

Die Musikalischen Dramen des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle zählen in ihrer Zeit zu den am weitesten verbreiteten unter den groß dimensionierten vokalmusikalischen Kompositionen – angesichts der hier nicht zur Debatte stehenden, recht problematischen Gattungszuordnung der Musikalischen Dramen sei auf den Begriff „Oratorium“ an dieser Stelle verzichtet, obwohl Rolles Dramen üblicherweise in diesem Gattungszusammenhang diskutiert werden. Neben *Abraham auf Moria* (1776) und *Thirza und ihre Söhne* (1779), beide nach Texten des hallischen Theologen August Hermann Niemeyer, ist es insbesondere *Der Tod Abels*, der Rolles großen Ruhm zu Lebzeiten begründet hat. Mit dem Text von Samuel Patzke, Prediger an der Magdeburger Heilig-Geist-Kirche und erster maßgeblicher Librettist der Dramen, ist *Der Tod Abels* in dem von Rolle mitbegründeten „Öffentlichen Konzert“ im Magdeburger Seidenkammer-Innungshaus am 4. November 1769 zur Uraufführung gekommen und hat allein bis zum Ende des 18. Jahrhunderts noch eine kaum überschaubare Zahl von Aufführungen im gesamten deutschsprachigen Raum erlebt. Der Klavierauszug des Werks ist in drei Auflagen erschienen und hat, gemessen an der Zahl der Subskribenten, mehr Leser als jedes andere im weitesten Sinn oratorische Werk im 18. Jahrhundert erreicht;¹ der Verlag Breitkopf in Leipzig hat auch Partituren des Dramas verlegt, die 1775 im thematischen Verzeichnis angezeigt werden.²

Ungeachtet dieser immensen Verbreitung scheint es indes ein wenig verwunderlich, auch im erzbischöflichen Fürstentum Salzburg eine bedeutende Spur dieses Musikalischen Dramas zu finden, werden doch heute in der Gattungsgeschichte des Oratoriums weitgehend unwidersprochen „zwei religions- und territorialgeschichtlich klar unterscheidbare Hauptströme“³ angenommen. Dabei stehen als wesentliche Zentren für das protestantische Oratorium die Mitte und der Norden Deutschlands, während für das katholische Oratorium außerhalb Italiens vornehmlich Wien, Eisenstadt und Salzburg sowie die Benediktinerstifte Göttweig und Kremsmünster in Betracht kommen.⁴ Berüh-

1 Klaus Hortschansky, *Pränumerations- und Subskriptionslisten in Notendruckten deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 154–174, hier S. 161 f. Die Zahl der Leser allein des Textes ist noch weit höher zu veranschlagen: Er ist, verbunden mit einem Subskriptionsaufruf für den Klavierauszug, auch in den *Mannigfaltigkeiten* 3 (1771/72), S. 225–236 und 250–254 abgedruckt.

2 Vgl. *The Breitkopf Thematic Catalogue 1762–1787* (Hrsg. Barry S. Brook), New York 1966, Supplement X (1775), S. 28.

3 Günter Massenkeil, *Oratorium und Passion*, Teil 2, Laaber 1999, S. 71 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 10,2).

4 Ebd.

rungspunkte zwischen diesen beiden Hauptströmen lassen sich vielleicht am deutlichsten in Wien lokalisieren, wo 1788 – angeregt vom Baron van Swieten und unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Amadeus Mozart – Carl Philipp Emanuel Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* zur Aufführung kommt,⁵ an Salzburg wird man dabei jedoch kaum denken: Nachdem Erzbischof Leopold Anton Freiherr von Firmian mit seinem Emigrationspatent vom 31. Oktober 1731 rund 20.000 Protestanten aus Salzburg ausgewiesen hatte, stand das Erzbistum in religiöser und kultureller Hinsicht ganz wesentlich unter italienischem Einfluss.⁶

Dennoch finden sich in der Musikaliensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek zwei zueinander gehörige Manuskripte von Rolles Musikalischem Drama *Der Tod Abels* mit der Signatur Mus. ms. 3813 sowie einem hinzukomponierten letzten Auftritt zu diesem Werk von Michael Haydn mit der Signatur Mus. ms. 3736; bei der letztgenannten Quelle handelt es sich um ein Autograph. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Handschriften wie auch ihre Bestimmung ist dokumentiert durch das Textbuch *Ein Singspiel in zwoen Handlungen betitelt Abels Tod*, für das sich Exemplare ebenfalls in der Bayerischen Staatsbibliothek wie auch im Salzburger Museum Carolino Augusteum nachweisen lassen. *Der Tod Abels* wurde demnach „auf dem grossen Haupttheater in der Universität zu Salzburg bey Austheilung der Prämien im Jahre 1778 vorgestellt“. Der Vorbericht des Textbuchs informiert:

„Herr Patzke ist der Verfasser dieses Singspieles und Herr Rolle, Musikdirektor in Berlin, hat es in die Musik gesetzt. Herr Klopstock hat im Texte vieles theils geändert, theils vermehret, welches aber mit dem rollischen Musiksatz nicht mehr übereinstimmt. Am Ende schien uns in der Musik, die wir haben, etwas weggeblieben zu seyn; in welcher Vermuthung wir nach dem Exemplare des Herrn Klopstock in Rücksicht auf die Thirza sind gestärkt worden: diesen Abgang aber hat Herr Michael Hayden, hochfürstlicher Konzertmeister allhier, vollkommen ersetzt.“

