



# HÄNDEL-JAHRBUCH

2022

Bärenreiter



# HÄNDEL-JAHRBUCH

Herausgegeben von der  
Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.  
Internationale Vereinigung, Sitz Halle (Saale)  
in Verbindung mit der Stiftung Händel-Haus, Sitz Halle (Saale)

68. Jahrgang 2022



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha 2022

Schriftleitung: Dr. Annette Landgraf  
c/o Sekretariat der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.  
Händel-Haus  
Große Nikolaistraße 5  
D – 06108 Halle (Saale)

Mit freundlicher Unterstützung des Kultusministeriums  
des Landes Sachsen-Anhalt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2022 Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V.  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Alle Rechte vorbehalten

Die Veröffentlichung der Abbildungen erfolgt auf Wunsch und in Verantwortung der Autoren.  
Jede Verwertung des in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützten Werkes bedarf der Ge-  
nehmigung des Verlages.

Umschlaggestaltung und Layout-Entwurf: Klaus Pockrandt, Halle

Satz: Annette Landgraf  
ISBN 978-3-7618-7283-3  
ISSN 2749-2745 (online)  
DBV 335-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

## Inhalt

Vorbemerkung	9
Festvortrag im Rahmen der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 29. Mai 2021	
Andreas Waczkat, Göttingen Held und Erlöser. Christusbilder in Oratorien von Georg Friedrich Händel bis Friedrich Schneider	13
<i>Erlösung und Moderne. Händels Messiah zwischen dem späten 18. und dem 21. Jahrhundert</i> Internationale wissenschaftliche Konferenz während der Händel-Festspiele in Halle (Saale) am 31. Mai bis 2. Juni 2021	
Marianne Schröter, Lutherstadt Wittenberg Erlösung – ein Konzept individueller und subjektiver Religiosität der Moderne	35
Karl Friedrich Ulrichs, Berlin Händelpredigt – Händel predigt: <i>Messiah</i> in evangelischer Predigt	49
Marybeth Hauffe O Thou That Tellest Good Tidings to Zion: Can a Rashi Variant be Antisemitic?	65
Stephen Nissenbaum, Underhill, Vermont (USA) Rejoicing against Whom? Charles Jennens, Michael Marissen, <i>Zadok the Priest</i> , and the Hallelujah Chorus	79
Rebekka Sandmeier, Cape Town Music Beyond Genre: Tunde Jegede's <i>African Messiah</i>	95
H. Stefan Walcott, Barbados <i>Handel's Caribbean Messiah – The Global Messiah</i> A brief musicological study of <i>Handel's Caribbean Messiah</i>	105

Yasuko Kawamura, Tokyo The Acceptance of <i>Messiah</i> in Japan	119
Martin Elste, Berlin Händels <i>Messiah</i> als Weltmusik? Diskologische Aspekte der Interpretation und Rezeption eines kanonischen Musikwerks	133
Livio Marcaletti, Wien Johann Simon Mayr und <i>Il Messia</i> als Beispiel norditalienischer Rezeption des <i>Messiah</i> im frühen 19. Jahrhundert	147
Luke Howard, Provo, UT, USA Handel's <i>Messiah</i> in London and the Provinces, 1840–1857: Setting the Stage for the Handel Festivals	163
Florian Csizmadia, Stralsund Zur Rezeption des <i>Messiah</i> im Viktorianischen Zeitalter	177
Donald Burrows, Milton Keynes Making sense of a 'new' (and old) manuscript score of Handel's <i>Messiah</i>	193
Malcolm Bruno, Cwmcarnfan (UK, Wales) <i>MESSIAS</i> = <i>MESSIAH</i> 1789–1803: In search of an original text for a new edition	215
Colin Timms, Birmingham Words and Music: Incongruity and Irony in Handel	229
Freie Forschungsbeiträge	
Reinmar Emans, Bochum Die Hamburger Oper am Gänsemarkt	247
Vassilis Vavoulis, Athens Handel's literary aesthetic	267

John H. Roberts, Berkeley  
Gasparini and Handel: An Unfolding Story 275

## Berichte und Informationen

Theresa Stiller, Halle  
Szenische und konzertante Aufführungen von Händel-Opern  
sowie szenische Aufführungen von Händel-Oratorien und  
Händel-Kantaten im Jahr 2021 – durchgeführt oder geplant 301

