

„Ich war noch ein Knabe; da schon war Klopstocks *Meßias* mein erstes selbsterwähltes und hernach eine lange Zeit mein einziges Buch. Oft hatt' ichs nur in seliger Ahndung gelesen, dann vertrauter; aber nun gab sie, die Langersehnte, ihn mir in die Hand, und siehe! mir ward ein Aufschluß, der mich als Mensch und Künstler beglückt. [...] Diese hohen Gesänge hängen so herrlich aneinander, oder lassen sich so leicht zueinander stellen, machen dann ein so großes lyrisches Ganze, daß dem Tonkünstler für seine Kunst und seinen großen Zweck nichts zu wünschen übrig bleibt.

Hier, und nur hier, ist nun der Tonkünstler aller unlyrischen Expositionen überhoben. Diese Geschichte ist, wo nicht in aller Herzen, doch in aller Gedächtniß, jeder ist hier im Stande zu folgen; jeder Totalausdruck findet seine Stätte bereitet und kann Totaleindruck machen. [...] Alles macht diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik.“<sup>1</sup>

Dieses unbedingte Lob des Klopstockschen Epos stammt aus dem 1782 erschienenen ersten Teil des *Musikalischen Kunstmagazins* von Johann Friedrich Reichardt. Reichardt stellt es einer Einrichtung von Versen aus Klopstocks *Messias* voran, die er aus dem ersten, zweiten und fünften Gesang entnommen hat. Klopstocks Zustimmung zu dieser Zusammenstellung ist bei Reichardt dokumentiert.<sup>2</sup> Unzweifelhaft belegt Reichardt mit dieser Einrichtung seine Behauptung, dass sich ausgewählte Abschnitte des Textes leicht zueinander stellen lassen und doch ein lyrisches Ganzes ergeben. Den Beleg, dass dem Tonkünstler damit nichts zu wünschen übrig bleibe, bleibt Reichardt allerdings schuldig. Zwar hat Andreas Romberg 1793 diese Reichardtsche Textfassung vertont; Reichardt selber indes hat 1784, zwei Jahre nach dem Druck des von ihm eingerichteten Textes, für seine Kantate *Der Sieg des Messias* eine Dichtung von Heinrich Julius Tode zur Vorlage gewählt.<sup>3</sup> Tode, Hofprediger des Fürsten Friedrich von Mecklenburg-Schwerin, dessen unbedingte Förderung der Kirchenmusik am Hof in Ludwigslust ihm den Beina-

1 Johann Friedrich Reichardt, *Der Meßias*, in: *Musikalisches Kunstmagazin*, 1. Band (1.–4. Stück), Berlin 1782, S. 8–12 und 53–56, hier S. 8.

2 Ebd.: „Ich will hier den Anfang der Poesie, wie ihn Klopstock gebilligt, abdrucken lassen.“

3 Klopstock schreibt allerdings in einem Brief an Reichardt am 30.3.1779: „Nach Iren Kompositionen aus dem *Mess.* ferlangt mich ser“ und belegt damit, dass sich Reichardt auch am Klopstockschen Text versucht hat; vgl. HKA, *Briefe VII/1: Briefe 1776–1782*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1982, S. 188 f.

men „der Fromme“ eingetragen hat, orientiert sich in seinem Text zwar an verschiedenen Stilmerkmalen der Klopstockschen *Messias*, auch gemahnt die Zusammenstellung der Texte in der Art eines Passionsoratoriums an Reichardt, doch das wesentliche Stilmerkmal des Klopstockschen Epos sucht man vergeblich: Todes Dichtung ist in mehreren verschiedenen Versmaßen verfasst, sie differenziert zwischen Rezitativen und Arien, und sie ist gekennzeichnet von einer vollständigen Abwesenheit des Hexameters.

Zweifellos ist es das hervorstechendste Merkmal in Klopstocks *Messias*, dass alle 20 Gesänge mit zusammen nahezu 20.000 Versen seines monumentalen epischen Freskos<sup>4</sup> durchgehend in Hexametern verfasst sind. Ist der Plan zum *Messias* auch angeregt durch die intensive Lektüre von John Miltons *Paradise Lost*, spiegelt sich in der Wahl des Hexameters wie auch in vielen anderen sprachlichen Details Klopstocks Verehrung antiker Dichter, namentlich Homers. Ungeachtet der herausragenden sprachlichen Qualitäten des Epos setzt es einer Vertonung aber erhebliche Widerstände entgegen. Zwar haben sich einige Komponisten, viele davon in persönlichem Kontakt zu Klopstock und auf dessen Anregung hin,<sup>5</sup> dieser Aufgabe gestellt; ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind zu nennen Georg Philipp Telemann, Carl Heinrich Graun und möglicherweise Johann Heinrich Rolle in den Jahren um 1760, Justin Heinrich Knecht, Johann Friedrich Hugo Dalberg und Andreas Romberg in den 1780er und 1790er Jahren, letztere möglicherweise motiviert durch die erste Gesamtausgabe aller 20 Gesänge 1780.<sup>6</sup> Doch die Vielgestaltigkeit all dieser Versuche zwischen Klavierlied, Kantate und Melodram ist wohl nicht allein dem experimentierfreudigen Geist der Zeit zwischen 1760 und 1790 zuzuschreiben. Ebenso sehr dürfte sie ein Reflex verschiedener kompositorischer Konzepte sein, mit der Musik eben jenen „Totaleindruck“ zu machen, der nach Reichardt aus dem „Totalausdruck“ des Textes folgen muss.