Dieser Vorbericht weist einen auffälligen Fehler auf: Johann Heinrich Rolle war von 1752 bis zu seinem Tod 1785 städtischer Musikdirektor in Magdeburg, in Berlin wirkte annähernd gleichzeitig sein Cousin Christian Carl Rolle als Kantor an der Jerusalem-Kirche.⁷ Davon abgesehen erklärt er schlüssig, wie sich die Quellen Mus. ms. 3813 und Mus. ms. 3736 zueinander verhalten: Die Abschrift von *Der Tod Abels* trägt zunächst Patzkes originalen Text; dieser Text aber ist stellenweise ausgestrichen und mit jener „theils geändert[en]“ Fassung ersetzt worden, die im Textbuch dokumentiert ist. „Theils

5 Andreas Holschneider, C. Ph. Em. Bachs Kantate *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* und Mozarts *Aufführung des Jahres 1788*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968/70, S. 264–280.

6 Ernst Wenisch, *Salzburg*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 5, Tübingen 1961, Sp. 1348.

7 Christian Carl Rolle war Jerusalemskantor von 1759 bis zu seinem Tod 1788. Nachfolger bis 1795 war sein gleichnamiger Sohn, vgl. auch Dietz-Rüdiger Moser, *Musikgeschichte der Stadt Quedlinburg. Von der Reformation bis zur Auflösung des Stifts (1539–1802)*. Beiträge zu einer Musikgeschichte des Harzraumes, Diss. Göttingen 1967, Beilage.

Desinteresse stießen,⁹ ist es zudem nur schwer vorstellbar, dass ausgerechnet hier die einzige Quelle seiner Bearbeitung zu finden sein sollte. Und nicht zuletzt bleiben sowohl die äußeren Beweggründe für die Bearbeitung wie auch die mögliche Provenienz eines „Exemplars des Herrn Klopstock“ im Dunkeln. Josef Gassner hat in seinem Katalog der Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum das Textbuch erfasst und die Änderungen ohne Diskussion Klopstock zugeschrieben;¹⁰ gleiches tun Charles H. Sherman und T. Donley Thomas in ihrem *Chronological Thematic Catalogue* der Werke Michael Haydns.¹¹ Hermann von Hase bezeugt zwar, dass Rolle eine Überarbeitung des Werks geplant habe,¹² für die Klopstock möglicherweise als Textbearbeiter angenommen werden könnte. Soweit erkennbar, hat diese Überarbeitung auch stattgefunden, dabei aber den Text nicht weiter berührt. Da zudem persönliche Kontakte zwischen Klopstock und Rolle lediglich für die Jahre 1763 und 1764 sicher nachzuweisen sind, bleibt als denkbare Möglichkeit nur noch, dass Klopstocks Textbearbeitung auf eine konkrete Aufführung des Werkes gerichtet gewesen sei. Dafür lassen sich bislang jedoch keine weiteren Anhaltspunkte finden.

Freilich nennt der Vorbericht mit der Vermutung, dass am Ende des Patzkeschen Text „etwas weggeblieben zu seyn“ schein, einen inhaltlichen Grund für die Bearbeitung. Patzkes originales Libretto ist eng an Salomon Geßners 1758 in Zürich gedrucktem Bibeldrama orientiert, das er allerdings auf eine Folge von Situationen reduziert, die sich dramatisch und lyrisch auswerten lassen: den Streit zwischen Kain und Abel, den Versöhnungsversuch Adams, die Bekehrung Kains, das Opfer, den Mord und die anschließende Trauer.¹³ Von Geßner hat Patzke auch die Personenkonstellation übernommen, in der Dramatisierung allerdings eine gewisse Unsymmetrie erzeugt. Ist es bei Geßner der böse Geist Anamelech, „an Stolz und Ehrgeiz nicht geringer als der Satan“,¹⁴ der Kain von der Knechtschaft seiner Nachfahren unter Abels Herrschaft träumen lässt und damit den Brudermord provoziert,¹⁵ tilgt Patzke diese Episode völlig und lässt Kain in seinem ersten Rezitativ lediglich einen Traum erwähnen. Auch am Schluss setzt er einen anderen Akzent: Während die gemeinsame Flucht Kains und Mehalas bei Geßner in deutlicher Parallelisierung zur Vertreibung aus dem Paradies die Handlung beschließt,¹⁶ setzt Patzke die bei Geßner vorangestellte einsame nächtliche Klage der Thirza „Auf deinem Grabe, Geliebter, [...] soll eine Laube empor blühen“¹⁷ als Schlusschor „Ihr Rosen blüht auf Abels Grabe“. Mit diesen Änderungen hat Patzke allerdings nicht nur Geßners theologische Implikationen aufgegeben, sondern auch die Balance der dramatischen Handlung verschoben. Bei Patzke bleiben Adam und Eva in Trauer zurück,

