

OPPFUNG

ELIAS

Paul-Gerhard Nohl

M

**GEISTLICHE
ORATORIENTEXTE**

Entstehung · Kommentar · Interpretation

SCHES REQUIEM

E SCHÖPFUNG

EM

MESSIAS

ELIAS

EIN DEUTSCHES

Bärenreiter

Paul-Gerhard Nohl

Geistliche Oratorientexte

Entstehung – Kommentar – Interpretation

Der Messias · Die Schöpfung · Elias

Ein deutsches Requiem



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2018

2. Auflage 2015

© 2001 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Lektorat: Stefanie Steiner

Satz: Dorothea Willerding

Umschlaggestaltung: Richter Werbeagentur GmbH, Bad Emstal

ISBN 978-3-7618-7199-7

DBV 243-01

www.baerenreiter.com

INHALT

Einleitung	9
Zur Kommentierung der Oratorientexte	13
Abkürzungen	17
DER MESSIAS	
Georg Friedrich Händel – Charles Jennens	
Einstimmung	20
Entstehung	24
Text, Übersetzung und biblischer Kontext	44
Kommentar zum Gesamttext	69
Einzelkommentar	
Teil I	
A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	84
B Kommentar des Librettotextes	103
Teil II	
Vorbemerkung	106
A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	109
B Kommentar des Librettotextes	124
Teil III	
Vorbemerkung	126
A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	126
B Kommentar des Librettotextes	130
Bedeutung	132

DIE SCHÖPFUNG

Joseph Haydn – John Milton, Anonymus, Baron Gottfried van Swieten

Einstimmung	136
Entstehung	139
Baron Gottfried Bernhard van Swieten	141
Uraufführung	148
Das Libretto	150
John Milton und sein Epos <i>Paradise Lost</i>	157
<i>Paradise Lost</i>	159
Text und biblischer Kontext	163
Kommentar zum Gesamttext	175
Schöpfungsglaube in der Bibel	175
Die beiden Schöpfungsgeschichten in Genesis 1 und 2	183
Theologie und Philosophie im Libretto Baron van Swietens und Haydns	187
Einzelkommentar	
Teil I	
A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltexes	193
B Kommentar des Librettotextes	204
Teil II	
A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltexes	213
B Kommentar des Librettotextes	221
Teil III	
A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltexes	230
B Kommentar des Librettotextes	234
Bedeutung	244

ELIAS

Felix Mendelssohn Bartholdy – Carl Klingemann, Julius Schubring

Einstimmung	248
Entstehung	253
Religion im Leben Felix Mendelssohn Bartholdys	253
Mendelssohn Bartholdy und die Kirchenmusik seiner Zeit	261
Von der Planung des <i>Elias</i> bis zur Uraufführung	264
Text und biblischer Kontext	285
Kommentar zum Gesamttext	330
Die biblische Elias-Gestalt in historisch-kritischer Sicht	330
Das Textbuch	338
Einzelkommentar	
Teil I	345
Teil II	359
Bedeutung	381
Historisch-theologische Aspekte	382
Theologisch-dogmatische Aspekte	384
Religionssoziologische Aspekte	385
Psychologische Aspekte	389

EIN DEUTSCHES REQUIEM

Johannes Brahms

Einstimmung	394
Entstehung	398
Lebenslinien	399
Religiöse Sozialisation	403
Einflüsse von Freunden	405
Brahms' Arbeit am <i>Deutschen Requiem</i>	408
Text und biblischer Kontext	410
Kommentar zum Gesamttext	423

Einzelkommentar

Satz I

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	429
B Kommentar des Librettotextes	435

Satz II

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	440
B Kommentar des Librettotextes	443

Satz III

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	445
B Kommentar des Librettotextes	450

Satz IV

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	452
B Kommentar des Librettotextes	453

Satz V

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	454
B Kommentar des Librettotextes	457

Satz VI

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	460
B Kommentar des Librettotextes	467

Satz VII

A Historisch-kritischer Kommentar des Bibeltextes	469
B Kommentar des Librettotextes	470

Bedeutung	473
---------------------	-----

Anmerkungen	478
-----------------------	-----

EINLEITUNG

»Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« – »Vollendet ist das große Werk, des Herren Lob sei unser Lied« – »Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass sie dich behüten« – »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an«: Jede Chorsängerin, jeder Chorsänger,¹ jeder Freund »klassischer« Musik, erst recht jeder und jede professionell Musikausübende könnte diese Zitate, so vermute ich, ohne große Mühe einem Oratorium zuordnen. Das erste stammt aus Händels *Messias*, das zweite aus Haydns *Schöpfung*, das dritte aus Mendelssohn Bartholdys *Elias*, das letztgenannte aus Brahms' *Deutschem Requiem*. Erheblich unsicherer aber wären doch nicht wenige, wenn gefragt würde: »Wo stammen diese Textzitate denn *ursprünglich* her?« Vermutlich würden die meisten nach kurzem Zögern behaupten: Natürlich aus der Bibel! Aber damit hätten sie schon zwei von den vier Zitaten falsch zugeordnet! Das *Messias*-Zitat stammt in der Tat aus der Bibel (Hiob 19,25), das *Schöpfung*-Zitat stammt von Milton bzw. van Swieten, das *Elias*-Zitat wiederum steht in der Bibel (Psalm 91,11); das Zitat aus dem *Deutschen Requiem* kommt, streng genommen, nicht aus der (kanonischen) Bibel, sondern aus einem »apokryphen« Bibelbuch, nämlich aus der »Weisheit Salomos« 3,1.

Noch viel schwieriger würde es mit unseren Oratoriumszitaten, würde man danach gefragt, was denn hier jeweils wem und von wem gesagt würde. Das Bekenntnis: »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« ist im Kontext des Oratoriums natürlich im Blick auf den *Messias*, genauer: den auferstandenen Jesus Christus gesagt; im ursprünglichen biblischen Zusammenhang dagegen ist von Jesus überhaupt nicht die Rede – da sind wir ja noch im Alten Testament und hören ein Bekenntnis aus dem Munde des leidgeprüften Hiob, wobei gar nicht so eindeutig auszumachen ist, wen Hiob mit dem »Erlöser« meint. Das *Elias*-Zitat »Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir« möchte man wie selbstverständlich zum Bestandteil der Eliasgeschichte machen; Elias wird dieses Wort doch ausdrücklich zugesagt! Aber das trifft so nicht zu: Wie so häufig im *Elias* sind biblische Erzählstücke mit Psalmworten kombiniert worden; die Verheißung »Er [Gott] hat seinen Engeln befohlen über dir« ist an gar keinen eindeutigen Adressaten gerichtet – jeder Bibelleser darf dieses Psalmwort auf sich selbst beziehen! Und wenn wir zu den bisher genannten Zitaten ein weiteres hinzunehmen, nämlich Worte des 5. Satzes aus Brahms' *Deutschem Requiem*: »Ihr habt nun Traurig-

keit, aber ich will euch wiedersehen«, so stehen wir vor einem Sachverhalt, der die genaue Umkehrung dessen ist, was vom *Messias*-Zitat gesagt wurde: Wurde dort Christus ein Bekenntnis zugeschrieben, das (ursprünglich) gar nichts mit ihm zu tun hat, so hat hier Brahms (möglicherweise, denn die Kommentatoren sind sich darüber nicht einig) ein ursprünglich eindeutiges Christuswort dem bzw. den Verstorbenen allgemein in den Mund gelegt – sie sollen die Hinterbliebenen mit der Hoffnung auf ein Wiedersehen trösten. Das ist dann ja doch sehr weit von dem entfernt, was das Wort aus dem Johannesevangelium eigentlich sagen wollte.

