

# Ein verschollen geglaubtes Oratorium von Gottlob Harrer in Nürtingen

Von Helmut Lauterwasser (München)

Weniger als fünf Jahre, von seinem Amtsantritt am 2. Oktober 1750 bis zu seinem Tod am 9. Juli 1755, übte Gottlob Harrer als direkter Nachfolger Johann Sebastian Bachs das Amt des Thomaskantors aus. Zu kurz, könnte man meinen, um im Schatten des großen Vorgängers im Musikleben der sächsischen Metropole Leipzig nachhaltig neue Akzente setzen zu können oder diesem gar ein völlig neues Gepräge zu geben. Dennoch kommt Harrer ein gewisser Anteil zu, das Leipziger Bürgertum gerade auch im Bereich der Passionsmusiken mit dem „modernen“ italienischen Oratorienstil, wie er ihn aus Dresden kannte, vertraut gemacht zu machen. Allerdings ist zu bedenken, daß nicht völlig geklärt ist, „wie viel die Leipziger an freigedichteten Passionsoratorien möglicherweise schon gewohnt waren, wie scharf sie also den Kontrast empfunden haben.“<sup>1</sup>

Es geht in diesem Beitrag aber weder darum, Harrers Leben und Werk aufzuarbeiten, noch darum den „Wandel von der oratorischen Passion mit biblischem Text zum freigedichteten Passions-Oratorium“<sup>2</sup> in Leipzig darzustellen. Beides ist inzwischen umfassend erforscht, angefangen von den Arbeiten Arnold Scherings<sup>3</sup> bis zu Ulrike Kollmars Monographie,<sup>4</sup> in der sämtliche Quellen zu Harrers Leben und Werk sowie zu seiner Musiksammlung akri-

---

<sup>1</sup> U. Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. 12.), S. 120. – Siehe auch P. Wollny, *Aspekte der Leipziger Kirchenmusikpflege unter J. S. Bach und seinen Nachfolgern*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2000, S. 77–91; M. Bärwald, *Johann Sebastian Bach und die Passionsaufführungen im „Großen Concert“*, BJ 2012, S. 235–243; sowie ders., *Italienische Oper in Leipzig (1744–1756)*, Beeskow 2016; J. S. Sposato, *Leipzig after Bach. Church and Concert Life in a German City*, New York 2018.

<sup>2</sup> U. Leisinger, *Hasses „I Pellegrini al Sepolcro“ als Leipziger Passionsmusik*, LBB 1, S. 71–85, hier S. 82.

<sup>3</sup> A. Schering, *Der Thomaskantor Joh. Gottlob Harrer (1703–1755)*, BJ 1931, S. 112 bis 146; ders., *Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 335–341 sowie S. 269.

<sup>4</sup> Kollmar (wie Fußnote 1). Kollmars Werkverzeichnis wird im folgenden mit der Abkürzung HarWV angegeben.

bisch ausgewertet und mustergültig dargestellt und gedeutet sind. Daneben gibt es eine Reihe von Einzelstudien, in denen Harrers Oratorienschaffen zumindest berührt wird.<sup>5</sup> Im Zusammenhang mit dem hier vorzustellenden Werk ist vor allem der Vergleich mit Harrers Oratorium „Der Tod Abels des Gerechten“ erhellend, bei dem es sich ebenfalls um die deutsche Übertragung eines Metastasio-Librettos handelt.<sup>6</sup> Hier soll in erster Linie die Wiederentdeckung eines bislang nur bibliographisch nachweisbaren Oratoriums bekannt gemacht sowie dessen Quellenmaterial und musikalische Faktur kurz vorgestellt werden, um damit eine eingehendere Beschäftigung mit dem Werk und seinem Text sowie dessen Einordnung in die lokalen musikhistorischen und theologischen Traditionen anzuregen.

Den einzigen Nachweis für Harrers „Abraham und Isaac“<sup>7</sup> oder „Isaac im Vorbild“<sup>8</sup> (HarWV Anh. I/124) lieferte bisher unter dem Titel „Isaaco, figura del Redemtor“ Breitkopfs Verkaufskatalog aus dem Jahr 1764,<sup>9</sup> das die nicht im Druck erschienenen, aber abschriftlich erhältlichen Werke verzeichnet. Wertet man die im Katalog für die Partiturabschriften angesetzten Preise als Anhaltspunkte für den jeweiligen Umfang, so wird deutlich, daß das verschollene „Oratorium nach dem Evangelio S. Johannis“ (HarWV Anh. I/125) zum Preis von 6 Talern etwa den gleichen Umfang und somit wohl auch eine ähnliche Aufführungsdauer hatte wie der „Isaac“.<sup>10</sup> Die Partituren von „La Passione del Nostro Signore“ (HarWV 51) zum Preis von 8 Talern und „La morte d'Abel“ (HarWV 50) für 7 Taler dürften dagegen etwas umfangreicher gewesen sein.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Neben den in den Anmerkungen 1–3 genannten sei an dieser Stelle nur erwähnt: W. Hirschmann, *Metastasios Oratorientexte im Deutschland des 18. Jahrhunderts, Adaptionen und Transformationen*, in: Metastasio im Deutschland der Aufklärung, hrsg. von L. Lütteken und G. Splitt, Tübingen 2002 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung. 28.), S. 217–245.

<sup>6</sup> Hirschmann (wie Fußnote 5), S. 239–243. Vgl. hierzu die autographe Partitur in D-LEm, III.2.82 (RISM-ID: 200043659).

<sup>7</sup> So der Titel auf den Umschlagetiketten der Nürtinger Partitur und aller Stimmhefte.

<sup>8</sup> So die Bezeichnung in den Überschriften auf der ersten Notenseite aller Stimmen; nur bei Viola 2 fehlt die Überschrift. Einzig im Alt ist vor dem Notenteil ein eigenes Titelblatt eingebunden, ebenfalls mit dem Titel *Isaac im Vorbild*. Im folgenden soll hier der verkürzte Werktitel „Isaac“ verwendet werden.

<sup>9</sup> *Verzeichniß Musikalischer Werke allein zur Praxis [...] welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden [...] welche in richtigen Abschriften bey Bernh. Christoph Breitkopf u. Sohn in Leipzig [...] zu bekommen sind. Zweyte Ausgabe. Leipzig, in der Neujahrsmesse, 1764*, S. 18.

<sup>10</sup> Die geringfügig höheren Kosten von 16 Groschen lassen sich möglicherweise mit der etwas größeren Besetzung erklären.

