

Dietmar Klenke

Werkeinführung

Der Messias

**Oratorium in drei Teilen von Georg Friedrich Händel bearbeitet
von Wolfgang Amadeus Mozart (KV 572)**

Kaum ein Oratorium ist so bekannt und doch zugleich unverstanden wie Händels Oratorium „Messiah“, das als englische Vokalkomposition auch jenseits der britischen Grenzen eine einzigartige Karriere erlebt hat. Unstrittig war von Beginn an, dass die Anlage dieses Vokalwerkes vom üblichen Schema der Oratorien deutlich abwich: keine dramatischen Handlungsstränge und erzählenden Passagen, kein Auftritt des Namensgebers als handelnder Akteur, stattdessen eine Anlage des Librettos, das wie eine hochverdichtete Aufzählung von Grundwahrheiten des christlichen Glaubens anmutete und dies im Gestus der demonstrativen Verkündigung auf die Bühne brachte. Dies erklärt für sich genommen kaum die große Resonanz, auf die das Werk traf. Es war vor allem der Charakter des kirchenungebundenen Glaubensbekenntnisses, was dem Werk außerhalb Großbritanniens im Zusammenspiel von sakraler Botschaft und kompositorischer Qualität zu seinem Welterfolg verhalf. Da Händel zudem sehr unterschiedliche musikalische Formelemente, Stile und Traditionen verarbeitete, konnte das Werk jenseits nationaler und konfessioneller ‚Scheuklappen‘ auf Resonanz treffen. Denn vielerorts entdeckte man neben Fremdem auch Vertrautes. Je weiter die interessierte Hörerschaft vom Ursprungsland Britannien räumlich entfernt war, um so eher übersah sie die unterschwellig konfessionellen und politischen Bezüge des Oratoriums, sprich seine ursprüngliche Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Teils wurde das Werk als Ausdruck konservativer anglikanischer Staatskirchlichkeit und britischer Nationalreligiosität wahrgenommen, teils erblickte man darin überkonfessionelle aufklärerische Religiosität im Sinne eines kosmopolitischen christlichen Humanismus.

Es war vor allem das Libretto, hinter dem trotz seines scheinbar vertrauten Bibelbezugs allerlei Bedeutungen verborgen lagen, die sich dem heutigen Hörer nur selten erschließen. Die Sprache ist hier als Träger von Botschaften mindestens ebenso bedeutsam wie die Musik. Blicken wir auf die von Mozart bearbeitete *deutschsprachige* Fassung, ergeben sich noch zusätzliche Verständnisprobleme: Die unterschiedlichen Übersetzungen setzten im 18. Jahrhundert gegenüber dem englischsprachigen Original eigene Akzente, verlangen daher nach einer eigenständigen Interpretation. Es ging dort um Kontexte, die von denen des Ursprungslandes deutlich abwichen. Auch lag zwischen der Uraufführung von Händels „Messiah“ im April 1742 in Dublin und der Wiener Uraufführung von Mozarts Bearbeitung im März 1789 eine beträchtliche Zeitspanne.

Der theologisch-politische Gehalt des Oratoriums

Attraktiv war das Libretto des „Messiah“ trotz seiner Ansprache an die gesamte Menschheit für die religiöse Unterfütterung des britischen Nationalbewusstseins: Denn dort bot sich das biblische Israel als Modell an, das eine enge Beziehung zwischen Gott und auserwähltem Volk vorführte. Dieses nationalreligiöse Grundmodell war ohne Mühe auf die Konstruktion des Nationalbewusstseins in der bürgerlich-industriellen Moderne übertragbar. In dieser Vorstellungswelt zeigte sich eine ambivalente Beziehung Gottes zu seinem auserwählten Volk: der strafende Gott bei Missachtung der göttlichen Gebote, hingegen ein gütiger Gott beim Befolgen der göttlichen Gebote und ein barmherzig-versöhnlicher Gott im Falle von Läuterung, Reue und Sühne nach Verfehlungen. Das galt für nationale Kollektive ebenso wie für den einzelnen Menschen. Nicht nur Engländer, sondern auch Amerikaner, Deutsche und andere haben von diesen religiösen Konstrukten bei der Herausbildung und Entwicklung ihrer Nationalidentität reichlich Gebrauch gemacht. Zwar richten sich die Heilsversprechen - über das Oratorium verteilt - auch an die gesamte Menschheit und lassen dabei nationalreligiöse Engführungen hinter sich, aber das Volk Israel tritt immer wieder als herausragender Ansprechpartner Gottes in Erscheinung. Diese Ambivalenz tritt erst im dritten Teil vollständig zurück.

