

Andreas Waczkat



Georg Friedrich Händel
Der Messias

Bärenreiter

Andreas Waczkat

Georg Friedrich Händel

Der Messias



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 2022

© 2008 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Titelbild: Palma il Giovane (eigentlich Jacopo Negretti, 1544–1628):

»Der Doge Renier Zeno mit seiner Familie und Mitgliedern
der Bruderschaft der Kreuzträger in Anbetung des Erlösers«,
um 1583/91, Öl auf Leinwand, Venedig, Oratorio dei Crociferi
(Foto: akg-images/Cameraphoto)

Einbandgestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand

Lektorat: Diana Rothaug

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: edv + grafik, Christina Eiling, Kaufungen

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7262-8

DBV 313-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	7
Entstehung und Text	11
Händels Weg zum Oratorium	13
Die »Brookes-Passion«	18
Die ersten englischen Oratorien	19
Oper, Oratorium und »musical entertainment« in London	21
Die Entstehungsgeschichte des »Messias«	23
Der Text	26
Das Libretto und der Librettist	26
Textzusammenstellung und theologische Bedeutung	28
Episches Oratorium und dramatische Konzeption	32
Widerstände und später Erfolg in London	35
Händels Einrichtungen	37
Aufbau und musikalische Gestaltung	41
Part the first – Erster Teil	42
Die Prophezeiungen (Nr. 1–7)	44
Die Weihnachtsgeschichte (Nr. 8–18)	52
Part the second – Zweiter Teil	65
Die Passionsgeschichte (Nr. 19–31)	65
Auferstehung und Himmelfahrt (Nr. 32–39)	78
Part the third – Dritter Teil	90
Zuversicht und Gewissheit in den letzten Dingen (Nr. 40–43)	90
Die Erfüllung der Prophezeiungen (Nr. 44–47)	96
Stilvorbilder und Stilpluralität	101
Die Wirkungsgeschichte	104
Der »Messias« in England nach Händels Tod	104
Die ersten deutschen Fassungen des »Messias«	105
Friedrich Gottlieb Klopstock und sein »Messias«-Epos	105

Händels »Messias« in Deutschland	107
Wolfgang Amadeus Mozarts Bearbeitung	110
Praktische Hinweise	114
Vergleich der Fassungen	114
Einrichtungsmöglichkeiten und Textwahl	115

Anhang

Anmerkungen	132
Abkürzungen	139
Ausgaben und Literatur	140

Vorwort

*maiora canamus*¹

Eine persönliche Erinnerung an eine Aufführung von Händels »Messias« in der Hauptkirche meiner Heimatstadt wird vielleicht bei mancher Leserin und manchem Leser² ähnliche vertraute Erinnerungen wecken. Das Oratorium wurde dort einmal in der Bearbeitung Mozarts mit deutschsprachiger Textfassung von der vielleicht 80-köpfigen Kantorei mit viel Herz gesungen. Als Autor einer kleinen Einführung für das vom Kantor in mühevoller Kleinarbeit gestaltete Programm (zu seinen diesbezüglichen Arbeitstechniken vor der Einführung des PC gehörte es, die Titelbuchstaben aus jener Zeitung auszuschneiden, die mit besonders großen Lettern Aufmerksamkeit heischt) erhielt ich eine Freikarte für einen Platz auf der Orgelempore. Hier, wo das Publikum besser sehen als hören konnte, gab es die preiswerteren Plätze. Auf einem davon nahm auch mein damaliger Lateinlehrer Platz – etwas überraschend, schätzte man ihn doch an unserer Schule eher als Freidenker ein. Zumindest war er in den örtlichen Kirchenkonzerten, in denen die christliche Botschaft zentral war, kein regelmäßiger Zuhörer. Konzertpause war nach dem zweiten Teil. Und mit dem großartigen »Halleluja!« im Ohr brachte es der *Magister*, wie wir den Lehrer im Unterricht zu begrüßen hatten, auf den für ihn wesentlichen Punkt: »Unglaublich, was man mit Stimmen alles machen kann!«