Die angeführten Beispiele und die auf sie abzielenden Fragen sollen zeigen, wie viel in Erfahrung zu bringen wäre, wenn man sich oder anderen versichern wollte: Ich verstehe nicht nur musikalisch gut, was ich da singe oder dirigiere oder höre, ich weiß auch durchaus darüber Bescheid, was die in den betreffenden Oratorien vertonten Texte meinen und bedeuten. Zu Letzterem möchte dieses Buch einen Beitrag leisten.

Die Texte der ausgewählten geistlichen Oratorien werden mehrschichtig analysiert und kommentiert, so dass insbesondere ihr theologischer, aber auch ihr geistesgeschichtlicher Gehalt und Stellenwert erkennbar wird.

- Dargestellt wird, von wem bzw. woher die Texte stammen, wann und unter welchen Umständen und Bedingungen und mit welchen Intentionen sie erstellt bzw. zusammengestellt wurden. Dazu gehören auch kurze biographische Hinweise zu den Textdichtern und zum Komponisten.
- Die dargebotenen Texte werden mit ihren Urfassungen bzw. Vorläufern in Verbindung gesetzt; gegebenenfalls auch – möglichst wortgetreu – übersetzt.
- Die Texte werden aus dem jeweiligen Oratorien-Kontext heraus im Einzelnen und als Ganzes interpretiert.
- Soweit es sich um biblische Texte handelt (und das trifft für die vorliegende Auswahl ja in hohem Maße zu), werde ich außer dem Verständnis und der Deutung, wie sie sich aus der Entstehungszeit des Oratoriums ergibt, eine historisch-kritische Kommentierung anbieten. Natürlich ist diese nicht mit dem Anspruch »objektiver« Richtigkeit versehen, wohl aber mit der ausdrücklichen Absicht, das herauszustellen, was nach heutiger Kenntnis die ursprünglichen Verfasser biblischer Texte sagen und ausrichten wollten.

Am Ende eines jeden Kapitels versuche ich, die Bedeutung der jeweiligen Texte und somit – vom Text her gesehen – des jeweiligen Oratoriums für unsere heutige Zeit einzuschätzen oder, vorsichtiger formuliert, den Benutzern dieses Buches Anregung für eine eigene kritische Einschätzung der behandelten Werke zu vermitteln.

Über den musikalischen Rang der Werke braucht nichts gesagt zu werden – sie haben ja einen festen Platz im kirchenmusikalischen Leben inne. Eher wäre zu beklagen, dass gerade diese vier Werke – zusammen mit wenigen anderen – allzu oft aufgeführt werden und andere Oratorien, die es auch verdient hätten, selten oder nie. Andererseits ist es verständlich, dass jeder Chor einmal die großen »Standard«-Oratorien gesungen haben möchte. Aber wenn große Werke der Kirchenmusik im kirchlichen Kontext zur Aufführung kommen, wenn sie in Kirchen oder kirchlichen Räumen erklingen, wenn sie gar erkennbar eingebettet sind in die Liturgie der Kirche bzw. konkreter gesagt: in das so genannte »Kirchenjahr« mit seinen »Themen« und Symbolen, dann ist es naheliegend und lohnend, sich über die Aktualität eines Oratoriums nicht nur Gedanken zu machen, sondern diese vielleicht sogar in einem öffentlichen Einführungsvortrag darzustellen und auch dem Programmheft zum Konzert, falls vorhanden, solche Ausführungen zu widmen. Denkbar und wünschenswert sind auch speziell gestaltete Gottesdienste, die etwa am Morgen eines Aufführungssonntags eine Verbindung zu dem Oratorium und seinen Aussagen herstellen. Nach meiner Beobachtung geschieht dies immer öfter – und auch dafür möchte das Buch eine Hilfestellung geben. Ich sehe in der sorgfältigen Auseinandersetzung nicht nur mit der Komposition, sondern auch mit den Texten, Themen und Glaubensaussagen der großen geistlichen Werke die ganz besondere Chance der bewusst kirchlich ausgerichteten Chöre und Kantoreien im Gegenüber zum »kommerziellen« Konzertbetrieb, der ja zunehmend auch geistliche Musik auf das Podium bringt – und das oft mit höchster musikalischer Qualität.

Warum und wozu ich kirchenmusikalischen Texten überhaupt diese besondere Aufmerksamkeit widme bzw. um solche Aufmerksamkeit bei denen werbe, die sich als Chorsänger, Kantoren, Chorleiter, Dirigenten, Musikwissenschaftler oder Hörer mit solchen Werken befassen, habe ich in meinem Buch *Lateinische Kirchenmusiktexte*² dargelegt; um mich nicht zu wiederholen, darf ich darauf verweisen. Ich bin fest davon überzeugt, dass die Freude an und der Respekt vor den großartigen Schöpfungen der geistlichen Musik dadurch vertieft werden, dass man sich – unbeschadet eigener

religiöser oder auch agnostischer Überzeugungen – eben nicht *nur* mit der Musik, sondern *auch* mit den Texten dieser Werke geistig auseinandersetzt. Unseren verehrten Komponisten waren jedenfalls ihre Libretti höchst wichtig; für diese Texte und ihre Aussagen haben sie die von uns mit Recht so heiß geliebte Musik geschaffen!

Mit großer Freude nehme ich wahr, dass gerade in letzter Zeit zunehmend Bücher oder Aufsätze erscheinen, die sich ausführlich und gründlich mit solchen kirchenmusikalischen Texten auseinandersetzen. Als Beispiele möchte ich hier nur das ungemein aufschlussreiche Buch *Handel's Oratorios and eighteenth Century Thought* der englischen Autorin Ruth Smith nennen, das ganz neue Erkenntnisse über Händels Libretti vermittelt, Rüdiger Bartelmus' *Theologische Klangrede* mit seinen musiktheologischen Deutungen u. a. des *Elias*-Textes und H. Chr. Stekels *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*. Ich verdanke diesen Abhandlungen sehr viel.

Natürlich hätten noch mehr und andere Oratorientexte in dieses Buch aufgenommen werden können. Als Auswahlkriterium galt zum einen die Bedingung, dass es sich um einen nur *einmal* vertonten Text handelt. Zum anderen sollte der Text deutlich biblisch geprägt sein bzw. viele Bibelzitate enthalten. Schließlich sollte es um bekannte und beliebte Oratorien³ gehen, die oft und vielerorts zur Aufführung gebracht werden. Die genannten Kriterien hätten natürlich auch die bekannten Oratorien erfüllt, die um die Gestalt und Sendung Jesu kreisen, also die Weihnachtsoratorien, Passionen, Osteroratorien etc.; doch sollten diese Oratorientexte besser gesondert und ausführlich in einem eigenen Band dargestellt werden.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Rüdiger Bartelmus, der mir gestattete, die von ihm erarbeitete »Elias-Synopse« in dieses Buch aufzunehmen. Nicht minder herzlich danke ich unserem Sohn Dr. phil. Arnd-Michael Nohl, der mir unermüdlich bei der Beschaffung von Literatur behilflich war und weit über bloßes Korrekturlesen hinaus an der Endredaktion dieses Buches mitgearbeitet hat. Meiner Landeskirche, der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau, möchte herzlich für den freundlich gewährten Druckkostenzuschuss Dank sagen, Frau Dr. Stefanie Steiner und Frau Dr. Jutta Schmoll-Barthel für das Lektorat, Frau Ingeborg Robert und Herrn Johannes Behr für das Korrekturlesen und Frau Dorothea Willerd für den Satz.