Gleich zu Beginn des ersten Teils präsentiert das Oratorium das Volk Israel als kollektive Größe der Heilsgeschichte. Dieser Glaube spiegelt sich in der Anspielung auf die babylonische Gefangenschaft der Israeliten. „Tröstet mein Volk, spricht Euer Gott“, heißt es wörtlich übersetzt im ursprünglichen Libretto gemäß dem alttestamentarischen Buch Jesaja, das prophetisch die Befreiung Israels aus der Knechtschaft in Aussicht stellt. Offenbar hatten sich, so das Libretto, die nach Babylon verschleppten Israeliten auf ihren Gott zurückbesonnen, der wiederum die Sünden seines Volkes vergeben hatte und folglich die Befreiung in Aussicht stellte. Hier erscheint Gottes Hilfe für die Israeliten und deren geistige Anführer, die „Söhne Levis“, als Gegenleistung für die Darbringung von Opfern und die Reinigung von allem Sündhaften. Als Träger dieser Offenbarung besingt eine Solostimme, hier der Tenor, einen Prediger, der als mahnende Stimme aus der Wüste ruft. Auf Johannes den Täufer anspielend lenkt das Libretto die dahinter verborgene Sehnsucht nach Befreiung und Erlösung auf Jesus Christus als den erwarteten Befreier und Erlöser. Mehr andeutend als erzählend widmet sich der erste Teil der Weihnachtsgeschichte und dem Wirken Jesu vor der Passion seiner Kreuzigung. Hier schwankt die Heilsbotschaft in ihrem Adressatenbezug zwischen dem Volk Israel und der Menschheit insgesamt. Kommentiert werden die von den Solosängern vorgetragene Heilsbotschaften von Chören, die den Wahrheitsgehalt und die Notwendigkeit von Sühne, Reinigung und Opfergang bekräftigen. An solchen Botschaften des ersten Teils konnten nationalreligiöse Perspektiven gut andocken, wenn auch nicht in der Eindeutigkeit der ebenfalls sehr beliebten Händel-Oratorien „Judas Maccabaeus“ und „Israel in Egypt“, in denen sich das ausgewählte Volk der Israeliten, sofern es Gottes Gebote befolgte, auf dessen Hilfe gegenüber seinen Feinden verlassen konnte.

Der zweite Teil des Oratoriums ist der Leidens- und Wiederauferstehungsgeschichte des Messias gewidmet. Gleich zu Beginn führt der Chor die Metapher „Lamm Gottes“ ein, um unter Anknüpfung an die alttestamentarische Theologie des Sühneopfers die Aufopferung des Messias für die menscheitserlösende Botschaft des Christentums anzukündigen. Hier

durchzieht den gesamten zweiten Teil der Stellvertretercharakter des Sühneopfers Jesu. Damit geht einher der bekräftigende Hinweis, dass Gott sogar seinen eigenen Sohn geopfert habe, um der sündhaften Menschheit seine Erlösungsbotschaft nahezubringen. All dies gipfelt in der Verkündigung der Wiederauferstehung des Messias als Beweis für das göttliche Erlösungsversprechen und den Sieg über Sünde und Tod. Hier bekräftigt das berühmte „Halleluja“ als Schlusschor des zweiten Teils die Ankündigung, dass der wiederauferstandene Messias über diejenigen, die sich gegen Gott verschworen hätten, den Sieg davongetragen habe. Unter den Besiegten werden an prominenter Stelle abtrünnige Völker, Volksgruppen und Könige genannt, die mit ihrem Abfall vom Glauben zugleich auch Unfrieden gestiftet hätten. Dass es hier um eine Anspielung auf das Zeitalter der englischen Bürgerkriege und die machtpolitischen Wirren bis hin zur glorreichen Revolution von 1688 geht, ist naheliegend. Unterschwellig brachte das Libretto die anglikanische Staatskirche als integrative, nationale Einheit stiftende Größe ins Spiel: Sie sollte das religiöse Fundament der britischen Monarchie bereitstellen.

Erst der dritte Teil des Oratoriums wendet sich in aller Unmissverständlichkeit von national-religiösen Verengungen ab: Es geht dort um die Wiederauferstehungshoffnungen der Menschheit nach dem Vorbild des Messias. Dessen stellvertretendes Sühneopfer unterstreicht die Aussicht auf ein ewiges Leben, wenn die Menschheit die Sünde bekämpft. Hier löst sich die Heilsbotschaft deutlich von der engen Bindung an nationale oder andere kollektive Vergemeinschaftungen und spricht im humanistischen Geist die Menschheit insgesamt an. Bereits der berühmte „Halleluja“-Schlusschor des zweiten Teils hatte dies vorweggenommen: Gott als allmächtiger Herrscher über alle anderen „Herrscher“ und „Götter“. Nationale oder konfessionelle Unterscheidungen waren da nicht vorgesehen, ließen sich aber gleichwohl überhören, wenn man sich als Teil eines auserwählten Volkes empfand, das in einem menscheitserlösenden religiösen Auftrag unterwegs war. Von ideologischen Konstrukten dieser Art haben die Briten und andere europäische Völker im Rahme ihrer Mächterivalitäten, ihrer kolonialistischen Unternehmungen und ihrer weltweiten Missionstätigkeit reichlich Gebrauch gemacht. Diese Bindung des christlichen Gottes an nationales Sendungsbewusstseins wird heutzutage unterschätzt, wenn der Blick auf die klassische Rivalität der nordatlantischen Großmächte und die Europäisierung der Welt im 18. und 19. Jahrhundert fällt.

