

## „The Sublime, the Grand and the Tender“ Zu Händels „Messiah“

Händel ist „Messiah“, und „Messiah“ ist das Oratorium schlechthin – dabei ist „Messiah“ gerade das am wenigsten typische Oratorium: Es behandelt keinen alttestamentlichen Stoff, und es fehlt an äusserer Dramatik. Dennoch: Kaum ein anderes umfangreiches Werk aus der Musikkultur ist über zweieinhalb Jahrhunderte hin von mehr Sängerinnen und Sängern gesungen worden. Der „Messiah“ galt nämlich – zumindest vor der historischen Aufführungspraxis – als nicht besonders schwierige Komposition, deren Aufführung sich auch Laienchöre zutrauten. Dazu kommt, dass zumal im 19. Jh. die Chöre nicht gross genug sein konnten: Zum 100. Todestag 1859 musizierten im Rahmen des „Great Handel Commemoration Festivals“ in London 480 Orchestermmitglieder und 2765 Chorsänger. Zum Vergleich: Bei der Uraufführung wirkten 20 Chorsängerinnen und -sänger mit, beim Collegium Vocale Lenzburg sind es etwa drei Dutzend.

### Abschied von der Oper

1741, im Entstehungsjahr des „Messiah“, waren Händels Verhältnisse nicht die glücklichsten. Seine beiden letzten Opern, „Imeneo“ und „Deidamia“, waren Misserfolge. So entschloss sich Händel, die italienische Oper, die er in London an verschiedenen Theatern fast dreissig Jahre gepflegt hatte, aufzugeben, offenbar weniger aus künstlerischen als aus kommerziellen Gründen. Händel war ja nicht nur Komponist, sondern auch Unternehmer. Abgesehen vom Rückgang der Besucherzahlen war es Händel leid, mit grösster Mühe italienische Kastraten und Primadonnen zu rekrutieren und deren unverschämte finanzielle und musikalische Ansprüche – ad personam komponierte Arien – zu erfüllen. Das Oratorium entthob ihn dieser Anstrengungen, und es fand wachsenden Anklang. Verantwortlich dafür waren vor allem drei Gründe: Es wurde englisch gesungen, es behandelte bekannte alttestamentliche Stoffe, und die Handlungsführung war einfach.

Händel war mit dem Oratorium längst vertraut. Sein erstes brachte er als 22-Jähriger 1707 in Rom zur Aufführung, „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno“ nach einem Libretto von Kardinal Pamphili. Das Oratorium ersetzte die Oper in den Fastenzeiten, in denen die Kirche Bühnenspektakel verbot. Es verwendete wie die Oper Rezitative und Arien; es verzichtete aber auf eine Bühnenhandlung und wählte vorwiegend biblische Stoffe. Auch in England wandte sich Händel neben der Komposition seiner gut vierzig Opern wiederholt dem Oratorium zu („Esther“, 1732, „Athalia“, 1733, „Saul“, 1738).

### „Messiah“ im Theater

Komponiert wurde „Messiah“ zwischen dem 24. August und dem 14. September 1741, in drei Wochen also. Das ist selbst selbst für einen "Schnellschreiber" wie Händel eine Ausnahme und eine gewaltige Leistung – umso mehr, als er praktisch die ganze Musik neu erfand, während er in manchen Opern und Oratorien früher komponierte Musik wiederverwendete. Die Uraufführung in Dublin am 13. April 1742, als Benefizkonzert für drei karitative Einrichtungen, war ein Riesenerfolg. Die Londoner aber entdeckten den „Messiah“ erst 1750. Das hatte seine Gründe: Als bekannt wurde, dass Händel 1743 seine erste Londoner Aufführung im Covent Garden Theatre leiten würde, schrieb ein Puritaner im Organ der anglikanischen Kirche, es sei ein Akt von Gotteslästerung, in einem „Playhouse“ sozusagen zum Vergnügen des Publikums den Messias dargeboten zu bekommen“. Dabei hatte sich Händel vorgesehen: Er nannte sein Werk anfänglich nicht „Messiah“, sondern unverbindlich „A new Sacred Oratorio“. Und er vermied den Anschein, er lasse Jesus durch Sänger direkt zum Publikum sprechen. Der Librettist hatte die wenigen vertonten Jesus-Worte aus den Evangelien in die Er-Form gesetzt (Nr. 17: „Kommt her zu ihm, die ihr mühselig seid“). Bei der Aufführung von Oratorien mit alttestamentlichen Stoffen waren derartige Schwierigkeiten nicht aufgetreten.

