Fuß begleitete den festlich-schweren Trauerzug, und unterdeß klagte von den sechs Hauptthürmen Hamburgs das volltönende Trauergeläut. Die Schiffe im Hafen hatten auch die Trauerflagge aufgesteckt, als der Leichenzug vorüber wallte, und hierdurch wurde das traurig-festliche Gepränge noch feierlicher [...]“. Vgl. generell hierzu Meredith Lee, *Klopstock as Hamburg's Representative Poet*, in: *Patriotism, Cosmopolitanism, and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933* (Hrsg. Peter Uwe Hohendahl), Amsterdam und New York 2003, S. [91]–104.

90 *Dagspostens Søndagsblad* No. 21 (1817), S. LXXXIII–LXXXIV.

Tabelle 1: Kunzen, *Vorbereitung zum Tode* (Klopstock), Kiel 1787.

Textstrophe					
1	2	4+5	6+7	8	9+10
12 Zeilen	6	6+6	6+6	6	12+12
A	B	B	B	B	A
A: Mel. „Wachet auf, ruft uns die Stimme“					
B: Mel. „Jesus meine Zuversicht“					
Musikalische Strophe:					
I	II	III	= II	IV	V
3/4 Langsam	3/4 Ruhig	3/4	[3/4 Ruhig]	3/4 Ruhig	4/4 Feuerig und stark
29 Takte	24 Takte	15+15 Takte	24+24 Takte	24 Takte	28 Takte
: Es-B : Es	: Es-b : -Es	Es-B		: Es-B : b-Es	T. 17 ff. : Es-B : C ^{9b-8} -C ^{7b} Des ⁶ f b C ⁶ C ^{7b} f F ⁷ B ^{7b} Es Es Es ⁶ Es f B ^{7b} D ^v c As B ⁶ B ^{7b-6-5} Es

Tabelle 2: Kunzen, *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten* (Kiel und Altona 1790).

Zur besseren Orientierung wurden die musikalisch in sich geschlossenen Einzelteile mit fortlaufenden Ziffern versehen. In der rechten Spalte sind die Seitenzahlen des Klavierauszuges verzeichnet. Cramers Klavierauszug bringt auch die nur gesprochenen Partien des Bardiets zum Abdruck. Klopstocks Szenen 2, 4, 5 sowie 9–16 verlangen keine Musik.

1	Ouvertüre: Maestoso (d-Moll) – Allegro – Maestoso (D-Dur)	S. 1–6
	Erste Szene	
2a	Katwald: „Die Blumen auf meinem Schilde“ (ohne Begleitung)	S. 8
2b	Das gleiche Lied mit Klavierbegleitung	S. 8
3	Bardengesang: „Kühnheit ist Göttergabe“	S. 9–12
4	Chorgesang: „Wir streiten nicht mit Romulus Volk in seiner Kindheit!“	S. 13–21
5	Chor- und Bardengesang: „Seyd begrüßet, ihr beiden festlichen Nächte“	S. 23–37
	Dritte Szene	
6	Bardengesang: „Mana! Mana! er nahm das Schwert!“	S. 42–47
	Sechste Szene	
7	Chor- und Bardengesang: „Schwester Cannä's, Windfelds Schlacht“	S. 54–61
	Siebente Szene	
8	Gesang Katwalds: „Ha Alzes, Alzes mit dem goldenen Apfel!“	S. 63–65
9	Barden- und Chorgesang: „Hasset die Chazer, die jetzt im Römerbunde sind“	S. 67–74
10	Wechselgesang von zwei Barden und Herminone: „Das Mädchen bringt des Haines Kranz!“	S. 75–79
11	Die Barden Walhalls („Welcher Laut, wie des lispelnden Bachs“) – Die Seelen („Aus Deutschlands Hainen kommen wir her“) – Die Dichter Elysiums („O Minos, setze dich auf den Richterstein“) – Die Schatten („Römerschatten, Welteroberer“) – Die Dichter („Aus welcher sandiger Einöde“) – Die Schatten („Wir stritten in Deutschlands Wäldern“) – Die Dichter („Der ernste Gott auf dem Richterstein“) – Die Schatten („Schrecklichster unter den Göttern!“) – Die Dichter („Habt ihr euch erbarmt des Säuglings, der lächelte?“) – Die Helden in Walhalla („So fleugt die Lanze“ / „Kommt, wir starben, wie ihr!“ / „Folgt ihr, sie ist es“ / „Ha Wodan! und Hertha!“)	S. 81–108
	Achte Szene	
12	Bardengesang: „Da steht er vor euch, der euch fragen will, Ihr Götter!“	S. 112–117

Ach! der Welt ent - rannt ihr schon kamt zu en - tes Schwert; des Lohn!

(Diese Strophe wird nach No. III. gesungen).

Jesus leide selber hier
 Ehre leide in Pilgerhüten
 Ach, viel mehr, viel mehr, als wir
 Spät der Ehrliche gelitten.
 Ehrentrost laß im Kampf uns sein
 Ehrens auf dich, Vorkämpfer, lehn!

III
 Was ist die , Er - kend ; zeit, die , se schuld - - le Mit ; tag ; , Erum - be , ge : gen die Lin , sterb , , s lich ; feit ?
 Ach : ber an der farr : jen Erum : be hängt, - du un , er : seich ; ter Gott! gleich ; wohl Er : ber o : ber Gott!

(Diese beiden Strophen werden nach No. II. gesungen, wie die Strophe: Ehrens bey Stunde x.)

Du, unsre Zuversicht
Auser Theil ist einst das Leben,
Wenn auch unser Auge bricht,
Bleibst du, Richter! uns es geben
Wortes und des Reichsten Eodre,
Demnen Frieden gebst du schon.

Dass wir dein sind, nicht der Welt,
Dass du uns nicht aufstrecken:
Diese Kraft der besten Welt
Lass in unserm Tod uns schmecken!
Gib uns noch ein als wir flehen,
Wahr noch als wir jetzt verflehen!

IV. Ruhig.

Wenn mit einst wie sie zu ruhm, zu dem zu dem
Waltst du u - ber - schung - lich thun, zu dem zu dem
hen! Denn was hatst du nicht voll bracht, als du riefst: Ge - heit voll, bracht!

Beispiel 3: Kunzen, „Kommt wir starben, wie ihr!“, Beginn der Chorfrage aus: *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten*, Kiel 1790, S. 99 f. (D-KII).

Poco Allegro. 99

Kommt, wir starben, wie ihr! schwebet her - ein in Wingolfs hei - li - ge Hal - len! kommt, wir star - ben, wie ihr! schwebt her - ein in
Kommt, wir starben, wie
Wingolfs Hal - len schwe - bet her - ein in Win - golfs Hal - len! Kommt, wir star - ben, wie ihr, schwebet her - ein in Win - golfs
ihr! schwebet her - ein in Wingolfs hei - li - ge Hal - len! schwe - bet her - ein in Wingolfs hei - li - ge Hal - len!
Kommt, wir starben, wie ihr! schwebet her -
hei - li - ge Hal - len! wir starben, wie ihr! kommt, wir starben wie ihr! kommt, wir starben wie ihr! schwebet her - ein! schwebet her -
schwebet her - ein in Wingolfs Hal - len! kommt, wir starben, wie ihr! kommt, wir starben wie ihr! schwe - bet her - ein in Wingolfs
ein in Wingolfs hei - li - ge Hal - len! kommt, wir starben, wie ihr! kommt, wir starben, wie ihr! schwebt her - ein in Wingolfs Hal - len!
Kommt, wir starben, wie ihr! schwebet her -

Beispiel 4: Kunzen, „Kühnheit ist Göttergabe“, Bardengesang aus: *Chöre und Gesänge zu Klopstocks Hermann und die Fürsten*, aus Flora, Erste Sammlung, Kiel 1787, S. 31-36 (D-KII).

VII.
Zwey Bardes.
 Tenor u. Bassstimme.

Hörner und drey Posanen.

Grave.

Kühnheit ist Göt-ter - ga - be! nichts ed - le - res ge - brn für! Ue - ber den Stob - zen

Con moto.

gof - sen die Dä - fen Ver - wegenheit, Ver; wegenheit in Strömen aus! Die Fing - lin - ge hat - ten das
 (Klarinetten und Hörner.)

Thal gewählig - e - graben die Groyt, dritter den täufchenden Aß der Tan - us ge - legt, für den Haid - ty - rannen, den

Uhr! Dann! scholl von jenen Bitt - ten der Forst, hoch warf er Erd' em-
por! Schon zürst er der Fer-se der Flichti-gen nach, und sann' in das Thal hin - ein, schon
zürst er der Fer-se der Flichti-gen nach, und sann' in das Thal hin - ein. Ge - wies'n sprang den klei-neren'

um! Schon war der Tan-neaß nicht fern vom ver - fol - genden Uhr. Bald ge - hör - te des be - jüß - ten

mf

p

Horn

den er - steu Lan - zen - wurf. Da . spot - te - teu die Singli - ge der lichte - ren Jagd, Sie

sprangen den Sprung an dem Ber - ge nicht mehr, und stan - den um - her um den Uhr! und war - fen die Lan - zen auf

f

ihn! da floß ihr Blut! Sie star - ben,
 o - der stöhn!
 die - ses
 Ge - tern - det brill - te das
 sie star - ben, oder stöhn!
 Ge - tern - det brill - te das
 That - hin - aus der fir - gen - de Waid - ty - raun.
 Ge - tern - det brill - te das

ppp *cresc.* *ppp* *cresc.* *ppp* *cresc.*

Grave.

Thal — hin-aus der sie-ge-de Wald-ty - vau. Kühnheit ist Güt-ter - ge-

be! nichts ed-le-ris ga-ben sie! Un-ber den Stal-zen gos-sen die Dii-sen Ver-ree-geheit, Ver-

we-ge-heit in Strö-men aus!

In dem 1827, im Jahr seines frühen Todes, publizierten Essay *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen* ging Wilhelm Müller – dessen große Gedichtzyklen den fast gleichaltrigen Franz Schubert bekanntlich zu seinen berühmtesten lyrischen Kompositionen inspiriert haben – erstaunlich hart mit dem Œuvre Friedrich Gottlieb Klopstocks ins Gericht. Zwar wird im Einleitungssatz Klopstock wie selbstverständlich als Stammvater der im Titel genannten „neuesten“ deutschen Lyrik anerkannt: „Die lyrische Poesie der Deutschen hat von Klopstock bis auf unsre Zeit mancherlei Veränderungen durchlaufen, deren verschiedene und zum Teil ganz gegeneinander strebende Züge das verworrene Bild zusammensetzen, welches wir hier betrachten wollen.“¹ Aber dann folgt, vom Zielpunkt der erwähnten „Veränderungen“ aus, eine historische Würdigung, die man – wiewohl vornehmlich auf die Epigonen und Nachahmer gemünzt – kaum anders denn als harsche Abrechnung mit Klopstock und seiner Wirkungsgeschichte auffassen kann. Denn für Müller, der nicht selten selbst als virtuoser Experimentator mit kompliziertesten Gedichtformen an die Öffentlichkeit getreten war, lag am Ende der eigenen Laufbahn das Telos der Entwicklung in der artifizialen Simplität des Volksliedes:

„Die antike Vornehmheit, in welche Klopstock seine innigen und schwärmerischen Gefühle einschmiedete, muß noch immer Bewunderung erregen, aber zur Nachahmung kann sie nicht auffordern, wenn wir uns an das erinnern, was als klopstockisch auf dem deutschen Parnaß, namentlich von den neuen Barden, nachgesungen worden ist. Während Klopstock die höhere Lyrik nach der Norm der Alten in die Ode, die Hymne und den Dithyrambus einschloß, wollten die Liedersänger auch klassisch werden und tändelten sich in die anakreontische Form hinein. So wurde der natürliche Brustton des deutschen Liedes in ein widerliches Fistulieren verwandelt. Was sind alle Anakreontika des Klopstockschen Zeitalters gegen *ein* Lied von Hagedorn, oder gar gegen eines von Günther? Klopstock selbst hatte durchaus kein Ohr und also auch keine Brust und keinen Mund für das deutsche sangbare Lied. Seine von früher Jugend an gepflegte Antipathie gegen den Reim, der musikalischen Seele des deutschen Liedes, machte, daß der Reim auch ihm abhold wurde, und so wurde der

¹ Wilhelm Müller, *Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen*. Ludwig Uhland und Justinus Kerner, in: ders., *Werke. Tagebücher. Briefe* (Hrsg. Maria-Verena Leistner), 6 Bde., Berlin 1994, Band 4: *Schriften zur Literatur*, S. 299.

Reimfeind für das, was er gegen den Reim verschuldet hatte, durch den Reim selbst bestraft, als er geistliche Lieder zu reimen anfang. Dem reimlosen Klopstock zu Ehren wurden die Anakreontiker ungereimt.“²

Man mag sich fragen, ob Wilhelm Müllers kritischer Rückblick auf Klopstock vom Ende der 1820er Jahre repräsentativ genug ist, um auch die aktuelle Ansicht seines Generationengenossen Franz Schubert wiederzugeben. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Zunächst aber hat man dem unbestreitbaren Umstand einer schlechthin emphatischen Beziehung Schuberts zu dem später von Müller so gescholtenen Dichter in einem doppelten Sinne Rechnung zu tragen: dass nämlich nicht nur Klopstock für Schubert – freilich für den jungen Schubert, nicht für den reifen Komponisten des Jahres 1827 – an einem frühen, aber entscheidenden Punkt seiner Entwicklung von immenser Bedeutung gewesen ist, sondern dass umgekehrt auch Schubert, wie Walther Dürr mit Recht betonte, mit eben diesen frühen Vertonungen „zu dem neben Gluck vielleicht bedeutendsten Sängerklopstockscher Lieder geworden“³ ist.

Im Wesentlichen erstreckt sich Schuberts Befassung mit Klopstock auf kaum mehr als ein Jahr. Innerhalb dieses Zeitraums entstanden, deutlich in zwei Phasen (Herbst 1815 und Sommer 1816) gruppiert, die folgenden Vertonungen für Singstimme und Klavier:

- D 280 *Das Rosenband* (September 1815)
- D 285 *Furcht der Geliebten (An Cidli)*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 286 *Selma und Selmar*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 287 *Vaterlandslied*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 288 *An Sie* (September 1815)
- D 289 *Die Sommernacht*, zwei Fassungen (September 1815)
- D 290 *Die frühen Gräber* (September 1815)
- D 291 *Dem Unendlichen*, drei Fassungen (September 1815)
- D 322 *Hermann und Thusnelda* (Oktober 1815)

- D 442 *Das große Halleluja* (Juni 1816)
- D 443 *Schlachtlied* (Juni 1816)
- D 444 *Die Gestirne* (Juni 1816)
- D 445 *Edone* (Juni 1816).

Dazu treten noch, etwas früher, die beiden im März 1815 komponierten Chorlieder *Nun laßt uns diesen Leib begraben* (D 168, auch unter dem Namen *Begräbnislied* bekannt) und *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand* (D 168 A, auch unter dem Namen *Osterlied* bekannt), das im Februar 1816 begonnene große Oratorium *Jesus Christus schwebt am Kreuze (Stabat mater)*, D 383) sowie, eine späte Ausnahme, die für achtstimmigen Doppelchor konzipierte Neubearbeitung des *Schlachtliedes* (D 443), komponiert im Februar 1827 (D 912).

2 Ebd., S. 301.

3 Walther Dürr, *Lieder*, in: Walther Dürr und Arnold Feil, *Reclams Musikführer Franz Schubert*, unter Mitarbeit von Walburga Litschauer, Stuttgart 1991, S. 52.

Der noch nicht zwanzigjährige Franz Schubert hat sich also – mehr als zehn Jahre vor Wilhelm Müllers Verdikt – mit Klopstocks Lyrik ebenso intensiv wie kurz auseinandergesetzt. Die Intensität und die Bedeutung dieser Auseinandersetzung kann man sich erstens, wie gezeigt werden soll, kaum nachdrücklich genug vorstellen, und der Eindruck der Kürze dieser Auseinandersetzungsphase darf zweitens nicht über die Nachhaltigkeit im Sinne der bleibenden Verfügung Schuberts über gewisse kompositionstechnische Errungenschaften hinwegtäuschen. Die kompositorische Befassung mit Klopstock ließ ihn auf charakteristische Probleme ebenso erst stoßen, wie sie zugleich Wege zu ihrer Lösung eröffnete, und deren eingehende Analyse ist dazu angetan, sowohl einen wichtigen „Wendepunkt“⁴ in Schuberts kompositorischer Selbsterfahrung besser zu verstehen als auch ein differenzierteres Verständnis der Verfahren zu eröffnen, mit denen Schubert Lyrik in musikalische Struktur zu übersetzen vermochte. Denn nicht zuletzt in der Korrelation zwischen sprachlicher und musikalischer Metrik und Syntax – in der sich die „Vermittlungsfunktion der Zeitordnung als gemeinsamer Horizont beider Zeitkünste“ bestätigt⁵ – liegt das Spezifikum von Schuberts „musikalischer Lyrik“.⁶

1.

„Kennen Sie von den tausend und aber tausend komponierten Gedichten ein einziges hexametrisches? Mir ist kein solches bekannt. Selbst Schubert, dem sich fast alles, was er las, in Musik umsetzte, muss ein gelindes Grauen vor dem unabänderlich wiederkehrenden Rhythmus der Hexameter und Pentameter gehabt haben.“⁷

Als der Komponist Hermann Goetz brieflich diese rhetorische Frage formulierte, befand er sich mitten in der Vertonung der Schillerschen *Nänie*, deren metrische Form, das elegische Distichon, er als besondere und von keinem Komponisten vor ihm bewältigte Herausforderung empfand. Was Goetz aber 1874 im Bewusstsein seiner vermeintlichen Pionierleistung nicht wissen konnte: Schubert hat sehr wohl Hexameter vertont; nur wurden diese Vertonungen nach ihrer Erstveröffentlichung bei Tobias Haslinger (1827) erst wieder in den 1880er Jahren in Max Friedlaenders Edition und 1895 im Rahmen der Alten Schubert-Ausgabe publiziert. Es sind sogar zwei Werke aus Schuberts Reifezeit, die er im August 1825 auf Texte seines Bekannten Johann Ladislaus Pyrker komponierte: *Das Heimweh* (D 851) und *Die Allmacht* (D 852). Während aber das 19. Jahr-

4 Unter dem Aspekt des werkbiographischen „Wendepunkts“ werden Schuberts Klopstock-Vertonungen – unter etwas anderer Perspektive und anhand einer anderen Auswahl von Beispielen – diskutiert in: Hans-Joachim Hinrichsen, *Episode oder Wendepunkt? Schuberts Auseinandersetzung mit der Dichtung Friedrich Gottlieb Klopstocks*, in: *Schubert : Perspektiven 3* (2003), S. 155–175.

5 Ludwig Stoffels, *Die Winterreise*, Band 1: *Müllers Dichtung in Schuberts Vertonung*, Bonn 1987, S. 78.

6 Der einlässlichen Rekonstruktion und Darstellung dieses Spezifikums hat Thrasybulos Georgiades seine umfangreiche Monographie *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen 1967, gewidmet (siehe unten, Anm. 8). Bezeichnend für die Einseitigkeit des von Georgiades rekonstruierten Konzepts ist indessen, wie gezeigt werden soll, die nicht etwa beiläufige, sondern offensichtlich planvolle Ignoranz gegenüber den Klopstock-Vertonungen.

7 Brief von Hermann Goetz an August Scipio, Sommer 1874, zit. nach: Eduard Kreuzhage, *Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke*, Leipzig 1916, S. 101.

hundert diese unbekanntenen Werke noch in aller Unschuld ignorieren konnte, wurden sie im 20. Jahrhundert oft willentlich marginalisiert. Thrasybulos Georgiades etwa widmete ihnen 1967 in seinem Standardwerk *Schubert – Musik und Lyrik* gerade einmal eine Fußnote, um seiner sicheren Überzeugung Ausdruck zu geben, Schubert habe die Hexameter Pyrkers wohl nur „wider Willen komponiert“.⁸ Widerwillig ist hier allerdings nicht so sehr der Komponist als vielmehr sein Interpret: Die späten Pyrker-Gesänge aus dem Jahre 1825 passten schlichtweg nicht in sein Konzept des Schubertschen Liedes. Das von Goetz unterstellte „gelinde Grauen“ Schuberts vor dem Hexameter ist Resultat einer durch die Überlieferungssituation entschuldbaren Ignoranz, der von Georgiades insinuierte „Widerwille“ hingegen das Ergebnis des planvollen Zuschnitts musikalischer Lyrik auf ein tendenziös pointiertes Konstrukt.

Das sind lediglich zwei willkürlich gewählte Belege für ein dem Komponieren des 19. Jahrhunderts als konstitutiv unterstelltes Spannungsverhältnis zwischen antikisierender Metrik und musikalischer Lyrik. Es betrifft natürlich, über das spezielle Hexameter-Problem hinaus, das Lied-Œuvre Franz Schuberts im Kern: Mag man von den Pyrker-Vertonungen vielleicht noch absehen, so kommt man doch kaum an der Zentralstellung etwa der *Ganymed-* oder *Prometheus-*Hymnen nach Johann Wolfgang von Goethe vorbei.⁹ Die genetisch tiefste Schicht indessen, die in Schuberts Liedwerk eine intensive und folgenreiche Auseinandersetzung mit der Vertonung antiker, frei antikisierender oder überhaupt freier Versmaße darstellt, ist in seiner frühen Beschäftigung mit Friedrich Gottlieb Klopstock zu finden (der bezeichnenderweise in der gesamten umfangreichen Monographie von Georgiades nicht einmal erwähnt wird). Gerade die kurze, aber intensive Auseinandersetzung mit Klopstock, so hatte vor 50 Jahren schon Walther Vetter vermutet, ohne dies freilich allzu weit auszuführen, habe dem jungen Komponisten „tiefere Einsicht in sprachliche Bewegungs- und Klanggesetze“ vermittelt und die „Evolution vom Bloß-Intuitiven zum Auch-Bewußten“ ausgelöst.¹⁰

Wie ist Schubert auf Klopstock gestoßen? In jüngster Zeit ist mehrfach von germanistischer Seite gezeigt worden, in welcher Weise man Schuberts frühes Vokalwerk geradezu als Quellenkorpus zur Literaturrezeption des österreichischen Biedermeier lesen kann, insofern als dieses Œuvre weniger die individuelle Belesenheit des Komponisten als vielmehr die Lektorentätigkeit und lyrische Produktion seines weit verzweigten Freundeskreises widerspiegelt. Diese wiederum zeigt die für die literarische Bildung der jungen österreichischen Intellektuellen der Kongresszeit typische Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: das Nebeneinander von Goethe und Schiller etwa mit den in anachronistischer Weise überproportional vertretenen Dichtern der Empfindsamkeit (für deren Kenntnisnahme durch Schubert freilich nicht nur der Freundeskreis, sondern auch die Beschäftigung mit den Liedern Zumsteegs zu bedenken ist), die in Schuberts Vokalwerk erst von 1817 an fast schlagartig der Präsenz der deutschen Romantiker um Novalis und die Gebrüder Schlegel weichen sollten. Der verzögerte Anschluss an die aktuelle Situation des mittel- und norddeutschen Kulturraums, charakteristisch für den Schubert-Kreis während seiner späten Gymnasial- und frühen Universitätsjahre, drückt ziemlich

8 Thrasybulos Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik*, Göttingen ²1979, S. 206.

9 Zu *Ganymed* vgl. Thomas Seedorf, *Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied. Goethes „Ganymed“ – „In Musik gesetzt ... von Franz Schubert“*, in: *Schubert : Perspektiven* 3 (2003), S. 1–27.

10 Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert*, Bd. 2, Leipzig 1953, S. 147 f.

unmittelbar den in der österreichischen Schulausbildung gesiebten Literaturkanon aus, den Schubert und vor allem seine Freunde erst mit der Emanzipation von den Restriktionen der Ausbildungssituation zu erweitern fähig waren.¹¹ Anders als der in Schuberts Liedwerk fast konstant anwesende und quantitativ durch niemanden überbotene Goethe – der von Schubert allerdings in die Abfolge seiner eigenen „empfindsamen“, „klassizistischen“ und „romantischen“ Lektüreerfahrungen signifikant eingepasst wurde, um schließlich der Beschäftigung mit dem Weltschmerz eines Wilhelm Müller oder Heinrich Heine zu weichen¹² –, anders also als Goethe bezeichnet Klopstock auf den ersten Blick in Schuberts Vokalmusik nur eine Episode, wenn auch eine intensive und folgenreiche, deren vermeintlich episodischer Charakter sich freilich auf den zweiten Blick deutlich relativiert.

Die vorübergehend intensive Klopstock-Begeisterung des Schubertschen Freundeskreises äußerte sich zwangsläufig in eigener literarischer Produktion, auch beim Komponisten selbst. Anton Holzapfel, Schuberts Freund aus der Konviktszeit, gab in seinen für den Biographen Ferdinand Luib bestimmten Erinnerungen an, noch ein Gedicht von Schuberts Hand besessen, später aber verloren zu haben,

„welches von ihm in dem von uns Schülern kaum verstandenen schwunghaften Odenstil Klopstocks verfaßt und dessen Thema beiläufig Gottes Allmacht in der Schöpfung war, eine, wie ich mich noch erinnere, ganz regelmäßige Dichtung, die mir in höherer Klasse stehendem um so mehr auffiel, als ich mir selbst so etwas kaum besser zutrauen durfte und man in den untern Klassen kaum etwas von Poesie zu vernehmen pflegte.“¹³

Im Freundeskreis selbst war die Produktion klopstockisierender Lyrik, wie jüngst von Ilija Dürhammer an Gedichten Anton Ottenwalts gezeigt werden konnte, buchstäblich vergesellschaftet: bis hin zu jener Form, in der die Gedichte als kompetitive Resultate des „Wortelns“ entstanden, eines Gesellschaftsspiels, in dem nach einer Liste vorgegebener Schlüsselwörter gearbeitet wurde.¹⁴ Wenn auch diese für die wechselnden Kreise um Schubert bis in die späte Zeit hinein dokumentierte Form der Sozialität weniger den originalen Freundschaftskult etwa der Göttinger Hainbündler reflektiert als vielmehr den Zuschnitt spezifisch biedermeierlicher Geselligkeit erkennen lässt, so war doch das mit diesem Dichterkreis verbundene Ideal empfindsamer Seelengemeinschaft der

11 Vgl. Hans Joachim Kreuzer, *Schubert und die literarische Situation seiner Zeit*, in: Werner Aderhold u. a. (Hrsg.), *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985*, Kassel u. a. 1985, S. 29–38; ders., *Dichtkunst und Liedkunst – Franz Schubert und die Dichter*, in: *Schubert-Jahrbuch* 1997, Duisburg und Kassel 1999, S. 3–21; Ilija Dürhammer, *Zu Schuberts Literaturästhetik – entwickelt anhand seiner zu Lebzeiten veröffentlichten Vokalwerke*, in: *Schubert durch die Brille. Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* (Hrsg. Ernst Hilmar), Nr. 14 (Januar 1995), S. 5–99; Michael Kohlhäufel, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Kassel u. a. 1999.

12 Vgl. Ilija Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literatur-Rezeption der Schubert-Freunde*, Wien u. a. 1999, S. 323–343; vgl. auch Herbert Zeman, *Gedanken zu Franz Schuberts poetischer Weltvorstellung*, in: *Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift Walter Salmen* (Hrsg. Monika Fink u. a.), Innsbruck 1991, S. 172.

13 Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1966, S. 67.

14 Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat* (wie Anm. 12), S. 44 f.

emphatisch begrüßte Hintergrund solcher Aktivitäten.¹⁵ Nicht zufällig erscheint Klopstock in Schuberts Œuvre erstmals auf dem bezeichnenden Umweg über eines der für die schwärmerische Klopstock-Nachfolge so charakteristischen Reverenz- und Adressgedichte: in der Vertonung von Friedrich von Matthissons *An Laura (als sie Klopstocks Auferstehungslied sang)* – ein Lied (D 115) des siebzehnjährigen Schubert, das Anfang Oktober 1814, wohlgemerkt noch einige Tage vor der in der Literatur hypostasierten Geburtsstunde des romantischen Klavierlieds¹⁶ (gemeint ist *Gretchen am Spinnrade*), entstand. Das erste daraufhin vertonte Klopstock-Gedicht, das für vierstimmigen Chor gesetzte Osterlied *Überwunden hat der Herr den Tod* (D 168A, 15. März 1815), mag Schubert irrtümlich sogar für das bei Matthisson erwähnte *Auferstehungslied* gehalten haben. Doch auch ohne einen so direkten Bezug liegt die Vermutung nahe, dass sein Weg zu Klopstock durch die Dichter der zweiten Generation – durch Hölty, Matthisson, Kosegarten und Stolberg – eröffnet wurde: damit also zunächst zu dem Klopstock der Sterbevisionen und der Vergänglichkeitsmelancholie, zum empfindsamen Dichter der Seelengemeinschaft und des Freundschaftskults.¹⁷ Daneben sind es natürlich auch, im Zeitalter der Befreiungskriege naheliegend, die patriotischen Gedichte wie *Hermann und Thusnelda*, das *Vaterlandslied* oder der *Schlachtgesang*, die Schubert sich – bisweilen parallel zu den Liedern Theodor Körners – zur Vertonung vornahm.

Um diese Zeit herum hat sich Schubert nachweislich mit dem Gedanken getragen, Liederhefte nach einzelnen Dichtern zusammenzustellen. Im Falle der Goethe-Vertonungen ist dies bekanntlich gleich zweifach realisiert worden, und in dem von Schuberts Freund Josef von Spaun verfassten Begleitbrief zum ersten *Goethe-Liederheft* (17. April 1816) wurde der Weimarer Dichturfürst über die Absicht des jungen Komponisten informiert, nach dem gleichen Verfahren noch weitere Hefte anzulegen, von denen nicht weniger als zwei für Klopstock reserviert sein sollten:

„Die ersten beiden (wovon das erste als Probe beiliegt) enthalten Dichtungen Euer Exzellenz, das dritte enthält Dichtungen vom Schiller, das 4te und 5te vom Klopstock, das 6te vom Mathisson, Hölty, Salis etcetc., und das 7te und 8te enthalten Gesänge Ossians, welche letztere sich vor allen auszeichnen.“¹⁸

Für die heute verstreuten Quellen der 20 aus dieser Zeit stammenden Kosegarten-Vertonungen ist jüngst sogar ein ursprünglich geplanter zyklischer Zusammenhalt nachgewiesen worden: und zwar als ein nicht nur formeller – als Liederheft nach einem einzigen Dichter –, sondern als Ausdruck eines geselligen Rollen-Liederspiels, wie es etwa auch den originalen Berliner Texten der Wilhelm Müllerschen *Schönen Müllerin* zugrunde liegt.¹⁹

15 Vgl. Walther Dürr, *Schubert in seiner Welt*, in: Walther Dürr und Andreas Krause (Hrsg.), *Schubert-Handbuch*, Kassel u. a. 1997, S. 2 ff. (bes. den Abschnitt *Die Freundeskreise*, S. 19–45). – Vgl. auch Hans-Joachim Kreutzer, *Freundschaftsbünde – Künstlerfreunde. Das Erbe von Aufklärung und Empfindsamkeit im Schubert-Kreis und seine Verwandlung im romantischen Geist*, in: Eva Badura-Skoda u. a. (Hrsg.), *Schubert und seine Freunde*, Wien u. a. 1999, S. 59–74.

16 Vgl. als ein Beispiel für viele: Vetter, *Der Klassiker Schubert* (wie Anm. 10), S. 130.

17 Zu den Phasen der frühen Klopstock-Rezeption im deutschsprachigen Raum vgl. Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 133–155 (*Sammlung Metzler* 325).

18 Otto Erich Deutsch (Hrsg.), *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u. a. 1964, S. 41.

19 Morten Solvik, *Lieder im geselligen Spiel. Schuberts Kosegarten-Zyklus von 1815 entschlüsselt*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), H. 1, S. 31–39.

So dürften auch die Gedichte Klopstocks, imitiert in der Lyrik der Freunde und vertont in den Liedern Schuberts, in striktem Sinne als Katalysatoren der rezeptiven und produktiven Geselligkeit gewirkt haben. Die Einbettung dieser Lieder in einen literarisch-musikalischen Kommunikationsprozess (der über das Vokalwerk hinaus und bis in Schuberts späte Schaffensphase hinein übrigens auch die Instrumentalmusik betrifft²⁰) ist als künstlerische Produktionsbedingung einerseits im Einzelfall so schwer rekonstruierbar wie andererseits im Allgemeinen für ihr Verständnis fundamental. Auch das letzte der bekannten Klopstock-Lieder Schuberts, *Edone* vom Juni 1816 (D 445), gehört offensichtlich in einen solchen Kommunikationszusammenhang: Es ist Teil des kalligraphisch angelegten Liederheftes für Therese (oder Heinrich?) Grob²¹ und bildet sogar dessen Beginn. Schubert folgt also dem durch Klopstock vorgegebenen Verfahren der poetischen Namengebung, das durch die analoge Skandierung der beiden weiblichen Vornamen (Therese/*Edone*) begünstigt wird.

2.

Als letztes und gerade als scheinbar schlichtestes aller Klopstock-Lieder bündelt *Edone* die Techniken und Verfahren der Schubertschen Klopstock-Vertonung, gleichsam als Summe kompositorischer Erfahrung mit dem Dichter, in idealer Weise. Es liegt daher nahe, den genaueren Blick auf Schuberts Auseinandersetzung mit Klopstock mit diesem Beispiel zu beginnen.²²

Beispiel 1: siehe Seite 172.

Die vier regelmäßigen Strophen von Klopstocks Gedicht werden von Schubert in ein 37 Takte umfassendes Lied umgewandelt. Die angesichts der völlig regelmäßigen Grundstruktur der Textvorlage überraschende Ungeradtaktigkeit der Komposition beruht auf einer kleinen, aber folgenreichen Maßnahme zu Beginn. Jede der vier Strophen, von denen nur die erste und die letzte sich melodisch aufeinander beziehen, wird vom Komponisten durch geschickte Dehnung der dreihebigen Verse in eine Achttaktgruppe umgesetzt. Das ergäbe unter Einbezug des je zweitaktigen Vor- und Nachspiels des Klaviers ein 36-taktiges Gesamtgebilde – wenn Schubert nicht am Ende der ersten Strophe eine Störung des metrischen Gleichgewichts eingebaut hätte, die, als lokal begrenztes Ereignis gesehen, zwar nur die Modulation vom c-Moll-Schluss der ersten

20 Vgl. Anselm Gerhard, *Franz Schuberts Abschied von Beethoven? Zur „poetischen Idee“ des Es-Dur-Klaviertrios von 1827*, in: *Schubert : Perspektiven 2* (2002), S. 4 f.

21 In der Literatur wird das früher so genannte Liederheft für Therese Grob neuerdings auch als „Liederalbum der Familie Grob“ bezeichnet (vgl. etwa Walther Dürr, *Vorwort*, in: NGA IV/10, S. XXVII). An der Bedeutung der exponierten Stellung von *Edone* ändert sich durch diese unterschiedliche Nomenklatur – Ausdruck einer leichten Unschärfe bei der Fixierung des eigentlichen Adressaten des Albums – natürlich nichts. Vgl. dazu: Rita Steblin, *Schubert's Beloved Singer Therese Grob*, in: *Schubert durch die Brille. Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* (Hrsg. Ernst Hilmar), Nr. 28 (Januar 2002), S. 55–99, bes. S. 93 ff.

22 Zitiert wird aus den beiden Gesamtausgaben der Werke Schuberts unter den folgenden Siglen: a) AGA (Alte Gesamtausgabe): *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig 1884–1897; b) NGA (Neue Gesamtausgabe): *Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel u. a. 1964 ff.

zum As-Dur-Beginn der zweiten Strophe hinauszögert, damit insgesamt aber das gleichmäßige Gefüge der folgenden 8+8+8 Takte verschiebt. Die planvolle metrische Irritation wird deutlich, wenn man die Fiktion einer vereinfachten Version dagegenhält, die dem Komponisten ohne Verzögerung der Modulation von der ersten zur zweiten Strophe (im Anschluss an Takt 10) eine glatt aufgehende Geradtaktigkeit von viermal acht Takten eingebracht hätte. Eben sie, dies macht das Beispiel sichtbar, hat Schubert nicht gewollt, und es ist bezeichnend, dass er gerade an dem schlichtesten aller von ihm vertonten Klopstock-Gedichte die reflektierte Irritation einer damit als nur scheinbar erwiesenen Simplizität demonstriert. Die subtile metrische Störung vor dem Hintergrund einer kunstvollen Synthese von durchkomponierter und strophischer Form ist von nun an ein Kennzeichen des Schubertschen Lieds, das mit Klopstocks *Edone* ein zwar kaum zum Repertoire heutiger Liederabende gehörendes, vom Komponisten selbst aber durch Einfügung in das Liederheft für Therese Grob nachdrücklich nobilitiertes Gattungsexemplar gefunden hat.

Beispiel 2: siehe Seite 173.

Insofern ratifiziert der mit *Edone* vollzogene Abschied von Klopstocks Lyrik nicht einfach den in der älteren Schubert-Literatur vielbeschworenen Übergang zum Gattungstypus des romantischen Klavierliedes, er signalisiert vielmehr die geschichtswirksame Integration der Errungenschaften aus der kompositorischen Befassung mit eben diesem Dichter. Den Umgang mit metrischen und rhythmischen Problemen hat Schubert in erster Linie bei Klopstock gelernt. Ein reifes Ergebnis dieser Beschäftigung zeigt das gleichzeitig mit *Edone* als eine der letzten Klopstock-Vertonungen entstandene 15-strophige Lied *Die Gestirne* (D 444). Das Lied hat, ebenso wie *Edone*, eine ungerade Taktanzahl, der aber hier, anders als bei *Edone*, ein alles andere als metrisch ebenmäßiges Textgebilde zugrunde liegt. Sollte Schubert tatsächlich, wie Maximilian und Lilly Schochow vermuten,²³ die seit 1798 bei Göschen in mehreren Auflagen erschienene Werkausgabe konsultiert haben, dann musste er den Text in der für Klopstock charakteristischen Präsentationsform vor Augen haben, die dem Gedicht im Bedarfsfall das je eigene Metrum als abstraktes Schema voranstellte.

Abb. 1: Fr. G. Klopstock, *Die Gestirne*, Strophe 1 (nach der Werkausgabe Leipzig: Göschen 1854, Band 4, S. 138).

Die Gestirne.

♪ — ♪ ♪ —, — ♪ —, — ♪ ♪ —
 ♪ ♪ —, — ♪ ♪ — ♪ ♪ —, ♪ (—) — ♪
 ♪ ♪ — ♪ ♪ —, — ♪ ♪ — ♪ —
 ♪ ♪ — ♪, (—) ♪ ♪ — — ♪ ♪ —.

**Es tönet sein Lob Feld und Wald, Thal und Gebirg,
 Das Gestad hallet, es donnert das Meer dumschraufend
 Des Unendlichen Lob, siehe, des Herrlichen,
 Unerreichten von dem Danklied der Natur!**

23 Franz Schubert. *Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter* (Hrsg. Maximilian und Lilly Schochow), Hildesheim und New York 1974, Bd. 1, S. 215–225.

Im vorliegenden Falle ist es, aus dem vorangestellten Schema geradezu in die Augen springend, der für Klopstocks antikisierende Hymnik überaus charakteristische, für die Vertonung jedoch nicht leicht zu bewältigende häufige Hebungsprall, der Schubert bei der Umsetzung des ersten Verses zur Komposition eines aus drei Einzeltakten gefügten Dreitakters zwingt. Bewunderungswürdig ist die Souveränität, mit der Schubert dieses irreguläre Taktgebilde des Beginns in die Gesamtstruktur des Liedes integriert (Beispiel 3): Dem Dreitakter voran steht ein zweitaktiges Klaviervorspiel, ihm folgt eine Viertaktgruppe mit der Vertonung des zweiten Verses, und ohne Zäsur schließt sich hieran eine finale Sechstaktgruppe, welche die Verse 3 und 4 enthält. Man beachte innerhalb dieser abschließenden Sechstaktgruppe das von Schubert in einer aufsteigenden chromatischen Linie versteckte Enjambement zwischen dem dritten und dem vierten Vers Klopstocks (T. 12), durch das die Geradtaktigkeit dieser Sechstaktgruppe die eigentlich irreguläre interne Gliederung in $2\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2}$ Takte überspielt. Insgesamt also stellt Schuberts Liedstrophe ein dynamisch proportioniertes Gebilde von $2+3+4+6$ Takten dar, das auf die Sperrigkeit des Klopstockschen Metrums weder mit unangemessener Glättung noch mit formaler Konfusion reagiert. Zur Rundung des Gesamtgebildes trägt schließlich die harmonische Spiegelung bei: Schubert beantwortet die initiale Kadenzfigur des Klaviervorspiels (mit dem übermäßigen Quintsextakkord auf *des*) am Schluss der Strophe, also in den letzten drei Takten, mit ihrer variierten Inversion. Stellt man diese durch die Ineinanderspiegelung von Anfang und Ende gleichsam verdoppelte Kadenz neben den auffälligen neapolitanischen Sextakkord am Schluss der gleichzeitig entstandenen *Edone*, dann gewinnt man einen guten Einblick in das Repertoire chromatischer Empfindsamer-Manierismen des jungen Schubert, durch die der Ton seiner metrisch und rhythmisch intrikaten Klopstock-Lieder in den Umkreis seiner gleichzeitigen Vertonungen Hölty's, Matthissons und Kosegartens zurückgeholt wird.

Beispiel 3: siehe Seite 174.

Die planvoll eingesetzte Technik des in der chromatischen Linie versteckten Enjambements lässt sich aber bereits an einigen Klopstock-Liedern des Vorjahres studieren. In *Das Rosenband* (D 280), dem ersten Klopstock-Lied Schuberts überhaupt, erlaubt dieses Verfahren (vgl. T. 9/10: Enjambement zwischen den Versen 2 und 3) die Komposition einer scheinbar „quadratischen“, in Wirklichkeit jedoch aus zwei ungeradtaktigen Gliedern (7+9) gefügten sechzehntaktigen Strophe. Auch hier reagiert Schuberts subtil ausbalancierte Taktmetrik auf die hochartifizielle Pseudo-Simplizität des Klopstockschen Gedichts.²⁴

Beispiel 4: siehe Seite 175.

Handelt es sich beim *Rosenband* aber noch um eines der (wenn auch nur scheinbar) schlichten Gedichte, so bietet die zur gleichen Zeit vertonte Ode *An Sie* (D 288) wieder jene metrische Komplexität, deren untrügliches Kennzeichen wie stets der vom Dichter vorangestellte metrische Schematismus ist. Auch sei nur auf das an den Klopstock-Lie-

24 Zum Konstruktivismus der Klopstockschen Ode vgl. Christoph und Winfried Michel, *Friedrich Gottlieb Klopstock: „Cidli“ (1752) / Franz Schubert: „Das Rosenband“ (1815)*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1975, S. 102–123.

dern zum Zwecke musikalischer Domestizierung der sperrigen Prosodie erarbeitete Verfahren des chromatisierten Enjambements verwiesen (T. 6: Übergang von Vers 2 nach Vers 3). Dadurch gelingt Schubert die Konstruktion einer Achttaktgruppe aus den drei ersten Versen, die er mit einer aus dem wiederholten Schlussvers und einem dreitaktigen (wiederum mit empfindsamer Chromatik angereicherten) Klaviernachspiel gebauten weiteren Achttaktgruppe beantwortet: perfektes Beispiel einer insgesamt sechzehntaktigen lyrischen Scheinsymmetrie aus zweimal acht Takten, in deren interner Struktur Klopstocks eigenwillige Strophenform vollkommen aufgehoben ist.²⁵

Beispiel 5: siehe Seite 176.

3.

Exkurs: Hölty-Vertonungen vor und nach Klopstock

So wie Klopstock für den komponierenden Schubert selbst in einem feierlich-hymnischen Gedicht wie *Die Gestirne* die musikalischen Merkmale des Empfindsamen nicht verliert, so hat Schubert auch das Problemfeld antikisierender Metren schon vor der einschlägigen Beschäftigung mit Klopstock bei den Dichtern des Göttinger Hainbundes kennengelernt: so zum Beispiel die asklepiadeische Ode in Ludwig Hölty's *Mainacht (Wann der silberne Mond, D 194)* vom Mai 1815. Gerade aber im Vergleich zu der vollkommen unproblematischen Symmetrie dieser Hölty-Vertonung lässt sich zeigen, dass erst die Auseinandersetzung mit Klopstock einen wirklich reflektierten Umgang mit den Problemen der Prosodie in Gang gesetzt hat. Denn Hölty's alles andere als liedhaft-symmetrische Odenstrophe wird von Schubert in zwei genau achttaktige Zeilen (T. 3–10 und T. 11–18) transformiert und mit einem je zweitaktigen Klaviervor- und -nachspiel umgeben. Nur die technische Raffinesse der Maßnahme, nämlich die Anlage eines Gefüges aus melismatischer Textstauung in der ersten und syllabischer Textdehnung in der zweiten Hälfte verhindert den Eindruck des Gezwungenen: Dennoch wird unter der Hand des Komponisten aus dem gewollt asymmetrischen Strophengebilde des Dichters ein vollkommen symmetrisch gefügtes, liedhaftes musikalisches Kunstwerk aus zweimal acht Takten.

Beispiel 6: siehe Seite 177.

Die Freiheit im Umgang mit musikalisch-metrischer Asymmetrie, die Schubert danach in der Auseinandersetzung mit Klopstock gelernt hat, lässt sich nun an einer nach der ersten Klopstock-Gruppe komponierten Hölty-Vertonung ermesen, die ein im Verhältnis zur asklepiadeischen *Mainacht* vordergründig viel schlichter und regelmäßiger gebautes Gedicht in ein musikalisches Gebilde von subtil gehandhabter Unregelmäßigkeit überführt. Hölty's Gedicht *An den Mond* (in späteren Drucken, und so auch bei Schubert, mit dem Titel *Klage*²⁶) wurde von Schubert zunächst im Mai 1816 vertont und dann im

²⁵ Es sei allerdings nicht verschwiegen, dass diese kompositorische Perfektion nur für die erste Strophe funktioniert; in der zweiten Strophe dagegen vermag der zweite Takt die Überlast der bei Klopstock durch reiche Interpunktion gegliederten ersten Verszeile nicht überzeugend zu tragen.

²⁶ Zu den voneinander abweichenden Fassungen vgl. Ludwig Christoph Heinrich Hölty, *Gesammelte Werke und Briefe. Kritische Studienausgabe* (Hrsg. Walter Hettche), Göttingen 1998, S. 160 und S. 509.

November desselben Jahres in einer zweiten Fassung erarbeitet (*Klage*, D 436). Hölty's Gedicht besteht aus drei Strophen von je sechs Versen; die ersten vier von ihnen sind nur zweihebzig, die beiden abschließenden dagegen weisen je drei Hebungen auf. Diese leichte Störung einer glatten Symmetrie der Strophe – also die Entwicklung von der Gerad- zur Ungeradzahligkeit der Hebungen – kehrt in Schuberts Lied wieder, und zwar durch die Bildung der Strophenmelodie aus 4+3 (=7) Takten (Beispiel 7). Um dennoch eine übergeordnet geradzahlige Taktgruppenstruktur zu erzeugen, füllt Schubert diese siebentaktige Melodiezeile mit einer fünftaktigen Klavierüberleitung zur Zwölfaktigkeit auf; diese Überleitung führt dann zur (genau gleich gebauten) nächsten Strophe. Das gesamte dreistrophig durchkomponierte Lied ist somit aus dem Alternieren von Singstimme und Klavierzwischenpiel folgendermaßen strukturiert: 4+3+5 (= 12) / 4+3+5 (= 12) / 4+3+2 (= 9), weist also am Schluss die Pointe auf, dass das ungeradzahlige Klavierzwischenpiel, das sonst immer ausgleichend für die übergeordnete Geradzahligkeit der Takte gesorgt hatte, bei seinem letzten Auftreten als Nachspiel nun seinerseits geradzahlig (2 Takte) ist, aber damit das Lied auf die ungeradzahlige Gesamtsumme von 33 Takten bringt. Hier begegnet also nun das Ineinander von Asymmetrien und Ausgleichsmaßnahmen, das für Schuberts Komponieren insbesondere seit der einlässlichen Befassung mit der Lyrik Klopstocks charakteristisch ist (vgl. oben die Bemerkungen zu D 288).

Beispiel 7: siehe Seite 178.

Vor dem Beginn der Auseinandersetzung mit Klopstock wird also Hölty, der in der Klopstock-Nachfolge mit komplizierten antikisierenden Metren experimentierte, noch in schöner und regelrechter Symmetrie vertont (die sich gegen die Struktur des Gedichts erst durchzusetzen hat), danach hingegen sind auch die Hölty-Lieder auf subtile Weise komplizierter. Auf die späteren Hölty-Vertonungen hat sich offenbar Schuberts Klopstock-Erfahrung unmittelbar ausgewirkt.

4.

Damit scheint es, als habe in der Tat erst die Auseinandersetzung mit Klopstock einen wirklich reflektierten Umgang mit den Problemen der Prosodie in Gang gesetzt. Das erste Klopstock-Gedicht, bei dem Schubert damit durch das vorangestellte metrische Schema unübersehbar konfrontiert wurde, ist die kleine Ode *Furcht der Geliebten*, die er im September 1815 in zwei Fassungen vertonte (D 285). Im Text der Ode, 1752 entstanden während Klopstocks Reise von Hamburg nach Kopenhagen, besteht die Eigenheit des Metrums, mit der das Gedicht von der eigentlich zugrunde liegenden Form der sapphischen Ode abweicht, in dem von Klopstock in das deutsche Versrepertoire eingeführten Wanderdaktylus (siehe Abb. 2): Er liegt im Vers 1 im ersten Versfuß, im Vers 2 im zweiten, im Vers 3 im dritten und im vierten Vers wiederum am Beginn (das dem Gedicht von Klopstock vorangestellte metrische Schema ist in der Abb. 2 für die vorliegende Publikation einer leichten graphischen Manipulation unterzogen worden, um den wandernden Daktylus hervorzuheben).

Abb. 2: Fr. G. Klopstock, *Furcht der Geliebten* (nach der Werkausgabe Leipzig: Göschen 1854, Band 4, S. 96).

Furcht der Geliebten.

— 00 — 0 — 0 — 0 — 0 ,
 — 0 — 00 — 0 — 0 — 0 ,
 — 0 — 0 — 00 — 0 — 0 ,
 — 00 — 0

Cidli, du weinst, und ich schlummre sicher,
 Wo im Sande der Weg verzogen fort schleicht;
 Auch wenn stille Nacht ihn umschattend decket,
 Schlummr' ich ihn sicher.

Wo er sich endet, wo ein Strom das Meer wird,
 Gleit' ich über den Strom, der sanfter aufschwilt:
 Denn, der mich begleitet, der Gott gebot's ihm.
 Weine nicht, Cidli!

An Schuberts Vertonung nun ist nicht nur die Reaktion auf die durch das Gedicht wandernde, also ihren Platz innerhalb des Verses ständig wechselnde daktylische Doppelsenkung interessant (sie ist in das Beispiel 8 eingetragen, um ihre zunehmende Entfernung von dem jeweiligen Versbeginn zu verdeutlichen), sondern auch die flexible Umsetzung der Fünfhebigkeit der ersten drei Verse in die Sechs-, dann die Vier- und schließlich die Dreitaktigkeit – letzteres, um zusammen mit dem bei Klopstock nur zweihebigen, aber von Schubert ebenfalls in einen Dreitakter umgesetzten Schlussvers das insgesamt sechstaktige Gegengewicht zum Eingangsvers zu schaffen. (Die Technik der metrischen Proportionierung ist – in umgekehrter Bewegungsrichtung – dieselbe wie in der oben besprochenen Vertonung der *Gestirne*.) Der letzte Vers der *Cidli*-Ode ist in melodischer Hinsicht nichts anderes als eine Kontraktion aus Initial- und Schlussformel des Eingangsverses – ein Mittel der formalen Rundung, das aus Klopstocks metrisch dynamisiertem Gefüge ein abgerundetes lyrisches Gebilde von unaufdringlicher Symmetrie macht.

Beispiel 8: siehe Seite 179.

Der rein musikalische, gewissermaßen gegen den Text durchgesetzte Impuls zur Symmetriebildung wird noch wesentlich deutlicher sichtbar an Schuberts textlosem Entwurf des Liedes. Die Übertragung dieses Entwurfs²⁷ im Beispiel 9 ist hier mit einigen diakritischen Zeichen versehen, um die entscheidenden Sachverhalte zu verdeutlichen: dass nämlich Schubert, erstens, in diesem Entwurf nicht nur die daktylische Initialformel des ersten Taktes an *jedem* (hier eben noch nicht mit Text versehenen) Versbeginn reproduziert (vgl. die Markierungen der Verse im Beispiel 9, die denjenigen des Beispiels 8 entsprechen), sondern sie, zweitens, in der karg skizzierten Mittelstimme des Klaviers auch sogleich als Imitationsidee für den zweiten Takt fixiert (vgl. den eingekreisten

²⁷ Eine Faksimile-Abbildung des in Wiener Privatbesitz befindlichen Entwurfs bei Julia Downer Eastin, *Das Lied „Furcht der Geliebten“ (D 285) und Franz Schuberts Kompositionsweise*, in: *Schubert-Jahrbuch 1997*, Duisburg und Kassel 1999, S. 68.

Takt); das zeigt die Erkenntnis ihrer Bedeutung für die Strukturierung der Komposition zweifelsfrei an (wenn man unterstellt, dass die sparsame Entwurfsnotierung vor allem das unverzichtbar Wesentliche festhält). Und der gleitende chromatische Übergang innerhalb der schließenden und damit die übergeordnete metrische Symmetrie des Liedes, wie oben erwähnt, gegen Klopstocks Gedicht erst herstellenden Sechstaktgruppe, nämlich das exakt an der Grenze zwischen den beiden Dreitakttern vermittelnde *fes*¹ in der Mittelstimme des Klaviers (T. 13), war dem Komponisten sogar die Entwurfsfixierung als einzelner Ton wert (vgl. die zweite Einkreisung), also als Einfall wichtig genug, um in der sparsam notierten Entwurfsfassung als strukturell bedeutendes Bindeglied eigens festgehalten zu werden.

Beispiel 9: siehe Seite 180.

Der wandernde Daktylus als eine (in der Geschichte des deutschen Verses eng mit dem Namen Klopstocks verknüpfte²⁸) Variation der Odenstrophe hat Schubert zwar nicht vor unüberwindliche Schwierigkeiten gestellt, ist von ihm aber, wie die Entwurfsstufen zeigen, sehr bewusst als metrische Finesse rezipiert worden. Musikalische Symmetriebildungen also, die sich gegen das Irreguläre des Versmetrums durchzusetzen haben – weitere eindrucksvolle Beispiele liefern die (auch von Gluck vertonten) Klopstock-Lieder *Die Sommernacht* (D 289) und *Die frühen Gräber* (D 290) –, und Störungen des metrischen Gleichgewichts dort, wo ein allzu flüssiges Ebenmaß als Glätte stören würde, sind die komplementären Errungenschaften, über die Schuberts musikalische Lyrik seit der Auseinandersetzung mit Klopstock souverän verfügen konnte.

5.

Die größte Herausforderung indessen stellte sicherlich eine andere Innovation Klopstocks dar: die Einführung freier Rhythmen in die deutsche Lyrik. Diesen Resultaten einer mit Klopstock einsetzenden deutschen Pindar-Rezeption – wenn auch einer durch Horaz vermittelten und produktiv missverstandenen²⁹ – widmete Schubert zwei Vertonungen jeweils am Ende seiner beiden Klopstock-Phasen. Hier begegnete er dem großen hymnischen Ton, auf den er musikalisch bis hin zu sonst bei ihm nicht anzutreffenden Vortragsanweisungen zu reagieren hatte: „Langsam, mit aller Kraft“ steht über dem Schlussteil der Hymne *Dem Unendlichen* (D 291), und „Feierlich“ ist die generelle Vorzeichnung für *Das große Halleluja* (D 442).³⁰ In der großen Hymne an den *Unendlichen* sind die Probleme wegen der Radikalität der Lösungen am eindrucksvollsten zu erkennen. Der Textdruck von Klopstocks freirhythmischem Gedicht enthält, abwei-

28 Vgl. Alfred Behrmann, *Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1989, S. 83.

29 Vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 179–192; vgl. ferner Norbert Gabriel, *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München 1992, S. 48–51.

30 In der Vertonung der dialogisierten Klopstock-Ode *Hermann und Thusnelda* (D 322) begegnen weitere singuläre Vortragsanweisungen wie „Froh, doch mit Majestät“, „mit heiligem Jubel“ oder „mit hoher Würde“.

chend von den eben besprochenen Beispielen, natürlich kein vorangestelltes metrisches Schema mehr; dessen Durchbrechung ist vielmehr die Pointe dieser von Klopstock in die deutschsprachige Dichtung eingeführten Innovation.

Abb. 3: Fr. G. Klopstock, *Dem Unendlichen* (nach der Werkausgabe Leipzig: Göschen 1854, Band 4, S. 141)

Dem Unendlichen.

·**Wie** erhebt sich das Herz, wenn es dich,
Unendlicher, denkt! wie sinkt es,
Wenn's auf sich herunterschaut!
Elend schaut's wehfliegend dann und Nacht und Tod!

Allein du ruffst mich aus meiner Nacht, der im Elend,
der im Tod hilfst!
Dann denk' ich es ganz, daß du ewig mich schufst,
Herrlicher, den kein Preis, unten am Grab, oben am Thron,
Herr Herr Gott, den, dankend entflammt, kein Jubel genug
besingt!

Weht, Bäume des Lebens, ins Harfenge tön!
Rausche mit ihnen ins Harfenge tön, kristallner Strom!
Ihr lispelt und rauscht, und, Harfen, ihr tönt
Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!

Donnert, Welten, in feierlichem Gang, in der Posaunen
Chor!
Du, Orion, Wage, du auch!
Tönt, all' ihr Sonnen auf der Straße voll Glanz,
In der Posaunen Chor!

Ihr Welten, donnert,
Und du, der Posaunen Chor, hallest
Nie es ganz: Gott — nie es ganz: Gott,
Gott, Gott ist es, den ihr preist!

Schubert vertont den Einleitungsteil der beiden ersten Strophen, also nach der klassischen Struktur der Hymne die Pathographie des Sängers und die anschließende Epiklese,³¹ als Rezitativ, um dann für den im engeren Sinne hymnischen, den aretalogischen Teil des Gedichts (beginnend mit Strophe 3) die inhaltliche Idee Klopstocks an der Formgrenze in kompositorische Struktur umzusetzen: Der Klopstocksche Vers „Herr Gott, den [...] kein Jubel genug besingt“ (Vers 8) am Ende des ersten Teils entbindet nämlich im zweiten Teil von Schuberts Vertonung reinen lyrischen – und das heißt: symmetrisch gegliederten – Gesang, der seine Wirkung nicht zuletzt aus dem Kontrast zum voranstehenden Rezitativ bezieht. Freilich hat sich – auf Details sei hier nicht eingegangen – diese Gliederungssymmetrie gegen die freien Verse Klopstocks

31 Zur Terminologie, hier aus der Perspektive der Klopstock-Rezeption Friedrich Hölderlins, vgl. Martin Vöhler, „*Danken möcht' ich, aber wofür?*“ *Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik*, München 1997, S. 29–44.

erst durchzusetzen (Schubert bewältigt dies wie auch in den anderen Klopstock-Vertonungen durch ein wohlkalkuliertes Gefüge gerad- und ungeradzähliger Proportionen). Entscheidend ist aber in diesem Falle, dass Schubert, um die finale Idee der Entbindung lyrischen Gesangs gegen die Textstruktur durchzusetzen, in den Klopstockschen Text radikal verändernd eingreift, um das dreistrophige Gefüge der zweiten Gedichthälfte in die Abfolge zweier identisch beginnender, in den Längenverhältnissen jedoch gesteigerter musikalischer Großstrophen zu transformieren: So muss der Beginn des Verses 13 seine Wortfolge umstellen, damit der Komponist einen melodischen Bezug zum Vers 9 gewinnt (aus „Donnert, Welten“ bei Klopstock wird „Welten, donnert“). Interessanterweise wird damit die bei Klopstock ja gerade bestehende anaphorische Beziehung zwischen den beiden Versen (mit der Abfolge von Imperativ und Anrede: „Weht, Bäume“ und „Donnert, Welten“) auf der Ebene des Textes zerstört; auf der melodischen Ebene jedoch wird sie von neuem erzeugt, indem Schubert das Anrede-Substantiv jeweils auf den metrisch schweren Melodiebeginn legt (während er nämlich den Imperativ „Weht!“ des Verses 9 im Auftakt verstecken kann, ist der analoge Imperativ des Verses 13, „Donnert!“, dafür zu lang.) Weitere Textänderungen bzw. -auslassungen (so entfällt etwa der nicht in die syntaktisch-melodische Struktur passende Vers 14) sind die Folge. Solche Textveränderungen sind ein Indiz für die Reibungsflächen zwischen sprachlicher Prosodie und musikalischen Organisationsprinzipien und zugleich ein – wenn auch extremes, so doch reflektiertes – Resultat der Auseinandersetzung mit Klopstocks rhythmischer Komplexität.³²

Beispiel 10: siehe Seite 180.

6.

Es ist evident, dass Schubert an der intensiven Klopstock-Rezeption seines Freundeskreises aktiv und produktiv partizipiert hat. Klopstocks „schwunghafter“ Odenstil, den Schubert zufolge der Erinnerung Anton Holzapfels³³ auch dichterisch zu imitieren versuchte, zwang den Komponisten zu einer Differenzierung seiner musikalischen Rhythmik und Metrik, die in seinem Liedschaffen einen Qualitätssprung markiert. Diese an Klopstock erarbeiteten Errungenschaften des eigenen Idioms kamen später den Vertonungen der großen freirhythmischen Goethe-Hymnen seit *Ganymed* (D 544) unmittelbar zugute³⁴ – für das eingangs erwähnte Lyrik-Konzept von Thrasybulos Georgiades sind freilich gerade sie lediglich am Rande der Entwicklung stehende Hybridformen³⁵ –, ohne natürlich auf diesen Stilbezirk beschränkt zu sein. Es ist kaum zu bezweifeln, dass diese Errungenschaften Schuberts, ohne die seine musikalische Lyrik als Personalstil gar nicht denkbar wäre, auf seinen Umgang erst mit der spezifisch Klopstockschen Ausprägung

32 Dies ist die wohl radikalste Textänderung innerhalb der Klopstock-Vertonungen, der gegenüber die ebenfalls gravierende Alteration in *Das Rosenband* (D 280) – die Umwandlung des schönen Paradoxons „Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu“ in das unverfänglich redundante „Doch lispelt' ich ihr leise zu“ – geradezu harmlos wirkt.

33 Siehe oben, Anm. 13.

34 Vgl. dazu die Analyse bei Seedorf, *Ein Lied ist kein Lied ist ein Lied* (wie Anm. 9).

35 Georgiades, *Schubert – Musik und Lyrik* (wie Anm. 8), S. 203.

der Odenstrophe zurückgehen, wie in dem Exkurs über die Hölty-Vertonungen zu zeigen war. Im größeren Kontext des Liederdoppeljahres 1815/16, in dem Schubert fast 250 Lieder schrieb – also so viele wie in allen darauf noch folgenden Jahren zusammen –, wird damit geradezu eine Katalysatorwirkung Klopstocks unzweifelhaft greifbar.

Die werkgeschichtliche Bedeutung der Klopstock-Vertonungen scheint auch den Freunden Schuberts durchaus bewusst gewesen zu sein. Josef von Spaun hat einen Vorfall aus der gemeinsamen Jugendzeit überliefert, in dem verlässliche Erinnerung und retrospektive Prophetie eine bemerkenswerte Mischung eingehen:

„Als er mir eines Tages einige kleine Lieder von Klopstock vorsang und ich davon unendlich erfreut war, schaute er mir treuherzig in die Augen und sagte: ‚Glauben Sie denn wirklich, daß etwas aus mir werden wird?‘ Ich umarmte ihn und sagte, ‚es ist ja jetzt schon viel aus Ihnen geworden, und die Zeit wird noch viel und großes aus Ihnen machen.‘ Er sagte dann ganz kleinlaut ‚heimlich im stillen hoffe ich wohl selbst noch etwas aus mir machen zu können, aber wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?‘“³⁶

Das mit guten Gründen wachsende Selbstbewusstsein des jungen Komponisten mag sich in der Tat nicht zuletzt an seinen ambitionierten Klopstock-Vertonungen emporgerankt haben.

Mit den 13 Liedern und zwei Chorsätzen der Jahre 1815 und 1816 kann Klopstock zwar als Textdichter Schuberts keineswegs einen singulären Rang beanspruchen. Bekanntlich hat sich indessen die Präsenz des Dichters in Schuberts Schaffen nicht auf diese beiden Jahre beschränkt. Drei höchst unterschiedlich geartete Chorwerke wären in die Betrachtung noch einzubeziehen. Im Februar 1816, also ziemlich exakt zwischen den beiden Phasen seiner Beschäftigung mit Klopstocks Liedern, komponierte Schubert Klopstocks deutsche Paraphrase des *Stabat mater* (D 383), und vier Jahre später, im Frühjahr 1820, arbeitete er an der Fragment gebliebenen Vertonung des „klopstock-nahen“³⁷ Oratoriums *Lazarus oder Die Auferstehung* des protestantischen Hallenser Theologen August Hermann Niemeyer.³⁸ In seinem ersten (und durch seinen frühen Tod auch einzigen) „Privatkonzert“ vom 26. März 1828 brachte Schubert schließlich die chorische Neubearbeitung des *Schlachtgesangs* (D 443) von 1816 für achtstimmigen a-cappella-Männerchor (D 912) zur Aufführung.³⁹ Prominent genug, um bei diesem wichtigen Anlass in den Strauß einer Reihe neuer eigener Kompositionen eingefügt zu werden, firmierte dieses Chorwerk auch unter den Novitäten, die Schubert bei seiner Kontaktaufnahme mit dem Schott-Verlag anpries.⁴⁰

36 Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (wie Anm. 13), S. 150.

37 Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 1991, S. 182.

38 Zur „Dreieckskonstellation Klopstock – Schubert – Niemeyer“ vgl. auch Christine Blanken, *Franz Schuberts „Lazarus“ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2002, S. 136–142 (*Schubert : Perspektiven – Studien* 1).

39 Faksimile des Programmzettels in: *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*. Erster Band: *Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen* (Hrsg. Till Gerrit Waidelich, Vorarbeiten von Renate Hilmar-Voit und Andreas Mayer), Tutzing 1993, S. 412 (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts* 10/Teilband 1).

40 Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (wie Anm. 18), S. 495.

Dieser explizite Rückgriff auf eine Komposition des Klopstock-Liederjahrs kurz vor dem Ende lässt immerhin aufhorchen. Zunächst ist es zweifellos der rein kompositorisch reizvolle Aspekt einer durch subtile Änderungen erzielten eingreifenden Verbesserung des Frühwerks durch den gereiften und inzwischen stilsicheren Komponisten. Jedenfalls ist die Möglichkeit, den jeweils vierten Kurzvers als dramaturgisches Mittel der Gliederung und der Stauung einzusetzen, erst in dem späten Werk überzeugend ausgenutzt. Im Kontext der Selbstpräsentation Schuberts in dem „Privatkonzert“, geplant und schließlich durchgeführt nach dem berühmten Muster der Beethovenschen Privatakademie von 1824, vertritt die späte Klopstock-Vertonung – als Ausschnitt aus dem damals gängigen Repertoire für Männerchor – offenbar eine dem Komponisten selbst sehr wichtige Facette, deren gegenüber dem Frühwerk unbestreitbare kompositorische Verbesserung allein schon die öffentliche Darbietung rechtfertigen mochte. Als eine Angleichung des Werks an das kompositorische Niveau der übrigen Klopstock-Vertonungen stellt die späte Version des *Schlachtliedes* zugleich eine Reverenz des reifen Komponisten an eine wichtige Station seines Jugendwerks dar – immerhin bemerkenswert, denn auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, beim Blick etwa auf die gleichzeitig mit den Klopstock-Liedern entstandenen frühen Streichquartette, hat Schubert eine geradezu vernichtende Selbstkritik walten lassen.⁴¹

Freilich bestätigt die Ausnahme dieses singulären Klopstock-Rückbezugs im Spätwerk die Regel, dass Schubert am Ende seines Lebens das Ideal zu vertonender Lyrik ansonsten ganz woanders, nämlich in den Gedichten Wilhelm Müllers und Heinrich Heines, zu erblicken schien. Immerhin aber verhindert der späte (und wenn auch singuläre, so doch demonstrative) Rückgriff auf Klopstock die kurzschlüssige Übertragung des eingangs zitierten Verdikts Wilhelm Müllers auf die Poetik Franz Schuberts. Ohnehin wird „der natürliche Brustton des deutschen Liedes“,⁴² den Müller gegen Klopstock ausspielen zu sollen meinte, in Schuberts Spätwerk vielfach gebrochen, reflektiert und damit im mehrfachen Wortsinn aufgehoben: und zwar nicht zuletzt, natürlich ganz im eigentlichen Sinn des Dichters selbst, gerade in der Vertonung von Müllers *Winterreise*, vor allem aber – wie man hinzusetzen muss – unter Einschluss der kompositorischen Erfahrungen, die sich Jahre zuvor in der Befassung mit Klopstock sammeln ließen. Unbestritten firmieren in der bisherigen Schubert-Literatur Goethe, Wilhelm Müller und Heinrich Heine als jene Dichter, die am sinnfälligsten nachhaltige Veränderungen in Schuberts musikalischem Idiom hervorgerufen haben. Man wird aber – nach nüchterner Abwägung seiner Bedeutung für den jungen Komponisten – dieses Dreigestirn durchaus um Klopstock erweitern dürfen.

41 Vgl. den Brief Schuberts an seinen Bruder Ferdinand vom Juli 1824 (Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* [wie Anm. 18], S. 250). – In diesem Zusammenhang verdient der Umstand Erwähnung, dass Schuberts brieflicher Angebotskatalog an Schott vom 21. Februar 1828 (siehe oben, Anm. 40) nicht nur den *Schlachtgesang* für achtstimmigen Doppelchor, sondern weiterhin auch nicht näher bezeichnete Klopstock-Lieder „für eine Stimme mit Begl. des Piano“ umfasste – ein deutliches Zeichen für ihre ungebrochene Wertschätzung durch den Komponisten selbst.

42 Müller, *Über die neueste lyrische Poesie* (wie Anm. 1), S. 301.

Beispiel 1: Franz Schubert, *Edone* (D 445), Wiedergabe nach NGA IV/10.

Mäßig

Dein süßes Bild, E - do - ne, schwebt stets vor meinem Blick, al - lein ihn trüben

8
Zäh-ren, daß du es selbst nicht bist. Ich seh es, wenn der A-bend mir dämmert, wenn der

15
Mond — mir glänzt, seh ich's und wei-ne, daß du es selbst nicht bist. Bei je-nes Ta-les Blu-men, die

22
ich ihr lesen will, bei jenen Myrten-zweigen, die ich ihr flechten will, beschwör ich dich, Er-schei-nung, auf,

30
und ver-wand-le dich, ver-wand-le dich, Er-schei-nung, und werd E-do-ne selbst!

Beispiel 2: Franz Schubert, *Edone* T. 9–11 (mit möglicher Alternativversion).

The image displays two musical staves for the vocal line and piano accompaniment of Franz Schubert's 'Edone', measures 9 through 11, with an alternative version for measure 12. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Top Version (Measures 9-11):

- Measure 9: *dass du es selbst nicht bist.*
- Measure 10: *dass du es selbst nicht bist.*
- Measure 11: *dass du es selbst nicht bist.*
- Measure 12: *Ich seh' es,*

Bottom Version (Measures 9-11):

- Measure 9: *dass du es selbst nicht bist.*
- Measure 10: *dass du es selbst nicht bist.*
- Measure 11: *dass du es selbst nicht bist.*
- Measure 12 (Alternative): *Ich seh' es,*

Arrows indicate the transition from the original ending (measure 11) to the alternative ending (measure 12).

Beispiel 3: Franz Schubert, *Die Gestirne* (D 444), Wiedergabe nach NGA IV/10.

Langsam

Es tö - net sein Lob

4
Feld und Wald, Tal und Ge-birg, das Ge-stad hal - let, es don-ner-t das Meer dumpf brau-send

10
des Un-end-lichen Lob, sie-he des Herr-lichen, Un-er-reich-ten von dem Dank-lich der Na - tur!

The image displays a musical score for the song 'Die Gestirne' by Franz Schubert. It is marked 'Langsam' (Ad libitum). The score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is common time. The first system shows the vocal line starting with 'Es tö - net sein Lob' and the piano accompaniment featuring triplet patterns. The second system begins at measure 4 with the lyrics 'Feld und Wald, Tal und Ge-birg, das Ge-stad hal - let, es don-ner-t das Meer dumpf brau-send'. The third system starts at measure 10 with 'des Un-end-lichen Lob, sie-he des Herr-lichen, Un-er-reich-ten von dem Dank-lich der Na - tur!'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Beispiel 4: Franz Schubert, *Das Rosenband* (D 280), Beginn, Wiedergabe nach AGA XX,3.

Mässig, lieblich.

Singstimme

Im Früh-lings-gar-ten fand ich sie, da-band ich-sie mit

Pianoforte

Ro-sen-bändern: sie fühlt' es nicht und schlum-mer-te. Ich sah sie

cresc.

an; mein Le-ben-hing mit die-sem Blick an ih-rem Le-ben: ich fühlt' es

decreso.

pp

wohl, und wusst' es nicht. Doch lis-pelt' ich ihr lei-se zu und

Beispiel 5: Franz Schubert, *An Sie* (D 288), Wiedergabe nach AGA XX,3.

Singstimme.
Zeit, Ver - kün - digerin der be - sten Freu - den, na - he se - li - ge

Pianoforte.
fp

Zeit, — dich in der Fer - ne aus - zu - for - schen, ver - goss ich

cresc.

trül - bender Thränen zu viel, — trül - ben - der Thrä - nen zu

viel.

3

3

Detailed description: This is a musical score for the song 'An Sie' by Franz Schubert. It consists of a vocal line (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The score is written in G minor and 3/4 time. The lyrics are in German. The piano part features dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo). There are also triplet markings (3) in the piano part. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Zeit, Verkündigerin der besten Freuden, nahe selige Zeit, dich in der Ferne auszusuchen, vergoss ich trübender Thränen zu viel, trübender Thränen zu viel.' The piano part includes a *fp* marking at the beginning, a *cresc.* marking in the second system, and triplet markings in the fourth system.

Beispiel 6: Franz Schubert, *Die Mainacht* (D 194), Wiedergabe nach AGA XX,2.

Ziemlich geschwind.

Singstimme.

Wan-der sil-ber-ne Mond durch die Ge-sträu-che blinkt, und sein
preis' ich dich dann, flö-tende Nach-ti-gall, weil dein
hül-let von Laub, gir-ret ein Tau-ben-paar sein Ent-
läl-chelndes Bild, welches wie Mor-gen-roth durch die

Pianoforte.

pp

schlummerndes Licht ü-ber den Ra-sen streut, und die Nach-ti-gall flö-
Weib-chen mit dir woh-net in ei-nem Nest, ih-rem sin-gen-den Gat-
zü-cken mir vor; a-ber ich wen-de mich, su-che dunk-le-re Schat-
See-le mir strahlt, find' ich auf Er-den dich? Und die ein-sa-me Thrä-

cresc. *pp*

tet, wandl' ich trau-rig von Busch zu Busch. Se-lig
ten, tau-send trau-li-che Küs-se giebt. Ü-ber-
ten, und die ein-sa-me Thrä-ne rinnt. Wann, o-
ne bebt mir hei-sser die Wang' her-ab.

Fine.

Beispiel 7: Franz Schubert, *Klage* (D 436), Wiedergabe nach NGA IV/10.

Mäßig

Dein Sil - ber schien durch Ei - chen-grün, das Küh-lung gab, auf mich her-ab, o

5
Mond, und lach - te Ruh mir fro - hen Kna - ben zu.

10
Wenn itzt_ dein Licht durch's Fen - ster bricht, lacht's

Beispiel 8: Franz Schubert, *Furcht der Geliebten* (D 285), Wiedergabe nach AGA XX,3.

[Vers 1] [Vers 2]

Singstimme. *Sanft.*

Cid - li, du wei - nest, und ich schlumm're si - cher, wo im
Wo er sich en - det, wo ein Strom das Meer wird, gleit'ich

Pianoforte. *p* *pp*

[Vers 3]

San - de der Weg ver - zo - gen fort - - - schleicht, auch wenn stil - le
ü - ber den Strom, dersanf - ter auf - - - schwillt; denn, oer mich be -

cresc.

[Vers 4]

Nacht ihn umschattend de - cket, schlummr'ich ihn si - cher.
glei - tet, der Gott ge - bot's ihm. Wei - ne nicht, Cid - - - lil!

Beispiel 9: Franz Schubert, Entwurf zu *Furcht der Geliebten*

The image shows a musical score for three systems, each representing a different section of the piece. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment (middle), and a bass line (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system is labeled '[Vers 1]' and starts at measure 11. The second system is labeled '[Vers 2]' and '[Vers 3]' and starts at measure 17. The third system is labeled '[Vers 4]' and starts at measure 13. In the first system, a circle highlights a specific chord in the piano part. In the third system, a circle highlights a specific chord in the piano part. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Beispiel 10: Franz Schubert, *Dem Unendlichen* (D 291).

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Dem Unendlichen' (D 291). It consists of two systems of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the notes.

Weht, Bäu - me des Le - bens, in's Har - fen - ge - tön!

Wel - ten, don - nert in fei - er - li - chem Gang!

Die Beschäftigung mit dem Briefwechsel Johann Gottlieb Naumanns ist mit einer ganzen Reihe von Schwierigkeiten verbunden. Zahlreiche Briefe, die einen Gutteil der Quellen für biographische Arbeiten bildeten, sind heute verschollen. Andere Schriftstücke sind zwar noch vorhanden, aber über viele Bibliotheken verstreut. Nicht ohne weiteres ist der Briefbestand jeder Bibliothek oder jedes Archivs aufgearbeitet und leicht verfügbar, so dass mit unerwarteten Funden jederzeit gerechnet werden muss. Vereinzelt taucht sogar noch ein Brief des Komponisten im Antiquariatshandel auf, um kurze Zeit darauf wieder zu verschwinden, verkauft an eine Bibliothek oder eine Privatperson.¹ Trotz der Probleme soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Quellenlage nicht unterbleiben.

Auszüge der Korrespondenz Naumanns wurden schon bald nach dessen Tode bekannt. Einen Teil des letzten Briefes, den Naumann an Elisa von der Recke schrieb, veröffentlichte die Dichterin und Freundin des Komponisten 1803 in ihrem Beitrag im *Neuen Teutschen Merkur*.² Ausführlicher nutzte August Gottlieb Meißner den vorhandenen Schriftwechsel für die erste Biographie Naumanns.³ Eine 1841 bzw. 1844 in zweiter Auflage anonym erschienene biographische Arbeit orientiert sich zwar in weiten Teilen an Meißner, wertet jedoch eine nicht unbeträchtliche Zahl weiterer Briefquellen aus. So fanden z. B. Teile des Briefwechsels mit der Braut Catharina von Grodtschilling Eingang in den Text.⁴ Insgesamt lässt sich bei den beiden letztgenannten Werken ein Korpus von über 100 Briefen von oder an Naumann feststellen, gleich ob sie nur erwähnt wurden oder auszugsweise bzw. vollständig zum Abdruck gelangten.

- 1 So geschehen mit einem Brief Johann Gottlieb Naumanns vom 25. März 1801 an einen unbekanntem Adressaten, der im Herbst 2001 zum Kauf angeboten wurde.
- 2 Elisa von der Recke, *Ueber Naumann, den guten Menschen und großen Künstler*, in: *Neuer Teutscher Merkur*, Bd. 1, Weimar 1803, S. 107–135, 190–212, 274–290, hier S. 278.
- 3 August Gottlieb Meißner, *Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's*, 2 Bde., Prag 1803/04, z. B. Bd. 2, S. 58 f., 181 ff. oder 198 ff.
- 4 Die Biographie erschien in zwei Teilen mit durchgehender Seitenzählung unter dem Titel: *Des Sächsischen Kapellmeister's Joh. Gottlieb Naumann Jugendgeschichte in sprechenden Zügen dargestellt. Mit einer Vorrede von Dr. Gottfried Heinrich von Schubert* bzw. *Des Sächsischen Kapellmeister's Joh. Gottlieb Naumann Künstler- und Familien-Leben, als Fortsetzung seiner Jugendgeschichte*, Dresden 1844, S. 265 ff., 293 ff. Der gesamte Briefwechsel zwischen Naumann und Grodtschilling lag allerdings schon Meißner vor, wurde von diesem jedoch kaum verwendet: Meißner, *Bruchstücke* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 321.

Im Jahre 1917 erschien ein Brief Naumanns in einem Band mit Briefen an Elisa von der Recke.⁵ Richard Engländers Standardwerk zur Naumannforschung von 1922 erwähnt und zitiert gleichfalls diverse, bis dato unbekannte Briefe des Komponisten. In einem Anhang ist ein zum Großteil vollständig übertragenes Konvolut von knapp 20 Briefen versammelt. Es vermittelt einen guten Eindruck der Korrespondenz Naumanns, angefangen von seinem ersten Italienaufenthalt mit zwei Briefen an Padre Martini bis hin zu einem Schreiben aus seinem letzten Lebensjahr an die Sängerin Ernestine Schäfer.⁶ Insgesamt 18 Briefe aus der Korrespondenz zwischen Naumann und Padre Martini listet des Weiteren ein von Anne Schnoebelen aufgestelltes, kommentiertes Verzeichnis der Briefsammlung Martinis im Civico Museo Bibliografico Musicale Bologna von 1979 auf.⁷ Schließlich hat Ortrun Landmann in einem Artikel aus dem Jahre 2000 die im Mecklenburgischen Landeshauptarchiv Schwerin aufbewahrten Schriftstücke veröffentlicht, welche Naumann und den Ludwigscluster Hof betreffen.⁸

Nur etwa ein gutes Dutzend der Briefe, die in den biographischen Werken von Meißner und des Anonymus angeführt werden, ist derzeit zu lokalisieren. Auch die von Engländer zum ersten Mal zur Forschung herangezogenen Briefe sind nur zur Hälfte in Bibliotheken nachweisbar. Besonders die Briefe an den Bruder Friedrich Gotthard Naumann und der Briefwechsel mit Catharina von Grodtschilling müssen bislang als verschollen gelten. Nichtsdestotrotz haben sich über 100 Briefe von bzw. an Naumann in Bibliotheken Deutschlands, Dänemarks, Italiens, Österreichs, Schwedens und der USA erhalten.⁹ Es darf angenommen werden, dass noch weitere Institutionen, etwa in Italien oder in Osteuropa, entsprechende Schriftstücke verwahren.¹⁰

Ein Brief, der für das musikalische Denken Naumanns äußerst erhellend ist und deshalb vorgestellt werden soll, befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin. Er datiert vom 8. September 1799, enthält jedoch keine Anrede und auch keine Anschrift. Aus dem Inhalt lässt sich der Empfänger dennoch zweifelsfrei ermitteln: Es ist der Dich-

5 Otto Clemen, *Briefe an Elisa von der Recke. Aus den Originalen in der Museumsbibliothek in Mitau*, Berlin [1917], S. 21 f (*Kurland in der Vergangenheit und Gegenwart* 3).

6 Richard Engländer, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist (1741–1801). Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms*, Leipzig 1922, S. 389–414.

7 Anne Schnoebelen, *Padre Martini's Collection of Letters in the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna. An annotated Index*, New York 1979, S. 419–421. Die Einträge enthalten ein Textincipit und eine kurze Inhaltsangabe. Vgl. auch Alina Zórawska-Witkowska, *Johann Gottlieb Naumann nella corrispondenza con padre Martini*, in: *Quadrievium Nuova Serie* 1 (1990), S. 119–132.

8 Ortrun Landmann, *Die Beziehungen des Schwerin-Ludwigscluster Hofes zum Kurfürstlich-Sächsischen Hofkapellmeister Johann Gottlieb Naumann*, in: *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte* (Hrsg. Karl Heller und Andreas Waczkat), Hildesheim u. a. 2000, S. 354–364 (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 21). Zwei Schreiben waren auszugsweise schon von Clemens Meyer veröffentlicht worden: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle. Geschichtliche Darstellung der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle vom Anfang des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Schwerin 1913, S. 255 f.