Das englischsprachige Ur-Libretto des „Messiah“: eine Antwort auf Zeitfragen

Das Ur-Libretto, das Händel seiner Komposition zugrunde legte, ging auf den englischen Schriftsteller und Musikliebhaber Charles Jennens zurück. Obwohl der Autor ausschließlich Bibelstellen zusammentrug, stellte die Textvorlage eine beträchtliche Eigenleistung dar. Jennens war ein reicher bürgerlicher Großgrundbesitzer, der sich hauptsächlich der Literatur und den schönen Künsten widmete, zugleich aber auch politisch Flagge zeigte. Er stand kompromisslos für konservative Staatskirchlichkeit und wollte mit dem Libretto des „Messiah“ gegen den liberalen Deismus seiner Zeit ein Zeichen überkommener christlicher Glaubensfestigkeit setzen. Seine religiöse Überzeugung verband er untrennbar mit der Tradition der anglikanischen Hochkirche, deren staatskirchlichen, fast monopolartigen Status

er gegen alle Lockerungs- und Aufweichungstendenzen seiner Zeit verteidigen wollte. Hier sah er hauptsächlich drei unterschiedliche Gefahrenquellen: zum ersten die katholische Gegenreformation, zum zweiten den Deismus innerhalb der intellektuellen Eliten, die das Christentum insgesamt anzweifelten, und zum dritten die Partei der liberalen Whigs, die seit 1714 mit Georg I. als Vertreter des neuen Hannoveraner Königshauses zur einflussreichsten politischen Kraft geworden waren und im Sinne des Toleranzgedankens konfessionellen Minderheiten mehr Rechte gewährten.

Die Besonderheit seines Librettos bestand darin, dass es keine Handlung im Sinne szenischer Darstellungen aufwies. Vielmehr war Jennens daran interessiert, die Glaubensstatsachen der christlichen Heilsgeschichte als dogmatische Setzungen aufzuführen und im Gestus des Missionarischen der mächtigen Strömung des liberal-aufklärerischen Deismus entgegenzustellen. Aber nicht nur diese Frontstellung bewegte ihn bei der Erarbeitung des Librettos: Absichtsvoll folgte er bei der Auswahl von Bibelstellen der im offiziellen anglikanischen „Book of Common Prayer“ festgelegten Liturgie des Kirchenjahres. Hier erkannte das englische Publikum sogleich die enge Bindung an die eigene anglikanische Staatskirche und die dort praktizierte Liturgie. Jennens Konservatismus ging so weit, dass er sich einer kleinen Gruppe von sog. „Non-Jurors“ anschloss, die sogar dem nachrevolutionären, aus dem Haus Hannover stammenden Königshaus den Eid verweigerten und deshalb kein öffentliches Amt übernehmen konnten. Diese extrem konservative Richtung beharrte im Sinne des anglikanischen Staatskirchentums so sehr auf dem königlichen Gottesgnadentum, dass sie rückblickend die „Glorious Revolution“ von 1688 ablehnte, die mit liberal-aufklärerischen Verfassungsgrundsätzen („Bill of Rights“) den modernen britischen Parlamentarismus begründet hatte. Damals war die Stuart-Dynastie von einem Bündnis aus Liberalen und anglikanischen Konservativen mit Hilfe einer internationalen antifranzösischen wie antikatholischen Koalition gewaltsam gestürzt worden - angeführt von den Niederlanden als protestantischer Seemacht mit Wilhelm III. von Oranien an der Spitze.

Das Libretto als demonstrative Verkündung der christlichen Heilslehre gegen den Deismus

Indem das Libretto markante Stationen der christlichen Heilsgeschichte aufführte, zeigte es Flagge gegenüber dem liberalen Deismus: zu Beginn die Verheißungen alttestamentarischer Propheten, die die Befreiung und Erlösung des Volkes Israel durch einen Messias ankündigten, dann die unlösliche Verbindung der Prophezeiungen mit Jesus als demjenigen, der der erwartete Messias sein sollte, im nächsten Schritt dann triumphierend der Sieg über die Heiden und der vom Gottglauben Abgefallenen und gegen Ende die tröstende Botschaft, dass sich die christusgläubige Menschheit auf die Erlösungs- und Wiederauferstehungsverheißungen der Bibel verlassen dürfe. Mit dieser hochverdichteten Glaubensverkündung antwortete Jennens' Libretto auf die massive Infragestellung der heilsgeschichtlichen Sonderstellung von Jesus Christus durch die Deisten, die diesem den Status eines Gottessohns aberkannten und stattdessen verkündeten, dass Gott kaum auf das irdische Geschehen einwirke, vielmehr dem Menschen als zur Selbstverantwortung fähigen Wesen selber überlasse, sein Schicksal zu gestalten und in Freiheit für Sitte, Moral und Gemeinwohl zu sorgen. Provokativ forderte der Deismus dazu auf, die Menschen sollten sich von

menschengemachten mythischen Glaubensvorstellungen lösen und vernunftgeleitet im Sinne des liberalen Freiheitsgedankens ihre moralischen Grundsätze eigenverantwortlich erarbeiten und auf dieser Basis gottgewollt das Gemeinwohl einrichten. Dieser Denkansatz winkte mit der attraktiven Aussicht, die spaltenden Konfessionskämpfe und die Dogmenstarrheit der überkommenen christlichen Glaubensrichtungen zu überwinden und die britische Nation auf neuer nationalreligiöser Grundlage als Vereinigtes Königreich zusammenwachsen zu lassen. Das setzte als Grundannahme voraus, dass der Mensch gottgewollt vernunft- und fortschrittsfähig sei: Heilsgeschichte der Menschheit als Fortschrittsgeschichte und nicht als Heilsgeschichte, die auf kirchlichen Hierarchien gründete.