ZUR KOMMENTIERUNG DER ORATORIENTEXTE

Bei der theologischen Kommentierung der Oratorientexte, die das Kernstück des Buches bildet, geht es durchweg um eine zweifache Kommentierung: Die biblischen Zitate in den Oratorien sind in den meisten Fällen aus ihren ursprünglichen biblischen Kontexten herausgerissen und in neue Kontexte – eben die der Oratorien – hineingestellt worden. Will man sie angemessen erläutern, muss man sie zunächst wieder in den ursprünglichen Zusammenhang »zurückbeordern«. Allein dadurch ergibt sich in vielen Fällen ein bemerkenswert anderer Sinn als der, der im Oratorientext beabsichtigt wurde und meistens auch von Sängern bzw. Hörerinnen unwillkürlich angenommen wird. Im Rahmen ihres ursprünglichen biblischen Kontextes sollen die betreffenden Worte dann im Sinne der so genannten historisch-kritischen Exegese erläutert werden. Was ist damit gemeint, was soll damit erreicht werden?

Es ist im vorgegebenen Rahmen dieses Buches ganz und gar unmöglich, umfassend über die Entstehung, die theologische Bewertung, die Prinzipien und die Grenzen dieser keineswegs unumstrittenen Auslegungsmethode zu informieren. Darum wähle ich für den theologisch nicht ausgebildeten Leser ganz bewusst nur einige Aspekte aus – Aspekte, von denen ich meine, dass sie zur Klärung und zur Behebung von Missverständnissen bzw. Vorurteilen beitragen könnten. Mit der Bezeichnung »historisch« ist gemeint, dass man ein Bibelwort nicht als eine zeitlose, ewig gültige Aussage betrachtet, sondern als ein Wort oder besser: ein Textdokument, das in einer bestimmten Zeit von einer bestimmten Person (oder Gruppe) für ein bestimmtes Auditorium gesagt bzw. für eine bestimmte Leserschaft geschrieben worden ist. Wenn ich hier formuliere: »gesagt oder geschrieben worden ist«, dann nehme ich die Erkenntnis auf, dass zwar alle uns hier interessierenden Texte einmal aufgeschrieben worden sind (sonst würden wir sie wohl kaum kennen!), dass dieser schriftlichen Fixierung aber in vielen Fällen ein oft lang währernder Prozess mündlicher Überlieferung vorausgegangen ist. Das bedeutet, dass manche Bibelworte als »mündliche« Äußerung viel älter sind, als es die tatsächliche oder vermutete Zeit ihrer schriftlichen Niederlegung suggeriert.

Die biblischen Schriften sind fast allesamt keineswegs »Schöpfungen« bestimmter kreativer Autoren im modernen Sinne dieses Begriffs, sondern

Sammlungen, Zusammenstellungen von Worten und Geschichten, die schon lange vorher unter bestimmten Menschen(-gruppen) im Schwange waren. Es versteht sich andererseits von selbst, dass die »Redaktion« bzw. die »Redaktoren« solcher Worte bzw. Erzählungen ihrerseits durchaus bestimmte Akzente gesetzt und Absichten verfolgt haben. Die Beachtung solcher »Überlieferungsgeschichte« führt naturgemäß zu differenzierten Auslegungen, bei denen ein- und dasselbe Bibelwort in einem früheren Überlieferungsstadium etwas ziemlich anderes bedeutet haben kann als in einem späteren bzw. dann im Rahmen seiner schriftlichen Fixierung.

Wichtiger als diese Differenzierungen ist es aber, zu betonen, dass die »historisch-kritische Exegese« einerseits ernst nimmt, dass auch die biblischen Texte (wie alle anderen Texte auch) in eine bestimmte Zeit hinein gehören und aus dieser heraus sowie für sie interpretiert sein wollen. Darin liegt auch eine oft unterschätzte Bescheidung dieser Auslegungsmethode: Sie maßt sich nicht an darzulegen, was die Texte etwa dem Menschen von heute zu sagen hätten!

Freilich, das harmlos klingende Wort »historisch« hat es in sich! Es impliziert – das muss offen ausgesprochen werden – keineswegs nur das erwähnte Ernstnehmen der Zeitbedingtheit eines Textes. Es setzt meist auch stillschweigend voraus, dass es sich bei diesen Texten im Blick auf deren Inhalt wie auch im Blick auf deren Überlieferung und Abfassung nicht um »Produkte übernatürlicher Provenienz« handelt, sondern dass alles in einem »natürlichen«, also auch »vernünftig« erklärbaren Welt-Gesamteschehen seinen Ort hat. Begriffe wie »die (göttliche) Wahrheit«, »Offenbarung« oder »Inspiration« stellen also in der historisch-kritischen Exegese nicht eigene Methoden-Prämissen dar! Man kann vielmehr – analog zur Naturwissenschaft – sagen, sie arbeite sowohl methodisch als auch im Blick auf ihr »Material«, also die Texte so, »etsi Deus non daretur« (»als ob es Gott nicht gäbe«), um ein berühmtes Zitat von Descartes aus den Anfängen der Naturwissenschaft zu gebrauchen. Diese Methode behauptet keineswegs, dass Gott nicht existiere oder er nicht in Natur und Geschichte gewirkt und zu Menschen geredet hat bzw. haben könnte. Wenn solches jedoch in biblischen Texten ausgesagt wird, dann geht diese Methode damit nicht so um, als sei so etwas genauso zu erklären oder zu verstehen wie die Schilderung etwa einer Schlacht oder eines Thronwechsels. Vielmehr würde sie an solchen Stellen mehr oder weniger explizit davon ausgehen, dass bestimmte Menschen *glauben*, Gott habe dies oder das gesagt oder getan, oder, anders formuliert, dass bestimmte Menschen gewisse Fakten oder Aussagen als

Taten oder Worte Gottes *deuten*. Sie reiht also nicht »supranaturale« Fakten einfach in den Rest »natürlicher« Fakten des Raum-Zeitgeschehens ein.

Kritisch steht diese Exegese aber nicht nur der »Wahrheit« als solcher gegenüber, sondern auch der jeweils individuell oder kollektiv (z.B. kirchlich) vorausgesetzten Tradition, Auslegung, Anwendung von Bibelworten bzw. -texten. Sie analysiert die Auslegungsgeschichte von Bibeltexten ebenso kritisch wie diese selbst. Sie tritt damit – was leider nur sehr selten hervorgehoben wird – auch heilsam kritisch meinem (bzw. meiner Glaubensgruppe, Konfession etc.) bisherigen Verständnis von bestimmten biblischen Aussagen entgegen und macht klar, dass dieses Verständnis vielleicht falsch ist, vielleicht auch nur *eines* von mehreren möglichen ist. Für Menschen und Gruppen, die sich als »bibelgläubig« verstehen, kann eine solche Auslegung verständlicherweise ein Ärgernis sein. Sie müssen sich freilich auch fragen lassen, wo sie denn die Trennungslinie zwischen Gotteswort und Menschenwort in der Bibel ziehen und mit welcher Legitimation sie das tun; sie müssen sich überdies fragen lassen, ob es denn ein angemessenes Verständnis des christlichen Glaubens darstelle, wenn man »an ein Buch glaubt«, statt (mit und durch die Bibel) an den lebendigen Gott zu glauben!

Im Rahmen meiner Ausführungen zur historisch-kritischen Biblexegese möchte ich jedenfalls deutlich werden lassen, dass ich zwar solch strenge »Bibelgläubigkeit« nicht teile, andererseits aber glaube und erfahre, dass – »trotz« historisch-kritischer Bibelauslegung – Worte der Heiligen Schrift mir und anderen Menschen »zum Wort Gottes geworden sind« oder, anders gesagt: dass Gotteserfahrungen von biblischen Gestalten mich und andere zu eigenen Gotteserfahrungen geführt oder meinen (unseren) Erfahrungen mit dem Glauben an Gott Wort und Sprache verliehen haben – dies übrigens ganz oft durch die Vermittlung der Kirchenmusik!