Klopstocks Text weist bereits ein so hohes Maß an Durchformung auf, dass es für einen Komponisten denkbar schwierig ist, eine adäquate Verbindung zwischen Deklamation und Musik herzustellen.<sup>7</sup> Dabei ist das Versmaß nur die auffälligste Schwierigkeit; die komplexe Syntax, die häufigen Genitivkonstruktionen und der kunstvolle Einsatz rhetorischer Figuren verleihen vielmehr der Klopstockschen Sprache bereits ein so hohes Maß an Musikalität, dass sie sich tatsächlich als „Gesänge“ begreifen lassen. Auch Friedrich Schiller hat Klopstock schon als „musikalischen Dichter“ bezeichnet, wobei er sich freilich weniger auf die äußere Form der Verse des *Messias* bezogen hat als vielmehr darauf, dass sich Klopstocks Einbildungskraft auf kein bestimmtes Objekt beschränke, sondern vielmehr das Ideenreich seine Sphäre sei.<sup>8</sup>

4 Vgl. Dieter Barber, *Der Messias. Ein Heldengedicht*, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 9, München 1990, S. 517–519, hier S. 517.

5 Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Klopstock. Annotationen*, in: *Telemann-Beiträge: Abhandlungen und Berichte*, Folge 3, Oschersleben 1997, S. 104–130, hier S. 115 f. (*Magdeburger Telemann-Studien* 15).

6 Eine ausführlichere, jedoch keinesfalls vollständige Zusammenstellung ist zu finden in: Walther Siegmund-Schultze, *Klopstock-Vertonungen*, in: *Festschrift zum 250. Geburtstag von Friedrich Gottlieb Klopstock*, Quedlinburg 1974.

7 Diese Beobachtung ließe sich auch auf das Schaffen anderer Dichter und anderer literarischer Gattungen anwenden. Die Gedichte – um nur zwei willkürliche Beispiele zu nennen – von Novalis oder Hölderlin sind vielleicht nicht zuletzt deswegen ungleich seltener vertont worden, weil Form und Inhalt dieser Gedichte der Musik weniger Raum zu lassen scheinen, eine Sinnebene gleichsam zwischen den Gedichtzeilen zu etablieren.

8 Gerhard Sauder, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, in: *Killy Literaturlexikon*, Bd. 6, Gütersloh u. a. 1990, S. 394.

Ein weiteres Problem des *Messias* als Textvorlage ergibt sich aus dem großen Umfang, den einzelne Sinneinheiten innerhalb des Textes ausmachen, und dem Übergewicht der Empfindungsschilderung. So hat Gerhard Kaiser gezeigt, dass etwa das eigentliche Auferstehungsgeschehen in einem Nebensatz von neun Versen erzählt wird, während sich der Hauptsatz von drei Versen mit den Empfindungen der Zuschauer beschäftigt, die ihrerseits in 14 Versen mit den Gefühlen der Auferstehenden am Jüngsten Tag verglichen werden. 650 vorhergehende Verse aber beschreiben die Erwartungsstimmung vor der Auferstehung bei den versammelten Zeugen, 200 folgende Verse die Gefühlswirkung des Ereignisses.<sup>9</sup> Doch auch hier umfassen abgeschlossene Gedanken oder wörtliche Reden innerhalb der Gesänge häufig 20 Verse und mehr und nehmen damit weit mehr Raum ein als Arientexte in entsprechenden Kantatendichtungen. Da der Gegenstand des *Messias* in die Nähe der Kirchenkantate oder des Oratoriums weist, zeigt sich schließlich als gravierende Schwierigkeit des Textes, dass Erzählung und Reflexion in Klopstocks *Messias* weder sprachlich noch formal differenziert werden, wie es aber für die formale Disposition in diesen Gattungen konstitutiv ist: Eine sprachliche Trennung von Arien und Rezitativen, Chören und Chorälen findet nicht statt. Sicherlich ist die formale Vielgestaltigkeit der *Messias*-Vertonungen auch auf das Fehlen dieser sprachlichen Differenzierung zurückzuführen, denn während beispielsweise bei einem Kantatentext von Karl Wilhelm Ramler die formale Disposition der Komposition bereits fixiert ist, erfordert Klopstocks *Messias* in jedem Fall eine Einrichtung. Auch Reichardts Textfassung umgeht diese Schwierigkeit kaum. Reichardt stellt Abschnitte in direkter Rede zusammen, unter diesen Redenden sind Eloa, Benjamin und Jedidda, Adam und Eva sowie der Chor der Seligen; umrahmt werden diese einzelnen Teile noch von einem Chor der Himmel. Das „lyrische Ganze“, das Reichardt darin sieht, ist zweifelsohne die für eine Kantate typische Besetzung der einzelnen Sätze mit Solo, Duett und Chor. Eine Unterscheidung von Rezitativ und Arie findet freilich auch bei Reichardt nicht statt.