- 9 Michael Denis schreibt am 30.7.1773 an Klopstock und berichtet von den erfolgreich erworbenen Subskribenten. Zu Salzburg aber heißt es lapidar: „Mit Salzburg war nichts zu thun.“
- 10 Josef Gassner, *Die Musikaliensammlung im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1962, S. 94.
- 11 Charles H. Sherman und T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Work*, Stuyvesant NY 1993 (*Thematic Catalogues* 17).
- 12 Hermann von Hase, *Beiträge zur Breilkopfschen Geschäftsgeschichte*, in: *ZfMw* 2 (1919/20), S. 454–481, hier S. 457.
- 13 Auguste Brieger, *Kain und Abel in der deutschen Dichtung*, Berlin und Leipzig 1934, S. 58 (*Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur* 14).
- 14 Salomon Geßner, *Der Tod Abels*, zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1762, S. 96.
- 15 Ebd., S. 131–144.
- 16 Ebd., S. 217–227.
- 17 Ebd., S. 217.

nachdem Kain und Mehala geflohen sind. Thirza aber singt ihre letzte Arie, *bevor* Kain und Mehala sich zur Flucht entscheiden. Ihre Trauerklage, die bei Geßner Auslöser für Kains Entscheidung zur Flucht ist, bleibt bei Patzke ohne Konsequenzen und kann damit fraglos die Einschätzung hervorrufen, am Ende von Patzkes Drama fehle ein Auftritt. Die Lösung der Bearbeitung, Thirza mit Abel gemeinsam sterben zu lassen, stellt eine dramatische Balance wieder her, wenn auch diese Idee ebenso wie die Einführung der Enkel Hanniel und Sunam als handelnde Personen unvermittelt anmutet. Deren Namen übrigens sind biblischen Ursprungs und geben damit keine weiteren Hinweise: Sunam erinnert an Klopstocks Trauerspiel *Der Tod Adams*, wo Sunim als Adams jüngster Sohn auftritt; in der Bibel findet Sunam als Ortsname Erwähnung in 2. Kön 4,8. Hanniel wird in 4. Mose 34,23 als Fürst des Stammes der Söhne Manasses, in 1. Chr 7,39 als Sohn Ullas ebenfalls im Geschlechtsregister dieses Stammes genannt.

Davon abgesehen lässt die Texteinrichtung unterschiedliches sprachliches Geschick erkennen. Die Eingriffe in Patzkes Libretto konzentrieren sich auf die Rezitative und Accompagnati, während in den Arien und Chören nur selten einzelne Worte ausgetauscht werden. Am ersten Rezitativ des Dramas wird dieses Prinzip deutlich; erkennbar ist aber auch eine Vertrautheit mit der Geßnerschen Vorlage:¹⁸

I.2. Rezitativ (Kain)

(Kain, der feindselig um Abels Laube herumschleicht)

Sie singen, ha, gewiß ein neues Lied

Des Lieblings, dem allein die heitre Freude blüht,

Der müßig bey der Herde sizet,

Wenn diese Stirn von schwerer *saurer* Arbeit schwitzet.

Sah ich nicht in der Laub' auch Adam? Wie entzückt

Umarmt er ihn, mit welcher Liebe blickt

Ihn Eva an! – wie ihre Herzen sich ergießen,

Wie ihre Freudentränen fließen!

Ach! immer heller wird mein dunkles *ängstlich* Traumgesicht.

Ich seh, ich seh, es täuscht mich nicht.

Mein ist der Fluch, und sein der Seegen.

Sah ich im Traum auf Blumenwegen *Im Traum sah ich auf Blumenwegen*

Nicht alle Kinder Abels gehn? *Die Kinder Abels lüstern gehn:*

In ihrem Thal war die Natur nur schön.

In dunkeln *kühlen* Schatten grüner Lauben,

In Feigen-Haynen, unter Trauben,

Umkränzt mit Rosen, saßen sie,

Und goldne Frucht fiel ohne Müh

In ihren Schooß, nur sanfte *und Freuden-* Lieder sangen sie.

Ein dornicht Feld, ein Thal, wo Armuth wohnt,

Und Segen nie den Fleiß belohnet,

War meiner Kinder Theil. Und ach! mit welcher Qual

Erinnert sichs mein Geist! in dieses Dornen Thal,

18 Die hier unterstrichenen Worte sind in der Partiturquelle ausgestrichen und durch die hier kursiv wiedergegebenen ersetzt worden.

Fiel in der Nacht die Schaar von Abels Söhnen.
Noch seh ich meine Kinder höhnen,
Noch schallet ihr Geschrey mir schröcklich in mein Ohr,
Noch steigt vor mir die Flamme hoch empor
Von Hütten, die der Feind entzündet;
Noch seh ich, wie man sie alß Slaven bindet,
Hört nicht ihr Flehen, nicht ihr Schrein, Ihr Flehn nicht achtet. – *Ach sie schreyn,*
Und führt sie weg *Man treibt sie fort, dienstbar zu seyn.*

Am häufigsten anzutreffen in der gesamten Textbearbeitung ist der verbessernde Austausch von Adjektiven und Adverbien: Der Begriff „saure Arbeit“ macht die Belastung deutlicher als die „schwere Arbeit“, wenn ein „dunkles Traumgesicht“ heller wird, verliert es auch an Bedrohlichkeit, ohne dass das an dieser Stelle gemeint wäre, und der „dunkle Schatten grüner Lauben“ ist als „kühler Schatten“ zweifelsohne attraktiver. Dass aber die Kinder Abels auf ihren Blumenwegen „lüstern“ gehen und keine „sanften“, sondern vielmehr „Freudenlieder“ singen, verweist auf Geßners Bibeldrama. Denn hier lässt Anamelech Kain träumen, dass Abel eine Gruppe von Menschen anführe, die im Tempel der Venus gefeiert haben und nun die Landbevölkerung zu versklaven versuchen, damit diese deren Arbeit übernehme.¹⁹ In diesem Zusammenhang bedeuten auch die grammatikalischen Eingriffe in den letzten beiden Zeilen eine Schärfung, die das bearbeitete Libretto in größere Nähe zu Geßners Text rückt. Im hinzugefügten letzten Auftritt finden sich mit Enjambement und kunstvollen Reimschemata ambitioniert gestaltete Verse wie etwa in Adams letztem Rezitativ:

Des Abels und der Thirza Grab
Ihr zarten Enkel! helfet mir
Mit Rosen und Cypressen zieren.
Wo Abel liegt, bey dieser Laube hier,
Will ich den Hauch, den ich vom Höchsten hab,
Ihr Enkel! unter euch zum Schöpfer wieder führen.

Diesen stehen recht unvermittelt im Duett von Sunam und Hanniel einfache Vierzeiler entgegen, deren Naivität nur unbefriedigend damit zu erklären ist, dass hier zwei Knaben sprechen:

(Sunam:) O Schmerz! Mein Vater ist erblichen!
(Hanniel:) O Quaal! die Mutter ist entwichen!
(Beide:) Nun sind wir Vater-mutterlos:
Ach! der Verlust ist gar zu groß.

Während die Frage nach Klopstocks tatsächlicher Beteiligung an der Textbearbeitung damit noch nicht befriedigend gelöst werden kann, lässt sich der Weg der musikalischen Bearbeitung durch Michael Haydn vergleichsweise leicht nachzeichnen. Im Theater der Salzburger Benediktineruniversität kamen schon seit der Gründung regelmäßig Schul-

¹⁹ Geßner, *Der Tod Abels* (wie Anm. 14), S. 131.

dramen und Oratorien zur Aufführung.²⁰ *Der Tod Abels* scheint sogar mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht worden zu sein, denn dem Textbuch nach waren die beteiligten Sängerschauspieler keine Studenten wie bei den Schuldramen üblich, sondern überwiegend Angehörige der Hofkapelle, die sonst bevorzugt in den Oratorien im Dom eingesetzt wurden.²¹

Die Vermittlung der Quelle dürfte Georg von Pasterwi(t)z zu verdanken sein, dem *regens chori* des Stiftes Kremsmünster von 1767 bis 1783.²² In der Stiftsbibliothek finden sich nämlich nicht nur ein Klavierauszug sowie ein nicht originaler Stimmensatz von Rolles *Der Tod Abels*, sondern auch vier von Pasterwitz angefertigte Bearbeitungen einzelner Sätze, teils lateinisch, teils deutsch textiert, von denen eine sogar auf das Jahr 1778, also das Jahr der Salzburger Aufführung datiert ist. Die Bearbeitungen, nicht aber die Stimmen, tragen dabei genau jene falsche Angabe, die schon im Vorbericht des Salzburger Textbuches irritiert und Rolle als Berliner Musikdirektor apostrophiert. Die Stimmen nennen weder Titel noch den Komponisten des Werks. Eine weitere Verbindung führt noch zum Prämonstratenser-Chorherrenstift Wilten im Süden Innsbrucks, wo *Der Tod Abels* am 29. März, dem Karfreitag des Jahres 1782, aufgeführt worden ist, wiederum mit dem Vermerk, dass es sich um eine Komposition des Berliner Musikdirektors Rolle handle.

Die Münchner Abschrift dürfte jedoch nicht als Partiturabschrift, sondern als Instrumentierung des Klavierauszugs anzusehen sein. Dies wird bereits am Titel der Abschrift deutlich, der das Impressum des Klavierauszugs nachahmt. Auch die Datierung auf 1771 folgt der Erstauflage des Klavierauszugs und ist nicht als Datierung der Abschrift zu verstehen. Trotz einiger deutlicher Parallelen in der Instrumentation der einzelnen Sätze sind doch die charakteristischen Abweichungen zwischen den Partiturfassungen auffällig, wie eine Synopse zwischen Klavierauszug, einer zuverlässig überlieferten Partitur wie jener in der Musikaliensammlung der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin und der Münchner Abschrift veranschaulicht (vgl. Tabelle 1).

Abgesehen davon, dass die Instrumentation in vielen Arien voneinander abweicht, ohne dass die Münchner Abschrift gegenüber der Schweriner Kopie eine prinzipielle Reduzierung oder Erweiterung erkennen ließe, praktische Gründe für die Einrichtung mithin nicht in Anspruch zu nehmen sind, zeigt sich insbesondere bei den im Klavierauszug nicht ausdrücklich bezeichneten *Accompagnati* die Abhängigkeit der Münchner Abschrift vom Klavierauszug. Die Rezitative 3.3, 17 bzw. II.4.1 und 22.1 bzw. II.8.1 sind im Klavierauszug lediglich als „*Recitativo*“ ausgewiesen, was der Bearbeiter der Münchner Abschrift als Hinweis auf ein *Secco-Recitativo* verstanden hat. Gemeint ist jedoch, wie die eigentliche Partitur ausweist, ein *Accompagnato* mit akkordischer Streicherbegleitung, das sich im Klavierauszug nicht von einem *Secco-Recitativo* unterscheiden lässt.