9 In: D-B, D-BNu, D-DI, D-KIL, D-Leu, D-Mbs, D-SWa, D-WRgs; DK-Kk; I-Bc; A-Wn, A-Wgm; S-Sk, S-Smf, S-Uu; US-Wc.

10 Eine erste Bestätigung hat die Vermutung durch einen Aufsatz Gudrun Buschs erfahren, in welchem ein in LV-Rg befindlicher Brief Naumanns zitiert wird. Vgl. Gudrun Busch, *Die Emanzipation einer „freyen Kurländerin“*, oder: *Musik und Musiker im Leben Elisa von der Reckes*, in: *Die Verbreitung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Ostmitteleuropa im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über das Internationale Symposium (Teil 2) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Zagan und Zielona Góra* (Hrsg. Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg), Frankfurt (Oder) 2002, S. 360–398, hier S. 390 (*Carl-Philipp-Emanuel-Bach-Konzepte*, Sonderband 3, Teil 2).

ter Friedrich Gottlieb Klopstock. In der schon erwähnten Sekundärliteratur ist der Brief nicht verzeichnet und auch die *Hamburger Klopstock-Ausgabe*, die alle Briefe von bzw. an Klopstock versammelt, teilt nur die Existenz eines solchen Briefes mit, hält ihn aber für verschollen.¹¹

In diesem Brief äußert sich Naumann zu einzelnen Momenten seiner Vertonung von Klopstocks *Psalm*, einer Ode, die aus Paraphrasen zum *Vaterunser*-Gebet besteht, 1787¹² entstand und 1790 erstmals veröffentlicht wurde. Noch im selben Jahr vertonte der Hamburger Städtische Musikdirektor Christian Friedrich Gottlieb Schwencke den Text Klopstocks. Die Komposition Naumanns, die als dessen einzige auftragsfrei entstandene größere Arbeit gilt, kam am 21. Juni 1799 in der Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt zur Uraufführung. Aufgrund des großen Erfolges wurde das Werk am 21. Oktober am selben Ort wiederholt; überschüssige Einnahmen flossen wie bei ersten Male Bedürftigen zu. Die überwältigende Zustimmung für dieses Werk lässt sich auch an den publizierten Reaktionen ablesen. Sowohl in der Juni- als auch in der Septemerausgabe des *Journal des Luxus und der Moden*¹³ nahm die Schilderung der Aufführung breiten Raum ein. Einige unglückliche Formulierungen und fehlerhafte Angaben forderten daraufhin den Dresdner Kriegsgerichtsrat Johann Leopold Neumann dazu heraus, in einer eigenen Schrift genauestens Bericht von diesem musikalischen Großereignis zu geben. In seiner Eigenschaft als Freund des Komponisten, als Übersetzer und Herausgeber der schwedischen Opern Naumanns, *Amphion* und *Cora*, sowie als dessen Textdichter für einige Lieder sind seine Ausführungen wohl tatsächlich als glaubhaft einzuschätzen. Demnach hat der kurfürstliche Hausmarschall Joseph Friedrich Freiherr von Racknitz Naumann auf den Klopstockschen Text zuerst hingewiesen:

„Eben hatte er die Bogen der neuen Ausgabe von Klopstocks Oden erhalten, worinn dasselbe stand, als er schon Herrn Naumann den Vorschlag that, diesen Psalm, als einen seiner Muse ganz würdigen Stof zu componiren. Naumann fasste den Einfall auf! arbeitete sein Meisterwerk und machte im Jänner 1799 einige seiner Freunde mit den Haupttheilen der Partitur am Flügel bekannt.“¹⁴

Noch im Jahre 1808 verteidigte Neumann den sächsischen Hofkapellmeister, indem er in den zum *Dresdner Anzeiger* gehörenden *Beiträgen zur Belehrung und Unterhaltung* auf einen zuvor im selben Blatt veröffentlichten Artikel eines Unbekannten reagierte und darin das *Vaterunser* als erhabenstes Werk der naumannschen Tonkunst pries.¹⁵ Interessante Einzelheiten bietet auch ein Artikel einer weiteren Person aus dem Umfeld Naumanns. Elisa von der Recke, langjährige Freundin des Hofkapellmeisters und Dich-

11 Vgl. HKA, *Briefe X/2: Briefe 1799–1803*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 2003, S. 465.

12 Zur Datierung 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) u. a. 2001, S. 405–419, hier S. 405 f., Anm. 5 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18).

13 Anonymus, *Großes Geistliches Concert in Dresden* bzw. *Ausführlichere Nachricht vom großen Oratorium in Dresden*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, 14 (1799), S. 352 f. bzw. 456–461.

14 [Johann Leopold Neumann], *Beytrag zu den Annalen der Tonkunst in Dresden. Enthält die Berichtigung eines andern Fragments im Modejournale für den Monath September 1799*, [Dresden] 1800, S. 7.

15 Anonymus, *Sächsische Schule der Tonkunst*, in: *Beiträge zur Belehrung und Unterhaltung*, 61. Stück, 8. August 1808, S. 357 bzw. Johann Leopold Neumann, *Anmerkungen zu der Charakteristik Naumann's im 61. Stücke dieser Blätter*, in: ebd., 77. Stück, 3. Oktober 1808, S. 456.

terin einiger seiner Lieder, konnte sowohl im Winter 1798/1799 über weite Strecken den Entstehungsprozess des Werkes als auch die zweite Aufführung miterleben. Im *Neuen Teutschen Merkur* hat sie davon berichtet.¹⁶ Das Bild des außergewöhnlichen Zuspruchs für Naumanns Komposition rundet eine im separaten Druck erschienene zwölfseitige Eloge eines Anonymus ab, die den bezeichnenden Titel trägt: *Klopstock und Naumann. Dichtkunst und Tonkunst in ihrer erhabensten Anwendung. Dresden, bey Heinrich Gerlach, 1799.*

Ein Druck des konzertanten Chorwerkes wurde 1823 unter dem Titel *Um Erden wandeln Monde &c. PSALM mit dem Vater unser von KLOPSTOCK und NAUMANN. Partitur. Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht.*¹⁷

Naumann hat das literarische Werk Klopstocks mit großem Interesse aufgenommen.¹⁸ Es ist daher nicht verwunderlich, dass die hohe Wertschätzung für den Dichter den Dresdner Hofkapellmeister zur persönlichen Kontaktaufnahme drängte. So gestatteten es die Skandinavienreisen dem Komponisten, Klopstock direkt in Hamburg aufzusuchen. In der Hansestadt weilte er das erste Mal auf seiner Rückreise von Schweden im Juli 1778.¹⁹ Auch auf seiner Heimreise aus Dänemark im Jahre 1786 machte Naumann in Hamburg Station und traf dort mit dem Dichter zusammen. Am 1. Mai 1786 schrieb er darüber an Friederike Brun:

„Klopstock u: wer ihm angehört, unser Cramer u: Consorten, Bach, Büsch ppp ist der Circkel in welchem ich seit einigen Tagen webe u: lebe.“²⁰

Neben dem *Psalm* vertonte Naumann noch zwei weitere Oden Klopstocks, *Die Lehrstunde von Klopstock in Musick gesetzt von Naumann. Dresden, im Hilscherischen Musickverlage [1786]*²¹ und *Die beyden Gräber.*²² Besonders *Die Lehrstunde* darf zu den Komposi-

16 Elisa von der Recke, *Ueber Naumanns Komposition des Klopstockischen Psalms und seine zweite Aufführung in Dresden*, in: *Neuer Teutscher Merkur*, Bd. 3, Weimar 1799, S. 343–358.

17 Das Werk wurde im Jahre 2001 erneut gedruckt: Ortrun Landmann (Hrsg.), *Johann Gottlieb Naumann. „Um Erden wandeln Monde“: Psalm mit dem „Vater unser“. Text von Friedrich Gottlieb Klopstock. Photomechanischer Nachdruck der Partiturausgabe 1823*, Wiesbaden u. a. 2001 (*Das Erbe deutscher Musik*, Sonderreihe 8). In der Einführung erläutert die Herausgeberin Hintergründe zur Entstehung und den Aufbau des Werkes.

18 Meißner, *Bruchstücke* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 279.

19 HKA, *Briefe IX/2: Briefe 1795–1798*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 1996, S. 762. Der aufgeführte Nachweis in den *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten 1778* deckt sich mit den Angaben zur Reiseroute bei Meißner, *Bruchstücke* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 36 f. und – insbesondere – Anonymus, *Naumann*, S. 164–185, 201 f. Die in HKA, *Briefe IX/2* (wie Anm. 18), S. 762 auf den Juli 1776 datierte erste Begegnung von Naumann und Klopstock, die auf Moritz Nestlers Biographie zurückgeht, ist falsch (Moritz J. Nestler, *Der Kursächsische Kapellmeister Naumann in Blasenwitz. Eine Darstellung seiner Lebensgeschichte. Dresden 1901*, in: *Johann Gottlieb Naumann. Anlässlich der 250. Wiederkehr seines Geburtstages* (Hrsg. Reiner Zimmermann), Dresden 1991, S. 121 f.); zur richtigen Datierung vgl. Engländer, *Naumann* (wie Anm. 6), S. 65.

20 DK-K: NKS 1992i, Nr. 9.

21 Diese Veröffentlichung bildet gleichzeitig den Erstdruck der Klopstockschen Ode. Vgl. HKA, *Addenda III: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken. Eine deskriptive Bibliographie von Christiane Boghardt, Martin Boghardt, Rainer Schmidt*, 2 Bde., Berlin und New York 1981, Bd. 1: Nr. 1–2004, S. 360.

22 Die Komposition erschien 1798 in Leipzig in Carl Gottlieb Herings *Magazin für Kenner und Freunde der Tonkunst* (Jahrgang unbekannt, o. S. [1–5] – Exemplar in: US-Wc).

tionen Naumanns gerechnet werden, die einen größeren Bekanntheitsgrad erlangten.²³ Das Stück für zwei Solostimmen und Klavierbegleitung wurde auch von Klopstocks Frau Johanna Elisabeth und deren Tochter Margaretha Johanna in Gesellschaft gern gesungen.²⁴ Mit Klopstocks dramatischen Werken tat sich Naumann hingegen schwer; an eine musikalische Umsetzung wagte er sich nicht.²⁵ Naumanns zähes Ringen um die adäquate musikalische Gestaltung des klopstockschen *Psalms*, was eindrucksvoll in seinem offenerzigen Brief an den Dichter zutage tritt, belegen auch andere Quellen. Der Kieler Professor für antike Literatur und Homiletik Carl Friedrich Cramer, der Naumanns dänische Oper *Orpheus og Eurydike* mit einer deutschen Übersetzung versehen und einen vom Komponisten besorgten Klavierauszug 1787 herausgegeben hatte,²⁶ unterrichtete Klopstock in einem Brief vom Vorhaben des Dresdner Kapellmeisters:

„Er hat mir den Plan seiner Composition Ihres Vaterunsers detaillirt; das er zu einem Werke einrichten will, welches mit aller Pracht der Musik in einem Pantheon, und mit aller Eingeschränktheit der musikalischen Mittel, in einer Dorfkirche soll gegeben werden können. Er verstand es nicht ganz; ich erklärte ihm aber die noch ihm ein wenig verborgenen Stellen der Ideenverknüpfung.“²⁷

Auch Elisa von der Recke erwähnte die Hindernisse, die der Komponist bei diesem Werk überwinden musste.²⁸ Naumann-Biograph Meißner ist ihr in seiner Darstellung gefolgt.²⁹

In einer Nachricht an Carl August Böttiger vom 21. September 1799 teilt Klopstock den Erhalt von Naumanns Brief vom 8. September 1799 mit.³⁰ Dieser Brief des Komponisten beantwortet wiederum ein Schreiben Klopstocks, das zwar nicht überliefert ist, über dessen Inhalt der Komponist jedoch am 30. August des Jahres an Elisa von der Recke berichtet:

„Klopstock (denken Sie welche Seltenheit!) hat mir einen sehr lieben u. freundschaftlichen Brief geschrieben. Der Inhalt bezieht sich größtentheils auf das Vaterunser von dem er will so viel gehört haben, u. empfiehlt mir im Voraus ein paar interessante Menschen die er mir gegen Ende October zuschicken wird, nemlich Msr. d'Aranjo u. Mad. Cappadoce, denen ich das Vaterunser, die Lehrstunde, die beiden Gräber hören lassen soll u. diese sollen ihm alsdann besonders vom 1ten Stück Rapport abstaten.“³¹

23 Vgl. Engländer, *Naumann* (wie Anm. 6), S. 125 bzw. Johann Gottfried Herder, *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*, unter Leitung von Karl-Heinz Hahn hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv), Bd. 5: *September 1783–August 1788*, bearb. von W. Dobbek und G. Arnold, Weimar 1986, S. 150, S. 160.

24 HKA, *Briefe IX/1: Briefe 1795–1798*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 1993, S. 7.

25 Brief Körners an Schiller vom 21.1.1788, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 33/I: *Briefwechsel. Briefe an Schiller. 1781–28.2.1790. (Text)* (Hrsg. Siegfried Seidel), Weimar 1989, S. 167.

26 Vgl. Engländer, *Naumann* (wie Anm. 6) S. 158 f.

27 Brief Cramers an Klopstock vom 28.11.1798, in: HKA, *Briefe IX/1* (wie Anm. 23), S. 272 f.

28 Recke, *Naumanns Komposition* (wie Anm. 15), S. 346 f.; dies., *Ueber Naumann* (wie Anm. 2), S. 206.

29 Meißner, *Bruchstücke* (wie Anm. 3) Bd. 2, S. 280 ff. Daraus wörtlich übernommen in: [ohne Autor], *Naumann* (wie Anm. 4), S. 351 ff.

30 HKA, *Briefe X/1: Briefe 1799–1803*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 1999, S. 89.

31 D-Dl: Q. 42, fol. 63r–63v.

Da keine weiteren Schriftstücke zwischen den beiden Künstlern auf uns gekommen sind, ist somit der Naumann-Brief als einziges Dokument der Korrespondenz anzusehen. Der Brief besteht aus einem Doppelblatt und ist auf allen vier Seiten beschrieben. Er hat folgenden Wortlaut:³²

Unmögl: kan ich so lange warten bis Ihre angemeldeten, Verehrungswürdigster, hier erscheinen; ich kan dem Drange nicht widerstehn, für Ihre gütige Zuschrift meinen besten Danck abzustatten u: zugleich kurze Rechenschaft über das von mir musickalisch bearbeitete Stück des vortrefl: Psalms: Um Erden wandeln Monde pp [etc.] abzulegen. – So wie ich dieses erhabene Gedicht zu Gesicht bekam, so fühlt' ich, ohngeachtet der vielen u: mancherlei großen Schwierigkeiten, einen unwiderstehlichen Beruf dazu, es zu componiren; wozu sich noch die Wünsche verschiedener meiner Freunde, besonders die des Herrn Haußmarschalls Freiherrn v: Racknitz gesellten u: aufforderten. Lange dacht' ich über den Plan oder die musicalische Form des Wercks nach; u: unter allen die sich mir darstellten, fand' ich keine paßender u: zweckmäßiger als die: das Ganze in zwey verschiedene Chöre zu vertheilen; nehml: ein Chor sagt oder singt nur die Worte des erhabenen Dichters mit Begleitung des Orchesters zur Verstärkung des musical: Ausdrucks nach Maaßgabe u: Inhalt des Textes. Das 2^{te}: Chor tritt mit den Worten des Gebets in ernsthaften gleichsam Choralmäßigen Styl ein, mit keiner andern Begleitung als die der Orgel, Posaunen, u: Baß-Instrumente daß dadurch, nicht nur eine beständig unterhaltende Abwechßlung von zweyerlei verschiedenen Gattungen von Musick erreicht; die Theile des Gebets ihrer Würde gemäß hervorragen; u: nicht /:welches bei jeder andrer Form fast unvermeidlich war:/ Neben Sache wurden; daß der Dichter nicht vernachlässiget blieb; sondern alles in das rechte Licht gestellt werde, war hierbei meine Absicht. –

Da ich mir als Mensch u: Christ nichts tröstlichers dencken kan, als Gott, Vater nennen zu dürffen; u: die ersten Worte Vater unser pp [etc.] mich dazu berechtigen, so trug' ich kein Bedencken, das Wort Vater in allen Bitten durchaus vom ganzen Chore im Einklange zu wiederholen, als: Geheiliget werde dein Nahme. Vater, geheiliget werde pp. Zu uns komme dein Reich; Vater, zu uns komme pp Dein Wille gescheh pp Vater dein Wille pp u: s: w: – Bey'm Schluß jeder Bitte, wiederholen nochmahls vier Solo Stimmen ohn' alle Begleitung, das wesentlichste der Bitte, als: Vater, Vater gieb uns täglich Brot! – Vater, vergieb uns ppp Dieser kleine Nachsatz wirckt unwiderstehlich.

Auf diese Art alterniren beide Chöre bis zum Schluß: denn dein ist das Reich pp wo sich beide vereinen u: mit einem 8 stimmigen zwey Chörigen Fugen Satz schlüßen; in welchem das erste Chor mit einem eigenen Thema nur die Worte sagt: Anbetung dir, inzwischen das zweyte mit einem andern Thema, jene, denn dein ist das Reich pp sagt, bis zum gemeinschaftl: Amen. Hier haben Sie mein Verehrungswürdigster einen kurzen Umriß von der gewählten Form. – Der Eindruck den dieses Werck bey allen die es gehört haben gemacht hat; schmeichelt mir daß ich nicht ganz den Zweck verfehlt habe; Ob aber Vater Klopstock nicht manches dagegen einwenden könnte, ist eine andre Frage! Nach meinen geringen Gaben u: Kräften hab'

32 D-B: Mus. ep. Johann Gottlieb Naumann 3 (Nachlass Poelchau). Die originalen Schreibweisen wurden weitgehend beibehalten, ebenso die originalen Hervorhebungen durch Unterstreichungen; durch Strich verkürzte Buchstabenverdopplungen bei „m“ und „n“ wurden stillschweigend aufgelöst.

ich geleistet was ich vermag, u: ich kan es nicht beßer! Über ein Jahr hab' ich daran gearbeitet u: gefeilt! – Die leuchtenden u. erleuchteten³³ haben mir viel zu schaffen gemacht, u: noch mehr: Einige krümmen sich durch Einöden! – Der rechte Sinn u. wahre Verstand der Stelle: Ob wohl hoch über des Donners Bahn pp in Beziehung auf die folgenden Worte der Bitte: Vergieb uns unsere Schuld! pp war u: blieb mir, so wie mehreren alhier, etwas dunckel u: unverständlich! Ich wollt' es wagen deswegen an Sie zu schreiben, als voriges Jahr eben der Bürger Cramer hier war der mir den Gesichtspunct zeigte von welchem Sie ausgegangen waren; u: nun wurde die Stelle mir u: allen klar. –

Als das Werck, welches ich von niemanden noch nicht componirt glaubte, die Hälfte errungen war, erfuhr ich daß bereits eine Composition von Hr: Schwencke in Hamburg da sey, u: beinahe wär' ich auf halbem Wege stehn geblieben; bis ich mir sagte, daß mehrere Wege zu einem Ziele führen können. Nun ist es da, u: ich habe mich bestrebt es so allgemeinnützig u: brauchbar als mögl.; zu bearbeiten. Ich war gesonnen es öffentl: heraus zu geben, da ich aber zu mercantilischen Speculationen schlechterdings nichts taugte; so muß ich abwarten ob sich vielleicht ein ehrlicher Verleger findet der mir meine darauf verwandte Zeit u: Arbeit nur einigermaßen bezahlt, es dadurch als Eigenthum an sich bringt um es der Welt, wie ich glauben sollte zu eben nicht seinem Schaden, durch öffentliche Herausgabe, bekannt zu machen; wo nicht so bleibt es verborgen. Cramer wünschte die öffentliche Bekantmachung so bald als mögl: um es sogleich ins französische zu übersetzen; worauf ich ihm erwiederte daß das unnütze Arbeit für ihn seyn würde, weil ja das Vater Unser in Frankreich nicht mehr Mode sey! So über alle Beschreibung schwer Klopstockische Poesie zu componiren ist, so belohnt sie den Componisten dadurch daß er nicht ganz gewöhnl: u: alltägl: Musick hervorbringt wenn er sich bestrebt dem hohen Adlerfluge auch nur als Käutzlein nachzuflattern! – Verzeihen Sie edler verehrungswürdigster diese lange Epistel dem der mit der höchsten u: unbegrenzten Ehrfurcht ist u: unveränderlich bleibt, ganz der Ihrige

Naumann

Dresden
den 8 Sept:
1799.

P:S: An der Musick der beyden Gräber hab' ich etwas geändert. Da doch 3. Stimmen, nehml: der Wanderer u: die aus den Gräbern eigentlich zum Singen dazu gehören, so war mir immer als ob etwas fehlte daß nur 2 Stimmen das Stück enden. ich habe mir daher erlaubt gegen Schluß des Stücks den Wanderer auch mit eintreten zu laßen mit den Worten: Ach! ihr starbet umsonst für das Vaterland, u: so mit allen 3 Stimmen zu schließen. Verzeihung der Freyheit!

Das Vater Unser oder der Psalm, dauert eine kleine Stunde.

33 Unter den Wörtern „leuchtenden“ und „erleuchtenden“ ist der Wortakzent angegeben: Die betonte Silbe „leucht“ ist unterstrichen, während unter den unbetonten Silben kleine Kreise gezeichnet sind.

Unter dem Zentralthema der „Macht der Musik“ gilt es, die dominante Rolle des Gehörsinnes und der Akustik in Klopstocks Werk zu belegen und daraus Folgerungen zu ziehen. Oden sind Lieder.¹ Deshalb führt der Weg über Lied, Gesang, Töne und Singen, die Selbstreflexionen des Sängers, der sich mit und in seinen Gesängen an das Ohr seiner Zuhörer und damit an den Gehörsinn des Menschen wendet. Lässt sich darin eine Poetologie der Akustik erkennen?

In Analogie zu Herders in der Anthropologie des 18. Jahrhunderts entworfener Sinnesunterscheidung in Optik, Haptik und Akustik² ist unter Akustik der Gehörsinn und alles, was dazu gehört, zu begreifen. In einer Hierarchie der Sinneswahrnehmungen, in der seit alters der Gesichtssinn die erste Stelle einnimmt,³ ist für Herder die mit der Plastik verbundene Haptik der wichtigste Sinn, weil er sich seines Gegenstandes wieder und wieder, ihn dabei objektivierend, vergewissern kann.⁴ Die übrigen Sinne, neben dem Sehen das Hören, Schmecken und Riechen, sind transitorische Wahrnehmungen. Vom räumlichen Sehen und Hören ist das Tasten auch dadurch zu unterscheiden, dass es seinen Gegenstand von allen Seiten ertasten und erfassen kann. Wollten wir das Tasten deshalb als einen Raumsinn spezifizieren, so könnten wir es mit dem Hören als einem Zeitsinn in ein Verhältnis bringen, das sich durch koexistente Raummaße und konsequente Zeitmaße wie Rhythmus unterscheidet. Für Klopstock, den *poeta musicus*,⁵ ist die

- 1 Dieter Burdorf, *Ode, Odenstrophe*, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [...] (Hrsg. Harald Fricke), Bd. II, Berlin und New York 2000, S. 735–739; Karl Vietor, *Geschichte der deutschen Ode*, München 1923; Reinhard Hoßfeld, *Die deutsche horazische Ode von Opitz bis Klopstock*, Diss. Köln 1961; Georg Guntermann, *Von der Leistung einer poetischen Form – Wandlungen der Ode im 18. Jahrhundert*, in: *Aufklärung* (Hrsg. Hans-Friedrich Wessels), Königstein 1984, S. 183–205.
- 2 „Einen Sinn haben wir, der Teile *außer sich neben* einander, einen andern, der sie *nach einander*, einen dritten, der sie *in einander* erfasset. *Gesicht, Gehör und Gefühl.*“ Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke* (Hrsg. Bernhard Suphan), Bd. 8: *Plastik* [...], Berlin 1892, S. 15 und S. 2, Hervorhebungen original.
- 3 Eckart Scheerer, *Sinne*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* [...] (Hrsg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer), Bd. 9, Basel 1995, Sp. 824–869; Aristoteles, *De anima* 418 a/b.
- 4 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 8 (wie Anm. 2), S. 100 f.
- 5 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20: *Philosophische Schriften, Erster Teil* (Hrsg. Benno von Wiese unter Mitwirkung von Helmut Koopmann), Weimar 1962, S. 455. Vgl. den Beitrag von Dieter Borchmeyer im vorliegenden Band.

Akustik, wie gezeigt werden soll, dominant. Sein „Verneuen“⁶ führt auf dem Weg über das Gehör zum menschlichen Herzen, das im Sinne des rhetorischen *movere* Impulse von einer aus ihrer Musikalität heraus aktualisierten Sprache⁷ gewinnt.

Poetologisch enthält Klopstocks Ausgabe der *Oden* von 1771, deren erste repräsentative Sammlung, überreiche Hinweise, die auf Lieder und Singen sowie auf akustische Wahrnehmungen hindeuten. Ein kleiner Auftakt möge das belegen. „Der Seraph stammelts“, sind die ersten Worte im Eröffnungsgedicht *Dem Erlöser*.⁸ „Dann mischt' ich kühner unter den Throngesang | Des Menschen Stimme, sänge dann heiliger | Den meine Seele liebt!“⁹ Und in einer gewaltigen Synästhesie endet es: „Daß ich den Nachhall der, die es ewig sind, | Den Menschen singe! [...] Flammen ins Herz der Erlösten ströme!“¹⁰ Die „heilige Poesie“¹¹ des modernen Dichters überwölbt die Dichtung des alttestamentlichen Sängers David wie des antiken Sängers Orpheus.¹² „Psalter, singe dem Herrn!“¹³ Und „Was schon in den Blütenjahren des Lebens | Mit lauter süßer Stimme | Mein Beruf zu beginnen mir rief.“¹⁴ „Das sah kein Auge, das hörte kein Ohr, | Das kam in keines Herz [...]. Wenige, deren Ohr | Ihn in dem mächtigen Rauschen des Sturmwindes hört [...]. Der Ewige | Ist, wo sie säuseln, und wo der Donnersturm die Ceder stürzt.“¹⁵ „Jubelchöre der Söhne des Lichts [...] Halleluja! Halleluja! [...] Die Ströme des Lichts rauschten“, heißt es in der *Frühlingsfeier*.¹⁶ Und das Gedicht *Dem Erbarmer* weiß: „Der Donner verhallt, der Sturm braust weg, das Säuseln verweht, | Mit langen Jahrhunderten strömt die Sprache der Menschen fort.“¹⁷ Der moderne Psalmist nimmt seine „Harfe wieder aus dem Staub auf, [läßt aus dem Schweigen] vor Gott sie erschallen!“¹⁸ In *Die Gestirne* erhebt sich ein „Danklied der Natur“.¹⁹ Und *Der Zürchersee* singt: „Komm [Mutter Natur], und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn.“²⁰ Die gesamte Natur ist durchdrungen von Liedern und von Singen, dem der Dichter mit Menschenstimme Ausdruck verleiht.

Klopstocks Gedicht *Die Sängerin, und der Zuhörer* (1797),²¹ aus dem das Titelzitat stammt, vermittelt eine Zwiesprache.

6 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, I. Gesang, V. 79 oder 100. in: ders., *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleidgen, Nachwort von Friedrich Georg Jünger), München 31969, S. 199 f.

7 Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria* 4, 5, 6 oder 6, 1, 7 sowie 1, 10, 6. – Vgl. Helmut Pape, *Klopstock. Die „Sprache des Herzens“ neu entdeckt. Die Befreiung des Lesers aus seiner emotionalen Unmündigkeit. Idee und Wirklichkeit dichterischer Existenz um 1750*, Frankfurt (Main) u. a. 1998.

8 [Friedrich Gottlieb Klopstock], *Oden*, Hamburg 1771, Nachdruck Bern 1971, S. 3.

9 Ebd., S. 5.

10 Ebd., S. 7.

11 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der heiligen Poesie* (1755), in: ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 997–1009.

12 Vgl. Immanuel Jacob Pyra, *Der Tempel der wahren Dichtkunst* (Halle 1737), in: *Freundschaftliche Lieder von I. J. Pyra und S. G. Lange*, (Hrsg. August Sauer), Stuttgart 1885, S. 83–119.

13 [Klopstock], *Oden* (wie Anm. 8), S. 8: *Für den König*.

14 Ebd., S. 14: *Die Genesung*.

15 Ebd., S. 16–19: *Dem Allgegenwärtigen*.

16 Ebd., S. 32.

17 Ebd., S. 41.

18 Ebd., S. 43: *Die Glückseligkeit Aller*.

19 Ebd., S. 59.

20 Ebd., S. 116.

21 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden* (Mit Unterstützung des Klopstockvereins zu Quedlinburg hrsg. von Franz Muncker und Jaro Pawel), 2 Bde., Stuttgart 1889, Bd. 2, S. 127 f.

Die Sängerin, und der Zuhörer.

Singen kann Bauzis noch, und hören kann noch Philemon;
 Und wir beyden wallten doch schon
 Weiter als Ein Jahrhundert. Ich war ganz Ohr, und ich hörte
 Alles; denn Herz war ich auch.
 Bauzis war auch Herz! Du sangest nicht, wie du singest;
 Warst du nicht Herz.
 Wem sie den Ton trug, fühlt' es. Wie glucket ihr: Ombre Compagne,
 Oder: Willkommen, o silberner Mond.
 Und wie zaubert sie Töne, für die's dem Erfinder der Weisen
 An der Bezeichnung gebracht.
 Farb' ist nicht Menschenstimme. Wie Bauzis dem Ohre, gefällt dem
 Aug' Angelika nicht.

Den Mythos von Philemon und Baucis transformiert Klopstock vom Motiv der Gastfreundschaft bei Ovid,²² das in Goethes *Faust II* in bedeutendem Sinn wiederkehrt,²³ ins Akustische. Verbindendes Element bleibt ihr Alter. Die alten Eheleute des Mythos wallen hier schon gemeinsam „weiter als Ein Jahrhundert“. Klopstock, geboren am 2. Juli 1724, ist zur Entstehungszeit des Gedichtes 73 Jahre alt, und seine zweite Frau, die verwitwete Johanna Elisabeth von Winthem, geboren 1747, mit der er seit 1791 verbunden ist, wird 50 Jahre alt.²⁴ Zusammen als Paar sind sie zum Zeitpunkt des Gedichtes also 123 Jahre alt. Gemeinsam verlebten sie davon bislang 20 Jahre, verheiratet allerdings erst sechs Jahre.

Die Sängerin im Gedicht singt das italienische *Ombre Compagne*²⁵ und Klopstocks eigenes *Die frühen Gräber* (1764),²⁶ vertont, wie wir wissen, nicht, wie bei der Tagung gehört, von Christoph Willibald Gluck, sondern von Johann Friedrich Reichardt.²⁷ Klopstock hebt diesen Hintergrund in den Mythos des gealterten sich liebenden und menschenliebenden Paares Philemon und Baucis, denen jeder Wanderer Gast ist. In der Hierarchie der Sinne führt hier die erste Regung des Herzens durch das Ohr. Gegenüber dem ersten Rang der Optik bei Aristoteles und der Haptik bei Herder ist es bei Klopstock, ausgelöst durch der Baucis Gesang, die Akustik, die Philemon „ganz Ohr“ sein lässt. Auch gegenüber dem „Laokoon“-Problem²⁸ bezieht Klopstock dadurch Position. Während Lessing nämlich in seiner Auseinandersetzung mit Winckelmann die Grenzen zwischen Malerei und Dichtung zieht, weil wir das Gemälde oder die Skulptur auf einen Blick in seiner Koexistenz erfassen, demgegenüber aber Dichtung als Nacheinan-

22 Ovid, *Metamorphosen* 8, 626–724.

23 Goethe, *Faust II*, Fünfter Akt, V. 11043–11142 und 11304 ff.

24 *Klopstocks Oden*, erlauert von Heinrich Düntzer, 6. Heft, Leipzig ²1878, Nr. 186, S. 278–280.

25 Ebd., S. 279.

26 Ebd.; vgl. [Klopstock], *Oden* (wie Anm. 8), S. 204.

27 *Klopstocks Oden* (wie Anm. 24), S. 279.

28 *Lessings Laokoon*, hrsg. und erlauert von Hugo Blümner, Berlin ²1880. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beylaufigen Erlauierungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Berlin 1766; Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*, [Dresden-] Friedrichstadt 1755, 2. verm. Aufl.: Dresden und Leipzig 1756.

der und Vollzug in der Zeit in ihrer Konsekution,²⁹ aktiviert Klopstock zusätzlich das Wirkungspotential der Musik, die sich unmittelbar an das Herz wendet. Ihre Bewegung und Dynamik begünstigt ausgangs des 18. Jahrhunderts in zunehmendem Maße schon die Instrumentalmusik, deren Siegeszug in der Romantik zu beobachten ist. Die neue Hochschätzung von nicht an das Wort gebundener Musik bekundet bereits Herder in seiner *Kalligone* (1800).³⁰ Daneben ist freilich die sich herausbildende neue Liedkunst nicht zu überhören.

In herausragendem Maße bezeugt sie Klopstocks Ode. Sie ist selbst Gesang, singt von der Macht des Singens, ihrer herzerwühlenden Wirkung und überbietet in der Unmittelbarkeit ihrer Wirkung die übrigen Künste. Fast ein Vierteljahrhundert zuvor, in der zeitlichen Umgebung von Klopstocks *Oden*-Band von 1771, hat Wieland mit seiner deutschen Oper *Alceste*³¹ den deutschen Theatern ein Angebot in der „herzerwühlendsten aller Schauspielarten“³² unterbreitet.³³ In diesem wirkungspoetischen Konzept, in welchem dem auf das Herz leitenden Gehör neuer und höchster Rang zukommt, müssen wir Klopstocks Dichtung erkennen. „Farb' ist nicht Menschenstimme“. Aller Materialgebundenheit ist – „aere perennius“ – schon bei Horaz die Ode, das Carmen überlegen.³⁴ Wie das „doppelte continuum“³⁵ von Vers und letztem Satz des Gedichts veranschaulicht, ist, was dem Auge gefällt – wie Angelika Kauffmanns Bilder –, dem, was dem Ohr gefällt – wie Baucis Lieder –, nachgeordnet.

Am 2. September 1769 schrieb Klopstock an Gleim: „Ich bin seit kurzem in eine deutsche Malerin in London, *Angelica Kaufmann*, beinahe verliebt.“³⁶ Die Malerin, 1741 geboren und siebzehn Jahre jünger als Klopstock, wollte ihm damals mit einem Kopf Ossians, ihrem Porträt und einem Gemälde zu einer Szene aus dem *Messias* dienen. Außerdem wollte sie, „dieses junge schwarzäugige Mädchen“, sein Porträt in Kupfer stechen.³⁷ Den Ossian-Kopf verbat sich Klopstock, das *Messias*-Gemälde erhielt er, und zudem forderte er sie auf, sich für ihn, den Verfasser der *Hermann*-Trilogie, als Thusnelda, die Gemahlin des Varus-Bezwingers, zu malen.³⁸ Trotzdem bewahrte sich Klopstock ein klares Urteil. Denn zum einen hielt er den Wiener Maler Heinrich Friedrich Füger (1751–1818), Schüler u. a. von Oeser, „leider“ für den größten Maler, weil er seine „geliebte *Angelika*“ übertraf.³⁹ Und zum anderen galt ihm die Musik einschließlich der Dichtung für die höhere Kunst.

29 *Lessings Laokoon* (wie Anm. 28), S. 165 ff. (Kap. III) und S. 250 ff. (Kap. XVI).

30 Herder, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 2), Bd. 22: *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen. Erster Theil*, Berlin 1880, S. 62–73.

31 Christoph Martin Wieland, *Alceste*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 26 (C1-Oktav), Leipzig 1796, S. 1–72.

32 Christoph Martin Wieland, *Versuch über das deutsche Singspiel* (1775), in: ebd., S. 229–267, hier S. 240.

33 Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil I/II, Tübingen 1998, S. 209–236.

34 Horaz, *Carmina* 3, 30.

35 Friedrich Georg Jünger, *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, Stuttgart 1952, S. 11.

36 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Briefe*, in: ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1163.

37 Ebd.

38 *Klopstocks Oden* (wie Anm. 24), S. 280.

39 Brief Klopstocks an Gleim vom 18.7.1798 in: ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1180.

„Es ist eins der tollkühnsten Wagstücke, das ich kenne, Leben, das man nicht mitfühlt, ausdrücken zu wollen.“⁴⁰ Prämisse des Klopstockschen Dichtens ist mitfühlbares Leben. „Daß man den Gegenstand in seinem Leben zeigen müsse, ist der erste Grundsatz der Darstellung.“⁴¹ Es sei nicht verschwiegen, dass hier ein Grundzug modernen Dichtens zutage tritt. Denn dieser Lebendigkeitsgrundsatz, ein wirklicher Pygmalioneffekt,⁴² berührt sich eng mit der Zentralessage, die Georg Büchner seinen Lenz in der gleichnamigen Erzählung zur Kunst machen lässt⁴³ und die Paul Celan in seiner Büchnerpreisrede *Der Meridian* von 1960 zitiert: „das Gefühl, daß was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.“⁴⁴ Was kann mehr Leben atmen als des Menschen Stimme? Klopstocks Dichten zielt produktionsästhetisch unmissverständlich auf Lebendigkeit, auf eine Stimme, die vom Menschen zum Menschen spricht oder singt. Und wirkungsästhetisch zielt sie auf Anteilnahme, bewegend oder rührend (rhetorisch *movere*), auf die Beteiligung des Hörenden, und hier auf die innerste Anteilnahme, einen Widerhall, im Herzen. „Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der *Action*, in welche sie unsre Seele setzt.“⁴⁵ Paul Celan spricht mit Bezug auf Ossip Mandelstam von „aktualisierter Sprache“.⁴⁶

Gegenüber den zeitgenössischen Beurteilungen, die durch Klopstock mehr den Verstand und die Phantasie als das Herz bewegt sehen,⁴⁷ ist die neue Dichtungsart, die „Poesie des menschlichen Herzens“,⁴⁸ hervorzuheben. In dieser Poesie erhebe sich ein Sturm von Gedanken aus der Seele bis zum Himmel,⁴⁹ ein „Brausen“ oder „sanftes Wallen“ in den Oden,⁵⁰ gar eine „Donnerode“.⁵¹ „Wohlklang“ und „bedeutende[s] Sylbenmaß“⁵² hat Klopstock selbst schon hervorgehoben, seine *psychai phonetikai*, die er

40 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der Darstellung* (1779), in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd.10: *Vermischte Schriften*, Leipzig 1855, S. 193–201, hier S. 197. Vgl. ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1034.

41 Klopstock, *Von der Darstellung* (wie Anm. 40), S. 196. Vgl. ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1034.

42 Klopstock, *Von der Darstellung* (wie Anm. 40), S. 200. Vgl. ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1037. Ovid, *Metamorphosen* 10, 243–297; *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike* (Hrsg. Achim Aurnhammer und Dieter Martin), Leipzig 2003. Vgl. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.

43 Georg Büchner, *Lenz. Studienausgabe*, mit Anhang hrsg. von Hubert Gersch, Stuttgart 1986, S. 14.

44 Paul Celan, *Der Meridian*, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden* (Hrsg. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher), Frankfurt (Main) 1983, Bd. 3, S. 187–202, hier S. 190.

45 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759), in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 10 (wie Anm. 40), S. 215–222, hier S. 216. Vgl. Klopstock, *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 993.

46 Paul Celan, *Der Meridian* (wie Anm. 44), S. 197. Vgl. ders., *Die Dichtung Ossip Mandelstams* (1960), in: Ossip Mandelstam, *Im Luftgrab. Ein Lesebuch* (Hrsg. Ralph Dutli), Zürich 1988, S. 69–81, hier S. 71.

47 [Christian Heinrich Schmid:] *Ueber den gegenwärtigen Zustand des deutschen Parnasses*, in: *Der Teutsche Merkur*, Mai 1773, S. 150–168; Juni 1773, S. 195–207; Dezember 1773, S. 245–276; November 1774, S. 164–201; hier Dezember 1773, S. 247. Vgl. Johann Otto Thieß, *Friedrich Gottlieb Klopstock. Wie Er seit einem halben Jahrhundert als Dichter auf die Nation und als Schriftsteller auf die Literatur gewirkt hat*, Altona 1805, S. 46. Vgl. Thomas C. Starnes, *Der Teutsche Merkur. Ein Repertorium*, Sigmaringen 1994, S. 17 f. und 20 sowie S. 237, Nr. 1317.

48 Thieß, *Klopstock* (wie Anm. 47), S. 109.

49 Ebd.

50 Matthias Claudius, *Asmus omnia sua secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen*, I./II. Theil, Hamburg 1775, in: ders., *Sämtliche Werke* (Hrsg. Jost Perfhall u. a.), München 1968, S. 52.

51 Thieß, *Klopstock* (wie Anm. 47), S. 156.

52 Klopstock, *Von der Darstellung* (wie Anm. 40), S. 199; ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1036.

mit „beseelte Töne“⁵³ wiedergibt. Der Wohlklang entstehe nicht allein durch die Verbindung der langen und kurzen Silben: „es kömmt auch sehr auf die Wahl harmonischer Wörter an.“⁵⁴ Und: „Die deutsche Sprache muß von Ohren, die an sie gewöhnt sind, beurtheilt werden.“⁵⁵ Schiller hat Klopstock wohl am besten getroffen, da er ihn in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) einen „musikalischen Dichter“ nennt.⁵⁶ Schiller sagt „*musikalischen*, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern.“⁵⁷ Die Poesie, die „wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüths* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben“, könne musikalisch genannt werden.⁵⁸ Dieses Argument Schillers ist bedeutsam, da es verdeutlicht, wie Klopstock auf den „Zustand des Gemüths“ einwirkt, mit seinen Worten, wie gesagt, eine „*Action*, in welche sie unsre Seele setzt“.⁵⁹ Allerdings ist das nur für die Odendichtung zu beanspruchen, die es trefflich charakterisiert. Gegenüber der Unanschaulichkeit des *Messias*, über dessen 20 Gesänge hin die Aktualisierung selbst für den Andächtigen und Kontemplativen schwerlich zu halten ist, und gegenüber Klopstocks Dramen, die, wie Schiller sagt, „viel zu formlos für die Einbildungskraft“ sind,⁶⁰ fehlt eine „feste Grenze“; es sei ein Umriss gegeben, „innerhalb dessen der Verstand sie [die lebenden Gestalten] nothwendig denken muß, aber keine feste Grenze ist gesetzt, innerhalb deren die Phantasie sie nothwendig darstellen müßte“.⁶¹ Wirkungspoetisch erfüllen vornehmlich die Oden, der *Messias* nur in Teilen und hier vor allem in den ersten Gesängen und die Dramen am wenigsten jene dichterische Voraussetzung der Lebendigkeit.

Wie in dem Gedicht *Die Sängerin, und der Zuhörer* wird ein reicher Kosmos des Singens in Klopstocks Liedern reflektiert. Und er wird auch „Mit nachhorchendem Ohr“⁶² weiterbedacht. So heißt es in *Sie*: „Freude, wem gleichst du? [...] Du bist | Allem, was schöner ist, gleich, allem, das hoch | Sich erhebet, allem, was ganz | Rühret das Herz! [...] Glühst von der Lerche Glut, hebt sie gen Himmel sich; weinst, | Wie die gekränzete Braut; [...]. Aber du weinest auch, wenn mit der Wehmuth du dich | Einst, und der Tröstung.“⁶³ Den ganzen Umfang des Gefühls, das in dieser dialogischen Lyrik immer auch Mitgefühl ist, holt Klopstock sympathetisch herein in das Gedicht. Die Freude, das Du der Ode, glüht wie der kleine Wappenvogel des Dichters, der am höchsten steigt: „Glühst von der Lerche Glut“. Die Glut von Klopstocks kleiner Lerche dürfte sich pindarischer Glut auf vergleichbare Weise entgegensetzen, wie sich schon Horazens Diminutiv von

53 Ebd.

54 Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie* (wie Anm. 45), S. 221; ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 997.

55 Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie* (wie Anm. 45), S. 222; ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 997.

56 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 5), S. 455.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 456.

59 Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie* (wie Anm. 45).

60 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 5), S. 457.

61 Ebd., S. 456.

62 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 138: *Winterfreuden*.

63 Ebd., Bd. 2, S. 140.

der Matinischen Biene dem Dirkäischen Schwan Pindars entgegensetzt.⁶⁴ Von der kleinen metrischen Einheit des Daktylus heißt es, indem der Dichter zugleich zeigt, was er sagt: „Dir, Choriamb, weich’ ich allein!“⁶⁵ Aus solcher minutiösen Rhythmisierung wird eine „Weltharmonik“ hervorgetrieben, „ertönen [...] die sphärischen Harmonien“.⁶⁶ Die Synästhesien leuchten auf in „rauschendem Licht“ und in „Lichtmusik“.⁶⁷ „Daß ich den Nachhall der, die es ewig sind, | Den Menschen singe!“, heißt es in *Dem Erlöser*.⁶⁸ Weltgeschichte und Heilsgeschehen werden auf den Menschen hin konzentriert, werden anthropozentriert. Und der Dichter gewinnt die Aufmerksamkeit über Ohr und Stimme. „Farb’ ist nicht Menschenstimme“. Doch die Klangfarben stehen dem Sänger herzzührend zu Gebote.

Die Musik

Sterbliche nur genössen der Freuden froheste, reinste,
 Sie allein die Musik?
 Und nicht auch die Bewohner der Leyer, oder Apollo’s?
 Anderer Welten umher?
 Wir entlocketen nur durch mannichfalte Berührung,
 Durch gelinderen stärkeren Hauch,
 Lebende Töne den Formen, die jenen wir bildeten? hätten
 Stimmen allein zu Gesang?
 Andere schüfen nicht auch, die Zauberhalle zu ordnen,
 Gang und Verhalt?
 Irrt doch nicht so! Wie wisset ihr denn, ob dort, wo es schimmert,
 Nicht auch freue Musik?
 Droben nicht töne lautere Form? nicht hellere Lippe
 Singend erschüttre das Herz?
 Ob man vielleicht nicht selbst zu des Haines Geräusch, und der Weste
 Säuseln, stimme den rieselnden Bach?
 Zum Einklang, nicht bringe den Donnersturm mit dem Weltmeer?
 Die mit dem tausendstimmigen Chor?
 Irrt doch nicht so! Es freut nicht allein in den Sternen; es freuet
 Auch in dem Himmel Musik.⁶⁹

64 Horaz, *Carmina* 4,2. Vgl. Thomas Gelzer, *Pindarverständnis und Pindarübersetzung im deutschen Sprachbereich vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz* (Hrsg. Walther Killy), München 1981, S. 81–115; Arthur Henkel, „Der deutsche Pindar“. – Zur *Nachahmungsproblematik im 18. Jahrhundert*, in: ebd., S. 173–193.

68 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 21), Bd. 1, S. 169: *Sponda*.

66 Friedrich Georg Jünger, *Nachwort*, in: Klopstock, *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1335–1369, hier S. 1339 f. Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock, *Messias*, I. Gesang, V.231 f.

67 Ebd., S. 1340.

68 [Klopstock], *Oden* (wie Anm. 8), S. 7.

69 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 116. Gedichtet 1796.

Alle Welten, auch die „Droben“, die anderen Welten umher, tönen wider von Gesang. Klopstocks „heilige Poesie“ ist das Resultat eines Anthropozentrikers, der einen musikalischen Kosmos, die zu ordnende „Zauberhalle“, erschafft. Wohin immer Sprache und das dichterische Wort dringen, überall erfreuen sein Gesang und seine Musik.

Dass der „Lehrling der Griechen“⁷⁰ und Dichterpriester Klopstock Anthropozentriker und darin Aufklärer ist, veranschaulicht selbst sein *Messias*-Epos. In das genaue Zentrum der XX Gesänge, den letzten Vers des X. Gesanges, verlegt er den Tod des Erlösers am Kreuz. Es ist der einzige unter den Tausenden von Hexametern, der in einer Aposiopese endet.⁷¹ Umgehend reflektiert das der Beginn des XI. Gesanges: „Des Sohnes Erniedrigung sang ich; | Bring mich höher hinauf, auch seine Wonne zu singen! [...] hinauf zu dem Himmel | Aller Himmel.“⁷² Wohin des Menschen Phantasie, wohin die Taten seiner Einbildungskraft reichen, dorthin dringt das dichterische Wort vor. Klopstocks Sprachraum ist rhythmisiert und musikalisch, ist, solange die Worte widertönen – also diesseits jenes traurigen Surrogats der Rede, als das Goethe das stille Für-sich-Lesen charakterisiert⁷³ – ein akustischer Raum. Klopstock ist kein blinder Sänger, es sei denn, man konzidiert ihm angesichts seiner *Messias*-Schau Vates-Qualitäten. Aber was er veranschaulicht, was er an das menschliche Sinnenwesen adressiert, sucht seinen Weg zuallererst über das Gehör zum Herzen.

Selbst seine *Erinnerungen*,⁷⁴ die Klopstock an die Orte seiner Geburt, seiner Schulbildung und seines Studiums zurückführen, nach Quedlinburg an der Bude nahe der Roßtrappe, nach Schulpforta und Jena an der Saale sowie Leipzig an der Pleiße, sind akustisch konnotiert: „Nah dem Flusse des Hufs; deinem Geräusch, | Saal'; am kastalischen Arm; dann wieder | An dir selber; an der Pleiße | Sah ich, hört' ich, genoß, | Froher Jüngling, den Lenz [...].“⁷⁵

In dem Sammelgedicht *Der Geschmack* vom Juni 1795⁷⁶ bringt Klopstock alle fünf Sinne zur Sprache. In der Reihenfolge: *Das Gesicht, Das Gehör, Das Gesicht, Der Geruch, Der Geschmack* treten zwar fünf Sinne auf, aber darunter *Das Gesicht* doppelt. In den Überschriften fehlt folglich das Gefühl, der Tastsinn. Somit treten nach außen allein die transitorischen Sinne in Erscheinung.

70 Ebd., Bd. 1, S. 3 f.; [Klopstock], *Oden* (wie Anm. 8), S. 75 f.; Dieter Martin, *Klopstocks poetologisches Prooimion*, in: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen* (Hrsg. Olaf Hildebrand), Köln u. a. 2003, S. 16–27.

71 Klaus Manger, *Klopstocks poetische Kathedrale. Zu einem Bauprinzip im „Messias“ und seiner Bedeutung*, in: *Was aber bleibt stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit* (Hrsg. Gerhard vom Hofe u. a.), München 1986, S. 37–64.

72 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, XI. Gesang, V. 13–19, ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 444.

73 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Zweiter Theil. Ende des Zehnten Buches*, in: *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, I. Abth., Bd. 27, Weimar 1889, S. 373.

74 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 97.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 104–106. *Klopstocks Oden* (wie Anm. 24), 5. Heft, S. 216–219.

Der Geschmack.

Das Gesicht.

Das auszudrücken, was er empfindet, denkt,
Wenn sich mit seinem Reitz' ihm das Schöne zeigt,
Kohr unter uns der Geist; doch welchen?
Ah ich erröthe, den Sinn der Schwelger!

Ich ward verschmähet! Aber er war es ja
Auch nicht der Geist der Alten, der auserkohr;
Der Neuern war's! und diesem mag wohl
Stärkung des Heerdes zum Fluge noth thun.

Mich, mich verschmähen? dem an dem Walde ruht
Die Morgenröthe, dem in der Frühe Thau,
Umringt von allen Blumen, allen
Farben, sich Mädchen und Jüngling freuen!

Dem im Gemähldt täuschend die Zauberhand
Des Künstlers nachahmt, den sie ergötzt, wenn ihn
Der Abendstern, wenn ihn des Himmels
Weißlicher, schimmernder Pfad nicht hinreißt.

Das Gehör.

Mich, dem des Hains Säuseln ertönt, und der Quelle
Stimchen, der Sturm, und der Donner, und das Weltmeer,
Dem die Nachtigall, dem der Liebe
Froher, und weinender Laut,

Dem Melodie, Harfengetön, und die Flöte,
Sie die Posaun', und die Laute, und des Menschen
Stimme, mich hat er auch, in seinem
Schlummer, der Wähler, verkant!

Das Gesicht.

Mit stillem Lächeln hörest du uns Gefühl;
Schweig ferner, der du Seher dich, Hörer dich
Darfst nennen; dann uns wegen stolzes
Wahnes mit Röthe die Wange färben.

Der Geruch.

Tödtet denn, Geschmack, für der Esse Lanzen
Auch die Sängerin, die entzückte Lerche;
Süßre Labung ist der bemoosten Rose
Düfte zu athmen.

Der Geschmack.

Mag die Schüssel denn stehn; schmückte sie auch das Reh,
In der Blüthe gefällt, schmückte der Weizner sie
Oder selber die Schmerle,
Jener Liebling des Kieselbachs.

Doch des hellen Pokals helleres, ah den Saft,
Welchen Berg mir, und Thal, Winzer, und Kelterer
Geben, wie er mir röthlich,
Oder wie er mir golden blinkt,

Trink' ich, schlürf' ich mit Lust, liebend, mit Mäßigung,
Zwar mit weiser, doch nicht mit der platonischen:
Evan bleibet mir sanfter
Jüngling, hebt nicht den Rebenstab.

Durch mich sprachest du einst, Trinker Anakreon,
Bildlich, da du von dem sprachest, was schön dir war:
Aber Maale versanken;
Und dein attisches Wort verscholl.⁷⁷

Einleitend überlegt das Gesicht, welchen der Sinne der Geist wohl wählt, um „Das auszudrücken, was er empfindet, denkt, | Wenn sich mit seinem Reitz' ihm das Schöne zeigt.“ Empfinden und Denken, die Wahrnehmung (griech. *aisthesis*) des Schönen, werden insofern thematisch, als gefragt wird, über welchen der Sinne der gemäße Ausdruck wohl zu treffen ist. Der Geist der Alten hätte das Gesicht bevorzugt, bedauert die zweite Strophe, aber der Geist der Neuern entscheidet sich für die „Stärkung des Heerdes“, den „Sinn der Schwelger“, den Geschmack. Demgemäß kommen ihm die letzten vier Vierzeiler zu, wie das Gesicht über die ersten vier Vierzeiler verfügt. Dennoch bleibt das Gedicht asymmetrisch, weil sich die mittleren vier Vierzeiler Gehör, Gesicht und Geruch teilen.

In zentraler dritter Position erhält *Das Gesicht* zum zweiten Mal das Wort. Während es aber eingangs von sich und seiner Verschmähung spricht, bezieht es sich jetzt auf das nicht selbst zur Sprache kommende „Gefühl“. Mit stillem Lächeln höre dieses die Übrigen sprechen, dürfe sich deshalb „Seher“ und „Hörer“ nennen. Ausgerechnet das als Tastsinn objektivierend wahrnehmende Gefühl schweigt. Offenkundig bedenkt Klopstock den in seiner Zeit sich vollziehenden Bedeutungswandel vom Gefühl als Tastsinn zum Gefühl als Empfindung. Dementsprechend unterscheidet Adelung das Vermögen zu fühlen von der „durch Berührung der Nervenwärtchen hervor gebrachte[n] Empfindung selbst“.⁷⁸ In der gewandelten Form kann das Gefühl den Mitfühlenden „wegen stolzes |

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyter Theil*, Leipzig ²1796, Sp. 477.

Wahnes mit Röthe die Wange färben“. Damit ist es über das Tasten hinaus zugleich für die über alle Sinne vermittelten Seelenregungen zuständig. Ästhetik und Empfindung greifen ineinander. Für Klopstock sind in diesem Sinne Wahrnehmungslehre und Empfindungslehre nicht zu trennen.

Der an den Schluss des Gedichts gerückte Geschmack bleibt an Essen und Trinken gebunden. Durch den Geschmack, hier durch den Wein, habe bildlich einst Trinker Anakreon gesprochen. „Aber Maale versanken; | Und dein attisches Wort verscholl.“ Ein gewisser Widerruf von Horazens stolzem Wort, Gedichte seien dauerhafter als erzene Denkmale,⁷⁹ ist daraus zu vernehmen, wenn die Zeit die Denkmäler und in Parallele dazu die Dichtungen Anakreons hat untergehen lassen. Kunstkritisch scheint ihnen der den jeweiligen Augenblick betonende Genuss überlegen zu sein, ohne dass deshalb sich eine Kulturverfallsklage aufdrängt, die besagt: „Wie das Große untergegangen ist, so hat sich auch der Sinn für die zarteste Feinheit verloren“,⁸⁰ wie sie sich mit Anakreons attischem Wort verbinden lasse. Um so bedeutender ist, wie das an zweiter Stelle stehende Gehör eine Klimax errichtet, die ein einziges Crescendo in Gang setzt, das in Gegenbewegung zum akustischen Kosmos und seiner Ausweitung von der Natur (Hain, Quelle, Sturm, Donner, Weltmeer, Nachtigall) über die Musik und ihre Kultur (Melodie, Harfengetön, Flöte, Posaun', Laute) auf „des Menschen | Stimme“ lenkt. Allein das Gehör wählt ein deutsches Silbenmaß. Es tut dies, wie man vermutet hat, „gewiß aus keinem andern Grunde, als weil dieses für die Feinheiten des Rhythmus am empfänglichsten ist“.⁸¹ Die anderen Sinne wenden griechische Versmaße an, das Gesicht die alkäische, der Geruch die sapphische, der Geschmack die vierte asklepiadeische Strophe. Doch das sich bis hin zur Menschenstimme über die übrigen Sinne erhebende Gehör spricht in einem spezifischen Sinne zum deutschen Ohr. Das dem Dichter eigene klangreiche Versmaß hat er zuerst seiner Ode *Die Zukunft* von 1764 unterlegt, die programmatisch für erhabene Aussagen qualifiziert ist: „Himmlicher Ohr hört das Getön der bewegten | Sterne.“⁸² Klopstock gibt in Rhythmus, Klang, Wortwahl und Wortfügung eine Darstellung menschlicher Sinnesempfindung.⁸³

Befremdlich möchte scheinen, wenn es vom Geruch heißt: „Tödtete denn, Geschmack, für der Esse Lanzen | Auch die Sängerin, die entzückte Lerche.“ Klopstocks Ironie, die in der Makrostruktur des Gedichts, etwa dem an das Ende gerückten Geschmack oder im Thema einer Schönheitskonkurrenz der Sinne, zum Ausdruck kommt, wäre ein eigenes Thema. Auf der Ebene der Mikrostrukturen begegnen wir ihr im Bild von „der Esse Lanzen“ für Bratspieße oder dem von „der bemoosten Rose“, womit Rosen bezeichnet sind, „welche mit Moos | Gürten ihr Blatt“.⁸⁴ Der Mensch steht über Nachtigall und Bardale, wie der von Klopstock aus dem Wort „Barde“ abgeleitete Name für Lerche lautet. „Wer den Gesang der Nachtigall, und Bardalens vereinet, | Singet schöner als sie.“⁸⁵ Trotzdem befremdet, wie die Lerche dem Geschmack und dem Geruch geopfert wird. „Süßre Labung“ sei, „der bemoosten Rose | Düfte zu athmen.“

79 Horaz, *Carmina* 3,30.

80 Johann Gottfried Gruber nach *Klopstocks Oden* (wie Anm. 24), 5. Heft, S. 220.

81 Ebd., S. 216.

82 [Klopstock], *Oden* (wie Anm. 8), S. 185.

83 Vgl. den Kommentar in Klopstock, *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1252.

84 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 140.

85 Ebd., S. 120.

In der Ode *Das Denkmal* heißt es: „wer singen kann, singt.“⁸⁶ Im Gesang gipfelt menschlicher Ausdruck, mit ihm Natur. Wie für den Klassizisten Winckelmann die Schönheit der menschlichen Gestalt der höchste Gegenstand der Kunst,⁸⁷ so bildet für den Klassizisten Klopstock den Gipfel der Kultur nicht das Denkmal, sondern der singende Mensch. Vor allem der lyrische Sänger bringt den herzerwärmenden Gesang hervor und ist – dialogisch – auf Aktion der Seele und Anteilnahme aus: „Wir freuen uns innig!“⁸⁸ In diesem Sinne ist der Dichter, wie Klopstock im Aufsatz *Von der heiligen Poesie* schreibt, derjenige, „der hier unser ganzes Herz bewegen“ will, zu dem komplementär der gehört, „welcher hier den Dichter ganz empfinden will“.⁸⁹ Singen ist „der wichtigste Teil der Anbetung“, das „laute Gebet der Gemeinde“.⁹⁰ „Der Gesang ist fast immer kurz, feurig, stark, voll himmlischer Leidenschaften; oft kühn, heftig, bilderreich in Gedanken und im Ausdruck; und nicht selten von denjenigen Gedanken beseelt, die allein, von dem Erstaunen über Gott, entstehen können.“⁹¹ Im Lied gemildert, geht es in Klopstocks Akustik doch um das Höchste, um die Grenzerfahrung des Menschen, die eine für die Lyrik des 18. Jahrhunderts emphatische Wirkungspoetik ohne Beispiel hervorgebracht hat. „Bei dem Gesange kommen wir außer uns. Sterben wollen wir, und nicht leben! Bei dem Liede zerfließen wir in froher Wehmut, und erwarten unsern Tod mit Heiterkeit.“⁹²

86 Ebd., S. 98.

87 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 4. Buch, 2. Kap.: *Von dem Wesentlichen der Kunst*, in: ders., *Sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe* (Hrsg. Joseph Eiselein), Donauöschingen 1825, Bd. 4, S. 42–81.

88 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 21), Bd. 2, S. 98.

89 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der heiligen Poesie*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 10 (wie Anm. 40), S. 237. Ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1009.

90 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* (1758), in: ders., *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 6), S. 1009–1016, hier S. 1015.

91 Ebd., S. 1011.

92 Ebd., S. 1012.

1. Mose und Wodan: Klopstocks poetische Theologien des Judentums

Als weltanschauliche Voraussetzungen der Poetik Friedrich Gottlieb Klopstocks sind die christliche Heilslehre, die antike Dichtertheologie und die Konstruktion eines germanisch-deutschen Nationalbewusstseins anzusprechen. Auch die Auseinandersetzung des Autors mit dem Judentum, die sich auf seine biblisch-historischen Formen beschränkt, lässt sich aus diesen Koordinaten begreifen. Neben die Tradition des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus, welche Klopstocks Epos *Der Messias* in einigen äußerst negativen Vertretern der jüdischen Religion gestaltet, tritt eine religiös-ästhetische Kritik des Judentums. Diese Polemik speist sich allerdings nicht aus einer Ablehnung des Alten Testaments, sondern aus der kreativen Konkurrenz des Dichters mit der hebräischen Bibel.

So beruft sich Klopstock bereits in seiner sog. Abschiedsrede *Declamatio qua poetas epopeiae auctores*, die er am 21. September 1747 anlässlich seines Austritts aus der fürstlichen Landesschule in Pforta bei Naumburg hielt, auf Mose als Dichter. Der jüdische Religionsstifter tritt als Vorbild des Epikers neben Homer und Milton, mit denen sich der Autor im Sinne der *aemulatio*, des poetischen Wettstreits, messen will.¹ Klopstock sucht das Alte Testament und seine moderne Gestaltung in Miltons *Paradise Lost* zu übertreffen, wenn er die Erlösung der Menschheit als Thema anvisiert. In der Abhandlung *Von der heiligen Poesie*, die Klopstock im Jahre 1755 dem ersten Band seines *Messias* vorausschickte, setzt er das mit Mose beginnende „goldene Weltalter der Hebräer“² gegenüber den Glanzzeiten der schönen Wissenschaften bei Griechen, Römern und Franzosen ins Recht. Die literarische Normativität des Alten Testaments sieht der christliche Dichter jedoch durch die religiöse Geltung des Neuen Bundes beschränkt. „Ein Gedicht, dessen Inhalt aus gewissen Geschichten des Ersten Bundes genommen würde, müßte nach einer anderen Hauptidee gearbeitet werden, als eins, so das Innre der Religion näher angehe. Jenem wäre, wenn ich so sagen darf, noch eine Art Weltlichkeit erlaubt.“³ Die Aussage entspricht einem antijüdischen Stereotyp der Aufklärung. Das Judentum wird hier als bloß äußerliche Religion hingestellt, während das Christentum als verinnerlichte Glaubensform erscheint. Daher erschließt für Klopstock erst das Neue Testament die seelische Intimität, die heilige Poesie im eigentlichen Sinne erzeugen und rezipieren kann.

1 Vgl. Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997, S. 111–135.

2 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Leipzig 1855, S. 236.

3 Ebd., S. 232.

Klopstocks *Messias* greift aber auch die Mythen des christlichen Antisemitismus auf. So verknüpft der berühmte Anfang des ersten Gesangs mit dem Zitat aus Homers *Odyssee* eine deutliche Spitze gegen das Judentum:

„Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams Geschlechte die Liebe der Gottheit
Mit dem Blut des heiligen Bundes neu geschenkt hat.
Also geschah des Ewigen Wille
Vergebens erhob sich Satan wider den göttlichen Sohn; umsonst stand Juda
Wider ihn auf: er tat's und vollbrachte die große Versöhnung.“⁴

Der Text zitiert die traditionelle christliche Denunziation der Juden als Gottesfeinde, die für den Tod Christi verantwortlich zu machen und daher von Gott verworfen worden seien. Klopstock greift auch die antisemitische Vorstellung der Juden als Werkzeuge des Teufels auf, wenn er die politische Rolle des Judentums im Prozess Jesu mit dem Wirken der höllischen Mächte auf der metaphysischen Ebene analogisiert. Vor allem der Verräter Judas Ischariot wird zu seiner Tat direkt von Satan inspiriert. In der aufgeklärten Perspektive des Autors erscheinen die Juden gegenüber dem sittlichen Heroismus des Erlösers zumindest als moralisch defizient und besonders anfällig für das Böse.

Der Vorwurf gegen das Judentum konkretisiert sich im vierten Gesang des *Messias*, der die Verhandlung des Falles Jesu im jüdischen Synhedrium schildert. Klopstock sucht hier, die Rolle der religiösen Gruppierungen und Autoritäten im Prozess Jesu differenziert zu betrachten, wobei er freilich die Gegner des christlichen Erlösers unter dem Einfluss Satans sieht. Der Autor projiziert allerdings auch die religiösen Parteigungen seiner Zeit in das antike Judentum zurück. Im Text sind es die negativen Figuren Kaiphas und Philo, die sich argumentativ auf Mose beziehen, um den messianischen Anspruch Jesu abzuwehren. Der korrupte Hohepriester Kaiphas steht für einen ritualistischen Klerikalismus, der nur auf den politischen Machterhalt bedacht ist und in der reformatorischen Bewegung des Nazareners eine Bedrohung sehen muss. Mose wird von Kaiphas als Begründer der Theokratie berufen:

„Ja dies Priestertum Gottes, das Gott auf Sinai selber
Durch den größten Propheten des Enkels Enkel gesetzt hat,
[...]
Das wird ein sterblicher Seher,
Israel, uns, dem Herrn zur Schande, vertilgen.“⁵

In dem Pharisäer Philo karikiert Klopstock dagegen die engstirnige Orthodoxie und den religiösen Fanatismus. Der Dogmatiker bestreitet die Legitimität der „römischen Staatskunst“,⁶ die Kaiphas gegen Jesus in Anschlag bringt, und wirft dem Kirchenfürsten Atheismus, Wollust und Simonie vor. Das Urteil des buchstabengläubigen Fundamentalisten über den schlimmeren Ketzer Jesus zeichnet sich dabei unter Berufung auf den jüdischen Gesetzgeber durch besondere Brutalität aus:

4 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, I. Gesang, V. 1–7.

5 Ebd., IV. Gesang, V. 29 f., 33 f.

„Moses Geist! dir schwör ich, bei jenem ewigen Bunde,
Den du, gelehrt von Gott, aus Donnerwettern uns brachtest:
Ich will nicht eher ruhen, als bis dein Hasser erwürgt ist.
Als bis ich von des Nazaräers vergossenem Blute
Volle Hände zum hohen Altare der Dankenden bringe.“⁷

Auf den ersten Blick zeichnen die Verse ein blutrünstiges Bild der jüdischen Religion. Im größeren Zusammenhang des Werks enthält die Aussage Philos aber ein Moment epischer Ironie. Denn in Klopstocks Epos bezieht der Messias sein Erlösungswerk selbst auf die Vorstellungen des alttestamentlichen Opferkultes. So hieß es bereits im ersten Gesang:

„Und o Kanan,
Heiliges Land, wie oft hing mein sanfttränenendes Auge
An dem Hügel, den ich von des Bundes Blut voll sah.“⁸

Die Passage bezieht sich auf die Opferhandlungen, die Moses bei der Gesetzgebung am Sinai vollzog, und bildet so die genaue christologische Entsprechung zu Philos Beschwörung des mosaischen Gottesbundes.

„Darnach kam Mose und berichtete dem Volk alle Gebote des Herrn und alle Rechts-satzungen. Da antwortete das ganze Volk einmütig und sprach: ‚Alle Gebote, die der HERR gegeben hat, wollen wir halten.‘ Da schrieb Mose alle Gebote des HERRN auf. Am anderen Morgen aber in der Frühe entbot er die jungen Männer unter den Israeliten, dem HERRN Brandopfer darzubringen und junge Stiere als Heilsopfer zu schlachten, und Mose nahm die eine Hälfte des Blutes und goß es in die Becken, die andere Hälfte des Blutes sprengte er auf den Altar. Dann nahm er das Bundesbuch und las es dem Volke vor. Und sie sprachen: ‚Alles, was der HERR geboten hat, wollen wir tun und darauf hören.‘ Darnach nahm Mose das Blut des Bundes, den der Herr aufgrund all dieser Gebote mit euch geschlossen hat.“⁹

Nach Klopstock führt der Leidensweg des Erlösers die Menschheit auf den Berg einer neuen Gesetzgebung. Das Martyrium Christi erscheint ihm als Opfer eines neuen Bundes, der den Abfall des Judentums von seinem göttlichen Gesetz aufhebt. Diese typologische Konstruktion entfaltet Klopstock auch in dem geistlichen Lied *Sinai und Golgotha*. Wenn sich Kaiphas und Philo gegen Jesus auf Mose beziehen, wird ihre Argumentation als Priesterbetrug entlarvt. Dabei verbirgt sich hinter der menschlichen Lüge, die den Tod Jesu zu verantworten hat, eine göttliche List, welche die Erlösung der Welt herbeiführt.

Die jüdischen Verteidiger Jesu, Gamaliel und Nikodemus, beziehen sich nicht auf die mosaische Tradition, sondern nehmen die modernistischen Weltanschauungen der Zeit Klopstocks vorweg. Im Sinne der Aufklärung will Gamaliel im Konfessionsstreit

6 Ebd., V. 117.

7 Ebd., V. 166–170.

8 Ebd., I. Gesang, V. 105–107.

9 2. Mose 24,3–8.

der Pharisäer und Sadduzäer die Stimme der „Vernunft“¹⁰ zur Geltung zu bringen. Als Vertreter der Empfindsamkeit versucht Nikodemus durch „für die Unschuld | Menschlich vergossene Tränen“¹¹ die Seele seiner Zuhörer zu bewegen.

Während Klopstocks *Messias* den jüdischen Autoritäten ihre Instrumentalisierung der Mosesfigur vorwirft, zeichnet das Werk den jüdischen Religionsstifter selbst als Gerechten, der für Jesus und gegen dessen Verfolger zeugt. Im neunten Gesang versammeln sich die alttestamentlichen Patriarchen unter dem Kreuz Jesu, um über dessen Bedeutung für Israel zu verhandeln. Abraham formuliert dabei den christlichen Schuldvorwurf an die Juden, der den Anteil des römischen Imperiums an der Verurteilung Jesu herunterspielt.

„Der mit diesen Wunden zum Weltgerichte wird kommen
Hat den Gottverlassenen ihr Urteil prophetisch gesprochen.
Auch sie haben es sich selbst gesprochen! Der Heide
Wollte ihn nicht verdammen. Sie aber tatens und riefen:
Über uns komme sein Blut, und über unsere Kinder.“¹²

Mose erkennt dagegen in der Zurückweisung des Messias durch die Juden den Heilsplan Gottes: „Sie sind ein Volk des Gerichts, und der Gnade!“¹³ Der Abfall Israels ereignete sich „allen Söhnen des Staubes, zum strahlenden Beweise: | Daß es in ihrer Gewalt sei, sich Tod und Leben zu wählen.“¹⁴ Der Text zitiert hier das 30. Kapitel des Deuteronomiums, in dem Mose die heilsgeschichtliche Bedeutung des Gesetzes für Israel erläutert:

„Siehe, ich habe dir heute vorgelegt das Leben und das Gute, den Tod und das Böse. Wenn du gehorchst den Geboten des HERRN, deines Gottes, [...] so wirst du leben und dich mehren und der HERR, dein Gott, wird dich segnen in dem Lande, in das du ziehst, es einzunehmen. Wendet sich aber dein Herz und du gehorchst nicht, sondern läßt dich verführen, daß du andere Götter anbetest und ihnen dienst, so verkünde ich dir, daß ihr umkommen und nicht lange in dem Lande bleiben werdet, in das du über den Jordan ziehst.“¹⁵

Die alttestamentliche Passage stellt eine Beziehung zwischen der Erwählung Israels und der Exklusivität des Gesetzes her. Der biblische Mose zeichnet das Schreckbild der Verwerfung, um das Volk zur Befolgung der Torah zu motivieren und von der Sünde fernzuhalten. Klopstock belegt am Beispiel Israels dagegen seine aufgeklärte Theologie des Bösen, nach der im *Messias* sogar der reuige Teufel Abaddon Erlösung finden kann. Die Sünde des Volkes Israel wird zum notwendigen Erweis der sittlichen Autonomie des Menschen, die sich sogar von der göttlichen Erwählung emanzipieren muss.

Klopstocks Abraham reagiert auf diese Deutung der Geschichte Israels mit einer Vision der künftigen Versöhnung Gottes mit seinem Volk, die sich wiederum der biblischen Motive des Exodus bedient.

10 Klopstock, *Messias*, IV. Gesang, V. 187.

11 Ebd., 255 f.

12 Ebd., IX. Gesang, V. 232–236.

13 Ebd., V. 249.

14 Ebd., V. 254 f.

15 5. Mose 30,15–18.

„Vielleicht, wenn sie lange, als ein furchtbares Mal, gestanden, zu sündigen haben aufgehört;

[...]

Ach dann werden sie zu dem Gottversöhner, zum Retter
Aller Menschen, zu ihm, der sie des Tags in der Wolke,
Und in seiner Flamme des Nachts nach Kanaan führte,
Der am Kreuze für sie blutete, wiederkommen.“¹⁶

Im Sinne des typologischen Denkens wird der Exodus christologisch gedeutet. Die Wolken- und Feuersäule, in der Jahwe nach 2. Mose 13,21 präsent war, wird als Inkarnation des Messias verstanden. Der Text überbietet den christlichen Schuldvorwurf an die Juden innerhalb des theologischen Argumentationsrahmens, indem er den Abfall Israels zum Katalysator der Erlösung des sündigen Menschengeschlechts macht.

Aber auch im Ganzen erweist sich Klopstocks Christologie als Variation der Mosesfigur, die das Motiv der Schuld Israels auf die Ebene der Menschheit transponiert. Ähnlich wie Homers *Ilias* mit dem Zorn des Achills einsetzt, beschreibt Klopstocks *Messias* zu Beginn des ersten Gesanges Gottes Zorn über Jerusalem, der in seiner Allwissenheit den Abfall der jüdischen Bevölkerung von Jesus bereits voraussieht.

„Nah an der heiligen, die sich jetzt durch Blindheit entweichte,
Und die Krone der hohen Erwählung hinwarf,
Sonst die Stadt der Herrlichkeit Gottes, der heiligen Väter
Pflegerin, jetzt ein Altar des Blutes vergossen von Mördern;
Hier war's, wo der Messias von einem Volke sich losriß,
Das zwar ihn verehrte, doch nicht mit jener Empfindung,
die untadelhaft bleibt vor dem schauenden Auge der Gottheit.

[...]

Unterdes nahte sich Jesus dem Vater, der wegen des Volkes
Voll Zorn gen Himmel hinaufstieg.
Denn noch einmal wollte der Sohn des Bundes Entschließung,
Seine Menschen zu retten, dem Vater feierlich kundtun.“¹⁷

Während den Juden ihre mangelnde religiöse Empfindsamkeit gegenüber dem göttlichen Heilsplan vorgeworfen wird, fühlt sich Jesus in das Erlösungsbedürfnis der sündigen Menschen ein und versucht seinen Vater durch die rührende Schilderung seines kommenden Leidens für ihr Anliegen zu gewinnen:

„Hier lieg ich, göttlicher Vater, noch nach deinem Bild geschmückt mit den Zügen
der Menschheit,
Betend vor dir: bald aber, ach bald wird dein tötend Gericht mich
Blutig entstellen, und unter dem Staube der Toten begraben.

[...]

Töte mich, nimm mein ewiges Opfer zu deiner Versöhnung.“¹⁸

16 Klopstock, *Messias*, IX. Gesang, V. 261–263, 266–269.

17 Ebd., I. Gesang, V. 24–30, 39–42.

18 Ebd., V. 111–116, 127.

Die Verse spielen auf die Urszene der jüdischen Religion in 2. Mose 32 an. Nachdem die Israeliten das goldene Kalb angebetet haben, musste Mose Gott davon abbringen, den Bund mit seinem Volk aufzuheben und es zu vernichten. Dazu bietet Mose Gott sein Leben an: „vergib ihnen doch ihre Sünde, wenn nicht, dann tilge mich aus deinem Buch, das du geschrieben“.¹⁹ Bei Klopstock enthält der Entschluss des Messias, sich für die Menschheit zu opfern, in der göttlichen Vorausschau bereits die Vergebung für die Schuld der Juden an seinem Tod. Die Fürbitte des jüdischen Gesetzgebers ist das Urbild der christlichen Erlösung. Die Mosesgeschichte liefert das theologische Modell des christlichen Messias und das empfindsame Programm des Epos, das ihn besingt. Wenn Klopstock seinen *Messias* nach dem Modell des Pentateuch gestaltet, tritt er aber auch zu dem in der „Abschiedsrede“ angekündigten Dichterwettbewerb mit Mose an. Die epische Gestaltung der christlichen Heilserfahrung, wie sie sich dem Gefühl des neuzeitlichen Christen offenbart, impliziert die ästhetisch-religiöse Überbietung des Judentums. Die im Werk gestaltete menschheitliche Versöhnung durch personale Einfühlung überwindet allerdings die christliche Judenfeindschaft und nimmt der Konkurrenz mit dem Alten Testament den antijüdischen Charakter. Der poetische Agon wird der theologischen Polemik entzogen, sodass die poetisch-theologischen Modelle der jüdischen Bibel in unorthodoxer Weise aufgenommen und christlich interpretiert werden können.

Die poetisch-theologische Transformation des Alten Testaments beschäftigte Klopstock aber nicht nur als christlichen Epiker, sondern auch als deutschen Nationaldichter. Klopstocks dramatische Trilogie über Hermann den Cherusker, der die germanischen Stämme zum Sieg gegen die römischen Legionen führte, aber am Machtstreben der anderen Fürsten scheiterte, war stilbildend für die literarische Germanenrezeption in Deutschland. Die Dramen *Hermanns Schlacht*, *Hermann und die Fürsten* und *Hermanns Tod* entwerfen auf der Grundlage eines akribischen Quellenstudiums eine überaus suggestive Bühnenvision des germanischen Altertums, die in charakteristischer Weise von den gängigen Formen der klassischen Tragödie französischer Provenienz abweicht. Die Hermann-Trilogie verfolgt dabei eine politische Absicht, die das demokratische Staatswesen der alten Deutschen gegen die absolutistische Herrschaftsform der Gegenwart stellt. Die Heroisierung der Germanen trägt keine nationalistischen Züge, da sie keine Herrschaftsansprüche über andere Völker legitimiert. Der Freiheitskampf des germanischen Volkes gegen die römische Weltmacht wird dagegen zum Vorbild der bürgerlichen Emanzipationsforderungen.²⁰ Die vaterländische Lyrik Klopstocks vollzieht teilweise eine heftige Abgrenzung gegen Frankreich als Verkörperung des politischen Absolutismus und poetischen Klassizismus. Die nationale Identität der Deutschen definiert sich niemals durch ein Feindbild des Judentums als religiöse, soziale oder ökonomische Größe.

Die germanischen Barden macht Klopstock zum Modell für den politischen Anspruch des zeitgenössischen Dichters, Gelehrten und Intellektuellen. Die altdeutschen Dichter hätten die sozialen Werte ihrer Gesellschaft zum Ausdruck gebracht und autoritativen

19 2. Mose 32,32.

20 Vgl. Harro Zimmermann, *Geschichte und Despotie. Zum politischen Gehalt der Hermannsdramen F. G. Klopstocks*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock*, München 1981, S. 97–121. Die entgegengesetzte Interpretation liefert in einer geistes- und formgeschichtlich wenig differenzierenden Darstellung des „Nationalismus“ von Klopstock bis zur „Christlich-Deutschen Tischgesellschaft“: Hans Peter Herrmann, Hans-Martin Blitz, Susanna Moßmann, *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlanddiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt (Main) 1996.

Einfluss auf die Regierenden ausgeübt. Die germanische Religion spielt dabei eine zentrale Rolle in Klopstocks Hermanns-Dramen und wird zum Ideal eines nationalen Kultes erhoben. Da sich Klopstock als christlicher Dichter verstand, ging es ihm freilich nicht um eine neuheidnische Wiedererweckung des Germanentums. Der Glaube der Germanen wird aber auch nicht einfach als Vorform des Christentums reklamiert,²¹ sondern in seiner historischen Eigenart ernst genommen. Wenn Klopstock in den Ausgaben seiner Dramen die Teile der Hermann-Trilogie neben Werke mit alttestamentlichen Themen stellte, ging es ihm vielmehr um eine komparative Betrachtung der Religion in frühen Gesellschaften, wie sie sich auch bei Herder findet. Die detaillierte Darstellung des germanischen Gottesdienstes in *Hermanns Schlacht* ist von besonderem Interesse, da über diesen Bereich kaum Historisches bezeugt ist. Der fiktive Germanenkult trägt ein poetisch-musikalisches Gepräge und nimmt direkten Einfluss auf die politische Wirklichkeit der Nation.

Die Handlung spielt auf einem Felsen über dem Schlachtfeld, wo die Trümmer eines Altares zur Kultstätte hergerichtet werden. Auf dem Höhepunkt der Schlacht wird ein Adler geopfert. Der dichterische Enthusiasmus steht dabei als religiöse Aussage gleichberechtigt neben der eigentlichen Kulthandlung. Der Oberpriester Brenno spricht:

„Opfert sehr ernstvoll, Druiden!
Und ihr, o Barden, überlaßt euch heut eurer Begeistrung ganz!
Unsere Väter und Brüder bluten!
Eure Gesänge stärken des Streitenden Arm.
Viel Blut der Eroberer muß heut durch eure Gesänge fließen
[...]
Beginnt Chöre.“²²

Obwohl die Dichter dem Laienstand angehören, sind sie für die ästhetische Vermittlung der religiösen Botschaft von zentraler Bedeutung. Der Gesang der Barden beschwört Wodan, zugunsten der germanischen Stämme in die Schlacht einzugreifen. Klopstock wählt hier die korrekte Bezeichnung des Hauptgottes der Südgermanen, der dem bekannteren skandinavischen Odin entspricht. Dabei überträgt er die Attribute des nordischen auf den „deutschen“ Göttervater, zumal sich von dem letzteren nur bruchstückhafte Überlieferungen erhalten haben. Die mythischen Symbole der numinosen Macht werden dabei als Naturerscheinung interpretiert.

„Ruf' in des Widerhalls Felsengebirg
Durch das Graun des nächtlichen Hains
Daß dem Streiter vom Tiberstrom'
Es ertöne wie ein Donnersturm!
[...]
Die Räder an dem Kriegeswagen Wodans
Rauschen wie des Walds Ströme die Gebirge herab!
Wie schallt der Rosse gehobener Huf!
Wie weht die fliegende Mähne im Sturm.“²³

21 So Gerhard Kaiser, *Klopstock: Religion und Dichtung*, Kronberg 1975, S. 342 f.

22 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 2. Szene.

23 Ebd.

Diese poetische Gotteserfahrung entspricht Klopstocks religiösem Weltbild, das die Offenbarung in der physikalischen Ordnung wahrnimmt und das empfindsame Naturerlebnis sakralisiert. So nimmt in der berühmten *Frühlingsfeier* das lyrische Ich im Gewitter die Allmacht des biblischen Gottes wahr.

Klopstock deutet die germanische Religion im Lichte einer subjektivistischen Reformation und ästhetischen Transformation des Religiösen, die sich auch auf das Christentum erstrecken soll. So entwickelte Klopstock in seiner *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* von 1758 eine Reform des Gottesdienstes, die sich auf die Beschreibung des germanischen Kultes in *Hermanns Schlacht* beziehen lässt.

„Die Anbetung ist das Wesentlichste des öffentlichen Gottesdienstes. Denn, obgleich die Taufe und das Abendmahl aus sehr guten Ursachen mit demselben verbunden werden, so kann man sie doch, da sie mehr ein Genuß göttlicher Gnaden, als ein Bekenntnis Gottes sind, nicht im eigentlichen Verstande Gottesdienst nennen. Das Singen ist wiederum der wichtigste Teil der Anbetung, weil es das laute Gebet der Gemeinde ist, welches sie mit mehr Lebhaftigkeit bewegt, als das still nachgesprochene oder nur gedachte Gebet. Die unterrichtende Ermahnung des Predigers ist, ihres großen Nutzens ungeachtet, kein so wesentlicher Teil des Gottesdienstes.“²⁴

Klopstock stellt die Bedeutung des kollektiven Gebetes, das sich im Gesang äußert, über die rituellen und diskursiven Elemente des Gottesdienstes. Die einseitige Betonung der religiös-moralischen Belehrung vor allem im protestantischen Kultus erklärt Klopstock aus der mangelhaften Ausbildung der musikalischen Seite der Anbetung. Dieser Missstand zeige sich vor allem darin, „daß die Musik der Instrumente, diese rührende Gefährtin des Gesanges, bei unserem Gottesdienste schweigt“.

„Musik von ganz anderer Art (denn ist sie etwa allein für Konzerte und Opern so vollkommen in unseren Zeiten geworden?) sollte das Singen der Gemeinde begleiten; oder dann mit dem Chore gehört werden, wenn dies entweder mit der Gemeinde abwechselte oder für sich eine Musik aufführte: wiewohl dies letztere seltner, und nur auf kurze Zeit geschehn müsse, weil die Gemeinde mehr Anteil an dem Gottesdienst nehmen, als bloß zuhören will.“²⁵

Als wichtigstes Vorbild der kultisch-musikalischen Poesie sieht Klopstock die Psalmen der jüdischen Bibel an, die er in Gesänge und Lieder unterteilt. Die Gesänge preisen die übermenschliche Erhabenheit des alttestamentlich-jenseitigen Gottes, die sich in seinem vernichtenden Zorn offenbart. Die Lieder danken für die Barmherzigkeit und gnädige Zuwendung Gottes, wie sie sich den Christen in seiner Menschwerdung offenbart. Dem rhapsodischen Überschwang des Gesanges steht die gemäßigte Gefühls- und Tonlage des Liedes gegenüber.

24 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Leipzig 1854, S. 50 f.