Die kompositorischen Konzepte zur Lösung dieser Schwierigkeiten lassen sich im Wesentlichen drei Kategorien zuweisen. Zur ersten Kategorie gehört die früheste Vertonung von Teilen des I. und des X. Gesangs durch Telemann, TWV 6:4.<sup>10</sup> Die Uraufführung der beiden Kantaten fällt in das Jahr 1759; wiewohl die beiden Kantaten einzeln überliefert und auch teilweise einzeln abgeschrieben worden sind, gibt es doch ein Textbuch, das beide unter dem Titel *Zween Auszüge aus dem Gedichte: Der Messias* lose zusammenfasst. Aufgrund der Beobachtung, dass Telemann zwei verschiedene Textausgaben für die Komposition benutzt hat, hält Ralph-Jürgen Reipsch eine unabhängige Entstehung für möglich und vermutet, dass hierin auch ein Grund für die stilistische Verschiedenheit beider Kantaten liege;<sup>11</sup> Günther Godehart ist dagegen der Ansicht, es sei „nicht wahrscheinlich, daß Telemann seinen *Messias* lange vor diesem Zeitpunkt [der ersten Aufführung] fertiggestellt hat“ und begründet diese Einschätzung mit dem Verweis auf die Zweckbestimmung der Kantaten für die Hamburger Drillhauskonzerte.<sup>12</sup> Da

9 Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963, S. 241.

10 D-B: Mus. ms. autogr. G. Ph. Telemann 25; Abschriften befinden sich ebenda sowie in A-Wn, A-Wgm. Eine verloren geglaubte Abschrift der zweiten Kantate *Mirjam und Debora* befindet sich wieder in D-Hs. Eine von Günther Godehart angefertigte, nicht datierte Ausgabe beider Kantaten ist als Aufführungsmaterial beim Moeck-Verlag Celle, o. J. (Chrysander Edition) erschienen.

11 Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 107.

12 Günther Godehart, *Telemanns „Messias“*, in: *Mf* 15 (1962), S. 139–155, hier S. 142.

die Uraufführung am 29. März, also in der Passionszeit, des Jahres 1759 stattgefunden hat – auf dem Programm standen auch noch die *Donnerode* und *Das befreite Israel* –,<sup>13</sup> erklärt sich die Textfassung als Passionskantate, wie sie auch später viele *Messias*-Vertonungen kennzeichnet. Telemann selbst hat sich noch ein weiteres Mal dem *Messias* zugewandt, wie aus einem Brief Klopstocks an Anna Cäcilie Ambrosius hervorgeht.<sup>14</sup> Der dort erwähnte *Triumphgesang auf Christi Himmelfahrt* aus dem XX. Gesang ist jedoch nicht erhalten.

Auffällig an Telemanns kompositorischer Lösung ist die kühne Durchgestaltung der beiden Kantaten, die zwar jeweils aus mehreren formal voneinander abgetrennten Nummern bestehen, diese jedoch nach Art einer Szene zusammenfassen. Günter Fleischhauer spricht von „ganzheitlicher Durchkomposition“,<sup>15</sup> doch Godeharts Benennung des Werkes als „oratorische Fantasie“<sup>16</sup> beschreibt dieses Prinzip noch etwas griffiger: Wie in einer instrumentalen Fantasie stehen in den beiden Kantaten Abschnitte in unterschiedlichen musikalischen Satzarten nebeneinander, ohne dass diese Abschnitte für sich bereits eine geschlossene Form ausprägten. Insbesondere die zweite Kantate scheint unter Verzicht auf da-capo-Formen im vokalen Teil nur von der Großform her gestaltet zu sein. Einem instrumentalen Vorspiel von 46 Takten Dauer folgt hier ein 23 Takte umfassendes Rezitativ eines Herolds, der den folgenden Wechselgesang von Mirjam und Debora einleitet.<sup>17</sup> Bis zum nächsten größeren Einschnitt dauert dieser erste Wechselgesang 244 Takte. Die nach einer förmlichen Kadenz und einem Wechsel des Tongeschlechts von einer Sinfonie eingeleitete Fortsetzung des Wechselgesangs – Godehart nimmt diese beiden Abschnitte sogar als zusammengehörig an<sup>18</sup> – umfasst weitere 193 Takte. Innerhalb der Wechselgesänge jedoch stehen arienartige Passagen neben Accompagnati und lediglich vom Generalbass begleiteten rezitativischen Abschnitten.

Löst Telemann mit dieser formalen Gestaltung schon ein wesentliches Problem der Vertonung, nämlich das der großen Textmenge, zeigt sich bei der musikalischen Deklamation des Hexameters in den rezitativischen und den arienartigen Abschnitten eine jeweils unterschiedliche Lösung. In den Rezitativen ordnet sich die Deklamation dem Text völlig unter. Für die meisten Versfüße gibt es jeweils standardisierte Lösungen, wobei betonte Silben nahezu stets auf schwere Taktzeiten fallen.<sup>19</sup> Melismen und Textwiederholungen kommen so gut wie gar nicht vor. Der Deklamationsrhythmus ist die Achtelnote, Kommata werden in der Regel durch Pausen wiedergegeben. Folglich ergibt sich für den Daktylus „Mir-jams, und“ die Folge Achtel–Achtel–Achtelpause–Achtel; diese Folge wiederholt sich bei „Weh-mut, De [-bora]“:

13 Ebd.

14 Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 114.