<sup>11</sup> Ein Vergleich der erhaltenen Leipziger „Abel“-Partitur (vgl. Fußnote 6) mit einem Umfang von 47 (HarWV) bzw. 48 (RISM) Bl. mit der Nürtinger Isaac-Partitur (102

Wie Kollmar darlegt, waren die vier genannten deutschsprachigen Oratorien Harrers jeweils für die von ihm zu gestaltenden Vespertagesdienste am Karfreitag der Jahre 1751 bis 1755 bestimmt, wobei offen bleibt, ob er im fünften Jahr „eines der Werke wiederholte, ein fremdes Werk aufführte oder vielleicht bereits krankheitshalber ausfiel.“<sup>12</sup>

### Die Nürtinger Quellen

Die Turmbibliothek der Stadtkirche St. Laurentius (D-NUEtB) in Nürtingen wurde in der Musikgeschichtsforschung bisher kaum beachtet, weil ihre Existenz lange Zeit über den engeren lokalen Horizont hinaus wenig bekannt war. Auch bei der Erfassung der Musikdrucke in den 1960er und 1970er Jahren wurde der Bestand nicht berücksichtigt. So erbrachte die Katalogisierung des Bestands durch die Münchner Arbeitsstelle der deutschen RISM-Arbeitsgruppe, in deren Verlauf auch das Harrer-Oratorium entdeckt wurde, allein für die Reihe A/I (*Einzeldrucke vor 1800*) insgesamt 47 Nachträge von bisher nicht verzeichneten Exemplaren sowie den Nachweis eines bisher unbekannteren Tübinger Sammeldrucks aus dem Jahr 1658.<sup>13</sup> Hinzu kommen etwa 400 Handschriften, die mittlerweile im RISM-OPAC ([opac.rism.info](http://opac.rism.info)) nachgewiesen sind, darunter einige Unika wie das Oratorium „Athalia und Joas“ von Johann Georg Wernhammer (um 1742–1807),<sup>14</sup> eine Passions-Kantate von Johann Friedrich Weberling (um 1759–1797)<sup>15</sup> und drei sonst nicht nachgewiesene Kantaten von Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802). Ins Blickfeld der Musikwissenschaft geriet der Nürtinger Bestand schließlich im Rahmen der Stuttgarter Tagung *Die Kantate: Quellen, Repertoire und Überlieferung im deutschen Südwesten 1700–1770* (16.–18. November 2017), bei der Gregor Richter über einen in Nürtingen vollständig erhaltenen Kantatenjahrgang von Georg Benda (1722–1795) berichtete und ich selbst über „Historische Inventare als Quelle zur Erforschung der Geschichte der Kantate im deutschen Südwesten am Beispiel Nürtingens“.<sup>16</sup> Die Turmbibliothek beherbergt vor allem Drucke und Handschriften aus den Bereichen Theologie und Liturgik

---

Notenseiten) ist demgegenüber wenig aussagekräftig, weil es sich, wie unten ausgeführt, nicht um eine Breitkopf-Abschrift handelt, und die Schreibergewohnheiten, Rastrale und Schriftgrößen stark variieren können. Von der „Passione“ (HarWV 51) ist nur ein Stimmensatz erhalten, so daß auch hier kein direkter Vergleich hinsichtlich des Umfangs möglich ist. Vgl. PL-GD, *Ms. Joh. 21*; RISM-ID: 302000701.

<sup>12</sup> Kollmar (wie Fußnote 1), S. 120 f.

<sup>13</sup> RISM-ID: 450119934.

<sup>14</sup> RISM-ID: 1001036583.

<sup>15</sup> RISM-ID: 1001034103.

<sup>16</sup> Der Tagungsbericht ist in Planung.

sowie einige Gesangbücher. Die Musikalien befinden sich heute größtenteils als Depositum im Landeskirchlichen Archiv der württembergischen Landeskirche in Stuttgart (D-Sla).

Ein Überblick über die Nürtinger Quellen kann und soll hier nicht gegeben werden. Dennoch seien einige Titel genannt, die im vorliegenden Zusammenhang von Interesse sind, um zu zeigen, daß Oratorienaufführungen in Nürtingen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches waren:<sup>17</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu“ und „Die Israeliten in der Wüste“; František Xaver Brixi, „Tränen bei dem Kreuz und Grabe Jesu“; Carl Heinrich Graun, „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“; Georg Friedrich Händel, „Der Messias“; Joseph Haydn, „Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“ und „Die Schöpfung“; Gottfried August Homilius, „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“; Johann Christoph Kühnau, „Das Weltgericht“; Johann Heinrich Rolle, „Abraham auf Moria“; und Johann Georg Wernhammer, „Athalia“.

Das 17 Stimmhefte und eine Partitur umfassende Quellenmaterial zu Harrers „Isaac“ im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart, Bestand Nürtingen, trägt heute die Signatur 254. Die zwischen Pappdeckeln eingebundene Partitur und sämtliche Einzelstimmen sind mit dem gleichen braun marmorierten Papier überzogen. Auf die Vorderseite ist jeweils ein Etikett mit dem Kurztitel des Werkes geklebt; Harrers Name steht nur auf dem Etikett der Partitur (siehe Abbildung 1).

Die Titeletiketten wurden von Johann Georg Fischer (1729–1785) beschriftet, der auch als Kopist des gesamten Stimmensatzes gelten kann. Fischer war zwischen 1756 und 1785 als „Erster Collaborator“ der Nürtinger Lateinschule<sup>18</sup> unter anderem für die Pflege und Beschaffung des für die Kirchenmusik benötigten Notenmaterials zuständig; er tritt in der Sammlung sehr häufig als Schreiber in Erscheinung. Die Partitur weist eine andere Schreiberhand auf, die in den Nürtinger Musikhandschriften sonst nicht vorkommt. Allerdings wurde für die Partitur das gleiche Papier wie für die Stimmen verwendet. Die Bögen weisen abwechselnd zwei wiederkehrende Wasserzeichen auf, so daß zu vermuten ist, daß diese als Haupt- und Gegenzeichen derselben Papiermühle zusammengehören: zum einen ein Monogramm „M“ (?) mit einem kleinen Anker in der Mitte und einer Vierermarke mit Doppelbalken

<sup>17</sup> Für nähere Angaben zu den Nürtinger Quellen der genannten Werke sowie für weitere Recherchen zu dem Bestand sei auf den RISM-OPAC verwiesen, wobei in der einfachen Suche das RISM-Siegel der Turmbibliothek D-NUETb oder das des Landeskirchlichen Archivs D-Sla einzugeben ist.

<sup>18</sup> C. Dinkel, *Chronik und Beschreibung der Stadt Nürtingen*, Nürtingen 1847, S. 31; siehe auch die Webseite *Württembergische Kirchengeschichte Online* (<https://www.wkgo.de/wkgo-src/pfarrbuch/cms/index/2111>; abgerufen 26. 4. 2018).

darüber, zum andern eine Lilie auf gekröntem Wappenschild.<sup>19</sup> Die beiden Wasserzeichen finden sich auch in anderen Handschriften der Nürtinger Musikaliensammlung. Die Verwendung des gleichen Papiers für Partitur und Stimmen deutet darauf hin, daß beide in Württemberg und wahrscheinlich auch im gleichen Zeitraum entstanden sind. Jedenfalls handelt es sich nicht um eine bei Breitkopf erworbene Partitur.<sup>20</sup> Möglicherweise hat Fischer das Oratorium von einem Kollegen kopieren lassen, so daß die Quelle allenfalls mittelbar auf eine Leipziger Handschrift – vielleicht sogar auf Harrers Autograph – zurückgeht. Die Partitur ist, wenn auch in sehr kleiner Schrift, so doch sauber und immer gut lesbar kopiert. Die Entstehungszeit der Quellen muß zwischen 1764, dem Erscheinen des Breitkopf-Verzeichnisses, und Fischers Tod im Jahr 1785 liegen. In diesem Zeitraum dürfte das Werk in Nürtingen auch erklungen sein; die verfärbten Blattecken zeugen vom Umblättern beim Musizieren, auch finden sich in den Stimmheften vereinzelt Korrekturen und Eintragungen mit Bleistift.

