

Mark Emanuel
Amtstätter

Imaginäre Opern. Singende Deklamation und musikalisches Drama bei Klopstock und Rolle

Johann Heinrich Rolle schreibt am 21. Mai 1772 an den Verleger Breitkopf über die Vertonung des *David und Jonathan*, einer Szene aus Klopstocks biblischem Drama *Salomo*:

„Die von mir dazu gemachte Musik ist die Frucht einer Unterredung, die Klopstock und Sulzer von der heutigen Singecomposition vor einigen Jahren mit mir gehabt. So viel ich mich noch erinnere, so war man mit den lang ausgeführten Arien und ihr Da capo, mit den darin so oft vorkommenden unnöthigen Wiederholungen des Textes und eben denselben Klauselchen, mit den Dehnungen eines oft unbeträchtlichen Wortes, mit der Vernachlässigung einer guten Declamation und des wahren Ausdrucks des Affekts, sehr unzufrieden. Bey der jetzigen Mode der Singemusik würden wir noch immer weit von der Musik der Alten entfernt bleiben, davon wir doch so viele grosse Effecte läsen. Die Alten hätten die Singemusik für nichts anderes als für eine erhöhte Declamation gehalten. Diese sollte der Musicus fleissiger studiren. Kurz, man wollte, dass der Gesang an sich selbst so voller Ausdruck seyn sollte, dass er auch ohne Begleitung der Instrumente, oder höchstens nur von einem leisen Bass begleitet, dennoch seine völlige Wirkung thäte; und was dergl. mehr [...]“¹

Stattgefunden hat die besagte Unterredung Rolles mit Klopstock und Sulzer vermutlich Mitte Juni 1763.² Die hier angesprochene ästhetische Problematik kommt auch im Rahmen von Glucks Opernreform, so z. B. in der bekannten Vorrede zur Oper *Alceste*, zum Ausdruck.³ Und auch Rolle und Klopstock waren in dieser Hinsicht offensichtlich einer Meinung, denn beide versuchten sich etwa ab Ende der 1760er Jahre selbst mit voneinander unabhängigen, individuellen künstlerischen Lösungsversuchen. Ich möchte diese im Folgenden kurz skizzieren und dabei jedoch nicht – wie es vielleicht zunächst nahe liegen würde – auf Rolles besagte Klopstock-Vertonung *David und Jonathan* zu sprechen kommen,⁴ sondern zur Grundlage meiner Überlegungen Klopstocks Hermann-Dra-

1 Der Brief ist nicht mehr erhalten und wird zitiert nach Rudolf Kaestner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932, S. 25f.

2 Vgl. Monika Lemmel, *Klopstocks „Jonathan“, ein Drama? Zur Entstehung von Johann Heinrich Rolles musikalischer Elegie „David und Jonathan“*, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, Jahrbuch 2003. Klopstock und die Musik*, hrsg. von Peter Wollny, Beeskow 2005, S. 341-347, hier S. 344.

3 Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*. Zürich [1954], S. 142-147.

4 Vgl. dazu den Beitrag von Monika Lemmel (wie Anm. 2).

men⁵ und Rolles⁶ *Herrmanns Tod* einander gegenüberstellen. Vor allem Klopstocks mit den drei Hermann-Dramen verwirklichte eigenwillige Dramenkonzeption und der dazu gehörende poetologische Hintergrund bedürfen jedoch zunächst einiger Erläuterung.

Im Rahmen von Klopstocks Überlegungen zur Poetik spielt der Begriff der „Darstellung“, den Klopstock eng mit dem Begriff der „Täuschung“ verbindet, eine sehr große Rolle.⁷ Klopstock versteht unter „Darstellung“ eine aus zwei Komponenten bestehende poetologische Konzeption, die einerseits die konkrete poetische Beschaffenheit des gedichteten Textes selbst betrifft, andererseits seine Übermittlung an den Hörer (bzw. hörenden Leser) im deklamatorischen Akt: „Der Zweck der Darstellung ist Täuschung. Zu diesem muß der Dichter den Zuhörer, so oft er kann, hinreißen, und nicht herleiten.“⁸

Klopstock unterscheidet dafür „wirkliche Dinge und Vorstellungen, die wir uns davon machen. Die Vorstellungen von gewissen Dingen können so lebhaft werden, daß diese uns gegenwärtig, und beynah die Dinge selbst zu seyn scheinen. Diese Vorstellungen nenne ich *fastwirkliche* Dinge.“⁹

Klopstock erreicht dieses Fastwirkliche, dieses Hinreißen des Zuhörers zunächst durch die Beschaffenheit des Textes, seine Wortwahl, seine Wortstellung, seine Rhythmik, welche die seelisch-körperlichen Bewegungen in rhythmische übersetzt.¹⁰

„Die Täuschung ist eine so zarte Blume, daß sie von jedem zu kühlen Lüftchen hinwelkt. Ein solches Lüftchen ist z. E. jedes unedle, unschicklich, oder auch nur übelgestellte Wort.