Im frühen 18. Jahrhundert war diese aufklärerische religiöse Strömung weit verbreitet; sie verband im Sinne einer „natürlichen Religion“ (siehe John Locke / Matthieu Tindal) Gott sehr eng mit liberaler Bürgerlichkeit. Diese Haltung war in der großstädtischen Oberschicht Britanniens weit verbreitet. Gleichwohl ließen sich konservative Intellektuelle wie Charles Jennens davon wenig beeindrucken: Sie spürten, dass das Zeitalter der Aufklärung bei den Briten auch tiefe Verunsicherung hinterlassen hatte - ein Gefühl der metaphysischen Haltlosigkeit, wenn alle konfessionellen Heilsversprechen radikal hinterfragt wurden. Der liberale Deismus hatte ja den absoluten religiösen Wahrheitsanspruch des Christentums massiv attackiert und das Eingreifen Gottes in die irdischen Geschehnisse der Menschen geleugnet. Damit aber war auch die Vorstellung eines den Menschen im Diesseits persönlich nahestehenden Gottes aufgegeben worden. Auch der Glaube, dass Gott den Menschen sogar seinen eigenen Sohn als erlösenden Verkünder ihres Heils geschickt habe, war damit ad acta gelegt. Zu kurz kam in diesem aufklärerischen Radikalismus das konservative Bedürfnis nach einem personalen Gott und dessen fürsorglichem Interesse am Menschen, gleichsam die persönliche Beziehung zu Gott als Ankerpunkt des Lebenssinns. Genau darauf antwortete das Libretto des „Messiah“, indem es in hochverdichteter Gestalt die Glaubensgrundsätze des Christentums in überkonfessioneller Allgemeinheit vorführte und den Glauben an einen persönlichen Gott bekräftigte. Unausgesprochen stand der Anglikanismus als religiöser Unterbau des britischen Staatsgedankens im Hintergrund.

Der „Messiah“ als britisches National-Oratorium

Die liberal-industrielle Moderne war auf den britischen Inseln bereits im frühen 18. Jahrhundert angebrochen. Das moderne Marktprinzip hatte die geburtsständische Ordnung der Zünfte und adligen Herrschaftsstände bereits weitgehend zurückgedrängt. Breite bürgerliche Kreise verlangten nach Formen des Glaubens, in denen sich weniger das Bedürfnis nach konfessioneller als vielmehr das Bedürfnis nach nationaler Zugehörigkeit und Gemeinschaft spiegelte: Konfessionelle Schranken sollten nicht mehr den freien Geschäftsverkehr der liberalen Marktgesellschaft beeinträchtigen, wobei die Institution des freien Marktes mit der gottgewollten Fortschrittsfähigkeit der Menschheit gleichgesetzt wurde. Dieses Bedürfnis nach einer ‚ökumenischen‘ Religiosität auf nationaler Grundlage erklärt zu einem guten Teil den raschen Aufstieg des Händelschen „Messiah“, der nach anfänglichen Startschwierigkeiten recht bald zum britischen ‚National-Oratorium‘ wurde. Bereits acht Jahre nach der anfangs misstrauisch beäugten Uraufführung in Dublin wurde das Oratorium auch in London alljährlich aufgeführt, in Betsälen, Theatern und Konzertsälen, um dann im 20. Jahrhundert auch von kirchlichen Kreisen voll akzeptiert zu werden. Kritische Stimmen gegenüber dem

„Messiah“, die anfangs in anglikanischen Kirchenkreisen vernehmbar waren, hatten kaum Gewicht. Man stieß sich anfangs daran, dass erhabene religiöse Botschaften wie die des „Messiah“ in profanen Musikhallen außerhalb von Kirchenräumen dargeboten wurden.

Gegen solche Einwände setzte die Uraufführung in der Dubliner „Neal’s Music Hall“ am 13. April 1742 ein deutliches Zeichen: Denn es wurde damit eine Tradition außerkirchlicher Wohltätigkeitskonzerte gegen eine zu stark kirchengebundene Auslegung des christlichen Glaubens begründet. In dieser Wahrnehmung des Werkes setzte sich unausgesprochen der Komponist gegenüber seinem Librettisten durch. Das wirkte nachhaltig auf die englische Kultur der Laienchöre, die fortan wie eine nationale Integrationsklammer wirkte. Sehr bald spürte eine breite Öffentlichkeit, dass die Inszenierung erhabener religiöser Stoffe außerhalb von Kirchenraum und Gottesdienst neue Formen lebendiger Religiosität anzeigte – ein gewaltiger Umbruch der stadtbürgerlichen Öffentlichkeit an der Schwelle zum industriell-kommerziellen und national-britischen Zeitalter. Händel wurde damit zu einem exponierten Vertreter der liberalen Variante eines anglikanischen Königtums auf neuer national-britischer Grundlage. Dafür steht auch seine Grablegung in der Londoner Westminster Abbey, der Krönungskathedrale der britischen Könige. Noch eindrucksvoller zeigte sich dies, als Händel 1784 in der Westminster Abbey aus Anlass der 100. Jährgang seines Geburtstages auf geradezu monumentale Weise als nationalenglischer Komponist gefeiert wurde, der der Verbindung von Religion und Nationalbewusstsein zu vollendetem Ausdruck verholfen hatte. Die beeindruckend kolossale Besetzung, mit der man aus diesem Anlass den „Messiah“ aufführte, strahlte bis aufs europäische Festland aus. Ein in jeder Hinsicht aufsteigendes britisches Bürgertum sah im „Messiah“ überkonfessionelle Nationalreligiosität gespiegelt. Auch wenn man weiterhin in gemäßigter Form anglikanische Staatskirchlichkeit als Stabilitätsfaktor im Zusammenspiel von Monarchie und Parlament schätzte, spiegelte das Publikum in Händels geistlichen Vokalwerken gern das Grundgefühl, ein langes Zeitalter der Konfessionskämpfe und Bürgerkriege hinter sich gelassen zu haben. Immerhin war das geeinte Inselreich seit der Vereinigung mit Schottland im Jahre 1707 trotz anfänglicher Rückschläge mittlerweile zu einer respektablen, prosperierenden Großmacht mit weltumspannenden imperialen Ansprüchen aufgestiegen.