Vielleicht hat sogar der junge Friedrich Hölderlin (1770–1843) das Oratorium gehört oder gar bei einer Aufführung mitgewirkt. Er verbrachte ab Herbst 1774 den größten Teil seiner Kindheit und Jugendjahre in Nürtingen und besuchte zwischen 1776 und seiner Konfirmation im Jahr 1786 die dortige Lateinschule.<sup>21</sup> Da er in dieser Zeit nicht nur an religiösen, sondern auch an musikalischen Themen reges Interesse zeigte, ist kaum denkbar, daß ein solches Ereignis von ihm unbeachtet geblieben wäre.

Abbildung 2 zeigt den Anfang der *Sinfonia*. Daß diese mit der Nummer 0 versehen ist, könnte ein Indiz dafür sein, daß es ein Libretto gab, bei dem die Texte, mit 1 beginnend, durchgehend numeriert waren. Im Index am Schluß der Partitur (Abbildung 3) wurden bei den vier Stimmlagen in der linken Spalte nachträglich ganz dünn mit Bleistift die Rollenbezeichnungen ergänzt: „Isaac“ (Canto), „Sara“ (Alt), „Abraham“ (Tenor) und „Diener“ (Baß). Eine sonst öfter anzutreffende Aufstellung der Personen am Anfang der Partitur fehlt. Im Notentext sind nur an zwei Stellen im ersten Rezitativ – einem Dialog zwischen Vater und Sohn – wiederum dünn mit Bleistift – die Namen hinzugefügt: „Abraham“ beim allerersten Vokaleinsatz („Genug, mein Sohn, die Nacht bricht ein“) und „Isaac“ bei dessen Antwort („Ach Vater, sagt mir doch, was hat sich zugetragen“). Bei den beiden Begegnungen Abrahams mit dem Engel<sup>22</sup> ist zwar nicht in der Partitur, jedoch in den beiden Stimmen (Sopran

<sup>19</sup> Siehe auch den Link zur Abbildung des Wasserzeichens „NUEtB 7“ im RISM-Eintrag.

<sup>20</sup> Peter Wolny bestätigt diese Einschätzung als Kenner der zeitgenössischen Breitkopf-Kopien.

<sup>21</sup> G. Wittkop, *Hölderlins Nürtingen. Lebenswelt und literarischer Entwurf*, Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 96.), S. 10–21.

<sup>22</sup> Vgl. die Transkription des Textes im Anhang, Nr. 3 und Nr. 24.

und Tenor) das Wort „Engel“ notiert. Sonst heißt es nur noch im Canto-Stimmheft in der Überschrift zu dem in der Partitur nüchtern als „Chorus ultimus“ bezeichneten Schlußchor „Chorus. Jubila der Engel“.

Der Nürtinger Stimmensatz besteht aus 17 gebundenen Stimmheften; die Umfänge der Einzelstimmen können der Materialbeschreibung im RISM-OPAC entnommen werden.<sup>23</sup> Die Stimme des Engels (Sopran) ist jeweils im Alto-Stimmheft eingetragen. Die nur in den Nummern 21 und 23 besetzten Oboen sind in den Flötenstimmen notiert, und Fagott und Pauke bilden ein gemeinsames Stimmheft. Nur im Duett Nr. 8 sind zwei Posaunen besetzt; diese sind, ebenfalls im Altschlüssel, in die Stimmhefte von Viola 1 und 2 eingetragen, die in diesem Satz pausieren.

### Das Libretto

Bei der Beschreibung des Oratoriums ist zunächst auf den der Vertonung zugrundeliegenden Text einzugehen. Dieser wird hier, um einen Gesamteindruck zu ermöglichen, in Harrers Fassung im Anhang vollständig wiedergegeben.<sup>24</sup> Pietro Metastasio (1698–1782) „Isacco figura del Redentore“ wurde erstmals 1740 von Luca Antonio Predieri (1688–1767) in Musik gesetzt. Bis 1817 folgten mindestens 46 weitere Vertonungen, überwiegend in italienischer Sprache, aber auch einige mit deutschen Übersetzungen.<sup>25</sup> Die deutschsprachigen Oratorien trugen Titel wie „Die Opferung Isaacs“ (J. H. Rolle) oder „Isaac als ein Vorbild des Erlösers“ (W. Küffner). Daneben gab es, zunächst im katholischen, dann im protestantischen Umfeld, auch einige deutsche Übertragungen als Schauspiel, darunter von Petro Opladen („Isaac ein Vorbild des Erlösers“, Augsburg 1753),<sup>26</sup> Karl Ignaz Förg („Isak ein Sinnbild des Erlösers“, München, um 1780) und Johann Adam Hiller („Isaac ein Vorbild des Erlösers“, Leipzig 1786).<sup>27</sup>

Es fällt auf, daß der Textbeginn im Breitkopf-Verzeichnis („Genug mein Sohn, genug, der größte Theil der Nacht“)<sup>28</sup> von dem in den Nürtinger Musikhand-

<sup>23</sup> Siehe RISM-ID: 1001036816.

<sup>24</sup> Als Vergleichstext wurde herangezogen: *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, hrsg. von B. Brunelli, Bd. 2, Mailand 1965, S. 679–700.

<sup>25</sup> MGG<sup>2</sup>, Personenteil, Bd. 12 (2004), Sp. 94 (S. Leopold).

<sup>26</sup> *Des Herrn Abts PETER METASTASIO [...] Geistliche Schau-Bühne. Aus dem Italienischen übersetzt von PETRO OBLADEN*, Augsburg 1753, S. 39–68.

<sup>27</sup> J. A. Hiller, *Ueber Metastasio und seine Werke Nebst einigen ins Deutsche übersetzten Stücken desselben*, Leipzig 1786, S. 259–288 (vgl. die Digitalisate der Bayerischen Staatsbibliothek).