Wie weit sich die gemeinte Partitur und die Instrumentierung des Klavierauszugs einander annähern, zeigt ein Blick auf das Rezitativ II.3.2:

20 Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, *Salzburg*, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 877–886, hier Sp. 881.

21 Massenkeil, *Oratorium und Passion* (wie Anm. 3), S. 73.

22 Altman Kellner, *Georg von Pasterwiz*, in: *NGroved*, Bd. 14, London u. a. 1980, S. 287 f., hier S. 287.

Beispiel 1a: D-SWI: Mus. 4544.

33 **Largo**

37

Wie liegt die Hül-le da im
Kla-gen uns ver-ge-ben.

Graß? Mit Blut be-fleckt, die Wan-ge blaß. Dies

Die Münchner Abschrift weist gegenüber der Schweriner Partitur ein weitaus höheres Maß an Vortragsangaben auf: Phrasierungsbögen, dynamische Bezeichnungen und Generalbassbezeichnung fehlen nahezu vollständig in der Schweriner Quelle. Während außerdem die Violine I in beiden Quellen nahezu wörtlich übereinstimmt – sie entspricht auch der Oberstimme des Satzes im Klavierauszug –, sind Violine II und Viola offenbar aus dem harmonischen Zusammenhang heraus erschlossen. Mit den Abweichungen in der Oktavlage, dem Verzicht auf Unisono-Führung zwischen Violine I und II sowie der rhythmischen Angleichung von Violine II und Viola als harmonische Füllstimmen ist die Abhängigkeit der Münchner Abschrift von einer gut überlieferten Partitur auszuschließen.

Beispiel 1b: D-Mbs: Mus. ms. 3813.

33 **Largo**

37

Wie liegt die Lei-che da im
Kla-gen uns ver-ge-ben.

Graß mit Blut be-fleckt, die Wan-ge blaß. Dies

Unbenommen davon hat Haydn mit seinen Ergänzungen eine veritable Stilkopie des Rolleschen Dramas geschaffen, die weder den kontrapunktisch festlichen noch den liedhaft lieblichen Ton anklingen lässt, wie ihn Manfred Hermann Schmid als generelles Merkmal von Haydns Kirchenstil benennt.²³ Vielmehr eignet er sich Rolles Technik des dramatischen *Accompagnato* an, die in allen seinen Musikalischen Dramen und auch in vielen zeitgenössischen Passionsoratorien anzutreffen ist. Dabei wird ein rezitativischer Satz nicht allein mit akkordischer Streicherbegleitung, sondern vielmehr mit einer sprechenden oder auch lautmalerischen Begleitung versehen, wie sie für das zeitgenössische Melodram typisch ist. Bei Rolle wird diese Technik zudem verbunden mit einem vergleichsweise hohen Maß an Durchkomposition, das eine stereotype Nummernfolge eher selten erkennen lässt. Beide Techniken prägen auch Haydns hinzukomponierten Auftritt:

23 Manfred Hermann Schmid, *Michael Haydn*, in: MGG2, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 1095–1116, hier Sp. 1110.

141

145

Adam

Der En-kel Klag-ge-schrey durch-dringt, er-schüt-tert mich, gräbt

149

f p p

al - le Wun - den neu. Gott! un - ter - stüt - ze mich! gieb mei - ner Gat - tinn Gna - de!

f p p

Adagio molto

1

p p f f f f

Eva

Mein

Adagio molto

f

5

f

f

p

p

p

f

f

p

p

A - bel, mei-ne Thir-za todt todt! sie sind da - hin! O

p

f

p

10

f

f

f

f

f

p

pp

pp

p

p

pp

f

p

Schmerz! Ach wel - cher Scha - de!

f

p

pp

14

Violin I: *f*

Violin II: *f*

Viola: *f*, *p*, *f*, *p*

Cello: *fz*, *p*, *f*, *p*

Bass: *fz*, *p*, *f*, *p*

Vocal 1 (Sunam): Die Mut-ter todt todt!

Vocal 2 (Hanniel): Mein Va-ter, mein Va-ter todt [todt!]

Mit dem Ende des Duetts II.11.1 in T. 146 leitet die Figuration der beiden Violinen direkt in das anschließende fünftaktige Accompagnato II.11.2 über, das wiederum über einen Kadenzschritt mit dem Terzett II.11.3 verknüpft ist. Für Rolles Dramen überaus charakteristisch, sind diese Kompositionstechniken bei Haydn sonst nicht anzutreffen – was nebenbei Schmidts generalisierende Aussage, Haydn habe sich ab den 1770er Jahren fremden Einflüssen gegenüber gesperrt,²⁴ etwas einschränkt.

Dass *Der Tod Abels* trotz seines immensen Erfolges auch der Kritik ausgesetzt gewesen sein muss, ist aus dem Abdruck in Patzkes *Musikalischen Gedichten* von 1780 zu schließen.²⁵ Patzke schreibt dort im Vorbericht:

„In der gegenwärtigen Ausgabe wird der Leser ein Paar neue Arien finden, die in der so bekannten Ausgabe der musikalischen Composition nicht stehen. Sie wurden auf Verlangen einiger Freunde gemacht, und man wünschte, daß sie Herr Rolle zu der neuen Ausgabe seines Abels setzen möchte. Es ist aber unterblieben, und da sie nun einmal gemacht sind, so mögen sie hier stehen, ob sie gleich dem Liebhaber der Musik nicht nützen.“²⁶

24 Ebd., Sp. 1112.

25 Samuel Patzke, *Musikalische Gedichte. Nebst einem Anhang einiger Lieder für Kinder*, Magdeburg und Halle 1780, S. 73–110.