Der Wohlklang, und noch mehr das bedeutende Sylbenmaß, diese ψυχαί φωνητικάι, (beseelte Töne, [...]) haben viel Ausdruck; wenn sie zu dem Inhalte passen: und unterbrechen die Täuschung; wenn sie nicht dazu passen. Auch hier kann so manches welkmachende Lüftchen leicht zum Wehen kommen.

Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dieß in Beziehung auf den Reichthum unserer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken.“¹¹

5 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Herrmanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg und Bremen 1769; Klopstock, *Herrmann und die Fürsten. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg 1784; Klopstock, *Herrmanns Tod. Ein Bardiet für die Schaubühne*, Hamburg 1787.

6 *Herrmanns Tod, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt und als ein Auszug zum Singen beym Klaviere [...] herausgegeben von Johann Heinrich Rolle, Musikdirektor in Magdeburg*, Leipzig [1783].

7 Zu Klopstocks Begriff der Darstellung vgl. Winfried Menninghaus, „Darstellung“. *Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas*, in: *Was heißt „Darstellen“?*, hrsg. von Christiaan Lucas Hart Nibbrig, Frankfurt (Main) 1994, S. 205-226; Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der Darstellung im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 149-229 (Kap. IV. „Fastwirkliche Dinge“: *Klopstocks Theorie der Darstellung*).

8 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der Darstellung*, in: *Abhandlungen über Poesie und über Künste und Wissenschaft überhaupt*, hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Leipzig 1830, S. 5 (*Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* 4, *Klopstocks Sämtliche Werke* 16).

9 Ebd., S. 4.

10 Vgl. dazu Mark Emanuel Amtstätter, *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufodden*, Tübingen 2005.

11 Klopstock, *Von der Darstellung* (wie Anm. 8), S. 10.

Diese „Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat“, sind also im „bedeutenden Sylbenmaß“ mitausgedrückt und sollen laut Klopstock zusammen mit den in der Sprache „völlig ausgedrückten“ Empfindungen aufgrund einer Art von somatischem Verstehen dem Zuhörer übermittelt werden.

„Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehn. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung gerade zu das durch sie Ausgedrückte zu seyn. Diese Täuschung muß dem Dichter eben so wichtig seyn, als sie ihm vortheilhaft ist.“¹²

Dieses gleichsam unmittelbare körperliche Verstehen von rhythmisch-seelischer Bewegtheit ist nun aber an den Akt der Deklamation gebunden, der den zweiten wesentlichen Teil von Klopstocks Darstellungskonzept ausmacht. Hier unterscheidet Klopstock nun zwei Arten von Deklamation, die aber nur graduell unterschieden sind. Und auch hier kommt wieder etwas zum Ausdruck, „wozu die Sprache keine Worte“ hat.

„Die singende Declamation läst dasjenige Leidenschaftliche hören, wozu die Sprache keine Worte hat. (Da diese fürs Ohr bezeichnet; so muste sie, um das Überflüssige zu vermeiden, der Stimme etwas *Mitbezeichnung* überlassen.) Die redende Declamation thut, in ihrer Art, eben das, nur daß die singende stärker und schöner ist. Jedoch wird der letzten dieser Vorzug nur alsdann zugestanden, wenn der Componist die Melodie durch die Harmonie nicht allein nicht wegkünstelt, sondern sie merklich vorwalten läst. [...] Der Singcomponist drückt dasjenige Leidenschaftliche aus, das dem Dichter, der Sprache wegen, unausdrückbar ist. Was also der Dichter, wenn ihn die Sprache nicht gehindert hätte, noch würde ausgedrückt haben, *das ganz*, aber auch *nur das* muß der Componist ausdrücken.“¹³

Auch hier sollen also auf *beiden* Ebenen, sowohl auf der Ebene der Beschaffenheit des Textes als auch im Akt der Deklamation, ebenso Dinge, für die die Sprache *keine* Worte hat, mitausgedrückt werden. All dies ist insofern wesentlich, als nun in den Hermann-Dramen dieses deklamatorisch-musikalische Darstellungs-Konzept zur Anwendung kommt.