Solche spontane Begeisterungsfähigkeit war ungewohnt. Sie bedeutete wohl das größte denkbare Lob, zu dem sich der sonst so nüchterne und strenge Grammatiker hinreißen lassen konnte. Und sie ist ein wunderbarer Beleg dessen, was Händels »Messias« auch bei heutigen Hörerinnen und Hörern auslösen kann: Begeisterung über eine großartig-effektvolle Musik, die jenseits weltanschaulicher Bindungen, erst recht jenseits konfessioneller Verengung unmittelbar zugänglich und verständlich scheint.

Man könnte denken, es bedürfe damit eigentlich keiner Werkeinführung mehr. Der Reiz einer Einführung liegt aber nicht allein darin, diese Begeisterung zu beschreiben, sondern auch, ihr auf die Spur zu kommen, einen Blick in Händels Kompositionswerkstatt und auf seine Werkzeuge zu werfen. Und ebenso reizt es, über den von Charles Jennens zusammengestellten Text des »Messias« und seine Bedeutung nachzudenken,

der ausschließlich mit – gelegentlich leicht abgewandelten – Bibelworten den Kern des christlichen Glaubens zum Inhalt hat und dabei doch zu keiner Zeit eine gottesdienstliche Verwendung beabsichtigt. Es wird zu zeigen sein, wie Händel und sein Librettist in Opposition zu kirchlichen Positionen ihrer Zeit traten und auf diesem Wege zu einer neuen und völlig untypischen textlichen und musikalischen Form fanden, die am Erfolg des »Messias« maßgeblichen Anteil hat.

Diese Werkeinführung ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil stellt die Entstehungsgeschichte des »Messias« im Kontext der Biografie Händels dar und beschreibt das musikalische Umfeld der englischen Jahrzehnte Händels. Der dritte Teil befasst sich mit deutlichem Schwerpunkt auf dem deutschsprachigen Raum mit der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des »Messias« und spannt einen Bogen von der ersten deutschsprachigen Aufführung unter Leitung Carl Philipp Emanuel Bachs in Hamburg 1775 und der Vorgeschichte zur erfolgreichen Wiener Einrichtung Mozarts von 1789. Im zweiten Teil stehen Text und Musik des »Messias« im Zentrum. Bei der Lektüre dieser Einführung ergänzend eine Partitur oder einen Klavierauszug heranzuziehen, ist nicht erforderlich, begleitend aber für ein vertieftes Kennenlernen des »Messias« hilfreich. Maßgeblich für Noten und Text ist die von John Tobin besorgte Ausgabe des »Messias« in der Hallischen Händel-Ausgabe (HHA), der auch die Nummerierung der Sätze folgt. Eine Konkordanz auf Seite 116–125 gibt Hilfestellung bei der Orientierung in den am weitesten verbreiteten Ausgaben sowie beim Abgleich der Nummerierung der HHA mit der bei Alternativfassungen abweichenden des »Händel-Handbuchs«. Zitate aus englischsprachigen Quellen, vornehmlich aus den für die Dokumentation so wesentlichen Briefen, wurden der sprachlichen Einfachheit halber für den deutschen Text übersetzt oder paraphrasiert. Die Zitate sind in Originalsprache zusammen mit der Quellenangabe in den Anmerkungen wiedergegeben. Bei deutschsprachigen Bibelziten findet, sofern nicht anders vermerkt, die Übersetzung der »Elberfelder Bibel« in der Revision von 1985 Anwendung,³ da dieser Text ein hohes Maß an sprachlicher Nähe zu den hebräischen, aramäischen und griechischen Urtexten aufweist und gleichzeitig in der Übersetzung theologische Interpretationen weitestmöglich vermeidet.