Nach der historisch-kritischen Kommentierung des Bibeltextes im Abschnitt A folgt dann jeweils (meistens kürzer gefasst, gegebenenfalls auch zusammenfassend abgehandelt) noch ein Abschnitt B, der ebenfalls »Auslegung« enthält. Hier versuche ich nun, das Bibelverständnis bzw. die Bibelauslegung darzustellen, die der Verfasser des Oratorientextbuches (des »Librettos«) selbst zu seiner Zeit vermutlich hatte; oder, wenn eine solche vom Verfasser persönlich abzuleitende Bibelauslegung gar nicht möglich ist, weil wir ihn, seine Theologie bzw. seine Frömmigkeit kaum kennen, doch aus theologischen und religiösen Zeitströmungen heraus das jeweilige Bibeltextverständnis zu erschließen. Dabei wird rasch deutlich werden, wie schwierig dieses Vorhaben ist und wie unterschiedlich die Fragestellungen und Ergeb-

nisse für die einzelnen Werke sind: für Jennens und Händel so ganz anders als für van Swieten und Haydn, und bei diesen beiden wieder völlig anders als bei Schubring und Mendelssohn Bartholdy und bei Johannes Brahms, der zu seinem *Deutschen Requiem* den Text selbst verfasste bzw. aus der Bibel zusammenstellte. Dennoch scheint mir dieser Teil der Kommentierung absolut unerlässlich. Dabei wird ersichtlich, dass das Textverständnis der Oratorien-Librettisten oft meilenweit von dem entfernt ist, was die historisch-kritische Bibelexegese zum gleichen Text sagen würde – oder was wir heute beim Singen bzw. Hören eines solchen Textes assoziieren, denken, glauben, meinen. Wobei ja wiederum keineswegs ausgeschlossen werden soll und kann, dass mich heute ein Wort aus einem Oratorium, vielleicht gerade in seiner Verbindung mit dieser bestimmten Musik, auf eine nochmals andere Weise betrifft, berührt, bewegt als alles, was darüber kommentierend gesagt wurde.

ABKÜRZUNGEN

1. Die biblischen Bücher

AT	Altes Testament	Jer	Der Prophet Jeremia
1. Mose	Das 1. Buch Mose (Genesis = Gen)	Klgl	Die Klagelieder des Jeremia (Threni = Thr)
2. Mose	Das 2. Buch Mose (Exodus = Ex)	Hes	Der Prophet Hesekiel (Ezechiel = Ez)
3. Mose	Das 3. Buch Mose (Levitikus)	Dan	Der Prophet Daniel
4. Mose	Das 4. Buch Mose (Numeri)	Hos	Der Prophet Hosea
5. Mose	Das 5. Buch Mose (Deuteronomium = Dtn)	Joel	Der Prophet Joel
Jos	Das Buch Josua	Am	Der Prophet Amos
Ri	Das Buch der Richter	Obd	Der Prophet Obadja
Rut	Das Buch Rut	Jona	Der Prophet Jona
1. Sam	Das 1. Buch Samuel	Mi	Der Prophet Micha
2. Sam	Das 2. Buch Samuel	Nah	Der Prophet Nahum
1. Kön	Das 1. Buch der Könige	Hab	Der Prophet Habakuk
2. Kön	Das 2. Buch der Könige	Zef	Der Prophet Zefanja
1. Chr	Das 1. Buch der Chronik	Hag	Der Prophet Haggai
2. Chr	Das 2. Buch der Chronik	Sach	Der Prophet Sacharja
Esr	Das Buch Esra	Mal	Der Prophet Maleachi
Neh	Das Buch Nehemia		
Est	Das Buch Ester		
Hiob	Das Buch Hiob		
Ps	Die Psalmen		
Spr	Die Sprüche Salomos (Sprichwörter)		
Pred	Der Prediger Salomo (Kohelet = Koh)		
Hld	Das Hohelied (Das Hohelied Salomos)		
Jes	Der Prophet Jesaja		
			Die Apokryphen
		Jdt	Das Buch Judit
		Weish	Die Weisheit Salomos
		Tob	Das Buch Tobias
		Sir	Das Buch Jesus Sirach
		Bar	Das Buch Baruch
		1. Makk	Das 1. Buch der Makkabäer
		2. Makk	Das 2. Buch der Makkabäer
		St zu Est	Stücke zum Buch Ester
		St zu Dan	Stücke zum Buch Daniel
		Geb. Man	Das Gebet Manasses

NT	Neues Testament	1. Thess	Der 1. Brief des Paulus an die Thessalonicher
Mt	Das Evangelium nach Matthäus	2. Thess	Der 2. Brief des Paulus an die Thessalonicher
Mk	Das Evangelium nach Markus	1. Tim	Der 1. Brief des Paulus an Timotheus
Lk	Das Evangelium nach Lukas	2. Tim	Der 2. Brief des Paulus an Timotheus
Joh	Das Evangelium nach Johannes	Tit	Der Brief des Paulus an Titus
Apg	Die Apostelgeschichte	Phlm	Der Brief des Paulus an Philemon
Röm	Der Brief des Paulus an die Römer	1. Petr	Der 1. Brief des Petrus
1. Kor	Der 1. Brief des Paulus an die Korinther	2. Petr	Der 2. Brief des Petrus
2. Kor	Der 2. Brief des Paulus an die Korinther	1. Joh	Der 1. Brief des Johannes
Gal	Der Brief des Paulus an die Galater	2. Joh	Der 2. Brief des Johannes
Eph	Der Brief des Paulus an die Epheser	3. Joh	Der 3. Brief des Johannes
Phil	Der Brief des Paulus an die Philipper	Hebr	Der Brief an die Hebräer
Kol	Der Brief des Paulus an die Kolosser	Jak	Der Brief des Jakobus
		Jud	Der Brief des Judas
		Offb	Die Offenbarung des Johannes

2. Allgemeine Abkürzungen

BWV	Bach-Werke-Verzeichnis	Hob.	Hoboken-Verzeichnis (J. Haydn)
EG	Evangelisches Gesangbuch	HWV	Händel-Werkverzeichnis
EKG	Evangelisches Kirchengesangbuch	KV	Köchel-Verzeichnis (W. A. Mozart)
GL	Gotteslob (Kath. Gesangbuch)		

DER MESSIAS

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Charles Jennens

EINSTIMMUNG

»Warum ihn noch anrufen, da ihm das Herz schon erstarrt war und die Kraft genommen, warum ihn noch fordern zu einem Werke, da ihm die Seele lahm geworden und die Sinne ohne Kraft? Nur schlafen jetzt, dumpf wie ein Tier, nur vergessen, nur nicht mehr sein! Schwer lag er auf seinem Lager, der verstörte, verlorene Mann. Aber er konnte nicht schlafen. Eine Unruhe war in ihm, aufgewühlt vom Zorn wie das Meer vom Sturm, eine böse und geheimnisvolle Unruhe. Er warf sich von der Linken zur Rechten und von der Rechten wieder zur Linken und ward immer wacher und wacher. Ob er nicht doch aufstehen sollte und die Textworte prüfen? Aber nein, was vermochte noch das Wort über ihn, den Erstorbenen! Nein, es gab keinen Trost mehr für ihn, den Gott in die Tiefe fallen gelassen, den er abgeschieden vom heiligen Strome des Lebens! Und doch, immer pochte noch eine Kraft in ihm, geheimnisvoll neugierig, die ihn drängte, und seine Ohnmacht konnte ihr nicht wehren. Händel stand auf, ging in das Zimmer zurück und schlug nochmals das Licht an mit vor Erregung zitternden Händen. Hatte ihn nicht schon einmal ein Wunder aufgehoben aus der Lähmung des Leibes? Vielleicht wußte Gott auch der Seele Heilkraft und Trost. Händel schob die Leuchte heran an die beschriebenen Blätter. »The Messiah!« stand auf der ersten Seite. Ach, wieder ein Oratorio! Die letzten hatten versagt. Aber unruhig, wie er war, schlug er das Titelblatt um und begann.