25 Ebd., S. 51.

„Jener ist die Sprache der äußersten Entzückung oder der tiefsten Unterwerfung, dieses der Ausdruck einer sanften Andacht. Bei dem Gesange kommen wir außer uns. Sterben wollen wir und nicht leben! Bei dem Liede zerfließen wir in froher Wehmut und erwarten unseren Tod mit Heiterkeit.“²⁶

Der germanische Gottesdienst in Klopstocks *Hermanns Schlacht* besteht neben dem Opferritual hauptsächlich in der musikalischen Anbetung. Die Chöre der Barden wechseln dabei mit der ganzen Gemeinde ab. Die Sänger werden so aufgestellt, dass das kämpfende Heer akustisch in das Kultgeschehen einbezogen wird. „Barden, tretet mehr seitwärts, dicht an den Rand des Felsens, daß der Kriegsgesang lauter ins Tal schalle.“²⁷ Nach Klopstocks Szenenanweisung soll das Ritual zusätzlich durch die Beteiligung von Orchester und sogar Ballett ausgestaltet werden. „Indem die Musik der Instrumente gehört wird, heben zwei Druiden die Schale mit dem Feuer, und zwei andere den Adler auf; vor ihnen tanzen die Opferknaben.“ Interessanterweise zitiert Klopstocks *Gesang der Barden* einen poetischen Text des Alten Testaments, der den Kriterien des Autors für dieses literarische Genre des Erhabenen entspricht. Der 68. Psalm verherrlicht Gottes kriegerische Intervention gegen die Feinde Israels, die mit den entfesselten Naturkräften eines Gewitters verglichen wird. Klopstock konnte hier die mythische Vorstellung finden, dass Gott mit einem Streitwagen über das Firmament fährt und mit seinem Donnerruf das gegnerische Heer in die Flucht schlägt: „Er fährt einher durch die Himmel, die von Anbeginn sind. | Siehe, er läßt seine Stimme erschallen, eine gewaltige Stimme.“²⁸

Wie in den alttestamentlichen Gesängen soll die poetische Erfahrung des göttlich Erhabenen auch in der germanischen Dichtung den Wunsch fördern, das eigene Leben zu opfern. Das religiöse Martyrium wird in Klopstocks *Hermanns Schlacht* vom Chor politisch interpretiert. Jünglinge, Männer und Greise wollen „lieber sterben, als leben, | Wenn's gilt für die Freiheit.“²⁹ Die biblische Gattung des Liedes verwendet das Drama bei der musikalischen Totenfeier für Hermanns Vater, Siegmars. Die Agonie des Helden wird hier in empfindsamer Weise ästhetisiert und mythologisch überhöht.

„Die Blum' auf dem Schilde Siegmars,
Da auf sie das Blut des Todes troff,
Da ward sie schön wie Hertha
Im Bade des einsamen Sees.“³⁰

Während Klopstock sich in der *Einleitung zu den geistlichen Liedern* dagegen verwahrte, dass er die „Art zu denken der Christen bei der Anbetung [...] in ein bloßes Werk des Genies und der Kunst verwandeln wollte“,³¹ bot der germanische Kult seiner religiösen und ästhetischen Phantasie größeren Spielraum. Die Poesie einer archaischen Epoche des Alten Testaments, die kaum durch die christliche Theologie nutzbar zu machen ist,

26 Ebd., S. 46.

27 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 2. Szene.

28 Psalm 68,34.

29 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 6. Szene.

30 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 12. Szene.

31 Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (wie Anm. 24), S. 45.

konnte zum Vorbild der germanischen Religion werden. Die dramatische Verlebendigung des germanischen Mythos zielt also nicht erst bei Richard Wagner in die Richtung des Gesamtkunstwerks. Und es ist nicht überraschend, dass sich der Opernreformer Christoph Willibald Gluck lange Zeit mit dem Plan einer Vertonung von *Hermanns Schlacht* trug.

2. Carl Philipp Emanuel Bachs *Israeliten in der Wüste* und Klopstocks musikalischer Gottesdienst

Klopstocks poetisch-theologische Deutung der biblischen Geschichte im Zeichen der Aufklärung und Empfindsamkeit hat ihre Entsprechungen in der geistlichen Musik nach Johann Sebastian Bach. Zum Hamburger Bekanntenkreis des Dichters gehörte Carl Philipp Emanuel Bach, der dort als Musikdirektor der fünf Hauptkirchen und Kantor des Johanneums tätig war. Der Komponist vertonte vier Werke Klopstocks, das *Vaterlandslied*, die Oden *Edone* und *Dem Unendlichen* sowie die Hymne *Morgengesang am Schöpfungsfeste*. Klopstock verfasste wiederum zwei Inschriften für ein geplantes Denkmal Bachs. Wenn Klopstock auch Bachs Vertonungen seiner Texte teilweise mit Skepsis betrachtete, weil sie nicht seinem Ideal der vokalen Schlichtheit entsprachen, nahm er doch die Neuerung des Instrumentalkomponisten mit großer Begeisterung auf. Die Musikkritik hat dabei schon früh eine ästhetische Affinität zwischen den Werken Klopstocks und C. Ph. E. Bachs hergestellt. So schrieb bereits ein Zeitgenosse, der Theologe und Musikkenner Triest: „Bach war ein anderer Klopstock, der Töne statt Worte brauchte.“³² Neuerdings hat Stefan Kunze versucht, „strukturelle Analogien“ zwischen der musikalischen Empfindungsrhetorik C. Ph. E. Bachs und dem dichterischen Verfahren Klopstocks herauszustellen. So vergleicht er Klopstocks „ungewöhnliche gesuchte Wortwahl und Wortstellung sowie [...] diskontinuierliche Rhythmen“ mit „der Tendenz Bachs, die glatten Fügungen des konventionellen musikalischen Baus [...] durch ungewohnte harmonische Gänge, durch befremdende melodische Wendungen oder durch eine äußerst intrikate Rhythmik“ zu unterlaufen. Dabei habe beiden Künstlern „eine emphatische Prosaik“ vorgeschwebt.³³

Für C. Ph. E. Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste*, das am 1. November 1769 zur Einweihung der dem Armenhaus zugehörigen Lazarett-Kirche uraufgeführt wurde, lässt sich eine konkrete historisch-literarische Beziehung zu Klopstock belegen. Nach einem Brief des Komponisten an seinen Verleger Breitkopf hatte ihn „besonders unser H. Klopstock“ zur Veröffentlichung des Werkes gedrängt.³⁴ Am 14. September 1774 konnte Bach im *Hamburger Correspondenten* ankündigen: „sämtliche Herren bey des Herrn Klopstock Deutscher Gelehrten-Republik [...] werden von jetzt an [...], nach des Herrn Klopstocks Plan und Zureden, Subscription nehmen.“³⁵ Bereits ein Jahr später

32 Zitiert nach: Stefan Kunze, *Carl Philipp Emanuel Bach – Zeit und Werk*, in: Hans Joachim Marx, *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1990, S. 15–38, hier S. 33.

33 Ebd., S. 37.

34 Zitiert nach: Magda Marx-Weber, *Der „Hamburger Bach“ und seine Textdichter*, in: Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik und Literatur in Norddeutschland*, Heide 1988, S. 73–100, hier S. 78.

35 Zitiert nach: [Programmbuch] *Der Hamburger Bach und die Neue Musik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1988, S. 144.

konnten Partitur und Stimmen im Druck erscheinen, was in dieser Zeit noch ein ungewöhnliches Verfahren war. Auf diese Weise wurden „Die Israeliten in der Wüste“ das „am weitesten verbreitete der Oratorien“ C. Ph. E. Bachs und „zum Bildungsgut unter Musikern, aber auch im gebildeten Bürgertum des 19. Jahrhunderts“.³⁶

Den Text des Werks verfasste Daniel Schiebeler, der nach seinem Studium in Leipzig seit 1769 Kanonikus am Hamburger Domkapitel war. Nach Ludwig Finscher war Schiebeler „keineswegs – wie es in der Sekundärliteratur meist scheint – eine Hamburger Lokalgröße, sondern ein trotz seiner kurzen Schaffenszeit berühmter und vor allem experimentierfreudiger Poet und ein spekulativer Kopf“, so dass bereits aus seiner Leipziger Zeit zahlreiche dramatische Werke vorlagen, „die ein ausgeprägtes Interesse an Gattungspoetik und am Experimentieren mit Gattungen zeigen“.³⁷ Das beste Beispiel für diesen Gattungssynkretismus bildet die Bezeichnung von *Die Israeliten in der Wüste* als „geistliches Singspiel“, wobei ein theatralisches Genre auf ein kirchenmusikalisches Werk übertragen wird.

Die Auswahl und Bearbeitung des biblischen Stoffes weist dabei zahlreiche Entsprechungen zu Klopstocks *Messias* auf. Am Beispiel der Episode vom sog. Haderwasser, wie sie in 4. Mose, 20 überliefert ist, werden wiederum Schuld und Erlösung Israels in eigenwilliger Weise interpretiert. Als die Israeliten durch die Wüste Zin wandern, finden sie kein Wasser und erheben sich gegen Mose und Aaron, weil diese sie aus Ägypten geführt und so dem Verdursten preisgegeben hätten. Gott beauftragt Mose, vor der versammelten Gemeinde zu einem Felsen zu reden, der dann Wasser spenden würde. Mose zweifelt aber an Gottes Zusage, wenn er spricht: „Höret, ihr Ungehorsamen, werden wir euch wohl Wasser hervorbringen können aus diesem Felsen?“³⁸ Als er zweimal mit seinem Stab gegen den Fels schlägt, gelingt jedoch das Wunder. Der biblische Text stellt allerdings den erneuerten politischen Führungsanspruch aus religiöser Perspektive in Frage, wenn Gott zu Mose und Aaron sagt: „Weil ihr nicht an mich geglaubt habt [...], darum sollt ihr diese Gemeinde nicht ins heilige Land bringen, das ich ihnen geben werde.“³⁹ Klopstock spielt auf diesen Aspekt der Mosesgeschichte in der Ode *Das Anschau Gottes* an:

„In das Land des Golgotha kam er nicht:
An ihm rächt es ein früher Tod,
Daß er einmal, einmal Gott nicht traute.
Wie groß zeigt ihn selbst die Strafe.“

Die Haderwasser-Geschichte war aber auch ein geläufiges Kampfbild des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus. So schreibt bereits Paulus in seiner christologischen Deutung der Episode von den Israeliten: „sie tranken aber von dem geistlichen Fels, der mitfolgte, welcher war Christus. Aber an den meisten von ihnen hatte Gott kein Wohlgefallen, denn sie wurden niedergeschlagen in der Wüste.“⁴⁰ Die Rebellion gegen den

36 Ludwig Finscher, *Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: Marx, *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur* (wie Anm. 10), S. 309–332, hier S. 329 f.

37 Ebd., S. 318.

38 4. Mose 20,10.

39 Ebd., 20,12.

40 1. Kor 10,4 f.

göttlichen Gesandten Mose wurde zum Typus des Unglaubens der Juden, ihrer Schuld an der Kreuzigung Christi und ihrer Verwerfung. Diese Interpretation der alttestamentlichen Szene findet sich auch im Oratorium des 18. Jahrhunderts. So verknüpft Carlo Sigismondo Capece in seinem Libretto zu Georg Friedrich Händels Auferstehungsoratorium *La Resurrezione* (HWV 47) von 1708 die Motive des wasserspendenden Felsens und des dürstenden Jesus und klagt die Juden an:

„Weh, du hartes, grausames Volk!
Er, der für dich einst geöffnet
Den harten Fels, das Ströme sich ergossen
des reinsten Silbers, nur
um ein'ge Tropfen bittet er; und du, als Dank dafür,
reichst ihm die bittere Galle.“

Die Israeliten in der Wüste verabschieden die theologische Allegorese des Textes und ihre judenfeindlichen Implikationen zugunsten einer innovativen psychologischen Interpretation.

Während die Episode in der jüdischen Bibel als negatives Exempel des Abfalls erscheint, wird sie im Christentum als Verweis auf die Eucharistie verstanden. So schreibt Paulus in 1. Korinther 10: „Unsere Väter [...] haben alle denselben geistlichen Trank getrunken: sie tranken nämlich von dem geistlichen Felsen, der ihnen folgte: der Fels aber war Christus.“

Der erste Teil des Oratoriums entwirft ein ausladendes Szenario der Leiden Israels, des Aufbegehrens gegen Gott wie des Ringens Moses und Aarons um ihr Volk, wobei die empfindsame Rhetorik und Psychologie in vollem Maße genützt werden. Als rekurrentes Motiv erscheint dabei in zahlreichen Nummern das „Herz“, das zum zentralen Organ des religiösen Gefühls avanciert. Ähnlich wie in Klopstocks *Messias* besteht der Abfall des jüdischen Volkes in seiner mangelnden Sensibilität für die göttlichen Affekte. Die beiden Israelitinnen, die aus dem Chor des Volkes heraustreten, entwerfen ein grausames Bild des HERRN, der „Lust an unserem Untergang“ (Nr. 2) hat, so dass „unsere Zähne“ (Nr. 11) umsonst sind. Dagegen wirbt Aaron für Gottes einfühlsames und mitleidendes Wesen:

„Hofft auf den Herrn, er wird den Kummer stillen,
Der euch verzehrt.
Sein Auge schaut
Mit Segen auf ein Herz, das ganz auf ihn vertraut.“
(Nr. 3)

Auch Mose setzt gegen die hochmütige Verzweiflung des Volkes die hingebende Zuwendung Jahwes:

„Dein Herz empöret sich
Kühn wider ihn, den Gott der Stärke,
Der mitleidsvoll so oft zu deinem Schutz geeilt.“
(Nr. 10)

Das Drama von Glauben und Unglauben spitzt sich in einem Rezitativ Moses mit Streichern und Chor zu. Die religiöse Belehrung des Gesetzgebers wird durch die sich immer mehr steigernden expressiven Einwürfe der Israeliten durchbrochen: „Wir vergehen. [...] Wir sterben. [...] Entsetzliches Geschick! [...] Es ist um uns geschehen.“ (Nr. 12) Die Klage des Volkes erweckt das Mitleid Moses, das seinen heiligen Zorn überwindet.

„Bei diesem Anblick voll Verderben
Vergißt mein Herz, daß ihr Geschrey
Verbrechen sey,
Gott wider dich“
(Nr. 12)

Während der Zweifel an dem Erbarmen Gottes der theologischen Tradition als Apostasie und sogar als unvergebbare Sünde gilt, wird er hier als Ausdruck des menschlichen Leidens gerechtfertigt. Diese Positivierung des Zweifels, der sich im Zeitalter der aufklärerischen Bibelkritik und pietistischen Gewissensforschung universalisierte, gestaltet auch Klopstocks *Messias* in der Figur des ungläubigen Thomas.

An dieser Stelle baut der Oratorientext das Motiv der Fürbitte Moses aus Exodus 32,32 in die Haderwassergeschichte ein:

„Erzürnter, willst du strafen,
Laß dein Gericht, Herr, über mich ergehen,
Nur schone dieser hier.“

Anders als in der biblischen Vorlage folgt Mose keinem göttlichen Befehl, wenn er das Wasser aus dem Felsen schlägt. Das Wunder resultiert vielmehr aus der emotionalen Rührung Moses, die ihn zum Mittler des gnädigen Gottes macht. Das Werk schließt sich der Auffassung des Mitleids als Grundlage des sozialen Verhaltens und dramatischem Prinzip an, wie sie sich vor allem mit Lessing verbindet, der zur Zeit der Abfassung dem Hamburger Freundeskreis des Komponisten angehörte.⁴¹ Die Aufführungssituation des Oratoriums bei der Einweihung der Armenhauskirche stellt das sittliche Vorbild Moses in einen konkreten philanthropischen Zusammenhang.

Der zweite Teil des Oratoriums beschreibt die Reaktion des Volkes auf die göttliche Rettung in den Ausdrucksweisen der Gefühlsreligion. Die erste Israelitin singt nun:

„Wie schlägt in unsrer Brust das Herz
Von Dankbarkeit gerührt,
Und von der Reue Schmerz,
Da wir dem Ew'gen nicht
Die Zuversicht geweiht, die jener Huld gebühret, mit der er uns bewacht und unsre Schritte führet.“
(Nr. 17)

41 Vgl. Hans Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980.

Der Text bleibt aber nicht bei der moralischen Deutung der biblischen Episode stehen, sondern bezieht die christologisch-eschatologische Ebene mit ein. So prophezeit Mose:

„Einst wird für Adams sünd'ge Welt
Ein andrer zum Richter flehen.
Gott wird ein gnädig Ohr auf seine Bitten lenken,
Und die, für die er fleht, mit ewger Wonne tränken.
Die sich voll Zuversicht ihm nah'n
In ein vollkomm'neres Canaan,
O Freunde, werden sie auf seinen Spuren gehen.“
(Nr. 18)

Diese typologische Wendung des Werks hat in der kritischen Literatur wenig Verständnis gefunden. Für Hans-Günter Ottenberg ist die „Einführung des Messias-Motivs angesichts der Beliebtheit des Händelschen Werks in Hamburg verständlich“, stelle aber „im vorliegenden Falle [...] einen dramaturgischen Mißgriff“ dar.⁴² Vor dem Hintergrund des mindestens ebenso beliebten *Messias* Klopstocks ergibt sich die Deutung Moses als Typos Christi dagegen konsequent aus dem Motiv seiner empfindsam aufopfernden Fürbitte. Die aufklärerisch-spiritualistische Deutung Kanaans tritt an die Stelle des biblischen Motivs, dass die Mehrzahl der Israeliten als Strafe für ihren Unglauben sterben muss und das gelobte Land nicht erreicht.

Die christliche Deutung des Alten Testaments, die ein kirchenmusikalisches Werk erwarten lässt, wirkt so gerade nicht aufgesetzt, sondern geht aus einer schlüssigen theologischen Dramaturgie hervor. Außerdem nimmt das Oratorium ein charakteristisches Element der Soteriologie Klopstocks auf, das sich an der Grenze zur Häresie bewegt. Die zweite Israelitin, deren Part übrigens mehrfach von Klopstocks zweiter Frau, der bekannten Sopranistin Johanna Elisabeth von Winthem, gesungen wurde, zieht folgende Konsequenz aus dem endzeitlichen Evangelium Moses:

„Den Fluch, den Evens Fall auf ihre Kinder brachte,
Ruft dann des Richters Mund zurück,
Die Schöpfung lächelt dann der Menschen heiterm Blick,
Wie sie in ihrem Frühling lachte.“
(Nr. 19)

Der Text spielt hier auf die Lehre der Apokatastasis Panthon an, der kosmischen Versöhnung, Aufhebung der Erbsünde und Wiederherstellung des paradiesischen Urzustandes. Nach der orthodoxen Lehre beseitigt der Sühnetod Christi nicht die Erbsünde, sondern nur ihre Folgen. Bereits in seiner Abschiedsrede deutet Klopstock Miltons *Paradise Lost* im Lichte dieser Idee, die er aus dem radikalen Pietismus übernimmt und auch im *Messias* adaptiert.⁴³ Ähnlich wie die Bilder der Juden als Teufelskinder und Gottesmörder in Klopstocks *Messias* wird bei Schiebeler die Vorstellung der jüdischen Verstocktheit im Rahmen einer neuzeitlichen Theologie der Sünde neutralisiert.

42 Hans-Günter Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 163.

43 Vgl. Kaiser, *Klopstock* (wie Anm. 21), S. 174–190; Jacob, *Heilige Poesie* (wie Anm. 1), S. 121.

Die Bezüge zwischen Bachs *Die Israeliten in der Wüste* und dem Werk Klopstocks erstrecken sich aber über die Theologie hinaus auf die musikalische Ästhetik des Stücks. Die von Klopstock in seiner *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* vorgeschlagene Reform der religiösen Musik hat C. Ph. E. Bachs Oratorium in vielen Aspekten umgesetzt. C. Ph. E. Bachs *Die Israeliten in der Wüste* nützt die Affektensprache der modernen Instrumentalmusik zur Intensivierung der kollektiven religiösen Erfahrung. Es wird sogar eine kurze „majestätische Symphonie“ eingebaut, welche die „Ankunft Mosis“ verkündet (Nr. 7). Der Forderung Klopstocks, dass der religiöse Gesang formale Eingängigkeit und grandiose Wirkung verbinden soll, entspricht Bach, wenn er den stark besetzten Chor meist nur homophon verwendet. Ebenso realisiert das Werk die Idee, das religiös empfindende Publikum in die Aufführung einzubeziehen. Da die letzten drei Nummern des Werks in fast allen Drucken der Dichtung fehlen, vermutet Ludwig Finscher, dass diese „zumindest auf Veranlassung Bachs, wenn nicht von ihm selbst, hinzugefügt worden sind“.⁴⁴ Der erweiterte Text beginnt „mit einem Choral – dem ersten und einzigen des Werks – also der Stimme der Gemeinde, die im schlichten Kantionalsatz die Grundüberzeugung des typologischen Denkens ausspricht: ‚Was der alten Väter Schar | Höchster Wunsch und Willen war, | Und was sie geprophezeit, | Ist erfüllt nach Ewigkeit!‘ Das folgende Rezitativ ist einem Tenor zugeteilt (im ersten Teil: Aaron); die Schlußworte singt der Chor, nicht mehr der Chor der Israeliten. Das typologische Denken wird so nicht nur in dem deutlich, was der Text sagt, sondern auch darin, wer es sagt.“⁴⁵ In den Schlussnummern wird die Handlungsebene des Stücks transzendiert und die Heilsgeschichte performativ angeeignet. Nachdem „eine Stimme“ die Predigt Jesu und die Aussendung der Jünger in alle Welt besungen hat, antworten „alle“:

„Laß dein Wort, das uns erschallt,
Mit entzückender Gewalt
Tief in unsre Herzen dringen;
Laß' es gute Früchte bringen
Die dein Vaterherz erfreun
Laß uns dir, allmächt'ge Güte,
Unsre Brust zum Tempel weihn.“
(Nr. 24)

Der traditionelle Choralsatz wird hier durch den vom ganzen Orchester begleiteten Schlusschor überboten, der das Heiligtum der religiösen Innerlichkeit stiftet. Der Text reflektiert darüber, dass das Evangelium erst durch seine Musikalisierung die empfindsame Gemeinde erreicht. Das Erschallen des Wortes wird durch die Trompeten instrumental interpretiert. Die alttestamentliche Historie wird also zunächst mit christlicher Bedeutung aufgeladen. Danach wird aber die Semantik auf das Klangereignis zurückgenommen. Die musikalische Gottese Erfahrung überbietet die typologische Exegese, indem sie die heilsgeschichtliche Differenz zwischen Altem und Neuem Testament aufhebt. Die musikalische Erbauung kann zur Motivation eines praktischen Christentums werden, das die soziale Einrichtung des Armenhauses in die bürgerliche Öffentlichkeit integriert.

⁴⁴ Finscher, *Bemerkungen zu den Oratorien* (wie Anm. 36), S. 316.

⁴⁵ Ebd., S. 317 f.

Die auffallenden Übereinstimmungen des Bachschen Oratoriums mit Klopstocks eigenen Anschauungen mögen den Dichter bewogen haben, die Verbreitung des Werks so vehement zu fördern. Allerdings gehen die Absichten des Komponisten über Klopstocks Konzept der religiösen Musik hinaus, die in den kultischen Zusammenhang eingebunden bleiben soll. Dagegen bemerkt C. Ph. E. Bach ausdrücklich über sein Werk, „daß es nicht just bey einer Art von Feierlichkeit, sondern zu allen Zeiten, in und außer der Kirche, bloß zum Lobe Gottes, und zwar ohne Anstoß von allen christlichen Religionsgemeinschaften aufgeführt werden kann.“⁴⁶ Klopstock betont noch, dass er keineswegs die „Art zu denken der Christen bei der Anbetung [...] in ein bloßes Werk des Genies und der Kunst verwandeln wollte“.⁴⁷ C. Ph. E. Bachs *Israeliten* haben dagegen bereits den Exodus aus der Kirchenmusik in die Kunstreligion vollzogen. Das Libretto deutet die biblische Wundergeschichte als Bild der menschlichen Affekte. Die Musik wird zur autonomen Mittlerin des religiösen Gehaltes an das empfindsame und kunstliebende Publikum. Das Gesamtkunstwerk des „geistlichen Singspiels“ bezieht in der Nachfolge der Liturgie das Publikum in die Handlung ein, erweitert aber die soziale Wirkung der biblischen Lehre über den kirchlichen Rahmen hinaus. Die philosophisch-theologische Überwindung des antijüdischen Potentials in dem biblischen Text und seiner christlichen Wirkungsgeschichte entspricht diesem integrativen und auch ökumenischen Programm. Wie Klopstock in *Hermanns Schlacht* verfolgen auch Schiebeler und C. Ph. E. Bach mit ihrer Dramatisierung und Musikalisierung der biblischen Religion ein politisches Programm, wenn sich dieses auch nicht auf ganz Deutschland, sondern nur auf ein hanseatisches Gemeinwesen bezieht.

⁴⁶ Zitiert nach: *Der Hamburger Bach und die Neue Musik* (wie Anm. 35), S. 144 f.

⁴⁷ Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (wie Anm. 24), S. 45.

I.

Die erste Begegnung Friedrich Gottlieb Klopstocks mit einem Berufsmusiker ist in einem Gemeinschaftsbrief von Johann Wilhelm Ludwig Gleim und anderen an Karl Wilhelm Ramler vom 27. März 1751 bezeugt: „Hier bin ich in Braunschweig auf Zachariäs Zimmer mit Klopstock, Ebert, Gärtner, Kirchmann, Alberti, Fleischer (ein Orpheus unserer Zeit) und Giesecke.“² Den dort genannten Friedrich Gottlob Fleischer (1722-1806) ließ Klopstock 13 Jahre später durch Johann Arnold Ebert fragen, ob er sich traue, Strophen aus dem *Messias* zu vertonen.³

Das war der Auftakt zu sich in den folgenden Jahren vorübergehend verstärkenden und bis an sein Lebensende andauernden Bemühungen Klopstocks um Komponisten. Anfang März 1766 bat er Gleim, Kontakt zu Christian Gottfried Krause herzustellen.⁴ Friedrich Gabriel Resewitz scheint er anschließend um Vermittlung einer Beziehung zu Johann Adam Hiller gebeten zu haben,⁵ über Pater Michael Denis suchte er 1767 Kontakt zu Johann Adolph Hasse.⁶ Außer den Genannten hatten sich bis zu dieser Zeit bereits Johann Friedrich Agricola, Carl Heinrich Graun, Friedrich Wilhelm Marpurg, Christoph Nichelmann, Christian Ernst Rosenbaum und Georg Philipp Telemann mit der Vertonung von Klopstock-Texten beschäftigt.⁷ Das wachsende Interesse Klopstocks an der Vertonung seiner Lyrik hatte in den 60er Jahren verschiedene Ursachen: 1765 zog Heinrich Wilhelm von Gerstenberg nach Kopenhagen und veranstaltete im Familien- und Freundeskreis Musikaufführungen. Auch Klopstock zählte häufig zu Gerstenbergs

1 Klopstocks Briefe werden zitiert nach der *Hamburger Klopstock-Ausgabe*: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (Hrsg. Horst Gronemeyer u. a.), Berlin und New York 1974 ff. (im Folgenden: HKA).

2 HKA, *Briefe II: Briefe 1751–1752* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 1985, Nr. 23, Z. 3–5. Zu den Personen vgl. „Erläuterungen“ ebd., S. 273 f.

3 Klopstock an Ebert, 18.4.1764, in: HKA, *Briefe IV/1: Briefe 1759–1766*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 2003, Nr. 179, Z. 23–28.

4 Klopstock an Gleim, 1., 4.3.1766; in: ebd., Nr. 199, Z. 16–18, 36–46.

5 Das lässt sich aus Resewitz' Brief an Klopstock vom 17. Juni 1766 schließen in: ebd., Nr. 201, Z. 2–4. Resewitz schreibt: „Weil er [Hiller] sich über den Punkt, ob er dem Rythmus des Verses folgen wolle, in seiner Antwort nicht erklärt hat, so habe ich ihn ersucht, sich selbst gegen Sie in einigen Zeilen darüber zu erklären, und sie meinem Briefe beyzufügen.“ Ebd., Z. 6–9.

6 Klopstock an Denis, 6., 9.1.1767, in: HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1989, Nr. 1, Z. 41–47.

7 Vgl. Max Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Bd. 2, Stuttgart 1902, S. 503, 590 f. Vgl. ferner Erläuterungen zu HKA, *Briefe V/1* (wie Anm. 6), Nr. 29, Z. 26.

Gästen und wurde in dessen Hause mit Musik vertraut.⁸ Klopstocks spezifisches Interesse an der Musik entwickelte sich jedoch in Verbindung mit seiner Arbeit am *Messias*, mit den neuen, oft von antiken Mustern abweichenden Versmaßen, die er im XX. Gesang anwandte.⁹ Begleitend plante er eine *Abhandlung vom Sylbenmaasse*, in der er umfassende Fragen der Prosodie und der Metrik zu behandeln beabsichtigte.¹⁰ Diese besonders intensive Auseinandersetzung mit Metrik prägte unübersehbar sein Interesse an der musikalischen Umsetzung der Verse.

Was Klopstock von den Komponisten erwartete, scheint sich für ihn selbst erst nach und nach geklärt zu haben. Gleim gegenüber bekannte er am 27. März 1764: „Sie wissen so gut als ich, daß ich nicht das Abc. der Noten verstehe, u von Takte noch weniger. Das Sylbenmaß ist mein Takt gewesen.“¹¹ Der Zusammenhang mit Musik lag für ihn eindeutig im Rhythmus. So ließ er in dem schon erwähnten Brief, den er nur wenige Wochen später, am 18. April 1764, Johann Arnold Ebert schrieb, Friedrich Gottlob Fleischer empfehlen, Isaac Vossius Schrift *Vom Singen der Gedichte, und von der Kraft des Rhythmus*¹² „durchzustudieren“. Hierauf solle er überlegen: „Ob er sich *den Takt so oft zu verändern* getraut, daß man *den Gang des Verses in der Musik hört?*“¹³ Klopstock, den Laien in musikalischen Dingen, beschäftigte von nun an die Frage, wieweit sein „Sylbenmaß“ mit den gebräuchlichen musikalischen Notierungsverfahren ausgedrückt werden könne. Gleim schickte er schon am 24. Juli „eine Strophe“ – die erste Strophe des Triumphchores (*Der Messias*, XX. Gesang, V. 611–614) –, „die in Hamb. sehr gut dem Inhalte, u dem Gange des Verses gemäß componirt worden“ sei,¹⁴ und fügte dem Brief das metrische Schema, die Verse und ihre Vertonung (Beispiel 1) bei:¹⁵

– – ◡ ◡, – – ◡ ◡, – – ◡ ◡, – – –,
 ◡ ◡ – –, ◡ ◡ – –, ◡ ◡ – –,
 ◡ ◡ –, – ◡ –, ◡ ◡ –, – ◡ ◡ –,
 ◡ ◡ – –, ◡ ◡ ◡ – – –,

„Selbständiger! Hochheiliger! Allseliger! tief wirft, Gott!
 Von dem Thron fern, wo erhöht du der Gestirn' Heer schufst,
 Sich ein Staub dankend hin, u erstaunt über sein Heil
 Daß ihn hört Gott in des Gebeinthals Nacht!

[...]

Sie müssen sich den Baß dazusezen lassen.“

8 Davon berichtet Klopstock besonders lebendig in seinem Brief vom 30. oder 31.10.1767 an Anna Cäcilie Ambrosius, in: ebd., Nr. 26, Z. 62–81.

9 Vgl. dazu: Hans-Heinrich Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, München 1973 (*Studien und Quellen zur Versgeschichte* 4).

10 Zwischen 1768 und 1779 veröffentlichte er verschiedene „Fragmente“ aus dieser Abhandlung. Zum Versmaß im *Messias* vgl. Hellmuth, *Metrische Erfindung* (wie Anm. 9) S. 36–46 und HKA, *Briefe VIII/1: Briefe 1783–1794*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1994, Erläuterungen zu Nr. 65, Z. 7.

11 HKA, *Briefe IV/1* (wie Anm. 3), Nr. 176, Z. 20–22. Vgl. auch Erläuterungen hierzu.

12 Isaac Vossius' Schrift *De poematum cantu et viribus rythmi* (Oxonii 1673) erschien in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Vom Singen der Gedichte, und von der Kraft des Rhythmus* im 1. Band der *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (Berlin 1759). Vgl. HKA, *Briefe IV/1* (wie Anm. 3), Erläuterungen zu Nr. 179, Z. 23 f.

13 Ebd., Nr. 179, Z. 23–28. Vgl. auch Erläuterungen hierzu. Hervorhebungen von der Autorin.

14 Ebd., Nr. 188, Z. 48–50. Vgl. auch Erläuterungen hierzu. Wer die Vertonung schrieb, war nicht zu ermitteln.

15 Ebd., Z. 52–59 und 62–70.

Beispiel 1: Friedrich Gottlieb Klopstock, Vertonung der Verse, HKA, *Briefe IV/1* (wie Anm. 3), S. 238.

Lento e grave.

S. st d g H. h l g A s l g t. w. G.
 V. d. Th. f. w. e h. d d. G. st H.
 s. s. e St. d k h u. e. st. ü b s. H.
 d. i. h. G i d G b th. N

Klopstock lenkt den Blick auf die Übernahme des metrischen Schemas, wobei halbe Noten der Hebung entsprechen und betont sind; Viertelnoten entsprechen der Senkung und bleiben unbetont.

Weitere Verse aus dem XX. Gesang des *Messias* schickte er zwischen Ende 1765 und Mitte 1766 an Gerstenberg mit der Bitte, sie nach seinen speziellen Wünschen zu vertonen: „Sie müssen mir *notwendig* den Gefallen thun, u. folgende Zeilen, so wie ich sie gezeichnet habe, componiren.“ Dafür hatte er die Verszeilen diesmal selbst mit Notenwerten versehen und hinzugesetzt, daß es ihm „dabey gar nicht auf die Melodie sondern nur auf die Zeiteintheilung ankömmt“ (Beispiel 2).¹⁶

Auch hier stehen wieder lange Notenwerte für die Hebungen, auf denen ein Akzent liegen sollte, und die kurzen Notenwerte für die Senkungen. Weil Klopstock aber auch noch Taktstriche einfügt, muss er sich mit Ligaturen helfen und außerdem zwischen 3/4- und 4/4-Takten wechseln. Vor allem aber zählt er mit den Taktstrichen nur die Notenwerte zusammen, ohne dabei zu berücksichtigen, dass die Akzente durchweg auf unbetonten Taktzeiten entstehen.

Gerstenberg kam seiner Bitte aus verständlichen Gründen nicht nach, und Klopstock bemühte sich weiter. So am 22. November 1766 in einem Brief an Denis: Es geht Klopstock hier um seine *Abhandlung vom Sylbenmaaße*, genauer um eine darin befindliche *Episode von der metrischen Composition*. Er bittet, „Capellmeister Hasse“ zu fragen, ob er die „Fragmente aus dem XXten Ges. des *Messias*“ erhalten habe und sie vertonen würde, damit er seine Theorie überprüfen könne.¹⁷ Klopstock bezeichnet sich noch immer als „Laye in allem, was musikalische Theorie“ betrifft. Hatte er aber 1764 Gleim noch geschrieben, von Noten nichts zu verstehen „u von Takte noch weniger“, so schreibt er hier, erst vor kurzem „die Lehre vom Takte ein wenig studirt“¹⁸ zu haben. Das Ergebnis

16 Klopstock an Gerstenberg, zwischen Ende 1765 und Mitte 1766, in: HKA, *Briefe IV/1* (wie Anm. 3), Nr. 202, Z. 3–4, Hervorhebung original.

17 Ebd., Nr. 211, Z. 29–36. Vgl. dort auch Erläuterungen hierzu.

18 Ebd., Z. 36–39. Vgl. dort auch die Erläuterungen hierzu.

Beispiel 2: Friedrich Gottlieb Klopstock, Silbenschema in einem Brief an Gerstenberg.



Lis - ple mit sink - - - en - dem Ge - wäs - - - ser du o Sil - ber - bach,



Rau - sche, küh - ler Wald, Säng - - - er - inn des Len - zes, o sing



In mein Lied, u. in der Fern des Ge - birgs



Rufs der ge - leh - - - ri - ge - re Wie - der - hall



Und die Grab - nacht gab die sie weg - nahm her



Da des Ge - richts Ruf tönt' u. das Ge - birg_ ein - sank.



Wie er - scholl der Gang des lau - ten Heers



Von dem Ge - birg in das Thal her - ab



Da zu dem An - griff bey dem Wald - strom das Kriegs - lied

Zu der ver-tilg - - - en-den Schlacht zu dem Sie - ge der Be-fehl - - - rief

Wie er - scholl der Gang des lau - ten Heers

Von dem Ge - birg - - in das Thal her - ab

Da zu dem An - - - griff bey dem Wald - strom das Kriegs - lied

Zu der ver - til - gen-den Schlacht - - - zu dem Sie - ge der Be - fehl rief.

dieses Studiums schlug sich in einem später geschriebenen undatierten Brief an seinen Freund Zachariä nieder.¹⁹ Seine „Hauptbitte“ darin ist erneut, einige Strophen, wiederum aus dem XX. Gesang des *Messias* „mir zu componieren, u zwar so wie sie da sind“, das heißt, wie Klopstock sie mit Notenwerten versehen hatte. Wieder fügte er Text bei, in dem er über jeder Zeile Notenwerte eingezeichnet hatte. Die Textstücke²⁰ waren bis auf zwei in Klopstocks *Fragmenten aus dem XXten Gesange des Mess.* [...] *zum Triumphgesange bey der Himmelfahrt*²¹ enthalten. Hinzu kamen die Verse *Messias* XX, 328-331. Die Verse *Messias* XX 974-977 wurden in diesem Brief erstmals vor der Veröffentlichung des XX. Gesangs im Jahr 1773 mitgeteilt. Dabei handelt es sich, wie Hellmuth zeigt, um besonders kühne Rhythmen ohne Beispiel.²² Diese will Klopstock durch Hören überprüfen: „Denn ich will auch den Effekt der Fehler, die ich vielleicht gemacht habe, hören“. Aus diesem Grund will er auch ausdrücklich keine Gegenvorschläge haben: „Sie können mir Anmerkungen darüber machen; aber ich will nicht, daß Sie mir neue Arten, die Füße [Versfüße] auszudrücken, vorschlagen sollen.“ Erklärtermaßen kommt es ihm wieder nicht „auf die Schönheit der Melodie“ an. Vier Beispiele sollen dies illustrieren (Bsp. 3-6).

19 Klopstock an Zachariä, undatiert, vermutlich 1768/69. Hs. in EV-TAu: Mrg. CCLXXXI, Nr. 14. Demnächst in: HKA, *Briefe* XI (Nachtragsband), Nr. V 143a.

20 Es handelt sich um folgende Abschnitte aus dem XX. Gesang des *Messias*: V. 215-218 („Vor dem Reihentanz“ bis „sinkt“), V. 328-331 („Wasser“ bis „Gefild!“), V. 96-99 („Da Vollendung“ bis „herab“), V. 171-174 („Ach“ bis „Heil“), V. 1134-1137 („Begleit“ bis „Thron“), V. 897-900 „Todt“ bis „laut!“), V. 974-977 („Da“ bis „losssprach“) Die letztzitierte Strophe wurde im Brief erstmals vor dem Druck mitgeteilt. Abgedruckt sind hier die Textabschnitte 1-3 und 6-7.

21 Manuskript für Freunde 1764 und 1766.

22 Hellmuth, *Metrische Erfindung* (wie Anm. 9), S. 157 f.

Beispiel 3: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Messias* XX, V. 215–218.



Vor dem Reihn - tanz trat ich ein - her Am - ra - ma's—



Toch - ter, u. priess: Meer ward, Wü - ter euch Grab



In mäch - ti - ger Wo - ge ver - sank



In dem Schilf - meer, — wie das Bley sinkt.

Beispiel 4: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Messias* XX, V. 328–331.



Was - ser um ihn mach - ten ihn groß, u. an Stru - deln



Hub sich sein Wuchs! um den Stamm her des er - hob - nen



Rausch - ten Strö - me! den an - dern Bäu - men



Sen - det er Bäch ins Ge - fild!

Beispiel 5: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Messias* XX, V. 897–900.

Todt' er - wacht! die Po - saun _____ haltt, Todt er - wacht!

Der Nacht _____ Schooß des Meers _____ Grund u. der Erd - kreis

Bebt dumpf auf! Das Ge - bein _____ hört Herr - scher - ton

Her - ru - fen, Erz - en - gel ru - fen ihn laut!

Beispiel 6: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Messias* XX, V. 974–977.

Da ihr Gang Flug, u. ihr Aus - - ruf Me-lo - die _____ ward der Ent - zü - ckung

Da im Ge - fild _____ her _____ sich ihr Tri - umph - zug _____ zu dem Ge - richts - thron

Nun em - por - schwung, nahm zu dem Erb - theil Er, _____ den am Kreuz Gott _____ sah

Und in das Licht - reich auf, _____ die des Al - tars Blut - ruf _____ von dem Ge - richt los - sprach.

Musikalische Kenntnisse erwarb Klopstock möglicherweise von Gerstenberg, vor allem aber von dessen Nachbarn, dem Komponisten Johann Adolf Scheibe (1708–1776). Von ihnen berichtet er: „Scheibe ist beinah so eigensinnig, als ein Pedant; u Gerstenberg, der gut spielt u singt, gesteht mir, daß er sich mit der Theorie der Musik nicht bekannt genug gemacht habe, um mir richtig antworten zu können.“²³ Was er seit dem Brief an Gerstenberg dazugelernt hat, ist offenbar etwas über die Eigengesetzlichkeit des Taktes mit der Betonung am Taktanfang; denn trotz noch immer etlicher Fehler wird sein Bemühen deutlich, die langen Notenwerte, mit denen er Hebungen des Verses und Betonungen hörbar machen will, auch an der dafür vorgesehenen Stelle im Takt zu platzieren. Neu ist die Verwendung des Auftakts, mit dem er experimentiert. Einige seiner Auftakte führen zu unvollständigen Takten. Er nennt sie „Aufschwung“ oder „Aufschlag“ und erbittet Zachariäs Urteil darüber: „Sie sehen, daß ich das gewöhnliche Viertel des Aufschlags theile. Wenn das Ding angeht, so können Sie mir immer danken, mein Herr Dichter nach der grichischen Art, nämlich Dichter u Musikus zugleich, u wenn es nicht angeht, so brauchen Sie mich eben nicht anzufahren. Denn ich ärgere mich ohnedieß genug, daß ich Sie wegen der Musik beneiden muß.“²⁴

Zachariäs Antwort ist nicht bekannt. Klopstock gab die dilettantische Notierung danach vermutlich auf, weitere Beispiele sind nicht überliefert. Die Briefe an Gerstenberg und Zachariä aber machen deutlich, in welchem Maße es ihm einzig um das Hörbarmachen seiner Versmaße ging. Auf seinen Wunsch, das „Sylbenmaß“ in der Musik hörbar zu machen, verzichtete er auch weiterhin nicht, beschränkte sich aber wieder auf das Beifügen von Schemata, sogar im Druck: In der Ausgabe seiner *Oden* von 1771 sind einigen der Dichtungen metrische Schemata (wie Abb. 1) vorangestellt.²⁵ Später eröffnete sich ihm noch eine andere Möglichkeit: „Wenn ich nur ein Paar Wochen hinter Euch am Clavier sitzen“ könnte, hatte er bereits Zachariä geschrieben. Diese Gelegenheit bekam er später in Hamburg bei Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, dem Nachfolger des 1788 verstorbenen Carl Philipp Emanuel Bach als Kantor der fünf Hamburger Hauptkirchen. Wie Klopstock diese Möglichkeit nutzte, wurde 1799 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* beschrieben: „Diese Komposition der Klopstockischen Ode, *der Frohsinn*, ist von Hrn. Musikdirektor Schwenke unter den Augen des Dichters ausgearbeitet, so wie die weit wichtigere Komposition des Klopstockischen *Vaterunsers* [...]. Ehe Hr. Schwenke die Komposition begann, las ihm der Dichter seine Oden mehreremale vor; dann las sie der Komponist dem Dichter. [...] So wie der Komponist eine Stelle nach der andern verfertigt hatte, wurde sie dem Dichter vorgespielt. Machte dieser einige berichtigende Bemerkungen in Hinsicht der Deklamation, des Ausdrucks u. d. gl., so wurde an der Stelle so lange geändert und gebessert, bis Klopstock vollkommen damit zufrieden war.“²⁶ Lange vor der Arbeit mit Schwencke liegt Klopstocks Begegnung mit Gluck, der die strophischen Teile aus *Hermanns-Schlacht* sowie einiger Oden vertonte. Im Folgenden wird dargestellt, wie sich die Beziehung des Dichters zum Komponisten Christoph Willibald Gluck in Klopstocks Briefwechsel niederschlägt.

23 Klopstock an Zachariä (wie Anm. 19).

24 Ebd.

25 [Friedrich Gottlieb Klopstock], *Oden*, Hamburg 1771. Bey Johann Joachim Bode. Das betrifft nur die frühen Oden, die auch schon im Erstdruck mit einem metrisches Schema erschienen waren. Für diese wird das metrische Schema allerdings auch in der Ausgabe der Werke 1798 bei Göschen übernommen.

26 AmZ 1799, Nr. 47 (21.8.), Sp. 783 f.

II.

Briefe sind ohne Frage besonders lebendige und authentische Zeugnisse zwischenmenschlicher Beziehungen. Aber selbst bei einem vollständig überlieferten Briefwechsel beleuchten Briefe eine Beziehung nur ausschnitthaft, bedingt unter anderem durch das je aktuelle Anliegen des Schreibers sowie das Vorwissen des Adressaten, um das der Schreiber wusste, das aber dem heutigen Leser unbekannt ist. Ferner setzt immer dann, wenn der Kontakt am intensivsten ist, nämlich im direkten Umgang, der Briefwechsel aus. Zeitlich begrenzte persönliche Begegnungen können andererseits Reflexe in einem später erneut aufgenommenen Briefwechsel oder in Briefen an Dritte haben. Lücken können durch Erinnerungen von Menschen, die Zeugen einer Begegnung waren, gefüllt werden. Wie ungenau und selektiv das Gedächtnis von Autobiographen funktioniert, ist in der Forschung unumstritten.

Dies alles ist auch für den sehr lockeren Briefwechsel Klopstocks mit Gluck von Bedeutung. Hinzu kommt, dass Klopstock den Kontakt zu anderen, insbesondere zu Komponisten, oft über Dritte herzustellen pflegte. Dies lässt im Glücksfall Einblicke in das Zustandekommen von Vertonungen zu. Der großen Zahl im Briefwechsel bloß *erwähnter* zeitgenössischer Musiker (etwa 50) stehen verhältnismäßig wenige direkte Briefkontakte gegenüber. Erhalten sind fünf Briefe von Komponisten *an* Klopstock, vier von Gluck und einer von Neefe.²⁷ *Von* Klopstock gibt es vier erhaltene Briefe an Komponisten, drei an Reichardt und einen an Gluck.²⁸ Die Briefwechsel Klopstocks mit Gluck und Reichardt haben geringe Kontinuität. Briefe Reichardts an Klopstock fehlen völlig, was sich durch die häufigen und langen Aufenthalte Reichardts in Hamburg erklären lässt. Anders verhält es sich bei dem Briefwechsel Klopstocks mit Gluck. Neben vier Briefen Glucks ist wenigstens ein Brief Klopstocks an Gluck erhalten. Dazu ist die indirekte Kontaktaufnahme hier sehr weit getrieben. Das bereichert diesen Briefwechsel und lässt gelegentlich auf die Existenz weiterer, leider nicht erhaltener Briefe beider Briefpartner schließen.

Klopstock hatte offensichtlich in einem verschollenen Brief an einen seiner Wiener Korrespondenten, Ignaz Matt oder Joseph von Sonnenfels, gefragt, ob diese einen Komponisten kennen, der fähig sei, unter seinen speziellen Bedingungen einige Bardengesänge aus *Hermanns Schlacht* zu vertonen; denn am 24. August 1768 schrieb Matt an Klopstock: „schicken Sie mir nach Wien einige Lieder aus Hermannsschlacht. Ich habe mit dem Sonnenfels darüber geredt, und ich glaube, daß wir ihren Mann gefunden haben.“²⁹ Dieser Mann war Gluck (1714–1787).³⁰ Am 29. September 1768 schickte Klopstock, wohl zusammen mit einem verschollenen Brief, zwei Bardengesänge an

27 Gluck an Klopstock, 14.8.1773 und 24.6.1775, in: HKA, *Briefe* VI/1: *Briefe 1773–1775*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Annette Lüchow), Berlin und New York 1998, Nr. 79 und Nr. 214. Neefe an Klopstock, 21.12.1775, in: ebd., Nr. 229. Gluck an Klopstock, 10.5.1776 und 10.5.1780, in: HKA, *Briefe* VII/1: *Briefe 1776–1782*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1982, Nr. 27 und Nr. 157.

28 Klopstock an Gluck, 16.3.1778, in: ebd., Nr. 80. Klopstock an Reichardt, 30.3.1779 und 24.7.1780, in: ebd., Nr. 97 und Nr. 158. Klopstock an Reichardt, zwischen dem 25.5. und 6.6.1784, in: HKA, *Briefe* VIII/1 (wie Anm. 10), Nr. 41.

29 Matt an Klopstock, 24.8.1768, in: HKA, *Briefe* V/1 (wie Anm. 6), Nr. 59, Z. 77–79; vgl. auch Erläuterungen hierzu.

30 Matt an Klopstock, 19.10.1768, in: ebd., Nr. 69, Z. 10–12.

Matt, deren Identität nicht überliefert ist. Gluck scheint ohne Aufschub an die Arbeit gegangen zu sein. Damit nahm die produktive Beschäftigung des Komponisten mit den Werken des Dichters ihren Anfang.

Mit Hilfe von Ignaz Matt und Pater Michael Denis in Wien entwickelte sich zwischen Gluck und Klopstock zunächst ein indirekter Briefwechsel. Am 3. Dezember 1768 bekräftigt Matt in einem Brief an Klopstock, wie glücklich die Wahl Glucks war und dass es ihn verwundert habe, „den Mann sogleich darüber *raisoniren* zu hören, und ihre Absichten, als wenn Sie sie ihm gesagt hätten, so daher zu sagen. Er faßte es den Augenblick, wie Sie es verlangen, und ich wollte fast glauben, daß der vielleicht der einzige ist, der so was machen kann.“³¹ Doch ganz so glatt, wie diese Zeilen glauben machen, ging es zunächst nicht. Klopstock hatte die abgeschickten Texte der Bardengesänge zwar nicht mit Noten versehen, aber „nachdrückliche“ Stellen markiert. Daraus erwachsen Gluck, wie Matt weiter mitteilt, „eine Menge Schwierigkeiten“; zum Beispiel „müßte jede Stroffe sich selber gleich seyn, das heißt, die musikalischen Nachdrucke müßten in dem zweyten Verse einer Stroffe auf die nemliche Syllbe kommen, als in dem ersten, und weil alle Musick bey allen Völkern auf die letzt allemal fiel: so könnte auch kein solcher Nachdruck auf die letzte Syllbe einer Stroffe kommen, ja es müßten so gar aus eben der Ursach, alle männlichen Ausgänge, so viel möglich, verhütet werden, es wäre dann, setzte er hinzu, Sie wollten alles in Rezitatif haben, und das würde er ihnen nie rathen.“³²

Man vergegenwärtige sich das darin an Klopstock gerichtete Ansinnen. Von ihm, der nichts wollte, als dass sein Silbenmaß zum Tragen komme, der die Bereitschaft forderte, dafür „den Takt so oft zu verändern“ wie nötig, und sich Vorschläge zur Änderung der Versfüße verbat, erwartet der Komponist, dass er „den Gang des Verses“ überdenkt, wo er den Gesetzen der Musik zuwider läuft. Ob und wie sich Klopstock darauf einließ, wissen wir nicht, denn Klopstocks Antwort ist verschollen und die Komposition nicht überliefert. Dass Klopstock sich dazu äußerte, geht aus einem Brief Matts vom 20. Februar des folgenden Jahres 1769 an Klopstock hervor. Matt schreibt: „dem Gluck habe ich ihre Anmerkungen gegeben, er hat mir sie auch beantwortet, und so, daß ich glaube, Sie werden den Mann für etwas mehrers, als nur glattweg einen Musiksreiber halten.“³³ Möglicherweise hatte Gluck Vorschläge zu einem anderen Gang der Verse unterbreitet, der sich musikalisch besser umsetzen ließ, und Klopstock willigte ein, denn Gluck komponierte. Glucks Beantwortung der Anmerkungen Klopstocks, die ihm Matt mit seinem Brief vom 13. April 1769 schickte, ist ebenfalls nicht erhalten.³⁴ So entgeht uns möglicherweise ein ungewöhnliches Sich-aufeinander-zu-Bewegen des Dichters und des Musikers, das einige ihrer Zeitgenossen mitverfolgen konnten. Der Musikkenner Gustav Georg von Völckersahm, neugierig darauf, ob der Komponist die Wünsche des Dichters bezüglich des Silbenmaßes erfüllen werde, sagt von Gluck: „Er ist unter unsern Componisten vielleicht der einzige Poet.“³⁵ Wie stark für einige Zeitgenossen der Eindruck einer Art Geistesverwandtschaft zwischen Gluck und Klopstock war, drückt Friedrich Just Riedel aus. Ihm war Gluck „ungefähr der Klopstock für die Musik, so wie

31 Matt an Klopstock, 3.12.1768, in: ebd., Nr. 71, Z. 59–69.

32 Ebd., Z. 83–90.

33 Matt an Klopstock, 20.2.1769, in: ebd., Nr. 90, Z. 26–39.

34 Matt an Klopstock, 13.4.1769, in: ebd., Nr. 96, Z. 156–158.

35 Völckersahm an Klopstock, 22.7.1769, in: ebd., Nr. 114, Z. 35–39.

Klopstock der Gluck für die Poesie“.³⁶ Hier muss an den musikgeschichtlichen Kontext erinnert werden, an Glucks Opernreform und die musiktheoretische Diskussion, die von Gluck und Mozart fast gleichzeitig über die Frage geführt wurde, ob in Textvertonungen die Musik oder die Poesie das Primat haben solle. Diese Diskussion kam Klopstocks Wünschen entgegen, indem sie zugunsten der Poesie entschieden wurde.

Inzwischen hatte Gluck einzelne Bardengesänge vertont und vorgetragen.³⁷ Nachdem *Hermanns Schlacht* Ende 1769 erschienen war und Gluck das Drama in seiner Gänze gelesen hatte, ließ er noch im Dezember durch Matt übermitteln, er werde es vertonen, nur „müsse man ihm Gedult lassen“.³⁸

Dreieinhalb Jahre später, nachdem am 30. Juli 1773 Denis in einem Brief an Klopstock Glucks Komplimente und eine Einladung nach Wien übermittelte,³⁹ schrieb Gluck am 14. August 1773 den ersten erhaltenen direkten Brief an Klopstock.⁴⁰ Strophen von *Hermanns Schlacht*, erklärt er, wolle er nicht schicken, sie vielmehr selbst dem Dichter bei einer erhofften persönlichen Begegnung vortragen. Dennoch fügte er dem Brief die Vertonung einiger Oden bei.⁴¹ Klopstock versäumt es, sich zu bedanken. Boie zitiert in seinem Brief an Klopstock vom 18. November einen an ihn gerichteten Brief Riedels zu Gluck: „Der alte gute Mann war ganz ungehalten, daß er für seine Mühe nicht einmal einen Dank bekam“,⁴² und fährt fort: „Allerdings hat Gluck alles Sangbare aus Hermannsschlacht komponiert. Vielleicht kann ich ihn nach seiner Zurückkunft von Paris dahin bringen, daß er's schreibt. Denn jetzt steht die Composition nur in seinem Kopfe.“⁴³ Obwohl von komponierten Teilen von *Hermanns Schlacht* schon einige Aufführungen stattgefunden hatten, ist nach diesem Bericht zu vermuten, dass Gluck sie noch nicht zu Papier gebracht hatte, sondern auswendig vortrug.

So hörte sie auch Klopstock, als er sich im November 1774 am badischen Hof in Karlsruhe aufhielt⁴⁴ und Gluck auf der Durchreise nach Paris dort Station machte. Seit Gluck mit der Komposition begonnen hatte, waren sechs Jahre vergangen. Nun löste

36 Friedrich Just Riedel, *Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck verschiedene Schriften gesammelt und herausgegeben* [...], Wien 1775, S. VIII.

37 Klopstock schrieb Gleim am 2.9.1769: „Gluk in Wien [...] hat einige Strophen aus den Bardengesängen mit dem vollen Tone der Wahrheit ausgedrückt. Ich habe zwar die Composition noch nicht; aber alle, die sie gehört haben, sind sehr dafür eingenommen“. In: HKA, *Briefe* VI/1 (wie Anm. 6), Nr. 126, Z. 27–32. Vgl. dort auch Erläuterungen hierzu.

38 Matt an Klopstock, 28.12.1769. Er fährt fort: „Auch sollten Sie ihm sagen lassen, was eigentlich die alten Deutschen für musikalische Instrumenten gehabt – er will alles nach ihrem Sinne nach den Zeiten richten.“ In: ebd., Nr. 143, Z. 56–79. Es ist fraglich, ob Klopstock sich zu den Instrumenten geäußert hat. Reichardt, der Gluck im Sommer 1783 besucht hatte, berichtet in seiner bruchstückhaft überlieferten Autobiographie, dass Gluck zwischen den Gesängen aus *Hermanns Schlacht* den Hörnerklang und den Ruf der Fechtenden nachahmte und auch erklärt habe, „daß er zu dem Gesange noch erst ein eigenes Instrument erfinden müsse.“ *Bruchstücke aus Reichardts Autobiographie*, in: AmZ 15, 1813, Sp. 670.

39 Denis an Klopstock, 30.7.1773, in: HKA, *Briefe* VI/1 (wie Anm. 27), Nr. 72, Z. 18–27.

40 Gluck an Klopstock, 14.8.1773, in: ebd., Nr. 79.

41 Die beigelegten Manuskripte der Vertonungen von sechs Gedichten Klopstocks sind verschollen. Vgl. hierzu Erläuterungen zu ebd., Nr. 79, Z. 20–24: HKA, *Briefe* VI/2: *Briefe 1773–1775*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang* (Hrsg. Annette Lüchow unter Mitarbeit von Sabine Tauchert), Berlin und New York 2001, S. 425.

42 Boie an Klopstock, 18.11.1773, in: HKA, *Briefe* VI/1 (wie Anm. 27), Nr. 101, Z. 29–31.

43 Ebd., Z. 35–37.

44 Zu Klopstocks Aufenthalt in Karlsruhe, wo er auf Einladung des Markgrafen Carl Friedrich von Baden mit dem Rang und Gehalt eines markgräflichen Hofrates lebte, vgl. Klaus Hurlebusch: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Hamburg 2003. Darin das Kapitel: *Ein neuer Mäzen: Am badischen Hof*, S. 78–80.

er das Versprechen ein, das er in seinem ersten Brief an Klopstock gegeben hatte, und sang aus *Hermanns Schlacht* vor. Einige der Odenvertonungen trug Glucks Nichte Maria Anna, genannt Nanette, vor, die er an Kindesstatt aufgenommen hatte. Zu einer weiteren Begegnung kam es im März 1775 in Rastatt. Klopstock war von Nanette Glucks Vortrag begeistert. Über diese Begegnung schrieb er Voss am 24. März 1775: „Gluk u seine Niece haben uns auf ihrer Rükreise nach Wien 4 Tage hintereinander hohe Wollüste der Musik geniessen lassen.“⁴⁵ Laut Cramer zählte Klopstock die gemeinsamen Tage mit Gluck „zu den seeligsten seines frohen Lebens“.⁴⁶

Nach ihrer Begegnung entwickelte sich ein lockerer Briefwechsel. Noch im selben Jahr schrieb wieder einmal Gluck und berichtete aus Wien.⁴⁷ Ein Jahr später, am 10. Mai 1776, schrieb er einen erschütternden Brief aus Paris. Dort hatte er erfahren, dass Nanette während seiner Abwesenheit gestorben war.⁴⁸ Er wendet sich an Klopstock: „Die mitweinende Freundschaft gewährt dem Unglücklichen den kräftigsten Trost; diesen Trost verspreche ich mir von Ihnen, werthester Freund!“ Und er erbittet von ihm eine Ode zum Andenken an die Verstorbene, die er vertonen könne.⁴⁹ Klopstock kam dieser Bitte Glucks nicht nach, verletzte ihn dadurch möglicherweise, enttäuschte ihn mindestens, schrieb überhaupt erst wieder nach zwei Jahren, am 16. März 1778. Den Brief gab er dem Schauspieler Brokman mit, der von der Ackermanschen Gesellschaft in Hamburg an das Burgtheater in Wien wechselte.⁵⁰ Nur mit einem Satz nimmt er auf Nanettes Tod Bezug: „Sie haben Ihre Liebe Kleine gewiß noch nicht vergessen, u werden’s nie, ich auch nicht.“ Dann lädt er Gluck nach Hamburg ein: „Wie wärs, wenn Sie auf ihren ferneren Reisen einmal über Hamburg nach Paris gingen? Wir wolten Sie was rechts pflegen, mit junger unverdorbnen Aufmerksamkeit, wenn Sie uns sängen, u nebenzu auch mit altem Weine.“⁵¹ Nach Paris reiste Gluck im November 1778 zum letzten Mal, doch nahm er weder auf der Hinreise noch im Oktober 1779 auf der Rückreise den Weg über Hamburg.

Am 10. Mai 1780, auf den Tag genau vier Jahre nach seinem Brief aus Paris, schrieb Gluck den letzten Brief, der aus der Korrespondenz zwischen ihm und Klopstock überliefert ist. Es geht erst um die alten Themen. Dann kommt Gluck auf seine vergebliche Bitte um eine Ode auf Nanettes Tod zurück und berichtet, er habe nun stattdessen Klopstocks Ode *Die todte Clarissa*⁵² vertont. Auch diese Komposition ist nicht erhalten. Zuletzt schreibt Gluck noch über die Absicht, mit einer Vertonung von *Hermanns Schlacht* seine „Musicalischen Arbeiten [zu] beschliessen“. Sie werde, so glaube er, nicht die unbedeutendste unter seinen Produktionen sein, zumal er den Hauptstoff dazu gesammelt

45 Klopstock an Voss, 24.3.1775, in: HKA, *Briefe* VI/1 (wie Anm. 27), Nr. 194, Z. 20–22.

46 Carl Friedrich Cramer, *Individualitäten aus und über Paris*, H. 1, Amsterdam 1806, S. 89.

47 Gluck an Klopstock, 24.6.1775, in: HKA, *Briefe* VI/1 (wie Anm. 27), Nr. 214.

48 Gluck an Klopstock, 10.5.1776, in: ebd., Nr. 27. Nanette war während Glucks Abwesenheit am 22. April 1776 in Wien an den Blattern gestorben. Sie wurde nur 16 Jahre alt. Die Nachricht von ihrem Tod ereilte Gluck in Paris. Dass sie während seiner Abwesenheit starb, schmerzte Gluck zusätzlich.

49 Ebd., Z. 3–5 und 15–25.

50 Brokman spielte am 5. März 1778 zum letzten Mal in Hamburg und debütierte in Wien am 30. April. Vgl. Erläuterungen zu HKA, *Briefe* VII/1 (wie Anm. 27), Nr. 80, Z. 2.

51 Klopstock an Gluck, 16.3.1778, in: ebd., Nr. 80, Z. 4–8. Vgl. auch Erläuterungen hierzu.

52 Die Ode *Die todte Clarissa* schrieb Klopstock Ende 1751. Vgl. Franz Muncker, Jaro Pawel (Hrsg.), *Friedrich Gottlieb Klopstocks Oden*, Bd. 1, Stuttgart 1889, S. 89 f.; HKA, *Briefe* VII/1 (wie Anm. 27), Nr. 147, Z. 23 f.

habe, ehe ihm das Alter die Denkkraft schwächte.⁵³ Zur Ausführung diese Planes kam es nicht mehr. 1781 erlitt Gluck einen zweiten Schlaganfall, der ihn längere Zeit rechtsseitig lähmte. 1783 besuchte Reichardt den schwer kranken Gluck und zeichnete nach dem Gehör die Vertonung der Ode *An den Tod* auf.⁵⁴ Als Gluck sich langsam etwas erholte, schrieb er am 11. November 1783 an Reichardt, wie sehr er sich wünsche, mit diesem und Klopstock einige Zeit gesellig zu verbringen. Doch traf ihn 1784 erneut ein schwerer Schlaganfall, durch den ihm das weitere Schaffen unmöglich wurde. Er starb 1787. Vieles, was Gluck aus dem Gedächtnis vorgetragen hatte, wurde nie zu Papier gebracht; anderes mag verloren sein. Überliefert sind nur die Vertonungen einiger Oden in der Sammlung *Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu singen*, darin: *Die frühen Gräber*, *Der Jüngling*, *Schlachtgesang*, *Sommernacht*, *Vaterlandslied* und *Wir und Sie*.⁵⁵

Für Klopstock blieb Gluck bis zuletzt einer der höchst geschätzten Komponisten. Er ist wohl zugleich der Komponist, dem er die wenigsten Vorschriften gemacht hat; vielleicht der einzige, dem er sogar mit seinem Versmaß entgegengekommen ist. Aber das bleibt – verlorener Zeugnisse wegen – Vermutung.

53 Gluck an Klopstock, 10.5.1780, in: ebd., Nr. 147, Z. 22–34.

54 *An den Tod*, in: *Musikalischer Blumenstrauß*, hrsg. von Johann Friedrich Reichardt, Berlin 1792 (von Reichardt 1783 nach dem Hören aufgezeichnet).

55 Die Sammlung *Klopstocks Oden und Lieder beym Clavier zu singen* entstand bereits 1773 und erschien in Wien 1785. Vgl. dazu auch HKA, *Briefe* VI/2 (wie Anm. 41), S. 425 f. (Erläuterungen zu Nr. 79, Z. 20–24).

„Ich dichte für die Zeit, | Und lasse für die Ewigkeit | *Klopstocke* dichten.“¹ Mit diesem Motto überschrieb Johann Wilhelm Ludwig Gleim eine neue Sammlung von Zeitgedichten, die er am 4. Januar 1802 seinem verehrten Dichterfreund schickte – ein wahrlich ambitionierter Anspruch für die Rezeption des Klopstock'schen Œuvres!

Dass bereits um 1800, also noch zu Lebzeiten Klopstocks und noch mehr „in den ersten fünfzig Jahren nach seinem Tode“ „Klopstocks lebendige Wirkung [...] fast ganz zu verlöschen [schien], in umgekehrtem Verhältnis zum erhofften Ruhm und zum weihervollen Pathos, mit dem sein Name gelegentlich noch zitiert wurde“,² gilt längst als Gemeinplatz der Klopstock-Forschung. Spätestens seit Johann Wolfgang von Goethes auf den ersten Blick schmeichelhafter Würdigung im zehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit* (1812), Klopstock sei der Begründer einer neuen Epoche, in der „das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde“,³ war Klopstock nicht mehr unumstritten – Goethes vermeintlich positive Wertung schlug rasch in vorsichtig erhobene Kritik um: Nach den ersten zehn Gesängen des *Messias* habe Klopstock die an ihn gestellte Forderung nach einer „fortruckenden Bildung“⁴ nicht mehr einlösen können, und obwohl auf sein Œuvre unbestreitbar grundlegende Neuerungen in der deutschen Dichtung zurückgingen, sei es ihm doch nicht bestimmt gewesen, diese auch selbst zur Vollendung zu führen – eine Aufgabe, die (wie Goethe zwischen den Zeilen andeutet) erst ihm als „wahrem“ Dichtergenie vorbehalten blieb.⁵ In einer teleologisch ausgerichteten Literaturgeschichtsschreibung nimmt Klopstock seither die undankbare Rolle eines Vorläufers Goethes ein.

1 Brief Gleims an Klopstock vom 4.1.1802, zitiert nach: HKA, *Briefe X/1: Briefe 1799–1803*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 1999, S. 248.

2 *Klopstock an der Grenze der Epochen* (Hrsg. Kevin Hilliard, Katrin Kohl), Berlin und New York 1995, Einleitung der Herausgeber, S. [1].

3 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 10. Buch (Hrsg. Klaus-Detlef Müller), Frankfurt (Main) 1986, S. 433–434 (ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, Hrsg. Dieter Borchmeyer u. a., 1. Abteilung: *Sämtliche Werke* 14).

4 Ebd., S. 434: „Der himmlische Friede, welchen Klopstock bei Konzeption und Ausführung dieses Gedichtes empfunden, teilt sich noch jetzt einem Jeden mit, der die ersten zehn Gesänge liest, ohne die Forderungen bei sich laut werden zu lassen, auf die eine fortruckende Bildung nicht gerne Verzicht tut.“ – Nichtsdestotrotz billigt Goethe Klopstock gerade aufgrund des *Messias* „das völlige Recht“ zu, sich als „geheiligte Person anzusehn [...]“ (ebd., S. 435).

5 *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 2), Einleitung der Herausgeber, S. 5 und 32.

Klopstocks erster Biograph Franz Muncker distanzierte sich gar in der 1888 erschienenen Studie *Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften* deutlich vom Gegenstand seiner Untersuchung: „Von seinen Zeitgenossen einst vergöttert, ist er und was er geschaffen hat, uns längst fremd, zum Teil sogar ungenießbar und unverständlich geworden; wir sprechen heutzutage im allgemeinen nur noch das Lob nach, das frühere Bewunderer ihm gezollt haben, aber wir freuen uns seiner Werke nicht mehr unmittelbar.“⁶ Aus der Rückschau von fast einem Jahrhundert nach dem Tod des Dichters zählt Muncker Klopstock zu einer „Frühlingsepoche des frischen Keimens und Werdens“, jedoch „nicht mehr, wie die Zeitgenossen, denen er gleichsam als ein Wunder erschien, zu den größten Dichtern aller Zeiten, deren Werke, in ihrer Art unübertrefflich, ein Höchstes in der Geschichte des menschlichen Geistes bedeuten – er bereitete solchen Genien in unserer Poesie erst den Weg“.⁷ Doch schon wesentlich früher hatte sich der Gedanke einer so gut wie nicht mehr vorhandenen Klopstock-Rezeption zum Topos verfestigt – der romantische Schriftsteller Franz Horn hielt etwa in seinen 1819 erschienenen *Umrissen zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818* fest: „Klopstock hatte seit beinahe zwei Jahrzehnten keinen großen Einfluss mehr hervorgebracht, seine großartige Dichternatur hatte sich in den frühen Oden und den ersten Gesängen des Messias so rein, gewaltig und würdig ausgesprochen, daß er in dieser Hinsicht fast erschöpft scheinen konnte; wenigstens war ihm nicht möglich, durch neuere poetische Erzeugnisse jenen Eindruck zu steigern; und es ist nicht zu verhehlen, daß die spätern Gesänge des Messias nicht ohne die Mühe des einzeln waltenden kühlen Verstandes langsam und schwer hervorgetreten sind.“⁸ Im selben Jahr konstatierte auch Friedrich Bouterwek in seiner *Geschichte der Künste und Wissenschaft*, dass „Klopstock’s Name gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr so viel in Deutschland galt, als einige Decennien vorher.“⁹ Noch heute gilt – so der Tenor der einschlägigen Forschungsliteratur – besonders der *Messias* als „Stiefkind“ der Klopstock-Rezeption, das seit 1800 zwar noch als „antiquiertes“ Relikt einer vergangenen Zeit „bestaunt“, jedoch nicht mehr „mit innerer Anteilnahme“ aufgenommen worden sei.¹⁰

Doch bei näherer Betrachtung stellt sich der Sachverhalt vielschichtiger dar: Fasst man den herkömmlichen Rezeptionsbegriff weiter, so blieben Friedrich Gottlieb Klopstock und seine Werke – entgegen der gängigen These einer vermeintlichen Nicht-Rezeption – auch im frühen 19. Jahrhundert durchaus präsent: Vor allem im Bereich der Musik können unterschiedliche Rezeptionsvorgänge im Sinne von „Wegen

6 Franz Muncker, *Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Stuttgart 1888, S. [III].

7 Ebd., S. [3].

8 Franz Horn, *Umriss zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818*, Berlin 1819. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1819 (Hrsg. Ernst Keller), Bern u. a., S. 9 f. (*Seltene Texte aus der deutschen Romantik* 8).

9 Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, 3. Abteilung: *Geschichte der schönen Wissenschaften*, Göttingen 1819, S. 77 (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* 11).

10 *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 2), Einleitung der Herausgeber, S. 2.

der Annäherung“ unterschieden werden.¹¹ Dazu einige theoretische Erörterungen im Voraus: Besteht in der Literaturwissenschaft das übliche Rezeptionsmodell aus den drei konstitutiven Subjekten Autor, Text und Rezipient/Leser, so sind bei der Definition der musikalischen Rezeption noch weitere Zwischenschritte denkbar oder gar notwendig, die sich zwingend aus Paul Valérys bekanntem Diktum „C'est l'exécution du poème qui est le poème“¹² ergeben: Ein Text kann nicht nur vor seiner eigentlichen Vertonung durch einen Bearbeiter oder Librettisten für spezifisch musikalische Bedürfnisse eingerichtet werden, vielmehr beschäftigt sich auch der Rezipient üblicherweise nicht mit dem geschriebenen oder gedruckten Notentext, sondern hört ein durch einen oder mehrere Interpreten vermitteltes klangliches *Ergebnis* des auf dem Papier fixierten Notats. Es ergibt sich also folgendes Rezeptionsschema:

Autor – Text – [Bearbeiter] – Komponist – [Kopist/Verlag] – Interpret – Rezipient.¹³

Dass hier grundlegend andere und im Vergleich zur literarischen Rezeption von Texten oft wesentlich komplexere Rezeptionsabläufe entstehen können, liegt auf der Hand. So konnte im frühen 19. Jahrhundert eine Rezeption von musikalischen Werken durchaus in der Form geschehen, dass einem musikinteressierten Publikum Aufführungen bestimmter Werke durch Rezensionen in der musikalischen Fachpresse nahe gebracht wurden oder dass eine neue Sinfonie über einen Klavierauszug kennen gelernt wurde, da keine Möglichkeit bestand, eine tatsächlich klingende Aufführung zu besuchen.¹⁴ Einzelne Zwischenschritte des obigen Schemas können also fast beliebig übersprungen werden. Analog dazu ergeben sich die nachfolgend in vier Abschnitten dargestellten Rezeptionsvorgänge der Werke Klopstocks im frühen 19. Jahrhundert: Zunächst geht es um die direkte Umsetzung eines Textes in Musik, um dessen Ver-Tonung im engeren Sinne des Wortes. Zum zweiten wird Klopstocks Einfluss auf die Librettodichtung des frühen 19. Jahrhunderts und die theoretische Auseinandersetzung mit seiner Dichtung in der Musiktheorie (durchaus mit dem Ziel, einen musterhaften Kanon für neue Werke festzulegen) erörtert; der dritte Abschnitt befasst sich mit der zur Zeit der Napoleoni-

- 11 Vgl. etwa zur Begriffsbestimmung der „musikalischen Rezeption“ die Aufsatzsammlung *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Hrsg. Hermann Danuser, Friedhelm Krummacher), Laaber 1991 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3); sowie den Sammelband *Musikalische Hermeneutik im Entwurf* (Hrsg. Gernot Gruber, Siegfried Mauser), Laaber 1994 (*Schriften zur musikalischen Hermeneutik* 1).
- 12 „Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. [...] Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres. [...] C'est l'exécution du poème qui est le poème.“ Zitiert nach Paul Valéry, *Variété, Première leçon du cours de poétique*, in: ders., *Œuvres* (Hrsg. Jean Hytier), Bd. 1, Paris 1957, S. 1349 f. (*Edition de la Pléiade* 127). Vgl. dazu auch grundlegend Hans Robert Jauf, *Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte* (wie Anm. 11), S. [13]–36.
- 13 Diese (vereinfachte) Darstellung beruht auf der Abbildung (S. 52) in Siegfried Mausers *Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik*, in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf* (wie Anm. 11), S. [47]–54.
- 14 Vgl. dazu auch: Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001, S. 95 f. sowie Hermann Danuser, *Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte* (wie Anm. 11), S. [165]–177, hier S. 169.

schen Befreiungskriege vorherrschenden Rezeption Klopstocks als explizit „vaterländischem“ Dichter, dessen Œuvre in den Dienst der nationalen Bewegung genommen werden konnte, und viertens wird der schon fast an Heiligenverehrung grenzende Kult um die Person Klopstock thematisiert, der im Verlauf des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts dazu führte, dass allein schon sein Name mit einem bestimmten Symbolgehalt aufgeladen wurde und der *Messias* zum Paradigma deutscher Dichtung überhaupt geriet – auch hierbei handelt es sich um ein Phänomen der Rezeption, das nicht außer Acht gelassen werden sollte (und das in neuerer Zeit etwa für Georg Friedrich Händels *Messias* beschrieben worden ist¹⁵).

I.

Da die Zahl der Sololieder auf Dichtungen Klopstocks sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert fast unüberschaubar groß ist (Max Friedlaender listet in seiner Publikation *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* allein bis zum Jahr 1800 ca. 40 Komponisten auf, die Gedichte von Klopstock in Liedform vertonten¹⁶), stehen im Folgenden größer besetzte Klopstock-Vertonungen im Mittelpunkt der Untersuchung – ganz im Sinne von Johann Friedrich Reichardts Diktum, als einzig mögliche Art einer überzeugenden Klopstock-Vertonung sei ausschließlich der feierliche mehrstimmige „Choralgesang“ geeignet: „Wer fähig ist, die göttliche Majestät und hohe Wahrheit in Klopstocks heiligen Oden zu fühlen und zu erkennen, dem wirds bald einleuchten, dass diese nur in dem feierlichen geheiligten Tone unsers Choralgesangs gesungen werden können.“¹⁷ In der Tabelle sind groß besetzte Klopstock-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1786 und 1913 aufgelistet:

Tabelle: siehe Seite 245 f.

Klopstocks geistliches *Auferstehungslied* von 1757, der *Psalm (Vater unser)*¹⁸ sowie die 1759 erstmals publizierte Ode *Die Frühlingsfeier* führen die Liste quantitativ an – zehn der insgesamt 51 genannten Vertonungen haben das *Auferstehungslied* zur Vorlage, das 1894 auch noch Gustav Mahler in seiner Zweiten Sinfonie mit Chor als Teil des Textes

15 Vgl. etwa Ludwig Finscher, „gleichsam ein kanonisierter Tonmeister“. Zur deutschen Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert, in: *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation* (Hrsg. Aleida und Jan Assmann), München 1987, S. 271–283; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 169 ff. (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24); sowie Annette Monheim, *Die Rezeption der Oratorien Georg Friedrich Händels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland*, Eisenach 1999.

16 Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Bd. 2: *Dichtung*, Stuttgart 1902, Repr. Hildesheim 1962, S. 123–130.

17 Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Berlin 1782, Bd. 1, S. 22 f.

18 Vgl. dazu u. a. Meredith Lee, *Klopstock as Hamburg's Representative Poet*, in: *Patriotism, Cosmopolitanism, and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933* (Hrsg. Peter Uwe Hohendahl), Amsterdam und New York 2003, S. [91]–104, sowie Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche und Konzertsaal. Anmerkungen zur groß besetzten nicht-szenischen Vokalmusik um 1800 am Beispiel von Johann Gottlieb Naumanns Vaterunser*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998* (Hrsg. Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf), Kassel u. a. 2000, Bd. 2, S. 436–445.

heranzog. Das *Vater unser*, Klopstocks gedichtete Paraphrase des liturgischen Gebets, ist mit insgesamt sieben Vertonungen ein fast genauso beliebtes Sujet – von den weltlichen Oden wurde sechsmal die *Frühlingsfeier* vertont, viermal *Das große Halleluja*. Selbst Teile aus dem Versepos *Der Messias* wurden gleich mehrfach Kompositionen zugrunde gelegt, etwa von Andreas Romberg, Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg und Sigismund von Neukomm. Klopstocks deutsche *Te Deum*-Paraphrase wurde im fraglichen Zeitraum zweimal in Musik gesetzt, einmal seine *Stabat mater*-Übersetzung, und selbst die häufig als zu „undramatisch“ charakterisierten Dramen wie zum Beispiel *Der Tod Adams* fanden Resonanz. Unter den Tonsetzern, die sich im frühen 19. Jahrhundert in Form von Liedern mit Klopstocks Œuvre auseinandersetzten, sind Franz Schubert und Giacomo Meyerbeer (*Sieben geistliche Gesänge*) zu nennen. Von einer nachlassenden Rezeption der Werke Klopstocks im 19. Jahrhundert kann also zumindest hinsichtlich der direkten kompositorischen Umsetzung der dichterischen Vorlagen kaum die Rede sein.

II.

Weitaus interessanter ist jedoch Klopstocks Rezeption in Musiktheorie und Musikkritik. An erster Stelle ist hier – noch aus dem späten 18. Jahrhundert – die Würdigung durch den Musikpublizisten Johann Friedrich Reichardt anzuführen, der 1782 in einer kurzen Erörterung *Über Klopstocks komponierte Oden* festhielt, „die edelste höchste Symplizität, der ausdrucksvollste mahlerischste Versbau – in dem Klopstock so unübertrefbar, so einzig ist – [mache] diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik“.¹⁹ In seinen Ausführungen *Über das deutsche Singeschauspiel* bezeichnete Reichardt Klopstock als „das vollkommenste Muster und vorzüglich hiedurch de[n] größte[n] musikalische[n] Dichter für wahre Musik“ – der ideale Dichter müsse, wie Klopstock, durch die genaueste Ausarbeitung von „Bedeutung, Ausdruck und Harmonie des Versbaues [...] dem Tonkünstler Anlass für bedeutenden, mannigfaltigen Rhythmus und Bewegung geben“.²⁰ Hier ist erstmals der später folgenreiche Konnex zwischen Klopstocks Versen und musikalischen Strukturen hergestellt – die Werke des Dichters werden zu gleichsam idealen Libretti für Vokalmusik stilisiert.

Das von Reichardt mehrfach explizit formulierte Lob von Klopstocks Dichtungen als idealen Textvorlagen für (groß besetzte) Vokalwerke verfestigte sich in der Folgezeit zum immer wiederkehrenden Topos, und spätestens um 1800 war in den Libretti zu oratorischen Formen allgemein die klare Hinwendung zum großen, jedoch meist unerreichbaren Vorbild Klopstock vollzogen. Seine Werke erschienen nun in der musikalischen Kritik sowohl sprachlich, als auch thematisch als ideale Muster, an denen sich weitere Oratorientexte messen lassen mussten, oder – wie Arnold Schering in seiner *Geschichte des Oratoriums* schon 1911 feststellte: „Von der Mitte des 18. Jahrhunderts

19 Johann Friedrich Reichardt, *Über Klopstocks komponierte Oden*, in: ders., *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays* (Hrsg. Grita Herre und Walther Siegmund-Schultze), Leipzig 1976, S. 112. Zu Klopstocks Vergestaltung vgl. grundlegend: Katrin Kohl, *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early „Hymns“ of Friedrich Gottlieb Klopstock*, Berlin und New York 1990 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* 92 | 216).

20 Johann Friedrich Reichardt, *Über das deutsche Singeschauspiel*, in: ders., *Briefe, die Musik betreffend* (wie Anm. 19), S. 155.

an bildet Klopstock entweder den sichtbaren oder unsichtbaren Hintergrund, auf dem sich die Oratoriendichtung – und mittelbar auch die Oratorienmusik – der nächsten Zeit abheben [...]. Geburt, letzte Stunden, Grablegung, Auferstehung bilden von jetzt an die beliebtesten und begehrtesten Vorwürfe und werden bis weit ins 19. Jahrhundert hinein mit nahezu ungeschwächter Teilnahme entgegengenommen.“²¹ Die Beschreibung des Übernatürlichen, „Unwahrscheinlichen“ brachte Klopstock seit den ersten drei Gesängen seines *Messias* zudem mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in Verbindung, das noch bis weit ins 19. Jahrhundert als prägendes Stilideal von geistlicher Musik angesehen wurde. Und ebenso unumstritten ist in der Forschung Klopstocks Bedeutung für die Herausbildung einer hymnisch gesteigerten deutschen Dichtersprache und die Einführung von neuen Stilmitteln wie freien Metren und ungewöhnlichen Wortbildungen in die deutsche Sprache, die bis weit ins 19. Jahrhundert präsent blieben.

Als eines von vielen möglichen Beispielen für eine direkte Nachahmung des Klopstock'schen Sprachgestus sei im Folgenden aus Karl Alexander Herklots' Libretto zu Bernhard Anselm Webers lyrischer Rhapsodie *Gott der Allgütige* zitiert (aufgeführt 1817 in Berlin²²); hier wird eine Erscheinung Gottes vor dem Propheten Elia beschrieben:

„Elia stand auf Horebs heil'gen Höhen. –
 Begeisterung füllt ihn. Gottes Stimme spricht:
 ‚Du sollst mich schauen im Vorübergehen!‘ –
 Orkane brausen! – Heller Blitze Licht
 Durchzuckt die Wolken! – Felsenwände splintern!
 Des Erdball's Vesten krachen, wanken, zittern! –
 Der Herr war in den Wirbelstürmen nicht;
 War nicht in den Gewittern.
 [...]
 Doch nun durchrauscht die Lüfte, sanft und linde,
 Ein Säuseln. – Nieder auf sein Angesicht
 Stürzt der Prophet, durchbebt von frömmster Pflicht!
 Der Herr war im leisen Geflüster der Winde!“²³

Allein schon aufgrund der hier verwendeten Sujets und Metaphern drängt sich der Vergleich mit Klopstocks Oden, vor allem seiner *Frühlingsfeier*, auf: Auch hier wird bekanntlich mit dynamisierendem, von akustischen Metaphern geprägtem Vokabular zunächst ausführlich ein Gewitter geschildert (die Winde „rauschen“ und „wirbeln“, ein „Wolkensturz“ stürzt sich „wie vom Felsen | Der Wolk' herab“, die Erden „quellen“ und die „Siebengestirne“ strömen aus Strahlen zusammen), bis schließlich eine Beruhigung eintritt: „Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter, | In stillem, sanften Säuseln | Komt Jehova, | Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!“²⁴ Der Rekurs von

21 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, Repr. Hildesheim und Wiesbaden 1988, S. 362.

22 Anonyme Rezension der Berliner Aufführung am 28. April 1817 unter der Leitung von B. A. Weber in: *AmZ* 19 (1817), Sp. 349. Zu Bernhard Anselm Weber allgemein vgl. Karim Hassan, *Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das Theater*, Frankfurt (Main) u. a. 1997, hier S. 397 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI / Musikwissenschaften 172).

23 Zitiert nach dem Textbuch in D-B: Mus. Tw 193/10, S. [3]f.

24 Zitiert nach: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke*, dritter Teil: *Oden, Epigramme und geistliche Lieder* (Hrsg. Richard Hamel), Berlin und Stuttgart, 1884, S. 104–107, hier S. 107 (*Deutsche National-Litteratur* 47).