15 Günter Fleischhauer, *Telemann und Klopstock*, in: *Telemann und seine Dichter. Konferenzbericht der 6. Magdeburger Telemannfesttage 1977*, Magdeburg 1978, Teil II, S. 81–90, hier S. 82.

16 Godehart, *Telemanns „Messias“* (wie Anm. 12), S. 144.

17 Da die Rollenzuweisung erst in der Altonaer Gesamtausgabe des *Messias* von 1780 abgedruckt wird, muss Telemann die – freilich naheliegende – Einteilung des Textes auf die Personen selber vorgenommen haben; vgl. Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 108.

18 Godehart, *Telemanns „Messias“* (wie Anm. 12), S. 149. Auch in seiner Edition fasst Godehart beide Abschnitte zusammen, was – ungeachtet des philologischen Befunds – angesichts der deutlichen Kadenz und Generalpausen aber nicht überzeugt.

19 Vgl. auch Fleischhauer, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 15), S. 82 f. Fleischhauer konstatiert die „subtile Akzentberücksichtigung sinntragender Wörter (und einzelner Silben)“ (S. 83).

Beispiel 1: siehe Seite 303.

Die beiden benachbarten Trochäen „deine“ und „[De-]bora“ bestehen jeweils aus der Folge zweier Achtelnoten. Wird ein Daktylus nicht von einem Komma weiter untergliedert, führt das wie bei „wurden nach“ oder „traurigem“ zur quantifizierenden Folge Achtel–Sechzehntel–Sechzehntel. Von diesem Prinzip weicht Telemann ab, wenn eine Betonung den Sprachsinn verunklaren würde. So beginnt etwa in T. 16 der Vers mit einem Trochäus, den Telemann aber in gänzlich unbetonte Sechzehntel-Noten verlegt, um die Verbindung zu diesem nachgestellten Nebensatz herzustellen. Daraus resultiert auch der Taktwechsel nach Art des französischen Rezitativs – eine Technik, derer sich Telemann wiederholt bedient, etwa in der *Matthäus-Passion* von 1746 (TWV 5:31) –, der freilich an dieser Stelle nur verdeutlicht, dass das Zusammenfallen von betonten Silben und Taktschwerpunkten die Zählzeiten jedes Taktes ohnehin gleichgewichtig macht.

In den arienartigen Abschnitten wird dagegen deutlich, dass eher der Text der Musik unterlegt wird. Zwar fallen die betonten Silben auch hier nahezu stets auf die erste Zählzeit jedes Taktes, doch die Verbindung von Versfuß und rhythmischem Motiv ist variabel:

Beispiel 2: siehe Seite 304.

Dem einprägsamen rhythmischen Motiv punktierte Viertel–Achtel–Viertel kann eingangs der Trochäus „Schönster“, in Takt 26 aber auch der Daktylus „Schönste der“ unterlegt werden, wobei Telemann außerdem die rhythmische Gleichwertigkeit der beiden unbetonten Silben aufgibt, wie sie in den rezitativischen Abschnitten wesentlich ist.

Die vielleicht geschmeidigste Verbindung von Musik und Text erreicht Telemann aber in den häufigen *Accompagnato*-Abschnitten. Ist die Zuordnung der Versfüße zu einem rhythmischen Motiv hier auch ähnlich verbindlich wie in den rezitativischen Abschnitten, zeigt sich in der Bildung der musikalischen Phrase doch eine Geschlossenheit:

Beispiel 3: siehe Seite 304 f.

Die Synkope am Beginn und die rhythmische Verlängerung am Schluss helfen ebenso, einen Eindruck von Einförmigkeit zu vermeiden wie der prägnante Begleitsatz. Mit dem gleichberechtigten Miteinander von Musik und Deklamation hat Telemann in diesen Abschnitten vielleicht einen ersten Idealtypus der *Messias*-Vertonung vorgestellt.

Einen gänzlich anderen Weg als Telemann geht Carl Heinrich Graun, indem er einen Abschnitt von 20 Versen des *Messias* als Klavierlied vertont. Zusammen mit zwei weiteren Hexameter-Vertonungen, Carl Philipp Emanuel Bachs „Freude, du Lust der Götter“ (Wq 202A / H. 688) nach Christoph Martin Wieland und Johann Friedrich Agricolas „Muss ich dich denn verlieren“ nach Johann Jacob Bodmer ist diese *Klage der Cidli* in dem 1760 in Berlin erschienenen Druck *Drey verschiedene Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter* enthalten. Der Titel dieses Druckes weist darauf hin, dass hier insbesondere die Adaption des Hexameters auf eine musikalische Form erprobt wird. Eine solche Adaption ist nicht zuletzt deswegen problematisch, weil ein Hexameter stets volltaktig beginnt – meist mit einem Trochäus, bisweilen auch mit einem Dakty-

lus –, während die deutsche Lieddichtung in aller Regel mit einem auftaktigen Jambus beginnt. Einer Vertonung aber kommt ein auftaktiger Versfuß weitaus mehr entgegen als ein volltaktiger. Hugo Riemann hat in der Auftaktigkeit sogar ein Grundprinzip der musikalischen Formbildung gesehen. Die Auftaktigkeit der Motive, so Riemann, sei nicht nur eine Möglichkeit, sondern vielmehr der „Urtypus aller Form“.<sup>20</sup> Diese Ansicht stützt er auf den analytischen Befund, dass im Allgemeinen der Taktschwerpunkt nicht mit der folgenden, sondern mit der vorangehenden leichten Taktzeit zur engeren Einheit des Taktmotivs zusammengehöre. Wendet man diese – freilich zuerst auf die Instrumentalmusik bezogene und in vielerlei Hinsicht sicherlich problematische – Theorie auf die Schwierigkeit der Hexametervertonung an, bieten sich zugespitzt zwei Lösungen an: Entweder gehorcht die Musik ihrem Grundprinzip der Auftaktigkeit und ignoriert die charakteristische Volltaktigkeit des Hexameters, oder aber sie ordnet sich dieser Volltaktigkeit unter und sucht nach neuen entsprechenden musikalischen Lösungen dafür.