Beim ersten Wort fuhr er auf. »Comfort ye«, so begann der geschriebene Text. »Sei getrost!« – wie ein Zauber war es, dieses Wort – nein, nicht Wort: Antwort war es, göttlich gegeben, Engelsruf aus verhangenen Himmeln in sein verzagendes Herz. »Comfort ye« – wie dies klang, wie es aufrüttelte innen die verschüchterte Seele, schaffendes, erschaffendes Wort. Und schon, kaum gelesen, kaum durchfühlt, hörte Händel es als Musik, in Tönen schwebend, rufend, rauschend, singend. O Glück, die Pforten waren aufgetan, er fühlte, er hörte wieder in Musik. Die Hände bebten ihm, wie er nun Blatt um Blatt wandte. Ja, er war aufgerufen, angerufen, jedes Wort griff in ihn ein mit unwiderstehlicher Macht. »Thus saith the Lord« [»So spricht der Herr!«], war dies nicht ihm gesagt, und ihm allein, war dies nicht dieselbe Hand, die ihn zu Boden geschlagen, die ihn nun selig aufhob von der Erde? »And he shall purify« [»Er wird dich reinigen«] – ja, dies war ihm geschehen; weggelegt war mit einemmal die Düsternis aus dem Herzen,

Helle war eingebrochen und die kristallische Reinheit des tönenden Lichtes. Wer anders hatte solche aufhebende Wortgewalt diesem armen Jennens, diesem Dichterling in Gopsall, in die Feder gedrängt, wenn nicht Er, der einzig seine Not kannte? ›That they may offer unto the Lord‹ [»Dass sie Opfer darbrächten dem Herrn«] ja, eine Opferflamme entzünden aus dem lodernden Herzen, daß sie aufschlage bis in den Himmel, Antwort geben, Antwort auf diesen herrlichen Ruf. Ihm war es gesagt, nur ihm allein, dieses ›Ruf aus dein Wort mit Macht‹ – oh, ausrufen dies, ausrufen mit der Gewalt der dröhnenden Posaunen, des brausenden Chors, mit dem Donner der Orgel, daß noch einmal wie am ersten Tag das Wort, der heilige Logos, die Menschen erwecke, sie alle, die andern, die noch verzweifelt im Dunkel gingen, denn wahrlich ›Behold, darkness shall cover the earth‹, noch deckt Dunkel die Erde, noch wissen sie nicht um die Seligkeit der Erlösung, die ihm in dieser Stunde geschehen. Und kaum gelesen, schon brauste er ihm auf, vollgeformt, der Dankruf ›Wonderful, counsellor, the mighty God‹ – ja, so ihn preisen, den Wundervollen, der Rat wußte und Tat, ihn, der den Frieden gab dem verstörten Herzen! ›Denn der Engel des Herrn trat zu ihnen‹ ja, mit silberner Schwinge war er niedergefahren in den Raum und hatte ihn angerührt und erlöst. Wie da nicht danken, wie nicht aufjauchzen und jubeln mit tausend Stimmen in der einen und eigenen, wie nicht singen und lobpreisen: ›Glory to God‹ Händel beugte sein Haupt über die Blätter wie unter großem Sturm. Alle Müdigkeit war dahin. So hatte er nie seine Kraft gefühlt, noch nie sich ähnlich durchströmt empfunden von aller Lust des Schöpfertums. Und immer wieder wie Güsse von warmem, lösendem Licht strömten die Worte über ihn, jedes in sein Herz gezielt, beschwörend, befreiend! ›Rejoice‹ [»Freue dich«] – wie dieser Chorgesang herrlich aufriß, unwillkürlich hob er das Haupt, und die Arme spannten sich weit. ›Er ist der wahre Helfer‹ – ja, dies wollte er bezeugen, wie nie es ein Irdischer getan, aufheben wollte er sein Zeugnis wie eine leuchtende Tafel über die Welt. Nur der viel gelitten, weiß um die Freude, nur der Geprüfte ahnt die letzte Güte der Begnadigung, sein ist es, vor den Menschen zu zeugen von der Auferstehung um des erlebten Todes willen. Als Händel die Worte las: ›He was despised‹ [»Er ward verachtet«], da kam schweres Erinnern, in dunklen, druckenden Klang verwandelt, zurück. Schon hatten sie ihn besiegt gemeint, schon ihn lebendigen Leibes begraben, mit Spott ihn verfolgt – ›And they that see him, laugh‹ – sie hatten gelacht, da sie ihn sahen. ›Und da war keiner, der Trost dem Dulder gab.‹ Niemand hatte ihm geholfen, niemand ihn getröstet in seiner Ohnmacht, aber, wunderbare

Kraft, ›He trusted in God‹, er vertraute Gott, und siehe, er ließ ihn nicht im Grabe ruhen – ›But thou didst not leave his soul in hell‹. Nein, nicht im Grabe seiner Verzweiflung, nicht in der Hölle seiner Ohnmacht, einem Gebundenen, einem Entschwundenen, hatte ihm Gott die Seele gelassen, nein, aufgerufen noch einmal hatte er ihn, daß er die Botschaft der Freude zu den Menschen trage. ›Lift up your heads‹ [›Aufhebt eure Häupter‹] – wie das tönend nun aus ihm drang, großer Befehl der Verkündigung! Und plötzlich erschauerte er, denn da stand, von des armen Jennens Hand geschrieben: ›The Lord gave the word.‹

Der Atem stockte ihm. Hier war Wahrheit gesagt durch einen zufälligen Menschenmund: der Herr hatte ihm das Wort gesandt, von oben war es an ihn ergangen. ›The Lord gave the word‹: von ihm kam das Wort, von ihm kam der Klang, von ihm die Gnade! Zu ihm zurück muß es gehen, zu ihm aufgehoben werden von der Flut des Herzens, ihm lobzusingen war jedes Schaffenden Lust und Pflicht. Oh, es fassen und halten und heben und schwingen, das Wort, es dehnen und spannen, daß es weit werde wie die Welt, daß es allen Jubel des Daseins umfasse, daß es groß werde wie Gott, der es gegeben, oh, das Wort, das sterbliche und vergängliche, durch Schönheit und unendliche Inbrunst zurückverwandeln in Ewigkeit! Und siehe: da war es ja hingeschrieben, da klang es, das Wort, unendlich wiederholbar, verwandelbar, da war es: ›Halleluja! Halleluja! Halleluja!‹ ja, alle Stimmen dieser Erde darin zusammenfassen, die hellen und die dunklen, die beharrende des Mannes, die nachgiebige der Frau, sie füllen und steigern und wandeln, sie binden und lösen im rhythmischen Chore, sie aufsteigen lassen und niedersteigen die Jakobsleiter der Töne, sie schwichtigen mit dem süßen Strich der Geigen, sie anfeuern mit dem scharfen Stoß der Fanfaren, sie brausen lassen im Donner der Orgel: Halleluja! Halleluja! Halleluja! – aus diesem Wort, aus diesem Dank einen Jubel schaffen, der von dieser Erde zurückdröhnte bis zum Schöpfer des Alls! ... Hastig griff Händel zur Feder und zeichnete Noten auf, mit magischer Eile formte sich Zeichen auf Zeichen. Er konnte nicht innehalten, wie ein Schiff, die Segel vom Sturm gefaßt, riß es ihn fort und fort. Rings schwieg die Nacht, stumm lag das feuchte Dunkel über der großen Stadt. Aber in ihm strömte das Licht, und unhörbar dröhnte das Zimmer von der Musik des Alls.«¹

So, wie Stefan Zweig hier die Entstehung von Händels Meisterwerk beschreibt, so drängt sich wohl auch vielen Menschen, die den *Messias* (vielleicht zum ersten Mal) hören, der Gedanke an eine »religiöse Inspiration«

des Komponisten bei diesem Werk geradezu auf. Und soll nicht Händel von sich selbst berichtet haben: »Ich dachte, ich sähe alle Himmel vor mir und den großen Gott selber.«² Nun, dieses angebliche Zitat ist nicht gesichert, und über Händels religiöse Überzeugungen und seine Frömmigkeit weiß man nur sehr wenig. Gerne wird er als versierter »Mann von Welt« dargestellt, dessen Religiosität man eher gering einschätzen würde. Aber wer hätte Händel so ins Herz geblickt, dass er darüber verlässlich Auskunft geben könnte? Unter seinen zahlreichen biblischen Oratorien ist der *Messias* das einzige »geistliche« (»geistlich« im Sinne von »erbaulich«) und neben der *Theodora* auch das einzige mit christlichem Inhalt.