Gedankt sei an dieser Stelle all jenen, die die Entstehung dieser Werkeinführung mit Interesse und Anregungen begleitet haben. Namentlich bin ich dem Bärenreiter Verlag, besonders der engagierten Lektorin

Diana Rothaug, für Diskussionen, Beratungen und vorzügliche verlegerische Betreuung herzlich verbunden. In besonderer Weise weiß ich mich meiner Frau Birgit Bluhm verpflichtet, die mir während der Arbeit sorgfältige Leserin und hilfreiche Ratgeberin war, und die in jener eingangs erwähnten Kantorei nicht nur bei der Aufführung von Händels »Messias« den Alt stützte.

»Gerade Bücher für ein breiteres Publikum sollten besonders sorgfältig geschrieben werden«, forderte Annette Landgraf in der Rezension einer jüngeren populärwissenschaftlich orientierten Händel-Biografie.⁴ Dem muss man zustimmen, wenngleich die Einschränkung unangebracht scheint: Bücher sollten stets besonders sorgfältig geschrieben werden, unabhängig vom Adressatenkreis. Wenn diese Einführung eine solche Sorgfalt erkennen lässt, erfüllt sich eine meiner Hoffnungen. Wenn sie darüber hinaus vermittelt, dass das Nachdenken über den Gegenstand – in diesem Fall Händels »Messias« – die Freude am praktischen Umgang mit ihm, sei dieser nun hörend, lesend oder aktiv musizierend, ganz wesentlich befördert, hat sie ein wichtiges Ziel erreicht.

Celle, im Mai 2008

Andreas Waczkat

Entstehung und Text

Georg Friedrich Händels Oratorium »Der Messias« galt schon Händels Zeitgenossen als eine der gewaltigsten musikalischen Schöpfungen überhaupt. In vergleichsweise kurzer Zeit im August und September 1741 komponiert, fand die Erstaufführung am 13. April 1742 in Dublin statt. Vier Tage später war in »The Dublin Journal« ein Bericht zu lesen, in dem der »Messias« mittels zahlreicher Superlative über die Maßen gerühmt wird. Der anonyme Autor attestiert dem Oratorium, das vollendetste musikalische Kunstwerk überhaupt zu sein; Worte, so meint er, seien nicht in der Lage, die außerordentliche Begeisterung zu beschreiben, die der »Messias« beim Publikum hervorgerufen habe. Zu den bewegendsten Worten füge sich in dem Oratorium »the Sublime, the Grand, and the Tender«:¹ das Erhabene, das Großartige und das Zärtliche. Die Anführung dreier zentraler Kategorien der Bewertung von Kunst in jener Zeit macht unmissverständlich klar: Händel hatte den Nerv des Publikums getroffen.

Außerordentlich wie diese Begeisterung des anonymen Autors (man vermutet, es handelt sich um Gabriel Joseph Maturin, Sekretär des karitativen Mercer's Hospital) ist auch der spätere Siegeszug des Werkes: Gehörte der »Messias« in London, Dublin und anderen britischen Städten schnell zum festen Repertoire öffentlicher Konzerte, erlebte das Oratorium auch auf dem Kontinent, wenn auch mit gewisser Verzögerung, eine bis heute kaum gebrochene begeisterte Aufnahme. Einer ersten Aufführung in Florenz 1768 folgten bald weitere in Hamburg, Stockholm, Berlin und den meisten anderen Hauptstädten der europäischen Musik. In den englischen Kolonien im Nordosten Amerikas war der »Messias« seit der ersten Aufführung 1770 in New York mit zunehmender Regelmäßigkeit zu hören, 1786 erklangen Teile in Kalkutta. 1789 bearbeitete Wolfgang Amadeus Mozart das Oratorium für eine Aufführung im Wiener Palast des Grafen Esterházy und gab dem Werk unter dem Titel »Der Messias« – dem sich auch diese Werkeinführung der sprachlichen Einfachheit halber anschließt² – eine Gestalt, die zumindest im deutschsprachigen Raum bis in das 20. Jahrhundert hinein als verbindlich angesehen wurde. Entscheidenden Anteil daran hatte die 1803 beim Leipziger