<sup>28</sup> Dieser Anfang stimmt überein mit Rolles „Die Opferung Isaacs“; vgl. A. Waczkat, *Johann Heinrich Rolles musikalische Dramen*, Beeskow 2007, S. 337.

schriften abweicht („Genug mein Sohn, die Nacht bricht ein“), während etwa bei „La Passione dell nostro Signore“ der Wortlaut im Katalog („Ich weiß nicht, wo ich bin“) mit dem ersten Vokaleinsatz der überlieferten Quelle übereinstimmt. Dies läßt zwei Schlüsse zu: Entweder wurde der Text in Nürtingen bearbeitet, oder der Verfasser des Verzeichnisses hatte Harrers Textfassung nicht direkt vorliegen. Ob Harrer zugleich auch der Autor der deutschen Nachdichtung des „Isaac“ ist, kann mangels Quellenbelegen allenfalls vermutet werden; bei „La morte d’Abel“ dagegen geht Harrers Autorschaft der deutschen Fassung aus dem Titel der autographen Partitur eindeutig hervor: *ORATORJO | La Morte d’Abel | del celebre Poeta Pietro Metastasio | tradotto da Gottlob Harrer in | Tedesco e porto in Mu- | sica dal medesimo | 1753.*

Für einen ersten Eindruck von Harrers Libretto beziehungsweise der Nürtinger Textfassung sei im folgenden nur der Anfang des einleitenden Rezitativs der italienischen Vorlage Metastasios gegenübergestellt, darunter zum Vergleich die Übersetzung in dem zweisprachig-synoptischen Textbuch von 1762 zu Niccolò Jomellis (italienischer) Vertonung und Johann Adam Hillers Text von 1786.

Metastasio 1740<sup>29</sup>

Non più, figlio, non più. Senz’avvederci,  
Ragionando fra noi, la maggior parte  
Scorsa abbiam della notte.

Harrer/Nürtingen<sup>30</sup>

Genug, mein Sohn, die Nacht bricht ein,  
das was ich dir erklärt, soll dir zur Lehre sein.

Jomelli/Hamburg 1762<sup>31</sup>

Genug, mein Sohn, nichts mehr.  
Ohne es zu merken,  
haben wir unter unserm Gespräch  
den größten Theil der Nacht  
durchwacht.

Hiller/Leipzig 1786<sup>32</sup>

Nichts mehr, Sohn, nichts mehr!  
Ohne es zu bemerken,  
haben wir mit unsern Gesprächen  
den größten Theil der Nacht  
zugebracht!

Schon diese wenigen Zeilen verdeutlichen, daß Harrers Text mehr als nur eine Übersetzung ist; vielmehr handelt es sich um eine recht freie Nachdichtung, die auch in den Rezitativen Endreime anstrebt. Inhaltlich hält sich Harrer im Großen und Ganzen an die italienische Vorlage; dennoch darf man gespannt sein auf umfassendere Analysen und Bewertungen aus literaturhistorischer Sicht. Obwohl Isaacs Mutter Sara in der alttestamentlichen Über-

<sup>29</sup> Zitiert nach Brunelli (wie Fußnote 24).

<sup>30</sup> Siehe Anhang.

<sup>31</sup> *Isacco, Figura Del Redentore. Isaac, ein Vorbild des Erlösers. Gedruckt bey Conrad Jacob Spieringk, 1762; vgl. das Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.*

<sup>32</sup> Vgl. Fußnote 26.

lieferung in diesem Teil der Geschichte nicht vorkommt, weist Metastasio, und mit ihm auch Harrer, ihr eine tragende Rolle zu. Dies hängt natürlich mit der Interpretation der Opferung Isaacs im Hinblick auf den Kreuzestod Jesu als „Vorbild des Erlösers“ zusammen. Unweigerlich werden alle Zuhörer bei einer Aufführung des Werks als Passionsmusik am Karfreitag – sei es in Leipzig, Nürtingen oder anderswo – Saras gesungene Worte mit Maria assoziiert haben. Bei den übrigen handelnden Personen wurde aus Isaacs Gefährten Gamari (Metastasio)<sup>33</sup> in Harrers Oratorium schlicht ein Diener. Eine Veränderung ist auch bei der Rolle des Chors zu erkennen. Bei Metastasio legt die Bezeichnung „Coro di servi e di pastori“ zwar die Annahme nahe, der Chor sei unmittelbar an der Handlung beteiligt; bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, daß diesem auch schon in der italienischen Textvorlage eine eher betrachtende Rolle zugeordnet ist. Bei Harrer dienen die beiden Chöre am Schluß von Teil 1 und Teil 2 – trotz der Angabe „Jubila der Engel“ in der Canto-Stimme – ganz im Sinne der Aufklärungstheologie der Belehrung der christlichen Gemeinde, wobei der mit Pauken und Trompeten besetzte Schlußchor „O längst erwünschter Tag, o Tag der uns ergötzet“ noch einen eschatologischen Ausblick enthält.<sup>34</sup> Diese Entwicklung hin zu einer indirekten Ausdeutung des stellvertretenden Opfertods Jesu zur Überwindung des eigenen Tods wird bereits in der Sopran-Arie Nr. 23 eingeleitet: „Weilen du mir hast gegeben nach dem Tod ein neues Leben, | So erlaube du auch mir, daß ich lebe wegen dir.“ Die Arien der betreffenden Stimmlagen sind wie die Rezitative als „Voces“ der beteiligten Rollen aufzufassen.

Während im ersten Teil des Werks eine Verknüpfung mit dem Opfertod Jesu eher assoziativ geschieht, ist in Teil 2 das Aufgreifen von Topoi der Passionsgeschichte und der zeitgenössischen Passionsfrömmigkeit bis in die Wortwahl hinein bemerkenswert: „Ich sehe dich als Opfer bluten“ (Nr. 16), „mein Sohn ist erblasset“ (Nr. 17), „Opfer der Liebe“ (Nr. 17), „das Opfer [...] ist nunmehr vollbracht“ (Nr. 18), „nun ist mein Sohn geschlacht“ (Nr. 18), „Ich hätte gern die Last getragen“ (Nr. 18), „ein Mann der bitteren Schmerzen“ (Nr. 19), „indem du deinen eingeboren Sohn um meinet Willen nicht verschonet“ (Nr. 22) und schließlich der letzte Auftritt Abrahams in einem Accompagnato-Rezitativ (Nr. 25):

Dort steht der Kreuzaltar mit andrem Blut besprengt,  
 sieht den allmächt'gen Sohn den großen Geist aufgeben.  
 Seht! Wie er noch im Tod die Felsenstein' zersprengt.  
 Die Gräber öffnen sich, die höchsten Berge beben.  
 Die Sonn' verdunkelt sich, ja alles leidet Not.  
 Ja, ja, ich fasse es, Herr! Schöpfer Zebaoth!

<sup>33</sup> „GAMARI, compagno d'Isacco“; vgl. Brunelli (wie Fußnote 24), S. 679.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu die Nummern 15 und 26 im Anhang.

Die beschriebenen Inhalte und Bedeutungen des Textes und der dramatische Aufbau sind, das sei ausdrücklich erwähnt, bereits bei Metastasio angelegt. Harrer oder sein Librettist haben diese – soweit ich das beurteilen kann – nicht ungeschickt in eine, der deutschen Sprache angepaßte, zeitgemäße Form gegossen.