Händels übrige Oratorien nehmen ihren Text zwar auch aus der Bibel, jedoch aus dem Alten Testament. Solche Textvorlagen galten damals nicht nur vom Inhaltlichen her, sondern auch literarisch-poetisch als erste Wahl. Die führenden Literaten bezeichneten die Worte des Alten Testaments als »sublime« (»erhaben«) sowie »nervous« (»spannend«) und priesen sie in höchsten Tönen.³ Im Unterschied zum *Messias* sind diese Oratorien nach dem Alten Testament jedoch viel stärker handlungsorientiert; die Dramatik ihrer jeweiligen Geschichte steht im Vordergrund – was freilich nicht ausschließt, dass hier Händel auch seinen persönlichen Glauben zum Ausdruck bringt (man denke z.B. nur an seine bewegende Musik zu »How dark, o Lord, are Thy degrees! All hid from mortal sight! All our joys to sorrow turning. ... Yet on this maxim still obey: Whatever is, is right« am Ende des 2. Aktes im Oratorium *Jephtha*, das Händel bekanntlich als Erblindender schrieb⁴). Und dennoch: Textlich-inhaltlich nimmt der *Messias* unter Händels Oratorien eine Sonderstellung ein; darum liegt es nahe, diesen auch als ganz persönliches »Glaubensbekenntnis« seines Komponisten zu betrachten bzw. zu hören. Immerhin ist vom Schöpfer des *Messias* – der übrigens ein Lutheraner war – auch der Wunsch bekannt, an einem Karfreitag sterben zu dürfen, um, wie er sagte, »seinen Gott und Erlöser am Tage seiner Auferstehung zu sehen.«⁵

Aus den vorhandenen Dokumenten zur Entstehung des *Messias* erfahren wir so gut wie nichts über Händels innere Verfassung bei der Abfassung seines Großwerkes, und schon gar nichts über eigene religiöse oder theologische Gedanken bzw. Äußerungen dazu – mit einer eher indirekten Ausnahme: Händel hat dieses Werk sowohl bei der Dubliner Uraufführung als auch später bei Benefiz-Konzerten eingesetzt, also für karitative Zwecke, was allerdings bei Oratorienaufführungen keineswegs so ungewöhnlich war. Selbst wenn dabei pragmatische Überlegungen mitgespielt haben sollten⁶

oder falls der Anstoß dazu gar nicht von Händel, sondern von Charles Jennens ausging, so schließt das eigene fromme Motive des Meisters ja nicht aus. Hinzu kommt, dass von Händel die ersten Aufführungen bewusst in die Passionszeit (später in die Osterzeit) gelegt wurden, wie es auch Jennens beabsichtigt hatte. Obwohl wenig unmittelbare Äußerungen Händels über sein »opus magnum« – über das Wann, Wo, Wie der Entstehung seines Werkes – vorliegen, lässt sich doch ein ganzes Netz von Daten, Fakten und Zahlen spinnen. Dass es dabei auch einige Rätsel und Lücken gibt, mag Phantasien wie den oben zitierten von Stefan Zweig Tür und Tor öffnen bzw. geöffnet haben.

ENTSTEHUNG

Der *Messias* ist bekanntlich nicht Händels erstes Oratorium. Musikalisch geschieht hier – von der großartigen Vertonung der Textvorlage von Charles Jennens abgesehen – eigentlich nichts Revolutionäres oder auch nur Neuartiges. Dennoch gibt es ein paar mehr als erwähnenswerte Besonderheiten, die dafür mitverantwortlich sein mögen, dass sich gerade dieses Oratorium von seiner Uraufführung an durch die Jahrhunderte einen unangefochtenen Ehrenplatz in der Musikwelt sichern konnte. Vor dem *Messias* hatte der Komponist u.a. schon folgende Oratorien geschrieben:

Esther (2. Fassung: 1732)

Saul (1738/39 – Textbuch von Jennens)

Israel in Egypt (1739 – Textbuch hierzu möglicherweise ebenfalls von Jennens)

L'Allegro, il pensieroso ed il moderato (1740 – Textbuch von Jennens nach John Milton)

Aus der Geschichte der musikalischen Gattung »Oratorium« ist bekannt, welche besondere Stellung Händel im Blick auf die Oratorien-Tradition überhaupt einnimmt – und natürlich gehört dazu auch der *Messias*.

Das Oratorium *Esther* markiert einen bemerkenswerten Einschnitt, ja eine Wende in Händels Schaffen. Bislang hatte Händel seine oratorischen Werke im Stil von »Masques«, d.h. szenisch und mit »Aktionen« aufgeführt. Noch zu Händels Geburtstag am 23. Februar 1732 tat ein mit ihm

befreundeter Dirigent namens Bernard Gates genau dies auch mit dem Oratorium *Esther*. Als daraufhin jedoch eine Konzertgesellschaft eine Wiederholung der *Esther*-Aufführung im gleichen Stil anbot, meldete sich Händel mit einem Gegeninserat zu Wort, dem er den wichtigen Satz beifügte: »Es wird keine Aktion auf der Bühne sein, aber man wird das Theater auf eine passende Weise für die Versammlung ausschmücken.«⁷ Diese Entscheidung war eine Reaktion auf ein Verbot des Londoner Bischofs Dr. Gibson, das untersagte, biblische Stoffe in Theatergebäuden szenisch aufzuführen. Händel hielt sich fortan an diese Praxis, führte seine Oratorien also nur noch »konzertant« auf – und gelangte dadurch zu einer wesentlichen geistig-musikalischen Vertiefung seiner Werke. Zwischen der Uraufführung der Oper *Deidamia* am 10. Januar 1741 und der ersten Aufführung des *Messias* am 13. April 1742 entstanden keine größeren Werke Händels, und man darf wohl mit Recht behaupten, dass sich des Meisters Kraft in diesem Zeitraum gänzlich auf das Oratorium konzentriert hatte. Anders formuliert: Der berühmte Opern-Komponist Händel wurde zum (noch berühmteren) Oratorien-Komponisten, der in dieser Gattung geradezu einen neuen musikalischen Typus – das »händelsche Oratorium« – prägte.

Nach dem *Messias* schrieb Händel keine Oper mehr – die *Deidamia* sollte seine letzte Oper gewesen sein. Freilich verlief diese Entwicklung keineswegs »sine ira et studio«. Händel befand sich vor dem *Messias* in einer Krise (darin hat Stefan Zweig durchaus recht), welche – wenn es denn überhaupt eine »innere« Krise gewesen sein sollte – auch deutlich erkennbare äußere Gründe hatte: Händels Opern-Aufführungen ließen an Erfolg zunehmend zu wünschen übrig. Der Geist der Zeit ließ die italienische Oper obsolet werden. Händels finanzielle Verhältnisse litten drastisch unter dem Widerspruch von zunehmenden Verpflichtungen einerseits und abnehmenden Einnahmen andererseits. Die aufreibende Konkurrenz zweier Operngesellschaften in London machten ihm schwer zu schaffen. Schließlich hatte er vor der *Messias*-Zeit eine schwere gesundheitliche Krise durchlebt, die ihm einen Kuraufenthalt in Aachen angeraten sein ließ. Dass er dort eine Art »Wunderheilung« erlebt haben soll, ist zwar durch nichts bezeugt – wohl aber hat er nach der Kur wieder zu seiner immensen Schaffenskraft zurückgefunden.