Obwohl der Entstehungszeitraum der Hermann-Dramen bis zum Druck des letzten Teils ungefähr 20 Jahre umfasst, sind die drei Dramen, die Klopstock *Bardiete* nennt, im

12 Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in: Metrische Abhandlungen, hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Leipzig 1830, S. 5 (*Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* 3, *Klopstocks Sämtliche Werke* 15), S. 207.

13 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlbusch und Rose-Maria Hurlbusch †, Berlin und New York 1974ff. (im Folgenden HKA), *Werke VII/2: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat*, hrsg. von Klaus Hurlbusch, Berlin und New York 2003, S. 48f.

Großen und Ganzen in zwei großen Arbeitsschüben¹⁴ entstanden. Sowohl eine konzeptionelle als auch formale Einheit ist schon allein aus diesem entstehungsgeschichtlichen Grund zu konstatieren: von *Hermanns Schlacht* aus dem Jahr 1769 über *Hermann und die Fürsten* von 1784 bis zu *Hermanns Tod* von 1787. Entscheidend für alle drei Dramen ist dabei die poetologisch-formale Konzeption der Trilogie wie sie in *Hermanns Schlacht* vorgestellt wird.

In erklärenden Anmerkungen, die dem Text nachgestellt sind, erläutert Klopstock unter anderem den Begriff „Bardiet“ oder „barditus“:

„Der Bardiet fängt oft, wenn die Schlacht am hitzigsten ist, mit leisem Murmeln an, und nimmt nach und nach so zu, daß er zuletzt wie Wellen tönt, die an Felsen schlagen. Marcell.

Sie singen, wenn sie zur Schlacht heranrücken. 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 gebrochne Töne. Sie halten den Schild gegen den Mund, daß die Stimme durch den Widerschall stärker und kriegerischer werde. Tac.“¹⁵

Die letzten, von Klopstock selbst aus dem dritten Kapitel der *Germania* des Tacitus¹⁶ übersetzten Sätze weisen auf ein dualistisches System aus Stimme und Bewegung hin, ähnlich dem rhetorischen Begriff der Actio, der nach Cicero und Quintilian gleicher-

14 Vgl. Klopstock an Gleim vom 19. Dezember 1767: „Hermanns Schlacht, ein Bardiet für die Schaubühne‘ liegt auch zum Drucke fertig. [...] Hermanns Schlacht wird auch bald eine Zwillingsschwester haben: Hermann u Ingomar [*Hermann und die Fürsten*] (unsre Schlacht mit Cäcina Tac) Ich kann nicht sagen, daß Kopf u Arme schon da sind; denn ich arbeite nach meiner, wie ich glaube, löblichen Gewohnheit, sehr stükweise; aber zwey Dritthel sind fertig.“ (HKA, *Briefe* V/1: *Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Klaus Hurlbusch, Berlin und New York 1989, S. 45f. [Nr. 31]). *Hermann und die Fürsten* erschien im Februar 1784, doch war laut einer Tagebucheintragung von Matthisson auch *Hermanns Tod* bereits Anfang September desselben Jahres vollendet: „10. September bei Klopstock; er hatte eben Hermanns Tod vollendet“ (vgl. HKA, *Briefe* VIII/2: *Briefe 1783–1794*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang*, hrsg. von Helmut Riege, Berlin und New York 1999, S. 448). Noch am 7. April 1784 hatte Ebert in einem Brief an Johanna Elisabeth von Winthem nachgefragt: „Schreiben Sie mir doch, ob wir denn noch wirklich *Hermanns Tod* zu hoffen haben, und wann“ (Hs. D-Hs: KN 48, 255). Am 18. Dezember 1784 schreibt Juliane von Reventlow an Klopstock: „Wir haben letzgens Hermann und Segest [*Hermanns Tod*] gemeinschaftlich gelesen“ (HKA, *Briefe* VIII/1: *Briefe 1783–1794*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Helmut Riege, Berlin und New York 1994, S. 50 [Nr. 49]), wie das fertige Drama im Manuskript zu dieser Zeit von Klopstock selbst betitelt wurde.