26 Ebd., S. 72.

Die Kritik am Werk, auf die hier mittelbar hingewiesen wird, ist offenbar nicht auf die Musik, sondern auf den Text gerichtet und könnte somit auch Klopstock zu einer Überarbeitung des Textes veranlasst haben. Die prinzipiellen Ähnlichkeiten seines Trauerspiels *Der Tod Adams* und des Dramas *Der Tod Abels* sind nicht zu übersehen; insbesondere gilt das für ihre problematische Mischform, die Moses Mendelssohn als „Schäfertrauerspiel“ bezeichnet hat, da er es weder dem bürgerlichen noch dem heroischen Trauerspiel zuordnen konnte.²⁷ Tatsächlich ist der Schauplatz ein idyllisch-pastoraler Raum, gleichzeitig aber benötigt das Trauerspiel den humanen Raum, um das Sterben als tragisch begreiflich zu machen. Wie Heinz Schlaffer darlegt, ergibt sich als notwendige Konsequenz daraus die Existenz eines zweiten Paradieses, das durch Erlösung erreicht wird.²⁸ Dies ist ein fundamentaler Unterschied zu Geßners Entwurf, der in seinem *Tod Abels* nicht die Erlösung zum Paradies, sondern im Gegenteil die erneute Vertreibung ins Zentrum rückt und die gesamte Handlung seines Bibeldramas auf den biblischen Bericht vom Sündenfall parallelisiert. Dieses Konzept ist, wie oben bereits angedeutet, in Patzkes *Der Tod Abels* ersatzlos aufgegeben. In der Textfassung der Salzburger Aufführung aber, dessen Bearbeiter man eine genaue Kenntnis der Geßnerschen Vorlage unterstellen darf, wird nicht Geßners Konzept der Parallelisierung aufgegriffen, sondern das der Erlösung zum Paradies: Thirza erfährt durch ihren unvermittelten Tod stellvertretend für die anderen Hinterbliebenen die Erlösung in der Trauer.

„Der sündigen Menschheit Erlösung“ ist gleichzeitig ein Grundmotiv in Klopstocks religiösem Denken, wie es paradigmatisch schon im ersten Vers des *Messias* benannt wird.²⁹ Wenn also der Urheber der Textbearbeitung trotz genauer Kenntnis der Geßnerschen Vorlage eine grundsätzlich andere Glaubensbotschaft vermittelt, deren typologisches Deutungsschema an Klopstocks Theologie orientiert ist, ist damit die Frage, ob Klopstock tatsächlich selbst der Urheber dieser Textbearbeitung sei, zwar noch nicht sicher zu beantworten. Aber dieser Befund erklärt leicht, warum die Zuschreibung an ihn schon für Zeitgenossen ein hohes Maß an Plausibilität aufweisen musste.

27 Moses Mendelssohn, *Der Tod Adams, ein Trauerspiel*, in: *Bibliothek der schönen Wissenschaften* 2 (1757), S. 212–225, hier S. 213. Die prinzipiellen Ähnlichkeiten sind schon von Waldemar Kawerau erkannt worden. In einer Anverwandlung der Mendelssohnschen Kritik an Klopstock schreibt Kawerau über den *Tod Abels*, der Text sei „nichts als der trockene Stoff: Abel stirbt, und alle seine Angehörigen sind äusserst betrübt darüber.“ Kawerau, *Aus Magdeburgs Vergangenheit. Beiträge zur Litteratur- und Culturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, Halle 1886, S. 221 (*Culturbilder aus dem Zeitalter der Aufklärung* 1).

28 Heinz Schlaffer, *Das Schäfertrauerspiel. Klopstocks Drama ‚Der Tod Adams‘ und die Probleme einer Mischform im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 1 (1966), S. 117–149, hier S. 128.

29 Vgl. dazu auch Klaus Hurlebusch, *Klopstock, Friedrich Gottlieb*, in: *Theologische Real-Enzyklopädie* 19 (1990), S. 271–275.

Tabelle 1: Quellensynopse

Klavierauszug: *Der Tod Abels. Ein Musikalisches Drama in die Musik gesetzt von Johann Heinrich Rolle. Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, 1771* (RISM A/I: R 2070)

Partitur und Stimmen D-SW1: Mus. 4544: *Der Tod Abels. | von | Rolle*

Partitur D-Mbs: Mus. ms. 3813: *Der Tod Abels | ed. 1771. | Cantate | comp. von | Joh. [ausgestrichen: Mich. Haydn; darüber:] Heinr. Rolle. | Musikdirector in Magdeburg. | I. Theil. | Leipzig bei Bernh. Christoph | Breitkopf u. Sohn. | 1771.*