Verlag Breitkopf & Härtel erschienene Druckausgabe. In seinen verschiedenen Fassungen dürfte der »Messias« noch in der Gegenwart das am weitesten verbreitete geistliche Chorwerk sein. Mit dieser Erfolgsgeschichte wurde der »Messias« zu einem Idealtypus, zum »Urbild des Oratoriums schlechthin«.³

Der ungeteilte Erfolg lässt sich leicht begründen. Mit dem »Messias« gelang Händel ein Werk, das seine Fähigkeit, mit zündenden musikalischen Einfällen und einfachen kompositorischen Mitteln große Effekte zu erzielen, besonders eindrücklich unter Beweis stellt. Mit dem musikalischen Abwechslungsreichtum innerhalb des Oratoriums begegnete Händel erfolgreich jeglicher Diskussion um Stilfragen, und auch die ausschließliche Verwendung biblischer Texte gibt dem »Messias« eine überkonfessionelle, sogar überzeitliche Bedeutung. Auseinandersetzungen um vermeintlich schwülstige Texte der Barocklyrik, wie sie sich selbst an den Libretti der Passionen und Oratorien Johann Sebastian Bachs entzünden, sind beim »Messias« nicht zu erwarten. Anfängliche Widerstände gegen das Werk kamen zwar aus Kirchenkreisen, galten aber vorgeblich der Präsentation eines solchen geistlichen Werks außerhalb der Kirche und hatten sich spätestens 1750 mit der Tradition der alljährlichen Aufführung in der Kapelle des Londoner Foundling Hospital von selbst erledigt.

Vor allem aber hielt Händel die musikalisch-praktischen Schwierigkeiten des »Messias« so moderat, dass es keines professionellen Chores oder Orchesters bedarf, um eine befriedigende Aufführung zu realisieren. Der »Messias« wurde zum Identifikationsstück für Laienchöre, für bürgerliche Musiziervereinigungen, für die großen Musikfeste des 19. Jahrhunderts. Signalwirkung hatte eine monumentale Aufführung, die anlässlich des Londoner Händelfests 1784 (anlässlich von Händels 25. Todesstag) in Anwesenheit der königlichen Familie in der Westminster Abbey stattfand und an der 513 Musiker mitwirkten. Unbestrittener Höhepunkt war indes ein Konzert 1859 im Rahmen des »Great Handel Commemoration Festivals« anlässlich seines 100. Todestages. Nicht weniger als 480 Orchestermitglieder wurden hier gezählt, die 2765 Chorsänger begleiteten⁴ – zusammen genommen die Bevölkerung einer Kleinstadt. »The Sublime [and] the Grand«, das Erhabene und das Großartige, kann man sich wohl kaum eindringlicher vor Ohren geführt vorstellen. Das Zärtliche dürfte demgegenüber in den Hintergrund getreten sein, für die Interpretationsgeschichte des »Messias« eine nicht untypische Erscheinung.

Wie sehr der »Messias« noch vor anderen Oratorien Händels, erst recht vor denen anderer Komponisten, zum Idealfall des Repertoires wurde, lässt sich auch anhand der Zahl der Übersetzungen ermessen. Die biblischen Prosatexte stellten Händel zwar – wie noch zu zeigen sein wird – vor einige Probleme bei der Vertonung, doch erleichterten sie auch die Übersetzung, die auf keine Vers- oder Reimschemata, auch auf keine sprachlichen oder metrischen Besonderheiten Rücksicht nehmen musste, wie sie beispielsweise Übersetzungen italienischer Opernlibretti nicht selten als spröde oder ungelenkt erscheinen lassen. Neben den englischsprachigen Originaltext traten ab 1768 italienische, deutsche, schwedische und sogar lateinische Fassungen, die zu ungezählten Aufführungen herangezogen wurden. Beiläufig, fast zufällig hatte die musikalische Öffentlichkeit auf diesem Wege Händels »Messias« als jenes Werk entdeckt, in dem das musikalische Interesse der bürgerlichen Chorvereinigungen und das politische Streben nach nationalstaatlicher Verbundenheit eine Allianz eingingen.

