

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 einem 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 bloß 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 anonymen 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 umfängliche 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 *Messias* 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 Kompozition 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.