Klavierauszug	D-SW1: Mus. 4544	D-Mbs: Mus. ms. 3813
1 ³⁰ [Chor], „Lobt den Herrn! die Morgensonne“	I.1 Chor (Chor; Cor I/II, Ob I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.1 Chor (Chor; Cor I/II, VI I/II, Va, B.c.)
2.1 Rec[itativ], „Sie singen! Ha! gewiß ein neues Lied“	I.2.1 [Rezitativ] (Kain; B.c.)	I.2.1 Rezitativ (Kain; B.c.)
2.2 Aria. Poco Lento-Allegro, „Ich elend! elend meine Kinder!“	I.2.2 Aria poco Lento. Con sordino (-Allegro) (Kain; VI I/II, Va, B.c.)	I.2.2 Aria. Poco lento [-Allegro] (Kain; VI I/II, Va, B.c.)
3.1 Rec[itativ], „Sey mir gegrüßt, mein erstgebohrner Sohn!“	I.3.1 [Rezitativ] (Adam, Kain; B.c.)	I.3.1 Rezitativ (Adam, Kain; B.c.)
3.2 Aria. Andante (-Grave), „O Wort, dafür mein Geist erzittert“	I.3.2 Aria Andante (Adam; VI I/II, Va, B.c.)	I.3.2 Aria. Andante [-Grave] (Adam; VI I/II, Va, B.c.)
3.3 Recit[at]ivo accompagnato), „Wie seufzet er! wie kläglich ringt er über seinem Haupt die Hände!“	I.3.3 Rec[it]ativo accompagnato) (Kain; VI I/II, Va, B.c.)	I.3.3 Recit[at]ivo accompagnato) (Kain; B.c.)
4 Aria. Andante poco di molto, „Mein Vater, ach! verzeihe“	I.4 Aria. Andante poco molto (Kain; Cor I/II, Fag I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.4 Aria. Andante poco di molto (Kain; VI I/II, Va, B.c.)
5 Recit[at]iv), „O Gott! mein Blut schaut dankbar zu dir auf!“	I.5.1 [Rezitativ] (Adam, Abel, Kain; B.c.)	I.5.1 Recit[at]ivo) (Adam, Abel, Kain; B.c.), „O Gott! mein Blick schaut dankbar zu dir auf!“
6 Aria. Allegretto, „Wenn der junge Tag erwacht“	I.5.2 Aria. Allegretto (Abel; Fl I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.5.2 Aria. Allegretto (Abel; Ob I/II, Cor I/II, VI I/II, Va, B.c.)

³⁰ Rolle sucht in seinen Dramen häufig nach einer geschmeidigen Verbindung benachbarter Sätze. In *Der Tod Abels* geschieht das noch in recht unauffälliger Weise, indem beispielsweise der Schlussakkord der Kadenz am Ende eines Rezitativs gleichzeitig der Anfangsklang der nachfolgenden Arie sein kann. Im Klavierauszug steht dann kein Schlusstrich, sondern lediglich ein doppelter oder sogar einfacher Taktstrich. In dieser Tabelle sind diese Verhältnisse durch die Zahlenfolge wiedergegeben: Die römische Ziffer am Anfang steht für den Teil des Dramas, die erste arabische Zahl für die mit einer förmlichen Kadenz abgeschlossene Szene oder Sinneinheit, die zweite arabische Zahl für die formal abgeschlossenen Sätze innerhalb dieser Sinneinheit.

Klavierauszug	D-SW1: Mus. 4544	D-Mbs: Mus. ms. 3813
7 Rec[itativ], „O Kinder! seit das Paradies verschwunden“	I.6 [Rezitativ] (Eva; B.c.)	I.6 Rezitativ (Eva; B.c.)
8 Duetto. Allegretto, „Ach Schwester! sing in meine Lieder!“	I.7 Duetto. Allegretto (Thirza, Mehala; Cor I/II, Fl I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.7 Duetto. Allegretto (Mehala, Thirza; VI I/II, Va, B.c.)
9 Rec[itativ], „Mein Bruder! unserm Gotte, der uns liebt“	I.8 [Rezitativ] (Abel, Kain, Mehala, Adam; B.c.)	I.8.1 [Rezitativ] (Abel, Kain, Mehala, Adam; B.c.)
11 Rec[itativ], „So komm und reiche mir die Hand!“	I.10 [Rezitativ] (Abel; B.c.)	I.9 Recit[ativo] (Abel; B.c.)
12 Aria. Larghetto e grazioso, „Ach, liebe mich, so wie ich dich!“	I.11 Aria. Larghetto Grazioso (Abel; Fl I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.10 Aria. Larghetto gratiooso (Abel; VI I/II, Va, B.c.)
13.1 Rec[itativ], „Sie gehen - doch Kain nicht erfreut“	I.12 [Rezitativ] (Adam; B.c.)	I.11.1 Rec[itativo] (Adam; B.c.)
13.2 Chor, „Welrichter! der du uns gerichtet“	I.13 Coro (Chor; Ob I/II, Fag I/II, VI I/II, Va, B.c.)	I.11.2 Coro. Adagio (Chor; VI I/II, Va, B.c.)
14 Rec[itativ], „Mehala! Thirza! alle meine Kinder!“	II.1 [Rezitativ] (Eva; B.c.)	II.1 Rezitativ (Eva; B.c.)
15 Wechselgesang. Allegretto, „Fromm ist Abel der Hirt“	II.2 Duetto. Allegro moderato (Mehala, Thirza; Cor I/II, Fl I/II, Ob I/II, VI I/II, Va, B.c.)	II.2 Duetto allegretto (Mehala, Thirza; Fl I/II, Cor I/II, VI I/II, B.c.)
16 Chor. Allegro ma non troppo, „Seht! dort steigt der Opferrauch herauf!“	II.3 ³¹ Coro. Allegro non troppo (Chor; Cor I/II, Fl I/II, Ob I/II, VI I/II, Va, B.c.)	II.3 Coro all[egr]o ma non troppo (Thirza, Mehala, Abel, Kain, Chor; Ob I/II, Cor I/II, VI I/II, Va, B.c.)
17 Rec[itativ], „Ach, meine Eva! welch ein Schmerz“	II.4.1 Recit[ativo accompagnato] (Adam; VI I/II, Va, B.c.)	II.4 Rec[itativ] (Adam, Eva, Thirza, Mehala; B.c.), „Ach, meine Eva, welche Pein“
	II.4.2 [Rezitativ] (Eva, Thirza, Mehala; B.c.), „Ich folge dir; voll Ahndung ist dies Herz“	
18.1 Aria. Poco Largo cantabile, „Wie eine Blume sinket“	II.5.1 Aria poco Largo cantabile (Mehala; VI I/II, Va, B.c.)	II.5.1 Aria cantabile. Largo (Mehala; VI I/II, Va, B.c.)
18.2 Recit[ativ] con Accomp[agnato], „Ach Gott! Ach Abel!“	II.5.2 [Recitativo] Accomp[agnato] (Adam, Eva, Thirza, Mehala, Kain; VI I/II, Va, B.c.)	II.5.2 Recit[ativo accompagnato] (Adam, Eva, Thirza, Mehala, Kain; VI I/II, Va, B.c.), „O Gott! Ach Abel!“