## Die Musik

Wie bereits erwähnt, besteht das Oratorium aus zwei Teilen, die jeweils in einen großbesetzten Schlußchor münden. In keinem der Sätze wird das gesamte reichhaltige Instrumentarium eingesetzt: 2 Violinen, 2 Violen, Violon, 2 Flöten, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten (Clarino), 2 Altposaunen, Pauken und Generalbaß. Das Werk wird eingeleitet von einer Sinfonia in D-Dur (Allegro) in folgender Besetzung: Violine 1 und 2, Viola 1 und 2, Violon, Cornu 1 und 2, Clarino 1 und 2 und Basso Continuo. Die Sinfonia hat die Form AABA'.<sup>35</sup> Das nachfolgende Largo amoroso in voller Streicherbesetzung (g-moll, 3/4-Takt, Form AAB) ist als Einleitung zum ersten Accompagnato-Rezitativ zu verstehen, obwohl die Angaben „Recit[ativo]“ und „Nro. 1“ erst beim ersten Einsatz der Singstimme stehen. Die Besetzung aller Vokalsätze wird im Anhang im Zusammenhang mit der Transkription der Texte mitgeteilt. Die Verwendung solistischer Bläser, die zum Teil nur in einem einzigen Satz vorkommen, erscheint sehr differenziert und wohlüberlegt. So erklingen die beiden Posaunen einzig in dem Duett „O Sohn, du warest meine Lust“ (Nr. 8), einem Dialog zwischen Sara und ihrem Sohn Isaac. Das Oboenpaar ist nur an den beiden Arien „Es ist die Welt ein ungestümes Meer“ (Tenor, Nr. 21) und „Diese Ehr war mir verheißen“ (Sopran, Nr. 23) beteiligt, und das Fagott wirkt als Soloinstrument nur in der Alt-Arie „Ich bete dich, o Gott, in meinem Jammer an“ (Nr. 12) mit.<sup>36</sup> Auch für die Accompagnato-Rezitative gibt es bei Harrer keine Standardbesetzung. Die Szene mit Abraham, Sara und dem Diener „Wer weiß, mein Sohn, Gott kann ihm leichtlich geben“ (Nr. 5) wird nur von den geteilten Bratschen und dem Continuo begleitet, bei dem den zweiten Teil eröffnenden Alt-Rezitativ der Sara „Wo bleibt

<sup>35</sup> Die Wiederholung von Abschnitt A (31 Takte) wird durch Wiederholungszeichen angezeigt, in Abschnitt B (24 Takte) pausieren die Trompeten, Abschnitt A' (39 Takte) ist ausnotiert. In der Partitur und einigen Stimmen stehen auch am Anfang und Schluß des zweiten Teils der „Ouvertüre“ (Abschnitte B + A') Wiederholungszeichen.

<sup>36</sup> Dieser Part ist in das gemeinsamen Stimmheft „Tympano e Fagotto Solo“ eingetragen; die Timpani werden nur im Schlußchor (Nr. 26) eingesetzt. Es ist nicht auszuschließen, daß der Fagottist in anderen Sätzen – speziell wenn andere Bläser beteiligt waren – aus der *Violono*-Stimme gespielt hat.

ihr Diener denn“ (Nr. 16) wird die Streicherbegleitung durch ein solistisches Horn erweitert. Beim letzten Tenor-Rezitativ „Mein Schöpfer, bin ich dann nur zum Glück geboren“ (Nr. 25) wird die Rede Abrahams sieben Mal von jeweils mit Largo überschriebenen, unterschiedlich gestalteten Passagen des vollen Streicherchors unterbrochen; das Rezitativ endet mit zwei arpeggierten Akkorden der ersten Violinen. Dieser Satz ist in der Vokalstimme zusätzlich zu der Überschrift „Accompagnement“ mit „Arioso“ überschrieben.

Von den insgesamt neun Arien weisen fünf – ebenso wie die beiden Duette – eine Da Capo-Form mit kontrastierendem Mittelteil auf. Die beiden Chorsätze sind in den Vokalstimmen durchweg homophon gesetzt. Bei beiden wird am Schluß das Orchestervorspiel wiederholt (beim Finale in etwas veränderter Form).

Möge dieser Aufsatz dazu beitragen, dem Gesamtbild der Leipziger Oratorientradition ein neues Mosaiksteinchen hinzuzufügen und als Ausgangspunkt für erneute Forschungen zu Harrers Oratorien schaffen dienen.

#### Anhang: G. Harrer, „Isaac als Vorbild“, Text<sup>37</sup>

1. Recitativo accompagnato, S (Isaac), T (Abraham)

*Largo* (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)<sup>38</sup>

T: Genug, mein Sohn, die Nacht bricht ein,

das was ich dir erklärt, soll dir zur Lehre sein.

S: Ach Vater, sagt mir doch, was hat sich zugetragen,

da jenen fremden Gast die Mutter lächelnd sah.

T: Es war der Zeitpunkt noch, wo sein prophetisch' Wort erfüllet werden sollte.

Es würde auch erfüllt, es würde alles wahr,

indem sie einen Sohn beglückt zur Welt gebar.

S: Bin ich vielleicht der so glücksel'ge Sohn?

<sup>37</sup> Die Übertragung basiert auf der Partitur sowie den betreffenden Einzelstimmen. Zwischen den Quellen gibt es nur wenige Abweichungen, die in Fußnoten vermerkt werden. Trotzdem versteht sich die Übertragung nicht als kritische Edition. Vielmehr wurden Orthographie und Zeichensetzung weitgehend dem heutigen Gebrauch angeglichen. Lediglich einige alte Wortformen wurden übernommen; die Satzzeichen mit inhaltlicher Funktion, insbesondere Ausrufezeichen und Fragezeichen, wurden entweder wie in der Quelle vorkommend übernommen oder in eckigen Klammern ergänzt.

<sup>38</sup> In der Zeile unter der Überschrift ist zunächst, sofern vorhanden, die Satzbezeichnung (kursiv), sodann in Klammern die Instrumentalbesetzung (unter Verwendung der RISM-Abkürzungen) wiedergegeben (S: Sopran (*Canto*), A: Alt, T: Tenor, B: Baß, vl: Violine, vla: Viola, vlne: Violon, fl: Flöte, ob: Oboe, fag: Fagott, cor: Horn, cino: Clarino, timp: Timpani, bc: Basso continuo).

T: Du bist es, ja, und ich merke schon in dir, mein Kind,  
denn dies ist Gottes Willen,  
wird die Verheißung sich erfüllen.

S: O Glück, o Ehr', o Freuden!

Nein, diese Nachricht kommt mir niemals aus dem Sinn.

Ach Vater! Wird mich die Nachwelt dann nicht beneiden.

T: Nun gebe dich zur Ruh' und geh vor diesmal hin.

## 2. Aria, T

*Allegretto* (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)

Herr, laß dir mein Herz gefallen,  
laß daraus die Seufzer wallen,  
Schöpfer, lobend dank' ich dir.

Herr der Gnaden, Herr der Güte,<sup>39</sup>  
du vermehrtest mein Geblüte,  
und ein Sohn verjüngert mich,

dessen Seel' die Tugend schmücket,  
der die Nachwelt einst beglückt.  
Drum laß dir mein Herz gefallen.

Herr, laß dir [...]

## 3. Recitativo, S (Engel), T (Abraham); (bc)

T: Doch wie! Was für ein ungewöhnliches Licht  
scheint mir jetzt in das Angesicht?