Grauns Vertonung wird erstmalig von Carl Hermann Bitter beschrieben, der sie als anonymes Werk Carl Heinrich Graun bereits zutreffend zuschreibt, das Druckjahr 1760 damit aber nicht in Übereinstimmung bringen kann.<sup>21</sup> Dass dieses Werk das wesentliche Deklamationsproblem des Hexameters kaum lösen kann, hat Bitter ebenso erkannt: „Die Musik dieser [drei] Versuche bewegt sich auf dem Boden der melodischen Declamation; [...] Jedoch verschwindet in ihr die eigenthümliche Scandierung des Hexameters so gut wie ganz. Es ist aus ihm eine ganz gewöhnliche Declamationsform geworden, somit der eigentliche Zweck der Arbeit nicht innegehalten.“<sup>22</sup> Und zum Ergebnis meint er: „Das Ganze wird wohl nur als ein erfolgloses Bestreben bezeichnet werden können.“<sup>23</sup>

Das recht umfangreiche Lied ist im Hinblick auf die Deklamationsform am ehesten mit dem *Accompagnato*-Modell Telemanns zu vergleichen. Auch bei Graun fallen betonte Silben und Taktschwerpunkte nahezu stets zusammen, wobei Graun jedoch keine streng quantifizierende Rhythmik komponiert. Die beiden Daktylen „[Um-]armung gebildet zu“ (T. 77) etwa sind mit ihrer Achtelfolge als akzentuierende Deklamation anzusehen:

Beispiel 4: siehe Seite 305.

Mit den teilweise mit Textwiederholungen verbundenen musikalischen Sequenzierungen versucht Graun überdies, einer gewissen Regelhaftigkeit des Themas Rechnung zu tragen. Als Folge ergibt sich so ab T. 79 sogar eine achttaktige musikalische Sinneinheit.

In das musikalische Umfeld dieses Liedes dürfte auch Johann Heinrich Rolles als verschollen angenommene Vertonung von Szenen aus Klopstocks *Messias* gehören. In den Lebenserinnerungen Friedrich von Köpkins, einer der wichtigsten Quellen für die Kenntnis des Magdeburger Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, findet sich dazu die Anmerkung:

20 Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 2. umgearbeitete Auflage Leipzig 1897, S. 16. Riemann vertritt diese These auch an anderer Stelle.

21 Carl Hermann Bitter, *Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder*, Berlin 1868, Bd. 1, S. 155 f.

22 Ebd., S. 156.

23 Ebd., S. 158 f.

„Mein Umgang mit Bachmann und Delbrück brachte mich häufig mit dem Musikdirektor Rolle in Gesellschaft. Dieser war oft im Bachmannschen Hause, und schon in frühern Zeiten ein Freund desselben gewesen. Bachmann hatte einen vortrefflichen englischen Flügel. Rolle spielte uns oft von seinen Compositionen darauf vor, setzte auch damals zum Clavier die Scenen aus dem Messias von Cidli. Dies gab die Gelegenheit zur Veranstaltung eines öffentlichen großen Concerts unter Rolles Direction. Bachmann, ich und der Kaufmann Gleim, Bruder des Dichters, wirkten jeder in seinem Kreise. So kam 1764 hier das erste öffentliche Concert zu Stande.“<sup>24</sup>

Zunächst gibt die etwas holprige Formulierung „Scenen aus dem Messias von Cidli“ innerhalb von Köpkins ansonsten sehr klar formulierten Erinnerungen zu denken. Möglicherweise hat man vorschnell geschlossen, dass es sich dabei um die Cidli-Szenen aus dem IV. Gesang handle.<sup>25</sup> Der von Köpken geschilderte Umgang fand im Rahmen des „gelehrten Clubs“ statt, einer literarischen Gesellschaft, die Köpken wenige Jahre zuvor ins Leben gerufen hatte. Aus verschiedenen Zeugnissen wie etwa der von Samuel Patzke zwischen 1763 und 1766 herausgegebenen moralischen Wochenschrift *Der Greis* ist zu schließen, dass die Mitglieder des gelehrten Clubs bei ihren Zusammenkünften Pseudonyme benutzt haben. Patzke etwa, Prediger an der Magdeburger Heilig-Geist-Kirche, trug den Namen „Phronim“. Vielleicht verweist die Angabe „von Cidli“ eher auf das Pseudonym Klopstocks als auf die Auswahl der Szenen.