Gottes Erscheinen gerade *nicht* in den gewaltigen Naturschauspielen, sondern im „leisen Geflüster der Winde“ (Herklots) auf die Gotteserscheinung in „stillem, sanften Säuseln“ bei Klopstock ist überdeutlich.²⁵ Ebenso häufig verwendet schon Klopstock den später (nicht nur) von Herklots genutzten Topos des Niederstürzens und Anbetens²⁶ („Nieder auf sein Angesicht | Stürzt der Prophet“), etwa in der Ode *Dem Allgegenwärtigen*: „Anbetend, Vater, sink’ ich in den Staub, und fleh, | Vernimm mein Flehn, die Stimme des Endlichen.“ – „Ich liege vor dir auf meinem Angesicht; | O läg’ ich, Vater, noch tiefer vor dir, | Gebückt in dem Staube | Der untersten der Welten!“²⁷ Doch geriet die Gratwanderung der Librettisten zwischen Klopstock-Nachahmung und am Vorbild orientierter, jedoch eigenständiger Neuschöpfung im frühen 19. Jahrhundert oft zu einem heiklen Unterfangen: So warf etwa ein anonymer Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* dem Libretto zur Kantate *Anbetung, eine Cantate zur Feyer des Kirchganges Ihrer kaiserl. Hoheit, der Frau Erbgrössherzogin von Sachsen-Weimar* op. 11 (1820) des Weimarer Komponisten Carl Eberwein vor, es enthalte zwar „Phrasen aus Klopstock“, jedoch „ohne Klopstocks Geist und Sinn; allgemeine Dinge, von allen Orten und Enden herbeygezogen und wie durch Würfel aneinander gerathen“.²⁸ Ludwig Theobul Kosegartens Text zu Andreas Rombergs Oratorium *Die Harmonie der Sphären* op. 45 (1818) wurde dagegen einer *allzu* deutlichen Nachahmung Klopstocks bezichtigt,²⁹ was mit Blick auf Kosegartens Dichtung auch durchaus nachvollziehbar erscheint:

„Heilige Nacht, du beschwörst des roheren Tages Tumulte.
Stille waltet, und schon regt sich das höhere Lied,
ringsum hör’ ich ihn klingen, des Alls vielstimmigen Hymnus.
Leis’ itzt lauter sodann woget das tönende Meer,
[...]
Donnernder strudelt daher der Orellana des Himmels.
Zürnend erhebt sich, ergrimmt fasset Orion den Schild.
Schüttelt den Funkelnden, klopft in die tausendbucklichte Wölbung,
sendet melodischen Sturm durch die ambrosische Nacht. [...]“³⁰

Der erhabene Sprachgestus, die freien Metren, Wortneuschöpfungen wie „tausendbucklichte Wölbung“ (für Sternenhimmel), das Einbeziehen von personifizierten Sternbildern (wie auch in Klopstocks „Sternenoden“, z. B. „Orion“ und „Waage“ in *Dem Unendlichen*) und absolute Komparative („Heilige Nacht, du beschwörst des *roheren* Tages

25 In Klopstocks Ode *Dem Allgegenwärtigen* (1758) erscheint Gott den wenigen Auserwählten im „mächtigen Rauschen des Sturmwindes, | [...] Im Donner, der rollt, oder im lispelndem Bache“. Zitiert nach: Klopstock, *Werke* (wie Anm. 24), S. 98–104, hier S. 99 f.

26 So heißt es etwa auch, um weitere Beispiele anzuführen, im Libretto von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Halleluja der Schöpfung* (1797): „Heilig! Heilig! Heilig! | Sink Schöpfung in den Staub! | Neig dich, o Himmel! | Erde knie! Bet’ an.“, oder in der von Friedrich Wilhelm Berner vertonten *Cantate zur Feyer des allgemeinen Friedens* nach einem Libretto von Samuel Gottlieb Bürde (1816): „Sinkt in den Staub und betet an | Den Allmächtigen, | Den Allbarmherzigen, | Der große Ding’ an uns gethan! | Laßt Jubel, Dank und Preis erschallen [...]“. Vgl. dazu die ausführliche Rezension in: AmZ 18 (1816), Sp. 377–380.

27 Klopstock, *Werke* (wie Anm. 24), S. 98–104, hier S. 99 und 102.

28 AmZ 22 (1820), Sp. 833 ff.

29 AmZ 20 (1818), Sp. 390.

30 Der Text wird zitiert nach der gedruckten Partitur: *Die Harmonie der Sphaeren. Hymne von Ludw. Teob. Kosegarten in Musik gesetzt von Andreas Romberg*, Bonn und Köln, [ca. 1818], S. 16–36.

Tumulte“ – „*Donnernder* strudelt daher der Orellana des Himmels“) verweisen deutlich auf das Vorbild. Besonders im Kreuzfeuer der Kritik stand Franz Xaver Hubers vermeintlich misslungenes Libretto zu Ludwig van Beethovens Oratorium *Christus am Oelberge* op. 85 (1803, veröffentlicht 1811), und auch hier wird als Vergleichsmaßstab Klopstocks Dichtung herangezogen: Hubers Verse zu *Christus am Oelberge* hätten „in Hinsicht der Anordnung des Ganzen und der Ausführung des Einzelnen, besonders gegen den Schluss, sehr leicht um vieles [...] besser gemacht werden können“ – der Dichter hätte nämlich sowohl „in der Ansicht und Auffassung des Ganzen, als eines Werks der Poesie, als auch in Ansehung der Sprache“, besser daran getan, „wenn er geradezu dem adelichen *Klopstock* in denselben Szenen nachgegangen wäre.“³¹

Ebenso stark wie die Nachahmung des erhabenen Sprachduktus Klopstocks in den Libretti von groß besetzter Vokalmusik wirkten im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert gattungsspezifische Rezeptionsvorgänge: Wie Heinrich W. Schwab festgestellt hat,³² zogen Klopstocks emphatisch gesteigerte Oden – nicht in erster Linie zur Vertonung konzipiert – häufig eine musikalische Umsetzung in Form von *Hymnen* nach sich. Als Gattung repräsentiere die Hymne „eine großbesetzte, öffentlich darzubietende Musik“, die dem „Lobpreis des Schöpfers und seiner Werke und [der] Darstellung des Erhabenen anstelle des Schönen“ gewidmet ist.³³ Als Beispiele für solche Hymnen nach Dichtungen Klopstocks lassen sich etwa *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* von Carl Philipp Emanuel Bach oder Johann Gottlieb Naumanns *Vaterunser* anführen. Dass die Hymne als Gattung auch als „Andachtsmusik für Kirche, Konzertsaal und Freiluftbühne“, also eine Art „säkularisierte Kirchenmusik“ charakterisiert werden kann, verweist auf ein weiteres Kennzeichen, nämlich ihren hybriden *Aufführungsort*: Als Musik, die sich hauptsächlich durch immens gesteigerte Besetzungen, einen erhabenen Sprachgestus und feierliche, jedoch konfessionsübergreifende Religiosität im Sinne von „Kunstreligion“ auszeichnet, stand sie für jede Art von größeren Feiern zur Verfügung – ob geistlich oder weltlich, machte keinen Unterschied mehr.

31 AmZ 14 (1812), Sp. 3 ff., hier Sp. 5. Selbst für August Apels Libretto zu Friedrich Schneiders Oratorium *Das Weltgericht* (1820) wurde Klopstocks *Messias* als Vergleichsmaßstab herangezogen: Die Verse hätten, so der Rezensent der Uraufführung (vgl. AmZ 22 [1820], Sp. 173 ff.), eine „ganz eigene, für die musikalische Composition sehr schwierige Form“, da die Handlung nicht klar genug aus den einzelnen Szenen hervorgehe. Es sei „insofern damit, ohngefähr, wie in mehreren Szenen des Klopstockschen *Messias*“.

32 Vgl. Heinrich W. Schwab, *Die Gattung Hymne um 1800. Eine Andachtsmusik für Kirche, Konzertsaal und Freiluftbühne*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999* (Hrsg. Helmut Loos und Klaus-Peter Koch), Sinzig 2002, S. 509–527 (*Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa* 7).

33 Ebd., S. 518 sowie S. 516: „Eine Hymne ist gleichfalls *Klopstocks Morgengesang*, 1784 von Carl Philipp Emanuel Bach, dem Hamburger Bach, in Musik gesetzt, im Eigenverlag in Leipzig erschienen und danach in Speyer und Wien ohne Erlaubnis des Komponisten nachgedruckt. Überhaupt hat die Vertonung Klopstockscher Versdichtungen häufig Hymnenkompositionen entstehen lassen. Zu denken ist etwa an Johann Rudolf Zumsteegs *Frühlingsfeier* (komponiert 1777), in Musik gesetzt in Form einer feierlichen Deklamation. Der gleichen Gattung zuzurechnen ist gewiß auch Johann Gottlieb Naumanns *Vaterunser*, 1798 komponiert nach der Klopstockschen Psalmdichtung *Um Erden wandeln Monde* (1789), im Jahre 1824 gedruckt.“

III.

Nicht von ungefähr bevorzugte man bei den riesigen öffentlichen Massenfeierlichkeiten der französischen Revolution unter freiem Himmel die Gattung Hymne,³⁴ doch ist der Gedanke an eine Freiluftaufführung als angemessenen Aufführungsort nicht neu. Dies zeigen zum einen etwa die ebenfalls im Freien stattfindenden Passionsspiele mit Musik sowie die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstalteten öffentlichen Freiluftkonzerte in den Londoner „public pleasure gardens“ Marylebone, Vauxhall und Ranelagh,³⁵ zum anderen aber auch Klopstocks in einem Brief vom 14. Juli 1770 an Johann Arnold Ebert geäußerte Forderung nach einem nationalen, vaterländisch-kultischen Theater unter freiem Himmel.³⁶ Klopstock bezog sich dabei explizit auf sein Bardiet *Hermanns Schlacht* (1769), das den Protagonisten Hermann den Cherusker als Idealbild des Deutschen präsentierte und besonders im 19. Jahrhundert außerordentliche Breitenwirkung entfalten sollte.³⁷ Das spezifisch Neue an Klopstocks Drama war dabei nicht der Hermann-Stoff selbst (die Erzählung von Hermanns Sieg über die Römer im Teutoburger Wald im Jahre 9 nach Christus geht bekanntlich auf die *Annales* von Tacitus zurück, der den Helden Arminius als überlegenen Politiker und Feldherrn, als „liberator Germaniae“ zeichnet³⁸); neu ist vielmehr die Kombination der Figur Hermann mit dem von Ossian entlehnten Bardenkult: Eben durch die Ausgestaltung des prophetischen Barden, der dem politischen Führer gleichgestellt ist und die Krieger mit seinen Gesängen so sehr anfeuert, dass sie schließlich die Schlacht gewinnen, hebt sich Klopstocks Ausformung des Stoffes von allen früheren Dramatisierungen im 18. Jahrhundert ab, etwa von Johann Elias Schlegel (*Hermann*, 1737), Justinus Möser (*Hermann*, 1749), Christoph von Schönauich (*Hermann oder das befreite Deutschland*, 1751) oder Christoph Martin Wieland (*Hermann*, 1751).

- 34 Vgl. hierzu grundlegend Günter Oesterle, *Suchbilder kollektiver Identitätsfindung. Die öffentlichen Feste während der Französischen Revolution und ihre Wirkung unter den Deutschen*, in: „Vergangene Zukunft“. *Revolution und Künste 1789–1989* (Hrsg. Erhard Schütz, Klaus Siebenhaar), Bonn u. a. 1992, S. 129–152.
- 35 Vgl. dazu Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971, S. 58–61 (*Musikgeschichte in Bildern* IV, 2).
- 36 Brief Klopstocks an Johann Arnold Ebert vom 14.7.1770, in: HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1989, S. 236. Vgl. auch Cäcilia Friedrich, *Klopstocks Bardiet „Hermanns Schlacht“ und seine Nachgeschichte*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Juli 1974* (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin 1978, S. 237–246, hier S. 239.
- 37 Die von Klopstock 1770 vorgeschlagene Freiluftaufführung von *Hermanns Schlacht* wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich im Harz von Ernst Wachler realisiert: 1903 hatte Wachler einen Aufruf zur Gründung von Harz-Festspielen veröffentlicht (Wachler, *Harz-Festspiele auf dem Hexentanzplatz, Begründung und Darstellung des Planes*, Weimar 1903), und 1907 kam im Harzer Bergtheater eine Aufführung von Klopstocks *Hermanns Schlacht* unter freiem Himmel zustande. Vgl. dazu: Rudolf Lehmann, *Vom Walpurgis-Spiel zu den „Deutschen Festspielen“*, in: *Quedlinburger Annalen. Heimatkundliches Jahrbuch für Stadt und Region Quedlinburg*, 6 (2003), S. 92–108. Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Herrn Ernst Kiehl, Quedlinburg.
- 38 *Arminius*, in: Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, 91998, S. 61–64 (*Kröners Taschenausgabe* 300). Die einzige Handschrift von *Germania* wurde erst 1455 wiederentdeckt und 1470 herausgegeben; 1515 erschienen dann die ersten sechs Bücher der *Annalen*. Schon im 17. Jahrhundert wurde die Hermann-Gestalt zum „Symbol altdeutscher Tugend, nationaler Größe und heldisch-vaterländischer Gesinnung“ (ebd., S. 62).

Klopstock beschäftigte sich mit dem Sujet erstmals 1752 in seiner patriotischen Ode *Hermann und Thusnelda* (wie Meredith Lee in ihrer Studie *Displacing Authority* ausführt, hatten diese beiden Gestalten – als das idealisierte „deutsche“ Paar schlechthin – „a long patriotic echo, sentimentalized into the late 18th-century by poetic imitation and porcelain figurines“³⁹) und begann dann mit der Arbeit an seinen drei *Hermann-Dramen* (1769–1787), wodurch er seine schon 1755 in der *Beurteilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten* einem anonymen jungen Künstler in den Mund gelegte, doch sicher autobiographisch zu verstehende Ankündigung einlöste: „zuerst will ich für die Religion arbeiten! Hierauf soll die Geschichte meines Vaterlandes mein Werk seyn, damit auch ich etwas dazu beitrage, meine Mitbürger an die Thaten unsrer Vorfahren zu erinnern, und denjenigen Patriotismus unter uns wieder aufzuwecken, der sie beseelte! [...] Die heilige Geschichte also, und die Geschichte *meines* Vaterlandes.“⁴⁰ Wie schon Carl Friedrich Cramer 1777 konstatierte, war Klopstocks Patriotismus damals noch frei von nationalistischen Tendenzen wie der gezielten Verunglimpfung anderer Völker, sondern eher auf das Konstituieren einer deutschen „Kulturnation“ im redlichen Wettstreit mit diesen ausgerichtet.⁴¹ Die auf politischer Ebene noch nicht erzielte nationale Einigung wurde vor allem durch die verherrlichende Darstellung einer gemeinsamen Geschichte aller Deutschen vorweggenommen (und zudem, wie Wolfgang Frühwald gezeigt hat, in nicht unerheblichem Maße auch durch Klopstocks Streben nach einer einheitlichen deutschen Dichtersprache⁴²). Das Schwergewicht verlagerte sich „von der schwindenden Hoffnung auf die Bildung einer Staatsnation in Richtung auf den Ausbau einer Kulturnation, welche damit nicht als etwas Existent-Gegebenes, sondern als eine im Bewußtsein der Menschen erst herzustellende Nation erschien“.⁴³

Im Zuge der Napoleonischen Befreiungskriege erfuhr jedoch Klopstocks noch ganz im Sinne von „Vaterlandsliebe“ verstandener Patriotismus im frühen 19. Jahrhundert eine deutliche Bedeutungsverschiebung hin zu einer nationalistischen Abgrenzung gegenüber dem Anderen, Fremden:⁴⁴ Karl Morgenstern stellte 1813 in einer mit *Klopstock als*

39 Meredith Lee, *Displacing Authority: Goethe's Poetic Reception of Klopstock*, Heidelberg 1999, S. 41 (*Neue Bremer Beiträge* 10).

40 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Eine Beurtheilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten. Aus dem Nordischen Aufseher 3. Bd., 150. St.*, in: *Klopstocks sämtliche Werke*, Bd. 10, Leipzig 1855, S. 257, Hervorhebung original.

41 Vgl. Carl Friedrich Cramer, *Klopstock. (In Fragmenten aus Briefen von Tellow an Elisa)*, Hamburg 1777, Repr. Bern 1969, Bd. 1, S. 136 f.: „doch muß ich dabey bemerken, daß sein Patriotismus sich darinn vom falschen entfernt, daß er nicht ausschließend ist, daß er nie andre Nationen schimpft, herabsetzt, beleidigt! Nur wetteifernd, nicht ungerecht ist er!“ Cramer sieht in Klopstocks Patriotismus gar die „Seele der Gelehrtenrepublik, so vieler seiner Oden, seiner Hermannsschlacht“ (ebd., S. 134).

42 Wolfgang Frühwald, *Die Idee kultureller Nationbildung und die Entstehung der Literatursprache in Deutschland*, in: *Nationalismus in vorindustrieller Zeit* (Hrsg. Otto Dann), München 1984, S. 129–141.

43 Ebd., S. 131.

44 Vgl. dazu Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*, Frankfurt (Main), ²1973, S. 124: „Was [bei Klopstock] in weltferner Abstraktion vorgebildet wird, erreicht im ‚Heiligen Krieg‘ von 1813, der nun wirklich Befreiungskrieg war und Eigenschaften eines nationalen Kampfes annahm, Anschluß an die Wirklichkeit; und wenn auch die damals neu entstehende Kriegsdichtung gegenüber der völlig irrealen Bardensängerei einige erlebte Züge bekam, so hält sie andererseits doch bei Körner, Arndt oder Rückert genug an Idealität und religiöser Verklärung fest, um sich als Nachfolgerin Klopstocks auszuweisen, der der Jugend dieses Krieges lebendiger Besitz war.“

vaterländischer Dichter betitelten Rede an der Kaiserlichen Universität zu Dorpat den Dichter „erstmal in die Perspektive des deutsch-patriotischen Abwehrkampfes gegen Frankreich“⁴⁵ und brachte damit eine neue Komponente, nämlich die der historischen Aktualität, in die Rezeption ein: Hatte Klopstock in seinen *Hermann*-Dramen die nationale Begeisterung noch in das Zeitalter Hermanns des Cheruskers, also in eine weit entfernte Vergangenheit ohne direkte Verbindung zur Gegenwart zurückprojiziert (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts musste die nationale Einigung noch wie ein fernes Traumbild erscheinen), so verstand nun die jüngere, oft selbst in die Kampfhandlungen involvierte Dichtergeneration Klopstock als nationale Identifikationsfigur, als „Leitstern“,⁴⁶ und die *Hermann*-Gestalt wurde auf die aktuelle politische Lage – nämlich die Auflehnung gegen die Napoleonische Fremdherrschaft – bezogen:⁴⁷ Ernst Moritz Arndt berichtete etwa, dass am Königsberger Gymnasium 1813, im Jahr der Leipziger Völkerschlacht, in einer äußerst erhebenden Feier „Klopstockische Oden, Gleimsche Lieder, die Hermannsschlacht und andres dergleichen überausiges Deutsches und Preußisches [...] von den Schülern hergesagt“ und unter größter Begeisterung deklamiert worden sei, so dass schließlich am Ende „alle Zuhörer miterschüttert in laute Jubeltöne ausbrachen“.⁴⁸ Der Prozess einer solchen Bedeutungsverschiebung der Werke Klopstocks im frühen 19. Jahrhundert liefert im Übrigen ein markantes Beispiel für ein mögliches Abweichen der Intentionen von Autor, Text und Rezipienten:⁴⁹ Leser können in Texte, bedingt durch einen veränderten Erfahrungshorizont oder geänderte zeitpolitische Gegebenheiten, einen anderen, vom Dichter jedoch ursprünglich nicht intendierten Sinn hineinlesen und damit einem Werk wiederum Aktualität bzw. Zeitbezogenheit verleihen.

Klopstocks *Hermanns Schlacht* bot auch für die Musik viele Anknüpfungsmöglichkeiten, nicht zuletzt durch die bereits im Drama sehr exponierte Rolle der Bardenchöre mit ihren Schlachtgesängen, die übrigens schon Christoph Willibald Gluck vertont haben soll; jedoch schrieb er sie angeblich trotz der mehrmaligen Aufforderung des Dichters *nicht* nieder, da er nach eigenen Aussagen „erst neue Instrumente erfinden [wollte], die gegenwärtigen genügten ihm nicht ganz zu seinem Werke“.⁵⁰ Durch die Aktualisierung

45 Harro Zimmermann, *Freiheit und Geschichte. F. G. Klopstock als historischer Dichter und Denker*, Heidelberg 1987, S. 11. Morgensterns Rede *Klopstock als vaterländischer Dichter, Vorlesung bey Bekanntmachung der Preisaufgaben für die Studirenden der Kaiserl. Universität zu Dorpat*, gehalten am 12. Dezember 1813, wurde 1814 in Dorpat sowie Leipzig gedruckt.

46 Vgl. etwa die Gedenkschrift *Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813* (Hrsg. Deutsche Akademie der Künste), Berlin 1953, S. 77 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 15. Mai bis 15. Juli 1953 in Berlin): „Die ‚deutsche Bewegung‘, die von Klopstock ausgegangen war [...], erreichte in der Romantik ihren Höhepunkt und ihre weiteste Ausdehnung. Alle Zweige der Kunst wurden von ihr ergriffen.“

47 Vgl. Zimmermann, *Freiheit und Geschichte* (wie Anm. 45), S. 10: „Für die Klopstockrezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist es bezeichnend, dass sie um die Zeit der Befreiungskriege zunehmend in gegenwartsbezogene politische Deutungen einbezogen wird.“

48 Ernst Moritz Arndt, *Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn Heinrich Karl Friedrich vom Stein* (Hrsg. Robert Geerds), Leipzig 1896, S. 112.

49 Vgl. hierzu nochmals das Rezeptionsschema oben, S. 233.

50 Dies berichtet Reichardt, in: *Briefe, die Musik betreffend* (wie Anm. 19), S. 149. Gluck wollte nach eigenen Aussagen in einem Brief vom 10.5.1780 an Klopstock mit der *Hermannsschlacht* „meine Musicalische arbeiten beschliessen, bishero habe ich es nicht thun können, weiln mich die Herren Frantzosen so sehr geschäftigt hatten, obschon nun die Herrmannsschlacht meine letzte Arbeit seyn wird, so glaube ich dennoch, das sie nicht die unbedeutenste von meinen productionen seyn wird, weiln ich den Hautstoff [sic] darzu gesammelt hab, in der Zeit, Ehe mir das alter die Denckungskrafft geschwächet hat.“ Zitiert nach: HKA, *Briefe VII/1: Briefe 1776–1782*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1982, S. 147.

des *Hermann*-Stoffes im Zuge der Befreiungskriege entstanden mehrere neue Stücke, die zwar nicht direkt auf Klopstocks Bardiet zurückgehen, jedoch allein durch das Aufgreifen des Stoffes auf den Dichter rekurrieren. So verfasste etwa im Jahre 1815 der Münchner Kapellmeister Peter von Winter eine große patriotische Kantate mit dem Titel *Germania*, in deren Vorwort die Napoleonischen Befreiungskriege explizit mit Hermanns Kampf gegen die Römer verglichen werden: „Beyde [= der Sieg in den Befreiungskriegen und Hermanns Sieg] stehen sich hier gegenüber und beysammen“⁵¹ – auch hier erhalten die bei Klopstock noch in ferne Vergangenheit verlagerten Hermann-Szenen einen aktuellen Zeitbezug. *Hermann und Thusnelde* ist der Titel eines patriotischen Tendenzstücks (1819) von August von Kotzebue, für das ebenfalls Klopstocks *Hermann*-Trilogie Pate stand. Der Berliner Kapellmeister Bernhard Anselm Weber schrieb dazu eine umfangreiche Schauspielmusik und löste damit ein Vorhaben ein, das er – nationalpatriotisch gesinnt – schon Jahrzehnte zuvor in einem Brief angekündigt hatte.⁵²

Vor diesem Hintergrund mutet es wie eine Ironie der Geschichte an, dass Klopstocks *Hermann*-Bardiete im frühen 19. Jahrhundert *nicht* mehr aufgeführt wurden: 1803 plante Friedrich Schiller zwar eine Inszenierung von *Hermanns Schlacht* in Weimar, doch scheiterte dieser Plan, wie aus einem Brief Schillers an Goethe hervorgeht: „Die *Hermannsschlacht* habe ich gelesen und mich zu meiner großen Betrübniß überzeugt, daß sie für unsern Zweck völlig unbrauchbar ist. Es ist ein kaltes, herzloses, ja fratzenhaftes Produkt, ohne Anschauung für den Sinn, ohne Leben und Wahrheit, und die paar rührende Situationen, die sie enthält, sind mit einer Gefühllosigkeit und Kälte behandelt, daß man indigniert wird.“⁵³ Goethe selbst äußerte sich 1826 in den Gesprächen mit Johann Peter Eckermann ebenfalls kritisch: „Klopstock versuchte sich am Hermann, allein der Gegenstand liegt zu entfernt, niemand hat dazu ein Verhältnis, niemand weiß, was er damit machen soll und seine Darstellung ist daher ohne Wirkung und Popularität geblieben.“⁵⁴ Klopstocks Biograph Franz Muncker schreibt 1888 die fehlende Rezeption der *Hermannsschlacht* ganz unverblümt dem Stück selbst und seinem „durchaus undramatische[n]“ Charakter zu: „Für die Schaubühne‘ jedoch taugten auch diese Versuche Klopstocks im vaterländischen Drama und insbesondere Hermanns Schlacht nicht; denn der dramatische Wert des Werkes war sehr gering.“⁵⁵

51 Zitiert nach dem „Vorbericht“ zum Libretto *Germania. Eine Kantate* (benutztes Exemplar: D-Hs: M/C 179), S. [1]; vgl. dazu die Abbildung bei Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal* (wie Anm. 14), S. 117.

52 Bernhard Anselm Weber bezeichnet hier das Sujet von Hermann dem Cherusker im Teutoburger Wald als den „herrlichste[n] Gegenstand für einen Künstler, der so für sein Vaterland glühet, wie ich der so stolz auf sein Vaterland ist – wie Ich“. Zitiert nach dem Brief B. A. Webers aus Bergen vom 25.11.1791, abgedruckt in Max Unger, *Aus Bernhard Anselm Webers Jugendjahren*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 38 (22.9.1911), S. 904. Vgl. dazu Stefanie Steiner, *Aus der Vorgeschichte der Grand Opéra – Giacomo Meyerbeers Les Huguenots und die deutsche patriotische Musik der Napoleonischen Befreiungskriege*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 23 (2003), Bern 2004, S. 157–190.

53 Brief Schillers an Goethe vom 20.5.1803, zitiert nach: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd. 2: *Briefe der Jahre 1798–1805* (Hrsg. Siegfried Seidel), München 1984, S. 444.

54 Gespräch Goethes mit Eckermann am 16.2.1826, in: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Hrsg. Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters), Frankfurt (Main) 1999, S. 174 (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, II. Abteilung: *Briefe, Tagebücher und Gespräche* 12/39).

55 Muncker, *Klopstock* (wie Anm. 6), S. 389.

IV.

Einen anderen Verlauf nahm dagegen im 19. Jahrhundert die Rezeption des *Messias*: Heinrich von Kleist, selbst ebenfalls Verfasser einer *Hermannsschlacht* (1808, gedruckt 1821 – diese ist freilich nicht mehr Rekonstruktion einer rühmlichen Vergangenheit, sondern konkreter Aufruf zur Tat, nämlich zum Befreiungskampf gegen die französische Fremdherrschaft), erklärte 1809 in seinem Aufruf *Was gilt es in diesem Kriege?* den Klopstock'schen *Messias* zum unbestreitbaren Nationalbesitz der deutschen Literatur, zum nationalen Kulturerbe, um das der ganze Befreiungskrieg eigentlich geführt werde: „Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibnitz und Guttenberg gebohren hat; in welcher [...] Keppler der Gestirne Bahn verzeichnete; eine Gemeinschaft, [...] in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat.“⁵⁶ Schon im 18. Jahrhundert hatte sich ein Prozess vollzogen, den Laurenz Lütteken mit der „Verklärung von Klopstocks *Messias* zum Schlüsselwerk einer ganzen Epoche“ umschrieben hat, durch die sich drei Anknüpfungspunkte für die zukünftige Rezeption herausbildeten: „die Person: Klopstock; die Gattung: Epos und das Werk: *Der Messias*“⁵⁷, dem bald durch eine „allem Anschein nach ganz bewußt herbeigeführte Verbindung zwischen Händel und Klopstock“ „als musikalisches Pendant“ Händels *Messias* zur Seite gestellt wurde.⁵⁸ Bei Kleist wird nun Klopstocks *Messias* nicht mehr nur zum „Schlüsselwerk einer ganzen Epoche“, sondern zum Paradigma des deutschen Kulturguts schlechthin.

Nicht nur Klopstocks Werke, sondern auch seine Person wurde schon im 18. Jahrhundert zum Paradigma erhoben – als exemplarisch für die sich allmählich vollziehende Verklärung Klopstocks kann in diesem Kontext die wohlbekannte Szene aus Goethes *Werther* gelten: Während eines Gewitters stehen Werther und Lotte bekanntlich am Fenster, schweigend die entfesselten Naturgewalten bewundernd, keine Worte für das Geschehen draußen findend, bis Lotte schließlich seufzt: „Klopstock!“ – der Name des Dichters steht als *pars pro toto* für sein gesamtes Werk, speziell jedoch für die Ode *Die Frühlingsfeier* mit ihrer Gewitterschilderung, ein rhetorischer Kunstgriff, der den zeitgenössischen Lesern nicht verborgen blieb.⁵⁹ Goethe konnte bei diesen ganz selbstverständlich ein Vorwissen über Klopstock und sein Œuvre voraussetzen. Ähnlich steht in Kleists Aufruf *Was gilt es in diesem Kriege?* Klopstocks *Messias* als Chiffre nicht nur für das erste deutsche Versepos, sondern für das gesamte nationale Kulturgut der Deutschen. (Ein ähnlicher Prozess aus neuerer Zeit wäre etwa die Bedeutungsverschiebung, die Beethovens *Neunte Sinfonie* in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts hin zur so genannten „Europahymne“ erfahren hat.)

56 Zitiert nach: Hermann F. Weiss, *Heinrich von Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809. Mit einer neuentdeckten Originalhandschrift von „Was gilt es in diesem Kriege?“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), Stuttgart 1981, S. [9]–40, hier S. 13. Vgl. dazu auch Günter Hartung, *Wirkungen Klopstocks im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung* (wie Anm. 36) S. 211–235; hier S. 212 f.

57 Laurenz Lütteken setzte sich im Kapitel *Erhabenheit als Muster: Händel* seiner Studie *Das Monologische als Denkform in der Musik* (wie Anm. 15) ausführlich mit der Modellhaftigkeit von Händels Werken auseinander.

58 Ebd., S. 171.

59 Vgl. dazu Lee, *Displacing Authority* (wie Anm. 39), S. 13, sowie Kapitel 6: *Reading Sentiment: Die Leiden des jungen Werther*, S. [161]–188.

Schon die Beerdigung Klopstocks geriet 1803 zur „offizielle[n] Angelegenheit der Stadt Hamburg und kam einer profanen Heiligenverehrung gleich“,⁶⁰ und weitere Veranstaltungen in Gedenkjahren hielten den Namen des immer noch verehrten Dichters präsent: 1824 fand etwa aus Anlass des 100. Geburtstags des Dichters in seiner Heimatstadt Quedlinburg ein dreitägiges Musikfest statt, bei dem Klopstock-Vertonungen – darunter Naumanns *Vaterunser* – auf dem Programm standen (sowie Teile aus Händels *Messias*). Noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts findet sich ein prägnantes Beispiel für Klopstock-Rezeption: In seinem Roman *Doktor Faustus* (1947) lässt Thomas Mann den Protagonisten Adrian Leverkühn bekanntlich unter anderem auch die *Frühlingsfeier* vertonen. Die – fiktive – Musik Leverkühns wird von Thomas Mann so genau beschrieben, dass ein deutliches Bild von ihr entsteht: Die Besetzung umfasst Bariton, Orgel und Streichorchester und verweist damit eindeutig auf die Tradition der Hymne; an der Textvorlage Klopstocks selbst werden von Leverkühn nur „wenige [...] textliche [...] Kürzungen“ vorgenommen, was die immer noch präzente Verehrung für einen Dichter belegen mag, dessen Œuvre als „sakrosankt“ verstanden wurde.⁶¹ Die im Roman ebenfalls beschriebene Rezeption von Leverkühns Vertonung umfasst neben der „enthusiastischen Zustimmung einer Minorität [...] natürlich auch hämisch-banausischen Widerspruch“ und verbreite um den Namen des Komponisten eine „Aura esoterischen Ruhms“. Auf die Person Klopstock bezogen lässt dies mehrere Rückschlüsse zu: Zum einen galt seine Dichtung noch im 20. Jahrhundert als stilistisch hochstehend, und zwar in solchem Maße, dass die Erhabenheit des Dichters sogar um den Komponisten eine weihevollere Aura verbreiten konnte. Zum anderen sei Kunst von so hohem Wert nur einer Minderheit verständlich, lasse jedoch den Großteil der Rezipienten verständnislos außen vor – was wiederum exemplarisch die Schwierigkeiten der Klopstock-Rezeption belegt.

60 Heinrich W. Schwab, „Glücklicher wurden selten Dichtkunst und Musik vereinet, als hier“. Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung von Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste (1783), in: Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik (Hrsg. Ulrich Leisinger, Hans-Günter Ottenberg), Frankfurt (Oder) 2001, S. 163.

61 Vgl. dazu auch Hartung, *Wirkungen Klopstocks* (wie Anm. 56), S. 214: Die Einbeziehung der *Frühlingsfeier* in Thomas Manns Roman sei ein „großes literarisches Zeugnis“, und in Leverkühns Werkreihe stehe die Vertonung des Gedichts „von höchstem Range“ als ein „letzte[r] Versuch zur Umkehr, sie ist ‚ein Werk der attritio cordis‘ vor dem endgültigen Anheimfall an den Nihilismus“.

Tabelle: Klopstock-Vertonungen zwischen 1786 und 1913

Jahr	Komponist	Titel des Werks	Dichter
1786	F. L. Ae. Kunzen	<i>Hermann und die Fürsten</i>	Klopstock
1790	C. F. G. Schwencke	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1793–1802	A. Romberg	<i>Der Messias</i> (Teile)	Klopstock
1795	C. G. Thomas	<i>Schlachtgesang</i> (doppelchörig)	Klopstock
1798 (1824)	J. G. Naumann	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1797	L. Massonneau	<i>Die Frühlingsfeier</i>	Klopstock
vor 1799	C. F. G. Schwencke	<i>Der Frohsinn</i>	Klopstock
vor 1802	A. Bergt	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1803	J. F. Reichardt	<i>Trauerode</i> „Die todte Clarisse“	Klopstock
1803	A. Romberg	<i>Selmar und Selma</i>	Klopstock
1804	A. Romberg	<i>Die Lehrstunde</i>	Klopstock
1805	S. F. Heine	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1808	C. W. Henning	<i>Psalm</i> (Das Gebet des Herrn)	Klopstock
1809	G. M. Telemann	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1809	J.-F. Lesueur	<i>La mort d'Adam</i>	H. Guillard, nach Klopstock
1809	J. F. H. Dalberg	<i>Jesus auf Golgatha</i> (aus <i>Messias</i>)	Klopstock
1811	G. Meyerbeer	<i>Geistliche Gesänge</i>	Klopstock
1813	Abbé M. Stadler	<i>Die Frühlingsfeier</i>	Klopstock
1814	J. F. Reichardt	<i>Das neue Jahrhundert</i>	Klopstock
ca. 1815	F. H. Himmel	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
vor 1816	J. G. Schicht	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	Klopstock- Übersetzung
1816	F. Schubert	<i>Jesus Christus schwebt am Kreuze</i> (= <i>Stabat mater</i>) D 383	Klopstock- Übersetzung
1816	F. Schubert	<i>Das große Halleluja</i> D 442	Klopstock
1816	F. Schubert	<i>Schlachtlied</i> D 443	Klopstock
1817	E. Florschütz	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
ca. 182..?	A. Michel	<i>Das große Halleluja</i>	Klopstock
ca. 182..?	C. H. Rinck	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
ca. 1820	G. von Falk	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
vor 1821	P. J. Lindpaintner	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	Klopstock

Jahr	Komponist	Titel des Werks	Dichter
1822	A. Romberg	<i>Der Erbarmer</i> op. 64	Klopstock
1827	J. A. André	<i>Psalm</i> („Vater unser“) op. 50	Klopstock
1827	S. von Neukomm	<i>Christi Grablegung</i> op. 49	Klopstock
ca. 1830	G. Schmitt	<i>Die Frühlingsfeier</i>	Klopstock
nach 1830	K. A. Bertelsmann	<i>Das große Halleluja</i>	Klopstock
1836	C. G. Müller	<i>Dem Unendlichen</i>	Klopstock
nach 1812, vor 1837	J. Miller	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1838	L. Spohr	<i>Psalm</i> („Vater unser“) op. 104	Klopstock
1838	X. Schnyder von Wartensee	<i>Zeit und Ewigkeit</i> ; nach Oden Klopstocks	Klopstock
1841	S. von Neukomm	<i>Christi Auferstehung</i>	Klopstock
1842	S. von Neukomm	<i>Christi Himmelfahrt</i>	Klopstock
ca. 185..?	F. Lachner	<i>Siegesgesang aus Hermannsschlacht</i> op. 104	Klopstock
ca. 1858	F. J. Messer	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1875 (1881)	C. V. Stanford	<i>The Resurrection</i> op. 5	Klopstock, übers. von Winkworth
1886	Ph. Wolfrum	<i>Das große Halleluja</i> op. 22	Klopstock
1886	R. Strauss	<i>Bardengesang</i> (1. Fassung)	Klopstock
1888–1894	G. Mahler	<i>Sinfonie Nr. 2</i> (darin: „Auferstehn“)	Klopstock u. a.
1890	A. Urspruch	<i>Die Frühlingsfeier</i> op. 26	Klopstock
1891	A. Mendelssohn	<i>Die Frühlingsfeier</i> op. 6	Klopstock
1900	A. Mendelssohn	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1905	R. Strauss	<i>Bardengesang</i> (2. Fassung) op. 55	Klopstock
1913	C. Prohaska	<i>Die Frühlingsfeier</i> op. 13	Klopstock

1. Zur süddeutschen Klopstock-Rezeption

Etiketten und Schlagwörter sind oft erfolgsträchtig, und dies nicht zuletzt wegen der ihnen innewohnenden Vereinfachung, die nicht immer im Sinne einer Konzentration auf das Wesentliche vollzogen worden sein muss. Dies wird auch an der Person und dem Werk Johann Rudolf Zumsteegs erkennbar, gilt er doch in der Liedforschung als einer der bedeutenden Vorbereiter Franz Schuberts und Carl Loewes. Das Zeugnis Josef von Spauns, dass Schubert als Vierzehnjähriger „mehrere Päckchen Zumsteegscher Lieder vor sich“ hatte und dem Freund mitteilte, wie ergriffen er von diesen sei, sowie die Tatsache, dass seine erste veröffentlichte Ballade *Der Liedler* (D 209), auch *Hagars Klage* (D 5) oder *Die Erwartung* (D 159) dem Muster Zumsteegs folgten, gilt dabei als zusätzlicher Beleg. Zumsteegs Balladen „deuten“ – so der MGG-Artikel *Lied* – „bereits auf entsprechende Kompositionen Schuberts und Loewes voraus“, im CD-Booklet zur *Ritter Toggenburg*-Aufnahme wird sogar ausdrücklich sein Schicksal bedauert, „Vorläufer zu sein“.¹

Ein zweites, bezogen auf Zumsteeg oft genanntes Schlagwort ist seit der Dissertation Kurt Haerings das der „Schwäbischen Liederschule“.² Neben Christian Friedrich Daniel Schubart gilt er als bedeutender schwäbischer Liedkomponist, wenn auch die Bezeichnung als Liedkomponist zu kurz greift. Dies ist mit der spezifischen Arbeit Zumsteegs am und mit dem Text begründet, der sich in differenzierter Weise mit dessen Ausdeutung auseinandersetzt. Inbegriff eines solchen vom Deklamatorischen ausgehenden Vortrags ist das Wirken Christian Friedrich Daniel Schubarts, der mit großer Wirkung auf der Orgel improvisierte, aus Klopstocks *Messias* deklamierte und sich dabei selbst am Klavier begleitete.³ Als ein Meister des spontanen mündlichen Vortrags schildert er in seinen Lebenserinnerungen sein Wirken als „Rhapsode“:

- 1 Peter Jost, *Lied*, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1259–1328, hier Sp. 1290; Walther Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984, S. 194 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 97) und Karl Schumann, *Der Ton des Schaurigen. Balladen aus der Zeit des Sturm und Drang*, CD-Booklet zu: Johann Rudolf Zumsteeg, *Balladen*, Orfeo 1993.
- 2 Kurt Haering, *Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: Abeille, Dieter, Eidenbenz, Schwegler und Christmann*, Diss. Tübingen 1925.
- 3 Hartmut Schick, „...mehr Naturschrey als Kunst“ *Zum Liedschaffen von Christian Friedrich Daniel Schubart*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9 (2002), S. 11–22, hier S. 11; ders., *Forschungsprojekte zur Musikgeschichte Baden-Württembergs und Grundprobleme der Liededition am Beispiel Schubarts*, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung. Internationales Symposium Wolfenbüttel 1997* (Hrsg. Arnfried Edler, Joachim Kremer), Augsburg 2000, S. 105–115 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 9).

„Einer meiner hervorstechendsten Charakterzüge war es, dass ich nichts für mich allein behalten konnte, sei es Geld oder Wonnegefühl über eine schöne Naturszene, über ein Kunststück, oder ein treffliches Buch. Ich musste mitteilen, oder bersten. [...] Daher entstanden die *Lesestunden*, die ich zu Augsburg in Privathäusern und öffentlichen Sälen aufführte, und damit eine merkliche Revolution im Geschmache veranlasste. Ich las anfangs die neusten Stücke von *Goethe*, *Lenz*, *Leisewitz*, und die Gedichte aus den Musenalmanachen mit eingestreuten Erklärungen vor, und da ich großen Beifall erhielt; so wählte ich Klopstocks *Messias*, um an einem wichtigen Beispiel zu sehen, ob sich die Odeen der Alten auch auf deutschen Boden verpflanzen ließen, und ob ein Rhapsode auch unter uns sein Glück machen würde. Mein Odeum war der schöne Musiksaal auf dem Bekenhause, und da ich nebst einer natürlichen Anlage zum Vorlesen, mich von Jugend auf darin übte, so war ich kein schlechter Rhapsode. Der Erfolg war über meine Erwartung groß. Mit jedem neuen Gesange vermehrten sich meine Zuhörer; der *Messias* wurde reissend aufgekauft; man saß in feierlicher Stille um meinen Lesestuhl her; Menschengefühle erwachten, so wie sie der Geist des Dichters weckte. Man schaute, weinte, staunte, und ich sah's mit dem süßesten Freudengefühl im Herzen, wie offen die deutsche Seele für jedes Schöne, Große und Erhabene sei, wenn man sie aufmerksam zu machen weiß.“⁴

Auch Zumsteeg setzte sich mit der Frage der Textvertonung auseinander. Den Umgang mit der „Strophigkeit“ als Liednorm hat Heinrich W. Schwab ausgeführt und dabei auch Zumsteegs *Nachtgesang* aus den 1805 (?) bei Breitkopf und Härtel erschienenen *Kleinen Balladen und Liedern* als Beispiel einer Strophenvariation mit harmonischen Beleuchtungen dargestellt, die dem Klavierpart tragende Bedeutung beimessen, „bedeutend in der Begleitung“ wie es Nägeli 1811 hervorhob.⁵ Viele der Zumsteegschen Lieder zeigen die Lösung vom Strophenprinzip, vor allem seine nach Schillers Textvorlage komponierte Ballade *Ritter Toggenburg* (1798?) wäre hier als Beispiel zu nennen, die gezielt zwischen Strophigkeit und freier Textbehandlung mischt, auch rezitativische Abschnitte integriert und der wechselnden Tempi und Vortragsbezeichnungen wegen als durchkomponiert bezeichnet werden kann.

Beispiel 1: siehe Seite 261.

Von solchen Balladen ausgehend liegt auch die Frage nach Zumsteegs Umgang mit einer literarischen Vorlage Klopstocks nahe, wie sie die *Allgemeine musikalische Zeitung* von 1799 bezogen auf Christian Friedrich Gottlieb Schwenckes Klopstockvertonung dokumentiert: In der Ausgabe vom 21. August 1799 wird der Kompositionsvorgang der Klop-

4 *Schubart's Leben und Gesinnungen, von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt, 2. Theil*, hrsg. von Ludwig Schubart, Stuttgart 1793, S. 38 ff. Zum „Rhapsoden“ Schubart vgl. auch Reinhold Hammerstein, *Christian Friedrich Daniel Schubart: ein schwäbisch-alemannischer Dichter-Musiker der Goethezeit*, mschr. Diss. Freiburg 1943, S. 93–112.

5 Heinrich W. Schwab, *Die Liednorm „Strophigkeit“ zur Zeit von Joseph Martin Kraus*, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit. Referate des zweiten internationalen Kraus-Symposiums in Buchen 1980* (Hrsg. Friedrich W. Riedel), München und Salzburg 1982, S. 83–100, hier S. 91 ff. und Hans-Georg Nägeli, *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, in: *AmZ* 13 (1811), Sp. 629–642, 645–652, hier Sp. 648.

stockschen Ode *Der Frohsinn* beschrieben.⁶ Der damals noch junge Kantor Schwencke stand gewissermaßen in einer hamburgischen Tradition der Vertonung Klopstockscher Texte: Georg Philipp Telemann⁷ vertonte als ältester der Hamburger Komponisten Auszüge aus dem *Messias* (TWV 6:4), die er wahrscheinlich der 1755 in Kopenhagen erschienenen Ausgabe entnahm und die am 29. März 1759 im Hamburger Drillhauskonzert aufgeführt wurden.⁸ 1764 fügte er die Klopstocksche Fassung des Chorals *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* in eine gottesdienstliche Kantate ein, weswegen ihn Johann Melchior Goeze rügte. Telemanns Nachfolger Carl Philipp Emanuel Bach vertonte 1773 das *Vaterlandslied* (H 731), 1774 *Lyda* und 1783 *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* (H 779, gedruckt Leipzig 1784). In den *Neuen Melodien zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs* (H 781) findet sich unter Nr. 12 der Klopstock-Text *Auferstehn, ja, auferstehn wirst du*, spätestens 1785 vertonte er den Choral *Des Ewigen und der Sterblichen Sohn* (H 844/2) sowie beide *Litaneien aus dem Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch* (H 780, Kopenhagen 1786).⁹ Bachs Nachfolger Christian Friedrich Gottlieb Schwencke hatte schon anlässlich seiner Bewerbung um das Hamburger Kantorat eine Himmelfahrtskantate nach einem Text Klopstocks geliefert und vertonte zudem 1790 das *Vater unser*.¹⁰ Auch zu Klopstocks Begräbnis am 22. März 1803, einem außerordentlich öffentlichkeitswirksamen Ereignis in einer Zeit des Rückgangs öffentlicher Begräbnisgebräuche, organisierte Schwencke die Musikaufführungen. Er komponierte keine eigene Funeralmusik, sondern führte sein *Vater unser* sowie ein Pasticcio aus Werken Andreas Rombergs und Carl Heinrich Grauns sowie dem Requiem Mozarts auf.¹¹

6 „Diese Komposition der Klopstockischen Ode, *der Frohsinn*, ist vom Hrn. Musikdirektor Schwencke unter den Augen des Dichters ausgearbeitet, so wie die weit wichtigere Komposition des Klopstockischen *Vater unsers* [...]. Ehe Hr. Schwencke die Komposition begann, las ihm der Dichter seine Oden mehreremale vor; dann las sie der Komponist dem Dichter. Vor allem wollte Klopstock auch hier so ganz richtiges Gefühl (denn er ist sehr wenig, oder gar nicht eigentlicher Musiker) keine Wiederholung der Worte. [...] selbst im *Vater unser* wurden ihm die wenigen und sehr pässlichen Wiederholungen doch nur mit einigem Sträuben zugestanden. So wie der Komponist eine Stelle nach der anderen verfertigt hatte, wurde sie dem Dichter vorgespielt. Machte dieser einige berichtigende Bemerkungen in Hinsicht der Deklamation, des Ausdrucks u.d.gl., so wurde an der Stelle so lange geändert und gebessert, bis Klopstock vollkommen zufrieden war.“ Zitiert nach: AmZ 1 (1798/99), S. 424 ff. und ebd. Beilage XVI. Siehe auch Robert von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes*, Hamburg 1991, S. 176 f.

7 Vgl. hierzu Günter Fleischhauer, *Telemann und Klopstock*, in: *Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemannfesttage 1977*, Magdeburg 1978, S. 81–90 und Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Klopstock. Annotationen*, in: *Telemann-Beiträge. Abhandlungen und Berichte* (Hrsg. Wolf Hobohm, Brit Reipsch), 3. Folge, Oschersleben 1997, S. 105–130 (*Magdeburger Telemann-Studien* XV).

8 Andreas Waczkat, *Georg Philipp Telemanns Messias*, in: *Concerto. Das Magazin für Alte Musik* 20 (2003), Heft 182, April 2003, S. 21–25.

9 Magda Marx-Weber, *Der „Hamburger Bach“ und seine Textdichter*, in: *Carl Philipp Emanuel Bach. Musik und Literatur in Norddeutschland. Ausstellung zum 200. Todestag Bachs* (Hrsg. Dieter Lohmeyer), Heide 1988, S. 73–84 (*Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek* 4).

10 Zahn, *Musikpflege in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 164, 132 und 173.

11 Anlässlich dieser Beerdigung sangen „weissgekleidete Sängerrinnen von Familien aus Hamburg“. Zahn, *Musikpflege in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 169 und dazu auch: Magda Marx-Weber, *Klopstocks „Vater unser“ und seine Vertonungen durch Schwencke und Naumann*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit* (Hrsg. Hans-Joachim Marx), Frankfurt (Main) u. a. 2001, S. 405–420, hier S. 408 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18).

Eine vergleichbare Tradition scheint es der gegenwärtigen Kenntnis nach in Stuttgart höchstens in modifizierter Form gegeben zu haben, jedenfalls nicht als kontinuierliche Zusammenarbeit mit Komponisten. Schubarts Klopstock-Beschäftigung und seine nicht autorisierte Klopstock-Ausgabe *Kleine poetische und prosaische Werke* von 1771 verweisen nicht nur auf sein Selbstverständnis als „Rhapsode“, sondern auch auf die jungen Karlsschüler, deren „Abgott und Vorbild“ Klopstock war.¹² Zu ihrem weiteren Umfeld ist auch Friedrich Hugo von Dalberg zu rechnen, der Schubart 1782 auf dem Hohenasperg besuchte und zwei damals häufig aufgeführte Melodrame nach Texten aus Klopstocks *Messias* komponierte, nämlich *Eva's Klagen bei dem Anblick [!] des sterbenden Messias* (Speyer 1784) und *Jesus auf Golgotha* (Offenbach 1809).¹³ Naheliegend ist es deshalb angesichts dieser Stuttgarter Klopstockrezeption auch nach derjenigen eines anderen Karlsschülers, nämlich Zumsteegs, zu fragen, was im Folgenden aus dem Kontext des Gesamtschaffens Zumsteegs geschehen soll. Es geht damit auch um die von Laurenz Lütteken aufgeworfene Frage, inwieweit die Klopstockrezeption an wichtigen Punkten der Neujustierung des Verhältnisses von Text und Musik erfolgte, diesmal bezogen auf das Schaffen Zumsteegs.¹⁴

2. Zumsteegs Klopstock-Vertonungen: Eine Übersicht

Johann Rudolf Zumsteeg publizierte ab 1783 Klopstockvertonungen (vgl. Tabelle) in dem ersten Jahrgang der von Heinrich Philipp Carl Bossler in Speyer herausgegebenen *Blumenlese für Klavierliebhaber beyderley Geschlechts*, einem musikalischen Wochenblatt, der in Kassel erschienenen *Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer* von 1783, der *Musikalischen Monatsschrift für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente*, 1784 im Druck der Karlsruhle erschienen, und der beim Kaiserlichen Reichspostamt 1788 von Christian Friedrich Daniel Schubart herausgegebenen *Vaterlandschronik*.

Der *Schlachtgesang* und *An Cidli* sind im ersten Heft seiner *Kleinen Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung* im Jahre 1800 erschienen. Das Profil der anderen Sammelwerke war demgegenüber ausdrücklich auf Liebhaber ausgerichtet, insbesondere auf „Klavierliebhaber“ und „Frauenzimmer“. Beispielhaft sei kurz Bosslers *Blumenlese* (1783) vorgestellt, die ein überaus erfolgreiches Unternehmen war: Die erste von insgesamt fünf Ausgaben fand über 1000 Subskribenten. Zumsteeg befand sich dort unter anderen süddeutschen Komponisten, etwa den Karlsruher Joseph Aloys Schmittbauer oder den Oettinger Francesco Antonio Rosetti. Die Werke der *Blumenlese* gehören unterschiedlichen Genres an: Klavierlieder, Klaviersätze (*Arcadienne* von Juncker, Dritte Woche, S. 11), Witziges (*Die Nachtigal und der Esel*, Zweite und dritte Woche, S. 5–9), eine melodramatisch angehauchte Solokantate (*Der entschlossene Soldat* von Schmittbauer,

12 So Landshoff in seiner Dissertation: Ludwig Landshoff, *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade*, Diss. München 1900, S. 74 f.

13 Zu Dalbergs Besuch bei Schubart siehe: Michael Embach, Joscelyn Godwin, *Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760–1812). Schriftsteller – Musiker – Domherr*, Mainz 1998, S. 85 f. (*Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte* 82) und zu den Melodramen ebd., S. 498–506.

14 Vgl. die Ausführungen von Laurenz Lütteken im vorliegenden Band (S. 31 ff.).

Tabelle: Johann Rudolf Zumsteegs Klopstocklieder, nach: Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göppingen 1971, S. 223–301 (*Göppinger Akademische Beiträge* 28).

<i>Lida</i> „Dein süßes Bild, o Lida!“	<i>Blumenlese für Klavierliebhaber. Eine musikalische Wochenschrift</i> , 1. Theil, hrsg. von Heinrich Philipp Carl Bossler, Speyer 1783, S. 40 (Wiederabdruck in: <i>Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung</i> , 5. Heft, Leipzig 1803, S. 2 f.)	Autograph: D-Sl: Cod. mus. II, fol. 305, II-7	[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771
<i>Vaterlandslied</i> „Ich bin ein deutsches Mädchen“	<i>Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer</i> , Kassel: Waisenhaus-Buchdruckerei 1783, S. 1	auch in: <i>Musik-Album der Luise Andrea</i> (-Zumsteeg) [1782/83?], dort unter dem Titel: „Vaterlands Liebe“ D-Sl: Cod. mus. II., fol. 305, I	[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Drittes Buch, S. 274-276
<i>Der Jüngling</i> „Schweigend sahe der May“	<i>Musikalische Monatsschrift für Gesang und Klavier mit und ohne Begleitung anderer Instrumente</i> , Stuttgart: Druck und Verlag der Hohen Karlsschule 1784, S. 21		[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Drittes Buch, S. 202
<i>Jägerlied</i> „Ich habe den Rehbok Künste gelehrt“	<i>Vaterlandschronik von 1788</i> , 1. Halbjahr, hrsg. von Christian Friedrich Daniel Schubart, Stuttgart: Kaiserl. Reichspostamt 1788, nach S. 72		Text aus <i>Hermanns Tod</i> , Ein Bardiet, 17. Szene
<i>Schlachtgesang</i> „Wie erscholl der Gang des lauten Heeres“	<i>Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung</i> , 1. Heft, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800, S. 24	Autograph: D-Sl: Cod. mus. II., fol. 305, II-18	[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Drittes Buch, S. 205
<i>An Cidli</i> „Zeit, Verkündigerin der besten Freuden“	<i>Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung</i> , 1. Heft, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1800, S. 26		[Friedrich Gottlieb Klopstock], <i>Oden</i> , Hamburg: Bey Johann Joachim Christoph Bode, 1771, Zweytes Buch, S. 156
[ohne Titel] „Mein rasches Mädchen ist so fern von mir“		ehemals in Luise Zumsteegs Album; verschollen	Text aus <i>Hermann und die Fürsten</i> , Ein Bardiet für die Schaubühne, 7. Szene

Fünfte bis achte Woche, S. 17–29) stehen neben modisch-aktuellen Genres wie dem *Rondo presto* von Christmann (Zwölfte Woche, S. 48), einer dreisätzigen Cembalosonate von Johann Baptist Vanhal (Sechzehnte und siebzehnte Woche, S. 61–68) oder Schubarts *Rondo Grazioso Die Macht der Tonkunst* für Gesang und Cembalo (Achtzehnte bis zwanzigste Woche, S. 69–80).

Zu diesem repräsentativen Querschnitt aktueller und liebhabergeeigneter Werke passt auch Carl Ludwig Junckers Melodram *Genoveva im Thurm*, nach der 2001 erfolgten Neuausgabe des *New Grove* ein verschollenes Werk.¹⁵ Der Herausgeber Bossler greift

¹⁵ Roye E. Wates, *Junker, Carl Ludwig*, in: *NGroveD2*, Bd. 13, London u. a. 2001, S. 285 f. Wates gibt einen in Speyer erschienenen Druck von 1790 als verschollen an.

damit eine Gattung auf, die damals erst seit wenigen Jahren im süddeutschen Raum Furore machte. Mozart schildert seine Eindrücke nach der Aufführung von Bendas *Medea* in Mannheim im November 1778 an seinen Vater:

„in der that – mich hat noch niemals etwas so surpreniert! – denn, ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern Deklamirt wird – und die Musique wie ein obligirtes Recitativ ist – bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste wirkung thut [...] wissen sie, was meine Meynung wäre? Man solle die meisten Recitative auf solche art in der opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen.“¹⁶

Aber auch bezüglich der Besetzung ist die *Blumenlese* nicht nur für den Klavierliebhaber bestimmt: Schmittbauers *Der entschlossene Soldat* ist wie auch seine *Empfindung bei dem ersten Schlag der Nachtigall* (Vierzehnte und fünfzehnte Woche, S. 53–57) für Gesang, Flöte, zwei Violinen, Viola, Cembalo und ein Bassinstrument bestimmt.

Andere publikumswirksame Sammlungen, wie die 1785 in Stuttgart erschienene *Musikalische Monatschrift für Gesang und Klavier* (2 Teile, 3 Lieder Zumsteegs), die *Schwäbische Blumenlese für's Jahr 1786* (ein Lied Zumsteegs auf einen Text des Herausgebers Gotthold Friedrich Stäudlin), das zweite, dritte und vierte Vierteljahr sowie das fünfte, von 1791 stammende Heft des *Musikalischen Potpourri* (6, 4, 5 bzw. 6 Lieder Zumsteegs) und auch die *Melodien zum Taschenbuch für Freunde des Gesangs* (1. Abtheilung 1796, 3 Lieder Zumsteegs), das 1799 erschienene *Taschenbuch für Frauenzimmer* (1 Lied) und der *Almanach und Taschenbuch für häusliche und gesellschaftliche Freuden* von 1799 enthalten keine Klopstockvertonungen, zeigen aber, dass der für die Klopstocklieder gewählte Publikationstyp keine Ausnahme für Zumsteeg war.

In der *Blumenlese* hatte Zumsteeg insgesamt vier Lieder veröffentlicht, je eines von Schiller (*An den Frühling: Willkommen schöner Jüngling*), von Johann Friedrich Christmann, von „v. B**n“ und eben *Lida* von Klopstock. Zu der *Sammlung neuer Klavierstücke* hatte er sieben Lieder beige-steuert, und zwar nach Texten von Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Friedrich Leopold von Stolberg, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Matthias Claudius, Johann Timotheus Hermes, einem unbekanntem Dichter und Klopstocks *Vaterlandslied*. Die *Musikalische Monatsschrift* von 1784 enthält insgesamt 30 Lieder Zumsteegs, vorzugsweise nach Texten von Stolberg (7 Lieder), Claudius (4 Lieder) und Schubart (3 Lieder). Von Klopstock stammt *Der Jüngling*. Die *Vaterlandschronik* enthält neben Klopstocks *Jägerlied* in der Vertonung Zumsteegs noch dessen *An die Menschengesichter* nach Gottfried August Bürger. Bezogen auf das Gesamtwerk Zumsteegs wie auch auf die Anzahl und Textwahl in den betreffenden Sammlungen kann festgehalten werden, dass Zumsteeg zu keinem dieser Sammeldrucke häufiger Beiträge lieferte und Klopstocktexte dabei kaum vertreten waren. Die von ihm bevorzugten Dichter für seine insgesamt 300 von Maier verzeichneten Liedkompositionen waren neben Schiller noch Johann Christoph Friedrich Haug, Friedrich von Matthisson, Friedrich Leopold von Stolberg, Siegfried August Mahlmann und Ludwig Theobul Kosegarten.

16 Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Kassel u. a. 1962, S. 506.

Entsprechend sind Klopstocktexte auch in den *Kleinen Balladen und Liedern mit Klavierbegleitung* schwach vertreten: Das erste dieser sieben ab 1800 bei Breitkopf & Härtel publizierten Hefte enthält 17 Lieder Zumsteegs nach Texten von Ludwig Theobul Kosegarten (5 Texte), Johann Christoph Friedrich Haug (3 Texte), Friedrich August Clemens Werthes (4 Texte) und anderen. Neben Schillers *Ritter Toggenburg* sind zwei Texte Klopstocks vorhanden, sein *Schlachtgesang: Wie erscholl der Gang des lauten Heers* und *An Cidli: Zeit, Verkündigerin der besten Freuden*. Erst wieder im fünften Heft erscheint – nun posthum – ein Klopstocktext, nämlich *Lida: Dein süßes Bild, o Lida*, ein Wiederabdruck des Erstdrucks in der Bosslerschen *Blumenlese* von 1783. Hier aber ist dieses Lied nur eines von insgesamt 43 Zumsteegliedern. Das gesamte Heft scheint wegen des Erscheinungszeitraums unmittelbar nach dem Tode Zumsteegs eine Art „Gedenkausgabe“ gewesen zu sein, die einen Querschnitt seines Schaffens bot, denn kaum einer der hier vertretenen Dichter ist übermäßig stark repräsentiert, vielleicht mit Ausnahme von Matthias Claudius, von dem vier Texte enthalten sind.

Zu den insgesamt sechs Klopstockliedern Zumsteegs wäre noch eine handschriftlich überlieferte, jedoch verschollene Komposition nach einem Klopstocktext zu rechnen, nämlich *Mein rasches Mädchen ist so fern von mir* aus *Hermann und die Fürsten*.¹⁷

3. *Lida* und das Wort-Ton-Verhältnis

Eine der traditionellen Fragen der Zumsteegforschung geht von der Vertonung bestimmter Texte durch mehrere Komponisten aus: Die Tatsache, dass *Lida*, *Der Jüngling* und *An Cidli* auch von Franz Schubert vertont wurden, könnte solch eine Betrachtung auch bezogen auf die Klopstockvertonung nahe legen, indes soll dieses schon vielfach behandelte Thema der Parallelvertonungen und des Verhältnisses von Zumsteeg und Schubert nicht erneut aufgerollt werden. Entgegen dieser Fokussierung der älteren Forschung auf die Rolle Zumsteegs als „Vorläufer“ Schuberts hatte Gustav Schilling in seiner *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* 1838 auf einen Vergleich Zumsteegs mit Schubert verzichtet, bezeichnete ihn vielmehr als den „musikalischen Klopstock mit all' seinen Tugenden“. Schilling sieht die sich am deutlichsten in den Kantaten widerspiegelnden Gemeinsamkeiten in charakterlicher Hinsicht: „Keusch, rein, von allem blos Irdischen gesäubert“ nennt Schilling Zumsteeg: „sanfter Schwermuth, sinnender Melancholie, tief innigen Gefühlen, Religion, Selengröße war seine Muse geweiht, keiner Tändelei und einem bloßen Spiel mit dem äußeren Flitter der Welt.“¹⁸ An

17 Gunter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Göttingen 1971, S. 299 (*Göppinger Akademische Beiträge* 28).

18 Gustav Schilling, *Zumsteeg, Johann Rudolf*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 916–920, hier S. 919. Der Artikel stammt aus der Feder Schillings. – Zu Zumsteegs Kantaten vgl. Rainer Nägele, „...dass es bis zu solchen Aergernissen hat kommen können“ – *Die Kirchenkantaten Johann Rudolph Zumsteegs*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 8 (2001), S. 179–192. – Zu klären bleibt noch, wie und ob sich dieser Klopstockvergleich in den biographischen Darstellungen des frühen 19. Jahrhunderts nachweisen lässt, etwa in Ignatz Theodor Ferdinand Cajetan Arnolds *Johann Rudolf Zumsteeg. Seine kurze Biographie und ästhetische [!] Darstellung seiner Werke*, in: *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts*, I, 1, Erfurt 1810. „Rein in der Harmonie“ nennt Nägeli Zumsteeg; Nägeli, *Historisch-kritische Erörterungen* (wie Anm. 5), Sp. 648.

anderer Stelle aber vergleicht er ihn mit Schiller: „Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache“, „richtiges Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls“, „Popularität und Allverständlichkeit bei doch feinsten Wahl edler Formen“ gleichen seiner Ansicht nach dem Œuvre Schillers. Diese Inkonsequenz ist auch bezüglich des Klopstockvergleichs festzustellen: An Schillings Vergleich wird aber ein Rezeptionsmuster erkennbar, das offenbar einer Stuttgarter Tradierung folgt. Liest man Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, dann begegnet man dort ähnlich lautenden Äußerungen: Da Schilling von 1830 bis 1836 Direktor einer Musikschule in Stuttgart war, war ihm Schubart bekannt, wie dies auch aus seiner *Encyclopädie* ersichtlich ist, in der er selbst den Artikel *Schubart* verfasste.¹⁹ Bemerkenswert ist aber, dass Schubart „Kühnheit“, „Kraft“ „tiefe, schwer-müthige Empfindung“, „reiner“ Satz, den „eigenen musikalischen Ton“ der Lieder nicht auf Zumsteeg bezieht, sondern auf Neefe und dessen Klopstockvertonungen.²⁰ Dennoch knüpft Schilling an diese Charakterisierung an und überträgt diesen Klopstockvergleich auf Zumsteeg, weil solche Zuordnungen austauschbar sein konnten.

Betrachtet man Zumsteegs Klopstocklieder, dann unterscheiden sie sich stark von der „ganzheitlichen Durchkomposition“, wie sie Günter Fleischhauer schon 1977 für Telemanns Messiasvertonung beschrieb. Auch Hans Georg Nägele hob in seinem berühmten Artikel in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* an Schubarts Vertonung von „blos lyrischen [Texten], worin Gemüthszustände ohne moralische Bedeutung [...] geschildert werden“, hervor, dass sich diese „mehr zum Declamatorischen hinneigen, ohne die Cantabilität zu verscherzen.“²¹ Gemeinsam mit dem Verzicht auf Da-capo-Arien wird nicht zuletzt durch mehrmalige Taktwechsel die Anlehnung an die metrisch-rhythmische Faktur des Textes gewährleistet,²² also das, was Reichardt als den „Totalausdruck“ des Textes beschrieb.²³

In Zumsteegs Klopstockliedern ist solch ein kompositorisches Verhalten nur ansatzweise festzustellen. Insgesamt – und das liegt auch am Profil der Sammlungen, in denen die Klopstocklieder erschienen – sind sie als Strophenlieder vertont. Höchstens *Lida* weicht von diesem Prinzip ab.

Beispiel 2: siehe Seite 263 f.

19 Schubart, in: Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (wie Anm. 18), Bd. 6, S. 267–269. Zu Schilling als Lehrer in Stuttgart vgl. Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland*, Regensburg 1972, S. 159 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 33).

20 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Reprint hrsg. von Fritz und Margrit Kaiser, Hildesheim 1969, S. 118. – Johann Christoph Friedrich Haug hatte indes Zumsteeg als „Mozart Wirtembergs“ bezeichnet; Ernst Arnold, *Gedenkblatt für J. R. Zumsteeg zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages*, Stuttgart 1910, S. 42; zitiert nach: Rainer Nägele, *Johann Rudolf Zumsteeg – der andere Mozart? Versuch über die „Stuttgarter Klassik“*, in: Rainer Nägele (Hrsg.), *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Der andere Mozart? Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart vom 9. Oktober bis 23. November 2002. Mit einem Quellenverzeichnis*, Stuttgart 2002, S. 51–71, hier S. 53.

21 Angabe nach Walther Dürr, *Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) oder: Besonderheiten des schwäbischen Liedes im Ausgang des 18. Jahrhunderts*, in: *Musik in Baden-Württemberg* 9 (2002), S. 23–40, hier S. 24 f.

22 Fleischhauer, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 7), S. 82 f.

23 Johann Friedrich Reichardt, *Der MeBias*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*, Erster Band (1.–4. Stück), Berlin 1782, S. 8–12, hier S. 8. Herrn Andreas Waczkat sei an dieser Stelle für den Hinweis auf dieses Zitat Reichardts gedankt.

Je zwei Strophen fasst der Komponist in einem Andante- und einem Allegretto-Abschnitt zusammen. Die ehemalige strophische Struktur des Gedichts ist in dem periodisch regelmäßigen Ergebnis erkennbar, durch Kadenzen und Pausen zäsuriert. Die ersten beiden Strophen setzen die ersten zwei Zeilen ab und fassen die beiden letzten zusammen, im Allegretto-Teil fasst die dritte Strophe zwei Zeilen zusammen, geht dann in eine einzeilige Abschnittsbildung über, um die letzten beiden Zeilen wieder zusammenzufassen, wobei nun aber der Schluss „Lida selbst“ abgesetzt wird. Insgesamt also bleibt die Vertonung nah an der Textvorlage. Auf eine tragende Rolle des Klaviers, eventuell erkennbar in einer Eigenständigkeit der Singstimme, in Vor-, Zwischen- oder Nachspielen, die das musikalische Geschehen akzentuieren, oder in harmonischen Variationsbildungen, wie in Zumsteegs *Nachtgesang*, wird verzichtet. Vor allem aber steht der liedhafte Duktus niemals zur Disposition, das Ausweichen ins Rezitativische oder eine kurzgliedrige Abschnittsbildung mit Tempowechseln, die über die Zweiteiligkeit hinausgeht, also ein Kennzeichen der Balladen, fehlt hier.²⁴

4. Die Frühlingsfeier

Eine weitere Komposition Zumsteegs nach Klopstock vervollständigt das Bild entscheidend: Die ca. 1804 bei Breitkopf & Härtel publizierte, als *Ode von Klopstock* und als „Deklamation mit Begleitung des Orchesters“ bezeichnete *Frühlingsfeier* war 1759 erstmals im *Nordischen Aufseher* publiziert worden, unter dem Titel *Das Landleben* wurde sie 1771 in Darmstadt in den *Oden und Elegien* und auch in Schubarts Klopstockedition veröffentlicht.²⁵ Der damals 17-jährige Zumsteeg legt seinem Werk (Abb. 1) die vollständige Zweitfassung von 1771 zugrunde und reiht sich damit in die ambitionierte Melodrampflege dieser Zeit ein.

Die Konstitutionsphase dieser Gattung ist wesentlich von mittel- und süddeutschen Beispielen, von persönlichen Beziehungen und der Mobilität der Protagonisten bestimmt: Nach der Uraufführung von Rousseaus *Pygmalion* 1770 in Lyon und der Aufnahme des Werkes 1775 in den Spielplan der Pariser Opéra Comique wurde das Melodram u. a. in Wien (1772, Musik von Franz Aspelmayr), Weimar (1772, Musik von Anton Schweitzer), Prag, Graz und Gotha (ab 1774) gepflegt. Diese Stätten waren auch Orte des Austauschs und der Anregung: Bendas *Ariadne auf Naxos* (UA 1775 in Gotha, nach Text von Johann Christian Brandes) und seine *Medea* (UA 1775 in Leipzig, nach Text von Friedrich Wilhelm Gotter) gehen wohl auf den Kontakt mit *Pygmalion* in Gotha zurück. Die Seylersche Schauspieltruppe war zudem an der Verbreitung beteiligt: Sie hatte in Weimar *Pygmalion* aufgeführt und regte vermutlich ihren Musikdirektor Christian Gottlob Neefe zu seiner *Sophonisbe* an (Leipzig 1776, nach einem Text von August Gottlieb Meißner). Die persönliche Bekanntschaft Reichardts mit Benda, Naumann und Klopstock Anfang der 1770er Jahre schlug sich in seinen Melodramen *Cephalus und*

24 Selbst wenn man Walther Dürrs Ansatz folgend Schubarts Tonartencharakteristik anwendet, der Zumsteeg verpflichtet sein soll, ändert sich das Bild großer Homogenität nicht: A-Dur und E-Dur sind die unbestreitbaren Determinanten des Liedes; vgl. Dürr, *Johann Rudolf Zumsteeg* (wie Anm. 21), S. 30.

25 Jörg-Ulrich Fechner (Hrsg.), *Klopstocks Oden und Elegien. Faksimiledruck der bei Johann Georg Wittich in Darmstadt 1771 erschienenen Ausgabe*, Stuttgart 1974, S. 1 und S. 20* ff.

Abb. 1: Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Frühlingsfeyer. Ode von Klopstock [...] Partitur*, Leipzig ca. 1804, Titelblatt.

DIE

FRÜHLINGSFEIER


Ode von Klopstock

Zur Deklamation
mit Begleitung des Orchesters
in Musik gesetzt

von



J. R. Zumsteeg.

Partitur.



Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Pr. 1 Thlr. 8 Gr.



Prokris (1777 Hamburg, Text: Karl Wilhelm Ramler) und *Ino* (1779 Berlin, Text: Johann Christian Brandes) nieder. Daneben waren aber auch die süddeutschen Residenzen Orte der Melodramenpflege: Neben Darmstadt war vor allem Mannheim ein Ort, an dem außer den Bendaschen Melodramen auch eigene Produktionen aufgeführt wurden, nämlich Franz Danzis *Cleopatra* (1780, Text: Johann Leopold Neumann), Franz Mezgers *Emma und Edgar* (1780, Text: Ignaz Reichert) und Johann Christian Cannabichs *Elektra* (1781, Text: Wolfgang Heribert von Dalberg). In München führte Peter von Winter, ein Abbé-Vogler-Schüler, *Lenardo und Blandine* (1779, Text: nach Gottfried August Bürgers gleichnamiger Ballade), *Cora und Alonzo* (1780, Text: Joseph Marius Babo) sowie *Reinold und Armida* (1780, Text: Joseph Marius Babo) auf.

Im Kontext dieser Gattungsentwicklung fällt auf, dass die Stuttgarter Werke recht früh entstanden. Dies betrifft weniger Zumsteegs 1788 uraufgeführtes Melodram *Tamira*, dessen Libretto von Johann Ludwig Huber 1791 mit einer *Abhandlung über das Melodrama* gedruckt wurde.²⁶ Huber führt dabei unterschiedliche Aspekte der Melodramkomposition aus, bezieht sich aber in seiner Beschreibung weitgehend auf Bendas *Medea*, nicht auf Zumsteegs *Tamira* und vor allem auch nicht auf die *Frühlingsfeyer*.²⁷ Dies überrascht, da doch Hubers Abhandlung im Zusammenhang mit Zumsteegs *Tamira* veröffentlicht wurde, deutet aber darauf hin, dass man wohl zwischen der zeitgenössischen Wirkung, die Zumsteeg mit seiner *Frühlingsfeyer* erzielte und der Bedeutung, die Musikhistoriker ihr zuerkennen, unterscheiden muss: Schon 1777 hatte er als Schüler der Karlsschule *Die Frühlingsfeyer* komponiert, also vor den vorhin genannten Mannheimer und Münchner Werken und gleichzeitig mit Reichardts Werken. Der öffentliche Ruhm setzte aber erst im frühen 19. Jahrhundert durch die überregionale Rezeption seiner bei Breitkopf & Härtel edierten *Kleine[n] Balladen und Lieder* ein. Erst nach dem Druck des Klavierauszugs (ca. 1804)²⁸ veranstaltete die Witwe Zumsteegs im Jahre 1804 eine Aufführung des Melodrams in Stuttgart,²⁹ im Abonnementskonzert der Hofkapelle ist für den 7. Dezember 1819 eine Aufführung nachweisbar (vorgetragen von Herrn E Blair), 1820 wurde ein Klavierauszug hergestellt, der den Besitzvermerk „W. Auberlen“ trägt,³⁰ für eine Aufführung „im 7t. Abonnement-Concert“ der königlich-württembergischen Hofkapelle am 4. März 1834 in Stuttgart wurde ein Klavierauszug für den Deklamator „Herrn Maurer“ angefertigt,³¹ was auf dem ebenfalls in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart erhaltenen Stimmensatz als „Uraufführung“ bezeichnet wird.³² Eine weitere Aufführung im Abonnementskonzert der Hofkapelle ist für den 7. Dezember

26 Johann Ludwig Huber, *Etwas über das Melodrama*, in: ders., *Tamira: ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama*, Tübingen 1791; autographe Partitur: D-Sl: Cod. mus. II fol. 16. – Zu *Tamira* siehe ausführlich: Dirk Richardt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis im deutschen Bühnenmelodram. Darstellung seiner Geschichte von 1770 bis 1820*, Diss. Bonn 1986, S. 343–355.

27 Huber, *Etwas über das Melodrama* (wie Anm. 26), S. 103.

28 D-Sl: HB XVII 693a.

29 Clytus Gottwald, *Regesten zum Repertoire der Stuttgarter Hofoper 1800–1850*, in: Rainer Nägele (Hrsg.), *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918): Quellen und Studien*, Stuttgart 2000, S. 176.

30 D-Sl: Cod. mus. fol. 62bb.

31 Jörg Martin, *Verzeichnis der musikalischen Handschriften von Johann Rudolph Zumsteeg im Besitz der Württembergischen Landesbibliothek (WLB)*, in: Rainer Nägele (Hrsg.), *Johann Rudolph Zumsteeg* (wie Anm. 20), S. 72–149, hier S. 90.

32 „von Klopstock. | Music | von | Zumsteeg.“ und oben rechts als Nachtrag: „uraufgeführt d. 4t März 1834 im 7t Abonnement-Concert“ in: Martin, *Verzeichnis der musikalischen Handschriften* (wie Anm. 31), S. 91.

1852 belegt (gesprochen von Herrn Grunert). Somit ist der Erfolg der *Frühlingsfeyer* ein verspäteter. Auch auswärtige Aufführungen fügen sich in dieses Bild: Am 17. Januar 1807 wurde das Werk im Hamburger Schauspielhaus gegeben, am 11. April des Jahres wiederholt und erneut am 21. März 1812 aufgeführt. Diese Aufführungen sind Zeugnis der damaligen Hamburger Begeisterung für „Declamations-Concerte“, in deren Kontext weitere Zumsteeg-Aufführungen stattfanden.³³

Betrachtet man die *Frühlingsfeyer* bezüglich ihrer Wort-Ton-Behandlung näher, dann bestätigt sich, was Dirk Richerdt feststellte, dass nämlich der Musik im Melodram eine sekundäre Rolle zukomme und die „gleichsam tautologische Ergänzung des Redetextes durch Instrumentalmusik [...] im Melodrama als Wesenselement schlechthin zu betrachten“ ist.³⁴ In dieser Funktion ist das Nachwirken musikalischer Nachahmungsästhetik begründet, was sich nicht nur bei dramatischen Texten wie denen Bendas zeigt. Auch wenn die *Frühlingsfeyer* keine dramatische Handlung wiedergibt, weist sie in der Vertonung Zumsteegs eine Fülle wortausdeutender und nachzeichnender Floskeln auf. Zwei Beispiele seien herausgegriffen:

Die Deklamation der Textstelle „Lüfte die um mich wehen, und sanfte Kühlung auf mein glühendes Angesicht hauchen, euch wunderbare Lüfte sandte der Herr! der Unendliche“ (Partitur S. 17–19, Beispiel 3) und entsprechend „Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter. In stillem sanften Säuseln kommt Jehova“ (Partitur S. 42 bis Ende) wird von Musik begleitet, die das „Säuseln“ der „Lüfte“ im *pianissimo* ausdeutet: Über einem orgelpunktartigen Ruhen der Harmonik schweben die gedämpften Streicher in ausnotierten Oktav- und Terztremoli, begleitet von Trillerfiguren.

Beispiel 3: siehe Seite 265–269.

Beispiel 4: siehe Seite 270–273.

Ähnlich wird auch die Stelle „seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl? Hört ihr Jehovas Donner? hört ihr den erschütternden Donner des Herrn?“ (Partitur S. 30/31, Beispiel 4) musikalisch veranschaulicht, und zwar durch kurze skalare Motive in kurzen Notenwerten mit dem Einschub von Sechzehntelrepetitionen. Allerdings zeigt sich gerade an dieser Stelle auch die mangelnde Eindeutigkeit solcher Figuren, die in der *Frühlingsfeyer* zur Darstellung unterschiedlicher Begriffe eingesetzt werden, nämlich für den „zückenden Strahl“ (S. 30), den „erschütternden Donner“ (S. 31), dazu für die „Gewitterwinde“ (S. 33), den „fliegenden Strahl“ (S. 37) und das Heraufziehen der Wolken („Wolken strömen herauf“ S. 19).

33 Zahn, *Musikpflege in Hamburg* (wie Anm. 6), S. 30 und 33. – Bei der Aufführung von *Ritter Toggenburg* am 17.12.1808 muss es sich um Zumsteegs Vertonung gehandelt haben, weil Reichardts Komposition erst 1811 publiziert wurde. Die *Maria Stuart* wurde am 21.3.1812 und 12.12.1812 aufgeführt. Zu Reichardts Parallelvertonungen siehe Georg Günther, *Schiller-Vertonungen. Verzeichnis der Drucke und Handschriften*, Bd. 1: *Verzeichnis der Drucke und Handschriften*, Marbach (Neckar) 2001, S. I,155 (*Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse – Berichte – Informationen*, Band 27/1).

34 Richerdt, *Studien zum Wort-Ton-Verhältnis* (wie Anm. 26), S. 11.

Zahlreiche weitere text- und auch wortausdeutenden Figuren sind zu finden, bis hin zur Oktavversetzung in der Melodieführung bei „Nun beugt sich der Wald“. Hinter solchen Bildungen steht ein von Laurenz Lütteken beschriebener, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts intensiv geführter Diskurs um die sog. „musikalische Mahlerey“, in dessen Verlauf seit der an Reichardt gerichteten Abhandlung Johann Jacob Engels *Ueber die musikalische Mahlerey* (1780) zwischen „Malerey“ und „Ausdruck“ unterschieden wurde.³⁵ Angesichts der Kritik Ebelings an Telemann aus dem Jahre 1770, der als „Hauptfehler in all seinen Werken“ beklagt, dass er so sehr in die „musikalische Mahlereyen verliebt [war], dass er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte [...] und darüber den Affekt des Ganzen vergaß“,³⁶ wirkt auch diese Tonmalerei Zumsteegs merkwürdig zwiespältig, einerseits in der Tradition begründet, andererseits als Melodram auch den aktuellen Diskurs widerspiegelnd, jedenfalls nicht den – um Schillers Wort aufzunehmen – musikalisch-poetischen Gehalt der Sprache Klopstocks aufnehmend. Engels Ausführungen zielen auf die „Seelenwirkungen“ ab, und damit gerade auf die wortlose Musik, auf die Instrumentalmusik.³⁷

Zumsteegs *Frühlingsfeyer* fällt in die Phase, in der er Gustav Schilling zufolge „die Werke Matthesons, Marpurgs und d'Alemberts [sowie die] Compositionen Bachs, Benda's und Jomelli's“ studierte.³⁸ Es handelt sich also um eine frühe Schaffensphase des Komponisten, mit der er gewissermaßen sein Vokalschaffen eröffnete. Und um eine quasi radikale Auseinandersetzung mit dem Wort-Ton-Problem ist es ihm dabei gegangen: Die starken dynamischen Wirkungen, die Ausmalung, der abrupte Wechsel von unbegleitetem Textvortrag und meist rein instrumentalen Passagen geben dem keinen Raum, was Schilling im späteren Schaffen feststellte, die auf Mozart zurückgehende „Gründlichkeit und Klarheit der Darstellung“, die von Ebeling geforderte Darstellung des „ganzen Affekts“ oder davon, was Hans-Georg Nägeli in seinem berühmten Abriss über die deutsche Liedkultur in der AmZ 1811 als „Vermählung der Musik mit der Poesie“ bezeichnete.³⁹ Die *Frühlingsfeyer* war in der kompositorischen Entwicklung Zumsteegs offenbar ein Experiment, das ihm gerade wegen seiner Radikalität ein Ausloten dessen ermöglichte, was alle Autoren bis heute als geschichtsträchtig an seinen Lied- und Balladenkompositionen beschreiben: die Komposition einer zunehmend eigenständigen, am musikalischen Geschehen als gleichberechtigter Part anzusehenden Instrumentalstimme. Infolge der weitgehenden Ungleichzeitigkeit von Text und Musik entzieht sich das Melodram aber einer Gestaltung der Parameter, die auf ihr Verhältnis zur Struktur des Textes untersucht werden können. Zumsteegs Weg ging bald in die Richtung der Balladen, etwa des *Ritters Toggenburg*, auch wenn 1788 noch *Tamira* entstand.

35 Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 190 ff., insbesondere S. 203 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24).

36 Christoph Daniel Ebeling, *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, Hamburg 1770.

37 Lütteken, *Das Monologische als Denkform* (wie Anm. 35), S. 203 f.

38 Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (wie Anm. 18), Bd. 6, S. 916.