Soll dann der Tag ... [?]<sup>40</sup> Nein, nein!

das muß was andres sein?

Der Glanz ist gar zu hell,  
es nahet sich, es nahet sich[!]

S: Abraham, Abraham.

T: Herr! Rede, hie bin ich!

S: Dein Isaac, dein Sohn soll mir ein Opfer sein.

Geh hin auf jenen Berg, den ich dir zeigen werde  
im Lande des Gesichts.

Ich liebe dich, allein,  
allda soll Isaac mir ein Brandopfer sein.

T: Erschrecklicher<sup>41</sup> Befehl, mein Schöpfer und mein Gott!

Herr, soll ich schweigen oder reden?

Du willst ja, Herr, du willst den Tod des Sohns.

Du willst den Tod des Sohns, Herr, laß mich lieber töten,  
jedoch du wilt, genug! Mein Sohn soll dir, o Herr, zum Opfer werden,

<sup>39</sup> Partitur: „Gnade“; Stimme: „Gnade“ korrigiert in „Güte“.

<sup>40</sup> Drei Punkte nur in der Stimme.

<sup>41</sup> Stimme: „Erschröcklicher“.

erschütterlicher Befehl, allein, mein Gott, macht denn die Erden  
der Tod des Isaacs beglückt?

Herr! Danke was du sprachst, ich weiß, du kannst nicht trügen;  
ich muß, ich will, o Gott! mich deinem Willen fügen,  
genug, dem Isaac bleibt doch der Tugend Lohn.

#### 4. Aria, T

*Allegro molto* (vl 1, 2, vla 1, 2, cor 1, 2, bc)

Nein, Schöpfer, nein, dir kann ich nicht entfliehen,  
drum bin ich auch bereit, das Opfer zu vollziehen,  
nein, Schöpfer, nein.

Doch stehe mir mein Gott in der Verrichtung bei,  
damit das große Werk vollkommen heilig sei.  
Ich hoff' das Beste noch, ja, ja, ich will's erfüllen.  
Ich hoff' das Beste noch, Herr, stärke meinen Willen.  
Allein, ich zittre schon. Herr, stärke meinen Willen.

Nein, Schöpfer, nein, [...]

#### 5. Recitativo accompagnato, A (Sara), T (Abraham), B (Diener)

*Largo* (vla 1, 2, bc)

T: Wer weiß, mein Sohn, Gott kann ihm leichtlich geben  
nach seinem Tod das andre Leben.

Ihr Diener, kommet schnell[!]

B: Herr, was ist dein Befehl?

T: Ruft Isaac geschwind zu mir,  
und sattelt<sup>42</sup> auch zugleich ein Tier,  
doch so, daß Sara es nicht merke.

Ich zittre, ich zittre, liebster Gott, sei du jetzt meine Stärke.

B: Die Sara kommt; hier steht sie schon.

T: Die Sara, wie, was sag ich jetzt?

O Sohn, o Sohn, o mir gebor'ner Sohn!

A: Was hat doch Abraham? Er kommt der Morgenröt' zuvor.

T: Schenk ihr, o Gott, ein wohlgeneigtes Ohr.

Es will der Herr von mir, vor seine große Gaben  
ein reines Opfer haben.

Drum will ich in dem nächsten Wald das dürre Holz, sobald es möglich ist,  
mit eig'nen Händen sammeln.

Halt mich nicht länger auf[!] Leb wohl[!]

A: Wann dieses doch jetzt gleich geschehen soll, so geh' ich mit.

T: Nein, weiter keinen Schritt.

<sup>42</sup> In Partitur und Stimme ursprünglich „säbelt“ (!), korrigiert in „sattelt“; vermutlich Lesefehler beim Kopieren.

6. Duetto, A, T

*Allegro assai*, Teil 2: *Andantino* (vl 1, 2, vla 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, bc)

A: Wie, ich, die ich so lange Zeit  
mit dir gelebt in Freud und Leid,  
soll nicht mit dir heut' die Verdienste teilen[?]

T: Ach halt zurück mit deiner Klag',  
vermehre nicht mehr meine Plag'!

Gott will es so, ich muß zum Opfer eilen.

A: So sage mir voran: Wo ist das Opfer dann?

T: Ach Gott, ach Gott!

A: Wieso? Wieso? Was will dein ängstlichs Weinen?

T: Das Opfer wird bald selbstn hier erscheinen.

T: Ach sei bereit, A: Ich bin bereit,

T: zu jeder Zeit, A: zu jeder Zeit,

T: sogar dein eignes Leben, A: sogar mein eignes Leben,

T: für deinen Gott zu geben. A: für meinen Gott zu geben.

A: Wie, ich, die ich [...]

7. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), T (Abraham), B (Diener); (bc)

B: Es kommt der Isaac, der euch so werte Sohn.

T: O Gott, so sieh herab, das Opfer ist bereit.

A: Wie Isaac, mein Sohn! Mein Trost und meine Freud'!

T: Ja, Isaac, drum lebe wohl. Ihr Diener aber macht, daß noch zu rechter Zeit  
das Lasttier steh bereit.

Zwei aus euch folgen mir bis zu dem Opfer nach.

A. Ach Isaac, mein Sohn, ach, ach.

S: Mutter, Mutter.

A: O Name voll der Schmerzen.

Du warst mir sonstn süß,

jetzt dringst du mir zu Herzen.

S: Der Vater ruft mich. Wo ist er doch[?]

A: Hör, Isaac! Stärk mich, o Gott!

Ach, höre noch, steh still, ich fange an zu sterben.

Wie ist es mir!

S: Sei, Mutter, sei getrost, ich kehre wieder um zu dir;

ich geh' von dir ja nicht das erste Mal.

A: Doch dieses Mal[:]

8. Duetto, S, A

*Largo* (vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, trb 1, 2, bc)

A: O Sohn, du warest meine Lust, als ich dich hab' geboren.

wie quälest du jetzt meine Brust, o Sohn, du bist verloren.

S: O Mutter, lege ab dein Leid; ich will zum Vater gehen.

Ich bringe dir bald große Freud', was hilft dein ängstlich' Flehen.

A: O Sohn, o Herzensfreud'! S: Und dennoch weinest du.

A: O Sohn, o Herzensruh'!

S und A: Umarme mich, ich liebe dich, umarme mich.

A: So willst du dann erfüllen

S: Ich will's erfüllen,

A: des Vaters heil'gen Willen.

S: Ich will's erfüllen, jetzt in der Tat erfüllen,  
und dennoch weinest du.

A: O Sohn, o Herzensruh'!

S und A: Umarme mich, ich liebe dich.

A: O Sohn, [...]

9. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), B (Diener); (bc)

B: Das Lasttier steht bereit. Der Vater wartet schon  
mit seinen Dienern nur auf seinen lieben Sohn.

S: Liebe Mutter! Lebe wohl.

A: Ach! Wie bin ich jetzt der Schmerzen voll.

10. Aria, S

[keine Tempobezeichnung] (vl 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, trb 1, 2, bc)

Ich geh' zum Vater hin,  
doch teil' ich deine Schmerzen  
in meinem Herzen,  
da ich entfernt bin.