Händels Weg zum Oratorium

Händels Auseinandersetzung mit der Gattung Oratorium war häufig von äußeren Einflüssen bestimmt und angeregt. Im Gegensatz zur Oper, an der Händel mit Leidenschaft und auch gegen Widerstände beharrlich festhielt, mutet seine Beschäftigung mit dem Oratorium trotz großer Erfolge eher zögerlich an. In einem häufig zitierten Brief, den Händel am 9. September 1742 im unmittelbaren Anschluss an die Irlandreise mit der Aufführung des »Messias« an Charles Jennens richtete, äußerte er sich unschlüssig. Eine Fortsetzung des Erfolgs jener Dubliner Konzerte, die er zwischen dem 23. Dezember 1741 und dem 3. Juni 1742 mit älteren Oratorien, mit Orgelkonzerten und mit dem »Messias« gegeben hatte, war in London nicht ohne Weiteres zu erwarten. Entsprechend skeptisch blieb Händel: Er könne noch nicht entscheiden, ob er Weiteres in der Art des Oratoriums komponieren solle, wie es einige seiner Freunde wünschten.⁵ Ob Händel hier an konkrete Werke nach Art des »Messias« dachte oder ob er die Art und Weise des oratorischen Komponierens allgemein im Sinn hatte, mag vorerst offen bleiben. In der Rückschau ist der »Messias« als eine Station in Händels Auseinandersetzung mit der

Gattung Oratorium zu erkennen, die weitaus weniger bedeutend erscheint, als es der spätere Erfolg des »Messias« vermuten lassen könnte.

Im Jahr 1685 in Halle an der Saale geboren, wurde Händels besondere musikalische Begabung früh erkannt und gefördert. Spätestens 1695 wurde er Schüler Friedrich Wilhelm Zachows, des Organisten der dortigen Marienkirche, und erlangte selbst als Cembalist und Organist schnell einige Berühmtheit. Nachdem er für ein Jahr die Organistenstelle am hallischen Dom vertreten hatte, wandte sich Händel 1703 nach Hamburg, wo die Oper am Gänsemarkt ebenso gute Aussichten auf eine günstige Anstellung verhieß wie die reichhaltige Kirchenmusik der Stadt mit ihrer bedeutenden Orgeltradition. Wenn auch die Hochblüte der norddeutschen Orgelkunst langsam vorübergegangen war, übten doch deren Vertreter wie der schon 80-jährige Johann Adam Reincken, Organist an St. Katharinen, und der um eine Generation jüngere Vincent Lübeck, Organist an St. Nicolai, eine beinahe magische Anziehungskraft auf die junge mitteldeutsche Organistengeneration aus. Auch Johann Sebastian Bach wurde bekanntlich davon angezogen, wenngleich nicht Hamburg, sondern Lübeck in jenen Jahren sein Ziel war, wo Dietrich Buxtehudes Ruhm strahlte.