39 Nägeli, *Historisch-kritische Erörterungen* (wie Anm. 5), Sp. 645.

5. Klopstockvertonungen im Werk Zumsteegs

Im Gesamtwerk Zumsteegs sind Klopstocktexte eher marginal. Denkbar ist, dass Zumsteeg für seinen Rückgriff auf Klopstock Anregungen von Schubart erhalten hat, der in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* oft Klopstock erwähnt, dessen Begeisterung für das Mannheimer Orchester (S. 131) beschreibt und auch dessen Kritik an Matthesons Notation eines Regenbogens mit farbiger Tinte in seiner Kantate *Noah* (S. 175) sowie an der geringen rhythmischen Vielfalt zeitgenössischer Musik (S. 28) überliefert. Zudem vergleicht Schubart Raphael, Klopstock und C. Ph. E. Bach (S. 178 f.), berichtet von der Hamburger Klopstockpflege (S. 181), bezeichnet Plutarch und Klopstock als die den deutlichen Vortrag des Gesangs beachtenden Dichter, erwähnt die Hanauer Klopstockpflege (S. 345), unterstreicht den Gegensatz zwischen der komischen Oper und Klopstock und nennt Komponisten, die Klopstocktexte vertonten, etwa den Frankfurter Organisten Kayser (S. 219), Gluck (216), von Dalberg (S. 233), dessen „Lieblingsdichter“ Klopstock war, Graun (S. 82), Reichardt (S. 94), Scheibe (S. 109) und Neefe (S. 117). Zwar wurden die *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* erst 1806 ediert, entstanden sind sie aber schon in den Jahren 1784/85, in der Haft auf dem Hohenasperg, also in unmittelbarer geographischer und zeitlicher Nähe zur Klopstockrezeption Zumsteegs. Insgesamt fällt an Schubarts *Ideen* auf, dass er selbstverständlich von Klopstock spricht, gewissermaßen Schillers in *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* 1795/96 geäußerte Ansicht von Klopstock als dem Prototypen eines „musikalischen Dichters“ vorweg nimmt.⁴⁰

In Schubart und Zumsteeg werden aber zwei gänzlich unterschiedliche Ansätze erkennbar: Während Schubart seine „natürliche Anlage zum Vorlesen“ nutzte und durch sein Wirken als „Rhapsode“, d. h. durch die Lektüre des *Messias*, eine Rezeptionssituation schuf, die – von „feierlicher Stille“ getragen – intensive Regungen wie „Weinen“, „Staunen“ und „süßestes Freudengefühl im Herzen“ hervorrief, widmete sich Zumsteeg stärker dem Problem der kompositorischen Gestaltung literarischer Texte. Nach der als „Experiment“ zu bezeichnenden *Frühlingsfeyer*, einem frühen Gattungsbeitrag, ging sein Weg aber in andere Bahnen. Die prinzipiell rigide Trennung von Text und Musik im Melodram verhindert subtile Möglichkeiten der Textvertonung, wie sie in den balladesken Werken Zumsteegs oder auch Schuberts angestrebt werden. In diesem kompositorischen Anliegen war Klopstock für Zumsteeg kaum mehr eine zentrale literarische Figur.

40 Friedhelm Brusniak, *Schiller und die Musik*, in: *Schiller-Handbuch* (Hrsg. Helmut Koopmann), Stuttgart 1998, S. 167–189, hier S. 170.

Beispiel 1: Johann Rudolf Zumsteeg, *Ritter Toggenburg*, aus: *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 1. Heft, Leipzig 1800, S. 1-7; hier S. 5 f.

Und an

Recit.

ih - res Schloßes Pfor - te klopft der Pil - ger an, ach! und mit dem Donner - wor - te wird sie auf - ge - than: „Die ihr

suehet, trägt den Schleier, ist des Hünchels Braut, gestern war der Tag der Feyer, der sie Gott getraut.“

volti subito.

Detailed description: The image shows a page of a musical score for the song 'Ritter Toggenburg'. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. The lyrics are in German. The piece begins with the instruction 'Und an' and a recitative section marked 'Recit.'. The lyrics describe a pilgrim knocking on the door of a castle and a bride who has been secretly married. The score ends with the instruction 'volti subito.'.

Langsam.

Da ver - läs - set er auf in - mer seiner Vä - ter Schloss, seine

p

Waf - fen sieht er nimmer, noch sein treu - es Ross; von der Tog - gen - burg hier - meder steigt er un - be -

kann, denn es deckt die e - deln Glieder hä - re - nes Ge - wand.

Beispiel 2: Johann Rudolf Zumsteeg, *Lida. Dein süßes Bild, o Lida!*, aus: *Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung*, 5. Heft, Leipzig 1803, S. 2 f.

L I D A.

Andante.
dolce.

Dein sü- ses Bild, o Li- da! schwebt stets — — vor mei- nem Blick; doch seh in trü- ben

Zäh- ren daas du es selbst nicht bist — ich seh' es weiß der A- bend mir, däm- mert, wenn der

Mond mir glänzt sch' ichs, und wei- ne — dass du es selbst nicht bist. Bei

Allegretto.

je- nes Tha- les Blu- men, die ich ihr le- sen will, bei je- nen Mir- then- zwi- gen, die ich ihr flechten

will, be-schwör ich dich Er-schei-nung, auf! und ver-wand-le dich! Er-schei-nung und ver-wand-le dich!

wer - de Li - da, Li - da selbst.

Knorstock.

f *p*

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. The top system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'will, be-schwör ich dich Er-schei-nung, auf! und ver-wand-le dich! Er-schei-nung und ver-wand-le dich!'. The piano accompaniment features a prominent bass line with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics: 'wer - de Li - da, Li - da selbst.' and includes a piano section marked *p*. The piano part in the second system has a dynamic of *p*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part is marked 'Knorstock'.

te Küh - lung auf mein glühen - des Ange - sicht hau - chen, euch wun -

The image shows a page of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The second system has a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The lyrics are written below the vocal line. The music is in a major key and 4/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The vocal line is a simple melody with some trills and ornaments. The lyrics are: "te Küh - lung auf mein glühen - des Ange - sicht hau - chen, euch wun -".

derbare Lüfte sandte der Herr! der Unendliche.

This musical score consists of ten staves. The first two staves contain the vocal line with lyrics. The remaining eight staves are for the piano accompaniment. The score features various musical notations including notes, rests, trills (tr), and slurs. The piano part includes complex chordal textures and melodic lines.

aber jetzt werden sie still,
kaum athmen sie.

pp

tr

pp

tr

pp

Beispiel 4: Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Frühlingsfeier. Ode von Klopstock* [...] Partitur, Leipzig ca. 1804, S. 30 f.: *Seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl? Hört ihr Jehova's Donner? hört ihr den erschütternden Donner des Herrn?*

The image displays a page of a musical score for piano and forte dynamics. The score is written on ten staves, with the first and last staves labeled "Allegro." The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano). The text "Seht ihr den Zeugen" is written above the first staff, and "Allegro." is written below the last staff. The score is a transcription of a page from a 1804 edition of the score for Johann Rudolf Zumsteeg's *Die Frühlingsfeier. Ode von Klopstock*.

30

des Nahen den zückenden Strahl?

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked as follows: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The score is written in a single system with a brace on the left side. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic changes throughout the piece.

Die Musikalischen Dramen des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle zählen in ihrer Zeit zu den am weitesten verbreiteten unter den groß dimensionierten vokalmusikalischen Kompositionen – angesichts der hier nicht zur Debatte stehenden, recht problematischen Gattungszuordnung der Musikalischen Dramen sei auf den Begriff „Oratorium“ an dieser Stelle verzichtet, obwohl Rolles Dramen üblicherweise in diesem Gattungszusammenhang diskutiert werden. Neben *Abraham auf Moria* (1776) und *Thirza und ihre Söhne* (1779), beide nach Texten des hallischen Theologen August Hermann Niemeyer, ist es insbesondere *Der Tod Abels*, der Rolles großen Ruhm zu Lebzeiten begründet hat. Mit dem Text von Samuel Patzke, Prediger an der Magdeburger Heilig-Geist-Kirche und erster maßgeblicher Librettist der Dramen, ist *Der Tod Abels* in dem von Rolle mitbegründeten „Öffentlichen Konzert“ im Magdeburger Seidenkammer-Innungshaus am 4. November 1769 zur Uraufführung gekommen und hat allein bis zum Ende des 18. Jahrhunderts noch eine kaum überschaubare Zahl von Aufführungen im gesamten deutschsprachigen Raum erlebt. Der Klavierauszug des Werks ist in drei Auflagen erschienen und hat, gemessen an der Zahl der Subskribenten, mehr Leser als jedes andere im weitesten Sinn oratorische Werk im 18. Jahrhundert erreicht;¹ der Verlag Breitkopf in Leipzig hat auch Partituren des Dramas verlegt, die 1775 im thematischen Verzeichnis angezeigt werden.²

Ungeachtet dieser immensen Verbreitung scheint es indes ein wenig verwunderlich, auch im erzbischöflichen Fürstentum Salzburg eine bedeutende Spur dieses Musikalischen Dramas zu finden, werden doch heute in der Gattungsgeschichte des Oratoriums weitgehend unwidersprochen „zwei religions- und territorialgeschichtlich klar unterscheidbare Hauptströme“³ angenommen. Dabei stehen als wesentliche Zentren für das protestantische Oratorium die Mitte und der Norden Deutschlands, während für das katholische Oratorium außerhalb Italiens vornehmlich Wien, Eisenstadt und Salzburg sowie die Benediktinerstifte Göttweig und Kremsmünster in Betracht kommen.⁴ Berüh-

1 Klaus Hortschansky, *Pränumerations- und Subskriptionslisten in Notendruckten deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 154–174, hier S. 161 f. Die Zahl der Leser allein des Textes ist noch weit höher zu veranschlagen: Er ist, verbunden mit einem Subskriptionsaufruf für den Klavierauszug, auch in den *Mannigfaltigkeiten* 3 (1771/72), S. 225–236 und 250–254 abgedruckt.

2 Vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue 1762–1787* (Hrsg. Barry S. Brook), New York 1966, Supplement X (1775), S. 28.

3 Günter Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 2, Laaber 1999, S. 71 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 10,2).

4 Ebd.

rungspunkte zwischen diesen beiden Hauptströmen lassen sich vielleicht am deutlichsten in Wien lokalisieren, wo 1788 – angeregt vom Baron van Swieten und unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Amadeus Mozart – Carl Philipp Emanuel Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* zur Aufführung kommt,⁵ an Salzburg wird man dabei jedoch kaum denken: Nachdem Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian mit seinem Emigrationspatent vom 31. Oktober 1731 rund 20.000 Protestanten aus Salzburg ausgewiesen hatte, stand das Erzbistum in religiöser und kultureller Hinsicht ganz wesentlich unter italienischem Einfluss.⁶

Dennoch finden sich in der Musikaliensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek zwei zueinander gehörige Manuskripte von Rolles Musikalischem Drama *Der Tod Abels* mit der Signatur Mus. ms. 3813 sowie einem hinzukomponierten letzten Auftritt zu diesem Werk von Michael Haydn mit der Signatur Mus. ms. 3736; bei der letztgenannten Quelle handelt es sich um ein Autograph. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Handschriften wie auch ihre Bestimmung ist dokumentiert durch das Textbuch *Ein Singspiel in zwoen Handlungen betitelt Abels Tod*, für das sich Exemplare ebenfalls in der Bayerischen Staatsbibliothek wie auch im Salzburger Museum Carolino Augusteum nachweisen lassen. *Der Tod Abels* wurde demnach „auf dem grossen Haupttheater in der Universität zu Salzburg bey Austheilung der Prämien im Jahre 1778 vorgestellt“. Der Vorbericht des Textbuchs informiert:

„Herr Patzke ist der Verfasser dieses Singspieles und Herr Rolle, Musikdirektor in Berlin, hat es in die Musik gesetzt. Herr Klopstock hat im Texte vieles theils geändert, theils vermehret, welches aber mit dem rollischen Musiksatz nicht mehr übereinstimmt. Am Ende schien uns in der Musik, die wir haben, etwas weggeblieben zu seyn; in welcher Vermuthung wir nach dem Exemplare des Herrn Klopstock in Rücksicht auf die Thirza sind gestärkt worden: diesen Abgang aber hat Herr Michael Hayden, hochfürstlicher Konzertmeister allhier, vollkommen ersetzt.“

Dieser Vorbericht weist einen auffälligen Fehler auf: Johann Heinrich Rolle war von 1752 bis zu seinem Tod 1785 städtischer Musikdirektor in Magdeburg, in Berlin wirkte annähernd gleichzeitig sein Cousin Christian Carl Rolle als Kantor an der Jerusalem-Kirche.⁷ Davon abgesehen erklärt er schlüssig, wie sich die Quellen Mus. ms. 3813 und Mus. ms. 3736 zueinander verhalten: Die Abschrift von *Der Tod Abels* trägt zunächst Patzkes originalen Text; dieser Text aber ist stellenweise ausgestrichen und mit jener „theils geändert[en]“ Fassung ersetzt worden, die im Textbuch dokumentiert ist. „Theils

5 Andreas Holschneider, C. Ph. Em. Bachs Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* und Mozarts *Aufführung des Jahres 1788*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, S. 264–280.

6 Ernst Wenisch, *Salzburg*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 5, Tübingen 1961, Sp. 1348.

7 Christian Carl Rolle war Jerusalemskantor von 1759 bis zu seinem Tod 1788. Nachfolger bis 1795 war sein gleichnamiger Sohn, vgl. auch Dietz-Rüdiger Moser, *Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg. Von der Reformation bis zur Auflösung des Stifts (1539–1802)*. Beiträge zu einer Musikgeschichte des Harzraumes, Diss. Göttingen 1967, Beilage.

vermehret“ ist der Text in Gestalt eines letzten Auftrittes unmittelbar vor dem Schlusschor; diesen hat Haydn vertont. Inhalt dieses letzten Auftrittes ist, dass auch Abels Frau Thirza, „über die Leiche ihres Abels hingestürzt“⁸ gestorben ist und nur ihre Söhne Haniel und Sunam, erst in diesem Auftritt als Personen eingeführt, noch bei Adam und Eva verbleiben. Der Vergleich der Quellen zeigt, dass die Textänderungen in der Abschrift des Musikalischen Dramas ebenfalls von Haydn eingetragen wurden, auch einige Korrekturen in der Handschrift stammen von seiner Hand und sind möglicherweise der Grund für die anfängliche Fehlzuschreibung dieser Quelle, obwohl sie sicher, wie noch zu zeigen sein wird, vom Klavierauszug des Dramas abhängig ist und ursprünglich gar nicht mit der Salzburger Aufführung in Beziehung steht.

Abb. 1: D-Mbs: Mus. ms. 3813, Rezitativ I.2.1

The image shows a handwritten musical score for a recitative. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in German and are: "Haniel wie dein Schwester Tränen weinst. Ich weinst, ich weinst, dich? Ich weinst. Mein ist ihr Glück, und dein der Sorgen. Weinst du in Tränen über den Tod des Kindes Abels, in dem Jahre? Sorgen nicht alle Kinder Abels? In ihrem Heil, was sie heil. Ich im Himmel. Auf dem grünen Lieben, in ihrem Heil." The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Wenn dieser Vorbericht also, von der falschen Ortsangabe einmal abgesehen, ein schlüssiges Bild für die Abhängigkeit dieser Quellen zeichnet, stellt sich doch zunächst die Frage, ob es tatsächlich Klopstock gewesen sein kann, der „im Texte viel theils geändert, theils vermehret“ hat. Weitere Hinweise dazu finden sich an keiner Stelle: Weder lässt sich diese Textfassung unter den zahlreichen Quellen des *Tod Abels* ein zweites Mal nachweisen, noch ergibt sich aus Klopstocks Schriften oder aus seiner Korrespondenz ein Anhaltspunkt. Da Klopstocks literarische Werke, wie sich an den Briefen seiner Wiener Korrespondenten unschwer ablesen lässt, in Salzburg auf weit gehendes

8 Textbuch D-Mbs: P.o.germ 1048 nc, S. 32.

Desinteresse stießen,⁹ ist es zudem nur schwer vorstellbar, dass ausgerechnet hier die einzige Quelle seiner Bearbeitung zu finden sein sollte. Und nicht zuletzt bleiben sowohl die äußeren Beweggründe für die Bearbeitung wie auch die mögliche Provenienz eines „Exemplars des Herrn Klopstock“ im Dunkeln. Josef Gassner hat in seinem Katalog der Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum das Textbuch erfasst und die Änderungen ohne Diskussion Klopstock zugeschrieben;¹⁰ gleiches tun Charles H. Sherman und T. Donley Thomas in ihrem *Chronological Thematic Catalogue* der Werke Michael Haydns.¹¹ Hermann von Hase bezeugt zwar, dass Rolle eine Überarbeitung des Werks geplant habe,¹² für die Klopstock möglicherweise als Textbearbeiter angenommen werden könnte. Soweit erkennbar, hat diese Überarbeitung auch stattgefunden, dabei aber den Text nicht weiter berührt. Da zudem persönliche Kontakte zwischen Klopstock und Rolle lediglich für die Jahre 1763 und 1764 sicher nachzuweisen sind, bleibt als denkbare Möglichkeit nur noch, dass Klopstocks Textbearbeitung auf eine konkrete Aufführung des Werkes gerichtet gewesen sei. Dafür lassen sich bislang jedoch keine weiteren Anhaltspunkte finden.

Freilich nennt der Vorbericht mit der Vermutung, dass am Ende des Patzkeschen Text „etwas weggeblieben zu seyn“ scheine, einen inhaltlichen Grund für die Bearbeitung. Patzkes originales Libretto ist eng an Salomon Geßners 1758 in Zürich gedrucktem Bibeldrama orientiert, das er allerdings auf eine Folge von Situationen reduziert, die sich dramatisch und lyrisch auswerten lassen: den Streit zwischen Kain und Abel, den Versöhnungsversuch Adams, die Bekehrung Kains, das Opfer, den Mord und die anschließende Trauer.¹³ Von Geßner hat Patzke auch die Personenkonstellation übernommen, in der Dramatisierung allerdings eine gewisse Unsymmetrie erzeugt. Ist es bei Geßner der böse Geist Anamelech, „an Stolz und Ehrgeiz nicht geringer als der Satan“,¹⁴ der Kain von der Knechtschaft seiner Nachfahren unter Abels Herrschaft träumen lässt und damit den Brudermord provoziert,¹⁵ tilgt Patzke diese Episode völlig und lässt Kain in seinem ersten Rezitativ lediglich einen Traum erwähnen. Auch am Schluss setzt er einen anderen Akzent: Während die gemeinsame Flucht Kains und Mehalas bei Geßner in deutlicher Parallelisierung zur Vertreibung aus dem Paradies die Handlung beschließt,¹⁶ setzt Patzke die bei Geßner vorangestellte einsame nächtliche Klage der Thirza „Auf deinem Grabe, Geliebter, [...] soll eine Laube empor blühen“¹⁷ als Schlusschor „Ihr Rosen blüht auf Abels Grabe“. Mit diesen Änderungen hat Patzke allerdings nicht nur Geßners theologische Implikationen aufgegeben, sondern auch die Balance der dramatischen Handlung verschoben. Bei Patzke bleiben Adam und Eva in Trauer zurück,

9 Michael Denis schreibt am 30.7.1773 an Klopstock und berichtet von den erfolgreich erworbenen Subskribenten. Zu Salzburg aber heißt es lapidar: „Mit Salzburg war nichts zu thun.“

10 Josef Gassner, *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1962, S. 94.

11 Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Work*, Stuyvesant NY 1993 (*Thematic Catalogues* 17).

12 Hermann von Hase, *Beiträge zur Breilkopfschen Geschäftsgeschichte*, in: *ZfMw* 2 (1919/20), S. 454–481, hier S. 457.

13 Auguste Brieger, *Kain und Abel in der deutschen Dichtung*, Berlin und Leipzig 1934, S. 58 (*Stoff- und Motiugeschichte der deutschen Literatur* 14).

14 Salomon Geßner, *Der Tod Abels*, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1762, S. 96.

15 Ebd., S. 131–144.

16 Ebd., S. 217–227.

17 Ebd., S. 217.

nachdem Kain und Mehala geflohen sind. Thirza aber singt ihre letzte Arie, *bevor* Kain und Mehala sich zur Flucht entscheiden. Ihre Trauerklage, die bei Geßner Auslöser für Kains Entscheidung zur Flucht ist, bleibt bei Patzke ohne Konsequenzen und kann damit fraglos die Einschätzung hervorrufen, am Ende von Patzkes Drama fehle ein Auftritt. Die Lösung der Bearbeitung, Thirza mit Abel gemeinsam sterben zu lassen, stellt eine dramatische Balance wieder her, wenn auch diese Idee ebenso wie die Einführung der Enkel Hanniel und Sunam als handelnde Personen unvermittelt anmutet. Deren Namen übrigens sind biblischen Ursprungs und geben damit keine weiteren Hinweise: Sunam erinnert an Klopstocks Trauerspiel *Der Tod Adams*, wo Sunim als Adams jüngster Sohn auftritt; in der Bibel findet Sunam als Ortsname Erwähnung in 2. Kön 4,8. Hanniel wird in 4. Mose 34,23 als Fürst des Stammes der Söhne Manasses, in 1. Chr 7,39 als Sohn Ullas ebenfalls im Geschlechtsregister dieses Stammes genannt.

Davon abgesehen lässt die Texteinrichtung unterschiedliches sprachliches Geschick erkennen. Die Eingriffe in Patzkes Libretto konzentrieren sich auf die Rezitative und Accompagnati, während in den Arien und Chören nur selten einzelne Worte ausgetauscht werden. Am ersten Rezitativ des Dramas wird dieses Prinzip deutlich; erkennbar ist aber auch eine Vertrautheit mit der Geßnerschen Vorlage:¹⁸

I.2. Rezitativ (Kain)

(Kain, der feindselig um Abels Laube herumschleicht)

Sie singen, ha, gewiß ein neues Lied
Des Lieblings, dem allein die heitre Freude blüht,
Der müßig bey der Herde sizet,
Wenn diese Stirn von schwerer *saurer* Arbeit schwitzet.
Sah ich nicht in der Laub' auch Adam? Wie entzückt
Umarmt er ihn, mit welcher Liebe blickt
Ihn Eva an! – wie ihre Herzen sich ergießen,
Wie ihre Freudentränen fließen!
Ach! immer heller wird mein dunkles *ängstlich* Traumgesicht.
Ich seh, ich seh, es täuscht mich nicht.
Mein ist der Fluch, und sein der Seegen.
Sah ich im Traum auf Blumenwegen *Im Traum sah ich auf Blumenwegen*
Nicht alle Kinder Abels gehn? *Die Kinder Abels lüstern gehn:*
In ihrem Thal war die Natur nur schön.
In dunkeln *kühlen* Schatten grüner Lauben,
In Feigen-Haynen, unter Trauben,
Umkränzt mit Rosen, saßen sie,
Und goldne Frucht fiel ohne Müh
In ihren Schooß, nur sanfte *und Freuden-* Lieder sangen sie.
Ein dornicht Feld, ein Thal, wo Armuth wohnt,
Und Segen nie den Fleiß belohnet,
War meiner Kinder Theil. Und ach! mit welcher Qual
Erinnert sichs mein Geist! in dieses Dornen Thal,

18 Die hier unterstrichenen Worte sind in der Partiturquelle ausgestrichen und durch die hier kursiv wiedergegebenen ersetzt worden.

Fiel in der Nacht die Schaar von Abels Söhnen.
Noch seh ich meine Kinder höhnen,
Noch schallet ihr Geschrey mir schröcklich in mein Ohr,
Noch steigt vor mir die Flamme hoch empor
Von Hütten, die der Feind entzündet;
Noch seh ich, wie man sie alß Slaven bindet,
Hört nicht ihr Flehen, nicht ihr Schrein, Ihr Flehn nicht achtet. – *Ach sie schreyn,*
Und führt sie weg *Man treibt sie fort, dienstbar zu seyn.*

Am häufigsten anzutreffen in der gesamten Textbearbeitung ist der verbessernde Austausch von Adjektiven und Adverbien: Der Begriff „saure Arbeit“ macht die Belastung deutlicher als die „schwere Arbeit“, wenn ein „dunkles Traumgesicht“ heller wird, verliert es auch an Bedrohlichkeit, ohne dass das an dieser Stelle gemeint wäre, und der „dunkle Schatten grüner Lauben“ ist als „kühler Schatten“ zweifelsohne attraktiver. Dass aber die Kinder Abels auf ihren Blumenwegen „lüstern“ gehen und keine „sanften“, sondern vielmehr „Freudenlieder“ singen, verweist auf Geßners Bibeldrama. Denn hier lässt Anamelech Kain träumen, dass Abel eine Gruppe von Menschen anführe, die im Tempel der Venus gefeiert haben und nun die Landbevölkerung zu versklaven versuchen, damit diese deren Arbeit übernehme.¹⁹ In diesem Zusammenhang bedeuten auch die grammatikalischen Eingriffe in den letzten beiden Zeilen eine Schärfung, die das bearbeitete Libretto in größere Nähe zu Geßners Text rückt. Im hinzugefügten letzten Auftritt finden sich mit Enjambement und kunstvollen Reimschemata ambitioniert gestaltete Verse wie etwa in Adams letztem Rezitativ:

Des Abels und der Thirza Grab
Ihr zarten Enkel! helfet mir
Mit Rosen und Cypressen zieren.
Wo Abel liegt, bey dieser Laube hier,
Will ich den Hauch, den ich vom Höchsten hab,
Ihr Enkel! unter euch zum Schöpfer wieder führen.

Diesen stehen recht unvermittelt im Duett von Sunam und Hanniel einfache Vierzeiler entgegen, deren Naivität nur unbefriedigend damit zu erklären ist, dass hier zwei Knaben sprechen:

(Sunam:) O Schmerz! Mein Vater ist erblichen!
(Hanniel:) O Quaal! die Mutter ist entwichen!
(Beide:) Nun sind wir Vater-mutterlos:
Ach! der Verlust ist gar zu groß.

Während die Frage nach Klopstocks tatsächlicher Beteiligung an der Textbearbeitung damit noch nicht befriedigend gelöst werden kann, lässt sich der Weg der musikalischen Bearbeitung durch Michael Haydn vergleichsweise leicht nachzeichnen. Im Theater der Salzburger Benediktineruniversität kamen schon seit der Gründung regelmäßig Schul-

¹⁹ Geßner, *Der Tod Abels* (wie Anm. 14), S. 131.

dramen und Oratorien zur Aufführung.²⁰ *Der Tod Abels* scheint sogar mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht worden zu sein, denn dem Textbuch nach waren die beteiligten Sängerschauspieler keine Studenten wie bei den Schuldramen üblich, sondern überwiegend Angehörige der Hofkapelle, die sonst bevorzugt in den Oratorien im Dom eingesetzt wurden.²¹

Die Vermittlung der Quelle dürfte Georg von Pasterwi(t)z zu verdanken sein, dem *regens chori* des Stiftes Kremsmünster von 1767 bis 1783.²² In der Stiftsbibliothek finden sich nämlich nicht nur ein Klavierauszug sowie ein nicht originaler Stimmensatz von Rolles *Der Tod Abels*, sondern auch vier von Pasterwitz angefertigte Bearbeitungen einzelner Sätze, teils lateinisch, teils deutsch textiert, von denen eine sogar auf das Jahr 1778, also das Jahr der Salzburger Aufführung datiert ist. Die Bearbeitungen, nicht aber die Stimmen, tragen dabei genau jene falsche Angabe, die schon im Vorbericht des Salzburger Textbuches irritiert und Rolle als Berliner Musikdirektor apostrophiert. Die Stimmen nennen weder Titel noch den Komponisten des Werks. Eine weitere Verbindung führt noch zum Prämonstratenser-Chorherrenstift Wilten im Süden Innsbrucks, wo *Der Tod Abels* am 29. März, dem Karfreitag des Jahres 1782, aufgeführt worden ist, wiederum mit dem Vermerk, dass es sich um eine Komposition des Berliner Musikdirektors Rolle handle.

Die Münchner Abschrift dürfte jedoch nicht als Partiturabschrift, sondern als Instrumentierung des Klavierauszugs anzusehen sein. Dies wird bereits am Titel der Abschrift deutlich, der das Impressum des Klavierauszugs nachahmt. Auch die Datierung auf 1771 folgt der Erstauflage des Klavierauszugs und ist nicht als Datierung der Abschrift zu verstehen. Trotz einiger deutlicher Parallelen in der Instrumentation der einzelnen Sätze sind doch die charakteristischen Abweichungen zwischen den Partiturfassungen auffällig, wie eine Synopse zwischen Klavierauszug, einer zuverlässig überlieferten Partitur wie jener in der Musikaliensammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin und der Münchner Abschrift veranschaulicht (vgl. Tabelle 1).

Abgesehen davon, dass die Instrumentation in vielen Arien voneinander abweicht, ohne dass die Münchner Abschrift gegenüber der Schweriner Kopie eine prinzipielle Reduzierung oder Erweiterung erkennen ließe, praktische Gründe für die Einrichtung mithin nicht in Anspruch zu nehmen sind, zeigt sich insbesondere bei den im Klavierauszug nicht ausdrücklich bezeichneten *Accompagnati* die Abhängigkeit der Münchner Abschrift vom Klavierauszug. Die Rezitative 3.3, 17 bzw. II.4.1 und 22.1 bzw. II.8.1 sind im Klavierauszug lediglich als „*Recitativo*“ ausgewiesen, was der Bearbeiter der Münchner Abschrift als Hinweis auf ein *Secco-Recitativo* verstanden hat. Gemeint ist jedoch, wie die eigentliche Partitur ausweist, ein *Accompagnato* mit akkordischer Streicherbegleitung, das sich im Klavierauszug nicht von einem *Secco-Recitativo* unterscheiden lässt.

Wie weit sich die gemeinte Partitur und die Instrumentierung des Klavierauszugs einander annähern, zeigt ein Blick auf das Rezitativ II.3.2:

20 Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, *Salzburg*, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 877–886, hier Sp. 881.

21 Massenkeil, *Oratorium und Passion* (wie Anm. 3), S. 73.

22 Altman Kellner, *Georg von Pasterwiz*, in: *NGroved*, Bd. 14, London u. a. 1980, S. 287 f., hier S. 287.

Beispiel 1a: D-SWI: Mus. 4544.

33 **Largo**

37

Wie liegt die Hül-le da im
Kla-gen uns ver-ge-ben.

Graß? Mit Blut be-fleckt, die Wan-ge blaß. Dies

Die Münchner Abschrift weist gegenüber der Schweriner Partitur ein weitaus höheres Maß an Vortragsangaben auf: Phrasierungsbögen, dynamische Bezeichnungen und Generalbassbeifferung fehlen nahezu vollständig in der Schweriner Quelle. Während außerdem die Violine I in beiden Quellen nahezu wörtlich übereinstimmt – sie entspricht auch der Oberstimme des Satzes im Klavierauszug –, sind Violine II und Viola offenbar aus dem harmonischen Zusammenhang heraus erschlossen. Mit den Abweichungen in der Oktavlage, dem Verzicht auf Unisono-Führung zwischen Violine I und II sowie der rhythmischen Angleichung von Violine II und Viola als harmonische Füllstimmen ist die Abhängigkeit der Münchner Abschrift von einer gut überlieferten Partitur auszuschließen.

Beispiel 1b: D-Mbs: Mus. ms. 3813.

33 **Largo**

37

p *p* *p* *p*

Graß mit Blut be-fleckt, die Wan-ge blaß. Dies

p *p*

Unbenommen davon hat Haydn mit seinen Ergänzungen eine veritable Stilkopie des Rolleschen Dramas geschaffen, die weder den kontrapunktisch festlichen noch den liedhaft lieblichen Ton anklängen lässt, wie ihn Manfred Hermann Schmid als generelles Merkmal von Haydns Kirchenstil benennt.²³ Vielmehr eignet er sich Rolles Technik des dramatischen *Accompagnato* an, die in allen seinen Musikalischen Dramen und auch in vielen zeitgenössischen Passionsoratorien anzutreffen ist. Dabei wird ein rezitativischer Satz nicht allein mit akkordischer Streicherbegleitung, sondern vielmehr mit einer sprechenden oder auch lautmalerischen Begleitung versehen, wie sie für das zeitgenössische Melodram typisch ist. Bei Rolle wird diese Technik zudem verbunden mit einem vergleichsweise hohen Maß an Durchkomposition, das eine stereotype Nummernfolge eher selten erkennen lässt. Beide Techniken prägen auch Haydns hinzukomponierten Auftritt:

23 Manfred Hermann Schmid, *Michael Haydn*, in: MGG2, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1095–1116, hier Sp. 1110.

Beispiel 2: D-Mbs: Mus. ms. 3736 (Ergänzungen von Michael Haydn).

133

Hr. 1, 2
Ob. 1, 2
VI. 1
VI. 2
Vla.
Hannele
Sunam
B.c.

f *f* *f* *f* *f* *p* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

der Ver - lust ist gar zu groß.
der Ver - lust ist gar zu groß.

137

f *f* *f* *f* *f*

141

145

Adam

Der En-kel Klag-ge-schrey durch-dringt, er-schüt-tert mich, gräbt

149

f p p

al - le Wun - den neu. Gott! un - ter - stüt - ze mich! gieb mei - ner Gat - tinn Gna - de!

f p p

Adagio molto

p p f f f

Eva

Mein

Adagio molto

f

5

f

f

p

p

f

f

p

p

A - bel, mei-ne Thir-za todt todt! sie sind da - hin! O

p

f

p

10

f

f

f

f

f

p

pp

pp

p

p

pp

f

p

Schmerz! Ach wel - cher Scha - de!

f

p

pp

14

f *f* *f* *p* *f* *p*
fz *p* *f* *p*
fz *p* *f* *p*
fz *p* *f* *p*
fz *p* *f* *p*

Sunam Die Mut-ter todt todt!
 Haniel Mein Va-ter, mein Va-ter todt [todt!]

Mit dem Ende des Duetts II.11.1 in T. 146 leitet die Figuration der beiden Violinen direkt in das anschließende fünftaktige Accompagnato II.11.2 über, das wiederum über einen Kadenzschritt mit dem Terzett II.11.3 verknüpft ist. Für Rolles Dramen überaus charakteristisch, sind diese Kompositionstechniken bei Haydn sonst nicht anzutreffen – was nebenbei Schmidts generalisierende Aussage, Haydn habe sich ab den 1770er Jahren fremden Einflüssen gegenüber gesperrt,²⁴ etwas einschränkt.

Dass *Der Tod Abels* trotz seines immensen Erfolges auch der Kritik ausgesetzt gewesen sein muss, ist aus dem Abdruck in Patzkes *Musikalischen Gedichten* von 1780 zu schließen.²⁵ Patzke schreibt dort im Vorbericht:

„In der gegenwärtigen Ausgabe wird der Leser ein Paar neue Arien finden, die in der so bekannten Ausgabe der musikalischen Composition nicht stehen. Sie wurden auf Verlangen einiger Freunde gemacht, und man wünschte, daß sie Herr Rolle zu der neuen Ausgabe seines Abels setzen möchte. Es ist aber unterblieben, und da sie nun einmal gemacht sind, so mögen sie hier stehen, ob sie gleich dem Liebhaber der Musik nicht nützen.“²⁶

24 Ebd., Sp. 1112.

25 Samuel Patzke, *Musikalische Gedichte. Nebst einem Anhang einiger Lieder für Kinder*, Magdeburg und Halle 1780, S. 73–110.

26 Ebd., S. 72.

Die Kritik am Werk, auf die hier mittelbar hingewiesen wird, ist offenbar nicht auf die Musik, sondern auf den Text gerichtet und könnte somit auch Klopstock zu einer Überarbeitung des Textes veranlasst haben. Die prinzipiellen Ähnlichkeiten seines Trauerspiels *Der Tod Adams* und des Dramas *Der Tod Abels* sind nicht zu übersehen; insbesondere gilt das für ihre problematische Mischform, die Moses Mendelssohn als „Schäfertrauerspiel“ bezeichnet hat, da er es weder dem bürgerlichen noch dem heroischen Trauerspiel zuordnen konnte.²⁷ Tatsächlich ist der Schauplatz ein idyllisch-pastoraler Raum, gleichzeitig aber benötigt das Trauerspiel den humanen Raum, um das Sterben als tragisch begreiflich zu machen. Wie Heinz Schlaffer darlegt, ergibt sich als notwendige Konsequenz daraus die Existenz eines zweiten Paradieses, das durch Erlösung erreicht wird.²⁸ Dies ist ein fundamentaler Unterschied zu Geßners Entwurf, der in seinem *Tod Abels* nicht die Erlösung zum Paradies, sondern im Gegenteil die erneute Vertreibung ins Zentrum rückt und die gesamte Handlung seines Bibeldramas auf den biblischen Bericht vom Sündenfall parallelisiert. Dieses Konzept ist, wie oben bereits angedeutet, in Patzkes *Der Tod Abels* ersatzlos aufgegeben. In der Textfassung der Salzburger Aufführung aber, dessen Bearbeiter man eine genaue Kenntnis der Geßnerschen Vorlage unterstellen darf, wird nicht Geßners Konzept der Parallelisierung aufgegriffen, sondern das der Erlösung zum Paradies: Thirza erfährt durch ihren unvermittelten Tod stellvertretend für die anderen Hinterbliebenen die Erlösung in der Trauer.

„Der sündigen Menschheit Erlösung“ ist gleichzeitig ein Grundmotiv in Klopstocks religiösem Denken, wie es paradigmatisch schon im ersten Vers des *Messias* benannt wird.²⁹ Wenn also der Urheber der Textbearbeitung trotz genauer Kenntnis der Geßnerschen Vorlage eine grundsätzlich andere Glaubensbotschaft vermittelt, deren typologisches Deutungsschema an Klopstocks Theologie orientiert ist, ist damit die Frage, ob Klopstock tatsächlich selbst der Urheber dieser Textbearbeitung sei, zwar noch nicht sicher zu beantworten. Aber dieser Befund erklärt leicht, warum die Zuschreibung an ihn schon für Zeitgenossen ein hohes Maß an Plausibilität aufweisen musste.

27 Moses Mendelssohn, *Der Tod Adams, ein Trauerspiel*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften* 2 (1757), S. 212–225, hier S. 213. Die prinzipiellen Ähnlichkeiten sind schon von Waldemar Kawerau erkannt worden. In einer Anverwandlung der Mendelssohnschen Kritik an Klopstock schreibt Kawerau über den *Tod Abels*, der Text sei „nichts als der trockene Stoff: Abel stirbt, und alle seine Angehörigen sind äusserst betrübt darüber.“ Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit. Beiträge zur Litteratur- und Culturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Halle 1886, S. 221 (*Culturbilder aus dem Zeitalter der Aufklärung* 1).

28 Heinz Schlaffer, *Das Schäfertrauerspiel. Klopstocks Drama ‚Der Tod Adams‘ und die Probleme einer Mischform im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 1 (1966), S. 117–149, hier S. 128.

29 Vgl. dazu auch Klaus Hurlebusch, *Klopstock, Friedrich Gottlieb*, in: *Theologische Real-Enzyklopädie* 19 (1990), S. 271–275.

Tabelle 1: Quellensynopse

Klavierauszug: *Der Tod Abels. Ein Musikalisches Drama in die Musik gesetzt von Johann Heinrich Rolle. Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1771* (RISM A/I: R 2070)

Partitur und Stimmen D-SW1: Mus. 4544: *Der Tod Abels. | von | Rolle*

Partitur D-Mbs: Mus. ms. 3813: *Der Tod Abels | ed. 1771. | Cantate | comp. von | Joh. [ausgestrichen: Mich. Haydn; darüber:] Heinr. Rolle. | Musikdirector in Magdeburg. | I. Theil. | Leipzig bei Bernh. Christoph | Breitkopf u. Sohn. | 1771.*

Klavierauszug	D-SW1: Mus. 4544	D-Mbs: Mus. ms. 3813
1 ³⁰ [Chor], „Lobt den Herrn! die Morgensonne“	I.1 Chor (Chor; Cor I/II, Ob I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.1 Chor (Chor; Cor I/II, VI I/II, Va, B.c.)
2.1 Rec[itativ], „Sie singen! Ha! gewiß ein neues Lied“	I.2.1 [Rezitativ] (Kain; B.c.)	I.2.1 Rezitativ (Kain; B.c.)
2.2 Aria. Poco Lento-Allegro, „Ich elend! elend meine Kinder!“	I.2.2 Aria poco Lento. Con sordino (-Allegro) (Kain; VI I/II, Va, B.c.)	I.2.2 Aria. Poco lento [-Allegro] (Kain; VI I/II, Va, B.c.)
3.1 Rec[itativ], „Sey mir gegrüßt, mein erstgebohrner Sohn!“	I.3.1 [Rezitativ] (Adam, Kain; B.c.)	I.3.1 Rezitativ (Adam, Kain; B.c.)
3.2 Aria. Andante (-Grave), „O Wort, dafür mein Geist erzittert“	I.3.2 Aria Andante (Adam; VI I/II, Va, B.c.)	I.3.2 Aria. Andante [-Grave] (Adam; VI I/II, Va, B.c.)
3.3 Recit[at]ivo accompagnato), „Wie seufzet er! wie kläglich ringt er über seinem Haupt die Hände!“	I.3.3 Rec[it]ativo accompagnato] (Kain; VI I/II, Va, B.c.)	I.3.3 Recit[at]ivo accompagnato] (Kain; B.c.)
4 Aria. Andante poco di molto, „Mein Vater, ach! verzeihe“	I.4 Aria. Andante poco molto (Kain; Cor I/II, Fag I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.4 Aria. Andante poco di molto (Kain; VI I/II, Va, B.c.)
5 Recit[at]iv), „O Gott! mein Blut schaut dankbar zu dir auf!“	I.5.1 [Rezitativ] (Adam, Abel, Kain; B.c.)	I.5.1 Recit[at]ivo] (Adam, Abel, Kain; B.c.), „O Gott! mein Blick schaut dankbar zu dir auf!“
6 Aria. Allegretto, „Wenn der junge Tag erwacht“	I.5.2 Aria. Allegretto (Abel; Fl I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.5.2 Aria. Allegretto (Abel; Ob I/II, Cor I/II, VI I/II, Va, B.c.)

³⁰ Rolle sucht in seinen Dramen häufig nach einer geschmeidigen Verbindung benachbarter Sätze. In *Der Tod Abels* geschieht das noch in recht unauffälliger Weise, indem beispielsweise der Schlussakkord der Kadenz am Ende eines Rezitativs gleichzeitig der Anfangsklang der nachfolgenden Arie sein kann. Im Klavierauszug steht dann kein Schlusstrich, sondern lediglich ein doppelter oder sogar einfacher Taktstrich. In dieser Tabelle sind diese Verhältnisse durch die Zahlenfolge wiedergegeben: Die römische Ziffer am Anfang steht für den Teil des Dramas, die erste arabische Zahl für die mit einer förmlichen Kadenz abgeschlossene Szene oder Sinneinheit, die zweite arabische Zahl für die formal abgeschlossenen Sätze innerhalb dieser Sinneinheit.

Klavierauszug	D-SW1: Mus. 4544	D-Mbs: Mus. ms. 3813
7 Rec[itativ], „O Kinder! seit das Paradies verschwunden“	I.6 [Rezitativ] (Eva; B.c.)	I.6 Rezitativ (Eva; B.c.)
8 Duetto. Allegretto, „Ach Schwester! sing in meine Lieder!“	I.7 Duetto. Allegretto (Thirza, Mehala; Cor I/II, Fl I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.7 Duetto. Allegretto (Mehala, Thirza; VI I/II, Va, B.c.)
9 Rec[itativ], „Mein Bruder! unserm Gotte, der uns liebt“	I.8 [Rezitativ] (Abel, Kain, Mehala, Adam; B.c.)	I.8.1 [Rezitativ] (Abel, Kain, Mehala, Adam; B.c.)
11 Rec[itativ], „So komm und reiche mir die Hand!“	I.10 [Rezitativ] (Abel; B.c.)	I.9 Recit[ativo] (Abel; B.c.)
12 Aria. Larghetto e grazioso, „Ach, liebe mich, so wie ich dich!“	I.11 Aria. Larghetto Grazioso (Abel; Fl I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.10 Aria. Larghetto gratiooso (Abel; VI I/II, Va, B.c.)
13.1 Rec[itativ], „Sie gehen - doch Kain nicht erfreut“	I.12 [Rezitativ] (Adam; B.c.)	I.11.1 Rec[itativo] (Adam; B.c.)
13.2 Chor, „Welrichter! der du uns gerichtet“	I.13 Coro (Chor; Ob I/II, Fag I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.11.2 Coro. Adagio (Chor; VI I/II, Va, B.c.)
14 Rec[itativ], „Mehala! Thirza! alle meine Kinder!“	II.1 [Rezitativ] (Eva; B.c.)	II.1 Rezitativ (Eva; B.c.)
15 Wechselgesang. Allegretto, „Fromm ist Abel der Hirt“	II.2 Duetto. Allegro moderato (Mehala, Thirza; Cor I/II, Fl I/II, Ob I/II, VI I/II, Va, B.c.)	II.2 Duetto allegretto (Mehala, Thirza; Fl I/II, Cor I/II, VI I/II, B.c.)
16 Chor. Allegro ma non troppo, „Seht! dort steigt der Opferrauch herauf!“	II.3 ³¹ Coro. Allegro non troppo (Chor; Cor I/II, Fl I/II, Ob I/II, VI I/II, Va, B.c.)	II.3 Coro all[egr]o ma non troppo (Thirza, Mehala, Abel, Kain, Chor; Ob I/II, Cor I/II, VI I/II, Va, B.c.)
17 Rec[itativ], „Ach, meine Eva! welch ein Schmerz“	II.4.1 Recit[ativo accompagnato] (Adam; VI I/II, Va, B.c.)	II.4 Rec[itativ] (Adam, Eva, Thirza, Mehala; B.c.), „Ach, meine Eva, welche Pein“
	II.4.2 [Rezitativ] (Eva, Thirza, Mehala; B.c.), „Ich folge dir; voll Ahndung ist dies Herz“	
18.1 Aria. Poco Largo cantabile, „Wie eine Blume sinket“	II.5.1 Aria poco Largo cantabile (Mehala; VI I/II, Va, B.c.)	II.5.1 Aria cantabile. Largo (Mehala; VI I/II, Va, B.c.)
18.2 Recit[ativ] con Accomp[agnato], „Ach Gott! Ach Abel!“	II.5.2 [Recitativo] Accomp[agnato] (Adam, Eva, Thirza, Mehala, Kain; VI I/II, Va, B.c.)	II.5.2 Recit[ativo accompagnato] (Adam, Eva, Thirza, Mehala, Kain; VI I/II, Va, B.c.), „O Gott! Ach Abel!“

31 In der überarbeiteten Fassung beginnt erst hier der zweite Teil des Dramas. Da die gedruckten Klavierauszüge gar keine Einteilung aufweisen, lässt sich die Überarbeitung nur anhand der handschriftlichen Partiturquellen nachvollziehen.

Klavierauszug	D-SWI: Mus. 4544	D-Mbs: Mus. ms. 3813
19 Aria. Allegro moderato, „Welch Winseln schlägt mein Ohr?“	II.6.1 Aria. Allegro moderato (Kain; Fl I/II, Vl I/II, Va, B.c.)	II.6 Arie (Kain; Ob I/II, Vl I/II, Va, B.c.)
20 Rec[itativo accompagnato] Moderato, „Entsetzen - Kain - mein Mann - erschlug ihn!“	II.6.2 Accomp[agnato] moderato (Mehala, Adam, Eva, Thirza; Vl I/II, Va, B.c.)	II.7 Rec[itativo accompagnato] Moderato (Mehala, Adam, Eva; Vl I/II, Va, B.c.)
21 Aria. Andante di molto, „Fließt unaufhaltsam hin, ihr Zähren!“	II.7 Aria. Andante di molto (Thirza; Fl I/II, Fag I/II, Vl I/II, Va, B.c.)	II.8 Aria andante di molto (Thirza; Vl I/II, Va, B.c.)
22.1 Rec[itativo], „Ach Tochter, du zerreibst dieses Herz!“	II.8.1 Recit[at]ivo accompagnato (Eva, Adam; Timp, Vl I/II, Va, B.c.)	II.9.1 Recitat[iv] (Eva, Adam; Timp, B.c.)
22.2 [Arioso] Andante, „Herr! Wende nicht dein Angesicht von dem Verbrecher“	II.8.2 [Duett] Arioso andante (Eva, Adam; Fl I/II, Fag I/II, Timp, Vl I/II, Va, B.c.)	II.9.2 [Duett] Andante (Adam, Eva; Vl I/II, Va, B.c.)
22.3 [Accompagnato] Vivace, „Er tötet, ach! er tötet ihn“	II.8.3 [Accompagnato] (Eva; Vl I/II, Va, B.c.)	II.9.3 Recit[at]ivo accompagnato Vivace (Eva; Vl I/II, Va, B.c.)
22.4 [Rezitativ], „Nein, Eva, nein, der Herr erhört gewiß uns Armen“	II.8.4 [Rezitativ] (Adam, Mehala; B.c.)	II.9.4 [Rezitativ] (Adam, Mehala; B.c.)
22.5 [Rezitativ], „Gott segne dich“		
		D-Mbs: Mus. ms. 3736
		II.10 [Rezitativ accompagnato] Adagio (Hanniel, Adam, Eva, Sunam; Vl I/II, Va, B.c.), „Ach, Eva! Komm und hilf“
		II.11.1 [Duett] Adagio (Sunam, Hanniel; [Cor] I/II, [Ob] I/II, Vl I/II, Va, B.c.), „O Schmerz! Mein Vater ist erblichen“
		II.11.2 Recit[at]ivo accompagnato (Adam; Vl I/II, Va, B.c.), „Der Enkel Klaggeschrei durchdringt, erschüttert mich“
		II.11.3 [Terzett] Adagio molto (Eva, Hanniel, Sunam; [Cor] I/II, [Ob] I/II, Vl I/II, Va, B.c.), „Mein Abel, meine Thirza tot!“
		II.11.4 [Accompagnato] (Adam; Vl I/II, Va, B.c.), „Der Herr allein, der Herr ist Gott“
23 Chor. Affetuoso, „Ihr Rosen blüht auf Abels Grabe“	II.9 Chor. Affetuoso (Chor; Cor I/II, Ob I/II, Vl I/II, Va, B.c.)	II.12 Coro affetuoso (Thirza, Mehala, Abel, Kain; Cor I/II, Vl I/II, Va, B.c.)

„Ich war noch ein Knabe; da schon war Klopstocks *MeBias* mein erstes selbsterwähltes und hernach eine lange Zeit mein einziges Buch. Oft hatt' ichs nur in seliger Ahndung gelesen, dann vertrauter; aber nun gab sie, die Langersehnte, ihn mir in die Hand, und siehe! mir ward ein Aufschluß, der mich als Mensch und Künstler beglückt. [...] Diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander, oder lassen sich so leicht zueinander stellen, machen dann ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts zu wünschen übrig bleibt.

Hier, und nur hier, ist nun der Tonkünstler aller unlyrischen Expositionen überhoben. Diese Geschichte ist, wo nicht in aller Herzen, doch in aller Gedächtniß, jeder ist hier im Stande zu folgen; jeder Totalausdruck findet seine Stätte bereitet und kann Totaleindruck machen. [...] Alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.“¹

Dieses unbedingte Lob des Klopstockschen Epos stammt aus dem 1782 erschienenen ersten Teil des *Musikalischen Kunstmagazins* von Johann Friedrich Reichardt. Reichardt stellt es einer Einrichtung von Versen aus Klopstocks *Messias* voran, die er aus dem ersten, zweiten und fünften Gesang entnommen hat. Klopstocks Zustimmung zu dieser Zusammenstellung ist bei Reichardt dokumentiert.² Unzweifelhaft belegt Reichardt mit dieser Einrichtung seine Behauptung, dass sich ausgewählte Abschnitte des Textes leicht zueinander stellen lassen und doch ein lyrisches Ganzes ergeben. Den Beleg, dass dem Tonkünstler damit nichts zu wünschen übrig bleibe, bleibt Reichardt allerdings schuldig. Zwar hat Andreas Romberg 1793 diese Reichardtsche Textfassung vertont; Reichardt selber indes hat 1784, zwei Jahre nach dem Druck des von ihm eingerichteten Textes, für seine Kantate *Der Sieg des Messias* eine Dichtung von Heinrich Julius Tode zur Vorlage gewählt.³ Tode, Hofprediger des Fürsten Friedrich von Mecklenburg-Schwerin, dessen unbedingte Förderung der Kirchenmusik am Hof in Ludwigslust ihm den Beina-

1 Johann Friedrich Reichardt, *Der MeBias*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*, 1. Band (1.–4. Stück), Berlin 1782, S. 8–12 und 53–56, hier S. 8.

2 Ebd.: „Ich will hier den Anfang der Poesie, wie ihn Klopstock gebilligt, abdrucken lassen.“

3 Klopstock schreibt allerdings in einem Brief an Reichardt am 30.3.1779: „Nach Iren Kompositionen aus dem Mess. ferlangt mich ser“ und belegt damit, dass sich Reichardt auch am Klopstockschen Text versucht hat; vgl. HKA, *Briefe VII/1: Briefe 1776–1782*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1982, S. 188 f.

men „der Fromme“ eingetragen hat, orientiert sich in seinem Text zwar an verschiedenen Stilmerkmalen der Klopstockschen *Messias*, auch gemahnt die Zusammenstellung der Texte in der Art eines Passionsoratoriums an Reichardt, doch das wesentliche Stilmerkmal des Klopstockschen Epos sucht man vergeblich: Todes Dichtung ist in mehreren verschiedenen Versmaßen verfasst, sie differenziert zwischen Rezitativen und Arien, und sie ist gekennzeichnet von einer vollständigen Abwesenheit des Hexameters.

Zweifellos ist es das hervorstechendste Merkmal in Klopstocks *Messias*, dass alle 20 Gesänge mit zusammen nahezu 20.000 Versen seines monumentalen epischen Freskos⁴ durchgehend in Hexametern verfasst sind. Ist der Plan zum *Messias* auch angeregt durch die intensive Lektüre von John Miltons *Paradise Lost*, spiegelt sich in der Wahl des Hexameters wie auch in vielen anderen sprachlichen Details Klopstocks Verehrung antiker Dichter, namentlich Homers. Ungeachtet der herausragenden sprachlichen Qualitäten des Epos setzt es einer Vertonung aber erhebliche Widerstände entgegen. Zwar haben sich einige Komponisten, viele davon in persönlichem Kontakt zu Klopstock und auf dessen Anregung hin,⁵ dieser Aufgabe gestellt; ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind zu nennen Georg Philipp Telemann, Carl Heinrich Graun und möglicherweise Johann Heinrich Rolle in den Jahren um 1760, Justin Heinrich Knecht, Johann Friedrich Hugo Dalberg und Andreas Romberg in den 1780er und 1790er Jahren, letztere möglicherweise motiviert durch die erste Gesamtausgabe aller 20 Gesänge 1780.⁶ Doch die Vielgestaltigkeit all dieser Versuche zwischen Klavierlied, Kantate und Melodram ist wohl nicht allein dem experimentierfreudigen Geist der Zeit zwischen 1760 und 1790 zuzuschreiben. Ebenso sehr dürfte sie ein Reflex verschiedener kompositorischer Konzepte sein, mit der Musik eben jenen „Totalindruck“ zu machen, der nach Reichardt aus dem „Totalausdruck“ des Textes folgen muss.

Klopstocks Text weist bereits ein so hohes Maß an Durchformung auf, dass es für einen Komponisten denkbar schwierig ist, eine adäquate Verbindung zwischen Deklamation und Musik herzustellen.⁷ Dabei ist das Versmaß nur die auffälligste Schwierigkeit; die komplexe Syntax, die häufigen Genitivkonstruktionen und der kunstvolle Einsatz rhetorischer Figuren verleihen vielmehr der Klopstockschen Sprache bereits ein so hohes Maß an Musikalität, dass sie sich tatsächlich als „Gesänge“ begreifen lassen. Auch Friedrich Schiller hat Klopstock schon als „musikalischen Dichter“ bezeichnet, wobei er sich freilich weniger auf die äußere Form der Verse des *Messias* bezogen hat als vielmehr darauf, dass sich Klopstocks Einbildungskraft auf kein bestimmtes Objekt beschränke, sondern vielmehr das Ideenreich seine Sphäre sei.⁸

4 Vgl. Dieter Barber, *Der Messias. Ein Heldengedicht*, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 9, München 1990, S. 517–519, hier S. 517.

5 Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Klopstock. Annotationen*, in: *Telemann-Beiträge: Abhandlungen und Berichte*, Folge 3, Oschersleben 1997, S. 104–130, hier S. 115 f. (*Magdeburger Telemann-Studien* 15).

6 Eine ausführlichere, jedoch keinesfalls vollständige Zusammenstellung ist zu finden in: Walther Siegmund-Schultze, *Klopstock-Vertonungen*, in: *Festschrift zum 250. Geburtstag von Friedrich Gottlieb Klopstock*, Quedlinburg 1974.

7 Diese Beobachtung ließe sich auch auf das Schaffen anderer Dichter und anderer literarischer Gattungen anwenden. Die Gedichte – um nur zwei willkürliche Beispiele zu nennen – von Novalis oder Hölderlin sind vielleicht nicht zuletzt deswegen ungleich seltener vertont worden, weil Form und Inhalt dieser Gedichte der Musik weniger Raum zu lassen scheinen, eine Sinnenebene gleichsam zwischen den Gedichtzeilen zu etablieren.

8 Gerhard Sauder, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, in: *Killy Literaturlexikon*, Bd. 6, Gütersloh u. a. 1990, S. 394.

Ein weiteres Problem des *Messias* als Textvorlage ergibt sich aus dem großen Umfang, den einzelne Sinneinheiten innerhalb des Textes ausmachen, und dem Übergewicht der Empfindungsschilderung. So hat Gerhard Kaiser gezeigt, dass etwa das eigentliche Auferstehungsgeschehen in einem Nebensatz von neun Versen erzählt wird, während sich der Hauptsatz von drei Versen mit den Empfindungen der Zuschauer beschäftigt, die ihrerseits in 14 Versen mit den Gefühlen der Auferstehenden am Jüngsten Tag verglichen werden. 650 vorhergehende Verse aber beschreiben die Erwartungsstimmung vor der Auferstehung bei den versammelten Zeugen, 200 folgende Verse die Gefühlswirkung des Ereignisses.⁹ Doch auch hier umfassen abgeschlossene Gedanken oder wörtliche Reden innerhalb der Gesänge häufig 20 Verse und mehr und nehmen damit weit mehr Raum ein als Arientexte in entsprechenden Kantatendichtungen. Da der Gegenstand des *Messias* in die Nähe der Kirchenkantate oder des Oratoriums weist, zeigt sich schließlich als gravierende Schwierigkeit des Textes, dass Erzählung und Reflexion in Klopstocks *Messias* weder sprachlich noch formal differenziert werden, wie es aber für die formale Disposition in diesen Gattungen konstitutiv ist: Eine sprachliche Trennung von Arien und Rezitativen, Chören und Chorälen findet nicht statt. Sicherlich ist die formale Vielgestaltigkeit der *Messias*-Vertonungen auch auf das Fehlen dieser sprachlichen Differenzierung zurückzuführen, denn während beispielsweise bei einem Kantatentext von Karl Wilhelm Ramler die formale Disposition der Komposition bereits fixiert ist, erfordert Klopstocks *Messias* in jedem Fall eine Einrichtung. Auch Reichardts Textfassung umgeht diese Schwierigkeit kaum. Reichardt stellt Abschnitte in direkter Rede zusammen, unter diesen Redenden sind Eloa, Benjamin und Jedidda, Adam und Eva sowie der Chor der Seligen; umrahmt werden diese einzelnen Teile noch von einem Chor der Himmel. Das „lyrische Ganze“, das Reichardt darin sieht, ist zweifelsohne die für eine Kantate typische Besetzung der einzelnen Sätze mit Solo, Duett und Chor. Eine Unterscheidung von Rezitativ und Arie findet freilich auch bei Reichardt nicht statt.

Die kompositorischen Konzepte zur Lösung dieser Schwierigkeiten lassen sich im Wesentlichen drei Kategorien zuweisen. Zur ersten Kategorie gehört die früheste Vertonung von Teilen des I. und des X. Gesangs durch Telemann, TWV 6:4.¹⁰ Die Uraufführung der beiden Kantaten fällt in das Jahr 1759; wiewohl die beiden Kantaten einzeln überliefert und auch teilweise einzeln abgeschrieben worden sind, gibt es doch ein Textbuch, das beide unter dem Titel *Zween Auszüge aus dem Gedichte: Der Messias* lose zusammenfasst. Aufgrund der Beobachtung, dass Telemann zwei verschiedene Textausgaben für die Komposition benutzt hat, hält Ralph-Jürgen Reipsch eine unabhängige Entstehung für möglich und vermutet, dass hierin auch ein Grund für die stilistische Verschiedenheit beider Kantaten liege;¹¹ Günther Godehart ist dagegen der Ansicht, es sei „nicht wahrscheinlich, daß Telemann seinen *Messias* lange vor diesem Zeitpunkt [der ersten Aufführung] fertiggestellt hat“ und begründet diese Einschätzung mit dem Verweis auf die Zweckbestimmung der Kantaten für die Hamburger Drillhauskonzerte.¹² Da

9 Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963, S. 241.

10 D-B: Mus. ms. autogr. G. Ph. Telemann 25; Abschriften befinden sich ebenda sowie in A-Wn, A-Wgm. Eine verloren geglaubte Abschrift der zweiten Kantate *Mirjam und Debora* befindet sich wieder in D-Hs. Eine von Günther Godehart angefertigte, nicht datierte Ausgabe beider Kantaten ist als Aufführungsmaterial beim Moeck-Verlag Celle, o. J. (Chrysander Edition) erschienen.

11 Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 107.

12 Günther Godehart, *Telemanns „Messias“*, in: *Mf* 15 (1962), S. 139–155, hier S. 142.

die Uraufführung am 29. März, also in der Passionszeit, des Jahres 1759 stattgefunden hat – auf dem Programm standen auch noch die *Donnerode* und *Das befreite Israel* –,¹³ erklärt sich die Textfassung als Passionskantate, wie sie auch später viele *Messias*-Vertonungen kennzeichnet. Telemann selbst hat sich noch ein weiteres Mal dem *Messias* zugewandt, wie aus einem Brief Klopstocks an Anna Cäcilie Ambrosius hervorgeht.¹⁴ Der dort erwähnte *Triumphgesang auf Christi Himmelfahrt* aus dem XX. Gesang ist jedoch nicht erhalten.

Auffällig an Telemanns kompositorischer Lösung ist die kühne Durchgestaltung der beiden Kantaten, die zwar jeweils aus mehreren formal voneinander abgetrennten Nummern bestehen, diese jedoch nach Art einer Szene zusammenfassen. Günter Fleischhauer spricht von „ganzheitlicher Durchkomposition“,¹⁵ doch Godeharts Benennung des Werkes als „oratorische Fantasie“¹⁶ beschreibt dieses Prinzip noch etwas griffiger: Wie in einer instrumentalen Fantasie stehen in den beiden Kantaten Abschnitte in unterschiedlichen musikalischen Satzarten nebeneinander, ohne dass diese Abschnitte für sich bereits eine geschlossene Form ausprägten. Insbesondere die zweite Kantate scheint unter Verzicht auf da-capo-Formen im vokalen Teil nur von der Großform her gestaltet zu sein. Einem instrumentalen Vorspiel von 46 Takten Dauer folgt hier ein 23 Takte umfassendes Rezitativ eines Herolds, der den folgenden Wechselgesang von Mirjam und Debora einleitet.¹⁷ Bis zum nächsten größeren Einschnitt dauert dieser erste Wechselgesang 244 Takte. Die nach einer förmlichen Kadenz und einem Wechsel des Tongeschlechts von einer Sinfonie eingeleitete Fortsetzung des Wechselgesangs – Godehart nimmt diese beiden Abschnitte sogar als zusammengehörig an¹⁸ – umfasst weitere 193 Takte. Innerhalb der Wechselgesänge jedoch stehen arienartige Passagen neben Accompagnati und lediglich vom Generalbass begleiteten rezitativischen Abschnitten.

Löst Telemann mit dieser formalen Gestaltung schon ein wesentliches Problem der Vertonung, nämlich das der großen Textmenge, zeigt sich bei der musikalischen Deklamation des Hexameters in den rezitativischen und den arienartigen Abschnitten eine jeweils unterschiedliche Lösung. In den Rezitativen ordnet sich die Deklamation dem Text völlig unter. Für die meisten Versfüße gibt es jeweils standardisierte Lösungen, wobei betonte Silben nahezu stets auf schwere Taktzeiten fallen.¹⁹ Melismen und Textwiederholungen kommen so gut wie gar nicht vor. Der Deklamationsrhythmus ist die Achtelnote, Kommata werden in der Regel durch Pausen wiedergegeben. Folglich ergibt sich für den Daktylus „Mir-jams, und“ die Folge Achtel–Achtel–Achtelpause–Achtel; diese Folge wiederholt sich bei „Weh-mut, De [-bora]“:

13 Ebd.

14 Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 114.

15 Günter Fleischhauer, *Telemann und Klopstock*, in: *Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemannfesttage 1977*, Magdeburg 1978, Teil II, S. 81–90, hier S. 82.

16 Godehart, *Telemanns „Messias“* (wie Anm. 12), S. 144.

17 Da die Rollenzuweisung erst in der Altonaer Gesamtausgabe des *Messias* von 1780 abgedruckt wird, muss Telemann die – freilich naheliegende – Einteilung des Textes auf die Personen selber vorgenommen haben; vgl. Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 108.

18 Godehart, *Telemanns „Messias“* (wie Anm. 12), S. 149. Auch in seiner Edition fasst Godehart beide Abschnitte zusammen, was – ungeachtet des philologischen Befunds – angesichts der deutlichen Kadenz und Generalpausen aber nicht überzeugt.

19 Vgl. auch Fleischhauer, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 15), S. 82 f. Fleischhauer konstatiert die „subtile Akzentberücksichtigung sinntragender Wörter (und einzelner Silben)“ (S. 83).

Beispiel 1: siehe Seite 303.

Die beiden benachbarten Trochäen „deine“ und „[De-]bora“ bestehen jeweils aus der Folge zweier Achtelnoten. Wird ein Daktylus nicht von einem Komma weiter untergliedert, führt das wie bei „wurden nach“ oder „traurigem“ zur quantifizierenden Folge Achtel–Sechzehntel–Sechzehntel. Von diesem Prinzip weicht Telemann ab, wenn eine Betonung den Sprachsinn verunklaren würde. So beginnt etwa in T. 16 der Vers mit einem Trochäus, den Telemann aber in gänzlich unbetonte Sechzehntel-Noten verlegt, um die Verbindung zu diesem nachgestellten Nebensatz herzustellen. Daraus resultiert auch der Taktwechsel nach Art des französischen Rezitativs – eine Technik, derer sich Telemann wiederholt bedient, etwa in der *Matthäus-Passion* von 1746 (TWV 5:31) –, der freilich an dieser Stelle nur verdeutlicht, dass das Zusammenfallen von betonten Silben und Taktschwerpunkten die Zählzeiten jedes Taktes ohnehin gleichgewichtig macht.

In den arienartigen Abschnitten wird dagegen deutlich, dass eher der Text der Musik unterlegt wird. Zwar fallen die betonten Silben auch hier nahezu stets auf die erste Zählzeit jedes Taktes, doch die Verbindung von Versfuß und rhythmischem Motiv ist variabel:

Beispiel 2: siehe Seite 304.

Dem einprägsamen rhythmischen Motiv punktierte Viertel–Achtel–Viertel kann eingangs der Trochäus „Schönster“, in Takt 26 aber auch der Daktylus „Schönste der“ unterlegt werden, wobei Telemann außerdem die rhythmische Gleichwertigkeit der beiden unbetonten Silben aufgibt, wie sie in den rezitativischen Abschnitten wesentlich ist.

Die vielleicht geschmeidigste Verbindung von Musik und Text erreicht Telemann aber in den häufigen *Accompagnato*-Abschnitten. Ist die Zuordnung der Versfüße zu einem rhythmischen Motiv hier auch ähnlich verbindlich wie in den rezitativischen Abschnitten, zeigt sich in der Bildung der musikalischen Phrase doch eine Geschlossenheit:

Beispiel 3: siehe Seite 304 f.

Die Synkope am Beginn und die rhythmische Verlängerung am Schluss helfen ebenso, einen Eindruck von Einförmigkeit zu vermeiden wie der prägnante Begleitsatz. Mit dem gleichberechtigten Miteinander von Musik und Deklamation hat Telemann in diesen Abschnitten vielleicht einen ersten Idealtypus der *Messias*-Vertonung vorgestellt.

Einen gänzlich anderen Weg als Telemann geht Carl Heinrich Graun, indem er einen Abschnitt von 20 Versen des *Messias* als Klavierlied vertont. Zusammen mit zwei weiteren Hexameter-Vertonungen, Carl Philipp Emanuel Bachs „Freude, du Lust der Götter“ (Wq 202A / H. 688) nach Christoph Martin Wieland und Johann Friedrich Agricolas „Muss ich dich denn verlieren“ nach Johann Jacob Bodmer ist diese *Klage der Cidli* in dem 1760 in Berlin erschienenen Druck *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter* enthalten. Der Titel dieses Druckes weist darauf hin, dass hier insbesondere die Adaption des Hexameters auf eine musikalische Form erprobt wird. Eine solche Adaption ist nicht zuletzt deswegen problematisch, weil ein Hexameter stets volltaktig beginnt – meist mit einem Trochäus, bisweilen auch mit einem Dakty-

lus –, während die deutsche Lieddichtung in aller Regel mit einem auftaktigen Jambus beginnt. Einer Vertonung aber kommt ein auftaktiger Versfuß weitaus mehr entgegen als ein volltaktiger. Hugo Riemann hat in der Auftaktigkeit sogar ein Grundprinzip der musikalischen Formbildung gesehen. Die Auftaktigkeit der Motive, so Riemann, sei nicht nur eine Möglichkeit, sondern vielmehr der „Urtypus aller Form“.²⁰ Diese Ansicht stützt er auf den analytischen Befund, dass im Allgemeinen der Taktschwerpunkt nicht mit der folgenden, sondern mit der vorangehenden leichten Taktzeit zur engeren Einheit des Taktmotivs zusammengehöre. Wendet man diese – freilich zuerst auf die Instrumentalmusik bezogene und in vielerlei Hinsicht sicherlich problematische – Theorie auf die Schwierigkeit der Hexametervertonung an, bieten sich zugespitzt zwei Lösungen an: Entweder gehorcht die Musik ihrem Grundprinzip der Auftaktigkeit und ignoriert die charakteristische Volltaktigkeit des Hexameters, oder aber sie ordnet sich dieser Volltaktigkeit unter und sucht nach neuen entsprechenden musikalischen Lösungen dafür.

Grauns Vertonung wird erstmalig von Carl Hermann Bitter beschrieben, der sie als anonymes Werk Carl Heinrich Graun bereits zutreffend zuschreibt, das Druckjahr 1760 damit aber nicht in Übereinstimmung bringen kann.²¹ Dass dieses Werk das wesentliche Deklamationsproblem des Hexameters kaum lösen kann, hat Bitter ebenso erkannt: „Die Musik dieser [drei] Versuche bewegt sich auf dem Boden der melodischen Declamation; [...] Jedoch verschwindet in ihr die eigenthümliche Scandierung des Hexameters so gut wie ganz. Es ist aus ihm eine ganz gewöhnliche Declamationsform geworden, somit der eigentliche Zweck der Arbeit nicht innegehalten.“²² Und zum Ergebnis meint er: „Das Ganze wird wohl nur als ein erfolgloses Bestreben bezeichnet werden können.“²³

Das recht umfangreiche Lied ist im Hinblick auf die Deklamationsform am ehesten mit dem *Accompagnato*-Modell Telemanns zu vergleichen. Auch bei Graun fallen betonte Silben und Taktschwerpunkte nahezu stets zusammen, wobei Graun jedoch keine streng quantifizierende Rhythmik komponiert. Die beiden Daktylen „[Um-]armung gebildet zu“ (T. 77) etwa sind mit ihrer Achtelfolge als akzentuierende Deklamation anzusehen:

Beispiel 4: siehe Seite 305.

Mit den teilweise mit Textwiederholungen verbundenen musikalischen Sequenzierungen versucht Graun überdies, einer gewissen Regelhaftigkeit des Themas Rechnung zu tragen. Als Folge ergibt sich so ab T. 79 sogar eine achttaktige musikalische Sinneinheit.

In das musikalische Umfeld dieses Liedes dürfte auch Johann Heinrich Rolles als verschollen angenommene Vertonung von Szenen aus Klopstocks *Messias* gehören. In den Lebenserinnerungen Friedrich von Köpkins, einer der wichtigsten Quellen für die Kenntnis des Magdeburger Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, findet sich dazu die Anmerkung:

20 Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 2. umgearbeitete Auflage Leipzig 1897, S. 16. Riemann vertritt diese These auch an anderer Stelle.

21 Carl Hermann Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 155 f.

22 Ebd., S. 156.

23 Ebd., S. 158 f.

„Mein Umgang mit Bachmann und Delbrück brachte mich häufig mit dem Musikdirektor Rolle in Gesellschaft. Dieser war oft im Bachmannschen Hause, und schon in frühern Zeiten ein Freund desselben gewesen. Bachmann hatte einen vortrefflichen englischen Flügel. Rolle spielte uns oft von seinen Compositionen darauf vor, setzte auch damals zum Clavier die Scenen aus dem Messias von Cidli. Dies gab die Gelegenheit zur Veranstaltung eines öffentlichen großen Concerts unter Rolles Direction. Bachmann, ich und der Kaufmann Gleim, Bruder des Dichters, wirkten jeder in seinem Kreise. So kam 1764 hier das erste öffentliche Concert zu Stande.“²⁴

Zunächst gibt die etwas holprige Formulierung „Scenen aus dem Messias von Cidli“ innerhalb von Köpkins ansonsten sehr klar formulierten Erinnerungen zu denken. Möglicherweise hat man vorschnell geschlossen, dass es sich dabei um die Cidli-Szenen aus dem IV. Gesang handle.²⁵ Der von Köpken geschilderte Umgang fand im Rahmen des „gelehrten Clubs“ statt, einer literarischen Gesellschaft, die Köpken wenige Jahre zuvor ins Leben gerufen hatte. Aus verschiedenen Zeugnissen wie etwa der von Samuel Patzke zwischen 1763 und 1766 herausgegebenen moralischen Wochenschrift *Der Greis* ist zu schließen, dass die Mitglieder des gelehrten Clubs bei ihren Zusammenkünften Pseudonyme benutzt haben. Patzke etwa, Prediger an der Magdeburger Heilig-Geist-Kirche, trug den Namen „Phronim“. Vielleicht verweist die Angabe „von Cidli“ eher auf das Pseudonym Klopstocks als auf die Auswahl der Szenen.

Dass Rolle die fraglichen Szenen „zum Clavier“ ausgesetzt habe, muss nicht notwendigerweise auf ein Klavierlied schließen lassen. So berichtet Reichardt in seinen *Briefen eines aufmerksamen Reisenden* von einem Besuch bei Rolle,²⁶ bei dem ihm dieser weite Teile aus dem *Tod Abels* am Klavier vorgespielt habe, und auch Friedrich Rochlitz liefert im zweiten Band seiner Sammlung *Für Freunde der Tonkunst* von 1825 eine denkbar farbige Schilderung einer Hausmusik, bei der das gleiche Werk zum Klavier musiziert worden ist.²⁷ Köpkins Bemerkung, dass diese Hauskonzerte bei Bachmann „Gelegenheit zur Veranstaltung eines öffentlichen großen Concerts“ gegeben haben, hat dann offenbar zu der Einschätzung geführt, dass Rolles *Messias*-Szenen in der Art seiner späteren Oratorien oder musikalischen Dramen komponiert seien; so zumindest ist das verlorene Werk bereits in einem monographischen Aufsatz Erich Valentins beschrieben,²⁸ der diese

24 Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders mit Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung. Für meine Kinder aufgesetzt im September 1794*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, 6. Stück, Halle 1916, S. 1–63, hier S. 38.

25 So zuletzt Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, in: *Händel-Jahrbuch* 47 (2001), S. 203–223, hier S. 206.

26 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Zweyter Theil*, Frankfurt und Breslau 1776, S. 55–78.

27 Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst. Vierter Band*, Leipzig 1832, S. 67–136, hier S. 106–118.

28 Erich Valentin, *J. H. Rolle: Ein mitteldeutscher Musiker*, in: *Sachsen und Anhalt: Jahrbuch der Historischen Kommission* 9 (1933), S. 109–160, hier S. 138.

Angabe auch in die MGG übernommen hat.²⁹ Rudolf Kaestner hingegen erwähnt das Werk nicht.³⁰ Im Werkverzeichnis des aktualisierten *New Grove*³¹ ist Rolles *Messias* indes weiterhin als verlorenes oratorisches Werk verzeichnet.

Doch einige Argumente sprechen gegen diese Annahme. Zunächst ist die Überlieferungssituation zumindest der in Magdeburg entstandenen Kompositionen Rolles für den Konzertsaal durch einander ergänzende Quellen recht gut zu erschließen. So lassen sich weder in Köpkens Lebenserinnerungen noch in dem von Lutz Buchmann aus der *Magdeburgischen Privilegierten Zeitung* rekonstruierten Aufführungskalender Rolles³² Hinweise auf vollständig verlorene Werke finden. Dass der *Messias* die einzige Ausnahme davon bilden sollte, erscheint angesichts der ihm zugesprochenen Bedeutung doch eher wenig wahrscheinlich. Auch liest man aus Köpkens Erinnerung nur heraus, dass Rolle die Szenen „gesetzt“, nicht aber, dass er sie tatsächlich auch aufgeführt habe. Die Aufführung war offenbar für das erste „öffentliche Concert“ vorgesehen. Nachgewiesen ist sie dafür bislang aber nicht, und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Rolle – wie zwei Jahrzehnte später Reichardt – keine befriedigende musikalische Lösung für die *Messias*-Szenen gefunden und seine Arbeit daran gar nicht abgeschlossen hat. Denn auch die bisweilen geäußerte Vermutung, zumindest eine Spur von Rolles *Messias*-Szenen sei in den *Drey verschiedenen Versuchen* zu finden,³³ ist nicht zu stützen: Durch eine handschriftliche Quelle dieses Liedes in der Amalien-Bibliothek wie auch durch einen Brief von Johann Heinrich Voß kann das oben behandelte Lied Graun sicher zugeschrieben werden.³⁴ 1760 aber, im Druckjahr der *Drey verschiedenen Versuche*, residierte nicht nur der Berliner Hof in Folge des Siebenjährigen Krieges in Magdeburg, sondern auch Klopstock nahm zeitweilig seinen Wohnsitz dort. Dass Grauns Vertonung ohne einen Austausch mit Klopstock und Rolle entstanden sein sollte, ist damit nur schwer vorstellbar, und entsprechend darf man eine gewisse Ähnlichkeit der Vertonungen von Graun und Rolle vermuten.

Dem Dilemma, dass die Textgestalt des Hexameters und die musikalische Deklamation widerstreitenden Prinzipien unterliegen, haben sich auch die *Messias*-Komponisten der 1780er und 1790er Jahre gegenüber gesehen. In direkter Anknüpfung an Telemanns Kantaten ist der *Messias* von Andreas Romberg zu sehen.³⁵ Komponiert 1793 in Bonn, umgearbeitet 1802 in Hamburg, beruht das Werk auf der lediglich um einen Schlusschoral erweiterten Reichardtschen Textfassung, die Romberg allerdings umstellt und

29 Erich Valentin, *Johann Heinrich Rolle*, in: MGG, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 653–656, hier Sp. 655.

30 Rudolf Kaestner, *J. H. Rolle: Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932 (*Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* 13).

31 Thomas A. Bauman und Janet Best Pyatt, *Johann Heinrich Rolle*, in: *NGroveD2*, London u. a. 2001, Bd. 21, S. 531–533.

32 Lutz Buchmann, *Die „Magdeburgische privilegierte Zeitung“ als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz am 9. März 1985 in Magdeburg*, Magdeburg 1986, S. 42–55 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen* 1).

33 Z. B. Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 118.

34 Freundliche Mitteilung von Christoph Henzel aus seinem in Vorbereitung befindlichen Verzeichnis der Werke der Gebrüder Graun.

35 D-Hs: Sign. ND VI 395^{ak} (Autograph): *Der MeBias. Componiert [...] zu Bonn. 1793.*

in drei statt in zwei Teile gliedert. Diese Teile sind aber musikalisch miteinander verflochten; zwischen das letzte Stück des ersten und das erste Stück des zweiten Teils hat Romberg eine modulierende Überleitung gesetzt. Modulierende Überleitungen finden sich auch innerhalb der Teile allenthalben, so dass sich wie bei Telemann große Szenen aneinander reihen. Ebenso stellt Romberg in den einzelnen Nummern verschiedene Satztypen nebeneinander; die immerhin 26 Hexameter-Verse von Evas „Selig bist du“ im zweiten Teil vertont Romberg in 45 Takten Largo, 79 Takten *Accompagnato* mit häufigen Tempowechseln und 20 Takten „a tempo“, die eine Art auskomponiertes *da capo* darstellen. Es schließen sich noch zwei Takte modulierender Überleitung zur nächsten Nummer an.

Besonders innerhalb der *Accompagnato*-Takte ist die Musik sehr kleingliedrig gehalten und ändert in Abhängigkeit von Reizworten wie „Unschuld“ oder „entsetzliche Tat“ innerhalb weniger Takte völlig ihren Charakter:

Beispiel 5: siehe Seite 306–308.

Romberg hat gegenüber seinem Verleger Nicolaus Simrock zugegeben, dass sein *Messias* „in Hinsicht der galanten Schönheiten und Vollkommenheiten sich mit anderen neuen Partituren nicht messen kann“,³⁶ doch die an eine Fantasie gemahnende Formlosigkeit dieser Szene ist damit nur unzureichend beschrieben. Das ohnehin lediglich angedeutete *da capo* hilft kaum, den komplexen Mittelteil zu umgrenzen; da viele andere Nummern des Werkes vergleichbar gestaltet sind, dürfte das Werk tatsächlich nur schwer zugänglich sein. Romberg hat in seiner Überarbeitung das Werk stärker gegliedert, Orchester Vorspiele hinzugefügt und die *Accompagnati* teilweise gestrafft, diese Eva-Szene aber weitgehend unverändert belassen. Einen größeren Erfolg hat er damit aber nicht mehr erzielen können.

Gewissermaßen radikale Gegenentwürfe dazu stellen schließlich die Vertonungen von Johann Friedrich Hugo Dalberg und Gottfried August Homilius dar. Dalberg, der hauptsächlich durch eine frühe Vertonung von Friedrich Schillers Ode *An die Freude* den Weg in die musikwissenschaftlichen Nachschlagewerke gefunden hat, nennt seine Werke *Eva's Klagen* und *Jesus auf Golgatha*³⁷ „Deklamationen“ und gestaltet sie wie ein Melodram. Die Textunterlegung ist dabei sicher nicht so punktuell zu verstehen, wie sie in der handschriftlichen Quelle vorliegt. Vermutlich dienen die Worte gleichsam als Stichworte für den begleitenden Vortrag der Verse. Die Unmöglichkeit, diese Verse selbst in Musik zu setzen, führt bei Dalberg zu der Lösung, ihren Vortrag mit Musik zu illustrieren:

Beispiel 6: siehe Seite 309.

36 Zitiert nach Oliver Huck, *Andreas Romberg: Der Messias*, in: *Oratorienführer* (Hrsg. Silke Leopold und Ulrich Scheideler), Stuttgart u. a. 2000, S. 573 f., hier S. 574.

37 D-SW1: Mus. 1589: *Eva's Klagen | bei dem Anblick des sterbenden | Messias, eine Deklamation | mit musikalischer Begleitung | aus | Klopstocks Mesiasde 8^{er} Gesang.*

Als wiederum anderer Gegenentwurf kann der 1776 komponierte *Messias* von Homilius gelten,³⁸ denn Homilius vertont einen eingerichteten Text, der zwar entfernt an das Klopstocksche Epos gemahnt, die Verse aber in bester akzentuierender Weise in völliger Abwesenheit des Hexameters gestaltet. Es handelt sich um eine nachgedichtete Passionserzählung; da die autographe Partitur³⁹ in der Schweriner Landesbibliothek für eine Aufführung am Ludwigscluster Hof eingerichtet ist, bietet sich die Vermutung an, dass auch dieser ansonsten nicht bezeichnete Text von Heinrich Julius Tode verfasst worden ist. Wie bei Klopstock nimmt die eigentliche Handlung einen nur geringen Platz ein, um den kontemplativen Abschnitten desto mehr Gewicht beizumessen. Etwas überraschend ist freilich, dass zu den betrachtenden Personen sogar Gott selber zählt. Mit geheimnisvollem Paukenwirbel eingeleitet, sind die ersten Takte dieser Arie wie ein Auftritt gestaltet; eine dramatische Komponente, die dem Klopstockschen Epos fehlt:

Beispiel 7: siehe Seite 310.

Klopstocks *Messias* ist bei aller Abwesenheit im lyrischen Detail wohl dennoch mit seiner epochalen Kraft eine notwendige Voraussetzung für Homilius' Vertonung. Die Unmöglichkeit, Klopstocks Verse in Musik zu setzen, führt bei Homilius nunmehr zur völligen Abkehr vom ursprünglichen lyrischen Text und zu einer pointierten Darstellung von Klopstocks Theologie der Empfindsamkeit

38 D-SW1: Mus. 2910: *Der Messias* | ein Singgedicht („Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“). Zur Partitur ist ein Textbuch überliefert: *Der Messias, | ein Oratorium. | In Musik gesetzt | von | Gottfried August Homilius | Kantor und Musik-Director an der Kreuz- | Kirche zu Dresden. | Schwerin 1780. | gedruckt mit Bärensprungschens Schriften.*

39 Die Partitur ist von Uwe Wolf als Autograph identifiziert worden. Ich danke an dieser Stelle für die freundliche Mitteilung.

Beispiel 1: Georg Philipp Telemann, *Mirjam und Debora*, Nr. 2 (Rezitativ Herold).

Recit.