## Das Libretto: Keine Erzählung, dafür theologische Gelehrsamkeit

Der Librettist, Charles Jennens (1700-1773), verwendete ausschliesslich biblische Texte. Das hat für Hörerinnen und Hörer in unseren Tagen den Vorteil, dass sie dem Zeitgeschmack entzogen sind: Anders als in Bachs Kantaten und Oratorien findet sich im „Messiah“ keine schwer geniessbare, schwülstige Barockpoesie.

Die beachtliche theologische Leistung, die hinter der Zusammenstellung der vorwiegend alttestamentlichen Texte steht, ist heute für die Wenigsten nachvollziehbar. Der „Messiah“ verzichtet auf jede Handlung. Geburt, Wirken, Leiden, Sterben und Auferstehung des Gesalbten (hebr. Messias, griech. Christus) werden nicht erzählt, sondern es wird bloss darauf verwiesen. Damit setzt Charles Jennens eine Tradition des Bibelverständnisses fort, die Paulus und die Kirchenväter begründet haben: den typologische Zusammenhang zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Jenes wird nicht als eigenständiger Text verstanden, sondern als Verheissung dessen, was sich im Neuen Testament erfüllt. (Dass den heiligen jüdischen Schriften damit Gewalt angetan wird, bedeutete wenig oder nichts.) So kündigen in Jennens' Libretto in den beiden ersten Teilen prophetische Texte – wie diejenigen von der Geburt des heilbringenden Kindes (Jesaja) und vom Leiden des Gottesknechts (Jesaja und der Leidenspsalm 22) – die Geburt und die Passion des Messias-Christus an. Das typologische Prinzip bringt es auch mit sich, dass vom Wirken Jesu nur kurz und in allgemeinsten Form die Rede ist (Nr. 16-18) und dass die Auferstehung überhaupt nicht vorkommt. Das Judentum kannte ja bis in die Spätzeit kein Leben nach dem Tode. Auf das Heilsgeschehen wird freilich nicht nur vorausgedeutet, es wird auch wiederholt reflektiert, in seiner Bedeutung für die Glaubenden herausgestellt. Im dritten, textlich schwierigsten Teil geht es nicht mehr um den Messias selbst, sondern um die letzten Dinge: die Auferstehung der Toten und das ewige Leben. Jennens konzentriert sich auf die paulinischen Prophezeiungen in 1. Korinther 15, Texte, die zur Liturgie von anglikanischen Trauergottesdiensten gehörten und den Trauernden die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode vermitteln sollten.

## Händels Liberalität in Glaubensdingen

Händel war von Jennens' Libretto nicht besonders angetan. Er liess es zunächst liegen und brachte zu Jennens' grossem Ärger Veränderungen an – wenn auch nur geringe, weil er den Textdichter des „Saul“ nicht verlieren wollte.