11. Recitativo, A (Sara), B (Diener); (bc)

B: O welcher Schmerz! zerschlägt dein Herz[!]

A: Ach, diesen kann nur eine Mutter fassen.

Mein Sohn hat mich verlassen.

B: Wird wohl ein so betrübtes Herz, Gott nicht zuwider sein.

A: Ach nein, er weiß, daß dieser Schmerz nicht wider seinen heil'gen Willen,  
dann diesen such' ich stets, in allem zu erfüllen.

12. Aria, A

*Adagio*, Schlußteil: *Largo dolce* (vl 1, 2, vla 1, 2, fag solo, bc)

Ich bete dich, o Gott, in meinem Jammer an.  
Mich muntert alles auf, dich inniglich zu lieben.  
Schenk' mir nur die Geduld, daß ich ertragen kann  
die Qualen dieser Welt, die mich so sehr betrüben.  
Sieh, ich gehorche dir in Demut, in Geduld;  
verleihe ferner mir nur deine Gnad' und Huld.

13. Aria, B

*Allegro spiritoso* (vl 1, 2, vla 1, 2, cor 1, 2, bc)

Der Kummer, die Ängste verbittern das Leben  
auf diesem gefährlich' und stürmischen Meer.  
Wie reisende Fremdlinge sind wir umgeben  
mit einem feindselig' und krieg'rischen Leben,  
doch wollt ihr nicht ihren Fallstricken entgehen  
beliebet die Beispiel' anheute zu sehen.  
Dann ein so bewährtes und glänzendes Licht  
betrüget euch irrende Wanderer nicht.

14. Recitativo, B; (bc)

Bedrängte,<sup>43</sup> kommt herbei, ihr, die die Welt bekriegeret,  
seht, wie Gehorsam und Geduld stets seine Feind' besieget.

15. Chorus, S, A, T, B

*Largo* (vl 1, 2, vla 1, 2, fl 1, 2, cor 1, 2, bc)

Gehorsam, größte Zier der gottergeb'nen Seelen,  
du Kleinod und Geschmuck der Tugenden vor Gott,  
wir wollen dich anheut als unser Gut erwählen,  
weil du nur uns versüßt den noch so bitteren Tod.  
Der Wille ist fürwahr nur eine schlechte Gab',  
wenn deine Vorsicht nicht das Wilde schnitte ab.  
Du lehrst uns fernerhin,<sup>44</sup> wie man stets Gottes Willen  
ganz und ohn' all Bemühn soll in der Tat erfüllen.

Pars Secunda

16. Recitativo accompagnato, A (Sara)

*Largo* (vl 1, 2, vla, bc)

Wo bleibt ihr Diener denn! mein Gott! Wie klopfet mir das Herze;  
vielleicht ist es bereits um Isaac geschehen.  
Ach Isaac, was gleicht wohl meinen Schmerzen.  
Ich sehe dich als Opfer bluten;  
dort treuft der rauchende Altar  
annoch mit deinen roten Fluten.  
O Unglück, daß ich dich zur Welt gebar.

---

<sup>43</sup> Stimme: „Bedrängte“, Partitur: „Betraggte“[!].

<sup>44</sup> Im S, Stimme bzw. Partitur: „führohin“ bzw. „führohinh“.

## 17. Aria, A

*Vivace* (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)

Ihr wilde Einöden, die Hügel verlasset.  
 Erbarmet euch meiner und weinet mit mir!  
 Ach schweiget, ihr Diener, mein Sohn ist erblasset;  
 vielleicht sind noch güt'ger die wildeste Tier'.

Ach steuret doch meinen so ängstlichen Triebe,  
 mein Sohn ist geworden ein Opfer der Liebe.

Ihr wilde Einöden [...]

## 18. Recitativo, A (Sara), B (Diener); (bc)

B: Das Opfer, glaube ich, das ist nunmehr vollbracht.  
 A: Ich weiß es schon, ach Gott, wie schmerzt es mich.  
 Nun ist mein Sohn geschlacht'.  
 B: Vielleicht ließ sich der Himmel noch erweichen,  
 vielleicht hat Abraham von selbstem noch erlangt ein Zeichen.  
 Ich hab' sie beide noch gesehen, den Moria-Berg aufwärts gehen.  
 A: O wehe, o wehe.  
 B: In einer Hand trug Abraham das Schwert,  
 und in der anderen war das Feuer zu dem Herd.  
 A: und Isaac[?]  
 B: und Isaac, o Demut! trug die Last des Holzes den ganzen Berg hinauf.  
 A: Ach, höre auf, vor Jammer stirb ich fast[!]  
 B: Ich hätte gern die Last getragen,  
 jedoch ich durfte nicht, ich durfte gar nichts sagen.

## 19. Aria, B

*Adagio* (vl solo, cor solo, vla 1, 2, bc)

Ich sahe, daß er war ein Mann der bitteren Schmerzen;  
 die Bürde, die er trug, lag mir auf meinem Herzen.  
 Es lief der kalte Schweiß mir über's Angesicht  
 aus Furcht, ob die Geduld der Last nicht unterliegt.  
 Ich truge einen Teil von seinen herben Peinen;  
 ich wollte helfen, doch ich konnte nicht vor Weinen.

## 20. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), T (Abraham), B (Diener); (bc)

A: Ach, alles gehet mir zu Herzen;  
 erneure nicht mehr meine Schmerzen.  
 B: Seht, Abraham, er kommt, hier ist er schon.  
 A: Und wo, o Gott! Wo bleibt mein Sohn?  
 Ich geh', ich geh' hinweg, ich stirb,  
 o Isaac, mein Sohn!

S: Mutter, Mutter.

T: Bleib, wo gehst du hin?

S: O Mutter, Isaac, dein Sohn ist hier.

A: Bist du es auch mein Sohn!

S: Ich bin es, glaube mir, ich leid' kein Ungemach,  
ach Vater, sieh; sieh, was bedeutet das?

Sie wird ganz tödlich schwach und sinkt voll kalten Schweiß zur Erd', halb tot und blaß.

T: Mein Sohn! Dies laß dich nicht betrügen,  
ein Zufall ist es nur von unversehenem Vergnügen;  
denn das, was wirken kann das Leid,  
dies wirket auch die Freud',  
denn Freud und Leid wirket einerlei,  
drum lerne, liebster Sohn, daß nichts beständig sei.

## 21. Aria, T

*Allegro assai*, Teil 2: *Largo* (vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, cor 1, 2, bc)

Es ist die Welt ein ungestümes Meer,  
wo Freud und Leid mit Unbeständigkeit  
sich wälzen hin und her.

Es ist die Welt so bitter und verworren,  
daß Vielen besser wäre, sie wären nicht geboren.

Es ist die Welt so seltsam in den Freuden,  
daß auch das Glücke nur, daß auch das Glücke selbst uns öfters macht zu leiden

Es ist die Welt [...]

## 22. Recitativo, S (Isaac), A (Sara), T (Abraham); (bc)

S: Ach Mutter, fange an zu leben.