Dass Rolle die fraglichen Szenen „zum Clavier“ ausgesetzt habe, muss nicht notwendigerweise auf ein Klavierlied schließen lassen. So berichtet Reichardt in seinen *Briefen eines aufmerksamen Reisenden* von einem Besuch bei Rolle,<sup>26</sup> bei dem ihm dieser weite Teile aus dem *Tod Abels* am Klavier vorgespielt habe, und auch Friedrich Rochlitz liefert im zweiten Band seiner Sammlung *Für Freunde der Tonkunst* von 1825 eine denkbar farbige Schilderung einer Hausmusik, bei der das gleiche Werk zum Klavier musiziert worden ist.<sup>27</sup> Köpkins Bemerkung, dass diese Hauskonzerte bei Bachmann „Gelegenheit zur Veranstaltung eines öffentlichen großen Concerts“ gegeben haben, hat dann offenbar zu der Einschätzung geführt, dass Rolles *Messias*-Szenen in der Art seiner späteren Oratorien oder musikalischen Dramen komponiert seien; so zumindest ist das verlorene Werk bereits in einem monographischen Aufsatz Erich Valentins beschrieben,<sup>28</sup> der diese

24 Friedrich von Köpken, *Meine Lebensgeschichte, besonders mit Rücksicht auf Geistes- und Charakterbildung. Für meine Kinder aufgesetzt im September 1794*, in: *Familien-Nachrichten für die Nachkommen A. H. Franckes*, 6. Stück, Halle 1916, S. 1–63, hier S. 38.

25 So zuletzt Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, in: *Händel-Jahrbuch* 47 (2001), S. 203–223, hier S. 206.

26 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Zweyter Theil*, Frankfurt und Breslau 1776, S. 55–78.

27 Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst. Vierter Band*, Leipzig 1832, S. 67–136, hier S. 106–118.

28 Erich Valentin, *J. H. Rolle: Ein mitteldeutscher Musiker*, in: *Sachsen und Anhalt: Jahrbuch der Historischen Kommission* 9 (1933), S. 109–160, hier S. 138.

Angabe auch in die MGG übernommen hat.<sup>29</sup> Rudolf Kaestner hingegen erwähnt das Werk nicht.<sup>30</sup> Im Werkverzeichnis des aktualisierten *New Grove*<sup>31</sup> ist Rolles *Messias* indes weiterhin als verlorenes oratorisches Werk verzeichnet.

Doch einige Argumente sprechen gegen diese Annahme. Zunächst ist die Überlieferungssituation zumindest der in Magdeburg entstandenen Kompositionen Rolles für den Konzertsaal durch einander ergänzende Quellen recht gut zu erschließen. So lassen sich weder in Köpkens Lebenserinnerungen noch in dem von Lutz Buchmann aus der *Magdeburgischen Privilegierten Zeitung* rekonstruierten Aufführungskalender Rolles<sup>32</sup> Hinweise auf vollständig verlorene Werke finden. Dass der *Messias* die einzige Ausnahme davon bilden sollte, erscheint angesichts der ihm zugesprochenen Bedeutung doch eher wenig wahrscheinlich. Auch liest man aus Köpkens Erinnerung nur heraus, dass Rolle die Szenen „gesetzt“, nicht aber, dass er sie tatsächlich auch aufgeführt habe. Die Aufführung war offenbar für das erste „öffentliche Concert“ vorgesehen. Nachgewiesen ist sie dafür bislang aber nicht, und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Rolle – wie zwei Jahrzehnte später Reichardt – keine befriedigende musikalische Lösung für die *Messias*-Szenen gefunden und seine Arbeit daran gar nicht abgeschlossen hat. Denn auch die bisweilen geäußerte Vermutung, zumindest eine Spur von Rolles *Messias*-Szenen sei in den *Drey verschiedenen Versuchen* zu finden,<sup>33</sup> ist nicht zu stützen: Durch eine handschriftliche Quelle dieses Liedes in der Amalien-Bibliothek wie auch durch einen Brief von Johann Heinrich Voß kann das oben behandelte Lied Graun sicher zugeschrieben werden.<sup>34</sup> 1760 aber, im Druckjahr der *Drey verschiedenen Versuche*, residierte nicht nur der Berliner Hof in Folge des Siebenjährigen Krieges in Magdeburg, sondern auch Klopstock nahm zeitweilig seinen Wohnsitz dort. Dass Grauns Vertonung ohne einen Austausch mit Klopstock und Rolle entstanden sein sollte, ist damit nur schwer vorstellbar, und entsprechend darf man eine gewisse Ähnlichkeit der Vertonungen von Graun und Rolle vermuten.

Dem Dilemma, dass die Textgestalt des Hexameters und die musikalische Deklamation widerstreitenden Prinzipien unterliegen, haben sich auch die *Messias*-Komponisten der 1780er und 1790er Jahre gegenüber gesehen. In direkter Anknüpfung an Telemanns Kantaten ist der *Messias* von Andreas Romberg zu sehen.<sup>35</sup> Komponiert 1793 in Bonn, umgearbeitet 1802 in Hamburg, beruht das Werk auf der lediglich um einen Schlusschoral erweiterten Reichardtschen Textfassung, die Romberg allerdings umstellt und

29 Erich Valentin, *Johann Heinrich Rolle*, in: MGG, Bd. 11, Kassel u. a. 1963, Sp. 653–656, hier Sp. 655.

30 Rudolf Kaestner, *J. H. Rolle: Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932 (*Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* 13).