Jennens war kein Kind der Aufklärung. Er glaubte an die Offenbarung Gottes im Messias und wollte in seinem Text Glaubensgewissheit vermitteln. Zeichen dafür sind die Chorpartien in der Weihnachts- und in der Passionsgeschichte, die in der 1. Person stehen: Hier bekennen Menschen ihren Glauben. Den zeitgenössischen Deismus, der in Jesus den Menschen sah und die Religion auf die Einsichten der naturgegebenen Vernunft begrenzte, lehnte er ab. Darin stand ihm Händel nahe, ohne ein Eiferer zu sein: Er kam mit den Lutheranern in seiner Heimat, den Katholiken im päpstlichen Rom und den Anglikanern in seinen fast fünfzig Londoner Jahren bestens zurecht. Offenbar war sein musikalisches Genie überzeugend genug. John Mainwaring, Händels erster Biograph, überliefert dessen Bekenntnis, „er sey weder geschickt noch geneigt zum Nachforschen oder Untersuchen in Dingen dieser Art; sondern festiglich entschlossen, als ein Glied derjenigen Gemeinde, darinn er geboren und erzogen, zu leben und zu sterben; die Glaubensartikel mögten nun wahr oder falsch seyn.“ (Deutsche Übersetzung mit Anmerkungen von Johann Mattheson, 1761)

## Einzigartigkeit der Komposition und der Wirkung

Händels „Messiah“ ist in mehrfacher Beziehung ein Höhepunkt in der Geschichte des Oratoriums. Auffällig ist die quantitative und qualitative Ausgewogenheit des Werks, was Rezitative, Arien und Chöre angeht: Sie sind ungefähr gleich zahlreich, und sie unterscheiden sich kaum in ihrer Funktion. Während Händel in seinen Opern dem Rezitativ die erzählende, der Arie die reflektierende oder affektive Rolle zuteilt und Chöre sparsam einsetzt, stehen im „Messiah“ alle Darstellungsformen gleichberechtigt im Erzählzusammenhang nebeneinander. Für die in der weltlichen wie in der geistlichen Musik des 18. Jahrhunderts verbreitete Form der da-capo-Arie gibt es nur noch wenige Beispiele (z.B. Nr. 20 und Nr. 43). Die Wirkung der Rezitative steigert Händel, indem er zugunsten des Accompagnato-Rezitativs nur noch selten das bloss vom Continuo

begleitete Secco-Rezitativ wählt. Andreas Waczkat hält fest, dass in der oratorischen Musik des 18. Jahrhunderts das Accompagnato nur für die bedeutendsten Stellen gebraucht wurde (Jesus-Worte zum Beispiel). Wenn es im „Messiah“ regelmässig vorkommt, wird dadurch die Wichtigkeit des biblischen Textes betont. Das sonst schon hohe Gewicht des Chors wird im Passionsteil noch gesteigert: Drei aufeinander folgende Chöre (Nr. 21-23), mit der Fuge „Durch seine Wunden sind wir geheilt“ im Mittelpunkt, haben das heilsgeschichtliche Zentrum des Werks, die Erlösung der Menschen durch das stellvertretende Leiden Christi, zum Inhalt.

Händel traf und trifft mit seinem „Messiah“ die Menschen im Innersten. Wenn wir dem Kritiker der Dubliner Uraufführung glauben wollen, sind dafür drei Eigenheiten verantwortlich: „the Sublime, the Grand, and the Tender“, „das Erhabene, das Grosse und das Zärtliche“. Waczkat stützt diese Aussage, indem er den drei Kategorien exemplarisch bekannte Partien zuordnet. „Sublime“ wären demnach die Amen-Schlussfuge und der Chor Nr. 11 („For unto us a child is born“), die die Chorfuge der protestantischen Kirchenmusik Mittel- und Norddeutschlands vertreten; „grand“ der Halleluja-Chor, der zur Gattung des Anthems, einer in der anglikanischen Liturgie verwendeten Chorkomposition mit geistlichem Text, zu zählen ist, und „tender“ etwa die Arie Nr. 17 („He shall feed His flock“), die die italienische Opernarie in berührendster Weise aufnimmt.

*Reinhold Bruder*

#### Literatur

Waczkat Andreas: Georg Friedrich Händel: Der Messias. Bärenreiter-Verlag, Kassel 2008

Heinemann Michael: Georg Friedrich Händel. Rowohlts Monographien. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004

Ott Karl-Heinz: Tumult und Grazie. Über Georg Friedrich Händel. Hoffmann und Campe Verlag 2008