Librettist und Komponist: Partner auf Distanz

Charles Jennens gewann Händel wiederholt für die Vertonung seiner Libretti. Aber gegenüber der kompositorischen Umsetzung des „Messiah“ äußerte er sich bemerkenswert kritisch. Seine Unzufriedenheit lag vor allem in Händels Eigenmächtigkeit begründet, für die Uraufführung des „Messiah“ das irische Dublin und nicht London gewählt zu haben. Auch verübelte Jennens Händel, dass dieser ihn als Textlieferanten dabei übergangen hatte. Soweit Jennens an der kompositorischen Umsetzung Kritik äußerte, verband er dies mit der fast bedauernden Einschränkung, dass es aus seiner Sicht auf den britischen Inseln keinen zweiten gab, der erhabene religiöse Stoffe kompositorisch so gut umsetzen konnte wie eben Händel. Persönlich blieb die Beziehung der beiden deutlich von Distanz geprägt. Das hatte auch damit zu tun, dass sich zwischen ihnen ein politisch tiefer Graben auftat: hier der erzkonservative anglikanische Tory und Eidverweigerer gegenüber der Monarchie und dort der Günstling des neuen lutherisch geprägten Königshauses, das eine vertraute Nähe zu den liberalen Whigs pflegte. Treffen konnten sich Librettist und Komponist nur im gemeinsamen Interesse an

einem Libretto, das sich auf den überkonfessionellen Kern des christlichen Glaubens beschränkte und nur unterschwellig konfessionelle Identifikationsbedürfnisse bediente. Händel wusste als Komponist und Konzertunternehmer zu genau, dass er gegenüber dem Eidverweigerer Jennens Distanz halten musste und er neben der Gunst des Königshauses auf die Kooperation mit konservativen wie auch liberalen Kreisen angewiesen war, wenn er seine Stellung als erstrangiger britischer Komponist behaupten wollte. Entsprechend hielt er sich politisch zurück, sowohl gegenüber den Fraktionen des Königshauses als auch gegenüber den im Parlament vertretenen Parteirichtungen, die sich energisch bekämpften. Sein charmantes und lockeres Auftreten in Adelskreisen verschaffte ihm dort große Sympathien und trug nicht wenig zur Sicherung seiner Stellung bei.

Ungeachtet dessen hatte Händels Loyalität gegenüber dem Hannoverschen Königshaus auch biographische Wurzeln: Denn vor seinem Überwechseln nach England hatte er wohl-respektiert an der Hannoverschen Fürstenresidenz gewirkt und sich bereits dort die Gunst des Fürstenhauses erworben. Genau dies bestätigte sich, als mit Georg I. ein Hannoveraner Fürst den englischen Thron bestieg und dem Komponisten in London eine gesicherte Existenz in Aussicht stellte, angefangen von einer großzügigen königlichen Pension zur Bestreitung einer gehobenen bürgerlichen Lebenshaltung bis hin zu prestigeträchtigen Kompositionsaufträgen aus Repräsentationsanlässen. Auf dieser Basis konnte sich Händel im kommerziell hochentwickelten Musikbetrieb Londons recht gut behaupten. Nachdem die Nachfrage nach italienischsprachigen Opern abgeflaut war, setzte er mehr auf englischsprachige Oratorien, von denen der „Messiah“ zu den erfolgreichsten zählte. Gehobene Vokalmusik in der englischen Muttersprache wurde für ein nationalbewusst gewordenen liberales Bürgertum zu einem unverzichtbaren Identitätsanker. Ein knappes Jahrhundert später zeigte sich ein Gleiches bei den Deutschen.

Rezeption des „Messias“ in Deutschland

Deutsche Hörer konnten damals die allgemeine heilsgeschichtliche Botschaft des Librettos erkennen, aber nicht die textlich enge Bindung des englischen Originals an den Konservatismus der Anglikanischen Kirche und die dort tobenden Machtkämpfe. Nach Deutschland gelangte das Oratorium über mehrere Stationen, wobei in den 1770er Jahren den ersten Aufführungen in Hamburg als Brückenglied zwischen England und Deutschland herausgehobene Bedeutung zukam. Im Unterschied zur italienischen oder französischen Sprache konnten unter den damaligen Rezeptionsvoraussetzungen englischsprachige Vokalwerke nur dann auf Resonanz treffen, wenn sie ins Deutsche übersetzt wurden. Hier wurde der Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock, der seit 1770 in Hamburg lebte und die deutsche Erstaufführung im englischen Original erleben durfte, zur Schlüsselfigur. Bereits wenige Jahre später legte er in Zusammenarbeit mit dem Hamburger England-Verehrer Christian Daniel Ebeling eine deutsche Übersetzung für den „Messias“ vor, die wiederum Carl Philipp Emanuel Bach 1775 seiner Hamburger Aufführung zugrunde legte. Die Hamburger Übersetzung bildete dann die Grundlage für weitere Bearbeitungen, auch für die von Mozart im fernen Wien. Während Händel zu dieser Zeit posthum bereits als nationalenglischer Komponist gefeiert wurde, der der Verbindung von Religion und britischem Nationalbewusstsein zu vollendetem Ausdruck verholfen hatte, ging die Aufnahme des „Messias“ im deutschsprachigen Raum andere Wege. Denn anders als in England begann