15 Klopstock, *Hermanns Schlacht* (wie Anm. 5), S. 140.

16 Vgl. Tacitus, *Germania*, zweisprachig, übertragen und erläutert von Arno Mauersberger, Frankfurt (Main) 1980, S. 26–29. Der lateinische Text lautet: „Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditus vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim trepidantve, prout sonuit acies, nec tam voces illae quam virtutis concentus videntur. Affectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat.“

maßen Stimme und Bewegung umfasst.¹⁷ Nachdem nun etwa ein Drittel des Textes der *Hermanns Schlacht* (180 Strophen) aus den so genannten *Bardengesängen* besteht und sich Klopstock auch gegenüber Herder¹⁸ so geäußert hat, dass die Handlung der *Hermanns Schlacht* darin bestünde, dass die „Personen in H. S.“ „nicht *in* der Schlacht; sondern *ausser* der Schlacht in Absicht *auf* die Schlacht“ handeln und auch die Barden „handelnde Personen“ seien, „denn Sie helfen siegen“ – kann durchaus konstatiert werden, dass die äußere Handlung zugunsten einer Klangaktion zurückweicht, die in den rhythmisch genau mit metrischen Zeichen festgelegten freirhythmischen Bardengesängen Bedeutung und Handlung als Klang und Rhythmus im Sinne von Klopstocks oben dargelegtem semantisch-deklamatorischem Darstellungskonzept transportiert. Ja, man gewinnt sogar die Vermutung, hier würden schon rein durch den Text Schritte in eine ganz eigene musikdramatische Gattung *sui generis* ausprobiert – auch ohne die von Gluck über 20 Jahre hinweg verfolgte Komposition der *Hermanns Schlacht*, die leider nicht erhalten ist.¹⁹

Als konkretes Beispiel könnte man in der *Hermanns Schlacht* den Totengesang für Hermanns Vater, Siegmars, nennen. Siegmars liegt im Sterben²⁰ und fordert von den Barden den Vortrag dieses Gesanges, denn nach Siegmars eigenen Worten ist „das Lied [...] auch für die, welche unten in der Schlacht sterben!“²¹ Das Sterben der Krieger in der Schlacht vollzieht sich folglich im Gesang für den im Sterben liegenden Siegmars, nicht als äußerlich auf der Bühne sichtbare Schlachtaktion also, sondern imaginär als rhythmische Wortbewegung, die die Bedeutung „Tod“ trägt, als todverkündender und todbringender „singend deklamierter“ Schlachtgesang, der in seiner rhythmischen Äußerung als Stimme auch gleichzeitig die Bewegung und Verkörperung des Todes ist.

Dass auch die Zeitgenossen allein für den Text eine gewisse Nähe zur Oper festgestellt haben, zeigt u. a. eine Stelle im Artikel *Oper* in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*, worin für die *Hermanns Schlacht* „viel Aehnlichkeit mit der Oper [...]“

17 Vgl. Marcus Tullius Cicero, *Opera* [...], edidit Io. Casp. Orellius, Volumen I, Turici 1826, S. 461. (M. Tullii Ciceronis ad Marcum Brutum, *Orator*: XVII, 55): „Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, quum [cum] constet e voce atque motu.“ Marcus Tullius Cicero, *Der Redner*, deutsch von Prof. Dr. Julius Sommerbrodt, vierte Auflage, [um 1920], S. 20 (*Langenscheidt Bibliothek* 86: Cicero IX): „Der Vortrag ist gewissermaßen die Beredsamkeit des Körpers, da er auf der Stimme und der Bewegung beruht.“ Und: M. Fabii Quintiliani, Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis Oratoriae, Ausbildung des Redners*, Libri XII, Zwölf Bücher, [...], hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Teile, Darmstadt 1988 (*Texte zur Forschung* 2 und 3). Pars posterior, Zweiter Teil, 608/609: „Pronuntiatio a plerisque ‚actio‘ dicitur, sed prius nomen a voce, sequens a gestu videtur accipere. namque actionem Cicero alias ‚quasi sermonem‘, alias ‚eloquentiam quandam corporis‘ dicit. idem tamen duas eius partis facit, quae sunt eadem pronuntiationis, vocem atque motum: quapropter utraque appellatione indifferenter uti licet.“: „Der Vortrag heißt bei den meisten ‚actio‘ (Auftreten), jedoch scheint er den ersteren Namen von der Verwendung der Stimme, den letzteren von der des Gebärdenspiels zu haben. Denn Cicero nennt ‚actio‘ einmal ‚gleichsam die Sprache‘, ein andermal ‚eine Art von körperlicher Beredsamkeit‘. Zugleich indessen zerlegt er sie in zwei Teile, die zugleich die Teile der ‚pronuntiatio‘ sind, Stimme und Bewegung; deshalb darf man beide Bezeichnungen ohne Unterschied gebrauchen.“ Vgl. dazu auch Amtstätter, *Beseelte Töne* (wie Anm. 10), S. 27ff.

