
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 Ludwig Aemilius Kunzen, der gerade sieben Jahre in Kopenhagen im Amt des Königlich dänischen Hofkapellmeisters tätig war, als Klopstock 1803 starb, ist in diesem Zusammen- hang 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, vortreflich 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 Accompannement 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 geahndet, 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 verflorenen 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 Cello
u. Orgel.

Kapellm: Kunzen
(In A. 2 1/2)

Partitur

Orgel
Cramer

Flöte
Klarinetten
Violen
Viola
Cello
Orgel

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 kühnsten 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, sublimale 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 „Wald-tyrannen“. 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 solenne 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. Studierenswert 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 sehn
 Ehrens auf dich, Vorkämpfer, sehn!

III
 Was ist die , Er - kend; zeit, die , se schuld - - le Mit; tags; ; Erum - be, ge; gen die Lin; , sterb; , ; lich; ; feit?
 Ach; ber an der farr; jen Erum; ; de; hängst, - du un; , er; ; ferich; ; ter Gott! gleich; ; wohl Er; ; ber; o; ; ber; ; Got!

V. Feuerig und stark.

Dank, der In der Zeit und Macht bringst Du uns die Herrlichkeit des Himmels!

Christ! Er laß uns in das Grab, wüßst uns in die Höhen!

Nicht der Mund, nicht mehr die Form der Leibe, die Herrlichkeit des Himmels!
Du bist da, Gott! und aufgegangen,
Du weichen wir nicht mehr!
Kaldaja!
Er laß uns in das Grab!

Nicht der Mund, nicht mehr die Form
Der Leibe, die Herrlichkeit des Himmels!
Du bist da, Gott! und aufgegangen,
Du weichen wir nicht mehr!
Kaldaja!
Er laß uns in das Grab!

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 Barden.
 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, drüber den täufchenden Aß der Tan - us ge - legt, für den Haid - ty - rannen, den

mf

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-zenaß nicht fern vom ver - fol - genden Uhr. Bald ge - hör - te des be - jäh - ren

Horn dem er - sten Lan - zen - wurf. Da - spot - te - ten die Sing - liu - ge der leicht - 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

The musical score is written for voice and horn. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line and a horn line. The lyrics are in German. The first system includes the lyrics 'um! Schon war der Tan-zenaß nicht fern vom ver - fol - genden Uhr. Bald ge - hör - te des be - jäh - ren'. The second system includes 'Horn dem er - sten Lan - zen - wurf. Da - spot - te - ten die Sing - liu - ge der leicht - ren Jagd, Sie'. The third system includes 'sprangen den Sprung an dem Ber - ge nicht mehr, und stan - den um - her um den Uhr! und war - fen die Lan - zen auf'. The music features various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*, and includes musical notations like slurs and accents.

Grave.

Thal - lit - aus der sie - gen - de Wald - ty - vau - Kün - nigt ist Güt - ter - ge -

be! nichts ed - le - ris ga - ben sie! Us - ber den Stol - zen gos - sen die Dii - sen Ver - we - genheit, Ver - we - gen - heit in Strö - men aus!