sich im rückständigen Deutschland zu dieser Zeit bürgerliches Selbstbewusstsein erst zu formieren; Adel und Konfessionskirchen wussten in einer konfessionell wie politisch zersplitterten Landschaft der bürgerlichen Aufklärung noch recht erfolgreich zu trotzen und von der Vorstellung eines deutschen National-Oratoriums war man noch weit entfernt.

Gleichwohl zeigte sich in der Hafen- und Handelsmetropole Hamburg bereits zu dieser Zeit ein liberaler Freiheitsgeist, der diese Stadt zum Vorposten des bürgerlichen Konzert- und Chorwesens werden ließ und die Pionierrolle der dortigen Aufführungen des „Messias“ für den deutschsprachigen Raum erklärt. Es war kein Zufall, dass alle fünf Hamburger Aufführungen der 1770er Jahre in neuartigen Konzertsälen und in der Freimaurerloge stattfanden und nicht in einer der zahlreichen Kirchen. Genau in diesem Sinne verband Klopstock mit dem „Messias“ alles andere als konservative Perspektiven, als er diesen in Hamburg kennenlernte. Er zählte in der deutschsprachigen Bildungsschicht zu den Vorkämpfern des bürgerlichen Aufbruchs, vermischt mit stolzen nationalen Tönen, die auf Händels deutsche Herkunft verwiesen, um die Überlegenheit der „deutschen“ Tonkunst zu demonstrieren. Ihm ging es bei der Wahrnehmung und Übersetzung des „Messias“ auch um das Bemühen, Händel nachträglich für den deutschen Nationalgedanken zu beanspruchen. Über Händels britische Wahlheimat und Einbürgerung dort konnte man hinwegsehen.

Die Begehrlichkeit, Händels herausragende Komposition einzudeutschen, war groß. Bei der Übersetzung entfernte sich Klopstock mit seinem Mitstreiter Ebeling bemerkenswert weit von einer wortgetreuen Übersetzung der Bibelstellen, obwohl sich die ursprünglich englische Fassung des Librettos sehr eng an den offiziellen anglikanischen Bibeltext angelehnt hatte und damit indirekt an die Luther-Bibel, die seit der Reformation europaweit als wichtiger Referenztext rezipiert worden war. Die freiere Übersetzung Klopstocks und Ebelings entsprach dem damals in gebildeten bürgerlichen Kreisen gepflegten empfindsamen Stil, der die persönliche individuelle Empfindung herauskehrte und sich absichtsvoll von der Aura kirchlicher Texte absetzte, damit aber auch gegenüber dem Stil der Luther-Bibel auf Distanz ging. Die gestelzte Erhabenheit der Bibelsprache wich einer schwungvoll expressiven Poesie, die typisch für die Epoche des „Sturm-und-Drangs“ war, wo bürgerlicher Individualismus und Freiheitsgeist gegen die starren Konventionen der geburtsständischen Gesellschaft aufbegehrten und humanistische Prinzipien geltend machte. So hieß es etwa in Händels Originalkomposition im ersten Chorgesang eng angelehnt an den Bibeltext, dass „die Herrlichkeit des Herrn offenbart“ werde und „alles Fleisch es miteinander sehen“ solle; „denn des Herrn Mund habe geredet.“ Aus dieser Passage wurde bei Klopstock und Ebeling: „Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn wird offenbart. Alle Völker werden es sehen, denn es ist Gott, der es verheißen hat.“

Die konkurrierenden Übersetzungen des Librettos von Johann Gottfried Herder und Johann Adam Hiller hielten sich strenger an den Duktus der Luther-Bibel. Nur Klopstocks Text weitete hier gleich zu Beginn den Blick auf „alle Völker“ aus – d. h. über den engen Horizont Israels hinaus. Auch im „Halleluja“ als heute weltberühmter chorischer Lobpreisung Gottes zeigte Klopstocks Übersetzung abweichend von anderen Fassungen eine charakteristische Akzentsetzung: Dort erscheint Gott nicht nur als Herrscher, dem sich alle irdischen Geschöpfe unterzuordnen haben, sondern auch als „der Götter Gott“ - eine deutliche Anspielung auf eine Vielzahl von Göttermythen, die im späten 18. Jahrhundert Hochkonjunktur hatten und eine

kosmopolitische Weitung christlicher Religiosität anzeigten, gleichsam die Entthronung konfessioneller und sektenhafter Gottheiten.