Wolfgang Hirschmann, Halle  
Bericht des Präsidenten der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft  
im Dezember 2021 321

Silke Leopold, Heidelberg  
Laudatio auf die Preisträgerin  
des Internationalen Händel-Forschungspreises 2021 329  
Die Ernennung von Hans Dieter Clausen  
zum Honorary Fellow des Handel Institute 333

Juliane Riepe, Halle  
Eine neue Quelle zur frühen Händel-Rezeption  
auf dem europäischen Kontinent: *Il Messia* 335

Miriam Margraf Lewin  
Die Last des Nachlasses 347

Neuerscheinungen 2021 (Auswahl)  
zusammengestellt von Jens Wehmann, Stiftung Händel-Haus Halle 349

Rezension 371

Besondere Literaturempfehlung 387



## Vorbemerkung

Liebe Leserinnen und Leser,

nachdem Charles Jennens das Libretto für *Messiah* verfasst hatte, schrieb er an Edward Holdsworth: „I hope he will lay out his whole Genius & Skill upon it, that the Composition may excell all his former Compositions, as the Subject excells every other Subject. The Subject is Messiah.“ [Ich hoffe, er wird sein ganzes Genie und Geschick darauf verwenden, damit die Komposition alle seine früheren Kompositionen übertrifft, so wie das Thema jedes andere Thema übertrifft. Das Thema ist *Messiah*.]

Schließlich hatte Händel den Text vor sich liegen. Er „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“ zu lesen. Stefan Zweig beschrieb, wie der Komponist den Text einsog, von ihm fortgerissen wurde und mit bebenden Händen das unsterbliche Werk vollendete, dessen Stellenwert in England mit dem von Mozarts *Zauberflöte* und Webers *Freischütz* in Deutschland verglichen wurde (Eduard Hanslick), wie man nachfolgend auf Seite [187](#) nachlesen kann. Heute steht dieses Werk für die Weltgeltung Händels, und die Konferenz 2021 mit dem Thema „Erlösung und Moderne – Händels *Messiah* zwischen dem späten 18. und dem 21. Jahrhundert“ legte ihren Schwerpunkt auf die Untersuchung der Aufführungs-, Bearbeitungs- und Wirkungsgeschichte von Händels berühmtestem Oratorium. Ausgerichtet wurde sie von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V., Internationale Vereinigung, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften, Abteilung Musikwissenschaft, und der Stiftung Händel-Haus Halle. Pandemiebedingt musste sie im Zoom-Format stattfinden – und es hat funktioniert. Der Großteil der gehaltenen Referate ist im vorliegenden Buch zusammengefasst, und die Themenpalette ist breit gefächert. Marianne Schröter steuerte einen Grundsatzbeitrag zur Einführung in das Thema „Erlösung“ bei. Es gibt einen Aufsatz zu *Messiah* in der Predigt, eine Untersuchung der Textquellen für Jennens’ Libretto mit der Schlussfolgerung, dass Antijudaismus in seinem Text keine Rolle spielt, und eine These zu den möglichen Hintergründen von Jennens’ Auswahl des Bibeltextes für den Hallelujah-Chor. Sie finden Beiträge zur außereuropäischen Rezeption des *Messiah* durch aktive Aneignung: So werden in Tunde Jegedes Komposition *African Messiah* verschiedene Genres – Volks-, Pop- und Kunstmusik – mit der Komposition Händels zusammengeführt, und in *Handel’s Caribbean Messiah* verbindet Stefan Walcott das ursprüngliche Oratorium mit Volks- und Popmusik aus der angloamerikanischen, hispanischen und frankophonen Karibik. In Japan hingegen wurde *Messiah* in seiner originalen Form Bestandteil der Aufführungstradition in der Weihnachtszeit. Sie

erfahren, wie dieses Werk in Japan eingeführt und etabliert wurde. Händels Oratorien wurden im 18. und 19. Jahrhundert in Italien kaum rezipiert. Besonders interessant ist deshalb auch die Fallstudie zur *Messiah*-Rezeption in Italien durch Johann Simon Mayr, der das Werk in eine italienische Fassung brachte. Juliane Riepe berichtet über ein weiteres Zeugnis der Rezeption des *Messiah* in Italien. Sie beschreibt die 2019 durch die Stiftung Händel-Haus erworbene *Messia*-Handschrift, die mit einer Aufführung 1868 in Florenz durch George Nassau Clavering, 3rd Earl Cowper in Verbindung gebracht werden muss. Zwei Beiträge setzen sich mit der Aufführung und Rezeption des *Messiah* im 19. Jahrhundert in Großbritannien auseinander und geben einen Einblick in den massiven nationalen Händel-Kult im Viktorianischen Zeitalter. Es gibt Beiträge zu Aspekten der *Messias*-Einspielungen auf Tonträger, zur Überlieferung des Werkes in den Quellen, neue Erkenntnisse zur Mozart-Bearbeitung und eine Studie zur Beziehung zwischen Text und Musik in Händels Werken.