A: Ja doch, von Neuem lebe ich, und könnte ich wohl sterben,  
mein Auge sieht ja dich. Wer sagt mir wie es dir ergangen[?]

T: Das Opfer war bereit', doch noch zu rechter Zeit, eh ich den Streich hab angefangen,

A: Ich zittre, wie ist es doch gelungen[?]

T: Das Schwert, das hatt' ich schon in die Höh' geschwungen,  
da kam ein' Stimm', die also zu mir ruft:

Halt ein, halt ein, Abraham, halt ein, streck deine Hand nicht aus,  
verschone diesen Knaben! Jetzt hab ich schon erfahren,  
daß du sehr fürchtest Gott, der alles reich belohnet,  
indem du deinen eingeboren Sohn um meinet Willen nicht verschonet.

A: O Himmel, o Wunder, o Vergnügen[!]

T: Ich ließ das Opfer liegen,  
gefesselt noch an Händ' und Füß',  
weil ich vor Zittern konnt' die Knoten nicht aufbringen,  
bis nach gelegter Angst die Kräfte nun anfangen,

ich gab ihm unter tausend Tränen viel' süße Liebesküß.  
 Ich werde noch aufs neu von der Erzählung schwach,  
 drum fahre fort, mein Sohn, erzähle du die Sach'.  
 S: Wir sahen ohngefähr, der Schöpfer aller Dinge  
 hat es so vorgesagt, wie daß ein Widder fast  
 an Dornesträuchen hinge,  
 der Vater griffe ihn, er wurd' statt mir geschlacht'.

### 23. Aria, S

*Allegro moderato* (vl 1, 2, vla 1, 2, ob 1, 2, bc)

Diese Ehr' war mir verheißen;  
 ich beneide deinen Tod.  
 dennoch werd' ich<sup>45</sup> allzeit preisen  
 dein Verhängnis, großer Gott.  
 Weilen du mir hast<sup>46</sup> gegeben  
 nach<sup>47</sup> dem Tod ein neues Leben.  
 So erlaube du auch mir,<sup>48</sup>  
 daß ich lebe wegen dir.

### 24. Recitativo, S (Engel), T (Abraham); (bc)

T: Was sehe ich! Staunt, schweigt! Der Himmel öffnet sich.  
 S: Abraham, Abraham! Dieweil du das getan  
 und hast deinen<sup>49</sup> eingebornen Sohn um meinetwillen nicht verschonet,  
 so höre nun, wie dich dein Gott belohnet,  
 gleichwie die Sonn'<sup>50</sup> am Firmament, so wie der Sand am Meer,  
 so will ich dich vermehren.  
 Die ganze Welt soll deinen späten Samen ehren.  
 Gesegnet seist du mir und wenn dein Lebensend' dich einst zu deinen Vätern bringet,  
 so wird doch dein Geschlecht, dem Kampf und Streit gelinget,  
 in Glück und Ruh' der Feinde Tor besitzen  
 in dem, der von dir kommen wird, wird alles Volk der Erden  
 gesegnet werden.  
 Der unfehlbare Gott hat selbst darauf geschworen,  
 dieweil du seiner Stimm' so schnell gehorsam bist.

<sup>45</sup> Bei der Wiederholung „werde“ statt „werd' ich“.

<sup>46</sup> Bei der Wiederholung „doch“ statt „hast“.

<sup>47</sup> Bei der Wiederholung „statt“ statt „nach“.

<sup>48</sup> Bei einer der Wiederholungen „Doch erlaube nur auch mir“.

<sup>49</sup> In Partitur und Stimme „deines“.

<sup>50</sup> So in Partitur und Stimme; nach Metastasio wie nach dem Bibeltext müßte hier eigentlich „Stern[e]“ stehen.

25. „Accompagnement“,<sup>51</sup> T (Abraham)

*Largo* (vl 1, 2, vla 1, 2, bc)

Mein Schöpfer, bin ich dann nur pur zum Glück geboren[?]  
O ewiger Gott! Ich merk' es wohl,  
Herr, du bist wunderbar, du bist geheimnisvoll.  
Ja, ja, ich bin entzückt in die zukünft'ge Zeiten:  
Ich sehe deinen Sohn auf jenem Berge leiden.  
Dort steht der Kreuzaltar mit andrem Blut besprengt,  
seht den allmächt'gen Sohn den großen Geist aufgeben.  
Seht! Wie er noch im Tod die Felsenstein' zersprengt.  
Die Gräber öffnen sich, die höchsten Berge beben.  
Die Sonn' verdunkelt sich, ja alles leidet Not.  
Ja, ja, ich fasse es, Herr! Schöpfer Zebaoth!

26. Chorus ultimus,<sup>52</sup> S, A, T, B

*Jubila* (vl 1, 2, vla 1 and 2 unisono, cor 1, 2, clno 1, 2, timp, bc)

O längst erwünschter Tag, o Tag, der uns ergötzet,  
o Tag, der unsre Schuld mit höchstem Wert ersetzt,  
die Opfer hat bereit' uns Gottes Gütigkeit  
und tat zugleich genug auch der Gerechtigkeit.  
O Tag, o allerhöchstes Gut,  
o Tod, o unbeflecktes Blut,  
o Opfer, du hast uns gegeben  
als Toten das erwünschte ewig Leben.

---

<sup>51</sup> Im Tenor zusätzlich „Arioso“.

<sup>52</sup> Im Canto: „Chorus, Jubila der Engel“.



Abbildung 1.  
D-NUEtB, 254. Gottlob Herrer, *Isaac*; Partitur, Titeletikett

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top left, it is labeled 'Sinfonia' and 'Allegro'. The composer's name 'G. Harrer' is written at the top right. The score is arranged in systems, with vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) at the top and instrumental parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violin, Viola, Cello, Double Bass) below. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. There are some markings like '1.' and '2.' which likely indicate first and second endings or measures. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Abbildung 2.  
D-NUEtB, 254; Partitur, Anfang der Sinfonia

" Index  
Über die, in dieser Partitur  
vorkommenden Arien und Recit.

Arien.		Recit.	
Canto.	No. pag.	C. et T.	No. pag.
Canto.	10. 45.	C. et T.	1. - 8
Canto.	23. 38.	C. et T.	3. - 17.
Alto.	12. 47.	Alt. T. et B.	5. 27.
Alto.	17. 65.	C. A. T. et B.	7. 37.
Tenor.	2. 11.	C. et B.	9. 44.
Tenor.	4. 19.	A. et B.	11. - 47.
Tenor.	21. 79.	Basso	14. 57.
Basso.	13. 51.	Alto. Largo.	16. 63.
Basso.	19. 73.	A. et B.	18. 72.
		C. A. T. et B.	20. 78.
		C. et T.	22. 87.
		C. et T.	24. - 93.
		Accomp. T.	25. - 94.
<u>Quetto.</u>			
Alto et Ten.	6. 29.		
Canto et Alto.	38.		
Chor. Largo	15. 58.		
Chorus.	26. 97.		

Abbildung 3.  
D-NUEtB, 254; Partitur, Index