Den Bedürfnissen des deutschen Publikums kam entgegen, dass sich in der Hamburger Messias-Fassung die christlichen Glaubensinhalte vom kirchlichen Rahmen gelöst und in den Konzertsaal abgewandert war. Dahinter lag auch in der deutschen Aufklärung ein Trend verborgen, der die Bindungen des christlichen Glaubens an konservative Konfessionskirchen lockern oder gar beseitigen wollte. Die Ausdrucksstärke von Händels Komposition kam dem sehr entgegen. Sie band religiöse Gefühle, ohne dass für den deutschen Hörer in Klopstocks Fassung ein konfessioneller oder konkreter politischer Bezug greifbar gewesen wäre.

Hintergründe der Wiener Bearbeitung durch Mozart

Aufklärerische Motive spielten auch beim Auftraggeber der Wiener Bearbeitung des „Messias“ eine große Rolle. Baron Gottfried Bernhard van Swieten, der Mozart damit beauftragte, zählte zur reformfreudigen Fraktion des Wiener Hochadels. Weitgereist und ein Verehrer der barocken polyphonen Musik Bachs und Händels engagierte er sich als wohlhabender Musikmäzen, der in seinem aristokratischen Wiener Umfeld hochkarätige private Hauskonzerte veranstaltete. Auch Mozart verpflichtete er. Vor allem die Begegnung mit Carl Phillip Emanuel Bach hatte ihn in seinen Berliner Jahren für die Musik des verflornten polyphonen Zeitalters eingenommen, ihm dort aber auch das preußische Reformmodell des Aufgeklärten Absolutismus nahegebracht. Politisch nahm er in der liberalen Reformära unter Kaiser Josephs II. eine Schlüsselstellung ein - als Leiter der Hofbibliothek und als Präsident der obersten Studien- und Zensurkommission. In dieser Machtstellung wurde er zu einem der wichtigen Gewährsleute des radikalen Reformprogramms Josephs II. Hier wirkte als Stachel, dass die Reformer das Habsburgerreich aus der Rückständigkeit herausführen wollten, um den Anschluss an den fortgeschrittenen Westen Europas zu finden. Im Hintergrund stand die Niederlage im 7jährigen Krieg. Wohllosiert wurden im Sinne eines aufgeklärten Absolutismus moderne Bürger- und Marktfreiheiten durchgesetzt, angefangen von der Religionsfreiheit für Protestanten bis hin zur staatskirchlichen Umformung der katholischen Kirche, deren enge Bindung an das römische Papsttum gekappt wurde. Zu dieser Aufbruchsstimmung passte vorzüglich ein ausdrücklich überkonfessionelles Christentum, das in den Augen Van Swietens vor allem aus dem Hamburger Libretto Klopstocks sprach. Denn dort hatte sich bezeichnenderweise eine bürgerliche und freimaurerische Öffentlichkeit des „Messias“ bemächtigt, nicht das überkommene Kirchenmilieu. Mit nur geringfügigen Änderungen stellte er diese Libretto-Fassung Mozart zur Verfügung.

Mit Mozart verband den mächtigen Baron persönlich nur wenig, aber er schätzte an ihm den genialen Komponisten und die ideelle Basis des Freimaurertums, das im Österreich der Josephinischen Ära einen beachtlichen Aufschwung erfuhr. Beide traten 1785 einer einflussreichen Wiener Loge bei. Was alle Freimaurer verband, war die überkonfessionelle Religiosität und damit die Zurückweisung einseitiger konfessioneller Machtansprüche. Sie stellten daher eine wichtige Stütze des kaiserlichen Reformkurses dar, der den Einfluss der katholischen Kirche und des Papsttums zurückdrängen wollte. Zu dieser Ausrichtung schien der „Messias“ in der deutschsprachigen Hamburger Fassung vorzüglich zu passen. Man nahm

das Oratorium, das ja bereits in Großbritannien außerhalb von Kirchenräumen aufgeführt worden war, dezidiert überkonfessionell wahr, nicht in der Enge seiner unterschwellig anglikanischen und nationalreligiösen Einfärbung. Für Konzerte hatte Van Swieten eigens die „Gesellschaft der Associierten Cavaliers“ gegründet, die innerhalb der gehobenen Kreise die Aufführung geistlicher Musik unabhängig von kirchlichen Bezügen förderte.

Die Uraufführung von Mozarts Bearbeitung fand am 6. März 1789 im Wiener Palais des Grafen Johann Esterházy statt, Mozart selber am Fortepiano und unter Beteiligung von insgesamt zwölf Chorsängern. Mozart hatte sich auf das Bearbeitungsangebot vorrangig aus finanziellen und berufstaktischen Gründen eingelassen. Gewiss befasste er sich in seinen letzten Lebensjahren auch aus eigenem Antrieb intensiv mit der polyphonen Setzweise der Barockzeit, um sich kompositorisch anregen zu lassen, aber die Messias-Bearbeitung war für ihn doch eher eine gut bezahlte Routineangelegenheit. Der Baron stellte ihm für die schnelle Erledigung der Bearbeitung alle Vorlagen einschließlich der Zuarbeit von Kopisten zur Verfügung - ähnlich wie auch bei anderen Bearbeitungsaufträgen für Händel-Werke. Mozart pflegte den Kontakte zum Baron vor allem deshalb, weil dieser ihm attraktive Auftrittschancen bot und er sich von einer solch einflussreichen Persönlichkeit die Vermittlung einer gut bezahlten Daueranstellung als Musiker erhoffte.