Charles Jennens

Kurze Zeit vor der Kur hatte Händel von Charles Jennens ein Textbuch erhalten, und aus einem Brief des Dichters vom 10. Juli 1741 an seinen Freund Edward Holdsworth erfahren wir: »Händel äußert, er wolle im kommenden Winter nichts machen, aber ich hoffe, ihn überreden zu können, eine weitere Sammlung von Bibeltexten, die ich für ihn erstellt habe, zu vertonen und das Werk dann in der Karwoche zu seinen eigenen Gunsten aufzuführen. Ich hoffe, daß er sein ganzes Genie und alle Kunstfertigkeiten daran setzen wird, so daß die neue Komposition alle früheren übertreffen wird – so wie das betreffende Thema alle anderen überragt. Das Thema ist der Messias.«⁸ Mit diesem Zitat sind wir bei der Person angelangt, die im Kontext dieses Buches mehr Aufmerksamkeit finden soll als der Komponist des Werkes – Charles Jennens, Librettist bzw. Textdichter des *Messias*. Wer war dieser Mann? Was weiß man von ihm? Wie war seine Beziehung zu Händel? Wie kam es dazu, dass er die Texte zum *Messias* zusammenstellte? Welche Absichten, Motive, Überlegungen, Überzeugungen, Methoden stecken in der von ihm geschaffenen Bibeltext-Kompilation? Es mag vielleicht banal klingen, aber es soll – angesichts der üblichen Unterschätzung bzw. Abwertung dieses Mannes – doch einmal ausgesprochen werden: Ohne Charles Jennens gäbe es den *Messias* nicht, und die unerschöpfliche Tiefe dieses Werkes hat auch mit der theologischen und poetischen Tiefe der Textvorlage zu tun, hinter der die Persönlichkeit dieses Mannes steht.

Wenn man die Ausführungen im *Dictionary of National Biographies* über Charles Jennens liest, dann hat man Mühe, sich diesen Mann als Librettisten des *Messias* vorzustellen. Die Geringschätzung seiner Person ging sogar so weit, ihn entweder nur als eine Art Libretto-Helfer für Händel zu betrachten oder ihm zu unterstellen, er habe sich bei seiner Arbeit am *Messias*-Text eines Sekretärs und Hauskaplans – eines Vikars namens Pooley – bedient.¹⁰ Für beide Hypothesen gibt es keine konkreten und tragfähigen Argumente – sie sind Produkte der herrschenden Vorurteile gegenüber Jennens. Zu der immer wieder aufgestellten Behauptung, Händel selbst habe an dem Libretto mitgewirkt bzw. es sogar größtenteils selbst verfasst, trug vor allem eine – zweifellos interessante – Äußerung des Komponisten bei: »Ich habe meine Bibel sehr gründlich gelesen und kann durchaus selber auswählen, was ich brauche;«¹¹ aber diese Aussage bezog sich auf den Text des *Coronation Anthems* für König Georg II. und nicht auf das *Messias*-

Charles Jennens

»Jennens, Charles, ein Freund Händels, geboren im Jahre 1700, war der einzige überlebende Sohn von Charles Jennens von Gopsall, Leicestershire, und dessen zweiter Frau Elizabeth ... Er immatrikulierte sich am 16. Februar 1715 am Balliol College in Oxford, graduierte jedoch nicht, da er ein non-juror war. Im Jahre 1747 wurde er Erbe des Landgutes Gopsall, wo er das jetzige Haus bauen ließ. Auf seinem Grundstück errichtete er einen jonischen Tempel zum Gedächtnis an seinen Freund Edward Holdsworth ... Er lebte in solch fürstlichem Stil, dass seine Nachbarn ihm den Spottnamen ›Soliman der Große‹ verliehen. Man erzählte über ihn, er habe sich von seinem Haus bis zu seinem Verleger – ein Weg von nur ein paar Minuten – mit einer vierspännigen Kutsche samt vier Begleitern fahren lassen. Auch umgab er sich mit einem Heer von Schmeichlern, die seine literarischen und musikalischen Talente auszuposaunen hatten. Sein Starrsinn war genauso ausgeprägt wie seine Eitelkeit. Aber Jennens war bemerkenswert hilfreich gegenüber Hilfsbedürftigen, insbesondere non-jurors. Seine Freundschaft Händel gegenüber wurde herzlich erwidert. Er verteidigte Händel bei dessen Gegnern und unterstützte ihn treu in dessen schwersten Krisen. Im Jahre 1740 arrangierte er für Händel Miltons ›L'Allegro‹ und ›Il Penseroso‹ und fügte als dritten Teil das ›Il Moderato‹ bei. Er verfasste auch das Libretto für Händels ›Saul‹ (1735), den ›Messias‹ (1742) und ›Belsazar‹ (1745).

Jennens starb unverheiratet am 20. November 1773 ... Der Earl von Aylesford erbte von ihm alle Musikalien einschließlich einiger Händel-Autographen sowie vollständiger Werkbearbeitungen und das bekannte Händel-Portrait von Hudson.

Jennens ließ ein paar Shakespeare-Dramen drucken, für deren Text er alte und moderne Textfassungen nebeneinander stellte, so dass jeder Leser selber kritisch auswählen konnte. Da er aber selbst kein Wissenschaftler war, übernahm er aus wertlosen Kopien die offensichtlichsten Fehler« (*Dictionary of National Biographies*).⁹

Libretto. Letzteres hat Jennens dem Komponisten fertig vorgelegt und zur Vertonung angeboten. Dafür spricht besonders, dass nur ein Kenner des *Common Book of Prayer* dieses Libretto hätte verfassen können.¹² Jennens war ein solcher Kenner – Händel jedoch nicht. Neuere Forschungen¹³ haben ergeben, dass die negative Schilderung der Persönlichkeit Charles Jennens' einzig auf seinen Konkurrenten und Neider George Steevens zurückgeht, einen Mann, der sogar unter seinen Freunden als maßlos gehäs-

siger Kritiker gefürchtet war und dessen Glaubwürdigkeit mehr als fraglich ist – unglückseligerweise gelangten seine polemischen Äußerungen über Jennens dennoch in das *Dictionary of National Biographies*. Es lässt sich nachweisen, dass die meisten späteren Abhandlungen über Jennens leider ziemlich unkritisch auf diesen »Rufmord« zurückgreifen.

Für Jennens' Autorschaft am *Messias*-Text sprechen zahlreiche bemerkenswerte Details aus der Biographie des Dichters. Schon in jungen Jahren war Jennens musikalisch interessiert und aktiv, wie die Unterlagen des Balliol-College mehrfach belegen. Aus seinem Briefwechsel mit dem Freund Holdsworth wird ersichtlich, dass er Kompositions-Manuskripte u.a. aus Italien sammelte und an ihrer Aufführung bzw. Edition interessiert war. Seine besondere Verehrung und Bewunderung für Händel – die ihn übrigens keineswegs von harscher Kritik an diesem abhielt – lässt sich allein schon aus der Tatsache ablesen, dass er ein treuer Subskribent praktisch aller von Händel veröffentlichten Werke war. Ja, die Tatsache, dass Jennens, der ja eigentlich auf seinem Landgut in Gopsall lebte, während der Wintermonate in London weilte, hatte ihren Grund nicht zuletzt darin, dass er dort Händels Werke hören konnte! Händels Musik bedeutete ihm viel – er äußerte für diese nicht nur höchste Wertschätzung (»Alles, was mit seiner Musik verbunden ist, wird – in meinen Augen – durch solche Union geradezu heilig«¹⁴), sondern war geradezu süchtig danach, denn er empfand sie als »Medizin«, als »Heilmittel« gegen seine wiederkehrenden Depressionen. Aus diesem Blickwinkel heraus lassen sich wohl auch Charles Jennens' harsche kritische Äußerungen gegen Händel verstehen – er konnte seinem Idol (vermeintliche) Fehler und Schwächen nicht zugestehen!