In Hamburg schloss Händel schnell Bekanntschaft mit Johann Mattheson, dem gewandten Organisten, Komponisten und Schriftsteller, der ihn in die wichtigsten musikalischen Kreise Hamburgs einführte. Recht schnell fand Händel einige Schüler, die er im Cembalospiel unterrichtete. Vor allem aber verschaffte ihm Mattheson Zugang zur damals von Reinhard Keiser geleiteten Oper am Gänsemarkt, dem ersten öffentlichen Opernhaus in Deutschland, das 1678 gegründet worden war. Keiser nahm Händel zunächst als Geiger, später als Continuo-Cembalisten in das Orchester auf. Händel, der zuvor keinerlei erkennbaren Kontakt zu dieser Gattung hatte, lernte das Metier schnell. Seine italienische Oper »Almira« HWV 1 wurde 1704 vollendet und kam im Januar 1705 mit beachtlichem Erfolg auf die Bühne. Bereits im Februar des Jahres lieferte Händel mit dem nicht erhalten gebliebenen »Nero« HWV 2 ein weiteres Werk für die Gänsemarktoper, das jedoch den vorangegangenen Erfolg nicht erreichte.

Nach der erfolglosen Aufführung des »Nero« verließ Händel Hamburg und reiste nach Italien. Zeitpunkt und Ablauf dieser Reise sind nicht genau bekannt, ebenso wenig, welche beruflichen Hoffnungen Händel mit der Reise verknüpfte. Anlass soll eine Einladung gewesen

sein, die Gian Giastone de' Medici, zweiter Sohn des damals regierenden Großherzogs der Toskana, während eines Besuchs in Hamburg ausgesprochen hatte. Wahrscheinlich brach Händel im Frühjahr 1706 auf, kam im Spätsommer dieses Jahres in Venedig an und erreichte nach einer Zwischenstation in Florenz Anfang Januar 1707 Rom. In diese römische Zeit nun fällt die erste Station auf Händels Weg zum Oratorium.⁶ Nach einem Orgelkonzert in San Giovanni in Laterano wurde er von Kardinal Benedetto Pamphilj an dessen Hof verpflichtet und mit der Komposition einiger Kantaten sowie insbesondere des Oratoriums »Il Trionfo del Tempo e del Disinganno« (Der Sieg der Zeit und der Erkenntnis)⁷ HWV 46a beauftragt, dessen Libretto der Kardinal selbst verfasst hatte.

Händel war damit unversehens mit einer für ihn neuen Gattung konfrontiert, die in Rom in jenen Jahrzehnten zentrale Bedeutung für das außerkirchliche Musizieren hatte. Oratorien ersetzten die Opernaufführungen in den vorweihnachtlichen und vorösterlichen Fastenzeiten; während einiger Jahre um 1700 war die Oper sogar vollständig vom Papst verboten worden. Oratorien wurden mit einer der Oper vergleichbaren künstlerischen Aufmerksamkeit bedacht. Sogar als Geburtsstadt des Oratoriums kann Rom gelten. Auf das außerkirchliche Musizieren weist schon der Name hin: Ein Oratorio oder Oratorium ist ein Betsaal (von lat. orare = beten), häufig neben einer Kirche gebaut, doch vom Kirchenraum architektonisch getrennt, in dem man sich zur Andacht, zu geistlichen Übungen traf. Im Umfeld einer innerkatholischen Reformbewegung legte der Priester Filippo Neri in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Grundstein zu diesen Übungen; er versammelte eine erhebliche Zahl von Anhängern um sich, die 1575 als »Congregatio de Oratorio« von Papst Gregor XIII. förmlich errichtet wurde.

Musik begleitete diese Übungen von Anfang an, stand jedoch nicht im Mittelpunkt. In den »Esercizi spirituali«, so die damalige Bezeichnung, wurde aus geistlicher Literatur gelesen und über deren Inhalte gepredigt, häufig von zwei Geistlichen in dialogischer Form. Nach weiteren Predigten über andere Gegenstände schloss die Übung mit einem gemeinsamen Lobgesang.⁸ Ab dem 17. Jahrhundert jedoch trat die Musik aus der begleitenden Funktion immer häufiger heraus und übernahm die Form der Übungen. Geistliche Dialoge wurden musikalisch mit verteilten Rollen dargeboten: die Keimzelle jener Gattung, die nach ihrem Aufführungsort »Oratorium« heißt.