Ein Herold

Mir - jam[s] und dei - ne Weh - muth, De - bo - ra, wur - den nach lan - gem trau - ri - gem

Basso

6

Schwei - gen zum sanff - ten zum wei - nen - den Lie - de voll Kla - ge, denn der Un -

10

sterb - li - chen Stim - me zer - fließt von sich selbst in Ge - sän - ge, wenn sie Emp - fin - dun - gen

14

sagt, wie De - bo - ra und Mir - jam sie fühl - ten. Die auf E - phra - ims Ber - ge nach ih - rem

18

Nah - men den Palm - baum nannt', und Am - rams Toch - ter. So san - gen sie ge - gen - ein - an - der:

Beispiel 2: Georg Philipp Telemann, *Mirjam und Debora*, Nr. 3 (Mirjam), T. 1–39.

Mirjam

18 Schön - ster un - ter den Men - schen Er

25 **Recit.** war der Schön - ste der Men - schen; A - ber ent - stellt ent - stellt hat

32 dich der blu - ti - ge Tod, dich! dich! dich! dich!

Beispiel 3: Georg Philipp Telemann, *Mirjam und Debora*, Nr. 3 (Wechselgesang Mirjam und Debora), T. 82–94.

Langsam

Fagotti

Violine I

Violine II

Viola

Mirjam

Debora

Basso

Un - - - er - mü - det fal - tet er sei - ne Hän - de zum

Un - - - er - mü - det fal - tet er sei - ne Hän - de zum

88

Va - ter für die Sün - der zum Hei - - - li - gen. Un - er -
 Va - ter für die Sün - der zum Hei - - - li - gen. Un - er -

88 7 4 6
2 5

Beispiel 4: Carl Heinrich Graun, *Klage der Cidli*.

74

so in dei - - - - ner rei - - - - nen Um - ar - mung ge - bil - det zu
 wer - den, Dein zu sein, dein zu sein und dich
 e - wig, dich e - - - wig, dich e - wig zu lie - - - ben.

78

83 *tr*

Beispiel 5: Andreas Romberg, *Der Messias*, Nr. 8 (Eva), T. 75–107.

75 **Adagio**

Flauto

Oboi

Eva

Sey du mir mein E - den;

Violino I

Violino II

Viola

Basso

p

80 **Recit.**

Flauto

Oboi

Eva

du Brun-nen Da-vids, du Quel-le, wo ich gött-lich er - schaf-fen zu - erst mich sa - he;

Violino I

Violino II

Viola

Basso

80

84

du Hüt-te, wo er wein-te, sey du mir die Lau-be der er - sten

84

90

dolce

dolce

Un-schuld! Hätt ich

p

p

p

90

p

97

dich in E - den ge - bo - ren, hätt ich dich in E - den ge - bo - ren, du

104

Recit. Largo

gött-li-cher, hätt ich gleich nach je - ner ent-setz-li-chen That, o Sohn, dich ge - bo-ren:

104

Beispiel 6: Johann Friedrich Hugo Dalberg, *Eva's Klagen*.

Andante

Flöte

Due Corni

Eva ...Wunden herabquillt

Violine I

Violine II

Viola

Basso

Adagio

hängt voll Jammer

pp

pp

pp

pp

pp

Beispiel 7: Gottfried August Homilius, *Der Messias*, Arie Nr. 6 (Bass), T. 1–6.

Andante maestoso

Flöte

Gr. Oboe
[=d'amore]

Fagott

Pauken

Bass

Violine I

Violine II

Viola

Fondamento

sord.

f

Du bist mein lieb-ster Sohn,

p *f*

Während des Siebenjährigen Krieges diente die preußische Festungsstadt Magdeburg dem Berliner Hof mehrfach als Stätte der Zuflucht. Dieser Umstand blieb für die kulturelle Entwicklung der Stadt nicht ohne Folgen, kam doch mit dem Hof ein Gefolge von literarisch und musikalisch Gebildeten in die von merkantilen und militärischen Interessen geprägte Stadt. So entstand im Jahre 1760 – wohl nach berlinischem Vorbild – ein „Gelehrter Clubb“, zu dem Vertreter der Hofgesellschaft sowie Magdeburger Bürger gehörten und zu dessen geistigem Umfeld auch der Magdeburger Musikdirektor Johann Heinrich Rolle (1716–1785) zu zählen ist. Im Jahre 1764, kurz nach dem Ende des Krieges also, begründete Rolle ein Konzertunternehmen, das bis zu seinem Lebensende Bestand haben sollte. Die Bedeutung der Rolleschen Konzerte für die Entstehung eines öffentlichen Konzertes in Deutschland dürfte somit ebenbürtig sein mit vergleichbaren Unternehmungen wie dem Großen Konzert und dem Gewandhauskonzert in Leipzig, den Telemannischen, Bachschen und Westphalschen Konzerten in Hamburg, mit Konzertreihen in Berlin, Frankfurt am Main, Mannheim, Erfurt und Halle.

Die Saison der Rolleschen Subskriptionskonzerte begann stets im November und wurde im Februar oder März beschlossen. Meist waren es 16 Konzerte pro Saison, die in der Regel sonnabends um 17 Uhr im Saal des an der Südseite des Alten Marktes gelegenen Seidenkammerinnungshauses stattfanden. Anhand der Konzertanzeigen, die regelmäßig in der *Magdeburgisch privilegierten Zeitung* erschienen, lässt sich Rolles Aufführungskalender recht gut rekonstruieren. Das im Vergleich zu anderen Konzertunternehmen Spezifische der Konzertprogramme war, dass vor allem Kompositionen Rolles erklangen, Werke anderer Komponisten machten nur knapp ein Fünftel aller Aufführungen aus (C. H. Graun, C. Ph. E. Bach, Schweitzer, Agricola, Hasse, Kühnau, Händel usw.).¹ Der Schwerpunkt des Repertoires wiederum lag bei seinen „Musikalische Dramen“ genannten Oratorien, doch kamen auch Kantaten, Passionskantaten und -oratorien, eine Musikalische Elegie und Singspiele zur Aufführung. Instrumentalmusik lässt sich anhand der bekannten Konzertmeldungen und Berichte nicht nachweisen. Die meisten Werke entstanden zunächst für das Magdeburger Publikum. Rolles Musikalische Dramen, seine Passionen und Passionsoratorien, die qualitätvollen Motetten und die heute noch weitgehend unbekanntenen Kirchenkantaten waren weit verbreitet.² Im

1 Lutz Buchmann, *Der Aufführungskalender J. H. Rolles im Spiegel der Magdeburgisch privilegierten Zeitung*, in: *Telemann-Beiträge. 2. Folge, Günter Fleischhauer zum 60. Geburtstag am 8. Juli 1988*, Magdeburg 1989, S. 47–64, passim (*Magdeburger Telemann-Studien* 12).

2 Entsprechende Untersuchungen zur Instrumentalmusik Rolles (Kammermusik, Konzerte) liegen bislang nicht vor.

Besonderen gilt dies wiederum für die Musikalischen Dramen, die er meist als Klavierauszug bei Breitkopf in Leipzig drucken und zur Subskription ausschreiben ließ. Einige dieser Drucke wurden zwei- oder dreimal aufgelegt und erzielten somit zeitgenössische Auflagenrekorde. Aber auch handschriftliche Partituren wurden in den Verlagen Breitkopf und Westphal angeboten.³ Bei Bedarf hat Rolle selbst professionelle Schreiber in Magdeburg mit Kopierarbeiten beauftragt, wie aus einem Brief an Breitkopf aus dem Jahre 1773 hervorgeht.⁴

Aufführungen seiner Werke lassen sich im Raum zwischen Stockholm, Salzburg und Zürich, zwischen Riga, Siebenbürgen und Frankfurt am Main⁵ nachweisen. Auch die Streuung der überlieferten Partiturmanuskripte ist beachtenswert, ganz abgesehen von der Häufigkeit der gedruckten Klavierauszüge in Bibliotheken und Archiven, die weit über das im RISM Verzeichnete hinausgeht. Allein der Aspekt der weiten Verbreitung wäre Grund genug, sich dem Werk Rolles intensiver zu nähern.

In jüngerer Zeit ist eine „Wiederentdeckung“ der Werke Rolles festzustellen, wie Aufführungen von einzelnen seiner Musikalischen Dramen, praktische Editionen und wissenschaftliche Arbeiten beweisen. Bei der kritischen Sichtung der bereits existierenden Literatur über Rolle jedoch sind häufig Unstimmigkeiten festzustellen, die auf der nicht immer genügenden Auseinandersetzung mit primären Quellen beruhen dürften. Zwar sind in den letzten zwanzig Jahren einzelne, durchaus verdienstvolle Studien entstanden,⁶ der Blick auf den jüngst in der neuen Ausgabe des *New Grove Dictionary* erschienenen, von Janet Best Pyatt revidierten Rolle-Artikel von Thomas Bauman jedoch beweist einmal mehr, dass Fehler auch in bedeutenden Musiklexika lange fortgeschrieben werden.⁷ Besonders zu bedauern ist, dass die dort angegebene Literatur

- 3 *Verzeichniß derer Musicalien, welche in der Niederlage auf den grossen Bleichen bey Johann Christoph Westphal u. Co. in Hamburg in Comm. zu haben sind*, Hamburg 1782, S. 155 f. (Lazarus, *Der Tod Abels, Davids Sieg, David und Jonathan, Saul, Abraham, Isaac*, Passionsoratorium *O meine Seele ermuntre dich*, Passionsoratorium *Weinet, heilige Tränen*, Weihnachtsoratorium *Ach, daß du den Himmel zerrisest*, Oster- und Pfingstmusiken usw.); *Verzeichnis Musicalischer Werke, allein zur Praxis [...] welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...] welche in richtigen Abschriften bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig [...] zu bekommen sind. Vierte Ausgabe*, Leipzig, nach der Ostermesse, 1780, S. 5 (*Abraham, Davids Sieg, Saul, Der Tod Abels*).
- 4 Rolles Brief an Breitkopf, Magdeburg, 29. Dezember 1773 (D-B: Mus. Samml. Härtel 232, fol. 1v): „Eine correct und sauber geschriebene vollständige Partitur des | Abels steht denen Liebhabern vor 5 Louis d'or zu Dienste, nur müßte von | der Empfangszeit des Geldes angerechnet, zur Copie 14 Tage Zeit gelaßen | werden [|], nach deren Verlauf die Partitur so gleich erfolgen könnte.“
- 5 Ein Notenkatalog des Allgemeinen Almosenkastens aus der Zeit um 1800 weist Kirchenstücke von Rolle aus. Vgl. Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente*, Magdeburg 1999, S. 146 (*Magdeburger Telemann-Studien* 14).
- 6 So z. B.: Thomas A. Bauman, *Rolle, Johann Heinrich*, in: *NGroveD*, Bd. 16, London 1980, S. 113–115; Wolf Hohohm, *Die Organisation und Bedeutung des Magdeburger Musiklebens im 18. Jahrhundert*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz am 9. März 1985 in Magdeburg*, Magdeburg 1986, S. 6–41 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen* 1); Anette Driehaus, *Die Passionsvertonungen Johann Heinrich Rolles. Ein Beitrag zur Geschichte des Passionsoratoriums im späten 18. Jahrhundert*, Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg, Hamburg 1989; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1); Janet Best Pyatt, *Music and Society in Eighteenth-Century Germany: The Music Dramas of Johann Heinrich Rolle (1716–1785)*, Duke University 1991, S. 406; Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, in: *Händel-Jahrbuch* 2001, S. 203–223.
- 7 Thomas Bauman, Janet Best Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich*, in: *NGroveD2*, London 2001, S. 532 f.

kein vollständiges Bild liefert und hinter den Literaturangaben der MGG⁸ und der 1980 erfolgten Ausgabe des *New Grove Dictionary*⁹ zurückbleibt. Dass dies weniger der Autorin als engen redaktionellen Vorgaben anzulasten ist, sei gerechterweise vermerkt. So werden beispielsweise die wichtigen älteren Arbeiten von Waldemar Kawerau,¹⁰ Rudolf Kaestner¹¹ und Erich Valentin¹² nicht mehr genannt.

Unter diesem Eindruck stehend, soll hier versucht werden, einige der Ungenauigkeiten und Fehler zu korrigieren – soweit sie jene Werke betreffen, die Rolle ursprünglich für seine Subskriptionskonzerte komponiert hatte bzw. dort aufführte. Den Hauptteil dieser Arbeit bildet eine tabellarische Übersicht, aus der neben dem jeweiligen genauen Werktitel gegebenenfalls Titelvarianten, das Datum der ersten nachweisbaren Aufführung oder der zumeist aus den Anzeigen in der *Magdeburgisch privilegierten Zeitung* zu entnehmenden Uraufführung zu ersehen ist. Außerdem befinden sich darin Angaben zu den gedruckten Klavierauszügen sowie zu den literarischen Stoffen bzw. Vorlagen. Dabei werden die einzelnen Informationen jeweils mit den entsprechenden Quellenverweisen unterlegt. Zunächst jedoch sollen an einigen konkreten Fallbeispielen Probleme der Werkdatierungen, der literarischen Vorlagen und der Werküberlieferung dargestellt werden.

1. Datierungen

Die Ankunft Jacobs in Ägypten

Das Autograph zu Rolles Musikalischem Drama *Jakobs Ankunft in Ägypten* ist erhalten geblieben, was für diese Werkgruppe den Ausnahmefall darstellt. Einen Hinweis auf seine Entstehungszeit gibt es jedoch nicht.¹³ Seit Erich Valentins MGG-Artikel vermutete man, dass das Werk in Rolles Berliner Zeit, also zwischen 1741 und 1746 komponiert wurde.¹⁴ Doch schon der Blick auf die Lebensdaten des Librettisten Gotthilf Sebastian Rötger hätte diese Vermutung ad absurdum führen können. Rötger wurde 1749 [sic!] in Klein-Germersleben bei Magdeburg geboren, war seit 1765 Schüler und Alumne des Pädagogiums am Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg und studierte von 1767 bis 1770 in Halle Theologie. Ab 1771 wirkte er als Lehrer an seiner ehemaligen Magdeburger Schule, zu deren Propst er Ende 1779 gewählt wurde. Er gehörte wie Rolle

8 Erich Valentin, *Rolle, Johann Heinrich*, in: MGG, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 654–656.

9 Bauman, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 6).

10 Waldemar Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit*, Halle 1886. Darin vor allem das Kapitel IV (*Johann Heinrich Rolle. Ein musikalisches Charakterbild*, S. 177–274), aber auch Kapitel I (*Die kritischen und moralischen Wochenschriften Magdeburgs in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts*, S. 1–74).

11 Rudolf Kaestner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932 (*Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* 13).

12 Erich Valentin, *Johann Heinrich Rolle. Ein Mitteldeutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Sachsen und Anhalt, Historische Kommission für die Provinz Sachsen und für Anhalt* (Hrsg. Walter Möhlenberg) IX (1933), S. 109–160.

13 D-B: Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 1. Der Band stammt aus dem Nachlass Georg Poelchaus, vom dem auch das Titelblatt herrührt: „Jacobs Ankunft in Egypten. | Ein Oratorium von J. H. Rolle | Musikdirector in Magdeburg, | in eigenhändiger Partitur. | Die Poesie ist vom Propst Röttger.“

14 Valentin, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 8), Sp. 655; Best Pyatt, *Music and Society* (wie Anm. 6), S. 406; Bauman, Best Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich*, S. 532 (wie Anm. 7).

und dessen Hauptlibrettist Johann Samuel Patzke (1727–1787) zur literarischen Mittwochsgesellschaft in Magdeburg. 1831 verstarb der einflussreiche Pädagoge vielgeehrt in Magdeburg.¹⁵

Die von Valentin angenommene Datierung des Musikalischen Dramas ist nicht zu halten – Rötger hätte das Libretto einige Jahre vor seiner Geburt verfassen müssen. Der tatsächliche Zeitpunkt der Entstehung der Dichtung dürfte frühestens in seine Studienzeit fallen, er kann somit kaum vor 1770 anzusetzen sein – was auch der empfindsame und handlungsarme Duktus des offenbar an Klopstocks Dramen geschulten Textes bestätigen würde.

Ein bisher nicht beachteter anonymer Nachdruck des Librettos lässt jedoch vermuten, dass der Text noch später entstand. Dieser Abdruck befindet sich im 1779 erschienenen zweiten und letzten Band der Sammlung *Wodan* aus dem Umfeld des Hamburger Juristen und Dichters Garlieb Hanker (Pseudonym: Friedrich Ludwig Epheu, 1758–1807),¹⁶ in welcher wohl kaum ältere Texte veröffentlicht wurden. Leider hilft bei der Datierung des Werkes auch nicht jener Brief Rolles an Rötger weiter, in welchem er ihn vor der Drucklegung des Textheftes für die Aufführung von *Die Ankunft Jakobs in Ägypten* in Magdeburg kurzfristig um die Revision des Librettos bittet, denn auch dieses Manuskript ist nicht datiert: „Hier überschicke ich Ihnen die Copie des neuen Drama zur | Revision. Haben Sie die Gewogenheit, und sehen es nächstens | durch, damit alles nach ihrem Sinn sey. Spätestens muß es | Morgen nach der Druckerey, damit es bey Zeiten fertig sey.“¹⁷

Ein Blick in die eingangs erwähnte *Magdeburgisch privilegierte Zeitung* hingegen hätte schon früher Gewissheit über die Entstehungszeit der Rolleschen Komposition bringen können. Eine erste Aufführung in Magdeburg ist dort für den 18. November 1775 angezeigt. In der Ausgabe vom 11. November 1775 heißt es:

„Die resp. Liebhaber der Musik werden hierdurch benachrichtiget: daß das auf Pränumeration eingerichtete Concert diesen bevorstehenden Sonnabend, als den 18ten November, auf dem Seidenkrahmer=Innungshause, Abends um 5 Uhr, mit einem neuen [sic!] Drama, betitelt: Die Ankunft Jacobs in Egypten etc. seinen Anfang nehmen, und 16 mal hintereinander, jedesmal des Sonnabends um gewöhnliche Zeit damit continuiert werden wird. Die gedruckten Exemplare des Drama sind Tages vorher in Rollens Behausung, und am Concerttage bey der Entrée, das Stück a 2 Gr., zu haben. Musikliebhaber, die annoch zu pränumeriren gedenken, können auf diese 16 Concerte Billets zu 5 Thlr. auf eine einzelne Person, und zu 10 Thlr. auf einen Herrn und zwei Damen in Rollens Wohnung bekommen.“¹⁸

15 Uwe Förster, *Rötger, Gotthilf Sebastian*, in: *Magdeburger Biographisches Lexikon 19. und 20. Jahrhundert* (Hrsg. Guido Heinrich und Gunter Schandera), Magdeburg 2002, S. 594 f.

16 *Wodan. || Zweiter und letzter Band. | [Kupfer] || Hamburg. 1779. | Bey Johann Philipp Christian Reuß*, S. 445–449. Exemplar in D-Au: I. 5.8.312. Der Namen des Librettisten wird verschlüsselt wiedergegeben mit „- - r“. Zu Hanker vgl. Otto Beneke, *Hanker, Garlieb H.*, in: ADB, Bd. 10, Leipzig 1879 (Nachdruck Berlin 1968), S. 519.

17 D-B: Mus. ep. J. H. Rolle 2. Darin heißt es auch: „Morgen, Sonnabend, über 8 Tage ist das erste Concert.“ Möglicherweise ist damit die Uraufführung gemeint (siehe unten). Dann würde der Brief vom Freitag, den 10. November 1775, datieren.

18 Wiederholung der Meldung in der *Magdeburgisch privilegierten Zeitung* (MpZ) am Dienstag, den 14. November 1775, und am Sonnabend, den 18. November 1775 (gekürzte Fassung).

Zu Beginn einer Konzertsaison brachte Rolles häufig Neukompositionen heraus – so auch im Jahre 1775. In den Konzertanzeigen wird dann stets ausdrücklich auf das „neue Drama“ hingewiesen. Nur bei Wiederholungen des betreffenden Werkes in derselben Saison wurde gelegentlich die gleiche Formulierung noch einmal verwendet. Trifft die erste Erwähnung eines Werkes in einer Konzertanzeige mit der Formulierung „neues Drama“ zusammen, so ist davon auszugehen, dass es sich um eine Uraufführung gehandelt hat. *Die Ankunft Jacobs in Ägypten* wurde also am 18. November 1775 im Magdeburger Seidenkramerinnungshaus uraufgeführt und nicht drei Jahrzehnte zuvor in Berlin.¹⁹

Die Befreiung Israels

Auch Rolles Musikalisches Drama *Die Befreiung Israels* war bislang nicht genau zu datieren gewesen. Das Libretto dieses Werkes ist eine Bearbeitung von Friedrich Wilhelm Zachariäs *Das befreiete Israel*, die der von 1769 bis 1778 in Magdeburg wirkende Heilig-Geist-Prediger Christoph Christian Sturm für Rolles vorgenommen hatte.²⁰ Johann Heinrich Rolle – gleichfalls Carl Philipp Emanuel Bach – vertonte auch einige der Lieder des später in Hamburg wirkenden Geistlichen.²¹

Kaestner ging in seiner Dissertation von 1932 davon aus, dass Rolles Vertonung der *Befreiung Israels* um 1770 entstanden sei,²² Valentin meinte „nach 1761“,²³ an anderer Stelle „vermutlich 1761“.²⁴ Das letztere Datum rührt von Valentins Annahme her, dass Zachariäs seine Dichtung erst 1761 geschrieben hätte. Tatsächlich jedoch hatte Georg Philipp Telemann Zachariäs Text bereits 1759 als *Das befreite Israel* (TWV 6:5) vertont. Um 1763 erschien das Libretto dann im dritten Band von Zachariäs *Poetischen Schriften*.²⁵ Bauman und Best geben 1764 als Entstehungsjahr von Rolles Drama an,²⁶ wobei sie sich vermutlich an dem Erscheinungsjahr des Librettos in der erwähnten Zachariäs-Ausgabe orientierten. Der *Magdeburgisch privilegierten Zeitung* ist auch in diesem Falle das korrekte Datum der Uraufführung zu entnehmen. Es heißt hier am 10. November 1774:

„Diesen Sonnabend, als den 12ten November, wird das Concert auf dem Seidenkrahmer=Innungshause, mit der Aufführung eines neuen Drama, betitelt: Die Befreiung Israels, Abends präcise um 5 Uhr seinen Anfang nehmen. Die gedruckten Exemplare von dem Drama sind in Rollens Behausung, wie auch am Concerttag bey der Entrée, das Stück a 2 Gr., zu haben.“²⁷ Die Uraufführung dieses „neuen Dramas“ fand somit am 12. November 1774 statt und nicht in den Jahren 1761, 1764 oder 1770.

19 Dieser Konzerttermin ist bereits bei Buchmann, *Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 59 zu finden, allerdings ohne den entscheidenden Hinweis auf die Uraufführung.

20 Vgl. hierzu Wolf Hobohm, *Georg Philipp Telemanns und Johann Heinrich Rolles Vertonungen des „Befreiten Israel“ von Friedrich Wilhelm Zachariäs im Vergleich zu Händels „Israel in Ägypten“*, Diplomarbeit, Halle 1968, S. 32 ff.

21 Johann Heinrich Rolle, *Sechzig auserlesende Gesänge über die Werke Gottes in der Natur*, Halle 1775.

22 Kaestner, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 10), S. 28 f.

23 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 145.

24 Valentin, *Rolle* (wie Anm. 8), Sp. 655. Wolf Hobohm zweifelte bereits das von Valentin genannte Aufführungsjahr an, vgl. ders., *Georg Philipp Telemanns und Johann Heinrich Rolles Vertonungen* (wie Anm. 20), S. 52 ff.

25 Friedrich Wilhelm Zachariae, *Poetische Schriften*, Bd. 3, Braunschweig 1763, S. 230–238.

26 Bauman, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 6), S. 114; Bauman, Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 7), S. 532.

27 MpZ vom 10. November 1774.

Der Sturm oder die bezauberte Insel

Das Libretto des Dramas *Der Sturm oder die bezauberte Insel* stammt von Johann Samuel Patzke.²⁸ Es basiert auf Shakespeares *The Tempest* – ein Stück, mit dem sich Patzke schon 1756 in seiner Stolzenberger Pfarrerzeit befasst hatte. Damals übertrug er die Werke von Destouches, in denen auch Szenen aus einem englischen Lustspiel mitgeteilt wurden. Patzke schrieb in seinem Brief vom 22. März 1757 an den Freund Friedrich Nicolai:

„[fol. 55r] Liebster Freund! | Sie erhalten hier den größten Theil von dem [,] was noch zum | Ms. übrig ist, denn es werden nun nicht mehr völlige 12 Bogen | zurück seyn. Es sind nur noch zwey Fragmente übrig, | nebst den Dingern in Versen, daran ich zur Recreation schon | den Anfang gemacht habe. Sie werden sehen [,] das auf | dem letzten Bogen der Anfang der einzelnen Szenen | aus einem englischen Lustspiele ist; La Tempeste genannt. | Ich habe es übersetzt, Der Sturm. Ich finde aber we= | der in dem Briefe welchen Destouches diesen Szenen vor= | gesetzt hat, noch in den Szenen selbst, etwas von einem | Sturm. Solte das Wort Tempeste hier eine ganz andere | Übersetzung erfordern? Laufen Sie doch einmal den | Brief durch; und wo sie finden, daß es muß anders über= | setzt werden, so streichen Sie meinen Titel durch. Prosper | ist ein Astrologe, er sieht auf den Tag, da Hypolit 15 Jahr alt | ist, für ihn ein Unglück in den Gestirnen. Sollte etwa der | Titel daher kommen? | [...] [fol. 55v] Im Vorbeygehen; die englischen Szenen gefallen | mir so wohl, daß ich Lust habe ein zusammenhängendes Lustspiel | in einem Aufzuge daraus zu machen. Aber Sie müßten es | [fol. 56r] dann ohne Barmherzigkeit kritisiren. Ich werde mit keiner | Arbeit für das Theater mehr hervorrücken, wo ich nicht einen | critischen, einen recht harten critischen Freund finde, und | was meinen Sie, wenn ich Sie dazu auswehle? Sie thun | es doch, und sind Herkules wenn ich Augias bin. [...]“²⁹

Das hier besprochene Fragment wurde bei Destouches ohne die Angabe des Autors Shakespeare mitgeteilt, auch der Titel *La Tempeste* bzw. *Der Sturm* war aus diesen Szenen und dem ihnen vorangestellten Brief (*Vorrede an die Marquisin von P.* ==) heraus nicht zu erklären. Patzke scheint seinen Plan, den Stoff des Lustspiels als Einakter herauszubringen, später verwirklicht zu haben. Kawerau teilte 1886 mit, dass Patzke diese Szenen unter weitgehender Benutzung der Wielandschen Shakespeare-Überset-

28 Der Theologe Johann Samuel Patzke nahm dieses weltliche Stück nicht in seine Ausgabe der *Musikalischen Gedichte* auf. Vgl. Johann Samuel Patzke, *Musikalische Gedichte. Nebst einem Anhang Einiger Lieder für Kinder*, Magdeburg und Leipzig 1780.

29 Patzkes Brief an Friedrich Nicolai, Stolzenberg, 22.3.1756, D-B: Handschriftenabteilung, Nachlass Nicolai, Bd. 56, Mp. 15 (Patzke, Johann Samuel). Erwähnt wird dieser Brief ohne Fundort bei Waldemar Kawerau, *Die kritischen und moralischen Wochenschriften*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 28 f., 309, auch S. 25. Bei der von Patzke vorbereiteten Destouches-Übersetzung handelt es sich um *Des Herrn | Nericault Destouches | sämtliche | theatralische | Werke | aus dem Französischen übersetzt | Vierter Theil | [Vignette, Gartentheater und Masken] | | Mit Königl. Pohln. u. Churf. Sächsis. allergnädigster Freiheit. | | Leipzig und Göttingen | Verlegt Elias Luzac der jüngere. | 1756. Darin befinden sich Auftritte | aus einem | englischen Schauspiele. | Der | Sturm | betitelt.* (wie 501–522). In diesem Werkausschnitt treten nur vier Personen in Erscheinung: Prosper und sein Pflegesohn Hypolit sowie Miranda und Dorinde, die Töchter Prosper's. Die Übersetzung bricht bei der ersten Begegnung von Hypolit und Dorinde ab.

zung zu einem „zusammenhängenden Lustspiel“ umgearbeitet hätte, das zunächst anlässlich des „Geburtsfestes des Markgrafen Heinrich von Schwedt“ aufgeführt wurde, später dann – erstmalig am 28. März 1782 – mit der Musik Johann Heinrich Rolles auf der Döbbelinschen Bühne in Berlin.³⁰

Die Aufführung des Dramas vor Friedrich Heinrich, Markgraf von Brandenburg-Schwedt (1709–1788), dem Gönner Patzkes,³¹ wäre nach Kaweraus Mitteilungen noch ohne Rolles Musik erfolgt. Diese kann wiederum nicht vor 1763 stattgefunden haben, da die Wielandsche Übersetzung erst in diesem Jahr erschien.³² Folgen wir Kawerau weiter, dann erklang Rolles Vertonung des Dramas erstmals 1782 in Berlin als *Der Sturm oder die bezauberte Insel, Drama mit Gesang in einem Aufzuge*.³³ Dieses Erstaufführungsdatum zieht sich bislang durch die gesamte Literatur. Auffallend ist jedoch, dass dieses Stück in keiner der Magdeburger Konzertanzeigen Erwähnung findet. Das wäre eher eine Ausnahme, denn nur für ein weiteres Drama Rolles – das nicht datierte, auf einem schülerhaften Libretto basierende *Die Opferung Isaac* – ließe sich eine Parallele feststellen. Alle übrigen Werke dieses Genres wurden in den Magdeburger Subskriptionskonzerten vorgestellt.³⁴

Dafür erscheint in den Konzertmeldungen der *Magdeburgisch privilegierten Zeitung* der Titel eines anderen Dramas, das bislang in der Literatur fehlt: *Prosper oder die edelmütige Rache*. Zu diesem Werk hat sich ein undatiertes Magdeburger Textbuch erhalten.³⁵ In der „Nachricht an den Leser“ heißt es dort:

„Dieses Drama ist außer einigen Veränderungen und Zusätzen aus einem Shakespeari-schen Schauspiele, der Sturm betitelt, gezogen. Die ganze Anlage dieses Schauspiels ist so musikalisch, daß man sogar zwei Arien, die schon darinnen stehen, nach der Wielandschen Uebersetzung beybehalten hat. Den Inhalt wollen wir dem Leser nicht erzählen, um ihm nicht das Vergnügen der Erwartung wegzunehmen. Obgleich

30 Kawerau, *Die kritischen und moralischen Wochenschriften*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 29. Wahrscheinlich hatte Kawerau auf die Theaterzettelsammlung des späteren Berliner Staatstheaters Zugriff, die auch von Herbert Graf ausgewertet wurde. Vgl. Herbert Graf, *Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771: 1. Kochische Gesellschaft deutscher Schauspieler (1771-75) und Döbbelinsches Theater in der Behrensstraße (1775-86)*, Berlin 1934, S. 34. Laut Graf wurde auf dem Theaterzettel – neben den Angaben, die Kawerau mitteilte – auch ein Hinweis auf den Komponisten gegeben: „Die Composition ist von dem durch sein musikalisches Genie berühmten Herrn Musik-Direktor Rolle zu Magdeburg.“ Carl von Ledebur gibt in seinem *Tonkünstler-Lexicon Berlin's* (Berlin 1861, S. 476) ein falsches Aufführungsdatum an: „28. Dec. 1782“.

31 Vgl. Patzkes Biographie in: *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten* (Hrsg. Karl Heinrich Jördens), Bd. 4, Leipzig 1809, S. 154–167. Patzke hat sich noch später am Schwedter Hof aufgehalten. Der Schauspieler Johann Christian Brandes berichtete, dass er im Juni 1782 Schwedt besuchte, wo er u. a. mit Johann Adam Hiller, den Sängerinnen Thecla und Marianne Podleska, Johann Gottlieb Naumann, den Flötisten Tourner (auch Torme, Turner oder Torner) und Patzke zusammentraf: „Besonders angenehm war mir auch die Gegenwart des schon erwähnten würdigen Predigers und Gelehrten, Patzke aus Magdeburg“. Vgl. Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, Bd. 2, Berlin 1800, S. 337 f. Eine Aufführung des Singspiels lässt sich in Schwedt nicht nachweisen. Vgl. Arnold Koeppen, *Die Geschichte des Schwedter Hoftheaters (1771 bis 1788)*, Schwedt 1936, S. 78.

32 *Shakespeare, Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Wieland*, Bd. 3, Zürich 1763.

33 Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 309 f.

34 Rolles Passionsoratorium *Die Feier des Todes Jesu* fehlt allerdings auch im Aufführungskalender. Vgl. Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1).

35 *Prosper, | oder | die edelmütige Rache. || Drama. | Aufgeführt | im Concertsaal zu Magdeburg*, D-HAu: Goe 2389 (1).

dieses Stück nicht zu dem religiösen Drama gehört, so ist doch die Hauptperson desselben ein edler Character, der seine Macht anwendet [,] selbst seine Feinde glücklich zu machen, und wird dem Endzweck aller schönen Künste, edle und große Gesinnungen einzuflößen [!], nicht widersprechen. Die Musik ist von Johann Heinrich Rolle.“

Das schon genannte, 1782 in Berlin unter dem Titel *Der Sturm* aufgeführte Stück ist also identisch mit dem Magdeburger *Prosper oder die edelmütige Rache*.³⁶ Dies scheint auch der von Patzke und Rolle autorisierte Titel zu sein, der fortan in der Literatur verwendet werden sollte. Die erste nachgewiesene Aufführung dieses Dramas in Magdeburg fand nach Angaben der *Magdeburgisch privilegierten Zeitung* am 22. Februar 1779 statt, also drei Jahre vor der bisher angenommenen.³⁷ Da der Hinweis „neues Drama“ dort fehlt, ist jedoch davon auszugehen, dass es sich nicht um eine Uraufführung gehandelt hat.

2. Die literarischen Vorlagen der Libretti

Herrmanns Tod

In vielen Beiträgen zu Rolle wird mitgeteilt, dass Johann Samuel Patzke dieses Libretto „nach Klopstock“ eingerichtet hätte,³⁸ ohne allerdings den Beweis für diese Behauptung zu führen oder wenigstens mitzuteilen, wie groß die Abhängigkeit von Klopstock sei. Die genannte Formulierung suggeriert, dass Patzke für sein Libretto eine Vorlage von Klopstock verwendet hat. Nahe läge, dass er sich an der *Hermann*-Trilogie Klopstocks orientiert hätte: *Herrmanns Schlacht*, Hamburg und Bremen 1769; *Hermann und die Fürsten*, Hamburg 1784; *Herrmanns Tod*, Hamburg 1787. Tatsächlich könnte die Übereinstimmung des Titels des dritten „Bardiets“ mit dem Patzkeschen Libretto dazu verleiten, eine direkte Beziehung zwischen beiden Dichtungen anzunehmen. Patzke konnte diesen Bardiet Klopstocks als Vorlage für sein Libretto jedoch nicht verwenden, da dieser Teil der Trilogie erst 1787 in Hamburg erschien.

Den ersten Teil, die 1769 erschienene *Herrmanns Schlacht*, die ursprünglich durch die Typographische Gesellschaft des Magdeburger Kaufmanns Friedrich Wilhelm Bachmann veröffentlicht werden sollte,³⁹ wird Patzke bei Abfassung des eigenen Librettos möglicherweise gekannt haben.

Andere, vielleicht wichtigere Quellen der nordischen Geschichte und Mythologie waren ihm gleichfalls bekannt, ja, er scheint sich wie viele andere Schriftsteller dieser Zeit, intensiv mit dieser Thematik befasst zu haben. Wohl nicht ganz zufällig beteiligte sich Patzke an Johann Gottwerth Müllers Wochenschrift *Der Deutsche* und schrieb dort

36 Carl Theophil Döbbelins Truppe gastierte in den Jahren 1771 und 1773/74 in Magdeburg. Vgl. Rolf Kabel, *Die Entstehung des Magdeburger Theaters und sein Werdegang bis zum Jahre 1833*, Magdeburg 1961, S. 8 ff., 52 (*Magdeburger Schriftensammlung*). Eine Bekanntschaft Döbbelins mit Rolle ist daher nicht auszuschließen.

37 MpZ vom 18. Februar 1779.

38 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 144; ders., *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 8), Sp. 655; Bauman, Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 7), S. 532.

39 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 155. Vgl. auch Hugo Holstein, *Friedrich Wilhelm Bachmann und die typographische Gesellschaft in Berlin*, in: *Zeitschrift für Preußische Geschichte und Landeskunde*, 19 (1882), S. 449.

über den „Gottesdienst der alten Deutschen“.⁴⁰ Als anerkannter Übersetzer des Tacitus war er zudem mit einem der traditionellen Quellentexte vertraut. Schon 1765 hatte Patzke gemeinsam mit Johann Eustachius Goldhagen, dem Rektor des Magdeburger Altstädtischen Gymnasiums, zwei Bände der Übersetzung der ersten sechs Bücher der *Annalen* des Tacitus herausgebracht, in denen ausführlich von Arminius/Herrmann und den Kriegen des Germanicus gegen die nördlichen Völker berichtet wird.⁴¹ Im Jahre 1771 – also im Jahr der Uraufführung von Rolles *Herrmanns Tod* – kam eine neue Auflage der Tacitus-Übersetzung heraus, vermehrt um zwei Bände mit den *Annalen XI bis XVI*.⁴²

Patzke gibt in der Ausgabe seiner *Musikalischen Gedichte* von 1780, in die er auch *Herrmanns Tod* aufgenommen hatte, in einer kurzen Inhaltsangabe neben Tacitus eine weitere Quelle an, die er in Teilen originalgetreu für sein Libretto übernahm. Es heißt hier zum Inhalt:

„Mit einem Fest, an welchem die Nation versammelt ist, und wo es scheint, daß er [Herrmann] wird zum Könige ausgerufen, hebt es [das Drama] an. Man hat bey Gelegenheit dieses Festes eine Beschreibung der Sitten der alten Deutschen, aus dem Gesange Rhingulphs, des Barden, angebracht, aus welchem der Anfang des Drama, bis zu dem Chor: Feyert ihn, ihr Lieder! u.s.f. fast wörtlich beybehalten worden.“⁴³

Hinter diesem Rhingulph verbirgt sich der Zittauer Jurist Karl Friedrich Kretschmann (1738–1809). Patzke übernahm aus dessen *Der Gesang Ringulphs des Barden. Als Varus gestorben war* (Hamburg 1769) einen größeren Abschnitt, der etwa ein Viertel des gesamten Librettos ausmacht.⁴⁴ Er wählte aus dem martialisch wirkenden Text Kretschmanns jedoch nur die besseren Teile aus dem ersten, zweiten und fünften Lied, die auf das Brauchtum der Germanen zielen, und integrierte diese in seine Dichtung.⁴⁵ Die anschließende Handlung entspricht nicht immer den bekannten historischen Quellen. So lässt Patzke Herrmanns Gattin Thusnelda und den gemeinsamen Sohn, die Tacitus' Bericht zufolge beide durch Germanicus nach Rom verschleppt worden waren, noch vor dem Anschlag auf Herrmann zurückkehren. Als sie von den Mordplänen des Fürsten Segest erfahren, flehen sie um das Leben des Gatten und Vaters. Das sorgte für viele dramatische und empfindsame Szenen, die für die musikalische Umsetzung reichlich Stoff boten.

40 Kawerau, *Johann Heinrich Rolle*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 225.

41 Kawerau nennt diese frühe Ausgabe, von der ich jedoch kein Exemplar nachweisen konnte: *Tacitus sämtliche Werke aus dem lateinischen übersetzt und mit den nöthigen Anmerkungen versehen von dem Verfasser des Greises*, 2 Teile, Magdeburg o. J. [1765]. Vgl. Kawerau, *Johann Heinrich Rolle*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10) S. 279.

42 C. Cornelius Tacitus *Wercke. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit den nöthigsten Anmerkungen begleitet* [von Johann Eustach Goldhagen und Johann Samuel Patzke], Teil 1–4, Magdeburg 1771.

43 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 124. Die hier abgedruckten Vorbemerkungen zu den Libretti wurden fast wörtlich übernommen in den Artikel *Patzke des Lexikons deutscher Dichter und Prosaisten* (Hrsg. Karl Heinrich Jördens, wie Anm. 31).

44 [Karl Friedrich Kretschmann], *Der Gesang Ringulphs des Barden. Als Varus gestorben war*, Leipzig 1769.

45 1. Lied, S. 17–20; 2. Lied, S. 29–31, 33 f.; 5. Lied, S. 85.

„Scenen aus dem Messias“

Der literarisch ambitionierte Magdeburger Advocat Friedrich von Köpken ist der Gewährsmann für eine nicht erhaltene Klopstock-Vertonung Rolles. In Köpkens Lebenserinnerungen heißt es über Zusammenkünfte im Hause des Kaufmanns Heinrich Wilhelm Bachmann und über die Entstehung des öffentlichen Konzerts:

„Bachmann hatte einen vortrefflichen englischen Flügel. Rolle spielte uns oft von seinen Compositionen darauf vor, setzte auch damals zum Clavier die Scenen aus dem Messias von Cidli. Dies gab die Gelegenheit zur Veranstaltung eines öffentlichen größeren Concerts unter Rolles Direction. Bachmann, ich und der Kaufmann Gleim, Bruder des Dichters, wirkten jeder in seinem Kreise. So kam 1764 hier das erste öffentliche Concert zu stande.“⁴⁶

Die hier genannten „Scenen aus dem Messias von Cidli“ basieren nicht – wie vielleicht anzunehmen gewesen wäre – auf den berühmten Cidli-Oden Klopstocks. Vielmehr scheint ihnen die gleiche Passage aus dem *Messias* zugrunde zu liegen, wie jener anonymen Vertonung, die als erste Nummer in dem Druck *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter* 1760 in Berlin bei Georg Ludwig Winter veröffentlicht wurde: IV. Gesang, Vers 748–768, „Edler Jüngling“ – „in deinen Arm hinflieg“.⁴⁷ Der genannte Text ist in Klopstocks Versepos in eine größere Szene eingebettet, welche die Situation vor Jesu Einzug in Jerusalem am Tage des letzten Abendmahls vor Augen führt (IV. Gesang, Vers 637–889). Hier wird auch die zärtliche Liebe zwischen Cidli, der vom Tode auferweckten Tochter des Jairus, und Semida, dem gleichfalls vom Tode auferstandenen Jüngling von Nain, geschildert, in der sich die unerfüllt gebliebene Liebesbeziehung des Dichters zu Fanny Schmidt widerspiegelt.⁴⁸ Am Ende des XV. Gesangs (Vers 1376–1549) erscheinen Cidli und Semida nochmals in einer größeren Episode. Dass Rolle die Cidli-Episode in Musik gebracht hat, ist wohl mit Klopstocks Magdeburg-Aufenthalt in den Jahren 1750 und 1763 in Verbindung zu bringen. Klopstock hatte 1750, wie er selbst berichtet,⁴⁹ auf Bitten seines Publikums oft „von Lazarus und Cidli“ vorlesen müssen.⁵⁰ Rolles Vertonung der rührenden Cidli-Texte im zeitlichen Umfeld des zweiten Klopstock-Besuches und die Aufführung 1764 muss im Kreis der Magdeburger Klopstock-Freunde wie ein Nachhall der vierzehn Jahre zurückliegenden Zeit gewirkt haben.

46 Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders in Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung. Für meine Kinder aufgesetzt im September 1794*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, Sechstes Stück, Halle (Salle) 1916, S. 38.

47 Inzwischen konnte Christoph Henzel im Rahmen seiner Arbeit am Graun-Werke-Verzeichnis nachweisen, dass es sich hierbei um eine Komposition Carl Heinrich Grauns handelt.

48 Hierzu und zur Textgenese des IV. Gesangs: HKA, *Werke IV/3: Der Messias*, Bd. 3: *Text/Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1996, S. 290–302.

49 Vgl. Klopstocks Brief an Maria Sophia Schmidt (= Fanny), Quedlinburg, 10./11. Juli 1750, in: HKA, *Briefe I: Briefe 1738–1750* (Hrsg. Horst Gronemeyer), Berlin und New York 1979, S. 104. Hier heißt es: „Ich habe von Lazarus u Cidli oft vorlesen müßen mitten in einem Ringe von Mädchens, die entfernter wieder von Mannspersonen eingeschloßen wurden. Man hat mich mit Thränen belohnt.“

50 Klopstock hatte schon in seiner Zeit in Langensalza an der Cidli-Episode gearbeitet und erst in einer späteren Textfassung Lazarus durch Semida ersetzt. Vgl. die Erläuterungen zu Klopstocks Brief an Maria Sophia Schmidt, Quedlinburg, 10./11. Juli 1750, in: ebd., S. 350 sowie HKA, *Werke IV/3* (wie Anm. 48).

Weitere Libretti Johann Samuel Patzkes

Einige weitere literarische Beziehungen der von Rolle verwendeten Libretti seien an dieser Stelle noch in knapper Form dargestellt (Einzelnachweise vgl. Tabelle). Patzkes Libretto *Idamant oder das Gelübde* hat nach seiner eigenen Mitteilung in Claude Prosper Jolyot de Crébillons *Idoménée* sein Vorbild, die Idee zu den *Taten des Herkules* entnahm er Ramlers *XIV. Ode an die Feinde des Königs*. Zu *Saul oder die Gewalt der Musik* ließ er sich nicht nur von Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung der epischen Ode *The cure of Saul* von John Brown anregen, für das Libretto verwendete er auch einzelne Psalmen in der Übersetzung Johann Andreas Cramers. Im aufschlussgebenden Vorbericht des Klavierauszugs zum *Saul* von 1776 heißt es dazu:

„Die Geschichte, darauf sich dieses Drama beziehet, findet der Leser im ersten Buche Samuelis, im 16. Capitel, vom 14ten bis 24ten Verse. Brown, ein englischer Dichter, hat diesen Gegenstand in einer Cantate bearbeitet, und nach der Uebersetzung des Herrn Eschenburgs von dieser Cantate, hat der Herr Pastor Patzke dieses musikalische Gedicht verfertiget, und so viel, als möglich, die eigenen Worte des Uebersetzers beyhalten, und nur da Zusätze gemacht, wo es die dramatische Form erforderte. Die eingeschalteten Lieder sind zu Theil aus den Cramerschen Psalmen genommen.“⁵¹

Schon anhand der genannten Beispiele wird deutlich, dass Patzke in vielen seiner Libretti mehr als Kompilator und Bearbeiter in Erscheinung tritt, denn als Dichter. Überschaute man Patzkes Libretti insgesamt, so ist festzustellen, dass sie eine Vielfalt an direkten literarischen Einflüssen aufweisen. Er ließ sich gern von anderen Dichtern inspirieren, scheute sich nicht, Passagen aus fremden Werken, denen er Wert beimaß, in seine Libretti einzuschalten und zugleich diese Quellen dem Publikum offen anzuzeigen. Seinen Fähigkeiten als musikalischer Dichter maß er offenbar kein übermäßig großes Gewicht zu. Aus einem aufschlussreichen Brief an den Jugendfreund Friedrich Nicolai vom 13. April 1781, in dem er auf die Entstehung der Ausgabe seiner *Musikalischen Gedichte* eingeht, wird seine Position zu diesen Dichtungen deutlich:

„Mein liebster Freund! | Sie werden durch Scheidhauern ein Exemplar | meiner musikalischen Gedichte erhalten, wel= | ches ich, von der Hand eines Ihrer alten Freunde | anzunehmen bitte. Wenn Sie als Kunstrichter | hineinblicken, so laßen Sie Gnade für Recht | ergehen. Die Dinger sind alle nicht aus Ge= | niedrang geschrieben, sondern weil nie= | mand hier war, der was beßers machen | konnte, so quälten mich Freunde und Feinde | für Herrn Rollen und sein Concert diese | Versuche zu machen. Sobald Herr Niemeier | auf den Schauplatz getreten ist, bin ich leise | und bescheiden abgetreten; hab’ auch nie= | mals in irgend einem Journal mich | mit Selbstgnügsamkeit [!] angekündigt, oder | ankündigen laßen. Ich wollte alle diese | Dramen schon ganz zur Vergeßenheit ver= | dammen, weil sie aber von anderen auf= | gegriffen, und

51 *Saul, oder die Gewalt der Musik, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen bey dem Klaviere herausgegeben von Johann Heinrich Rolle. Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn. 1776, Vorbericht [o. S.]. Vgl. auch Reipsch, Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ (wie Anm. 6), S. 212–214.*

gedruckt werden, und also | doch dem Kunstrichter in die Hände fallen, | so will ich sie ihm lieber selber hingeben, | in der Hoffnung, er wird um der Be= | scheidenheit des Verfaßers willen, weniger | Böses davon sagen.“⁵²

Zu konstatieren ist, dass die Breite der ausgewählten Stoffe bei Patzke größer ist als bei Rolles zweitem Hauptlibrettisten August Hermann Niemeyer (1754–1828), der ausschließlich geistliche Libretti verfasste. So finden wir bei Patzke neben geistlichen Themen Stoffe rein literarischer Art (z. B. *Prosper*) ebenso wie solche aus der antiken Mythologie und der nordischen Geschichte.

Die Libretti August Hermann Niemeyers

In den geistlichen Libretti des 27 Jahre jüngeren Niemeyer treten neben den literarischen sehr stark die religiös-moralischen Absichten in den Vordergrund. Ihm galt es, „religiöse Empfindungen durch geschickte Darstellung gewisser Begebenheiten zu erwecken, sanfte und edle Gefühle der Menschheit zu erregen, Gedanken auszudrücken, die sich an die Seele in gewissen ähnlichen Lagen anschmiegen, wie das Gewand an den Körper“.⁵³ Nach einer erfolgreichen Leipziger Aufführung des *Abraham* schrieb er emphatisch: „O es ist doch ... ein herzerhebender Gedanke, einen stillen Einfluß auf Menschenherzen zu haben.“⁵⁴

Niemeyer verwendete die großen biblischen Stoffe, wobei die Nähe Klopstocks oftmals sehr deutlich wird – nicht nur in benennbaren Zitaten oder Textparaphrasen, sondern vor allem in Atmosphäre und Sprache der Dichtung. Im Falle des *Abraham* berichtete Niemeyer selbst über die direkte Einflussnahme Klopstocks.⁵⁵ Gelegentlich übernahm Niemeyer konkrete inhaltliche Details. So erhielt eine im Alten Testament namenlose Märtyrerin in Klopstocks *Messias* (XV. Gesang) den Namen Thirza, den Niemeyer wiederum für sein Märtyrerdrama übernahm. Gleiches gilt auch für deren jüngsten Sohn Jedidja. Eine ganze Passage, die Verse 535 bis 545 aus dem XV. Gesang des *Messias* paraphrasierte Niemeyer für sein Libretto:⁵⁶

Klopstock

Ach! du lieber, du jüngster, du einziger übriger, den ich
Unter meinem Herzen getragen, gesäugt drei Jahre,
Mütterlichmühsam erzogen, mein Sohn, erbarme dich meiner!
Und o schau zu dem Himmel empor, herab auf die Erde,
Alles dies hat der Herr, er hat den Menschen geschaffen!
Darum erbarme dich meiner, und stirb!

52 D-B: Nachlass Nicolai 56, Mappe 15, Bl. 140r. Ähnlich äußert Patzke sich auch im Vorbericht zu seinen bei Scheidhauer in Magdeburg erschienenen *Musikalischen Gedichten* (wie Anm. 28).

53 August Hermann Niemeyer, *Abraham auf Moria. Ein religiöses Drama für die Musik. Voran Gedanken über Religion, Poesie und Musik* [...], Leipzig 1777, S. 36.

54 Niemeyers Brief vom 14.3.1778 an Friedrich von Köpken nach einer Aufführung des *Abraham* in Leipzig. Zitiert nach Karl Menne, *August Hermann Niemeyer. Sein Leben und Wirken. Zum Gedächtnis des 100 jährigen Todestages*, Halle 1928, Tübingen²1995, S. 96.

55 Niemeyer, *Abraham auf Moria* (wie Anm. 53), S. 67 berichtet von einem „Gespräch mit Klopstock“ über „den Plan des Drama[s]“, das während seines Hamburg-Besuches stattgefunden hatte.

56 Rezitativ und Accompagnato der Thirza „Ihn flehn? Ich will es, Epiphan“ in der zweiten Handlung des Dramas.

Niemeyer
 Ihn flehn? Ich will es Epiphan'!
 Ja höre mich, du teurer Überrest,
 mein Kind, mein letztes Kind, höre, höre!
 Du schlummertest an dieser Brust, ein Säugling,
 viel Nächte hing mit banger Muttersorg ich über dir
 und atmete dem Schlummernden gelinder!
 Mächtig schlug mein Leben oft,
 wenn Stürme deiner Blüte drohten, bot sich dem
 Todesengel oft für dich zum Opfer an.
 Vergilt mir's nun! Wann, wann bat ich dich um Lohn?
 Heut bitt ich, Jedidja, höre!
 Der kinderlosen Mutter ach erbarme du letzter dich,
 bei dem, der alles schuf –
 erbarm dich mein und stirb.

Im *Lazarus* griff Niemeyer das Thema der Auferstehung vom Tode auf, dem auch Klopstock sich im *Messias* immer wieder auf das Ausführlichste gewidmet hatte, so in den Szenen der Cidli und des Semida, des Lazarus und des Gedor. So ließ Niemeyer neben Lazarus auch jene wiedererweckte Tochter des Jairus auftreten, die bei Klopstock Cidli heißt, bei ihm jedoch Jemina. Auch das Passionsoratorium *Die Feier des Todes Jesu* sei im Zusammenhang mit Klopstock erwähnt. Dieses Libretto Niemeyers, in dessen Mittelpunkt Johannes, Maria, Maria Magdalena und Petrus stehen, die den ersten Todestag des Gekreuzigten begehen und sich seines Todes erinnern, erscheint gewissermaßen als eine Fortsetzung des *Messias*.

Literaturwissenschaftliche Analysen könnten die Beziehungen zwischen Klopstocks *Messias* und Niemeyers Dramen zweifelsohne noch deutlicher machen. Interessant scheint auch die Gegenüberstellung der Niemeyerschen Libretti zu seiner *Charakteristik der Bibel*, die im zeitlichen Umfeld der Libretti entstand. In diesem frühen Hauptwerk Niemeyers, das seine Anerkennung als Theologe begründete, werden vorrangig biblische Personen vorgestellt und charakterisiert – darunter auch diejenigen, die in seinen Libretti erscheinen.

3. Quellenlage

Die Überlieferungsgeschichte der Musikalischen Dramen Rolles ist noch nicht geschrieben und der Verbleib der meisten Kompositionsautographe ist ungewiss. Nur wenige originale Handschriften konnten bislang überhaupt sicher identifiziert werden, darunter einige geistliche Kantaten (s. Abb. 1 a/b) und Instrumentalmusik. Diese Handschriften befinden sich fast ausnahmslos als Bestandteil der Sammlung Georg Poelchau in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Noch in jüngeren Lexika⁵⁷ werden

57 Zuletzt Bauman, Best Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 7).

einige der Berliner Manuskripte als Autographe bezeichnet, obgleich es sich eindeutig um Abschriften handelt. Vermutlich ist dies im Ursprung eine Folge von Poelchaus entsprechenden Einträgen auf den jeweiligen Partituren und der daraus resultierenden, unkritischen Einordnung der Manuskripte in die Signaturengruppe Mus. ms. autogr. Tatsächlich autograph überlieferte Musikalische Dramen sind – nach dem momentanen Wissensstand – nur *Jakobs Ankunft in Ägypten* (Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 1; s. Abb. 2 a/b/c) und *Idamant oder das Gelübde* (Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 6).

Auch die Partitur des *Tod Abels* in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (Ms. 15529) wurde bislang zu unrecht als Autograph angesehen. Sie stammt nach Auskunft der Bibliothek aus dem Nachlass des Leipziger Thomaskantors Johann Gottfried Schicht und gibt eine bearbeitete Fassung wieder, die möglicherweise vom Besitzer selbst herrührt.

Autographe stellen auch in der Werkgruppe der Passionsmusiken die Ausnahme dar. In der Magdeburger Stadtbibliothek befindet sich ein bislang fälschlich als Autograph angesprochenes Exemplar der Matthäuspasion von 1748 „Erhebet den Triumph“ (4° VIII 88), an dem die spätere Umarbeitung dieses Stückes zu einem Passionsoratorium nachzuvollziehen ist. Für das Passionsoratorium *Die Leiden Jesu* („O meine Seel“) hingegen konnte eine auf 1771 datierte autographe Partitur identifiziert werden. Sie befindet sich in der Musikaliensammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (Mus. 4543).

Das weitgehende Fehlen der Autographe ist insofern bedauerlich, als es von Rolles Dramen beinahe immer unterschiedliche Fassungen gibt. Im Falle des *Tod Abels* lassen sich beispielweise fünf bis sechs Varianten feststellen. Die jeweiligen Abweichungen betreffen vor allem die Führung der Binnenstimmen und die Instrumentierung. Dazu sei ein erhellender Hinweis aus einem Brief Rolles an Breitkopf vom 10. Juli 1775 zitiert, der das Manuskript zum Klavierauszug des *Saul* begleitete:

„Ich wollte erst bey jedem Satze die Begleitung der Blase- und obligaten Instrumente anmerken, ich habe es aber aus Furcht wieder unterlassen, um den kleinen witzigen Componisten, die sich gross genug dünken, aus solch einem Clavier-Auszuge eine complete Partitur zu machen und solch Stück hernach öffentlich aufzuführen, nicht noch mehr Gelegenheit zu geben, eine solche Musik zu verhunzen, welches schon leider! dem Abel hier und da widerfahren ist.“⁵⁸

Rolle hatte also zu befürchten, dass durch die Rückbearbeitungen der Klavierauszüge zu vollständigen Partituren einerseits seine Werke verfälscht würden, andererseits dürfte sich diese Verfahrensweise auch gegen gewisse pekuniäre Interessen des Komponisten gerichtet haben.

Die Tatsache, dass man die gedruckt vorliegenden Klavierauszüge Rolles gern und häufig neu instrumentiert hat, ist für heutige Editoren seiner Werke ein schwerwiegendes Problem. Da die Autographe zumeist fehlen, dürfte in jedem Falle ein beträchtlicher Aufwand an quellenkundlichen und stilanalytischen Untersuchungen vorzunehmen sein, um die originalen Fassungen der Musikalischen Dramen des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle zu identifizieren.

58 Zit. nach Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 310.

Johann Heinrich Rolles Handschrift.
Schriftproben aus den Jahren 1758, 1775 und 1777

Abb. 1a: Johann Heinrich Rolle, *Hast du denn Jesu Angesichte*, Kantate zum 1. Advent 1758, Erste Seite des Autographs; unten Bemerkung Georg Poelchhaus, D-B: Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 2 [3].

1. Advent.

J. H. Rolle.

Flauti
Violini
Viola
Cello *Moderato*
Fagott
Contrabasso *poco Legro.*

Eigenhändige Partitur des Componisten. 6 1/2 N.

Abb. 1b: Johann Heinrich Rolle, *Hast du denn Jesu Angesichte*, Kantate zum 1. Advent 1758, letzte Seite mit Datierung und Signatur, bei der Rolles Initialen *J, H* und *R* zusammengezogen sind, D-B: Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 2 [3].

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of two systems of music, each with a vocal line and an instrumental accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The first system includes the lyrics: "Hori-ana hosi-ana hosi-ana hosi-ana hosi-ana". The second system includes the lyrics: "hori-ana hosi-ana hosi-ana hosi-ana hosi-ana". At the bottom left, there is a circular stamp that reads "Musikbibliothek Berlin". At the bottom right, there is a signature and date: "J. Rolle. 1758."

Abb. 2a: Johann Heinrich Rolle, *Jakobs Ankunft in Ägypten*, 1775, Beginn der Arie des Joseph „Dann decke eine Gruft uns beide“, D-B: Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 1, S. 55.

55. *Largo.*

The image shows a page of handwritten musical notation for an aria. At the top left, the number '55.' is written. To its right, the tempo marking 'Largo.' is written in a large, cursive hand. The score consists of ten staves. The first five staves are for the instrumental ensemble: Cornet 1, Cornet 2, Flute 1, Flute 2, and Violin 1. The next three staves are for the strings: Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The final staff is for the Bass. The music is in common time (C) and begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The lyrics are written in German below the vocal line: 'Largo Dann decke eine Gruft uns beide'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 2b: Johann Heinrich Rolle, *Jakobs Ankunft in Ägypten*, 1775, Kanzellierter Entwurf zum Gesang des Benjamin „Vater, Stärke wird dein Leben“, an der die Kompositionsweise Rolles deutlich wird (S. 70). Zuerst notierte er den Bass und die jeweilige Hauptstimme (Violine 1, dann die Vokalstimme).

70 *Affettuoso.*

Flauto 1 B^b $\frac{3}{4}$

Flauto 2 B^b $\frac{3}{4}$

Fagott 1 B^b $\frac{4}{4}$

Fagott 2 B^b $\frac{4}{4}$

Violin 1 B^b $\frac{3}{4}$

Violin 2 B^b $\frac{4}{4}$

Viola B^b $\frac{4}{4}$

Cembalo *all.* B^b $\frac{4}{4}$

Bassi B^b $\frac{3}{4}$

Vocal line: *Vater Stärke wird dein Leben*

Handwritten lyrics: *Vater Stärke wird dein Leben wird gesung*

Abb. 2c: Johann Heinrich Rolle, *Jakobs Ankunft in Ägypten*, 1775, letzte Seite des Manuskripts mit dem Rezitativ des Jakob „Wohl dann, mein Sohn“ und einer Anweisung zur abschließenden Wiederholung des Chores „Der Herr hat uns dies Fest gemacht“ (S. 138).

138.

zum Dienen stehst, steh' Gott mit Gold und Markes Fund gepflanz, hat dich mein
 dißmal wohl vergess, und nicht mit mein stehst anst. O Gott stehst zum
 stehst zum stehst zum stehst zum stehst zum stehst zum stehst zum stehst zum
 stehst, o stehst in die welt nicht der stehst mit stehst stehst, die hat stehst mein ganz
 Lebenszeit stehst, nur mein stehst von zu mein zu stehst stehst stehst!
 stehst auf stehst, mein wollen stehst!

Es
 Ich
 Beroloni

Es
 der Kinder und Lude stehst.
 der stehst hat mit die stehst gemacht.
 stehst zum stehst stehst stehst

Abb. 3: Johann Heinrich Rolle, *Sinfonia D-Dur zu Davids Sieg im Eichthale | Idamant*, D-B: Mus. ms. autogr. J. H. Rolle 6, eingefügtes Stammbuchblatt von der Hand Rolles, datiert vom 16. Februar 1781, mit vollständigem Namenszug und Schattenriss-Porträt. Rolle zitiert hier die zweite Strophe von Klopstocks *Die Hoffnung der Seligkeit* („Ich bins voll Zuversicht“) aus dessen *Geistlichen Liedern*: „Wie wird mir seyn wenn ich nun Erbe | Mit Christus bin, wenn Staub zu Staub | Mein Leib gesunken ist, und dennoch meine Seele | Weit über Sterne sich hebt!“ Rolles Vertonung dieses Liedes befindet sich in der *Sammlung Geistlicher Lieder* (Leipzig: B. Chr. Breitkopf und Sohn, 1775).

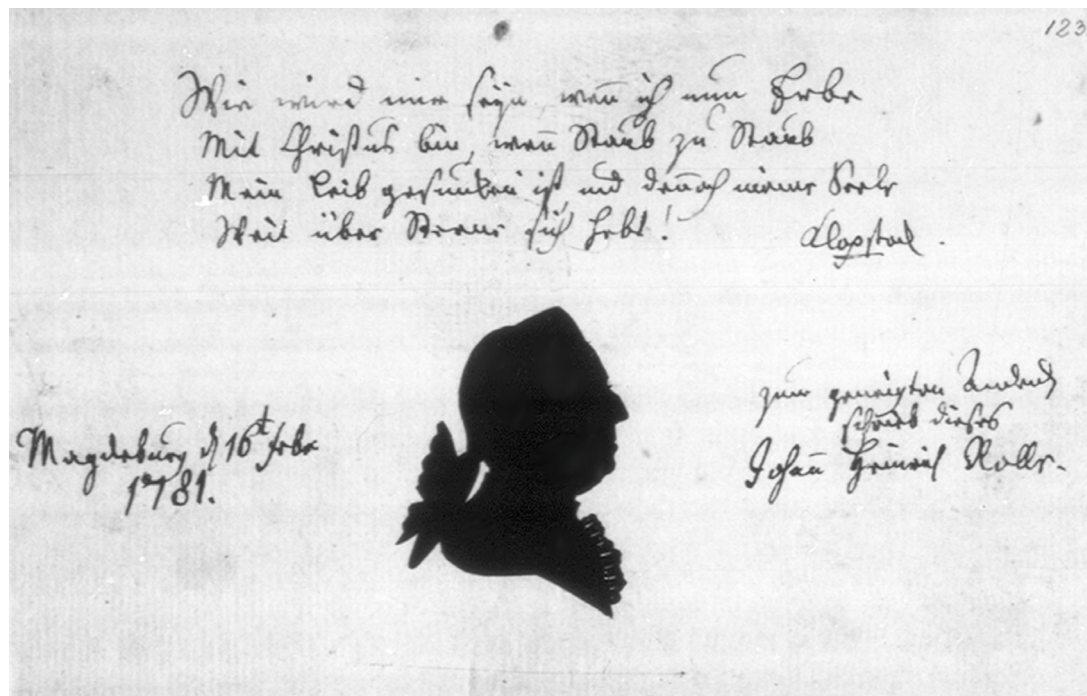


Tabelle: Johann Heinrich Rolles Werke für den Magdeburger Konzertsaal 1764–1786⁵⁹

Abkürzungen:

MpZ - *Magdeburgisch privilegierte Zeitung*⁶⁰

UA - Uraufführung

W - Wiederholung⁶¹

Die Anmerkungen zur Tabelle befinden sich als Endnoten auf den Seiten 336–340.

Titel/Textincipit/Bezeichnung	Textdichter	erste nachgewiesene Aufführung im Konzertsaal	MpZ	Druck (Klavierauszug)	Literarische Vorlagen/Quellen/Bezüge
<i>Die Opferung Isaac</i> „Genug, mein Sohn“ Drama	nicht bekannt	nicht bekannt ⁶²			1 Mose 22,1–19 ⁶³
Cidli-Scenen aus dem <i>Messias</i> „Edler Jüngling, um mich bringt er sein Leben in Wehmut“ [?]	F. G. Klopstock	1764, ⁶⁴ Aufführungsort unbekannt			F. G. Klopstock, <i>Der Messias</i> , vermutlich IV. Gesang, Vers 748–768 (<i>Die Klage der Cidli</i>). ⁶⁵
<i>Die Götter und die Musen</i> , „Hört ihr von goldner Leier“, Musikalisches Drama, auf den Geburtstag Friedrichs II. ⁶⁶	J. S. Patzke	UA 26.1.1765 ⁶⁷	22.1.1765 ⁶⁸ (W 24.1., 26.1.)		
<i>Die Schäfer, ein musikalisches Drama auf den Geburtstag Friedrich II.</i> ⁶⁹	J. A. Eberhard ⁷⁰	UA 27.1.1766 ⁷¹	23.1.1766 ⁷² (W 25.1.)		
<i>David und Jonathan</i> „Jonathan, ach, du eilst von mir weg“ Elegie	F. G. Klopstock	[UA?] 22.2.1766 ⁷³	20.2.1766 ⁷⁴ (W 22.2.)	B. C. Breitkopf und Sohn, Leipzig 1773	aus: F. G. Klopstock, <i>Salomo. Ein Trauerspiel</i> , Magdeburg: Hechtel, 1764 (8. Auftritt der 3. Handlung: „Jonathan, ach, du eilst“; entstanden auf Anregung Klopstocks und Sulzers nach gemeinsamen Gesprächen im Juni 1763). ⁷⁵ Die Grundlage für diesen Abschnitt aus Klopstocks Drama bildete das sogenannte „Bogenlied“ Davids (1 Sam 1,18–27). ⁷⁶
<i>Idamant oder das Gelübde</i> „Frommer König, Opfer deines Thrones“ Musikalisches Drama	J. S. Patzke	UA 8.3.1766 ⁷⁷	27.2.1766 ⁷⁸ (W 1.3., 6.3., 8.3.)	Schwickert, Leipzig [1782]	P. J. de Crébillon, <i>Idoménée</i> (1705) ⁷⁹

Titel/Textincipit/Bezeichnung	Textdichter	erste nachgewiesene Aufführung im Konzertsaal	MpZ	Druck (Klavirauszug)	Literarische Vorlagen/Quellen/Bezüge
<i>David's Sieg im Eichthale</i> „Wohin eilst du“ Musikalisches Drama	J. S. Patzke	UA 15.11.1766 ⁸⁰	6.11.1766 ⁸¹ (W 8.11, 11.11., 13.11., 15.11.)	C. H. Hemmerde, Halle 1776	1 Sam, 17–18 ⁸²
<i>Orest und Pylades, oder die Stärke der Freundschaft</i> ⁸³ „Diana kehret zu uns wieder“ Drama	J. S. Patzke	UA 12.11.1768 ⁸⁴	8.11.1768 ⁸⁵ (W 10.11., 12.11.)		Euripides, <i>Iphigenie bei den Taurern</i> (um 412 v. Chr.)
<i>Das Leiden und der Tod des Erlösers</i> [auch <i>Das Leiden und der Tod Jesu Christi</i>] Passionskantate, „Weinet, weinet heilige Tränen“ ⁸⁶	C. A. Albrecht	25.2.1769 ⁸⁷ (erste Aufführung gen bereits 1762 in den Pfarrkirchen) ⁸⁸	23.2.1769 (W 25.2.) ⁸⁹		
<i>Der Tod Abels</i> [auch <i>Abels Tod</i>] ⁹⁰ „Lobt den Herrn“ Musikalisches Drama	J. S. Patzke	UA 4.11.1769 ⁹¹	28.10.1769 (W 31.10., 2.11., 4.11.)	B. C. Breitkopf und Sohn, Leipzig 1771 J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1778 J. G. I. Breitkopf, Leipzig [1791] ⁹²	S. Gessner, <i>Der Tod Abels</i> , Zürich 1758 ⁹³
<i>Oratorium auf die Geburt unsers Heilands Jesu Christi</i> , vermutlich „Ach, daß du die Himmel zerrissest“		23.12.1769 ⁹⁴	21.12.1769 ⁹⁵ (W 23.12.)		
<i>Die Taten des Herkules</i> ⁹⁶ [auch <i>Herkules Taten. Am Geburtstage des Königs</i>] ⁹⁷ Kantate auf den Geburtstag Friedrichs II. „Am Tage, da Alkmene“	J. S. Patzke	UA 27.1.1770 ⁹⁸	25.1.1770 ⁹⁹ (W 27.1.)		Idee nach K. W. Ramler, XIV. <i>Ode an die Feinde des Königs</i> ¹⁰⁰
<i>Saul oder die Gewalt der Musik</i> „Welch ein Schmerz“ Musikalisches Drama	J. S. Patzke	UA 3.11.1770 ¹⁰¹		B. C. Breitkopf und Sohn, Leipzig 1776	– J. Brown, <i>The cure of Saul</i> , 1764 (Übersetzung J. J. Eschenburg, 1769) – 1 Sam, 16, 14–23 – J. A. Cramer, <i>Poetische Übersetzung der Psalmen</i> [...], 4 Bde., Leipzig 1755–1764 ¹⁰³

Titel/Textincipit/Bezeichnung	Textdichter	erste nachgewiesene Aufführung im Konzertsaal	MpZ	Druck (Klavirauszug)	Literarische Vorlagen/Quellen/Bezüge
<i>Die Leiden Jesu</i> (auch: <i>Der leidende Jesus</i>) „O meine Seel, ermuntre dich“ ¹⁰⁴ Kantate	J. S. Patzke	UA 17.3.1771 in der Johanniskirche, ¹⁰⁵ später auch im Konzertsaal	12.3.1771 ¹⁰⁶		beeinflusst von F. G. Klopstocks <i>Der Messias</i> ¹⁰⁷ [?]
<i>Herrmanns Tod</i> „O Fräa, Göttin süßer Triebe“ Musikalisches Drama	J. S. Patzke	UA 7.12.1771 ¹⁰⁸	3.12.1771 ¹⁰⁹ (W 5.12., 7.12.)	Schwickert, Leipzig [1783]	- Tacitus ¹¹⁰ - K. Fr. Kretschmann, <i>Der Gesang Rhingulphs, des Barden</i> [...], Leipzig 1769. ¹¹¹
<i>Die Befreiung Israels</i> Musikalisches Drama	J. F. W. Zachariä / C. C. Sturm	UA 12.11.1774 ¹¹²	10.11.1774 ¹¹³ (W 12.11.)	Schwickert, Leipzig [1784]	J. F. W. Zachariä, <i>Das befreiete Israel, Nach Anleitung des Mosaischen Lobgesanges im 15ten Kapitel des 2. B. Mos.</i> (in: ders., <i>Sämtliche poetische Schriften</i> , Braunschweig 1763/65, Bd. 3, S. 230 ff.; bereits 1759 von Telemann vertont), für Rolle bearbeitet und erweitert von C. C. Sturm ¹¹⁴
<i>Die Ankunft Jacobs in Ägypten</i> (auch <i>Jacobs Ankunft in Ägypten</i>) Musikalisches Drama	G. S. Rötger	UA 18.11.1775 ¹¹⁵	11.11.1775 ¹¹⁶	offenbar nicht erschienen ¹¹⁷	I Mose 46
<i>Wechselgesang auf den Geburtstag des Königs</i>	?	27.1.1776 ¹¹⁸	25.1.1776 ¹¹⁹ (W 27.1.)		
<i>Die Leiden Jesu</i> ¹²⁰ (häufig auch <i>Die Freunde unter dem Kreuze des Propheten Gottes</i>) „Der du, voll Blut und Wunden“ Oratorium	J. S. Patzke	UA 9.3.1776 ¹²¹	7.3.1776 ¹²² (W 9.3.)		- nach Motiven aus F. G. Klopstock, <i>Der Messias</i> [?] ¹²³
„ <i>neue Paßionsmusik</i> “, identisch mit <i>Die Leiden Jesu</i> („Der du voll Blut und Wunden“) ¹²⁴	J. S. Patzke	März/April 1776, Pfarrkirchen	12.3.1776 ¹²⁵ (W 14.3.)		

Titel/Textincipit/Bezeichnung	Textdichter	erste nachgewiesene Aufführung im Konzertsaal	MpZ	Druck (Klavirauszug)	Literarische Vorlagen/Quellen/Bezüge
<i>Abraham auf Moria</i> „Heilig, heilig, heilig ist Gott“ Drama	A. H. Niemeyer	UA 30.11.1776 ²⁶	26.11.1776 ²⁷	J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1777 ²⁸ / J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1785 („zweite und verbesserte Ausgabe“) ²⁹	Das Libretto entstand unter dem Einfluss Klopstocks. ¹³⁰ Möglicherweise hat auch Metastasio <i>Isacco Pate</i> gestanden, von dem sich Niemeyer aber bewusst entfernte. ¹³¹ Menne nennt als mögliche Vorlagen außerdem noch Wielands <i>Der geprieffte Abraham</i> und Lavaters <i>Abraham und Isaak</i> . Die Hauptideen stammen aus A. H. Niemeyers <i>Charakteristik der Bibel</i> , Bd. 2, Halle 1776: <i>Abraham und sein Charakter</i> . ¹³²
<i>Lazarus, oder die Feier der Auferstehung</i> Musikalisches Drama	A. H. Niemeyer	UA 9.11.1778 ³³	3.11.1778 ³⁴ (W 5.11., 7.11.)	J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1779	Joh 11
J. H. Rolle [?], <i>Patriotischer Jubel mit abwechselndem Zwischenspielen von Janitscharenmusik</i> ³⁵	[UA?]	1.2.1779 ³⁶	28.1.1779 (W 30.1.)		
<i>Prosper, oder die edelmütige Rache</i> ³⁷ „Empor, ihr Wellen“ [auch <i>Der Sturm, oder Die bezauberte Insel</i>] Drama	J. S. Patzke	22.2.1779 ³⁸	18.2.1779 ³⁹ (W 20.2.)		Shakespeare, <i>The Tempest</i> (nach Wielands Übersetzung <i>Der Sturm, oder die beglückte Insel</i>) ⁴⁰
<i>Thirza und ihre Söhne</i> Musikalisches Drama	A. H. Niemeyer	UA 13.11.1779 ⁴¹	6.11.1779 ⁴² (W 9.11., 11.11., 13.11.)	J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1781	- 2 Makk 7 - Flavius Josephus, <i>Die Geschichte des Jüdischen Krieges</i> - Der Name Thirza ist dem XV. Gesang des Klopstockschen <i>Messias</i> entlehnt, ebenso einige poetische Bilder und Formulierungen. ⁴³ - vgl. auch: A. H. Niemeyer, <i>Charakteristik der Bibel</i> , Bd. 5, Halle 1782: <i>Makabäer</i> - Ri 11,31 ff. - vgl. auch: A. H. Niemeyer, <i>Charakteristik der Bibel</i> , Bd. 3, Halle 1777: <i>Jephtha und seine Tochter</i>
<i>Mehala, die Tochter Jephtha</i> Musikalisches Drama	A. H. Niemeyer	UA 17.2.1781 ⁴⁴ [wurde bereits 1780 vollendet] ⁴⁵	13.2.1781 ⁴⁶ (W 15.2., 17.2.)	J. G. I. Breitkopf, Leipzig 1784 ⁴⁷	

Titel/Textincipit/Bezeichnung	Textdichter	erste nachgewiesene Aufführung im Konzertsaal	MpZ	Druck (Klavirauszug)	Literarische Vorlagen/Quellen/Bezüge
<i>Simson</i> Musikalisches Drama	J. S. Patzke	UA 9.11.1782 ⁴⁸	5.11.1782 ⁴⁹ (W 7.11., 9.11.)	Schwickert, Leipzig 1785	Ri 13–17 ⁵⁰
<i>Die Feier des Todes Jesu</i> „Heilige Ehrfurcht, sanfte Stille“ Musikalisches Drama ¹⁵¹	A. H. Niemeyer	Frühling 1783 [?] ¹⁵²		offenbar nicht erschienen ¹⁵³	
<i>Melida</i> „Sei mir willkommen, stille Nacht“ Singspiel ¹⁵⁴	Kammer- referendarius Sacro ¹⁵⁵	UA 8.11.1783 ¹⁵⁶	6.11.1783 ¹⁵⁷ (W 8.11.)	Schwickert, Leipzig 1785	Klostergeschichte, beeinflusst von J. M. Millers Siegwart-Roman ¹⁵⁸
<i>Der König und Zietzen</i> ¹⁵⁹		29.1.1785 ¹⁶⁰	27.1.1785 ¹⁶¹		
<i>Gedor, oder das Erwachen zum Leben</i> „Heilig, heilig, heilig ist der Herr! Alle Himmel jauchzen ihm“	C. F. W. Herrosee ¹⁶²	entstanden 1785, UA postum 24.4.1786 ¹⁶³	20.4.1786 ¹⁶⁴ (W 22.4.)	auf Kosten der Witwe, in Commission bei Schwickert, gedruckt bei J. G. I. Breitkopf, Magdeburg und Leipzig 1787 (Hrsg. J. F. L. Zachariä)	Bezug zu F. G. Klopstock, <i>Der Messias</i> , XV. Gesang, Vers 419–488 ¹⁶⁵

Anmerkungen zur Tabelle:

- 59 In dieser Aufstellung werden auch einige Werken nachgewiesen, die nicht explicite für Aufführungen im Konzertsaal entstanden sind.
- 60 Die bei Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1) mitgeteilten Daten wurden nochmals überprüft. Der dort nicht ausgewertete Jahrgang 1776 der MpZ wird hier erstmalig berücksichtigt.
- 61 In der Regel wurden die Meldungen dienstags, donnerstags und am Sonnabend, dem gewöhnlichen Konzerttag, veröffentlicht. Die Wiederholungen der Konzertanzeigen erschienen insbesondere am Tag des Konzertes in verkürzter Form.
- 62 Nach den Meldungen der MpZ lässt sich für Magdeburg keine Aufführung nachweisen. Sowohl Kawerau, *Johann Heinrich Rolle*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 229, als auch Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 145, datierten dieses Werk in Rolles Berliner Zeit, also vor 1746. Das Libretto wirkt überaus schülerhaft.
- 63 Nach Mitteilung von Andreas Waczkat basiert das Libretto nicht wie bisher angenommen auf Pietro Metastasio's *Isacco figura del Redentore* (Wien 1740).
- 64 Nach Köpken, *Meine Lebensgeschichte* (wie Anm. 46), S. 38. Siehe auch Haupttext.
- 65 Vgl. *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter*. Berlin, 1760. Bey George Ludewig Winter. In diesem Druck befindet sich die von Carl Heinrich Graun stammende Vertonung der Cidli-Klage aus dem *Messias*.
- 66 Musik nicht erhalten.
- 67 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 138.
- 68 In der ersten Anzeige der *Magdeburgischen privilegierten Zeitung* vom 22. Januar 1765 (Nr. 10) und allen folgenden wurde der Titel des „neu verfertigten musicalischen Dramas“ nicht genannt. Es kann sich aber nur um dieses Werk gehandelt haben, wie auch Patzkes eigene Datierung verdeutlicht: „Die Götter und die Musen. Drama am Geburtstage des Königs. 1765.“ Vgl. Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. [1] ff. Köpken, *Meine Lebensgeschichte* (wie Anm. 46), S. 39, bestätigt dies: „Er [Patzke] fing mit den Göttern und Musen zum Geburtstag des Königs 1765 an.“ Der Geburtstag Friedrichs II. war der 24. Januar. Ein Bericht über die Magdeburger Feiern an diesem Tage befindet sich in der MpZ vom 29. Januar 1765.
- 69 Text und Musik nicht erhalten.
- 70 Zu Biographie und Werk vgl. u. a. Eberhard, *Johann August* (1739 Halberstadt – 1809 Halle), in: *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten* (Hrsg. Karl Heinrich Jördens), Bd. 1, Leipzig 1806, S. 420–430; ebd., Bd. 6, Leipzig 1811, S. 30–50.
- 71 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 143; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 57.
- 72 „eine [...] ganz neu verfertigte Cantate“.
- 73 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 143; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 57.
- 74 „eine in Musik gefaßte Elegie“. Der Hinweis auf eine Neukomposition fehlt.
- 75 Vgl. hierzu den Beitrag von Monika Lemmel im vorliegenden Band.
- 76 Johann Heinrich Rolle, *David und Jonathan. Eine Musikalische Elegie auf die Dichtung von Friedrich Gottlieb Klopstock (Magdeburg 1766)* (Hrsg. Ralph-Jürgen Reipsch), Magdeburg 2002 (Leihmaterial im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg). Vgl. auch das Vorwort zu dieser Ausgabe.
- 77 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 143; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 57.
- 78 „ein neu verfertigtes Drama“.
- 79 Vgl. Patzke, *Der Greis*, 162. Stück, Magdeburg, den 12. März 1766, S. 162. Eine deutsche Übersetzung des Trauerspiels war 1751 in Gotha erschienen.
- 80 MpZ Nr. 131 vom 6. November 1766; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 57 teilt versehentlich nicht das Aufführungsdatum, sondern das der ersten Zeitungsannonce mit.
- 81 „mit einem neuen Drama“.
- 82 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 30.
- 83 Musik nicht erhalten.
- 84 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 144; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 57. Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 51 gibt als Entstehungsjahr des Librettos 1767 an. „mit einem neuen Drama“.
- 85 Vgl. nachfolgende Anm.

- 87 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 58. Weitere Aufführungen im Konzertsaal nach den Anzeigen der MpZ am 24. Februar (wie hierzu auch B-Bc: 13410 MSM: *Die Leiden und der Tod Jesu Christi | eine Cantate | ausgeführt | im Concert Saal zu Magdeburg | 1770 [sic!] | von | Johann Heinrich Rolle*, RISM A/II: 700.000.953), 23. Februar 1771, 18. März 1775, evtl. am 8. März 1777 („Paßions=Cantate“, ohne Titel), 18. März 1780, 3. April 1784 („Paßionscantate: Das Leiden und der Tod Jesu Christi, mit dem Anfangschoral: Weinet, weinet heilige Thränen“).
- 88 Vgl. die Anzeige in der MpZ Nr. 39, 1. April 1762, Donnerstag (nach Buchmann, *Der Aufführungskalender* [wie Anm. 1], S. 49) „Es ist nunmehr der Text zu der neuen Paßions-Music betitult: Das Leiden und der Tod des Erlösers, poetisch entworfen von Christian August Albrecht, Cantor der St. Gotthards-Kirche in Brandenburg, musicalisch componiert von Johann Heinrich Rolle, Music-Director in Magdeburg, und welche in denen hiesigen sechs Pfarr-Kirchen der Altstadt Magdeburg aufgeführt werden, abgedruckt worden, und bey den Buchbindern das Stück gebunden vor 1 Gr. zu bekommen.“ Anna Louisa Karsch berichtet in einem Brief vom 11. April 1762 an Johann Wilhelm Ludwig Gleim von der Aufführung dieser Passion in einer Magdeburger Kirche am „Stillen freitag“ (9. April 1762) und erwähnt den Chor „O wehe des sündigen Volkes“ aus dem Libretto Albrechts. Vgl. „Mein Bruder in Apoll“. *Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim* (Hrsg. Regina Nörtemann), Bd. 1: *Briefwechsel 1761–1768*, Göttingen 1996, S. 95.
- 89 „Auf Verlangen [!] wird [...] eine Kantate, betitelt: Das Leiden und der Tod JEsu Christi, nach der Composition des Musicdirector Rolle, im Concertsaale aufgeführt werden [...]“ Die Formulierung bestätigt, dass es sich um ein bereits bekanntes Stück handelte.
- 90 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 71. Vgl. auch Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolle, Der Tod Abels. Musikalisches Drama*, Werkeinführung in: *Programmbuch der Festlichen Tage Alter Musik, Knechtsteden, September 1996*.
- 91 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 144; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 58.
- 92 Erich Valentin kennt die dritte Auflage nicht. Vgl. Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 158; ders., *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 8), Sp. 655.
- 93 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 72.
- 94 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 58. Die *Halleschen Zeitungen* melden Aufführungen eines „Oratorium natale“ von J. H. Rolle in Halle allerdings bereits für den 29. Dezember 1756 und den Januar 1757. Freundliche Mitteilung von Cordula Timm-Hartmann (Halle).
- 95 „Diesen Sonnabend, als den 23ten Decemder, wird ein geistliches Singgedicht, betitelt: Oratorium auf die Geburth unsers Heilandes JEsu Christi, im Concertsaal aufgeführt werden. [...]“. Kein Hinweis auf ein neukomponiertes Werk.
- 96 Musik nicht erhalten.
- 97 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 117.
- 98 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 144.
- 99 „Eine [...] neu verfertigte Kantate“.
- 100 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 112.
- 101 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 144; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 58. Vgl. auch Ralph-Jürgen Reipsch, *Das „Magdeburgische Concert“ / Johann Heinrich Rolle, Saul oder die Gewalt der Musik*, Konzerteinführung für das „Magdeburgische Concert“, Magdeburg, 13. Oktober 2000. Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 147, gibt als Entstehungsjahr fälschlich 1771 an.
- 102 „mit einem neu verfertigten Drama“.
- 103 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 148. Vgl. auch Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“* (Anm. 6), S. 212–214.
- 104 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 197 ff. Vgl. auch Ralph-Jürgen Reipsch, *Georg Philipp Telemann, Der Messias. / Johann Heinrich Rolle, Der leidende Jesus*, Werkeinführungen in: *Programmbuch der Festlichen Tage Alter Musik, Knechtsteden, September 1996*, S. 38–43.
- 105 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 58.
- 106 „Die neue, von Herrn Johann Heinrich Rolle, in die Musik gesetzte Kantate: Das Leiden Jesu; welche künftigen Sonntag zum erstenmahl in der Johannes=Kirche und darauf gewöhnlicher massen in den übrigen Pfarr=Kirchen wird aufgeföhret werden, ist bey denen hiesigen Buchbindern das Stück vor 1 Gr. zu haben.“
- 107 Nach Driehaus, *Die Passionsvertonungen Johann Heinrich Rolles* (wie Anm. 6), S. 90 ff. Patzke lässt das Vorbild Klopstock in seinen *Musikalischen Gedichten* (wie Anm. 28) allerdings unerwähnt.