Die Vorlage der Händelschen Komposition bereitete keine großen Probleme, weil sie keiner Gattung und Formensprache klar zuzuordnen war und deshalb für Bearbeitungen viel Spielraum ließ. Händel hatte im „Messiah“ dieselben Mittel angewendet wie auch in der großen Vielzahl seiner anderen Opern und Oratorien. Auch hier verschränkten sich Solo- und mehrstimmiger Gesang, darunter Chorgesang in Tutti- oder Quartettbesetzung. Den Anteil der Chöre verminderte Mozart zugunsten der Solisten und erleichterte damit die Aufführbarkeit im halböffentlichen Rahmen der aristokratischen Paläste und Salons. Aber er nahm in seiner Bearbeitung nur leichte Kürzungen vor. Die Instrumentierung passte er an den Zeitgeschmack an. Das betraf vor allem die reichere Ausstattung mit Blasinstrumenten, wie dies in den Symphonieorchestern seiner Zeit üblich war. Da die für erhabene Repräsentationsanlässe vorgesehenen Barock-Trompeten nicht mehr existierten, ersetzte er sie durch Hörner; ein Gleiches widerfuhr der Orgel, die an den vorwiegend außerkirchlichen Aufführungsorten dem Cembalo und anderen Tasteninstrumenten weichen musste. Neu war die Einführung der Klarinette, die zusammen mit Oboen, Flöten, Hörnern, Posaunen und Fagott neue Klangfarben ermöglichte und der Grundforderung des klassisch bürgerlichen Zeitalters nach Naturnachahmung nachkam - Naturimitation als ästhetische Entsprechung der politischen Naturrechtslehre, die die neuen Geltungsansprüche der bürgerlichen Aufsteigerschichten parallel zum Zerfall der ‚unnatürlichen‘ geburtsständischen Gesellschaftsordnung geistig untermauerte. Aufs Ganze gesehen orientierte sich Mozarts Bearbeitung pragmatisch an den aufführungspraktischen Bedingungen, wie er sie vorfand. Seine Bearbeitung war deshalb auch nicht für die Veröffentlichung vorgesehen. Sie erfolgte erst posthum 1803 in Leipzig, wo man sich weitestgehend an der Hamburger Textfassung von Klopstock/Ebeling orientierte.

Wirkungen des Werkes bis in die Gegenwart

Händels großes internationales Ansehen gründete lange Zeit nur auf seinen Oratorien, vorneweg auf dem „Messias“. In England gibt es diesbezüglich bis heute eine ungebrochene Traditionspflege, die Händel als britischen Nationalkomponisten in Erscheinung treten lässt. Auch in Nordamerika und in Deutschland fand der „Messias“ schnell Verbreitung. Aber der Brauch, sich beim „Halleluja“ als gleichsam göttlichem Chorgesang zu erheben, hat sich nur in der angelsächsischen Welt durchgesetzt. Im 19. Jahrhundert wirkten Händels Oratorien auf die englische Laienchorkultur ausgesprochen traditionsstiftend. Entsprechend monumental beging man seinen 100. Todestag im Jahre 1859. Während das Opernschaffen erst im frühen 20. Jahrhundert wiederentdeckt wurde, erfreuten sich die Oratorien von Beginn an relativ ungebrochen großer internationaler Beliebtheit, vorneweg der „Messias“. Unabhängig von den Bedeutungen, die diesem Oratorium im 18. Jahrhundert zugeschrieben wurden, entwickelte es sich zu einem weitgehend überkonfessionell wirkenden Ankerpunkt des christlichen Glaubens auch jenseits politischer Gegensätze.

Andererseits hat die vordergründig überkonfessionelle Offenheit des Librettos den „Messias“ auch für ideologische Verwertungen interessant gemacht. Das konnte in unterschiedliche Richtungen gehen, angefangen von nationalreligiöser Bedeutungsbefrachtung bis hin zu einem aufklärerischen Humanismus auf christlicher Grundlage. Die Offenheit für gegensätzliche Ausdeutungen liegt im Libretto selber begründet. Vor allem der erste Teil enthält deutliche Ansatzpunkte für selektive und ausschließende Heilbotschaften. Auch die Sühneopfer des Librettos lassen aktualisierte Nachahmungsbotschaften zu, wonach der ‚Passio Christi‘ weniger aufgrund ihres Stellvertretercharakters Bedeutung zukam als vielmehr aufgrund ihrer angeblichen Vorbildfunktion. Vor allem ließ sich die Idee des Sühneopfers für nationalreligiöse Aufopferungsethik vereinnahmen, wie dies typisch für Kriegstheologien ist, vorneweg die Kriegspredigten des I. Weltkriegs bei allen Kriegsparteien. Solchen Ausdeutungen stehen im Fortlauf des Oratoriums Friedensbotschaften entgegen, die sich an die gesamte Menschheit richten. Ein Gleiches gilt für die Erlösungs- und Wiederauferstehungshoffnungen. Vor allem lässt solch eine überkonfessionell humanistische Ausdeutung den „Messias“ auch heutzutage noch attraktiv erscheinen, sofern Hörer an mehr interessiert sind als an erbaulicher ‚alter Musik‘. Es liegt an den Ausführenden selber, missbräuchlichen theologisch-politischen Ausdeutungen entgegenzutreten und den humanistischen Charakter zu betonen, wie dies in der deutschen Rezeption des 18. Jahrhunderts teilweise vorherrschend war, bevor auch dort das Bedürfnis nach einer Renationalisierung Händels die Oberhand gewann.