Der Festvortrag, der online übertragen wurde, ist am Anfang des Bandes abgedruckt. Außerdem gibt es drei sehr attraktive freie Beiträge. Besonders freue ich mich über den Beitrag zur Hamburger Gänsemarkt-Oper, der spannende Einblicke in deren Geschichte bietet. Äußerst gehaltvoll ist auch der Beitrag zu Händels Literaturästhetik, der die Fülle an literarischen Codes, mit denen Händel in den verschiedenen Phasen seiner langen Karriere in direkten Kontakt kam, aufzeigt. John Roberts publiziert seine Forschungsergebnisse zu Händels Entlehnungen von Gasparini.

In der Rubrik „Berichte und Informationen“ ist in diesem Jahr wieder eine Liste der Operninszenierungen enthalten. Theresa Stiller hat es dankenswerterweise übernommen, Manfred Rätzers Dokumentation fortzuführen. Wegen der Corona-Restriktionen konnte nicht alles aufgeführt werden, was geplant und einstudiert war, und so sehen Sie dort auch die Produktionen, die das Händel-Publikum ohne die Pandemie live erlebt hätte. Teresa Ramer-Wünsche wurde 2021 der *Internationale Händel-Forschungspreis* verliehen. Die Laudatio, gehalten von Silke Leopold, können Sie hier nachlesen. Jens Wehmann hat wieder eine Auswahlliste der Neuerscheinungen zusammengestellt. Schließlich haben wir in diesem Jahr eine umfangreiche Buchrezension anzubieten. Edwin Werner, spezialisiert auf Händel-Ikonographie, hat sich ausführlich mit dem kürzlich erschienenen Buch von Hans Joachim Marx über die Bildnisse von Georg Friedrich Händel auseinandergesetzt.

In diesem Jahr ist bestimmt für jeden Leser wieder ein lohnender Beitrag dabei. Ich wünsche Ihnen, dass Sie vieles finden, das Sie Ihrem Wissensschatz hinzufügen können. Bei den Autoren bedanke ich mich herzlich für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

Annette Landgraf

Festvortrag  
im Rahmen der Händel-Festspiele  
in Halle (Saale)  
am 29. Mai 2021



Andreas Waczkat, Göttingen

## Held und Erlöser. Christusbilder in Oratorien von Georg Friedrich Händel bis Friedrich Schneider<sup>1</sup>

Biblische Texte stehen nicht außerhalb der Zeit, sondern haben ihre eigene Geschichte.<sup>2</sup> Diejenigen, die uns Leser\*innen diese Texte mitteilen, sind nicht zwingend mit denjenigen Personen identisch, die diese Texte verfasst haben; alle Menschen, die am Entstehen oder der Überlieferung biblischer Texte beteiligt sind, haben potenziell ihre Spuren in den Texten hinterlassen: Spuren eigener Sicht- und Darstellungsweisen, eigener Entscheidungen, was in welcher Weise erzählt und was verschwiegen wird, kurz: eigener theologischer Interpretationen. Diese Aussagen werden das Weltbild eines christlich-gläubigen Menschen des frühen 18. Jahrhunderts – und sicherlich seither immer wieder – erheblich ins Wanken gebracht haben. Und doch sind es etwa seit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert die Prämissen der Bibelwissenschaft und ihrer so genannten historisch-kritischen Methode, die in starker Wechselwirkung mit Rationalismus und Frühaufklärung und mit dem methodischen Rüstzeug der alten wie der altorientalischen Philologien ausgestattet die biblischen Texte auf eine fundamental neue Art und Weise in den Blick nehmen.<sup>3</sup>