31 In der überarbeiteten Fassung beginnt erst hier der zweite Teil des Dramas. Da die gedruckten Klavierauszüge gar keine Einteilung aufweisen, lässt sich die Überarbeitung nur anhand der handschriftlichen Partiturquellen nachvollziehen.

Klavierauszug	D-SWI: Mus. 4544	D-Mbs: Mus. ms. 3813
19 Aria. Allegro moderato, „Welch Winseln schlägt mein Ohr?“	II.6.1 Aria. Allegro moderato (Kain; Fl I/II, Vl I/II, Va, B.c.)	II.6 Arie (Kain; Ob I/II, Vl I/II, Va, B.c.)
20 Rec[itativo accompagnato] Moderato, „Entsetzen - Kain - mein Mann - erschlug ihn!“	II.6.2 Accomp[agnato] moderato (Mehala, Adam, Eva, Thirza; Vl I/II, Va, B.c.)	II.7 Rec[itativo accompagnato] Moderato (Mehala, Adam, Eva; Vl I/II, Va, B.c.)
21 Aria. Andante di molto, „Fließt unaufhaltsam hin, ihr Zähren!“	II.7 Aria. Andante di molto (Thirza; Fl I/II, Fag I/II, Vl I/II, Va, B.c.)	II.8 Aria andante di molto (Thirza; Vl I/II, Va, B.c.)
22.1 Rec[itativo], „Ach Tochter, du zerreibst dieses Herz!“	II.8.1 Recit[at]ivo accompagnato (Eva, Adam; Timp, Vl I/II, Va, B.c.)	II.9.1 Recitat[iv] (Eva, Adam; Timp, B.c.)
22.2 [Arioso] Andante, „Herr! Wende nicht dein Angesicht von dem Verbrecher“	II.8.2 [Duett] Arioso andante (Eva, Adam; Fl I/II, Fag I/II, Timp, Vl I/II, Va, B.c.)	II.9.2 [Duett] Andante (Adam, Eva; Vl I/II, Va, B.c.)
22.3 [Accompagnato] Vivace, „Er tötet, ach! er tötet ihn“	II.8.3 [Accompagnato] (Eva; Vl I/II, Va, B.c.)	II.9.3 Recit[at]ivo accompagnato Vivace (Eva; Vl I/II, Va, B.c.)
22.4 [Rezitativ], „Nein, Eva, nein, der Herr erhört gewiß uns Armen“	II.8.4 [Rezitativ] (Adam, Mehala; B.c.)	II.9.4 [Rezitativ] (Adam, Mehala; B.c.)
22.5 [Rezitativ], „Gott segne dich“		
		D-Mbs: Mus. ms. 3736
		II.10 [Rezitativ accompagnato] Adagio (Hanniel, Adam, Eva, Sunam; Vl I/II, Va, B.c.), „Ach, Eva! Komm und hilf“
		II.11.1 [Duett] Adagio (Sunam, Hanniel; [Cor] I/II, [Ob] I/II, Vl I/II, Va, B.c.), „O Schmerz! Mein Vater ist erblichen“
		II.11.2 Recit[at]ivo accompagnato (Adam; Vl I/II, Va, B.c.), „Der Enkel Klaggeschrei durchdringt, erschüttert mich“
		II.11.3 [Terzett] Adagio molto (Eva, Hanniel, Sunam; [Cor] I/II, [Ob] I/II, Vl I/II, Va, B.c.), „Mein Abel, meine Thirza tot!“
		II.11.4 [Accompagnato] (Adam; Vl I/II, Va, B.c.), „Der Herr allein, der Herr ist Gott“
23 Chor. Affettuoso, „Ihr Rosen blüht auf Abels Grabe“	II.9 Chor. Affettuoso (Chor; Cor I/II, Ob I/II, Vl I/II, Va, B.c.)	II.12 Coro affettuoso (Thirza, Mehala, Abel, Kain; Cor I/II, Vl I/II, Va, B.c.)