- 108 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 144; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 58. Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S.123, gibt das Jahr 1770 an. Möglicherweise ist damit die Entstehungszeit der Dichtung gemeint.
- 109 „wird [...] das neue musikalische Drama [...] zum erstenmale aufgeführt werden.“
- 110 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 124. Zu Patzkes Tacitus-Übersetzung vgl. Haupttext.
- 111 Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 28), S. 124: „der Anfang des Drama, bis zu dem Chor: Feyert ihr, ihr Lieder! u.s.w. [ist] fast wörtlich beybehalten worden.“ Vgl. auch Anm. 44 und 45.
- 112 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 59.
- 113 „mit Aufführung eines neuen Drama, betitelt: Die Befreyung Israels.“
- 114 Hobohm, *Georg Philipp Telemanns und Johann Heinrich Rolles Vertonungen* (wie Anm. 20), S. 32 ff.
- 115 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 59; Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie. Anm. 12), S. 145 hingegen zweifelte eine Aufführung des Werkes in Magdeburg noch an.
- 116 „mit einem neuen Drama“.
- 117 In den nicht sehr zuverlässigen *Biographischen Nachrichten* Johann Heinrich Rolles vom 10. Dezember 1783, in: *Magazin der Musik. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer [...], Erster Jahrgang. Zweyte Hälfte*, Hamburg 1783 (Nachdruck Hildesheim u. a. 1971), S. 1381 ist unter den gedruckten Klavierauszügen – offenbar fälschlich – auch „Jacobs Ankunft in Egypten“ erwähnt.
- 118 Da Buchmann in: *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1) den Jahrgang 1776 der MpZ nicht ausgewertet hat, weist er eine erste Aufführung für den 1. Februar 1779 nach (wie Anm. 60).
- 119 Kein Hinweis auf eine Neukomposition.
- 120 Da Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie. Anm 28), S. 225, sein Libretto auf das Jahr 1776 datiert, darf man davon ausgehen, dass es sich bei dem in der MpZ ohne Titel angekündigten Passionsoratorium um *Die Leiden Jesu* handelt hat.
- 121 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 50.
- 122 „wird im Concertsaale ein neu verfertigtes Paßionsoratorium aufgeführt“.
- 123 Driehaus, *Die Passionsvertonungen* (wie Anm. 6), S. 98 f. Patzke erwähnt ein Vorbild Klopstocks in seinen *Musikalischen Gedichten* (wie Anm. 28) allerdings nicht.
- 124 Diese Vermutung Buchmanns in: *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 50, lässt sich bestätigen durch ein erhaltenes Textbuch: *Die | Leiden Jesu. | Oratorium. | In die Musik gesetzt | und in den sechs Pfarrkirchen | der Altstadt Magdeburg | aufgeführt [sic!] | von | J. H. Rolle. | Magdeburg, | gedruckt mit Pansaischen Schriften, 1776*, D-HAu: AB 97181.
- 125 „Die neue Paßionsmusik, welche in den hiesigen 6 Pfarrkirchen dies Jahr zum erstenmal zur gewöhnlichen Zeit wird aufgeführt werden, ist bey den hiesigen Buchbindern das Stück gebunden für Einen Groschen zu haben.“
- 126 Niemeyer, *Abraham auf Moria* (wie Anm. 53) S. 65, 72; ders., *Schreiben das musikalische Drama Abraham auf Moria betreffend*, in: *Deutsches Museum*, Bd. 1: *Jänner bis Junius 1777*, Leipzig, S. 152.
- 127 „das neue Drama“.
- 128 Ankündigung in der MpZ vom 4. März 1777: „Ich bin entschlossen, mein neuestes in Musik gesetztes Drama: Abraham auf Moria, im Clavierauszug nach Art des Tod Abels, auf Pränumeration im Druck herauszugeben. Der Preis ist 1 Thl. 18 Gr., und wird bey mir gegen Pränumerationsschein entrichtet, und bis Anfangs May angenommen. Auswärtige Musikfreunde, die sich ihres Orts der Beförderung der Pränumeration annehmen, erhalten auf 10 Exemplare das 11te ganz, auf 5 das 6te halb frey, und senden Brief und Geld, nebst den Namen der Pränumeranten, die dem Werke vorgedruckt werden sollen, postfrey an mich. Im Julius geschieht die Lieferung der Exemplare“.
- 129 Valentin allerdings nennt eine weitere Ausgabe für das Jahr 1781. Vgl. Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 158; ders., *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 8), Sp. 655; Ernst Ludwig Gerber, *Rolle, Johann Heinrich*, in: *Neues historisch=biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 3, Leipzig 1813, Sp. 907, erwähnt gleichfalls eine dritte Auflage. Hase, der die Korrespondenz zwischen Rolle und Breitkopf auswertete, kennt nur zwei Auflagen. Er teilt mit, dass Breitkopf den Auftrag zu einer zweiten, verbesserten Auflage bereits 1782 übernahm, der Druck konnte „wegen dringender Arbeiten“ jedoch erst 1785 erfolgen. Eine dritte Auflage ist also offenbar nie erschienen. Vgl. Hermann von Hase, *Beiträge zur Breitkopfschen Geschäftsgeschichte*, in: *ZfMw* II, 8 (1919/20), S. 458.
- 130 Niemeyer, *Abraham auf Moria* (wie Anm. 53), S. 67. Siehe auch Haupttext.
- 131 Vgl. hierzu August Hermann Niemeyer, *Ueber das religioese Drama so fern es für die Musick bestimmt ist*, in: *August Hermann Niemeyers Gedichte. Mit Vignetten von Herrn Chowowiecki und Geysler*, Leipzig 1778, S. 41, 30, 39.
- 132 Menne, *August Hermann Niemeyer* (wie Anm. 54), S. 99, 97.

- 133 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 60.
- 134 „mit dem neuen Drama“. Vgl. auch Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolle, Lazarus oder die Feier der Auferstehung (1778)*, *Ein Musikalisches Drama*, Werkeinführung in: *Programmbuch der Festlichen Tage Alter Musik, Knechtsteden, September 1999*, S. 15–20.
- 135 Zusammen mit dem *Wechselgesang auf den Geburtstag des Königs*. Musik nicht erhalten.
- 136 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 60.
- 137 Titel nach dem Magdeburger Textdruck: s. Anm. 35. Am 28. März 1782 wurde das Stück in Berlin durch die Döbbelinsche Truppe aufgeführt als *Der Sturm, oder Die bezauberte Insel*. Vgl. Kawerau, *Die Kritischen und Moralischen Wochenschriften* [...], in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 29; Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 146: 28. Dezember [sic!] 1782; Gerber, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 129), S. 907 vermeldet eine Berliner Aufführung des „Singspiels“ für das Jahr 1802!
- 138 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 60.
- 139 „Diesen Montag, den 22sten Februar, wird auf Verlangen [!] das Drama: Prosper, oder die edelmüthige Rache, im Concertsaale aufgeführt.“ Die Formulierung zeigt, dass es sich um ein bereits bekanntes Stück handelte. Es handelte sich somit nicht um eine UA.
- 140 Zweiundzwanzig Dramen Shakespeares erschienen zwischen 1762 und 1766 in Wielands achtbändiger Shakespeare-Übersetzung (wie Anm. 32). *Der Sturm* erschien in Bd. 3 (wie Anm. 32). Vgl. auch Haupttext.
- 141 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 60.
- 142 „... mit dem neuen Drama ...“. Vgl. auch Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolle, Thirza und ihre Söhne. Musikalisches Drama*, Werkeinführung, in: *Programmbuch der Festlichen Tage Alter Musik, Knechtsteden, September 1998*, S. 19–22.
- 143 XV. Gesang, Vers 248 ff.; Bericht des Todes des siebenten Sohnes der Thirza: Vers 532 ff.; vgl. auch XI. Gesang, Vers 1180–1200 und XIII. Gesang, Inhaltsangabe: „*Thirzas Söhne, die sieben Märtyrer, singen ihm [dem Messias] ein Triumphlied.*“, außerdem Vers 748–780. Vgl. Haupttext.
- 144 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 62.
- 145 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 145.
- 146 „ein neues Drama“.
- 147 Ankündigung in der MpZ vom 13. Februar 1783.
- 148 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 145; Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 62. *Magazin der Musik. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer* [...], *Erste Hälfte*, Hamburg 1783, Nachdruck Hildesheim u. a. 1971, S. 361.
- 149 „mit einem neuen Drama“.
- 150 *Simson, | ein musikalisches Drama | in Musik gesetzt | und | im Klavierauszuge zum Singen | herausgegeben | von | Johann Heinrich Rolle. | | Leipzig, | im Schwickertischen Verlage [1785], Inhaltsangabe.*
- 151 Günther Massenkeil, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 10/1: *Oratorium und Passion*, Laaber 1998, S. 262, 272, erwähnt eine Quelle zu diesem Werk. Er teilt mit, dass dieses Werk als einziges Passionsoratorium Rolles nicht für Magdeburg, sondern für Gotha entstanden sei – ohne dies allerdings näher zu belegen. Bei der Partitur, die sich in der Notenbibliothek der Augustinerkirche zu Gotha erhalten hat, handelt es sich um eine Abschrift des Gothaer Kantors Johann Christian Büchner (1726–1804) aus dem Jahre 1791. Ich danke Herrn KMD Uthmar Scheidig (Gotha) für diese Auskunft.
- 152 Best Pyatt, *Music and society* (wie Anm. 6), S. 107, 112. Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1) weist keine Aufführung nach.
- 153 Im RISM nicht nachgewiesen. Driehaus, *Die Passionsvertonungen* (wie Anm. 6), S. 20 zweifelt, ob der Klavierauszug überhaupt erschienen ist. In den *Biographischen Nachrichten* Johann Heinrich Rolles vom 10. Dezember 1783 (*Magazin der Musik* [wie Anm. 116], S. 1381) ist allerdings noch zu lesen, dass Rolle Willens sei, dieses Stück „nächstens im Clavierauszuge gedruckt auf Subscription herauszugeben.“
- 154 Valentin, *Johann Heinrich Rolle* (wie Anm. 12), S. 157, zählt dieses Singspiel zu den musikalischen Dramen, denn „der dramatische Charakter ist der gleiche“. Er meinte, dass das Stück in Magdeburg wahrscheinlich nicht aufgeführt worden sei (wie Anm. 145).
- 155 Friedrich von Koepken, *Über den verstorbenen Musikdirector, Herrn Johann Heinrich Rolle zu Magdeburg*, in: *Merkwürdiger, aus den neuesten und besten Scribenten jetziger Zeit gesammelter Lebensbeschreibungen erster Theil*, Köln 1788, S. 140 f.: „Hingegen ist sein neueres Drama, Melida vom Herrn Kammerreferendarius Sucro, ihm sehr geglückt, weil es wieder in einer andren Manier gedichtet ist, und sehr gute Arien=Poesie hat.“ Vgl. auch Rolles Subskriptionsanzeige, in: *Magazin der Musik. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer* [...], *Zweyter Jahrgang*, Hamburg 1782, Nachdruck Hildesheim u. a. 1971, S. 268–270. Der Kammerreferendar und spätere Kammerrat war ein Sohn des Magdeburger Dompredigers und Konsistorialrates Johann Georg Sucro (1722–1786). Vgl. ADB, Bd. 37, Leipzig 1894,

- S. 114; Kawerau, *Johann Heinrich Rolle*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 244. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 615 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24) nennt Johann Heinrich Sucro als Librettisten, wobei er eine handschriftliche Autorenangabe von dem auf S. 271 abgebildeten Druck des Klavierauszuges von *Melida* übernimmt. Bei Bauman/Best Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich* (wie Anm. 7), S. 532: „C. J. Sucro“.
- 156 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 62.
- 157 „mit einem neuen Drama“.
- 158 Im *Magazin der Musik* (wie. Anm. 155), S. 184, wurde eine Magdeburger Anzeige vom April 1784 veröffentlicht: „Das Sujet des Stückes ist eine Klostersgeschichte; wo ich nicht irre, aus dem Siegwart oder einem andern bekannten Romann [sic!] entlehnt, und von einem hiesigen jungen Dichter Hrn. Sucro bearbeitet worden.“ Johann Martin Millers 1776 in Leipzig erschienener empfindsamer Leitroman *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* zog zahlreiche weitere Dichtungen dieses Genres nach sich. Sucros Libretto zeigt in Sujet, einzelnen Motiven und verschiedenen stilistischen Eigenheiten durchaus Nähe zum *Siegwart*, indes ist die Handlung durchaus eigenständig. Direkte Textübernahmen sind nicht zu konstatieren.
- 159 Nicht erhalten.
- 160 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 63.
- 161 „ein kleines Singstück“. Aufführung zusammen mit *Mehala*. Kein Hinweis auf eine UA.
- 162 Vgl. Willi Maertens, *Johann Heinrich Rolle und sein Musikalisches Drama „Gedor“*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert, Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz am 9. März 1985 in Magdeburg*, Magdeburg 1996, S. 99 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen*, Bd. 1)
- 163 Buchmann, *Der Aufführungskalender* (wie Anm. 1), S. 56; MpZ, 47. Stück, 20. April 1786 und 48. Stück, 22. April 1786. Die Aufführung erfolgte im Rahmen des Rolle-Gedenkkonzertes, in dem außerdem Johann Friedrich L. Zachariaes Trauermusik auf Rolle und einige „zu dieser Feyerlichkeit besonders eingerichtete“ Arien und Chöre aus dem *Lazarus* erklangen.
- 164 „das letzte noch unaufgeführte Stück des Herrn Rollens“. Aufführung im Rahmen des Rolle-Gedenkkonzertes.
- 165 Kawerau, *Johann Heinrich Rolle*, in: ders., *Aus Magdeburgs Vergangenheit* (wie Anm. 10), S. 245.

In der Zeit vom Herbst 1763 bis zum Frühjahr 1764 ist in Briefen Johann Heinrich Fübli, Johann Caspar Lavaters und Johann Jakob Bodmers von zwei Dramen Klopstocks die Rede, von *Salomo* und *Jonathan*. Am 26. Oktober 1763 schrieb Fübli an Lavater, Klopstock lasse „durch Bachmann seinen Salomo, und Jonathan zum Drucke besorgen“.¹ Gut vier Wochen später, am 23. November, schrieb er an Bodmer, Klopstock habe „2 trauerspiele zum Druck in Magdeburg gelassen [...]. Salomo ist das eine [...]. Das andre ist ein Jonathan“.² Ein Drama Klopstocks mit dem Titel *Jonathan* ist nicht bekannt. Die sich an Fübli's Briefe anschließende Diskussion darüber kann als Beispiel für die Entstehung und das Eigenleben von Gerüchten betrachtet werden.

Klopstock war von Ende April 1762 an für zwei Jahre in Deutschland und hielt sich überwiegend in seiner Heimatstadt Quedlinburg und deren Umgebung auf, namentlich in Halberstadt und Magdeburg, bevor er Anfang Mai 1764 nach Hamburg aufbrach und von dort wieder nach Kopenhagen reiste. Im Jahr 1763 arbeitete er neben dem *Messias* an dem Trauerspiel *Salomo*.³ Thematisch lehnt es sich vage an das 11. Kapitel des 1. Buchs der Könige an, das von der Liebe Salomos zu vielen „ausländischen Frauen“ berichtet, die ihn zur Anbetung fremder Götter und damit zum Bundesbruch verführen. Diese Verirrungen des greisen Königs werden von Klopstock in *Salomo* breit ausgeführt. Ein neues Drama Klopstocks stieß auf besonderes Interesse, weil dessen erstes Trauerspiel, *Der Tod Adams*,⁴ in Deutschland starke Diskussionen von Kritikern und Bewun-

1 Fübli an Lavater, 26.10.1763, in: Arnold Federmann, *Johann Heinrich Füssli. Dichter und Maler. 1714–1825*, Zürich 1927, S. 121. Hier zitiert nach Hs., CH-Zz: FA Lav. 580.292. Für das Suchen von Handschriften in der Zentralbibliothek Zürich und die Bereitstellung von Kopien danke ich Frau Marlies Stähli.

2 Fübli an Bodmer, 23.11.1763, in: Federmann, *Füssli* (wie Anm. 1), S. 110. Hier zitiert nach Hs., CH-Zz: Ms. Bodmer 1a.30, Nr. 2.

3 In einem Brief an Gleim vom 28.7.1763 erwähnt Klopstock erstmals seine Arbeit an diesem Drama, zu einem Zeitpunkt, da große Teile bereits ausformuliert waren. Klopstock an Gleim, 28.7.1763, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe* (Hrsg. Horst Gronemeyer u. a.), Berlin und New York 1974 ff. (im Folgenden: HKA), *Briefe IV/1: Briefe 1759–1766*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 2003, Nr. 155, Z. 12 f. *Salomo* als mögliches Thema für ein Trauerspiel nannte er schon im *Vorbericht* zu seinem ersten Drama: *Der Tod Adams*.

4 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Tod Adams. Ein Trauerspiel*, Kopenhagen und Leipzig, bey Friedrich Christian Pelt 1757.

derern ausgelöst hatte.⁵ Von der auch internationalen Wertschätzung zeugten damals schon Übersetzungen ins Dänische, Englische, Französische und Italienische. Die ohnehin starke Neugier steigerte Klopstock noch, indem er aus dem unfertigen Manuskript des zweiten Trauerspiels *Salomo* vorlas, zum Beispiel in Magdeburg.

In Magdeburg fand Klopstock ein besonders interessiertes Forum für Lesungen aus seinen Werken. Das literarische und musikalische Leben der Stadt hatte seit 1760 durch den preußischen Hof, der während des Siebenjährigen Krieges zeitweise dorthin verlagert worden war, großen Aufschwung genommen. Im Sommer 1763 war der Krieg beendet und der Hof wieder nach Berlin zurückgekehrt. Dennoch traf sich bei dem Kaufmann und Kunstförderer Heinrich Wilhelm Bachmann d. J. inzwischen regelmäßig eine neue literarische Gesellschaft, die unter Führung des Advokaten Friedrich von Köpken entstanden war. Neben dem Heilig-Geist-Prediger und Dichter Johann Samuel Patzke, dem Rat Carl Daniel Küster und anderen gehörte diesem Kreis auch Johann Wilhelm Ludwig Gleim an. Er berichtet über Klopstocks Lesung 1763 in einem Brief an seinen Freund Johann Peter Uz:

„Den 16ten Juni nahm ich ihn [Klopstock] mit nach Magdeburg auf meiner Berlinischen Reise. Er blieb acht Tage bey Bachmann. Ich blieb nur einen Abend. Diesen aber brachten wir sehr vergnügt auf der sogenannten Insul zu. Klopstock laß uns sein Trauerspiel: Salomon. Es war noch nicht ganz fertig; aber nach meinem Geschmack, ein Meisterstück, in eilfsylbigten nicht gereimten Versen.“⁶

Gleim nahm Klopstock 1763 auf seiner Reise nach Berlin bis Magdeburg mit, wo am 16. Juni wohl nicht die einzige, aber die einzige datierbare Lesung Klopstocks aus diesem Werk stattfand. Wer außer Bachmann und Gleim noch bei der Lesung zugegen war, ist nur teilweise bekannt. Sicher war Friedrich von Köpken dabei, der während des Sommers drei Wochen bei Bachmann logierte,⁷ denn auch er berichtet von dieser Lesung:

5 Als Beispiele für die Bewunderung und Kritik sei auf Wieland und Mendelssohn verwiesen: Christoph Martin Wieland, *Neuer Vorbericht*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Tod Adams. Ein Trauerspiel*, Zürich 1757, S. 6–7. Vgl. HKA, *Addenda*, III. Nr. 3093. Moses Mendelssohn, *Rezension zu Der Tod Adams*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1757, Bd. 2, St. 1, S. 212–225. Auch abgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Rezensionsartikel in Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste (1756–1759)*, bearbeitet von Eva J. Engel, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, S. 124–132. Zur zeitgenössischen Rezeption des Trauerspiels vgl. auch: Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Klopstocks Drama Der Tod Adams. Zum Problem der poetischen Form in empfindsamer Zeit*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 39 (1965), S. 165–206.

6 Gleim an Uz, 9.8.1763, in: *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, hrsg. und erläutert von Carl Schüddekopf, Tübingen 1899, S. 339 (*Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart* 218).

7 Er schreibt von Bachmann, „in dessen Garten am Werder ich mit Klopstock und dem Rat Küster und ihm drei der schönsten Sommerwochen wohnte.“ Küster könnte also ebenfalls bei der Lesung anwesend gewesen sein. Vgl.: Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders in Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung. Für meine Kinder aufgesetzt im September 1794*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, St. 6., Halle 1916, S. 26.

„In diese Zeit [...] ⁸ fällt die oben schon erwähnte Zusammenwohnung mit Klopstock, den ich schon vorher in Halberstadt bei Gleim hatte kennen lernen, im Bachmannschen Garten am Werder. [...] Er las uns hier seinen Salomo im Manuskript und viele Auferstehungsszenen aus den ungedruckten Gesängen des Messias vor, arbeitet auch, weil er ein Frühaufsteher war, manches in den letzten Gesängen, welches er uns oft mit dem Enthusiasmus des ersten Entstehens vorlas.“⁹

Wie lange Klopstock in Magdeburg blieb, ist unbekannt. Gleim sprach von acht Tagen, Köpken von drei Wochen.¹⁰ Klopstock seinerseits berichtet am 28. Juli in einem Brief an Gleim vom Fortgang seiner Arbeit und seinem Magdeburger Aufenthalt:

„Vom Salomo sind in Magdeburg noch ein Paar kleine Szenen fertig geworden, seitdem aber nichts. Was ich habe will ich Ihnen mitbringen. Hat Ihnen Bachmann gesagt, daß Ihr König u ich einander ein Compliment sehr in der Nähe gemacht haben? Er fuhr unten dicht am Walle weg, u ich stand, mit Rolle, in dem Thore, wo man herunter geht.“¹¹

Klopstock erwähnt hier Johann Heinrich Rolle, den Magdeburger Musikdirektor. Durch das beschriebene Zusammentreffen mit dem König lässt sich seine Begegnung mit Rolle datieren. Sie fand am 20. Juni 1763 statt, als Friedrich II. auf der Rückreise von Kleve in Magdeburg Station machte.¹² Vermutlich haben sich Klopstock und Rolle während Klopstocks Magdeburger Aufenthalt mehr als einmal getroffen, denn auch Rolle verkehrte im Hause Bachmann, was wiederum Köpken bezeugt:

„Mein Umgang mit Bachmann brachte mich häufig mit dem Musikdirektor Rolle in Gesellschaft. Dieser war oft im Bachmannschen Hause und schon in früheren Zeiten ein Freund desselben gewesen. Bachmann hatte einen vortrefflichen englischen Flügel. Rolle spielte uns oft von seinen Kompositionen darauf vor, setzte auch damals zum Clavier die Szenen aus dem Messias von Cidli.“¹³

Der Brief vom 28. Juli 1763 an Gleim enthält die einzige überlieferte Erwähnung einer Begegnung mit Rolle durch Klopstock selbst, und sie ist so beiläufig, dass man einen vertrauten Umgang der beiden miteinander annehmen möchte,¹⁴ zumal Rolle mögli-

8 Köpken schreibt in seiner Lebensgeschichte irrtümlich die Jahreszahl 1764. Das kann nicht zutreffen, weil Klopstock schon Anfang Mai 1764 nach Hamburg aufgebrochen ist und von dort nach Kopenhagen weiterreiste.

9 Köpken, *Meine Lebensgeschichte* (wie Anm. 7), S. 37 f.

10 Ebd.

11 Klopstock an Gleim, 28.7.1763, in: HKA, *Briefe* IV/1 (wie Anm. 3), Nr. 155, Z. 12–16. Mit dem König ist Friedrich II. von Preußen (1712–1786) gemeint.

12 Friedrich II. machte auf einer Reise nach Kleve am 2./3.6. und auf der Rückreise von dort nach Berlin am 20.6.1763 in Magdeburg Station. (Vgl. *Hamburgischer Correspondent* 1763, Nr. 90 [7.6.]; Nr. 101 [25.6.]).

13 Köpken, *Meine Lebensgeschichte* (wie Anm. 7), S. 38.

14 J. H. Rolle wird in Klopstocks Briefen nur noch einmal im Zusammenhang mit Subskriptionsplänen erwähnt: Klopstock an Hahn, 4.12.1774, in: HKA, *Briefe* VI/1: *Briefe 1773–1775*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Annette Lüchow), Berlin und New York 1998, Nr. 182, Z. 5. Auch gemeint ist er sicher in dem Brief, in dem Klopstock seine Magdeburger Freunde grüßen lässt: Klopstock an Funk, 17.12.1770, in: HKA, *Briefe* V/1: *Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1989, Nr. 176, Z. 25 f.

cherweise an die Vertonung einiger *Messias*-Passagen dachte. Nach Köpkens Zeugnis darf man davon ausgehen, dass sie sich durch die Vermittlung Bachmanns kennengelernt hatten. Ob die Vertonung aus dem *Messias* zustande kam, ist allerdings fraglich. Möglicherweise war aber Rolle bei einer von Klopstocks *Salomo*-Lesungen anwesend und hörte dort die in diesem Drama enthaltene Elegie. Rolles Idee, sie zu vertonen, muss während dieses Magdeburg-Aufenthaltes Klopstocks im Sommer 1763 entstanden sein. Es handelt sich dabei um eine vierzig Zeilen umfassende Gesangseinlage aus dem achten Auftritt des dritten Aktes. Darin singen abwechselnd David und sein Freund Jonathan; dieser Wechselgesang wird von zwei Sängern vorgetragen, um den betrübten und verirrten König Salomo aufzurichten und zur Besinnung zu bringen. Die Vertonung dieser vierzig Zeilen durch Rolle ist erhalten und trägt den Titel *David und Jonathan*.¹⁵

Viel spricht dafür, dass es der Plan dieser Komposition war, der dazu anregte, die *Jonathan*-Episode vom Drama *Salomo* abzukoppeln und zu einem eigenen Drama werden zu lassen. Der Verlag Breitkopf kündigt 1773 das Erscheinen der Komposition *David und Jonathan* mit einem kurzen *Vorbericht* an, in dem auf ihre Entstehung eingegangen wird: „Sie hat ihren Ursprung einem Gespräche, zwischen dem Herrn Director Rolle in Magdeburg und zween berühmten Gelehrten und Dichtern, über die Singecomposition, zu verdanken.“¹⁶

Der *Vorbericht* bezieht sich vermutlich auf einen Brief Rolles vom Mai des Vorjahres, um den Breitkopf in Vorbereitung des Drucks den Komponisten möglicherweise sogar gebeten hatte. Rolle nannte in seinem Brief auch die Namen des Gelehrten und des Dichters: „Die von mir dazu gemachte Musik ist die Frucht einer Unterredung, die Klopstock und Sulzer von der heutigen Singekomposition vor einigen Jahren mit mir gehabt.“¹⁷

Rolle erinnert sich nicht an das Jahr. Wenn Klopstock und Sulzer zur selben Zeit in Magdeburg waren, muss diese Unterredung Mitte Juni 1763 stattgefunden haben. Sulzer hatte zu Magdeburg im Allgemeinen und zu Bachmann im Besonderen enge Verbindungen. Er war einst Bachmanns Lehrer gewesen und hatte später dessen angenommene Tochter geheiratet. Er stand aber auch in Verbindung mit Friedrich II. und könnte seinetwegen dort gewesen sein. Dass er gleichzeitig mit Klopstock in Magdeburg war, bezeugt Rolle. Sulzer bestätigt das indirekt, wenn er nach seiner Rückkehr nach Berlin Bodmer über Klopstock berichtet und unter anderem schreibt: „Er hat indessen 2 biblische Tragödien verfertiget. Das was ich davon gesehen habe ist seiner würdig.“¹⁸

Sulzer hat demnach Einblick in einige von Klopstocks Manuskripten gehabt, sehr wahrscheinlich die vierzig elegischen Verse, deren Vertonung das Thema der Unterredung war, und wohl auch in weitere Teile von *Salomo*. Seine Formulierung lässt nicht den Schluss zu, dass er hier noch an das vor sechs Jahren erschienene erste biblische

15 Gedruckt erschien Rolles *David und Jonathan. Eine musikalische Elegie 1773* in Leipzig bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn. Ein Exemplar davon befindet sich in Berlin in der Musikabteilung der Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz.

16 In: *David und Jonathan. Eine Musikalische Elegie, von Johann Heinrich Rolle, Musikdirector in Magdeburg. Leipzig, bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn 1773, Vorbericht*. Weil dieser Text nur schwer zugänglich ist und Rückschlüsse auf Rolles verschollenen und nur bruchstückhaft überlieferten Brief (vgl. Anm. 17) zulässt, wird der *Vorbericht* in einem Anhang hierzu vollständig mitgeteilt.

17 Rolle an Breitkopf, 21.5.1772. Dieser Brief ist nicht erhalten, aber teilweise abgedruckt in: Rudolf Kästner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932, S. 25 f.

18 Sulzer an Bodmer, Nachschrift zu seinem Brief vom 2.10.1763. Hs., CH-Zz: Ms. Bodmer 5a3, Nr. 143.

Drama *Der Tod Adams* denkt. Er meint vielmehr zwei neue, ungedruckte Dramen, wobei das dritte biblische Drama, *David*,¹⁹ noch nicht in Betracht gezogen werden kann – Klopstock beginnt damit erst später und berichtet davon erstmals im November.²⁰ Das Missverständnis, es handele sich bei *Jonathan* um ein eigenes Drama neben *Salomo*, geht also wohl von Sulzer aus. Vermutlich war er nicht bei Klopstocks Lesung zugegen, denn dann hätte er nicht geschrieben „was ich davon gesehen habe“, sondern, was ich davon „gehört“ habe. Jedenfalls war er an dem Gespräch über die Vertonung der Jonathan-Passage beteiligt und muss sie irrtümlich für den Bestandteil eines Dramas dieses Titels gehalten haben. Klopstocks intensive Arbeit an mehreren Werken gleichzeitig und seine spontanen Lesungen in diesen Tagen in Magdeburg können durchaus bei den Zuhörern Verwirrung gestiftet haben.

Mit Sulzers Brief vom 2. Oktober 1763 an Bodmer gehen die Überlegungen, wie dieses Missverständnis entstehen konnte, zu der Frage über, wie es weiterlebte. In demselben Brief teilte er Bodmer auch mit: „Unsern Füßli erwarte ich stündlich hier. Weil sich in England noch nichts gewisses für ihn gefunden hat, so habe ich ihm den Rath gegeben, den Winter über bey mir zu seyn.“²¹ Füßli weilte im Sommer 1763 länger als ein halbes Jahr zu Gast bei Johann Joachim Spalding in Barth, „weil Sulzer die meiste Zeit nicht in Berlin war.“²² Füßli war nicht im Juni in Magdeburg gewesen. Er war Klopstock bis dahin noch nie persönlich begegnet, was er vehement bedauerte.²³ Er verbrachte den Herbst 1763 und den Winter 1763/64 bei Sulzer in Berlin. Von dort schrieb er die Briefe über Klopstocks Dramen *Salomo* und *Jonathan* und berief sich dabei stets auf Sulzer, dessen Bericht seine Briefe vermutlich mehr oder weniger genau spiegeln. Zuerst der Brief vom 26. Oktober 1763 an Lavater:

„Klopstock [...] läßt durch Bachmann seinen Salomo, und Jonathan zum Druke besorgen. ich werde diese Stüke, für deren unerhörte Schönheit und Stärke, Sulzer keine Sprache hat, nächstens sehen. sie sind ganz metrificiret. Du kannst dir von dem tragischen des Salomo eine Idee machen, wenn ich dir sage, daß er den Salomo dem Moloch ein Kind opfern läßt, und eine Skene zwischen ihm und der Mutter des geopfertes Kindes hat. Die tochter Phargos ist auch eine Person. alles was man bisher auf dem theater Pathetisches und Furchtbares gehabt hat, soll nicht an die festliche infernale Schrecklichkeit des Opfers reichen – der finstere entsezliche gesang des Molochpriester soll [...] die Seele bey nahe aus dem erschrockenen Zuhörer, wie vielmehr Zuschauer, heraus singen; u in dem Jonathan soll eine Elegie in einem Silbenmasse seyn, deren weinende Harmonie noch gar kein Beyspiel hat.“²⁴

Die Mitteilungen über *Salomo* können etwas darüber verraten, welche Szenen im Juni 1763 fertig waren, denn Sulzer war es, der ihm darüber Auskunft gab. Die Erwähnung einer „Elegie“ als dem einzigen bekannten Teil aus *Jonathan* macht es sehr wahrschein-

19 *David. Ein Trauerspiel von Klopstock*, Hamburg 1772.

20 Klopstock an Gleim, 5.11.1763, in: HKA, *Briefe* VI/1 (wie Anm. 14), Nr. 162.

21 Sulzer an Bodmer, 2.10.1763 (wie Anm. 18).

22 Füßli an Bodmer, 23.11.1763, in: Federmann, *Füssli* (wie Anm. 1), S. 110. Hier zitiert nach Hs., CH-Zz: Ms. Bodmer 1a.30, Nr. 2.

23 Ebd.

24 Füßli an Lavater, 26.10.1763 in: ebd., S. 121. Hier zitiert nach Hs., CH-Zz: FA Lav. 508, Nr. 292.

lich, dass Sulzer sie als Bestandteil eines weiteren Dramas ansah, dem er den Titel *Jonathan* beilegte. Das Missverständnis bestätigt somit zusätzlich, dass im Juni 1763 der Plan zur Vertonung der Elegie gefasst wurde.

Etwas später, in seinem Brief an Bodmer vom 23. November 1763, kommt das Wort Elegie nicht mehr vor. Fübli teilt zunächst wieder unter Berufung auf Sulzer – „wie Sulzer sagt“ – mit ähnlichen Worten, wie schon im Brief an Lavater, Inhaltliches aus *Salomo* mit, um dann zu *Jonathan* auszuführen:

„Das andre ist ein Jonathan, in diesem Stüke soll Klopstock im beweglichen und thränenvollen, was anlag, ausbildung und die noch ungehörten töne des Silbenmaßes nur schaffen können, alles was man bisher hat, weit, weit übertreffen – beyde sind von 5 acten glaub ich, und Jambisch.“²⁵

Jonathan hat sich zu einem Drama in fünf Akten verselbstständigt und führt von nun an ein Eigenleben in den Briefen der Schweizer. Zunächst wird es von Bodmer in einem Brief an Sulzer vom 15. Dezember 1763 scharf kritisiert: „Ist Kl. Jonathan nicht ein so weinerlicher Held, daß Plato ihn aus seiner mánlichen Republik verbannen würde?“²⁶ Noch am 2. Februar 1764 schreibt er eine ganz ähnliche scharfe Kritik an Lavater: „Den weinerlichen Jonathan würde ich aus meinem staat verbannen, damit er meine männer nicht zu weibern machte. Aber dieses ins Ohr, damit mich nicht eine sündflut von Beschimpfungen überschwemme.“²⁷

Nach dem Erscheinen von *Salomo* zur Ostermesse 1764²⁸ ist von einem Drama *Jonathan* nirgends mehr die Rede. Ob schon eine frühe Aufführung von Rolles *Musikalischer Elegie* das Missverständnis aufklärte, ist nicht nachprüfbar. Es ist indes unwahrscheinlich, weil das Gerücht zuletzt von Zürich aus sein Eigenleben führte.

25 Fübli an Bodmer, 23.11.1763, in: ebd., S. 110. Hier zitiert nach Hs., CH-Zz: Ms. Bodmer 1a.30, Nr. 2.

26 Bodmer an Sulzer, 15.12.1763. Hs., CH-Zz: Ms. Bodmer 12b.

27 Bodmer an Lavater, vor dem 2.2.1764. Hs., CH-Zz: FA Lav. Ms. 502, Nr. 263.

28 *Salomo, ein Trauerspiel von Klopstock*, Magdeburg 1764.

Anhang:

David und Jonathan.

Eine

Musikalische Elegie,

von

Johann Heinrich Rolle,

Musikdirektor in Magdeburg.

Leipzig,

bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn.

1773

Vorbericht

Da die Composition gegenwärtiger Cantate ganz von der gewöhnlichen Art abgeht, so wird es den Liebhabern der Musik nicht unangenehm seyn, die eigentliche Absicht des Componisten, und die Veranlassung dazu kennen zu lernen. Sie hat ihren Ursprung einem Gespräche, zwischen dem Herrn Director Rolle in Magdeburg und zween berühmten Gelehrten und Dichtern, über die Singecomposition, zu verdanken. Es bezeigten nämlich dieselben ihr Mißvergnügen über den so sehr eingerissenen Mißbrauch der allzu häufigen Ritornellen und Melismaten, welche die meisten Componisten zu ihrem Hauptwerke machten, und darüber die Declamation, den Ausdruck, und vielmal selbst den Verstand der Worte und den darinne liegenden Affekt bey Seite setzten; indem sie oft ganz gleichgültige und nichts bedeutende Worte bis zum Ekel ausdehnten und wiederholten, und hingegen andere, welche einen besondern Nachdruck verlangten, fast unberührt übergiengen. Es sey dieses um desto mehr zu tadeln, weil dadurch nicht nur die Gesänge matt und zu gleichförmig würden; sondern weil man auch dadurch dem Zwecke der Singecomposition gerade zuwider handelte, als welche nichts anders, als eine erhöhte Declamation seyn sollte. Der Herr Director Rolle nahm sich daher vor, einen Versuch zu machen, wie weit man es, aus diesem Gesichtspuncte allein betrachtet, darinne bringen könnte. Er wollte sehen, ob eine einfache, aber natürliche und dem Texte angemessene Melodie, wenn sie von einem verständigen Sänger gehörig vorgelesen würde, nicht auch ohne weitere Auszierungen eben die Wirkung thun könnte, als diejenige, welche mit den schönsten Clauseln nach der neuesten Mode geschmückt, unter der rauschensten Begleitung von Instrumenten abgespielt wird. Er wählte hierzu gegenwärtige Cantate, welche eigentlich eine Scene aus dem Trauerspiele *Salomo* vom Herrn Klopstock ist, und verfertigte sie so, daß sie zwar vollstimmig, aber doch nicht anders, als sie hier ist, mit vielem Beyfalle aufgeführt wurde. Man hat sie daher auch dem Publico mittheilen wollen, indem man sich von ihm eine nicht weniger günstige Aufnahme derselben verspricht, als sie bereits von verschiedenen Kennern erhalten hat.

Der Herausgeber.

Das „subtile poema“, das der Humanist Venzeslaus Philomathes zu Beginn des 16. Jahrhunderts angehenden Fugenmeistern verheißt,¹ findet sich im mitteldeutschen Barock vor allem bei Trauerfällen, als Steigerungsform einer „Stillen Musik“ für Leute von hohem Kunstverstand. Kantionalsätze, Motetten und Kantaten schrieb man eher mit Rücksicht auf die gesellschaftliche Stellung des Verstorbenen. Der vierstimmige Intervallkanon jedoch – die hier zu behandelnde Form des „feinen Gedichts“ – erforderte großes kompositorisches Können und professionelles Singen. Die zuständigen mitteldeutschen Meister hießen Thomaskantor Sebastian Knüpfer (zum 22. Mai 1672),² Johann Pezel, Leiter des Leipziger Collegium musicum (zum 18. Juni 1672)³ und drittens der Nordhäuser Stadtkantor Christian Demelius (zum 15. April 1679),⁴ der als Herausgeber des Nordhäuser Kirchengesangbuchs (ab 1687), das in Sondershausen in großen Teilen übernommen wurde,⁵ sogar einen Bezug zum Ort meines Vortrags hat.

Mit nur drei „Fugendichtungen“ lässt sich der „Tag Mitteldeutscher Barockmusik“⁶ gut eröffnen. Doch dieser Vorteil wird durch die Schwierigkeit der Materie belastet. Außerdem besteht die Möglichkeit, dass Demelius gar nicht der wirkliche Komponist des dritten Werks gewesen ist, sondern dass sich hier ein weiterer Leipziger Meister

- 1 Venzeslaus Philomathes, *Musicorum libri quatuor compendioso carmine elucrabati*, Wittenberg 1534, Faksimile der Inter Documentation Company, Leiden o. J., Bl. F. Der Traktat war schon 1512 in Wien erschienen.
- 2 Sebastian Knüpfer, *MELISMA 4. Voc[um] Ode præcedenti accomodatam* [...], in: *Das verstimmte Orgel=Werk des menschlichen Lebens | welches bey der [...] Leichen=Bestattung des [...] Herrn Gerhard Preusensins [...] Organistens zu St. Thomas | [...] nach [...] seeligem Ableben den 22. Maji dieses 1672. Jahres [...] beerdigt worden | In einer Trauer=Ode dargestellt Das COLLEGIUM MUSICUM*, Leipzig [1672]. Ich danke der Ratsschulbibliothek Zwickau für eine Abbildung. Vgl. auch Anm. 15.
- 3 Johann Pezel, *Canon 4. Voc[um]*, in: *Trübsal und Labsal | des eingeladenen Gastes | bei dem großen Abendmahl* [...], Jena (?) 1672. Forschungsbibliothek Gotha. Ich danke der Bibliothek für Materialien.
- 4 Christian Demelius, *MELOTHESIA 4. Voc[um]*, in: *Christlicher Regenten Scepter [...] vorgestellt [...] bey [...] Leichbestattung des [...] Johann Christoph Ernsts*, Nordhausen 1679. D-W: LP Wolfenbüttel 7562. Eine Übertragung bringt meine Abhandlung *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten; zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004, S. 452 f. Die Funeralien enthalten auch zwei Lesegedichte von Demelius. Ich danke der Bibliothek für ihre Hilfe.
- 5 Werner Braun, *Christian Demelius und der „Schriftmäßige“ Gesang in Nordhausen um 1700*, in: *Pietismus und Liedkultur* (Hrsg. Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch), Halle und Tübingen 2002, S. 159-179, hier S. 179 (*Hallesche Forschungen* 9).
- 6 Festvortrag im Blauen Saal des Sondershäuser Schlosses am 24.5.2003. Ich danke besonders Herrn Universitätsmusikdirektor Helmut Freitag zu Saarbrücken für seine Orgeleinspielung der Kanons auf CD.

verbirgt. Dem erstgenannten Problem suche ich durch Vereinfachung der technischen Voraussetzungen zu begegnen, das zweite bringt – hoffentlich – etwas Spannung in die Darlegungen.

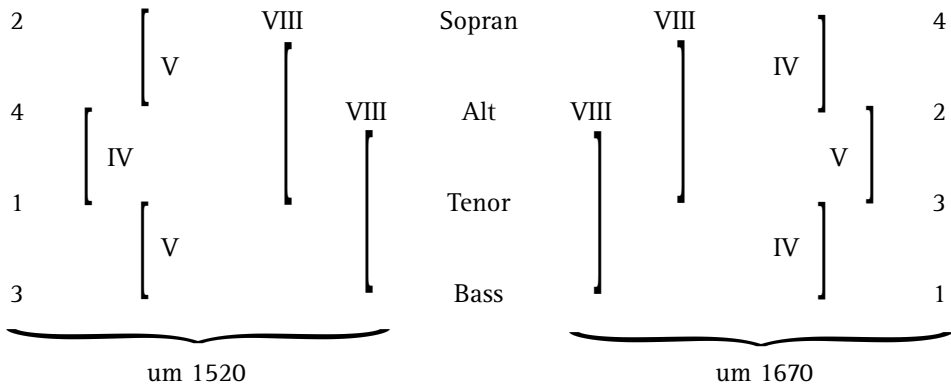
1. Typus

Noch wichtiger als Philomathes' musiktheoretische Verse ist für uns sein vierstimmiges Fugensexempel, denn es arbeitet mit zwei gleichmäßig ineinander geschobenen Oktavkanons – wie unsere drei barocken Kompositionen; der Humanist liefert uns das Urbild für unseren Typus. Allerdings weicht er zugleich in wesentlichen Merkmalen davon ab: erstens durch den Ersteinsatz des Tenors statt des Basses, was der damaligen „Tenorpraxis“ entspricht und eine nüchtern handwerkliche Grundlage verrät, zweitens durch Vertauschung des großen Sekundäreinsatzes in der unteren Quint statt der oberen Quart, wodurch die Mittelstimmen Alt und Tenor statt der Quint die Quart als Distanzintervall bekommen, das heißt: Unmöglichkeit der Verwandlung zum neuen Typ. Außerdem wurde kein Text gesungen, sondern das Solmisations-Hexachord. Dieses erzeugt einen engen und tiefen Tonsatz (Umfang F-a¹), in welchem die Oberstimme klanglich einen Alt bedeutet.

Mit dem Singgedicht kam der Affekt und mit diesem die „Emblematik“ in die Musik. Die Stimmlagen Bass, Tenor, Alt und Sopran verbanden sich mit den vier Elementen Erde, Wasser, Luft und Feuer oder mit den christlichen Heilmitteln Glaube, unsträfliches Leben, Heiliger Geist und Gebet.⁷ Der erste Einsatz des Basses sagt also sinngemäß „Beerdigung“, und der Gang nach oben in den Folgeeinsätzen führt zur verklärten Anbetung. Den Heiligen Geist werden wir bei Knüpfer vernehmen. Weiter: Die alte Bezeichnung für die Technik des Kanons lautete „Fuga“ (Flucht). Die beginnende Stimme scheint vor ihren Verfolgern zu fliehen – wie fromme Menschen vor den Verlockungen der Welt, auch der „Eitelkeit“, die Pezel anklagt. Da die Folgestimmen die Ausgangsstimme genau imitieren, kann auch eine *Imitatio Christi* abgerufen sein: Wir sollen uns nicht als Verfolgte fühlen, sondern als Nachfolger. Schließlich liegt die Idee des Kreuzes zugrunde. Die Demelius inspirierende Trauerpredigt stand explizit unter diesem Zeichen, und die Stimmen schlagen das Kreuz.

Um das heilige Symbol in den Noten zu erkennen, müssen wir auf die Struktur unseres Kanons eingehen. Die vier Stimmen fügen sich durch je zwei Rand-, Mittel-, Unter- und Oberstimmen in sechs zweistimmige Verhältnisse. Die arabischen Zahlen in unserer Graphik veranschaulichen die Einsatzfolge, die römischen Ziffern bedeuten die drei perfekten Intervalle Oktav, Quint und Quart. Links findet sich die ältere Form, in der Bass-Tenor und Alt-Sopran durch Quinten getrennt sind, rechts die neuere, auf Quartan beruhende. Zwischen den Mittelstimmen kehren sich die Verhältnisse um: alt = Quart, neu = Quint.

⁷ Renate Steiger, *Suavissima Musica Christo. Zur Symbolik der Stimmlagen bei J. S. Bach*, in: *MuK* 61 (1991), S. 318–324, hier S. 320.



Die Überkreuzung erfolgt vor allem durch die beiden im Oktavabstand stehenden Stimmen. Die Oktav-Partner überspringen die jeweilige Nachbarstimme. Da die Folgestimmen stets nach einer Brevis-Pause einsetzen, beginnen diese Kreuzungen mit Mensur 3, dem Einsatz der dritten Stimme (alt: Bass, neu: Tenor). Dabei ändern sich die Intervallverhältnisse, die bisher dahin im Oktavpaar geherrscht haben, nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime. Darauf musste sich der Komponist schon beim Entwurf des Oktavpaars einstellen, zumal wenn er eine Sext haben wollte, die nun zur Septim wurde. Der Stimmtausch ist nicht nur fugiert, sondern auch verdoppelt.

Nach dem Urteil eines Kenners der Materie scheint ein vierstimmiger Kanon in dieser Disposition ohne „Veränderung der Einsatzzeit kaum möglich“.⁸ Doch die Musiker haben die komplizierten Aufgaben gelöst, wenn auch mittels reichlicher Pausensetzung (von einer bis zu sieben Halben), die den Satz bis auf zwei Stimmen reduzieren kann. Sie mussten jeweils vier Takte vorausdenken und schrieben Takt für Takt vom unteren ins obere System immer neue passende Kontrapunkte.

Zum Typus gehört um 1670 mehr als bloß sein technisches Konstruktionsprinzip. Anders als der gesellige Kanon, der sich mit einem kurzen Motto zum Singen begnügt (etwa „Viva, viva la musica!“), anders aber auch als der solmisierende Philomathes übermitteln unsere Stücke ihre Botschaft als Strophengedicht. Das erfordert relativ umfangreiche Kompositionen. Die nachdrückliche Pause begrenzt also mit der kanonischen Periode zugleich einen Vers, einen ganzen, halben oder doppelten. Das ergab bei Knüpfers vier Alexandrinern und vier trochäischen Versen (a b b a plus c d c d) einen Tonsatz von 42 Breven, bei Pezels ebenfalls vier Alexandrinern plus vier jambischen Versen (a b b a plus c c d d) einen zu 41 Breven. Bei Demelius folgen zwei aufgelösten Alexandrinern (vier jambischen Versen a b a b) zwei trochäische Verse (c c). Sein Tonsatz verkürzt sich entsprechend zu 27,5 Breven. Er bleibt einen halben Takt sogar hinter Philomathes zurück. In allen drei Fällen ist die Strophe musikalisch zweigeteilt. Knüpfer zielt auf den Sündenfall, Pezel auf die Bloßstellung der „Eitelkeit“. Demelius schwächt die Antithese positiv ab: Dem Wunsch nach sanfter Ruhe folgt die Vision der „Herrlichkeit“. Ob alle Strophen gesungen wurden – sieben bei Knüpfer, acht bei Pezel, fünf bei Demelius –, ist nicht sicher.

⁸ Wolfgang Budday, *Die Kanons in Marco Scacchis „Cribrum musicum“ (1643)*, in: *Musik als Schöpfung und Geschichte. Festschrift Karl Michael Komma zum 75. Geburtstag*, Laaber 1989, S. 21-52, hier S. 31.

Auf den Inhalt der Texte gehen unsere Kanonmeister nicht nur durch die Wahl passender „Tonarten“ ein – Kleinterzstrukturen auf a (Knüpfer), g (Pezel) und c (Demelius) –, sondern auch in Einzelheiten, etwa in der Darstellung des „ersten Fallens“ bei Knüpfer. Die chromatischen Fortschreitungen bei Demelius bezeichnen weniger den Schmerz der Hinterbliebenen als die dem Toten gewünschte Ruhe. Sie ist von Trauer begleitet.

2. „Leipziger“ Kanons

Die beiden ersten Kanons unserer Reihe sind 1672 im Auftrag und mit Unterstützung des dortigen Collegium musicum entstanden, von dem wir sonst kaum etwas wissen. Den hohen Anspruch darin bezeugt nicht nur die Musik, sondern auch deren Adressatenkreis. Knüpfer erwies seinem langjährigen Kollegen, Thomasorganist Gerhard Preusensin,⁹ die letzte Ehre. Und der Direktor des Collegiums, Pezel, verabschiedete den Theologiestudenten Stephan Christian Dedekind, Sohn des bekannten Musikerpoeten Constantin Christian Dedekind zu Dresden und „werthes Mitglied“ dieses Kreises.¹⁰ In der Trauerschrift auf den jungen Dedekind, als deren Bestandteil ebenfalls diese zwei Blätter (= vier bedruckte Seiten) zu betrachten sind, befindet sich ein lateinisches Gedicht von Christoph Bernhard, Schwager des Musikerpoeten und Onkel des Verstorbenen. Dieser Name an dieser Stelle¹¹ erlaubt es uns, die beiden Leipziger Kanons als Gegenmodelle zu den norddeutschen Begräbnisgesängen im strengen Stil aufzufassen. Denn Bernhard hatte sich in diesen einen Namen gemacht. Er musste sich nun als ein kritischer Beobachter fühlen.

Drei Jahre zuvor hatte er, von 1664 bis 1674 Städtischer Musikdirektor in Hamburg, für den Trauerfall im Hause seines schulischen Vorgesetzten Rudolf Capelli die berühmte *Prudentia Prudentiana* komponiert.¹² Vier der ausgewählten Hymnenstrophen des frühchristlichen Dichters Aurelius Prudentius Clemens zeigen jeweils eine andere lineare Technik, wie sie Bernhard seit längerem auch in Lehrschriften behandelte. Die erste Strophe „Jam m[o]esta quiesce querela [...]“ stellt die Melodie im vierfachen Kontrapunkt der Oktav dar. Zu den norddeutschen Nachahmern gehört Dietrich Buxtehude mit dem Begräbnisgesang „In Fried und Freud fahr ich dahin“ für den Lübecker Superintendenten Meno Hannekin von 1671 (gedruckt 1674).¹³ Dieses Stück kannte man in Leipzig wohl noch nicht, aber ein „kanonischer“ Wettbewerb zwischen den beiden großen deutschen Städten scheint gesichert.

Die norddeutsche Technik beruht auf einer wohlklingenden Umkehrbarkeit („Revolutio“) des ganzen Tonsatzes. Die lateinische Melodie, die in lutherischen Gemeinden noch lange gesungen wurde,¹⁴ ist die einzige textierte Stimme; ihre drei Kontrapunkte

9 Dieser Organist „Preisensin“ hatte dem Studenten Johann Schelle, dem späteren Nachfolger Knüpfers, „Wohnung und Unterkunft“ gewährt: Bernhard Friedrich Richter, *Zwei Funeralprogramme auf die Thomaskantoren Sebastian Knüpfer und Johann Schelle*, in: *MfM* 34 (1902), S. 9-16, hier S. 11.

10 So laut Titelblatt der Musikdrucks.

11 Vorläufig einziger Nachweis durch Erich H. Müller (*Mitteilungen*) nach dem Exemplar der Dresdner Stadtbibliothek, in: *ZfMw* 8 (1926), S. 607. Vgl. auch unten, Anm. 19.

12 Kerala Snyder, *Dietrich Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint*, in: *JAMS* 33 (1980), S. 544-564, hier S. 554 f.; *Christoph Bernhard (1627-1692), Geistliche Konzerte und andere Werke* (Hrsg. Otto Drechsler), Kassel 1982, S. 189 f. und 200 (*Erbe deutscher Musik* 90).

13 Snyder, *Buxtehude's Studies* (wie Anm. 12), S. 558 f.

14 Albert F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon I*, Gotha 1878, Reprint Hildesheim 1967, S. 314.

verlangten also nach Instrumenten, wohl den ebenfalls „stillen“ Violen. Sie trägt ihre amphibrachischen Verse in großen Noten vor. In der ersten Umwechslung der Stimmen, der musikalischen ‚Wesensverwandlung‘, wandert die Melodie vom Sopran in den Bass, der Bass in den Sopran, der Alt in den Tenor und umgekehrt. Der Tonsatz steht nun statt in F-Dur in C-Dur. Die vier Verse des Gedichts erklingen in 4 x 7 Takten.

Die Unterschiede zwischen dem norddeutschen und dem mitteldeutschen Modell sind erheblich: dort Kult des Chorals, Einbezug des Instrumentalen, ausgesprochene Linearität mit Rangunterschieden, durchgehende Gleichzeitigkeit des Stimmtauschs, hier freie Dichtung, reine Vokalität, ständiges Bauen mit kleinsten Bestandteilen in völliger Gleichordnung der Stimmen, versetzter Stimmtausch im Doppelten Kontrapunkt der Oktav und der Duodezim gemäß der fugierenden Technik. Auch das Notenbild zeigt die Gegensätzlichkeit: umgeschichtete Linearität bei Bernhard, oktavversetzte Nachahmung der beiden unteren durch die beiden oberen Stimmen im Brevisabstand in Leipzig. Bernhards zwei Formen der ersten Strophe drängen sich als Partitur auf einer Folioseite zusammen. Die mitteldeutschen Kanons brauchen bloß ihre Eröffnungsstimme wiederzugeben, den Bass. Entsprechend gut sind sie zu lesen.

2a. Knüpfer

Das verstimmte Orgel=Werck des menschlichen Lebens [...] für Gerhard Preusensin in der Ratsschulbibliothek Zwickau¹⁵ besteht aus Titelblatt, siebenstrophiger *Trauer=Ode* und dem *MELISMA 4. voc[um] Odæ præcedenti accommodatum, inque honorem et memoriam beatè DEFUNCTI conditum à S. Knüpff. A. V.* Die Veröffentlichung ergänzte ungedruckte andere Funeralien. Sie wird in der Literatur genannt, ist aber wohl noch nie übertragen herausgegeben worden. Eine zumindest drucktechnische Neuerung liegt in den schrägen Minimaltaktstrichen vor, die nach jeweils vier halben Noten die Notenlinie der letzten und der folgenden Note durchschneiden: Andeutung einer „Partitur“. Der einzige und kräftigere Strich durch die vier Spatien vor dem achten (letzten) Vers „Bis sie wieder GOtt zernimmt“ markiert die Schlussperiode, in der die Finales der Folgestimmen doppelt bezeichnet sind: durch die Corona und durch den Anfangsbuchstaben für die betreffende Stimme (C[antus], A[ltus], T[enore] und B[assus]). Die Korrespondenz von Vers und Kanonperiode ist durch vereinzelte Verteilung und -verbindung modifiziert, aber durch die großen Pausen erhalten: acht Abschnitte.

Auf das musiktheoretische Hauptwerk des 17. Jahrhunderts, die *Musurgia universalis* des Jesuitenpaters Athanasius Kircher von 1650, die Knüpfer genau untersucht haben soll,¹⁶ verweisen die Bezeichnung „Melisma“ für einen strophigen Tonsatz¹⁷ und die Orgelallegorie.¹⁸ Knüpfer besingt den Menschen als ein „orgelgleiches Werk“, das Gott selbst zu seinem Ruhm erschaffen habe. Aber es ist dem Verfall preisgegeben.

15 Deutsches Musikgeschichtliches Archiv, *Mitteilungen und Katalog der Filmsammlung*, Nr. 1, Kassel 1955, S. 64 (Nr. 1/1020).

16 Richter, *Zwei Funeralprogramme* (wie Anm. 9), in: *MfM* 33 (1901), S. 205–213, hier S. 208. Vgl. die bessere Interpretation des Zitats durch Arnold Schering, *Vorwort*, in: Sebastian Knüpfer, Johann Schelle, Johann Kuhnau, *Ausgewählte Kirchenkantaten*, Leipzig 1918, S. XI, Anm. 1 (DDT 58).

17 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, Reprint Hildesheim 1970, Bd. 1, S. 5

18 Ebd., Bd. 2 bei S. 366. Vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 416 f. und Abb. S. V.

Abb. 1: Sebastian Knüpfer, *Melisma 4. voc[um]*, D-Z: Vollh[ardt] 554.

MELISMA 4. VOC.
Oda præcedenti accommodatum, inq; honorem
& memoriam beatè DEFUNCTI conditum

S. Knüpff. A. V.

Was sind wir Men = = sehen doch?

Ein wol-gestimmtes We = = sen/ Ein Orgel-gleiches

Werk/vom Le = bens-Geist ge-rührt/ Und welches seinen Wind in schönen

Pfeif = sen führt: O Der hat es selbstn auch zu seinem Ruhm er-le = =

sen: Aber/ Ach! das er-ste Füllen Hat die Orgel, so verstimmt/ die

Orgel so verstimmt/ Daß sie nicht kan reine schal = len/ Bis sie

wieder Gott zernimmt/ Bis sie wieder Gott zernimmt/ Gott zernimmt.

Soweit das starre Festgewand des vierstimmigen Kanons das zulässt, macht Knüpfer Vorgänge des Orgelspiels im Gang von sieben Strophen lebendig. Der Wind des Heiligen Geistes „belebt unsere Pfeifen“ (Strophe 3), wohingegen der eitle „Glückes=Wind“ „nur in unsre Sinnen dringt“ und falsche Klänge erzeugt (Strophe 2). Die „schönen Pfeiffen“ führen den Wind zum Ruhm des Höchsten. Denn „Der Große Orgel=Meister“ hat uns seine „Himmels=Cantorey“ zugebracht (Strophe 5). Dieses vergeistigte Aufsteigen schildert der Komponist in Zeile 5 mit den höchsten Noten seines Tonsatzes, mit c¹ im Bass, das im Sopran zu f² wird. Vielleicht sind auch die zweimal sieben Noten an dieser Stelle kein Zufall: Kirchers Himmelsorgel hat sieben Pfeifen.

Die negativen Aussagen der *Trauer=Ode*, die „düstre Grufft“ oder das durch Sünde „verdorbene Werck“, werden nicht zu Klang. Aber die überraschende Menge der in diesem Kontrapunkt so schwierigen Synkopenkadenzen mit ihrer fundamentalen Sprungmelodik beschwört das „Ende“. Bei diesem Gedanken bringt nicht der physische Tod den Glaubenslehrer zum Seufzen, sondern der Sündenfall, der den Tod zur Folge hat, jenes „erste Fallen“ durch die Ureltern Adam/Eva. Die Kurzpause nach dem Ausruf „Aber, ach!“ heißt ja beziehungsreich „Susprium“.

2b. Pezel

Auf unseren zweiten *Canon 4. Voc[um]* hat zuerst Erich H. Müller 1925/26 hingewiesen. Er teilt ihn in angeblich originalgetreuer Umschrift im Zusammenhang biographischer Ergänzungen aus der Leichenpredigt mit.¹⁹ Doch einige Übertragungsfehler ließen bisher eine Auflösung nicht zu. Das Original (Forschungsbibliothek Gotha)²⁰ verzichtet auf die kleinen Taktstriche und den großen Finalstrich Knüpfers. Offenbar hat Pezel sich auf einen langsameren „Puls“ eingestellt.

Der kurze Zeitabstand zum Knüpfer-Kanon (29 Tage) und ein dennoch fortschrittlicher Zug bei Pezel verlangen nach einer Begründung: Der sechs Jahre Jüngere tritt in Wettstreit mit dem Meister. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, dass Pezel als bestellter Leipziger Stadtpfeifer durch seine gedruckten Instrumentalkompositionen seit 1669 in eine neue gesellschaftliche Lage gekommen war. Auch seine Bewerbung um das 1677 durch Knüpfers Tod vakante Thomaskantorat beweist: Der „Spielmann“ wollte aufsteigen.

Die von einem Ungenannten verfasste Dichtung gehört zu den modischen „Vanitas“-Klagen, die alle auf *ein* Bibelwort zurückgehen (Prediger 1,2). Nichts in diesem Leben hat Bestand. Auf das Sonnengold folgt Unwetter, das von einem blühenden Rosenstrauch bloß die Dornen übrig lässt: ein bei Begräbnissen üblicher Vergleich. „Und wenn die Blumen nur vergehen“ – so lenkt die Strophe 1 auf das zentrale Wort zurück –, „so sieht man nichts als Eitelkeit“. Fünf Folgestrophen ordnen ihm an ihrem Ende „unbeständige Fluten“, gesprungene Saiten, Hilfslinien der Guidonischen Scala und den gerissenen „Lebens=Faden“ zu, worauf der positive Wechsel erfolgt: Auch allzu viel Trauern gilt als „Eitelkeit“ (Strophe 6), Dedekind achtet ihrer nicht mehr (Strophe 7), und in Schlussstrophe 8 steht anstelle von „Eitelkeit“ die „Seligkeit“.

19 Fritz Jahn, *Mitteilungen*, in: *ZfMw* 8 (1926/27), S. 606–608, hier S. 607 f.

20 Wie Anm. 3.

Abb. 2: Johann Pezel, Canon 4. voc[tum], D-GOl: LP E 8° IV, 20 (1).

CANON 4. VOC.

Es schallt die ganze Welt von
lauter Eitelkeit: Ist laßt der Himmel Gold aus seiner Sonne
fallen/ Und dransß den Donner selbst mit graßsem Rasseln
shal len Aus schwarzer Wolcke Kluft: was je kund Rosen streut/
Laßt bald hierauff die Dornen stehen/ Und wenn die
Blümen nur vergehen/ So sieht man nichts als
Eitelkeit/ als Eitelkeit/ als Eitelkeit. ::::: :::::
Eitelkeit.

Statt zur halben Note neigt Pezel schon stark zur Viertelnote, die nun öfters Silben trägt und die sich bei Melismen durch Sprungbewegungen zu verselbstständigen sucht. Der kleine Takt kündigt sich gleich zu Beginn in Folgen von punktierter halber und ergänzender Viertelnote vernehmbar an, und er führt zu einer syllabisch wirkenden Deklamation, die das Zentralwort „Eitelkeit“ überaus deutlich ausspricht. Mit vielen Wiederholungen wird zudem der Eindruck von Chorteilungen vermittelt und die noble Kontrapunktik überdeckt. Natürlich sind manche klanglichen Härten nicht Ausdruck von mangelnder Handwerklichkeit, sondern sie gehören zu Pezels bildhaftem Stil, der die allein übrig gebliebenen Dornen sogar mittels verbotener Stimmführung charakterisiert (Großtakt 22: Oktaven zwischen Bass und Alt, die im nächsten Takt zu Quinten zwischen Alt und Tenor werden). Pezel kann es sich erlauben, mit „Fehlern“ zu spielen.

3. Demelius

Zum Schluss unserer kleinen Typologie kommen wir auf die *Melothesia à 4. voc[ibus]* von 1679 zurück,²¹ mit der der Nordhäuser Kantor Demelius seine Dankbarkeit einem Manne gegenüber zum Ausdruck brachte, der ihn, den früh verwaisten Erzgebirgler, persönlich und finanziell gefördert hatte (wahrscheinlich schon 1658 beim Studienbeginn in Leipzig) und der ihn 1669 – inzwischen Kompositionsschüler bei dem Jenaer Kapelldirektor Adam Drese, Mitglied der Kapelle und dann Theologiestudent in Jena – in das reichsstädtische Schul- und Musikamt holte. Hier wirkte Demelius bis zu seinem Tod 1711 recht erfolgreich. Er gab eine Schulmusiklehrschrift mit vielen Beispielen heraus (1672?), machte sich als Herausgeber des einleitend genannten notenlosen Gesangbuchs einen Namen (1687) und wagte sich 1700 mit gedruckten *Motetten und Arien* bis an die frühe deutsche Kirchenkantate heran. „Sein Kontrapunkt ist nicht überwältigend“, urteilte allerdings sein Biograph von 1959.²²

Diese etwas saloppe Einschätzung übergeht zwar den Kanon von 1679, bestätigt sich aber durch die neu ermittelte handschriftliche Kompositionslehre von Demelius, wo gerade das Fugenskapitel nur wenig einschlägige Erfahrungen erkennen lässt.²³ Der Kanon dagegen steht trotz seiner „Kürze“ dem von Knüpfer wenig nach, ist auf jeden Fall „besser“ als der von Philomathes mit seinen elementaren Tonwiederholungen (Beispiel 1, Mensur 15–25).

Dieser Widerspruch lässt nur eine Erklärung zu: Demelius hat den Kanon zwar herausgegeben, aber nicht selbst verfasst. Er verfuhr offenbar nach dem von ihm in anderem Zusammenhang genannten Grundsatz: Nicht auf den Autorennamen kommt es an, sondern auf die musikalische „Sache“ selbst.²⁴ Zu seiner Entlastung mag auch dienen, dass er sich nicht direkt als Urheber der Musik nennt,²⁵ sondern im Gedicht der

21 Wie Anm. 4.

22 Erhard Anger, *Christian Demelius*, in: MuK 29 (1959), S. 131–134, hier S. 134.

23 Werner Braun, *Die Kompositionslehre des Christian Demelius (Nordhausen um 1702)*, übersetzt, kommentiert und hrsg., Nordhausen 2001, S. 129–131 und 134 (*Schriftenreihe der Friedrich-Christian-Lesser-Stiftung* 9).

24 Ebd., S. 21.

25 Er sagt, dass er das Gesamtgebilde „als ein Denck= und Danckmal schmerz= und hertzlich setzen“ wolle (*MELOTHESIA*, wie Anm. 4, Bl. 44^v–45^r), was den Abdruck selbst und die Fertigung der Folgestrophen bedeuten könnte.

Trauerschrift auf seine schmerzbedingte Unfähigkeit hinweist, einen geeigneten Tonsatz zu schreiben, und auf das Verschweigenmüssen in vielerlei Hinsicht.²⁶ Auch die äußere Form ist ganz leipzigisch, die Miniaturtaktstriche Knüpfers kehren wieder. Und der große Einteilungsstrich zum Ende ist durch den Beginn dieser Periode genau mit dem fünften System indirekt vorhanden.

Abb. 3: Christian Demelius, *Melothesia à 4. voc[ibus]*, D-W: LP 7562. Das dritte Einsatzzeichen muss über der achten Note es stehen. Die Rasur des akzidentiellen b im vierten System vor der Note f könnte ursprünglich ein Warnungsakzidens vor es gewesen sein.

Melothesia 4. Voc.

Ruh sanfft in deiner Gruffte

ij ruh sanfft in füh = ler Er

= den biß Gott die Sei = nen rufft/und sie er

wecket wer = den zu der gro = sen Herrlichkeit

die den Frommen ist bereit ij

The image shows a handwritten musical score for a four-voice setting. It consists of six systems of music. The first system is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The second system continues the vocal line. The third system has a vocal line with a soprano clef and lyrics. The fourth system has a vocal line with a soprano clef and lyrics. The fifth system has a vocal line with a soprano clef and lyrics. The sixth system has a vocal line with a soprano clef and lyrics. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and lyrics.

Nach Lage der Dinge kommt hier nur Johann Schelle als Komponist in Betracht, der Amtsnachfolger Knüpfers. Mit Leipzig hatte der junge Student Demelius schon 1658 Verbindung aufgenommen, als an diese Kanonform noch nicht zu denken war. Aber wie sollte Demelius 1679 an die Noten herangekommen sein? Der Werkbestand Schelles weist nur einen einzigen Kanon auf, einen zu sechs Stimmen über die Chormelodie „Nun komm, der Heiden Heiland“, der für uns nicht mehr besagt, als dass auch Schelle in linearer Kunst bewandert war.²⁷

Eine Spur weist Demelius selbst, indem er sich in seinem handschriftlichen Kompositionstaktat mit Schelles verschollener Passionshistorie zu 19 Stimmen vertraut zeigt.²⁸ Er zählt deren Es-Dur zu den Trauer-Tonarten.²⁹ Das passt nicht schlecht zum quasi c-Moll der Melothesia. Ich vermute nun, dass Schelle sich gleich zu Beginn seines Thomaskantorats mit einer Vertonung der Leidensgeschichte den Leipzigern als wage-mutiger Komponist hatte zeigen wollen, mit einem Werk, das in seinen oratorischen Bestandteilen diesen Abschiedsgesang an vorletzter Stelle aufgewiesen hätte.³⁰ Doch die Vorgesetzten Schelles – so geht unsere Hypothese weiter – rieten von einer Aufführung ab oder versagten die Genehmigung dafür, weil die alteingeführte Choralpassion weiterhin allein das Gedenken an das Leiden Jesu tragen sollte. Erst Georg Philipp Telemann und Johann Kuhnau bewirkten eine Änderung dieser Haltung. Demelius, von dieser für Schelle nachteiligen Entwicklung verständigt, könnte daraufhin das handschriftliche Werk für Nordhausen erbeten haben, führte es aber dann doch nicht auf, sondern entnahm den letzten kunstvollen Tonsatz für eigene Zwecke – mit oder ohne Genehmigung des Autors. Am Originaltext brauchte er nicht viel zu ändern. Die (erste) Strophe könnte etwa so gelautet haben:

„Ruh sanft in deiner Gruft, Ruh sanft in kühler Erden, Bis dich der Vater ruft Und wir errettet werden Zu der großen Herrlichkeit, Die dein Tod uns hat bereit.“

Wenn auch die Musikstadt Leipzig nicht zum Ort der frühen oratorischen Passion werden konnte wie die großen deutschen Seestädte, auf dem Weg dazu befand sie sich. Und sie wird über eine Generation später das Versäumnis glänzend wettmachen; das ist keine Hypothese mehr.

26 Friedrich Graupner, *Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle (1648-1701)*, Diss. Leipzig 1929, S. 48 und Tafel VII.

27 Ebd.

28 Die Königsberger Violinstimmen zur Passion waren schon damals nicht mehr vorhanden, ebd., S. 11.

29 Braun, *Die Kompositionslehre* (wie Anm. 23), S. 115.

30 Schelle kannte fraglos die beiden vorangegangenen Kanons. Und Knüpfers Zielperson Preusensin hatte dem jungen Studenten Schelle einst Kost und Logis gewährt (vgl. Anm. 9).

Anhang

Das „humanistische“ Urbild des Kanons und zwei „barocke“ Nachahmungen. Eine Übertragung des „Demelius“-Kanons ist in Anm. 4 nachgewiesen. Im Folgenden wird eine raumsparendere Form gewählt.

Beispiel 1: Veneslaus Philomathes, *Musicorum libri*, Ausgabe Wittenberg 1534.

The image displays a musical score for a canon in G minor, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a compact, space-saving format. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody in the treble clef consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system begins at measure 7, the third at measure 12, the fourth at measure 18, and the fifth at measure 23. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

Beispiel 2: Sebastian Knüpfer, *Was sind wir Menschen doch!*

?

[1. Was sind wir...]

[1. Was sind wir...]

[1. Was sind wir...]

1. Was sind wir Men - - - - - schen doch? Ein

6

wohl-ge-stimm-tes We - - - - sen. Ein or - gel - glei-ches

11

Werk, vom Le - - - bens-geist ge - rührt. Und wel-ches sei - nen

16

Wind in schö-nen Pfei - - fen führt, Gott hat es selv-sten

21

auch zu sei-nem Ruhm er - le - - - sen: A - ber ach! das er - ste

26

Fal - len Hat die Or-gel so ver-stimmt,die Or-gel so ver-

32

stimmt, Daß sie nicht kann rei - ne schal - - - len,

37

Bis sie wie-der Gott zer - nimmt,bis sie wie-der Gott zer-nimmt,Gott zer - nimmt.

Beispiel 3: Johann Pezel, *Es schallt die ganze Welt von lauter Eitelkeit.*

1. Es schallt die gan - ze Welt von lau-ter Ei - tel-keit: Itzt

[1. Es schallt die...]

[1. Es schallt die...]

[1. Es schallt die...]

Detailed description: This system shows the first five measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and three instrumental staves (treble, alto, and bass clefs). The lyrics are '1. Es schallt die gan - ze Welt von lau-ter Ei - tel-keit: Itzt'. There are three instances of the text '[1. Es schallt die...]' in boxes above the vocal line, indicating the start of the canon's first entry.

läßt der Him-mel Gold aus sei - ner Son-ne fal - len, Und drauf den

6

Detailed description: This system covers measures 6-10. The lyrics are 'läßt der Him-mel Gold aus sei - ner Son-ne fal - len, Und drauf den'. The system begins with a measure rest labeled '6'. The musical notation continues with the vocal line and accompaniment.

Don-ner selbst mit gro - - - ßen Ras - seln schal - - - len

11

Detailed description: This system covers measures 11-15. The lyrics are 'Don-ner selbst mit gro - - - ßen Ras - seln schal - - - len'. The system begins with a measure rest labeled '11'. The musical notation continues with the vocal line and accompaniment.

Aus schwar-zer Wol-ken - kluft: was jetz - und Ro-sen streut, Laßt

16

Detailed description: This system covers measures 16-20. The lyrics are 'Aus schwar-zer Wol-ken - kluft: was jetz - und Ro-sen streut, Laßt'. The system begins with a measure rest labeled '16'. The musical notation continues with the vocal line and accompaniment.

21

bald hier-auf die Dor - nen ste - - - hen, Und wenn die

26

Blu - - - - men nur ver - ge - hen, So sieht man nichts als

31

Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit, So sieht man nichts als

36

Ei - tel-keit, So sieht man nichts als Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit, als Ei - tel-keit.

Vor wenigen Jahren konnte Wolf Hobohm in diesem Organ auf den Erstdruck des ersten Jahrgangs der Neumeisterschen Kantaten hinweisen, der in der Universitäts- und Landesbibliothek Halle verborgen lag.¹ *I. N. I. Geistliche Cantaten Über alle Sonn= Fest= und Apostel=Tage/ Zu einer/ denen Herren Musicis sehr bequemen Kirchen=Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertigt. Anno 1702.* Es handelt sich um den Textdruck, der die Aufführung der Kantaten durch Johann Philipp Krieger in der Schlosskirche von Weißenfels begleitete.² Bekanntlich wurde der gleiche Jahrgang 1704 für die Kirchenbesucher in Weißenfels und 1705, wahrscheinlich kommerziell, durch den Hallischen Drucker Renger wieder aufgelegt.

Hunold-Menantes berichtet 1706, dass Neumeisters Kantaten auch außerhalb von Weißenfels erklangen.³ Ein bislang vollkommen unbekannter, in Erlangen befindlicher anonymer Druck bezeugt die Aufführung des ersten Kantatenjahrgangs 1704 auch in Schleiz: *I. N. J. Geistliche Cantaten über alle Sonn= und Fest=Tage/ Zu einer sehr bequemen Kirchen-Music ausgefertigt und Wie sie im Jahr 1704. zu Schleitz musiciret werden/ Zum Nachdruck befördert. Anno 1704.*⁴ Die Ähnlichkeit der Titel (auch der Weißenfelser Druck beginnt mit I[n]. N[omine]. J[esu]. und enthält das entscheidende Stichwort „bequem“ für madrigalisch) zeigt, dass man sich an dem Weißenfelser Exemplar von 1702 orientierte. Schleiz war Residenz der Grafen von Reuß-Schleiz. Diese also ließen 1704, parallel zu Weißenfels, in ihrer Kirche ebenfalls die neuen Kantaten musizieren – mit größter Wahrscheinlichkeit in Kriegers Vertonung. Durch Hunold wissen wir von Aufführungen der Neumeisterschen Kantaten auch in Leipzig.⁵ Die Schleizer Aufführung war bislang unbekannt. Da auf dem Titelblatt offen von „Nachdruck“ die Rede ist, handelt es sich wohl um eine Ausgabe für die Kirchenbesucher.

1 Wolf Hobohm, *Ein unbekannter, früher Textdruck der Geistlichen Cantaten von Erdmann Neumeister*, in: Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2000, Schneverdingen 2001, S. 182–186.

2 Das *Weißenfelser Aufführungsverzeichnis Johann Philipp Kriegers und seines Sohnes Johann Gotthilf Krieger (1684–1732)*, kommentierte Neuausgabe, bearb. u. hrsg. von Klaus-Jürgen Gundlach. Sinzig 2001, S. 48: „Der Beginn der Vertonung erfolgte im Kirchenjahr 1702/03 unter der Bezeichnung *Cantata* als Solokantaten [...] und endet 1717.“

3 „solche werden in dasiger Kirche wie auch zu Leipzig nicht sonder Andacht alle Sontage musiciret“. Christian Friedrich Hunold, *Theatralische | Galante und Geistliche Gedichte | Von Menantes*, Hamburg 1706, Anhang S. 5.

4 145 Seiten. D-ERu: H00/THL-XV 203 (angeb. 3).

5 Hunold, *Theatralische Gedichte* (wie Anm. 3), Anhang S. 5.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit kam dieser Librettodruck über die Markgräfin Sophia von Brandenburg-Bayreuth (1684-1752), eine geborene Prinzessin von Sachsen-Weißenfels, nach Franken. Sophia hatte 1699 Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth, seit 1712 regierender Markgraf, geheiratet. Zusammen mit drei anderen erbaulichen Schriften aus Mitteldeutschland wurde der Druck 1710 in einen Sammelband eingefügt – ein Zeichen der Wertschätzung.⁶ Ob die musikliebende Sophia, die in Bayreuth erstmals Opern spielen ließ, für eine Aufführung in der Kirche ihrer Residenz sorgte, muss dahingestellt bleiben.

Der Schleizer Druck bietet den ersten Kantatenjahrgang ohne die Textvorlagen zu den besonderen Apostelfesten (Andreä, Pauli Bekehrung, Matthiä, Philippi Jacobi, Petri und Pauli, Jacobi, Bartholomäi, Matthäi, Simonis und Judä). Die im Rengerschen Druck gesondert stehenden anderen Festkantaten sind für Schleiz in den Jahreskreis eingefügt. Die Vorrede ist weggelassen.

Bereits Gottfried Tilgner, der Herausgeber der *Fünffachen Kirchen=Andachten*, hatte darauf hingewiesen, dass der erste Jahrgang nachgedruckt worden war: „Was gegenwärtige Sammlung betrifft/ so hat man die vier ersten Jahr=Gänge zwar bereits vor diesem einzeln/ jedoch nicht zum öffentlichen Verkauf/ (ohne was mit dem allerersten durch heimlichen Nachdruck geschehen) sondern nur zum Gebrauch der Zuhörer in den Fürst= und Gräflichen Schloß=Kirchen/ wo sie musiciret worden/ im Drucke gesehen.“⁷ Vielleicht meint Tilgner mit der gräflichen Schlosskirche diejenige von Schleiz, während die fürstliche natürlich nur Weißenfels bedeuten kann. Im Unterschied zu dem Schleizer Druck handelt es sich bei einem anderen Nachdruck, der bislang unerkannt in Augsburg lag, um ein eindeutig kommerzielles Unternehmen, also mit Tilgners Worten um einen „heimlichen Nachdruck“: *Geistliche Cantaten Oder Außerlesene Kirchen=Gesänge/ Über alle Sonn= Fest= und Apostel=Tage/ Ingleichen Bey jedermahliger Beicht und H. Communion/ Zu einer Denen Herren Musicis und jedwedem mit Hertz und Mund zu Gott gern singenden Christen bequemen Kirchen=Music In ungezwungenen Teutschen Versen ausgefertiget. Augspurg/ Druckts und verlegts Johann Jacob Lotter/ auf dem Obern Graben/ 1708.*⁸ Der genannte Augsburger Drucker betrieb einen bedeutenden Musikverlag. Entweder er verlegte das Buch mit den Neumeisterschen Kantaten in Hinblick auf eine aktuelle Aufführung, oder er versprach sich Abnehmer unter seinen komponierenden Kunden. Der Text enthält nicht nur sämtliche Kantaten auch zu den Aposteltagen, sondern auch jene lateinische madrigalische Kantate, die bei Renger und in den *Fünfffa-*

6 Rückenprägung des Bandes 1710. Auch die Krone auf dem supra libros deutet auf Sachsen-Weißenfels. Mit angebunden sind 1. *Convictio conficti evangelii aeterni*, eine kontroverstheologische Schrift des Superintendenten Heinrich Georg Neuß aus Wernigerode, Leipzig 1709, 2. *Kurtz abgefastes nütz= und erbauliches Berg= und Saltzwercks=Buch*, eine von David Kellner verfasste Ergänzung des Bergwerksbuches von Mathesius, Nordhausen 1702. 3. *Weihnacht=Predigt*, anlässlich einer weihnachtlichen Mondfinsternis gehalten von dem Eisenberger Archidiakonus Gottfried Pfeiffer, Eisenberg 1704. – Zur Person der Markgräfin, die als Witwe seit 1727 ganz in Erlangen lebte, vgl. Christina Hofmann-Randall, *Markgräfin Sophia von Brandenburg-Bayreuth (1684-1752)*, in: *Das Erlanger Schloß als Witwensitz 1712-1817. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek*, Katalog hrsg. von Christina Hofmann-Randall, Erlangen 2002, S. 81-100.

7 *Fünffache Kirchen=Andachten bestehend In theils einzeln/ theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten und Oden Auf alle Sonn= und Fest=Tage des gantzen Jahres. Herausgegeben Von G. T. [Gottfried Tilgner]. Leipzig: Joh. Großens Erben 1717, Bl. 3r.*

8 D-As: Aug.353.

chen Kirchen=Andachten steht. Die Vorrede ist vollständig abgedruckt und mit dem für Neumeister typischen „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ beendet. Der Text der Vorrede weist gegenüber dem Rengerschen Druck kleine Abweichungen auf: Einmal wurde ein Druckfehler korrigiert, einmal schlich sich einer ein, wenige Male ist die Rechtschreibung verändert. Die ersten zwei Sätze sind geringfügig umformuliert.

Der Augsburger Druck ist, ebenso wie der Schleizer, vollkommen anonym. Der 182 Seiten starke Band kam offenbar aus Privatbesitz an die Augsburger Stadtbibliothek.⁹ Zusätzlich zu den Texten für die Sonn-, Fest- und Aposteltage bringt er (über den Textbestand des Rengerschen Druckes und der *Fünffachen Kirchen=Andachten* hinaus) noch je eine madrigalische Kantate für die Feier der Beichte und die Feier des Abendmahls.¹⁰ Offenbar hatte Lotter eine zusätzliche Quelle, um an weitere Neumeistersche Kantaten heranzukommen, denn um solche handelt es sich bei den beiden Stücken auf jeden Fall. Sie entsprechen in Aufbau und Sprache vollkommen den anderen Texten. Neumeister hat mit Sicherheit mehr geistliche rein-madrigalische Kantaten verfasst, als im ersten Jahrgang enthalten sind. Dies belegt schon die Beispielsammlung in der Poetik *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen* (Erstausgabe 1707).¹¹

Es muss offen bleiben, ob Neumeisters Kantaten auch in der süddeutschen Metropole aufgeführt wurden. Vieles spricht dafür; namentlich aber zeugt der kommerzielle Nachdruck für die überregionale Bekanntheit und Wichtigkeit dieser Dichtungen bereits im Jahre 1708.