18 Für folgende Zitate vgl. HKA, *Briefe VI/1: Briefe 1773–1775*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Annette Lüchow, Berlin und New York 1998, S. 43 (Nr. 37: Klopstock an Johann Gottfried Herder vom 5. Mai 1773).

19 Zu Gluck und Klopstock vgl. Einstein, *Gluck* (wie Anm. 3), S. 178–189, zu *Hermanns Schlacht* ebd., S. 182f.

20 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, S. 72–75.

21 Ebd., S. 72.

wie unser Ideal sie zeigt“, konstatiert wird. Und weiter heißt es: „Eine solche Oper wäre allerdings eine völlig neue Art des Drama, wovon man sich, wenn man Klopstocks Bardiet mit Ueberlegung betrachtet, leicht eine richtige Vorstellung machen kann.“²²

Inwieweit Klopstock selbst den Opernbegriff mit den Hermann-Dramen in Verbindung gebracht hat, ist aufgrund widerstreitender Zeugnisse nicht zu entscheiden. So spricht Klopstock in einem Brief an Carl Friedrich Cramer vom 16. Dezember 1795 entschieden von dem „Bardiet, der keine Oper ist“.²³ Andererseits überliefert Voß jedoch in einem Brief an den Hainbund vom 30. März 1774 ein Gespräch mit Klopstock, worin es heißt:

„Er sprach auch von der Entstehung der Hermannsschlacht, seinen Oden, u der neuen Ausgabe des Meßias. Von der Oper spricht er wie wir, sie muß nur seyn, wo was sangbares ist. Ich sagte ihm, daß ich Hermannsschlacht für die einzige Oper hielte. Er lächelte. Meynen Sie das? Ich habs auch gewollt.“²⁴

Ein kurzer Blick auf Rolles „musikalisches Drama“ *Herrmanns Tod*, das mit Klopstocks Trilogie textlich nichts zu tun hat, sondern dessen Text von Johann Samuel Patzke stammt, mag beide künstlerischen Positionen abschließend beleuchten.²⁵

Anfang und Ende des Werkes sind durch Chorpartien gerahmt. Wie Patzke selbst im Druck des Textes als auch Rolle im Klavierauszug angeben, geht die Textvorlage für die umfangreichen Chorpartien zu Beginn zurück auf Karl Friedrich Kretschmanns 1769 erschienenen *Gesang Rhingulphs des Barden* und bildet gewissermaßen eine paraphrasierende Neukombination ausgewählter Stellen.²⁶ Da für *Herrmanns Tod* bereits eine vorangestellte kurze Inhaltsangabe in die Ausgangssituation der Handlung zu Beginn einführt, liegt hier mit diesem Zitat-Konglomerat nun also eine doppelte Einführung vor. Diese – nur durch kurze Rezitative unterbrochenen – Chorpartien betreffen noch nicht die dramatische Entwicklung an sich, sondern dienen inhaltlich als *Chor der Barden* einer gewissen stimmungsmäßigen Situierung des Ganzen, die vom Dramatischen

22 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste, Zweyter Theil* (Bd. 1), Leipzig 1775, S. 352.

23 HKA, *Briefe IX/1: Briefe 1795–1798*, Bd. 1: *Text*, hrsg. von Rainer Schmidt, Berlin und New York 1993, S. 29 (Nr. 24: Klopstock an Carl Friedrich Cramer vom 16./21. Dezember 1795).

24 Johann Heinrich Voß an den Hainbund vom 30. März 1774, zit. nach dem Briefanhang von Annette Lüchow, *„Die heilige Cohorte“: Klopstock und der Göttinger Hainbund*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen*, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl, Berlin und New York 1995, S. 152–220, hier S. 211.