1733 hörte Jennens beim Gründungsfest seiner Universität u.a. Händels *Athalia* – ein Werk, in dem Händel Musik aus Scarlatti-Handschriften übernahm, die Jennens ihm ausgeliehen hatte. Möglicherweise war dieses Erlebnis der Ausgangspunkt für die eigene kreative Beschäftigung des Dichters mit Libretti. Man nimmt zwar allgemein an, dass das Libretto zu *Saul* das erste Libretto war, welches Jennens an Händel übersandte. Es könnte freilich auch schon *Israel in Ägypten* gewesen sein – viele formale Parallelen zum *Messias* sprechen dafür. Auffällig bleibt, dass Jennens in seinem Brief an Holdsworth 1741 von einer »weiteren Sammlung von Texten« spricht. Worauf – wenn nicht auf *Israel in Ägypten* – hätte sich dieses »weitere« beziehen sollen?¹⁵ Sicher ist: Die Zusammenarbeit zwischen Händel und Jennens ging von letzterem aus, und damit wurde er selbst auch – neben Händel – ein Mit-Schöpfer des englischen Oratoriums. 1747, nach dem

Tod seines Vaters, wurde Jennens Erbe des beträchtlichen Familienbesitzes auf Gopsall, den er prächtig ausbaute und auf dem er bis zu seinem Tode 1773 lebte. Der häufig depressiv verstimmt¹⁶ Kunstkennner und Mäzen blieb unverheiratet und vereinsamte zunehmend. Wichtig war ihm seine – durchaus distanzierte – Freundschaft mit Holdsworth, dessen Tod im Jahre 1746 für Jennens einen furchtbaren Verlust bedeutete – ihm zu Ehren und zum Gedenken errichtete der Dichter auf seinem Landgut einen jonischen Tempel.

Die Jennens' widerfahrene Abwertung und Verunglimpfung resultierte aus einer Aktivität, welche er als Siebzjähriger aufnahm: die Arbeit an einer Shakespeare-Edition. Während Fachleute diese Unternehmung heute durchaus hoch einschätzen,¹⁷ griff ihn der seinerzeit führende Shakespeare-Herausgeber George Steevens massiv an und ging nach einer recht harschen Replik Jennens' zu jenen persönlichen Attacken über, die sich – von Parteigängern Steevens' lanciert – im *Dictionary of National Biographies* »verewigt« haben. Alles, was sonst über den Dichter bekannt ist, widerspricht entschieden diesem Bild eines »Großmannssüchtigen«.

Jennens war – vermutlich seit seinem Studium in Oxford – ein »Non-juror«. Bei diesen handelt es sich um Bischöfe und Priester (samt deren Anhängern), die einen Eid auf König James II. abgelegt hatten, obwohl dieser als Katholik eigentlich ein Gegner der Anglikanischen Kirche war. Aber diese Bischöfe und Priester schätzten die ihrer Überzeugung nach gottgegebene Würde und Stellung des gekrönten Königs so hoch ein, dass sie es für ausgeschlossen hielten, dem nach der Revolution von 1688 vom englischen Volk »gewählten« König William III. bzw. Königin Mary II. aus dem Hause Hannover – Händel »diente« ja eben diesem Königshaus – einen entsprechenden Treueid zu schwören, obwohl dieser wie auch seine Nachfolger durch die »Declaration of Rights« dazu verpflichtet war, der englischen Nationalkirche, also der Anglikanischen Kirche nicht nur anzugehören, sondern sie zu schützen, zu fördern und zu repräsentieren. Somit befanden sich protestantische Non-jurors wie Charles Jennens in einem tiefsitzenden Loyalitätskonflikt und -dilemma. Denn man wollte – und konnte als Non-juror – ein treuer Anglikaner sein bzw. bleiben, wie auch Jennens: Er war und blieb ein entschiedener anglikanischer Christ. Politische Aktivitäten eines Non-jurors wären als Hochverrat am herrschenden Regime eingeschätzt und verfolgt worden. So beschränkte sich Jennens – als führender Non-juror seiner Zeit – auf ideelle und materielle Unterstützung seiner Gesinnungsgenossen. Deutlich dokumentiert ist der religiöse Eifer

des Dichters sowie sein streitbares Engagement für den nach seiner Überzeugung rechten Glauben und die »wahre«, also die anglikanische Kirche. Man weiß, dass Jennens auf seinem Landsitz unter anderem eine Kapelle errichten ließ, in der er regelmäßig die Tagesgebete der anglikanischen Kirche feierte bzw. zelebrieren ließ. In seiner Bibliothek fand sich Robert Nelsons Buch *Festivals and Feasts of the Church of England* von 1704 in der 20. Auflage von 1752. Natürlich richtete sich diese Andachtspraxis an der Ordnung des *Common Prayer Book*¹⁸ aus. Und eben hier fand Jennens, wie noch zu zeigen sein wird, einen Teil der wohldurchdachten biblischen Textzusammenstellungen bereits vor. Man braucht sich dazu nur zu vergegenwärtigen, dass die Ordnung der Tages-, Sonntags- und Feiertagsgottesdienste im *Common Prayer Book* ebenso wie in anderen Agenden der christlichen Kirchen selbstverständlich in der chronologischen und thematischen Ordnung des so genannten »Kirchenjahres« (Advent – Weihnachten – Epiphania – Passion – Ostern – Himmelfahrt – Pfingsten etc.) standen und dass dieses seinerseits eine Repräsentation des Heilsgeschehens durch und mit Jesus Christus, den »Messias« ist.

Kirchlich muss man Jennens als »High Church«-Mann bezeichnen, und das bedeutet unter anderem, dass ihm die bischöflich-verfasste Kirche, die zentralen Dogmen des christlichen Glaubens, eine liturgisch reich ausgestaltete Gottesdienstordnung und die Betonung der Eucharistie und anderer »Mysteries of Faith« (»Geheimnisse des Glaubens«) am Herzen lagen. Aus guten Gründen sahen Anglikaner zu seiner Zeit ihre Kirche unter dreifacher Bedrohung: durch die Dissenters,¹⁹ durch die Deisten und durch die antiklerikalen Verwaltungsmaßnahmen der Regierung. Für die Verteidigung der Werte dieser »Hochkirche« engagierte sich Jennens vielfältig und nachdrücklich – noch auf seinem Grabstein ist zu lesen, dass er eine Stiftung für die »Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts« ins Leben rief. Derartige Stiftungen waren in seinen Kreisen üblich – bei Jennens aber muss man unwillkürlich an die Textpassage aus seinem *Messias* denken: »The Lord gave the word; great was the company of the preachers« (Nr. 33).

Jennens war nicht nur ein religiös engagierter, sondern auch ein theologisch gebildeter Mann. In seiner umfangreichen Bibliothek fanden sich Hunderte von Büchern mit theologischen Abhandlungen bzw. Predigtbänden. Seine Gemäldesammlung enthielt ungewöhnlich viele Bilder mit christlichen Sujets. In seinem Wohnzimmer hing ein Bild mit einer Darstellung der Auferweckung des Lazarus, in seinem Musikzimmer eines mit