31 Thomas A. Bauman und Janet Best Pyatt, *Johann Heinrich Rolle*, in: *NGroveD2*, London u. a. 2001, Bd. 21, S. 531–533.

32 Lutz Buchmann, *Die „Magdeburgische privilegierte Zeitung“ als musikgeschichtliche Quelle*, in: *Das Magdeburger Musikleben im 18. Jahrhundert. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz am 9. März 1985 in Magdeburg*, Magdeburg 1986, S. 42–55 (*Magdeburger Musikwissenschaftliche Konferenzen* 1).

33 Z. B. Reipsch, *Telemann und Klopstock* (wie Anm. 5), S. 118.

34 Freundliche Mitteilung von Christoph Henzel aus seinem in Vorbereitung befindlichen Verzeichnis der Werke der Gebrüder Graun.

35 D-Hs: Sign. ND VI 395<sup>ak</sup> (Autograph): *Der MeBias. Componiert [...] zu Bonn. 1793.*



in drei statt in zwei Teile gliedert. Diese Teile sind aber musikalisch miteinander verflochten; zwischen das letzte Stück des ersten und das erste Stück des zweiten Teils hat Romberg eine modulierende Überleitung gesetzt. Modulierende Überleitungen finden sich auch innerhalb der Teile allenthalben, so dass sich wie bei Telemann große Szenen aneinander reihen. Ebenso stellt Romberg in den einzelnen Nummern verschiedene Satztypen nebeneinander; die immerhin 26 Hexameter-Verse von Evas „Selig bist du“ im zweiten Teil vertont Romberg in 45 Takten Largo, 79 Takten *Accompagnato* mit häufigen Tempowechseln und 20 Takten „a tempo“, die eine Art auskomponiertes *da capo* darstellen. Es schließen sich noch zwei Takte modulierender Überleitung zur nächsten Nummer an.

Besonders innerhalb der *Accompagnato*-Takte ist die Musik sehr kleingliedrig gehalten und ändert in Abhängigkeit von Reizworten wie „Unschuld“ oder „entsetzliche Tat“ innerhalb weniger Takte völlig ihren Charakter:

Beispiel 5: siehe Seite 306–308.

Romberg hat gegenüber seinem Verleger Nicolaus Simrock zugegeben, dass sein *Messias* „in Hinsicht der galanten Schönheiten und Vollkommenheiten sich mit anderen neuen Partituren nicht messen kann“,<sup>36</sup> doch die an eine Fantasie gemahnende Formlosigkeit dieser Szene ist damit nur unzureichend beschrieben. Das ohnehin lediglich angedeutete *da capo* hilft kaum, den komplexen Mittelteil zu umgrenzen; da viele andere Nummern des Werkes vergleichbar gestaltet sind, dürfte das Werk tatsächlich nur schwer zugänglich sein. Romberg hat in seiner Überarbeitung das Werk stärker gegliedert, Orchestervorspiele hinzugefügt und die *Accompagnati* teilweise gestrafft, diese Eva-Szene aber weitgehend unverändert belassen. Einen größeren Erfolg hat er damit aber nicht mehr erzielen können.

Gewissermaßen radikale Gegenentwürfe dazu stellen schließlich die Vertonungen von Johann Friedrich Hugo Dalberg und Gottfried August Homilius dar. Dalberg, der hauptsächlich durch eine frühe Vertonung von Friedrich Schillers Ode *An die Freude* den Weg in die musikwissenschaftlichen Nachschlagewerke gefunden hat, nennt seine Werke *Eva's Klagen* und *Jesus auf Golgatha*<sup>37</sup> „Deklamationen“ und gestaltet sie wie ein Melodram. Die Textunterlegung ist dabei sicher nicht so punktuell zu verstehen, wie sie in der handschriftlichen Quelle vorliegt. Vermutlich dienen die Worte gleichsam als Stichworte für den begleitenden Vortrag der Verse. Die Unmöglichkeit, diese Verse selbst in Musik zu setzen, führt bei Dalberg zu der Lösung, ihren Vortrag mit Musik zu illustrieren:

Beispiel 6: siehe Seite 309.

36 Zitiert nach Oliver Huck, *Andreas Romberg: Der Messias*, in: *Oratorienführer* (Hrsg. Silke Leopold und Ulrich Scheideler), Stuttgart u. a. 2000, S. 573 f., hier S. 574.

37 D-SW1: Mus. 1589: *Eva's Klagen | bei dem Anblick des sterbenden | Messias, eine Deklamation | mit musikalischer Begleitung | aus | Klopstocks Mesiasde 8<sup>er</sup> Gesang.*

Als wiederum anderer Gegenentwurf kann der 1776 komponierte *Messias* von Homilius gelten,<sup>38</sup> denn Homilius vertont einen eingerichteten Text, der zwar entfernt an das Klopstocksche Epos gemahnt, die Verse aber in bester akzentuierender Weise in völliger Abwesenheit des Hexameters gestaltet. Es handelt sich um eine nachgedichtete Passionserzählung; da die autographe Partitur<sup>39</sup> in der Schweriner Landesbibliothek für eine Aufführung am Ludwigscluster Hof eingerichtet ist, bietet sich die Vermutung an, dass auch dieser ansonsten nicht bezeichnete Text von Heinrich Julius Tode verfasst worden ist. Wie bei Klopstock nimmt die eigentliche Handlung einen nur geringen Platz ein, um den kontemplativen Abschnitten desto mehr Gewicht beizumessen. Etwas überraschend ist freilich, dass zu den betrachtenden Personen sogar Gott selber zählt. Mit geheimnisvollem Paukenwirbel eingeleitet, sind die ersten Takte dieser Arie wie ein Auftritt gestaltet; eine dramatische Komponente, die dem Klopstockschen Epos fehlt:

Beispiel 7: siehe Seite 310.