9 Das Exlibris weist ihn als Exemplar aus der Sammlung Schletterer aus. Auch der Einband (Leder mit Goldschnitt) und die Kinderschmierereien aus dem 18. Jahrhundert sprechen für eine Herkunft aus Privatbesitz.

10 S. 173-180.

11 *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern, Zum Vollkommenen Unterricht, Mit Überaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet, Von Menantes, Hamburg 1732, S. 285 ff.*

Besprechung

Dagmar Schnell, *In lucem edidit. Der deutsche Notendruck der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Kommunikationsmedium. Dargestellt an den Vorreden*, Osnabrück: Der andere Verlag, 2003 (zugl. Diss. Technische Universität Berlin 2002), 366 Seiten.

Untersuchungen zum Musikdruck des 16. und 17. Jahrhunderts entstanden vornehmlich in den sechziger und frühen siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Danach nahm das Interesse an dem Themenkomplex deutlich ab. Erst seit den 1990er Jahren ist die Forschung speziell in den USA wieder in Bewegung gekommen, wobei die Aufmerksamkeit sich allerdings insbesondere auf italienische Offizinen konzentriert.¹ In jüngster Zeit entstanden verschiedene Dissertationen zum deutschen Musikdruck, von denen die vorliegende Arbeit von Dagmar Schnell, die im Jahr 2002 an der Technischen Universität Berlin eingereicht wurde, die erste nun publizierte ist.² Die Ausgangssituation für derartige Untersuchungen hat sich gegenüber den sechziger Jahren deutlich verbessert. Das *Repertoire des Sources Musicales* (RISM) weist seither, wenngleich in einigen Punkten für druckgeschichtliche Studien unzulänglich, den Weg zu umfangreichen Quellenbeständen. Das *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts* und das *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* erleichtern erheblich den Blick auf den buchgeschichtlichen Kontext.³

Anders als Susan Jackson oder Stephen Rose beschränkt sich Schnell in ihren Untersuchungen weder auf eine bestimmte Werkstatt noch auf eine Stadt. Zur Eingrenzung der Thematik deutet sich im Titel der Arbeit vielmehr ein kommunikationstheoretischer

1 Jane A. Bernstein, *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto press (1539–1572)*, Oxford 1998; dies., *Print culture and music in sixteenth-century Venice*, Oxford 2001; Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer, 1538–1569. A descriptive bibliography and historical study*, New York 1988–1997.

2 Neben der Arbeit von Schnell handelt es sich um folgende weitere Arbeiten: Susan Jackson, *Berg and Neuber: Music printers in sixteenth-century Nuremberg*, Diss. City University of New York, 1998; Stephen Rose, *Music, print and authority in Leipzig during the Thirty Years' War*, Diss. University Cambridge 2001. Siehe außerdem von Stephen Rose die Artikel *Publication and the anxiety of judgement in German musical life of the seventeenth century*, in: *M&L* 85 (2004), S. 22–40, und *Music printing in Leipzig during the Thirty Years' War*, in: *Notes* 61 (2004), S. 323–349.

3 *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts: VD 16*, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek in München in Verbindung mit der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel und *Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts* <http://www.vd17.de> (Stand 1.12.2004).

Ansatz an. Auf eine Begrenzung des Untersuchungsgegenstands verweist ferner der Vermerk „anhand der Vorreden“. In der Einleitung wird das Anliegen der Arbeit prinzipiell auf zwei Themen festgelegt. Erstens gedenkt Schnell die generelle Frage zu verfolgen, inwieweit Musik im 17. Jahrhundert durch einen Druck Verbreitung finden konnte, der Druck also ein erfolgversprechendes Kommunikationsmedium für Musik war. Zweitens kündigt sie an zu untersuchen, inwieweit der Musikdruck der Verbreitung stilistischer Neuerungen und speziell der Etablierung des *Stile nuovo* diene und in welcher Weise die neue Musiksprache in den Vorreden thematisiert wurde (S. 6).

Nach der Einleitung (Kap. 1) untergliedert die Autorin ihre Arbeit in zwei Hauptteile „Voraussetzungen des Publizierens“ (Kap. 2) und „Kommunikation im Notendruck“ (Kap. 3), denen abschließend eine Zusammenfassung (Kap. 4) und die Bibliographie (Kap. 5) folgen.

Die Grundbedingungen des Druckens werden im ersten Hauptteil der Arbeit behandelt. Schnell geht dem Entstehungsprozess von Drucken nach, sie untersucht die Rolle von Komponist, Drucker und Verleger sowie die Modalitäten der Finanzierung und der Verbreitung der Musikalien über Messen, Buchführer und die Musiker selbst. Dabei kommt sie unter anderem auch auf die Folgen des Dreißigjährigen Kriegs zu sprechen. Im Wesentlichen stützt sie sich dabei – wie auf S. 13 f. betont wird – auf die von ihr umfassend zusammengetragene Sekundärliteratur. Insgesamt zeichnet sie ein facettenreiches Bild des Druckgewerbes und speziell Musikdrucks im späten 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Die starke Anlehnung an Sekundärliteratur bringt es mit sich, dass das Niveau der einzelnen Unterkapitel stark variiert. Bereiche, die von musikwissenschaftlicher Seite bisher noch unzureichend aufgearbeitet wurden, bleiben auch bei Schnell auf einer sehr allgemeinen buchgeschichtlichen Ebene. Dies gilt zum Beispiel für die Erörterungen zu Verlag und Handel (Kap. 2.4.1). In musikgeschichtlich besser aufgearbeiteten Themenbereichen stehen Ergebnisse verschiedener Spezialstudien zuweilen isoliert nebeneinander. Zu unterschiedlichen Fragestellungen werden je nach Literaturlage verschiedene Städte und Regionen in die Argumentation einbezogen, wodurch die Arbeit zuweilen geographisch unausgewogen wird. Im Rahmen einer Dissertation wäre es angemessen gewesen, die wesentlichen Ergebnisse der in den letzten Jahrzehnten entstandenen Spezialstudien zusammenzufassen, sie anhand eines größeren Quellenbestands noch einmal zu prüfen und in einem weiteren Kontext zu diskutieren. Die eigenständige Auswertung eines größeren Quellenbestands hätte einige grundlegende Differenzierungen erlaubt. Einige Fragen seien herausgegriffen:

Bei der Erörterung der Rollen von Komponist, Drucker, Verleger und Rezipient zeigt Schnell unterschiedliche Möglichkeiten auf, wie die Verantwortlichkeiten im Produktions- und Vertriebsprozess verteilt sein konnten. In der Diskussion bleiben jedoch einige grundsätzliche Differenzierungen, die für Herstellung und Vermarktung essentiell gewesen sein dürften, unberücksichtigt. So unterscheidet Schnell kaum zwischen geistlicher und weltlicher Musik, Vokal- und Instrumentalmusik und zwischen lateinischen und deutschen Werken. Diese einzelnen Gattungen waren hinsichtlich der drucktechnischen Herstellung unterschiedlich kompliziert und konnten vor allem auf dem Markt verschieden gut platziert werden, womit auch voneinander abweichende Finanzierungsmodelle zu hinterfragen sind. Außerdem unterscheidet Schnell nur am Rande zwischen Einzel- und Sammeldrucken, die jedoch gänzlich verschiedenen Produktions- und Geschäftsbedingungen unterworfen waren.

Unklar bleiben die Ergebnisse der Untersuchung darüber, welchen Anteil Musikalien bei den Veröffentlichungen einzelner Offizinen ausmachten. Schnell beschränkt sich hier auf wenige Angaben überwiegend aus süddeutschen und katholischen Regionen, darunter zwei Quellen aus dem 16. Jahrhundert, die nahe legen, dass der Musikdruck für die meisten Druckwerkstätten nur eine Randgebiet war (S. 80 f.). Dennoch sieht Schnell Parallelen zu der von Stanley Boorman für Antwerpen beschriebenen Situation, die nur schwer nachvollziehbar sind, da der Autor gerade die auf das Musikgewerbe spezialisierten Druckereien der Stadt hervorhebt.⁴ An dieser Stelle hätte die Autorin durch eine geographisch und auch zeitlich breitere Grundlage ein differenzierteres Bild erhalten. Die Bedingungen waren keineswegs in allen Städten gleich. Hervorzuheben sind zum Beispiel die bislang kaum angemessen gewürdigten Offizinen in Hamburg, in denen das Musikaufkommen einen doch beachtlichen Teil der Gesamtproduktion ausmachte.

Schnell untersucht ferner, welche Drucke und Verleger mit welchen Musikern zusammenwirkten. Dabei arbeitet sie besonders lokale und regionale Kooperationen heraus. Sie zeigt, dass die Verlagsprogramme meist Werke lokaler und regionaler Musiker ausweisen (Kap. 2.4.2.2: „Lokale und regionale Bedarfsdeckung“), und hält fest, dass sich Komponisten zunächst an ortsansässige oder in der Region beheimatete Drucker und Verleger wandten (Kap. 2.4.3.1: „Die Wahl des Verlags“). Die Autorin beschreibt damit im Grunde ein Phänomen aus zwei Perspektiven. Dabei gewinnt der Leser im Kapitel über die Verlage den Eindruck, dass die Verlagsinhaber sich gezielt für ein lokales Programm entschieden, während das Kapitel über die Musiker suggeriert, dass diese von sich aus die Kooperation mit Verlegern des Orts und der Region suchten. Eine eindeutige Antwort, wie die Kooperationen zustande kamen, wird es nicht geben, dennoch ließen sich anhand der Quellen vielfältige Ansatzpunkte zur Diskussion finden. Hier wäre mit Sicherheit auch zwischen Erst- und Nachauflagen zu unterscheiden – ein Aspekt, der in der Studie gänzlich unberücksichtigt bleibt.

Aus der Zusammenarbeit mit lokal und regional ansässigen Druckern und Verlegern schließt Schnell relativ pauschal auf eine Ausrichtung sowohl der Drucker/Verleger als auch der Musiker auf ein lokales und regionales Publikum (S. 97). Ein derartiger Schluss erscheint zumindest bei den *Druckern* unbegründet, da diese keinerlei Verantwortung für den Vertrieb trugen. Die Wahl ortsansässiger Drucker wurde sicher durch pragmatische Erwägungen einer einfacheren Zusammenarbeit in einem sehr komplizierten und fehleranfälligen Herstellungsprozess bestimmt. Für eine Bewertung von Kooperationen mit *Verlegern* wäre individuell deren Wirkungsradius zu betrachten. Schnell verzichtet auf eine exemplarische Überprüfung der Verbreitung einzelner Drucke, wie sie heute in erster Linie anhand der erhaltenen Exemplare und anhand von Inventaren vormaliger Sammlungen möglich ist. Unberücksichtigt bleibt auch die Frage, inwieweit gedruckte Musikalien in unterschiedliche gesellschaftliche Kontexte Eingang fanden, das heißt im Repertoire von Hofkapellen, städtischen oder Dorfkantoreien auftauchten.

4 Stanley Boorman, *The Music Publisher's View of his Public's Abilities and Taste. Venice and Antwerp*, in: Eugeen Schreurs und Henri Vanhulst (Hrsg.), *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries. Alta Capella. Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century. Colloquium Proceeding*, Löwen 1997, S. 405–429, hier S. 405 f. (*Yearbook of the Alamire Foundation* 2); vgl. Schnell, *In lucem edidit*, S. 81 f.

Im zweiten Hauptteil der Arbeit steht der Notendruck als Kommunikationsmittel im Mittelpunkt der Untersuchungen. Dabei betrachtet Schnell im Wesentlichen drei unterschiedliche Gegenstände der Kommunikation. Die Autorin unterscheidet immer wieder die Kommunikation über 1) die Vorgänge und die Bedingungen des Publizierens, 2) die etwaige Rezeption und 3) das eigentlich zu Kommunizierende – die Musik. In Zusammenhang mit den recht ausführlich behandelten ersten beiden Punkten kommt sie nochmals auf die grundsätzlichen Bedingungen des Publizierens zu sprechen, wodurch starke Überschneidungen mit dem ersten Hauptteil der Arbeit entstehen.

Der Teil „Kommunikation im Notendruck“ basiert auf umfassenden eigenständigen Quellenuntersuchungen. Die ausgewerteten Materialien sind in einem alphabetischen Verzeichnis zusammengefasst, wobei die Angaben zu den einzelnen Drucken sparsam ausfallen. Die Autorin beschränkt sich auf den Komponistennamen, einen vereinfachten Titel des Drucks, das Erscheinungsjahr und die RISM-Nummer. Darüber hinaus wäre die Angabe von Publikationsort, Drucker, Verleger, Widmungsträger und weiteren gegebenenfalls vorhandenen Anmerkungen zu Herstellung und Vertrieb von höchstem Interesse gewesen. Diese hätten die Thesen und Ergebnisse der gesamten Arbeit untermauert und den Leser in die Lage versetzt, die Erörterungen besser nachzuvollziehen und eigenständig weiterzuentwickeln.

Auf der Grundlage der ausgewerteten Quellen hebt die Autorin als typische Elemente der Vorreden die Widmung, die Rechtfertigung von Kirchenmusik und Musik im Allgemeinen sowie Hinweise zur Ausführung hervor. So kommen im Zusammenhang mit den Dedikationsadressen Kriterien für die Wahl eines Widmungsträgers, Finanzierungsmodelle, und die Möglichkeit einer Veredlung oder eines Schutzes der Drucke durch den Geehrten zur Sprache. Für die Widmung, aber auch andere Elemente der Vorrede, beschreibt die Autorin eine stark formalisierte Sprache, die sie mit einer standardisierten Bildung in Verbindung bringt. Leider verzichtet Schnell darauf, derartige Elemente einmal exemplarisch in einem größeren Kontext aufzuzeigen.

Detaillierter geht Schnell abschließend auf die Möglichkeiten ein, musikalische Neuerungen durch den Musikdruck zu verbreiten und zu etablieren. In den seltensten Fällen findet sich in den Vorreden der Platz zu umfangreichen Erläuterungen einer neuen Musiksprache. Vielmehr hat sich über die Jahrzehnte ein Verweisungssystem aufgebaut, in dem bestimmte Namen für bestimmte Stile stehen. Zentrale Figuren waren zunächst Orlando di Lasso, dann Giovanni Gabrieli und Lodovico da Viadana (S. 244 f.). Inwieweit das Wissen um deren Musiksprache wirklich allgemeingültig war, muss allerdings offenbleiben. Wie die Autorin am Beispiel der Einführung des Generalbasses deutlich macht, wurden Informationen auf diese Weise stark vereinfacht (S. 247–253).

Der deutsche Musikdruck des 16. und 17. Jahrhunderts ist gerade aufgrund der politischen Zersplitterung und regionalen Verschiedenheit Deutschlands ein äußerst vielschichtiger Themenkomplex. Da sich aus Schnells kommunikationstheoretischem Ansatz für die Arbeit keine wirklich klare Eingrenzung ergibt, wird die Autorin mit allen Facetten und Problemen der Thematik konfrontiert. Dabei wird deutlich, wie viele grundsätzliche Fragen zum Druckgewerbe noch unbeantwortet sind. Sie erfordern in Zukunft gerade auch weitere Einzelstudien mit systematischer Quellenarbeit.

Barbara Wiermann

Als Austragungsort des jährlichen *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* entschied sich die MBM für Sondershausen, da hier 2003 eigentlich die zweite Thüringer Landesausstellung stattfinden sollte, die dann jedoch um ein Jahr verschoben wurde. Die Schirmherrschaft über die am 24. und 25. Mai durchgeführte Veranstaltung hatte die Thüringer Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Dagmar Schipanski, übernommen, die das Festkonzert im Schloss auch persönlich eröffnete. Auf dem mit *Kantaten und Messen Thüringer Meister des Barock* überschriebenen Programm standen Werke von Johann Heinrich Buttstedt, Liebholdt und Johann Balthasar Christian Freislich, der viele Jahre als Kapellmeister am Hof zu Sondershausen tätig war (vgl. hierzu auch den in unserer Schriftenreihe erschienenen Band von Karla Neschke, *J. B. C. Freislich – Leben, Schaffen und Werküberlieferung. Mit einem Thematisch-systematischen Verzeichnis seiner Werke*, Oschersleben 2000). Den Höhepunkt des Konzerts bildete die ursprünglich J. S. Bach zugeschriebene, möglicherweise auch von G. F. Händel oder einem anderen mitteldeutschen Komponisten stammende Kantate: „Lobe den Herrn, meine Seele“, die in Sondershausen als Koproduktion mit den *Göttinger Händel-Festspielen* ihre „moderne Uraufführung“ erlebte (Näheres dazu im Programmheft S. 28 f.). Interpreten waren das Vokal- und Instrumentalensemble *Cantus Thuringia* und *Capella Thuringia* unter der Leitung von Bernhard Klapprott.

Der musikalische Rahmen des Rundfunkgottesdienstes in der restaurierten St. Trinitatis-Kirche enthielt Kompositionen von Johann Pachelbel und Gottfried Heinrich Stölzel, der den Hof zu Sondershausen mit zahlreichen Kantaten belieferte; verantwortlich für das Programm zeichnete Jens Goldhardt. Der enge Bezug zwischen dem Veranstaltungsort und der inhaltlichen Konzeption war also in beiden Fällen gegeben.

Außer den musikalischen Darbietungen beinhaltete der *Tag der Mitteldeutschen Barockmusik* einen Festvortrag von Prof. Dr. Werner Braun unter dem Thema: *Ein humanistisches Kanonmodell im mitteldeutschen Barock* (siehe S. 349-364 im vorliegenden Band).

Auch im Land Sachsen-Anhalt machte die MBM auf sich aufmerksam, und zwar mit dem internationalen Kongress: „...hört meinen Gesang...“. *Die Macht der Musik im Lichte Klopstocks und seiner Komponisten* vom 2. bis 5. Juli 2003 in Quedlinburg. Der 1724 dort geborene und 1803 in Hamburg gestorbene Friedrich Gottlieb Klopstock galt als eine der herausragendsten Dichterpersönlichkeiten seiner Zeit. Welchen Stellenwert

seine Dichtung in der Musik einnahm und welche Bedeutung der Musikalität seiner Sprache zukam, waren nur zwei der Fragestellungen, denen Musikwissenschaftler und Germanisten aus Deutschland, der Schweiz, Großbritannien und Dänemark in ihren Referaten nachgingen (siehe S. 11-292 in diesem Band). Als Räumlichkeiten standen das barocke Salfeldtsche Palais und das Klopstockhaus zur Verfügung, das auch bei den organisatorischen Vorbereitungen der Geschäftsstelle hilfreich zur Seite stand.

Ein Glanzlicht im Rahmen der Tagung war das Konzert im Barocksaal des Schlossmuseums unter dem Titel: *Sprachklänge / Klangsprache – Klopstock klingend*, in dem Ludger Rémy am Hammerflügel und Dorothee Miels, Gesang, Vertonungen u. a. von Carl Philipp Emanuel Bach, Carl Heinrich Graun und Johann Heinrich Rolle zu Gehör brachten.

Eine Exkursion nach Schulpforta – der renommierten Landesschule, die auch Klopstock besuchte – mit einer Führung durch die historischen Gebäude und einer Bibliotheksbesichtigung rundete den Kongress ab.

Der Schwerpunkt der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* lag 2003 in Dresden. Den Auftakt der unter dem Motto *Wege zu Heinrich Schütz* stehenden Festtage bildete ein aufführungspraktischer Kurs mit einem abschließenden Konzert, in dem Lehrer und Schüler des Heinrich-Schütz-Konservatoriums unter der Leitung von Helmut Katschner und Matthias Jung Werke von Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Hans Leo Haßler und Giovanni Gabrieli musizierten. Zugunsten dieser Maßnahme zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses wurde auf ein musikwissenschaftliches Symposium verzichtet, zumal – nach Absprache – im Rahmen des von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft veranstalteten *Schütz-Festes* in Bremen ein Kongress unter der oben erwähnten Thematik stattfand. Die Zusammenarbeit mit der in Kassel ansässigen Gesellschaft schlug sich ferner im Ensembleaustausch zwischen dem *Schütz-Fest* und den *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tagen* sowie in einem gemeinsamen Konzert mit Studierenden der Musikhochschulen Bremen und Leipzig nieder. Die unter der Leitung von Klaus Eichhorn und Arno Paduch einstudierte *Musik der Kasseler Hofkapelle* erklang in Weißenfels und Bremen. Ein weiterer Beitrag der MBM zum *Schütz-Fest* war die Präsentation unserer Wanderausstellung in der Bremer Hochschule für Künste.

Folgende musikalische Darbietungen rundeten den Dresdner Teil der *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* ab: die *Symphoniae sacrae III* des namensgebenden Komponisten in der Interpretation des von Roderich Kreile geleiteten *Dresdner Kreuzchores*, *Musik der Weißenfelser Kantorei um 1600* mit dem *Sächsischen Vocalensemble* und dem *Bläser-Collegium Leipzig* unter dem Dirigat von Matthias Jung; *Virtuose Instrumentalmusik vor Schütz* mit *Bell'Arte Salzburg* und *Kompositionen zur österlichen Freudenzeit* („Surrexit pastor bonus“), interpretiert von Manfred Cordes und dem Ensemble *Weser-Renaissance Bremen*.

Auch über die Festtage in Weißenfels konnte im Hinblick auf die Qualität und den Besucherzuspruch eine positive Bilanz gezogen werden:

„Zum herausragenden Höhepunkt gelang das Abschlusskonzert des exzellenten Sächsischen Vocalensembles mit dem Ensemble Alte Musik Dresden. In Zusammenarbeit mit dem Heinrich-Schütz-Haus wurde ein spezielles Programm vorbereitet, das zu den musikalischen Wurzeln Heinrich Schütz' in Weißenfels führte und das hohe

Niveau der Kirchenmusik um 1600 an der Weißenfelser St. Marienkirche aufzeigte, die 2003 ihr 700-jähriges Jubiläum feierte. Mehrere Werke wurden hierfür eigens aus historischen Quellen eingerichtet und für das Festival einstudiert. Auch die Konzerte mit Maria Jonas und ihrem Ensemble *convoce.coeln* sowie mit dem studentischen Barockconsort Bremen/Leipzig beeindruckten nachhaltig. Mit dem Crossover-Konzert des britischen Countertenors Denis Lacey und der Lautten Compagny Berlin in der Aula des Goethe-Gymnasiums gelang es, auch jugendliche Besucher für das Musizieren auf historischen Instrumenten zu begeistern.

Das Wandelkonzert an fünf historischen Plätzen der Stadt Weißenfels unter Führung von Heinrich Schütz und unter Beteiligung von Weißenfelser Chören, Musikern, Musikschülern und Tänzern erwies sich wiederum als Besuchermagnet.

Die Ausstellung mit Kalligrafien von Yuriko Ashino zu Werken von Heinrich Schütz hatte eine große Resonanz sowohl beim Publikum als auch in der Presse. Zwei der wichtigsten Werke, Kalligrafien zum Schwanengesang und zur Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz, fanden durch Schenkung Eingang in die ständige Ausstellung des Heinrich-Schütz-Hauses.“ (Bericht: Henrike Rucker, Weißenfels)

Als Publikumsmagnet im abschließenden Bad Köstritzer Teil erwiesen sich die *Motetten und Madrigale aus der Zeit von Heinrich Schütz* in der Interpretation des Ensembles *amarcord*; dieses Konzert bewegte sich in der Tradition des Köstritzer Schütz-Hauses, am Geburtstag des Komponisten, dem 8. Oktober, ein a-cappella-Ensemble auftreten zu lassen.

Das Thema der diesjährigen *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* nahm Norbert Schuster im Titel seines Programms auf: *Deutsche Wege zu Heinrich Schütz*. Mit dem *Ensemble Alte Musik Dresden* musizierte er Werke u. a. von Thomas Stoltzer, David Köler, Johann Nauwach und Anton Colander. *Musik von der Reformation bis zum Zeitalter von Heinrich Schütz* brachte das von Arno Paduch geleitete *Johann-Rosenmüller-Ensemble* zu Gehör. *Deutsche und italienische Blockflötenmusik* (Lydia und Bernhard Gillitzer) sowie *Geistliche Konzerte und Instrumentalmusik (Sonetto Spirituale)* komplettierten den Bad Köstritzer Teil, der mit einer Ausstellung von Zitaten und Porträts derjenigen Persönlichkeiten, die sich über Schütz geäußert haben, eröffnet wurde.

Es war erfreulich, eine Art „Kulturtourismus“ zu beobachten, der sich dahingehend äußerte, dass zahlreiche Gäste von Nachmittagskonzerten in Weißenfels zu Abendkonzerten nach Bad Köstritz weiterreisten; auch verbanden etwa Touristen aus dem Rheinland den Besuch von Veranstaltungen der *Schütz-Tage* mit Abstechern an andere Stätten mitteldeutscher Barockmusik (Händelhaus Halle, Bose-Haus Leipzig etc.).

Da beim Mitteldeutschen Rundfunk eine interne Umstrukturierung erfolgt, wurde vorerst letztmalig die gemeinsame Sendereihe *Musik an mitteldeutschen Schlössern und Residenzen* durchgeführt. Wie in den Vorjahren, fand in jedem unserer Länder ein Konzert statt: Im Schloss Albrechtsburg (Sachsen) spielten das *Leipziger Concert* und das *Calmus Ensemble* Werke von Krieger, Schütz, Theile und Hammerschmidt; *Musica Antiqua Köln* konzertierte auf Schloss Goseck (Sachsen-Anhalt) mit Kompositionen von Telemann, Händel und Stölzel, und auf Schloss Burgk (Thüringen) war das *Marais-Consort* mit Werken u. a. von Vulpius, Franck und Rosenmüller zu hören.

Eine Aufzeichnung durch mdr-kultur erfolgte auch bei der Aufführung der *Trauermusik auf Erzherzog Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen* von Johann Ludwig Bach im Schloss Elisabethenburg zu Meiningen; vor den zahlreich erschienenen Zuhörern musizierten der *Dresdner Kammerchor*, Solisten und das *Dresdner Barockorchester* unter der Leitung von Hans-Christoph Rademann.

Es ist ein Anliegen der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Editionen nicht nur in gedruckter Form vorzulegen, sondern diese gleichsam mit Leben zu erfüllen. Bei der *Trauermusik* handelt es sich um das Hauptwerk im Band *Musik am Meininger Hofe* (Bearbeiter: Ulrich Leisinger und Ulrike Feld) innerhalb unserer Reihe *Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik*; die in demselben Band enthaltenen Pfingstkantaten von Georg Caspar Schürmann wurden bei anderer Gelegenheit bereits aufgeführt.

Die 4. *Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage* standen unter dem Motto *Musik der Macht – Macht der Musik*; das dazu in Weißenfels abgehaltene Symposium in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg widmete sich der *Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Merseburg und Zeitz*. Abgedruckt sind die dort gehaltenen Referate in einem von Juliane Riepe herausgegebenen Kongressbericht im Rahmen unserer *Schriftenreihe zur Mitteldeutschen Musikgeschichte*. Ebenfalls 2003 erschien in dieser von Wolfgang Ruf betreuten Reihe der Band *Theatrum Instrumentorum Dresdense* (Bandbearbeiter: Hans-Günter Ottenberg und Wolfram Steude); beide Publikationen wurden bei Karl Dieter Wagner (Eisenach/Schneverdingen) verlegt. In demselben Verlag erschien im Berichtsjahr auch das *Jahrbuch der MBM 2001* (Herausgeber: Wilhelm Seidel und Peter Wollny).

An musikwissenschaftlichen Arbeiten wurde u. a. die Fortsetzung des Forschungsprojektes *Systematische Durchsicht mitteldeutscher Archive zur Erschließung musikgeschichtlich relevanter Aktenbestände* gefördert. Die Erarbeitung einer zuverlässigen musikalischen Topographie Mitteldeutschlands gehört zu den dringendsten Desiderata der regionalen musikgeschichtlichen Forschung.

Fortgeführt wurden auch die Arbeiten am Projekt *Die Instrumente der Freiburger Begräbniskapelle* (vgl. dazu auch das *Jahrbuch der MBM 2000*, S. 235–237, und das *Jahrbuch der MBM 2002*, S. 311–313). Das in der Fachwelt – national und international – bereits seit Beginn mit größtem Interesse verfolgte Vorhaben konnte im Herbst 2003 auf einem Symposium im Kloster Michaelstein erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden. Der langwierige Prozess der Analysen und umfangreichen, mit naturwissenschaftlichen Methoden vorgenommenen Untersuchungen wurde von Instrumentenkundlern und Instrumentenbauern anschaulich demonstriert.

Es ging dabei – um nur einiges herauszugreifen – um die Holzartenbestimmung und dendrochronologischen Analysen der Freiburger Instrumente, um Fragen der Stimmtonhöhe, um die methodischen Grundlagen der digitalen Radiographie und der Computertomographie und deren Stellenwert bei der Untersuchung der Instrumente oder um die Identifizierung von Bindemitteln und Pigmenten ausgewählter Instrumente durch Infrarot-Spektroskopie. Flankiert wurden die ins technische Detail gehenden Vorträge von fachübergreifenden Referaten, die etwa die wirtschaftliche und soziale Situation im Erzgebirge im 16. Jahrhundert, den Musikinstrumentenbau in Randeck im 16. und 17.

Jahrhundert oder die Freiburger Zistern im musikhistorischen Kontext zum Gegenstand hatten. In einem Gesprächskonzert stellten die Musiker, die sich eigens für dieses Projekt zusammengefunden hatten, die nachgebauten Instrumente vor und brachten sie erstmalig zum Klingen. Die Medienresonanz auf dieses komplexe Vorhabens, das federführend vom Musikinstrumenten-Museum in Leipzig betreut wird und an dem ca. 20 Institutionen und 50 Personen mitgewirkt haben, war enorm: So berichteten beispielsweise das ZDF in seinem *heute journal*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die *Süddeutsche Zeitung* und der *SPIEGEL* darüber. Das erste abendfüllende Konzert mit den Replikatensinstrumenten aus dem Dom zu Freiberg wird dort 2004 im Rahmen des *Tages der Mitteldeutschen Barockmusik* stattfinden.

Der Freiburger Dom erlangte seinen Bekanntheitsgrad nicht nur durch die Musikinstrumente in der Begräbniskapelle, sondern in erster Linie aufgrund seiner prunkvollen Orgel, die 1711 bis 1714 von Gottfried Silbermann erbaut worden ist. Dem „königlich-polnischen und kurfürstlich-sächsischen Hof- und Landorgelbauer“ (1683–1753) und dessen Bruder Andreas (1678–1734), der vorwiegend im elsässischen Strasbourg wirkte, war die *Silbermann-Ehrung 2003* gewidmet. Neben Gedenkveranstaltungen anlässlich des 325. Geburtstages von Andreas und des 250. Todestages von Gottfried Silbermann umfasste die Silbermann-Ehrung die *15. Gottfried-Silbermann-Tage*, den *VI. Internationalen Gottfried-Silbermann-Orgelwettbewerb*, die Tagung der Europäischen Städtegemeinschaft mit historischen Orgeln *ECHO*, das *Pianoforte-Fest Meißen* mit einem Symposium über den *Clavierbauer Gottfried Silbermann*, Werkstattkonzerte, Exkursionen und Konzertreihen. Thüringen und Sachsen-Anhalt wurden mit Konzerten auf Schloss Burgk und musikalischen Darbietungen an Orgeln von Zacharias Hildebrandt, einem Schüler Gottfried Silbermanns, z. B. in Naumburg, einbezogen. Da der mitteldeutsche Orgelbau maßgeblich von Gottfried Silbermann geprägt wurde, hat sich die MBM fördernd und ideell an der Hommage beteiligt, die gemeinsam mit verschiedenen Kooperationspartnern in Regie der *Gottfried-Silbermann-Gesellschaft* mit Sitz in Freiberg initiiert und organisiert wurde.

Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun – zum 300. Geburtstag lautete der Titel eines Projekts, dessen Ziel es war, anlässlich des Gedenkjahres 2003 auf zwei zentrale, heute aber weitgehend vergessene Persönlichkeiten der mitteldeutschen Barockmusik aufmerksam zu machen. Obwohl durch ihre Tätigkeit am preußischen Hof zumeist mit Berlin in Verbindung gebracht, waren die in Sachsen geborenen Brüder Kreuzschüler und wirkten zeitweise in Merseburg bzw. brachten ihre Werke in Thüringen zur Ausführung. Das *L'Orfeo Barockorchester* brachte deren Werke auf Schloss Weesenstein, in Ohrdruf und auf Schloss Neuenburg in Freyburg (Unstrut) zu Gehör.

Kantaten und Instrumentalmusik des in Teuchern geborenen Reinhard Keiser erklangen in der Interpretation des Ensembles *Capella Orlandi Bremen* im Geburtsort des Komponisten, auf Schloss Burgk und im sächsischen Mißlareuth.

Im Jahr 2002 hat die Ständige Konferenz MBM gemeinsam mit dem Verband Deutscher Schulmusiker einen bundesweiten Kompositionswettbewerb für Schüler unter dem Motto *Thema & Variation* ausgeschrieben (siehe dazu *Jahrbuch der MBM 2002*, S. 313). Die Jury vergab einen 1. und einen 3. Preis sowie zwei Förderpreise; ausgezeichnet wurden Tobias Klich, Weimar (1. Preis), Sebastian Schubert, Boppard (3. Preis) sowie

Susanne Junk, Zeuthen, und eine Projektgruppe der Liebfrauenschule Oldenburg (Förderpreise). Der Workshop unter der Leitung der Kompositionsdozenten Martin Christoph Redel (Detmold) und Reinhard Wolschina (Weimar), in dem die Preisträger des Wettbewerbs ihre Kompositionen einstudierten, wurde im Weimarer Musikgymnasium Belvedere durchgeführt; dort fand am 16. Februar 2003 auch das Preisträgerkonzert mit der Preisverleihung durch den Vorsitzenden der Jury, Eckart Lange, statt.

Aufgrund der positiven Resonanz, die der 1. Internationale Telemann-Wettbewerb hervorgerufen hatte, wurde der Wettbewerb erneut – dieses Mal für historische Holzblasinstrumente (Blockflöte, Traversflöte, Oboe) – ausgeschrieben und vom 9. bis 16. März 2003 in Magdeburg ausgetragen. Veranstalter des 2. *Internationalen Telemann-Wettbewerbs* war wieder die *Telemann-Gesellschaft* (Internationale Vereinigung) in Verbindung mit der Ständigen Konferenz MBM; zahlreiche andere Institutionen fungierten als Partner, Förderer und Sponsoren.

73 Musikerinnen und Musiker aus 21 Ländern – darunter aus Südamerika und Ostasien – erklärten ihre Teilnahme. Als Juroren konnten gewonnen werden: Paul Dombrecht (Belgien), Robert Ehrlich (Großbritannien), Konrad Hünteler (Deutschland) und Peter Reidemeister (Schweiz); den Vorsitz führte der international renommierte Cembalist Gustav Leonhardt (Niederlande). Der 1. Preis wurde nicht vergeben, der 2. Preis ging an den Blockflötisten Michael Hell aus Deutschland, der 3. Preis an die Tschechin Jana Semerádová (Traversflöte). Den Bärenreiter-Urtext-Preis erhielt Monika Scholand (Traversflöte), den Preis der Melante-Stiftung Luise Baumgartl (Barockoboe). Im ausverkauften Fürstenpalais präsentierten sich die prämierten Künstler dem Konzertpublikum; während dieser Veranstaltung wurden die Preise vom Schirmherrn, dem Ministerpräsidenten des Landes Sachsen-Anhalt, Wolfgang Böhmer, und von der Geschäftsführerin der MBM überreicht.

Es folgen Auftritte der Preisträger während der *Telemann-Festtage 2004*, im Rahmen des *Bachfestes* in Leipzig und in der Thüringer „Telemann-Stadt“ Eisenach.

Anlässlich des Bach-Geburtstages wurde dort – verknüpft mit einem Konzert – die Wanderausstellung der MBM *Querschnitt durch die mitteldeutsche Barockmusiklandschaft* im soeben fertiggestellten Anbau des Bachhauses Eisenach eröffnet. Die Informationsausstellung war ferner in der Kreissparkasse Wernigerode, im Opernhaus Halle (während der *Händel-Festspiele*) und, wie schon erwähnt, in der Bremer Hochschule für Künste zu sehen.

Ebenfalls der Werbung der MBM dient die jährliche Präsentation unserer Einrichtung auf der internationalen Musikmesse *Musicora* in Paris. Am Stand waren im Berichtsjahr folgende acht Einrichtungen vertreten: das *Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz*, das *Bach-Archiv Leipzig*, die *Stiftung Kloster Michaelstein*, die *Händel-Festspiele Halle*, das *Bachhaus Eisenach*, das *Telemann-Zentrum Magdeburg*, die *Neue Bachgesellschaft (Sektion Frankreich)* und *mdr-kultur*. Die Vertreter aller Institutionen knüpften wiederum Kontakte, auf die verschiedene Projekte zurückgehen (z. B. die Präsentation des *Bachhauses Eisenach* in Paris und Verdun, der Auftritt französischer Künstler in Halle und Bad Köstritz und die Teilnahme deutscher Musiker an Festivals in Frankreich und Italien). Die Geschäftsführerin der MBM folgte einer Einladung des Direktors des *Centre de Musique Baroque* in Versailles, um sich über die dortigen Auftrittsmöglichkeiten für mitteldeutsche Ensembles, die Datenbank und die Editionsprojekte zu informieren.

Die Arbeitsgruppe *Vermarktung Mitteldeutscher Barockmusik*, der die Landesmarketinggesellschaften bzw. -tourismusverbände in Thüringen, Sachsen und Sachsen-Anhalt sowie die Stadt Leipzig angehören und die von der Geschäftsführerin der MBM geleitet wird, brachte 2003 die Broschüre *Bach – Händel – Schütz – Silbermann – Telemann. Wirkungsstätten – Veranstaltungen – Reiseangebote* heraus und konnte sie auf der weltgrößten Tourismusmesse, der ITB in Berlin, gemeinsam mit der Thüringer Ministerin für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Frau Dagmar Schipanski, der Öffentlichkeit vorstellen. Die inhaltlichen Zuarbeiten für diese Werbeschrift kamen von den *Schütz-Häusern* in Weißenfels und Bad Köstritz, dem *Händel-Haus Halle*, dem *Telemann-Zentrum Magdeburg*, der *Dresdner Hofmusik*, dem *Bach-Archiv Leipzig*, dem *Bachhaus Eisenach*, der *Silbermann-Gesellschaft Freiberg*, der Stadt Köthen usw. Finanziert wurde die auf Deutsch und Englisch erschienene Broschüre von den Wirtschaftsministerien der drei Länder.

Mitglieder der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik
Stand: 1. Dezember 2003

Ehrenmitglieder: 7

1	Prof. Dr. Günter Fleischhauer (†)	Halle
2	Dr. Wolf Hobohm	Magdeburg
3	Dr. Claus Oefner	Eisenach
4	Prof. Dr. Hans-Joachim Schulze	Leipzig
5	Dr. Ingeborg Stein	Weimar
6	Prof. Dr. Wolfram Steude	Dresden
7	Dr. Edwin Werner	Halle

Natürliche Personen: 26

1	Prof. Dr. Detlef Altenburg	Weimar
2	Ilse Baltzer	Berlin
3	Prof. Dr. Werner Breig	Erlangen
4	Friederike Böcher	Bad Köstritz
5	Prof. Dr. Manfred Fechner	Jena/Dresden
6	Dr. Eszter Fontana	Leipzig
7	Prof. Dr. Helen Geyer	Eisenach/Weimar
8	Prof. Dr. Karl Heller	Rostock
9	Prof. Dr. Klaus Hortschansky	Münster
10	Prof. Dr. Konrad Küster	Freiburg
11	Prof. Dr. Eckart Lange	Weimar
12	Prof. Dr. Helmut Loos	Leipzig
13	Prof. Dr. Eberhard Möller	Zwickau
14	Dr. Wolfgang Müller	Ilmenau
15	Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg	Dresden
16	Prof. Siegfried Pank	Leipzig
17	Ute Poetzsch-Seban	Magdeburg
18	Prof. Ludger Rémy	Dresden
19	Prof. Dr. Wolfgang Ruf	Halle
20	Norbert Schuster	Dresden
21	Prof. Dr. Wilhelm Seidel	Leipzig/Neckargemünd
22	Renate Unger	Leipzig
23	Prof. Dr. Walter Werbeck	Höxter
24	Karl Dieter Wagner	Eisenach/Schneverdingen
25	Prof. Dr. Christoph Wolff	Leipzig
26	Dr. Harry Ziethen	Oschersleben

Juristische Personen: 17

1	Academia Musicalis Thuringiae (AMT) e.V.	Weimar
2	Arbeitskreis Georg Philipp Telemann e.V.	Magdeburg
3	Bach-Archiv Leipzig	Leipzig
4	Bachhaus Eisenach gGmbH	Eisenach
5	Dresdner Hofmusik e.V.	Dresden
6	Ev.-Luth. Kirchengemeinde St. Marien	Freiberg
7	Förderkreis Reinhard-Keiser-Gedenkstätte e.V.	Teuchern
8	Gesellschaft Thüringer Bach-Wochen e.V.	Eisenach
9	Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH	Bad Lauchstädt
10	Internationale Fasch-Gesellschaft e.V.	Zerbst
11	Kulturstätten Landkreis Köthen / Bachgedenkstätte	Köthen
12	Stadt Halle	Halle
13	Michael-Praetorius-Gesellschaft e.V.	Creuzburg
14	Neue Bachgesellschaft e.V.	Leipzig
15	Schütz-Akademie e.V.	Bad Köstritz
16	Stiftung Kloster Michaelstein	Blankenburg
17	Weißenfelser Musikverein e.V.	Weißenfels

Abkürzungsverzeichnis

Allgemeine und bibliographische Abkürzungen

HKA	Friedrich Gottlieb Klopstock, <i>Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe</i> , begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch †, Berlin und New York 1974 ff.
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
DDT	Denkmäler Deutscher Tonkunst
Hs.	Handschrift
JAMS	Journal of the American Musicological Society
KL.A.	Klavierauszug
M&L	Music & Letters
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MGG2	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Ausgabe
MuK	Musik und Kirche
NGroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NGroveD2	The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians
RISM	Répertoire international des sources musicales
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

RISM-Sigel

A-Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek
A-Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
B-Bc	Brüssel, Conservatoire Royal de Musique
CH-Zz	Zürich, Zentralbibliothek
CZ-Bm	Brno, Ústav Dějin Hudby Moravského Musea
D-As	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek
D-Au	Augsburg, Universitätsbibliothek
D-B	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz
D-BNu	Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek
D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek
D-ERu	Erlangen, Universitätsbibliothek
D-Hs	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek
D-HAu	Halle (Saale), Martin-Luther-Universität, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
D-Kll	Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek
D-Klu	Kiel, Universitätsbibliothek
D-LEu	Leipzig, Universitätsbibliothek

D-Mbs	München, Bayerische Staatsbibliothek
D-Sl	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
D-SWa	Schwerin, Mecklenburgisches Landeshauptarchiv
D-SWl	Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern
D-WRgs	Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Schiller-Archiv
DK-Kk	København, Det kongelige Bibliotek
EV-TAu	Tartu, Ülikkoli Raamatukogu
I-Bc	Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale
LV-Rg	Riga, Latvijas Nacionāla bibliotēka
S-Sk	Stockholm, Kungliga Biblioteket
S-Smf	Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande
S-Uu	Uppsala, Universitetsbiblioteket
US-Wc	Washington, Library of Congress

Personenregister

- Abert, Anna Amalie 125
Adelung, Johann Christoph 198
Adler, Guido 41
Agricola, Johann Friedrich 42, 46, 50, 53,
217, 297, 311
Albertsen, Leif Ludwig 15
Albrecht, Christian August 337
Allegri, Gregorio 44, 63
Ambrosius, Cäcilie 11, 37, 62, 80, 218, 296
André, Johann Anton 246
Apel, August 238
Aristoteles 12, 69, 71, 189, 191
Arndt, Ernst Moritz 241
Arne, Michael 45
Avison, Charles 33
- Babo, Joseph Marius 257
Bach, Carl Philipp Emanuel 16, 35–38,
42–45, 49 f., 52, 57 f., 63 f., 88, 92, 123,
137, 210 f., 215 f., 224, 238, 249, 259, 276,
297, 311
Bach, Johann Christoph Friedrich 44, 58
Bach, Johann Sebastian 15, 210
Bach, Wilhelm Friedemann 36
Bachmann, Heinrich Wilhelm 320, 342, 344
Baggesen, Jens 105, 119 f., 139 f.
Bai, Tommasso 44, 63
Basse, Gottfried 141
Batteux, Charles 32, 71 f., 75
Bauman, Thomas 312
Beecke, Ignaz Franz 48 f., 54 f., 58
Beethoven, Ludwig van 24, 26–28, 46, 109,
134, 170 f., 238, 243
Behrmann, Alfred 167
Benda, Georg 45, 252, 255, 257–259
Benn, Gottfried 22
Benning, Hildegard 18
Bergt, Christian Gottlob August 46, 49, 53,
245
Berner, Friedrich Wilhelm 237
Bernhard, Christoph 352
Bernstorf, Johann Hartwig Ernst von 41
Bertelsmann, Karl August 246
- Besser, Theodor Gottlieb 52–54
Biester, Johann Erich 104
Bitter, Carl Hermann 298
Blanken, Christine 170
Bobé, Louis 139
Bock, Alfred 63
Bode, Johann Joachim Christoph 43, 48,
224, 251
Bodmer, Johann Jakob 47, 297, 341, 344, 346
Boettcher, Bas 84
Bohn, Johann Carl 41
Bossler, Heinrich Philipp Carl 56, 106, 250 f.
Böttiger, Carl August 82, 185
Bouterwek, Friedrich 232
Brandes, Johann Christian 255, 257, 317
Braun, Werner 32, 373
Brede, Samuel Friedrich 58
Brentano, Clemens 11
Brieger, Auguste 278
Brown, John 73 f., 77 f., 321, 332
Brun, Friederike 119, 184
Brusniak, Friedhelm 260
Buchmann, Lutz 300, 311
Büchner, Georg 193
Büchner, Johann Christian 339
Budday, Wolfgang 351
Bürde, Samuel Gottlieb 237
Burdorf, Dieter 189
Bürger, Gottfried August 252, 257
Burke, Edmund 26
Burney, Charles 43 f.
Busch, Gudrun 43
Buxtehude, Dietrich 352
- Cannabich, Johann Christian 257
Capece, Carlo Sigismondo 212
Carl Friedrich, Markgraf von Baden 130
Celan, Paul 193
Chabanon, Michel Paul Gui de 75–79
Chiari, Pietro 50, 54
Christmann, Johann Friedrich 252
Claudius, Matthias 44, 51, 54, 56 f., 193,
252 f.

- Clemen, Otto 182
Clemens, Aurelius Prudentius 352
Cramer, Carl Friedrich 45 f., 49, 56, 58, 64,
116–119, 124–126, 133–138, 140, 143 f.,
184 f., 187, 228, 240, 321
Cramer, Johann Andreas 44 f., 63
Crébillon, Jolyot de 321
- Dahlhaus, Carl 15, 27 f.
Dalberg, Johann Friedrich Hugo Freiherr von
35, 47, 49 f., 54 f., 85 f., 106 f., 129, 235,
245, 250, 260, 294, 301, 309
Dalberg, Wolfgang Heribert von 257
Danzi, Franz 257
Dedekind, Constantin Christian 352
Dedekind, Stephan Christian 352
Demelius, Christian 349–352, 357–360
Denis, P. Michael 49, 111, 217, 219, 226 f.,
278
Dittersdorf, Karl Ditters von 137
Döbbelin, Carl Theophil 318
Drese, Adam 357
Dürhammer, Ilija 159
Dürr, Walther 156, 254
- Ebeling, Christoph Daniel 45, 104 f., 259
Ebert, Johann Arnold 49, 67, 217 f., 239
Eberwein, Carl 237
Eckermann, Johann Peter 16, 139, 242
Ehrmann, Eugen 127
Engelke, Bernhard 116, 130, 138
Engländer, Richard 182
Eschenburg, Johann Joachim 74 f., 77, 321,
332
Ewald, Johannes 139
- Feder, Georg 86, 92
Federmann, Arnold 341
Finscher, Ludwig 211, 215, 234
Firmian, Leopold Anton Freiherr von 276
Fischer, Albert Friedrich Wilhelm 123
Fischer, Roman 312
Fleischer, Friedrich Gottlob 49 f., 52 f., 217 f.
Fleischhauer, Günter 41, 254, 296
Florschütz, Eucharius 245
Forkel, Johann Nicolaus 58, 100, 120 f.
- Friedlaender, Max 157, 234
Friedrich, Cäcilia 130, 239
Friedrich II., König von Preußen 336, 343
Frühwald, Wolfgang 240
Füger, Heinrich Friedrich 192
Funk, Gottfried Benedict 63
Füßli, Johann Heinrich 341
- Gabriel, Norbert 167
Galuppi, Baldassare 50, 54
Gassner, Josef 278
Gellert, Christian Fürchtegott 36, 123
Georgiades, Thrasybulos 157 f., 169
Gerhard, Anselm 33, 161
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 44, 48,
62, 81, 111, 117 f., 120, 137, 217, 219 f.,
224, 252
Geßner, Salomon 278, 280, 289
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 62, 81, 111,
192, 217–219, 227, 231, 252, 299, 320,
337, 341–345
Gluck, Christoph Willibald 16, 36, 38 f.,
44, 47, 49 f., 53–55, 57 f., 63–65, 68,
113–115, 124–126, 130, 156, 167, 191,
210, 224–229, 241, 260
Godehart, Günther 86, 295 f.
Goethe, Johann Wolfgang von 15–17, 19,
22, 24, 39, 71 f., 139, 158–160, 169, 171,
191, 196, 231, 242 f., 248
Goetz, Hermann 157 f.
Goeze, Johann Melchior 43
Goldhagen, Johann Eustachius 319
Gotter, Friedrich Wilhelm 255
Gottsched, Johann Christoph 32
Gottwald, Clytus 257
Gräfe, Johann Friedrich 45
Graun, Carl Heinrich 34, 36, 46 f., 49 f., 52 f.,
81, 85 f., 100, 105, 207, 217, 249, 260,
294, 297 f., 300, 305, 311, 320, 336, 377
Grétry, André-Ernest-Modeste 118, 137
Grimm, Jacob und Wilhelm 70
Grob, Therese 161 f.
Grodtshilling, Catharina von 181 f.
Grosheim, Georg Christoph 48 f., 51, 55,
58
Günther, Georg 258

- Haering, Kurt 247
Hagedorn, Friedrich von 62
Haller, Albrecht von 62
Hamel, Richard 127
Händel, Georg Friedrich 16, 36 f., 45, 97,
102, 104 f., 121, 133, 212, 214, 234, 243 f.,
311, 379
Hanker, Garlieb 314
Hannekin, Meno 352
Hanslick, Eduard 26–28
Harder, August 46, 49
Hartung, Günter 243
Hase, Hermann von 278
Haslinger, Tobias 157
Hassan, Karim 236
Hasse, Johann Adolf 20, 34, 38, 49, 81, 105,
137, 217, 219, 311
Haug, Johann Christoph Friedrich 252–254
Häusler, Ernst 48, 55
Haydn, Joseph 24, 88
Haydn, Michael 51, 275–278, 280, 283, 288
Heidrich, Jürgen 31, 86
Heine, Heinrich 159, 171
Heine, Samuel Friedrich 52, 245
Hellmuth, Hans-Heinrich 80
Henning, Carl Wilhelm 245
Henzel, Christoph 320
Herder, Johann Gottfried 38, 52, 63 f., 68,
185, 189, 191 f., 207
Herklots, Karl Alexander 130, 236
Hermes, Johann Timotheus 252
Herrosee, Carl Friedrich Wilhelm 335
Hiller, Johann Adam 42, 45 f., 48 f., 53, 55,
58, 75–81, 217
Himmel, Friedrich Heinrich 46, 52, 105, 245
Hirzel, Johann Kaspar 62
Hobohm, Wolf 365
Hofmann-Randall, Christina 366
Hohlfeldt, Christoph Christian 105
Hölderlin, Friedrich 168, 294
Holschneider, Andreas 276
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 51, 54,
56 f., 160, 163–165, 170
Holzapfel, Anton 159
Homer 31, 71, 201 f., 205, 294
Homilius, Gottfried August 301 f., 310
Höpker-Herberg, Elisabeth 93
Horaz 69, 71, 74, 167, 192, 194 f., 199
Horn, Franz 232
Hortschansky, Klaus 275
Hoßfeld, Reinhard 189
Huber, Franz Xaver 238
Huber, Johann Ludwig 257
Humboldt, Wilhelm von 18
Hunold, Christian Friedrich 365
Hurlebusch, Klaus 19
Hurlebusch, Rose-Marie 65

Jackson, Susan 369
Jacob, Joachim 201
Jennens, Charles 45
Juncker, Carl Ludwig 251
Jünger, Friedrich Georg 24

Kaestner, Rudolf 66, 300, 313
Kaiser, Gerhard 11, 21, 240, 295
Kallenbach, Georg Ernst Gottlieb 46, 56
Kant, Immanuel 13 f., 26 f., 71 f., 76
Karsch, Anna Louisa 337
Kaufmann, Angelica 192
Kawerau, Waldemar 102, 313
Kayser, Philipp Christoph 47 f., 260
Kestner, August 51
Kircher, Athanasius 353
Kirnberger, Johann Philipp 58, 99, 137
Kleist, Ewald von 62
Kleist, Heinrich von 61 f., 243
Knecht, Justin Heinrich 48 f., 54, 57, 85 f.,
96, 136, 294
Knüpfer, Sebastian 349–359, 361
Koeppen, Arnold 317
Kohl, Katrin 12
Koller, Oswald 41, 68, 103
König, Ingeborg 103, 106
Konrad, Claudia 373, 378 f.
Köpken, Friedrich von 298–300, 320, 322,
336, 342–344
Körner, Theodor 160
Kosegarten, Ludwig Theobul 160, 163, 237,
252 f.
Kotzebue, August von 130, 242
Krähe, Ludwig 118

- Krämer, Jörg 192
Krause, Christian Gottfried 46, 49 f., 59, 160, 217
Kretschmann, Karl Friedrich 319
Kreutzer, Hans Joachim 37, 105, 159
Krieger, Johann Philipp 365
Kropfinger, Klaus 27
Kuhnau, Johann 359
Kühnau, Johann Christoph 311
Kunze, Stefan 210
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius 43, 45 f., 55 f., 58, 88, 97, 105, 115–145, 147–149, 151, 153, 237, 245
Küster, Carl Daniel 342
Küster, Ulrike 107
- Lachner, Franz Paul 246
Landmann, Ortrun 182
Landshoff, Ludwig 250
Langen, August 95
Lavater, Johann Caspar 334, 341
Lee, Meredith 141, 234, 240
Lehmann, Rudolf 239
Lessing, Gotthold Ephraim 27, 73, 77, 191, 213
Lindpaintner, Peter Josef 245
Listenius, Nicolaus 32
Loelkes, Herbert 130
Loewe, Carl 247
Luib, Ferdinand 159
Luther, Martin 21, 42, 59
Lütteken, Laurenz 86, 88, 106, 243, 250, 259
- Mace, Dean 75
Mahler, Gustav 20 f., 234, 246
Mahlmann, Siegfried August 105, 252
Maier, Gunter 251, 253
Mann, Thomas 244
Marpurg, Friedrich Wilhelm 32, 217, 259
Martin, Dieter 196
Martini, Giovanni Battista 182
Marx, Adolf Bernhard 65
Marx, Hans Joachim 45
Marx-Weber, Magda 45, 105
Massonneau, Louis 49, 54, 106, 245
Matt, Ignaz 47, 225–227
- Mattheson, Johann 259 f.
Matthisson, Friedrich von 48, 52, 160, 163, 252
Meißner, August Gottlieb 181, 185
Mendelssohn, Arnold 246
Mendelssohn, Moses 289, 342
Messer, Franz 246
Metastasio, Pietro 33
Meyerbeer, Giacomo 235, 245
Mezger, Franz 257
Milton, John 44, 69, 74, 78, 88, 97, 140, 201, 214, 294
Monheim, Annette 36
Morgenstern, Karl 240
Mörrike, Eduard Friedrich 14
Moser, Dietz-Rüdiger 276
Möser, Justinus 239
Mozart, Maria Anna Thekla 109
Mozart, Wolfgang Amadeus 15, 24, 109, 140, 227, 249, 252, 259, 276
Müller, Christian Gottlieb 246
Müller, Erich H. 355
Müller, Günther 41
Müller, Johann Gottwerth 318
Müller, Johann Samuel 41
Müller, Wilhelm 155 f., 159 f., 171
Mummsen, Jacob 44
Muncker, Franz 232, 242
Münter, Balthasar 44
Müthel, Johann Gottfried 36
- Nägele, Rainer 253
Nägeli, Hans Georg 48 f., 51, 53, 55, 57, 138, 248, 253 f., 259
Naumann, Friedrich Gotthard 182
Naumann, Johann Gottlieb 35, 43, 46, 48–50, 53–55, 60, 105, 115, 133, 137, 181–187, 238, 244 f., 255, 317
Neefe, Christian Gottlob 35, 45–59, 63, 88, 115, 141, 225, 254 f., 260
Neukomm, Sigismund 105, 235, 246
Neumann, Johann Leopold 183, 257
Neumeister, Erdmann 101, 365, 367
Newman, Ernest 68
Nichelmann, Christoph 217
Nicolai, Christoph Friedrich 44, 316

- Niemeyer, August Hermann 31, 36, 38, 101 f., 170, 275, 322 f., 334 f.
- Nietzsche, Friedrich 11, 19
- Novalis (Georg Friedrich Philipp von Hardenberg) 12, 158, 294
- Oesterle, Günter 239
- Ottenberg, Hans-Günter 214
- Ottenwalt, Anton 159
- Overbeck, Christian Adolph 43, 48, 54, 85 f., 105
- Ovid 191
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da 44, 63
- Paradis, Maria Theresia von 57
- Pasterwitz, Georg von 281
- Patzke, Johann Samuel 51, 54, 56, 130, 275 f., 278 f., 288 f., 299, 314, 316–319, 321 f., 331–338, 342
- Pergolesi, Giovanni Battista 38, 44 f., 58, 63, 137
- Petersen, Nils Holger 140
- Pezel, Johann 349–352, 355–357, 363
- Philomathes, Venzeslaus 349–351, 357, 360
- Platon 72 f.
- Plutarch 260
- Poelchau, Georg 313, 323
- Pott, Hans Julius 127
- Prahm, Christen 119
- Preusensin, Gerhard 352 f., 359
- Prinz, Leonhard 41
- Prohaska, Carl 246
- Pyra, Immanuel Jacob 190
- Pyrker, Johann Ladislaus 157 f.
- Quintilianus, Marcus Fabius 78
- Racknitz, Joseph Friedrich Freiherr von 183
- Rahbek, Knud Lyne 119, 139
- Rameau, Jean Philippe 26
- Ramler, Karl Wilhelm 49, 100, 102 f., 217, 257, 295, 332
- Recke, Elisa von der 181–183, 185
- Reichardt, Johann Friedrich 20, 35 f., 43, 47–52, 54–59, 63, 85 f., 88 f., 91, 93, 95–97, 103–105, 115, 118, 120 f., 125, 130, 138, 191, 225, 227, 229, 234 f., 241, 245, 254 f., 257–260, 293–295, 299 f.
- Reichert, Ignaz 257
- Reipsch, Ralph-Jürgen 41, 295
- Resewitz, Friedrich Gabriel 44
- Resewitz, Johann Christoph 44, 49, 217
- Reventlow, Juliane 119
- Richerdt, Dirk 258
- Richter, Bernhard Friedrich 352
- Riedel, Friedrich Just 226
- Riemann, Hugo 298
- Rinck, Johann Christian Heinrich 245
- Rochlitz, Friedrich 299
- Rolle, Christian Carl 276
- Rolle, Johann Heinrich 33 f., 38 f., 46, 49–51, 53 f., 56 f., 66, 70, 74, 85, 88, 99, 101 f., 105, 130, 139, 189, 202, 207, 231, 241, 253, 255, 258, 275–279, 281, 283, 285, 287–291, 294, 298–300, 311–331, 333–341, 343–347, 370
- Romberg, Andreas Jacob 47–49, 51, 54–60, 85–87, 89–97, 104 f., 235, 237, 245 f., 249, 293 f., 300 f., 306
- Rorty, Richard 72
- Rose, Stephen 369
- Rosenbaum, Christian Ernst 52, 217
- Rosetti, Francesco Antonio 250
- Rötger, Gotthilf Sebastian 313
- Rousseau, Jean Jacques 26, 70, 75, 255
- Ruiz, Alain 118
- Sattler, Johann Tobias 36
- Schäfer, Ernestine 182
- Schanze, Helmut 72
- Scheibe, Johann Adolf 32, 44, 224, 260
- Schelle, Johann 352, 359
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 27
- Schenk, Johann Baptist 52
- Schering, Arnold 46, 106, 235
- Schicht, Johann Gottfried 245, 324
- Schick, Hartmut 247
- Schiebeler, Daniel 211
- Schiller, Friedrich von 11 f., 15 f., 18 f., 26, 28, 68, 70–73, 77, 79, 139, 158, 160, 185, 189, 194, 242, 248, 252–254, 259 f., 294, 301

- Schilling, Gustav 253 f., 259
Schings, Hans Jürgen 213
Schlaffer, Heinz 289
Schlegel, Johann Elias 239
Schlosser, Johann Ludwig 44
Schmid, Manfred Hermann 283
Schmidlin, Johannes 47 f.
Schmidt, Jochen 167
Schmidt, Johann Friedrich 44
Schmidt, Rainer 116
Schmittbauer, Joseph Aloys 250
Schneider, Friedrich 238
Schneider, Karl Ludwig 65
Schnell, Dagmar 369
Schnoebelen, Anne 182
Schnyder von Wartensee, Franz Xaver 246
Schochow, Maximilian und Lilly 162
Schönaich, Christoph von 239
Schönborn, Gottfried Friedrich Ernst 44, 129
Schopenhauer, Arthur 11 f.
Schröter, Corona 46, 52
Schubart, Christian Friedrich Daniel 36, 47 f.,
56, 247 f., 250–252, 254 f., 260
Schubart, Ludwig 36
Schubert, Ferdinand 171
Schubert, Franz 25, 113 f., 155–181, 235, 245,
247, 251, 253, 260
Schubert, Gotthilf Heinrich 181
Schulz, Johann Abraham Peter 48 f., 51, 53,
55, 57 f., 68, 97, 117, 120 f., 135 f.
Schumann, Karl 247
Schwab, Heinrich W. 238, 248
Schwanenberger, Johann Gottfried 45
Schweitzer, Anton 255, 311
Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb 43,
46, 49, 53, 56 f., 90, 105, 141, 183, 187,
224, 245, 249
Scipio, August 157
Seidel, Wilhelm 32
Seils, Franziska 104
Shakespeare, William 339
Sherman, Charles H. 278
Siegmond-Schultze, Walther 41, 63
Silbermann, Gottfried 377
Simrock, Nicolaus 301
Smith, Adam 33
Smither, Howard 106
Snyder, Kerala 352
Sonnenfels, Joseph Edler von 47, 225
Spalding, Johann Joachim 345
Spaun, Josef von 160, 170, 247
Spindler, Franz Stanislaus 107
Spohr, Louis 105, 246
Sponheuer, Bernd 133
Stadler, Maximilian 48 f., 54, 245
Staiger, Emil 13, 15, 17, 18
Stanford, Charles Villiers 246
Stäudlin, Gotthold Friedrich 252
Steblin, Rita 161
Steiner, Stefanie 120, 139
Stephenson, Kurt 89, 97
Stille, Gottlieb Daniel 102
Stoffels, Ludwig 157
Stolberg, Friedrich Leopold von 51, 54,
56 f., 160, 252
Storm, Edvard 119, 139
Strauss, Richard 39, 246
Sturm, Christoph Christian 315
Sturz, Helferich Peter 44, 62
Sulzer, Johann Georg 26, 64, 66 f., 69, 77,
99 f., 331, 344–346
Tag, Christian Gotthilf 54
Telemann, Georg Michael 245
Telemann, Georg Philipp 16, 20, 35 f., 38,
41–43, 46, 48–50, 53 f., 56, 58–60, 85 f.,
92, 96, 104–106, 217, 249, 254, 259,
294–298, 300 f., 303 f., 315, 333, 359
Teumer, Christian Friedrich 46
Thaarup, Thomas 119, 139
Thomas, Christian Gottfried 46, 57, 245
Thomas, T. Donley 278
Tieck, Johann Ludwig 33
Tiedemann, Johann Carl 49
Till, Dietmar 78
Tode, Heinrich Julius 104 f., 293
Urspruch, Anton 246
Uz, Johann Peter 342
Valentin, Erich 299, 313
Valéry, Paul 233

- Vanhal, Johann Baptist 251
 Vetter, Walther 158
 Vischer, Friedrich Theodor von 26
 Vöhler, Martin 168
 Völckersahm, Gustav Georg von 48, 53, 226
 Voß, Johann Heinrich 76, 97, 114, 300
 Vossius, Isaac 218
- Wachler, Ernst 239
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 33
 Waczkat, Andreas 249
 Wagner, Richard 11–15, 20 f., 24, 26–29, 210
 Walder, Johann Jacob 48
 Walser, Martin 22 f.
 Webb, Daniel 74
 Weber, Bernhard Anselm 46, 49, 130, 236, 242
 Weimar, Georg Peter 59
 Weimar, Klaus 22
 Weinlig, Christian Theodor 102, 105
 Weis, Friedrich Wilhelm 52
 Weiss, Hermann F. 243
 Weiße, Christian Felix 44
 Werthes, Friedrich August Clemens 253
 Wesendonck, Mathilde 11, 13
 Westenholz, Eleonora Sophia Maria 53
 Wieland, Christoph Martin 192, 239, 297, 316 f., 339, 342
 Winckelmann, Johann Joachim 200
 Winter, Georg Ludwig 320
 Winter, Peter von 242, 257
 Winthem, Johanna Elisabeth von 45, 54, 63 f., 82, 119, 185, 191, 214
 Wohlfahrt, Thomas 84
 Wolf, Ernst Wilhelm 58
 Wolf, Uwe 302
 Wolfrum, Philipp 246
- Zabuesnig, Johann Christoph von 107
 Zachariä, Justus Friedrich Wilhelm 81 f., 111, 217, 221, 224, 315, 333, 335
 Zahn, Johannes 123
 Zahn, Robert von 249
 Zimmermann, Harro 206, 241
 Zimmermann, Joachim Johann Daniel 41
 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig Reichsgraf von 21
 Zoppi, Francesco 44, 63
 Zumsteeg, Johann Rudolf 35, 48–51, 53 f., 56–58, 106, 129, 158, 238, 247–263, 265, 267, 269–271, 273

Ortsregister

- Altona 62, 141
Augsburg 248
Barth 345
Berlin 34, 36, 44, 46, 49 f., 84, 118, 182, 236,
300, 311, 315, 317 f., 342
Bologna 182
Bonn 47, 300
Brandenburg 337
Darmstadt 255, 257
Dessau 47
Dresden 21, 43, 53, 183–185, 352
Eisenstadt 275
Erfurt 311
Frankfurt (Main) 48, 311 f.
Freiberg 376
Gotha 255
Göttingen 45, 159
Göttweig 275
Graz 255
Halberstadt 341
Halle 36, 42, 311, 313
Hamburg 23, 36 f., 41–48, 50, 63, 84, 90, 93,
96, 119, 141, 165, 183 f., 210 f., 213, 224,
244, 249, 258, 260, 295, 300, 311, 314, 318,
341
Heidelberg 50
Hohenasperg 36, 250, 260
Jena 196
Karlsruhe 47 f., 50, 65, 227
Kiel 45, 115–117, 133, 142 f., 148 f.
Kleve 343
Königsberg 241
Kopenhagen 34, 42–45, 50, 62 f., 66, 115,
117–120, 135, 138, 141, 165, 217, 249, 341,
343
Kremsmünster 275, 281
Langensalza 45, 320
Leipzig 103, 196, 211, 241, 311, 322, 349,
352 f., 355, 357, 359, 365
London 192
Lübeck 43, 115, 117, 133
Ludwigslust 126, 182, 293, 302
Lyon 255
Magdeburg 46, 50, 53, 57, 66, 101, 275 f.,
290, 298–300, 311–315, 317–320, 322,
324, 331, 335–337, 339, 341–347
Mannheim 47, 252, 257, 311
Moskau 90
München 281
Nördlingen 47
Paris 33, 47, 118, 227 f., 255
Potsdam 46
Prag 255
Quedlinburg 45 f., 196, 244, 341, 373
Rastatt 47 f., 50, 65, 125, 228
Rheinsberg 46 f., 117, 136
Riga 36, 312
Salzburg 51, 275–281, 283, 285, 287, 289,
291, 312
Schleiz 365
Schulpforta 196, 201
Schwerin 182, 281, 302
Stockholm 312
Straßburg 48, 125
Stuttgart 35, 48, 250, 254, 257
Trier 47
Wachenhausen 43
Weimar 242
Wien 47, 49, 66, 192, 228, 255, 275 f.
Worms 47
Zürich 47, 49, 312
Zwickau 353

Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.

Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik

Jahrbuch 1999, hrsg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2000, 271 Seiten mit 18 Abbildungen, 7 Tabellen und 44 Notenbeispielen.

ISBN 3-88979-085-2

Klaus Hortschansky, Mitteldeutschland als Musiklandschaft

Diana Rothaug, „Unser aller Bild und Spiegel“. Andreas Hammerschmidts *Musicalische Gespräche über die Evangelia* und die Schriftauslegung seiner Zeit

Markus Rathey, Heinrich Schütz: *Selig sind die Toten* (1648). Musikalische Syntax als Bedeutungsträger

Eberhard Möller, Zur Dresdner Hofmusik unter Vincenzo Albrici. Das „Danck=und Freuden=Fest“ vom 2. November 1679 und „wie es mit dem Gottesdienst selbigen Tages der Churfl. Schloßkirchen zu Dreßden gehalten worden“

Kai Köpp, Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel

Klaus-Peter Koch, Rezeption mitteldeutscher Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in Niederschlesien

Annette Monheim, Händels Commemoration in Deutschland. Johann Joachim Eschenburgs Übersetzung von Charles Burneys *Account* (London 1785) und sein Briefwechsel mit dem Verleger Friedrich Nicolai

Axel Beer, „Meine Bibliothek, meine Lieblings- oder vielmehr einzige Unterhaltung“. Die Briefe Ernst Ludwig Gerbers an den jungen Johann Anton André

Birgit Heise, Eine besonders frühe Cembalo-Darstellung aus der Görlitzer Oberkirche

Eszter Fontana, „Ein ander Claurtes Instrument“. Das Claviorganum, ein Instrument der Renaissance

Henry van der Meer, Die Saitenklaviere, die Domenico Scarlatti zu Gebote standen

Arnfried Edler, Die Suite als Gattung

Peter Wollny, Quellen thüringischer Musik für Tasteninstrumente in der Lowell Mason Collection der Yale University

Ulrich Leisinger, Das Klavierbüchlein der Prinzessin Amalia von Braunschweig-Lüneburg

Wolfgang Gersthofer, Zur Gestalt der Toccaten in Georg Muffats *Apparatus musico-organisticus*

Michael Märker, „Manches schöne Clavier-Stück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit“. Die Suiten und Variationen von Dietrich Buxtehude

Wilhelm Seidel, Über die Fantasien von William Byrd

Herbert Schneider, Die Cembalo-Suiten von Nicolas-Antoine Lebègue. Zu Form, Harmonik und Stilistik im Vergleich mit einigen französischen und deutschen Zeitgenossen

Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 1995–1999

Jahrbuch 2000, hrsg. von Wilhelm Seidel, Eisenach 2002, 263 Seiten mit 21 Abbildungen und 5 Notenbeispielen.

ISBN 3-88979-092-5

Wolfram Steude, Mitteldeutsche Landschaftsmusikgeschichte. Aufgaben zu ihrer Erforschung zwischen Mittelalter und ausgehendem 17. Jahrhundert

Konrad Küster, Leipzig und die norddeutsche Orgelkultur des 17. Jahrhunderts. Zu Werner Fabricius, Jacob Weckmann und ihrem Umkreis

Markus Rathey, Die Grobe-Tabulatur. Überlegungen zu ihrer Genese und zur thüringischen Buxtehudeüberlieferung im 17. Jahrhundert

Rainer Kaiser, Unbekannte Kompositionen der Bach-Familie des 17. Jahrhunderts in Thüringer Archiven

Klaus-Peter Koch, Aurora von Königsmarck und Reinhard Keiser. Zur Musikausübung in adligen Kreisen

Wolfgang Rathert, Zur Überlieferung der „Praecepta der musicalischen Composition“ von Johann Gottfried Walther

Christoph Gaiser, Galanterie und Goldenes Zeitalter. Über den Lebensabend der Pastoraloper in

Mitteldeutschland

Wolfgang Hirschmann, „Die Wahrheit als Wahrheit muß mir lieb seyn.“ Zur Biographie und Persönlichkeit Heinrich Bokemeyers

Christoph Hust, „Simplicität“ und Figuration als satztechnische Kategorien in Christoph Graupners „Vater-unser-Kantaten“ von 1729 und 1746

Andrew Talle, Ein unbekanntes Buch zur Erziehung der Kinder „nebst einem Anhang von MUSIC und Tanten“ von 1711

Heike Pleß, Der Kopist „C. G. S.“ und seine Abschriften von Kirchenkantaten Georg Philipp Telemanns und Gottfried Heinrich Stölzels

Wolf Hobohm, Ein unbekannter, früher Textdruck der *Geistlichen Cantaten* von Erdmann Neumeister

Günter Fleischhauer, Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann

Wilhelm Seidel, Wirkungsästhetik

Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahresbericht 2000

Jahrbuch 2001, hrsg. von Wilhelm Seidel und Peter Wollny, Schneverdingen 2002, 266 Seiten mit 4 Abbildungen und 32 Notenbeispielen.

ISBN 3-88979-098-4

Wolfgang Horn, Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil I: Bemerkungen zum harmonischen Denken Johann David Heinrichens

Helen Geyer, „Die Phantasie ist die wirksamste Kraft seiner Seele“. Rührung und Modernität. Überlegungen zu Wielands und Schweitzers *Alceste*

Michael Maul, Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts

Wilhelm Seidel, Das Kleid und sein Träger. Eine Vorüberlegung zur Stilfrage

Lothar Schmidt, Bemerkungen zur Reflexion auf Nation und Stil in der Frühen Neuzeit

Jürgen Heidrich, Heinrich Isaacs (?) *Missa Carminum*. Überlieferung – Werkgestalt – Gattungskontext

Peter Wollny, Zur Thüringer Rezeption des französischen Stils im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert

Dieter Gutknecht, „... dessen zu dem Päpstlichen GOTTES-Dienste componirte Stücke ... von vielen Teutschen Musicis hochgehalten“. Zur Rezeption der in Italien komponierten Werke Johann Rosenmüllers in Mitteldeutschland

Brit Reipsch, Telemann unter italienischem Einfluß. Die Opernarien der zwanziger Jahre

Hartmut Krones, Mitteldeutsche Barockkomponisten im Wiener Musikschiffmutter des frühen 19. Jahrhunderts

Jaroslav Bužga, Die Kirchenkompositionen Dresdner Komponisten in Böhmen

Luba Kyyanovska, Barocke und insbesondere Bachsche Einflüsse auf das Schaffen Lemberger Komponisten des 20. Jahrhunderts

Panja Mücke, Johann Adolf Hasses Dresdner *Drammi per musica* und die italienische Operntradition

Wolfgang Ruf, Händel in England. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*

Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahresbericht 2001

Jahrbuch 2002, hrsg. von Peter Wollny, Schneverdingen 2004, 332 Seiten mit 12 Abbildungen und 25 Notenbeispielen.

ISBN 3-88979-104-2

Wolf Hobohm, Nachruf Günter Fleischhauer

Wolfgang Horn, Generalbaßlehre als pragmatische Harmonielehre. Teil II: Heinrichens harmonische Analyse von Cesarinis Cantata

Klaus Manger, Theater als höfisches Gesamtkunstwerk

Wolfgang E. Stopfel, Architektur und Zeremoniell. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis im Schloßbau des Barock

Helen Geyer, Einige Überlegungen zur italienischen Oper in Weimar im ausgehenden 18. Jahrhundert

Georg Schmidt, Inszenierungen und Folgen eines Musensitzes. Goethes Maskenzüge 1781–1784 und Carl Augusts politische Ambitionen

Wolfgang Horn, Venezianische Oper am Dresdner Hof. Anmerkungen zum Gastspiel Antonio Lottis (1717–1719) nebst einer Hypothese zum Anlaß von Heinrichens Scheitern

Panja Mücke, Zum Wandel der Maskerade am Dresdner Hof im 18. Jahrhundert

Klaus Pietschmann, Von Zoroastro zu Osiride. Freimaurerische Einflüsse auf die Spielplangestaltung der Dresdner Oper vor 1800
Wolf Hobohm, Telemann und die thüringischen Fürstenhäuser
Claus Oefner, Johann Melchior Molters *Sonate grosse* am Eisenacher Hof
Manfred Fechner, Gottfried Heinrich Stölzels Wirken für den Hof Schwarzburg-Sondershausen
Wolfgang Steude, Engländer in der Dresdner Hofkapelle
Bernhard Schrammek, Begegnung nationaler Stile am Kasseler Hof unter Landgraf Moritz von Hessen
Andreas Waczkat, „Les Violons du Duc“. Französische Musiker an mecklenburgischen Höfen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts
Helmut Loos, Weihnachtsmusiken Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts
Eberhard Möller, Zwickauer Musikleben zwischen 1590 und 1750
Rainer Kaiser, Kinder und Jugendliche der Erfurter Bach-Familie als „Allmosen-Knaben“ und Sänger der Kaufmannskirche
Wolfgang Eckhardt, Mitteldeutsche Tastenmusik um 1700. Zu Geschichte und Repertoire der Sammelhandschrift II.6.22 der Leipziger Städtischen Bibliotheken – Musikbibliothek
Claudia Konrad, Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahresbericht 2002

In Vorbereitung:

Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen /
Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert.
Jahrbuch Mitteldeutsche Barockmusik 2004
erscheint im 3. Quartal 2005.

ortus musikverlag

Musik zwischen Elbe und Oder

Carl Heinrich Graun

(1703/04-1759)

Oratorium in Festum

Nativitatis Christi

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 1

für Soli (SATB), Chor (SATB),

2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, 3 Trp, Pk, Str, Va.pomp, Bc

Partitur (Leinen), om 1/1, ISMN M-700150-00-6 (73 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 1/2, ISMN M-700150-01-3 (15 EUR)

Johann Wilhelm Hertel

(1727-1789)

Passionskantate

„Der sterbende Heiland“

hrsg. von Franziska Seils

om 7

für Soli (STB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, Str und Bc

Partitur (Leinen), om 7/1, ISMN M-700150-13-6 (80,00 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 7/2, ISMN M-700150-14-3 (16,50 EUR)

Johann Gottlieb Naumann

(1741-1801)

Zeit und Ewigkeit

Fassung Ludwigslust 1783

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 13

Kantate für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, 2 Trp, Pk, Str. und Bc

Partitur (Leinen), om 13/1, ISMN M-700150-28-0 (88,00 EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 13/2, ISMN M-700150-29-7 (17,- EUR)

Carl Heinrich Graun

Sechs italienische Kantaten

hrsg. von Christoph Henzel

om 5

für Tenor, Streicher und Basso continuo

Partitur (Leinen), om 5/1, ISMN M-700150-09-9 (83,- EUR)

Carl Heinrich Graun

Osteroratorium

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 26

für Soli (SATB), Chor (SATB) 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, 3 Trp, Pk, 2 Vl, Va, Vlc, Bc

Partitur (Leinen), om 26/1, ISMN M-700150-55-6 (85,- EUR)

Klavierauszug (Broschur), om 26/2, ISMN M-700150-56-3

Johann Sebastiani

(um 1622-1683)

Pastorello musicale

„Verliebttes Schäferspiel“

hrsg. von Michael Maul

om 19

für 14 Sänger, Flöten, Schalmeyen, Violen, Lauten

Partitur (Leinen), om 19/1, ISMN M-700150-42-6

In Vorbereitung:

Carl Heinrich Graun

Tragedia per Musica „L' Orfeo“

hrsg. von Ralf Popken

om 20

für 9 Solisten, Chor, 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str, Bc

Partitur (Leinen), om 20/1, ISMN M-700150-44-0

Musik aus der Dresdner Hofkirche

hrsg. von Gerhard Poppe

Bd. 1

Joseph Schuster

(1748 - 1812)

Stabat Mater

hrsg. von Matthias Liebich

om 9

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str. und Bc
Partitur (Broschur), om 9/1, ISMN M-700150-19-8 (16,50 EUR)
Stimmensatz, om 9/2, ISMN M-700150-21-1 (42,00 EUR)

Bd. 2

Johann Gottlieb Naumann

(1741 - 1801)

Miserere

hrsg. von Wolfgang Eckhardt

om 8

für Soli (SATB), Chor (SATB), 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str. und Bc
Partitur (Broschur), om 8/1, ISMN M-700150-16-7 (18 EUR)
Stimmensatz, om 8/2, ISMN M-700150-18-1 (42 EUR)

Bd. 3

Giovanni Alberto Ristori

(1692 - 1753)

Canto divoti affetti alla

passionae di nostro

Signore per uso della

Reale cappella di Dresda

hrsg. von Bernhard Schrammek

om 24

Zehn Passionsgesänge für Soli (SA) und Bc (Theorbe, Orgel)
Partitur (Broschur), om 24/1, ISMN M-700150-52-5 (9,50 EUR)
Stimmensatz, om 24/2, ISMN M-700150-53-2

In Vorbereitung:

Jan Dismas Zelenka

(1679 - 1745)

Miserere d-Moll

hrsg. von Stephan Thamm

om 32

(erscheint III/2005)

für Soli (SATB), Chor (SATB) 2 Ob, 3 Pos, 2 Vi, 2 Va, Vlc, Bc

Berliner Klassik

hrsg. von Christoph Henzel

Serie A, Ouverturen, Bd. 1

Johann Gottlieb Graun

(1702/03 - 1771)

Ouverture G-Dur

Graun-WV A:XII:4

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 17

für 2 Fl, 2 Ob, 2 Fag, 2 Hr, Str, Bc

Dauer: ca. 15 min

Partitur (Broschur), om 17/1, ISMN M-700150-38-9 (16 EUR)

Stimmensatz, om 17/2, ISMN M-700150-39-6 (30 EUR)

Serie A, Ouverturen, Bd. 2

Johann Gottlieb Graun

Ouverture D-Dur

Graun-WV D:XII:9

hrsg. von Ekkehard Krüger

und Tobias Schwinger

om 18

für Str, Bc

Dauer: ca. 15 min

Partitur (Broschur), om 18/1, ISMN M-700150-49-2 (14 EUR)

Stimmensatz, om 18/2, ISMN M-700150-41-9 (26 EUR)

- Serie A, Sinfonien, Bd. 1
Johann Gottlieb Graun
 Sinfonia A-Dur
 hrsg. von Ekkehard Krüger
 und Tobias Schwinger
 om 22
- für 2 Fl, 2 Ob, 2 Hr, Str, Bc
 Partitur (Broschur), om 22/1, ISMN M-700150-48-8 (18 EUR)
 Stimmensatz, om 22/2, ISMN M-700150-49-5 (30 EUR)
- Serie A, Sinfonien, Bd. 2
Johann Gottlieb Graun
 Sinfonia D-Dur
 hrsg. von Ekkehard Krüger
 und Tobias Schwinger
 om 23
- für 2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Str, Bc
 Partitur (Broschur), om 23/1, ISMN M-700150-50-1 (18 EUR)
 Stimmensatz, om 23/2, ISMN M-700150-51-8 (34 EUR)
- Serie B, Opern, Bd. 1,2
Carl Heinrich Graun
 Tragedia per Musica „L' Orfeo“
 hrsg. von Ralf Popken
 om 16
 (Fassung für die Musikfestspiele
 Potsdam-Sanccouci 2002)
- für 7 Solisten, Chor, 2 Fl, 2 Ob, 2 Hr, Str, Bc
 Partitur (leihweise), om 16/1, ISMN M-700150-36-5
 Stimmensatz (leihweise), om 16/2, ISMN M-700150-37-2
- In Vorbereitung**
 Serie A, Kammermusik, Bd. 1
Johann Gottlieb Graun
 Violinsonaten
 hrsg. von Bernhard Schrammek
 om 21
- für Violine, Bc
 Partitur (Broschur), om 21/1, ISMN M-700150-46-4
 Stimmensatz, om 21/2, ISMN M-700150-47-1

Musikwissenschaftliche Literatur

- Das Licht des Himmels
 und der Brunnen der Geschichte**
 Festschrift Volker Bräutigam
 ISBN 3-937788-00-X (19,50 EUR)
- hrsg. von Franziska Seils und Michael F. Runowski
 enthält u.a. Aufsätze zur geistlichen Musik des 20. Jh. (Messiaen,
 Schönberg, Trexler, Pärt, Berio, Gárdonyi)
- Johann Anastasius Freylinghausen**
 Geistreiches Gesangbuch
 Edition und Kommentar
 Satz & Layout: ortus musikverlag
 ISBN 3-484-642000-9 (96,00 EUR)
- hrsg. im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle/Saale
 Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle
 Im Max Niemeyer Verlag Tübingen
 In Kommission ortus musikverlag
- In Vorbereitung:**
- Ulrike Kollmar
Gottlob Harrer 1703–1755
Kapellmeister des Grafen von
Brühl am sächsisch-polnischen
Hof und Thomaskantor in Leipzig
 (erscheint II/2005)
- Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen,
 Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V.
 Schriftenreihe
 (hrsg. von Wolfgang Ruf)
- Christoph Henzel
Carl Heinrich Graun und Johann
Gottlieb Graun
 Werkverzeichnis (2 Bde.)
 (Bd. 1 erscheint IV/2005)