25 Vgl. Johann Samuel Patzke, *Musikalische Gedichte. Nebst einem Anhang Einiger Lieder für Kinder*, Magdeburg und Leipzig 1780, S. 123–146: *Herrmanns Tod* (1770). Zu Patzkes Text selbst im Besonderen und zu Rolles „musikalischen Dramen“ im Allgemeinen vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, *Johann Heinrich Rolles „Musikalische Dramen“ – Notizen zu Grundlagen und Erscheinungsbild einer musikalischen Gattung*, in: *Händel-Jahrbuch 47* (2001), S. 203–223; ders., *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal – Korrigenda und Errata zu Datierung, literarischen Vorlagen und Überlieferung*, in: *Klopstock und die Musik* (wie Anm. 2), S. 311–340, darin zu *Herrmanns Tod* S. 318f., wo Reipsch als Jahr der Uraufführung von *Herrmanns Tod* 1771 nennt (S. 319 und 333). Zu Rolle ferner Janet Best Pyatt, *Music and society in eighteenth-century Germany: The music dramas of Johann Heinrich Rolle (1716–1785)*, Ann Arbor 1991, vgl. zu *Herrmanns Tod* S. 202–204.

26 Karl Friedrich Kretschmann, *Der Gesang Rhingulphs des Barden. Als Varus geschlagen war*. Leipzig 1769. Vgl. dazu Reipsch, *Johann Heinrich Rolles Werke für den Konzertsaal* (wie Anm. 25), S. 319. Sowohl der Druck von Rolles Klavierauszug zu *Herrmanns Tod* (S. II) als auch der Abdruck des Textes bei Patzke, *Musikalische Gedichte* (wie Anm. 25), S. 124, weisen darauf hin.

aus betrachtet stagniert, auf deren Boden sich jedoch das musikalische Drama dann entfalten kann. Dieses, die eigentliche dramatische Situation, liegt nun rein im Dialogischen begründet, im dramatischen, *gegen* jegliche Stagnation angelegten Wechsel von Rezitativen, Arien, Ariosi und Ensembles. Die im Vergleich zu den Eingangschören wesentlich längeren Rezitative unterstützen im Changieren mit den kurzen Arien, Ariosi und Ensembles die dramatische Entwicklung des Textes in der Weise, wie es auch der eingangs zitierte Brief gefordert hatte. Der *Chor der Barden* dagegen hat nur die Funktion von Prolog und Epilog, von Einführung und Schluss, und steht hier abweichend zu anderen „musikalischen Dramen“ Rolles außerhalb des eigentlichen Dramas. Der *Chor* ist hier nur die rahmende Einbettung des Dramas. Eine Art imaginäre Oper ist Rolles „musikalisches Drama“, da zwar eine opernhafte dramatische Szene mit Regieanweisungen vorliegt, diese aber nicht für die Bühne bestimmt ist und deshalb also imaginär genannt werden kann.

Bei Klopstock liegen die Verhältnisse nun genau umgekehrt. Die Bardengesänge sind hier gerade Träger der Handlung, die als deklamierte Sprachbewegung imaginär sich ereignet. Die Dialoge, die real auf der Bühne stattfinden, kommentieren nur. Damit sind hier die *Prosadialoge* die rahmende Einbettung des Dramas, das seinerseits in den Bardengesängen stattfindet. Die dramatische Klanglichkeit, in der sich das Drama ereignet, ist eine reine Sache des Hörens und der Vorstellung – und Klopstocks Konzeption aus diesem Grund als imaginäre Oper zu bezeichnen.

Fazit: Abseits von Gluck, der mit sehr ähnlichen ästhetischen Vorstellungen die tatsächliche reformierte Oper repräsentiert, sind hier ausgehend von der anfangs zitierten Briefstelle von Klopstock und Rolle zwei künstlerische Wege beschritten worden, die völlig verschieden sind, aber im Rahmen *imaginärer Opernentwürfe* derselben musikdramatischen Zielsetzung einer „erhöhten Deklamation“ folgen, bei Rolle im Rahmen seines eigenwilligen Oratorientyps des „musikalischen Dramas“, bei Klopstock im Rahmen seines semantisch-deklamatorischen Darstellungskonzeptes, wie es sich auch in den Hermann-Dramen äußert.