Klopstocks *Messias* ist bei aller Abwesenheit im lyrischen Detail wohl dennoch mit seiner epochalen Kraft eine notwendige Voraussetzung für Homilius' Vertonung. Die Unmöglichkeit, Klopstocks Verse in Musik zu setzen, führt bei Homilius nunmehr zur völligen Abkehr vom ursprünglichen lyrischen Text und zu einer pointierten Darstellung von Klopstocks Theologie der Empfindsamkeit

38 D-SW1: Mus. 2910: *Der Messias* | ein Singgedicht („Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“). Zur Partitur ist ein Textbuch überliefert: *Der Messias, | ein Oratorium. | In Musik gesetzt | von | Gottfried August Homilius | Kantor und Musik-Director an der Kreuz- | Kirche zu Dresden. | Schwerin 1780. | gedruckt mit Bärensprungschens Schriften.*

39 Die Partitur ist von Uwe Wolf als Autograph identifiziert worden. Ich danke an dieser Stelle für die freundliche Mitteilung.

Beispiel 1: Georg Philipp Telemann, *Mirjam und Debora*, Nr. 2 (Rezitativ Herold).

Recit.

Ein Herold

Mir - jam[s] und dei - ne Weh - muth, De - bo - ra, wur - den nach lan - gem trau - ri - gem

Basso

6

Schwei - gen zum sanff - ten zum wei - nen - den Lie - de voll Kla - ge, denn der Un -

10

sterb - li - chen Stim - me zer - fließt von sich selbst in Ge - sän - ge, wenn sie Emp - fin - dun - gen

14

sagt, wie De - bo - ra und Mir - jam sie föhl - ten. Die auf E - phra - ims Ber - ge nach ih - rem

18

Nah - men den Palm - baum nannt', und Am - rams Toch - ter. So san - gen sie ge - gen - ein - an - der:

Beispiel 2: Georg Philipp Telemann, *Mirjam und Debora*, Nr. 3 (Mirjam), T. 1–39.

Mirjam

Schön - ster un - ter den Men - schen Er

25 **Recit.**  
war der Schön - ste der Men - schen; A - ber ent - stellt ent - stellt\_\_\_ hat

32  
dich der blu - ti - ge Tod, dich! dich! dich! dich!

Beispiel 3: Georg Philipp Telemann, *Mirjam und Debora*, Nr. 3 (Wechselgesang Mirjam und Debora), T. 82–94.

**Langsam**

Fagotti

Violine I

Violine II

Viola

Mirjam  
Un - - - er - mü - det fal - tet er sei - ne Hän - de zum

Debora  
Un - - - er - mü - det fal - tet er sei - ne Hän - de zum

Basso

88

Va - ter für die Sün - der zum Hei - - - li - gen. Un - er -

Va - ter für die Sün - der zum Hei - - - li - gen. Un - er -

88 7 4 6 2 5

Beispiel 4: Carl Heinrich Graun, *Klage der Cidli*.

74

so in dei - - - - ner rei - - - - nen Um - ar - mung ge - bil - det zu

78

wer - den, Dein zu sein, dein zu sein und dich

83

e - wig, dich e - - - wig, dich e - wig zu lie - - - ben.

Beispiel 5: Andreas Romberg, *Der Messias*, Nr. 8 (Eva), T. 75–107.

75 **Adagio**

Flauto

Oboi

Eva

Sey du mir mein E - den;

Violino I

Violino II

Viola

Basso

*p*

80 **Recit.**

Flauto

Oboi

Eva

du Brun-nen Da-vids, du Quel-le, wo ich gött-lich er - schaf-fen zu - erst mich sa - he;

Violino I

Violino II

Viola

Basso

80

84

du Hüt-te, wo er wein-te, sey du mir die Lau-be der er - sten

84

90

*dolce*

*dolce*

Un-schuld! Hätt ich

*p*

*p*

*p*

90

*p*

97

dich in E - den ge - bo - ren, hätt ich dich in E - den ge - bo - ren, du

104

Recit. Largo

gött - li - cher, hätt ich gleich nach je - ner ent - setz - li - chen That, o Sohn, dich ge - bo - ren:

104



Beispiel 6: Johann Friedrich Hugo Dalberg, *Eva's Klagen*.

**Andante**

Flöte

Due Corni

Eva ...Wunden herabquillt

Violine I

Violine II

Viola

Basso

**Adagio**

hängt voll Jammer

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Beispiel 7: Gottfried August Homilius, *Der Messias*, Arie Nr. 6 (Bass), T. 1–6.

**Andante maestoso**

Flöte

Gr. Oboe  
[=d'amore]

Fagott

Pauken

Bass

Violine I

Violine II

Viola

Fondamento

sord.

*f*

Du bist mein lieb-ster Sohn,

*p* *f*