Dabei stellt sich gewissermaßen zwangsläufig eine zentrale Frage neu: Wer ist Jesus Christus? Um eine Antwort auf diese Frage hat schon die frühe christliche Kirche gerungen; einige Konzilien der Alten Kirche waren ausschließlich dieser Frage gewidmet, einer Frage, zu der man letztlich nur eine Mehrheitsmeinung fand, doch keinen völligen Konsens herbeiführte.<sup>4</sup> Das historisch-kritische Lesen der Bibel eröffnet hier freilich neue Perspektiven. Es lenkt den Blick vom Dogma, von der Lehr-

- 
- 1 Der Text gibt den Festvortrag zur Eröffnung der Händel-Festspiele Halle 2021 wieder. Die Diktion eines öffentlichen Vortrags wurde für diese Druckfassung beibehalten.
  - 2 Die Literatur über die historische Perspektive auf die Bibel und ihre Teile ist ebenso unüberschaubar wie kontrovers und ihrerseits bereits ein Gegenstand historischer Studien. Einen hier mit Gewinn herangezogenen Überblick gibt Armin Sierszyn, *Christologische Hermeneutik: Eine Studie über Historisch-kritische, Kanonische und Biblische Theologie mit besonderer Berücksichtigung der philosophischen Hermeneutik von Hans-Georg Gadamer*, Münster 2010 (Studien zu Theologie und Bibel 3), hier S. 9f. und 22–37.
  - 3 Eckart Otto und Hans Weder, *Bibelwissenschaft*, in: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. 4., völlig neu bearb. Aufl., hrsg. von Hans Dieter Betz [u. a.], Bd. 1, Tübingen 1998, Sp. 1517–1538, hier Sp. 1524f. und 1533–1535.
  - 4 Roland Kany, *Christologie im antiken Christentum*, in: *Christologie*, hrsg. von Karlheinz Ruhstorfer, Paderborn 2018, S. 141–213, hier S. 202f.

meinung also, zurück auf die biblischen Texte und das, was diese ihren Leser\*innen mitteilen und was sie ihnen verschweigen.<sup>5</sup>

Aufmerksamen Menschen entgeht dabei nicht, dass die Hebräische Bibel und das Neue Testament textlich dahingehend miteinander verbunden sind, dass im Neuen Testament vielfach aus der Hebräischen Bibel zitiert wird. Einen besonderen Stellenwert nehmen dabei die rund 40 Zitate aus dem Buch des Propheten Jesaja ein, von denen viele wesentlichen Anteil an der christologischen Interpretation haben.<sup>6</sup> Die Evangelien nach Matthäus und Markus lassen keine Zweifel daran, dass sich die von Jesaja angekündigte Ankunft eines von einer Jungfrau geborenen Retters in Jesus Christus erfüllt hat,<sup>7</sup> und das im Evangelium nach Johannes angeführte Licht, das in die Finsternis scheint, verweist auf jenes Licht, von dem Jesaja prophezeit, dass es dem Volk, das im Dunkeln wandelt, scheinen wird.<sup>8</sup> Damit ist die Interpolation vorgezeichnet, alle Aussagen Jesajas über den kommenden König als in Jesus Christus erfüllt anzusehen, auch wenn diese in den Evangelien nicht explizit wiederholt werden. Jesajas emphatisches „Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, und die Herrschaft ist auf seiner Schulter; und er heißt Wunder-Rat, Gott-Held, Ewig-Vater, Friede-Fürst“<sup>9</sup> kehrt so in den Evangelien zwar nicht wieder, doch indem Jesus Christus als dieses Kind erkannt wird, treffen die großartigen Namen zu: Jesus Christus ist dieser Gott-Held.

Wobei sich neben anderen Fragen der Heroisierung Jesu Christi und ihres Kontextes<sup>10</sup> schon die Frage stellt, was denn ein solcher Gott-Held – das ist die Übersetzung der Lutherbibel in den Revisionen seit 1984 – eigentlich sei. Die Hebräische Bibel verwendet die Formulierung אֱלֹהֵי גִבּוֹר (’ēl gibbōr): ’ēl als Kurzform des Gottesnamens Elohim, wie sie in vielen anderen Namensformen vorkommt, insbesondere in dem bei Jesaja zu lesenden Immanuel; gibbōr als intensivierte Substantivierung des Verbs גָּבַר (gbr), zu übersetzen in etwa als ein Mensch, der erstarkt,

---

5 Auch zu dieser Frage ist die Literatur ebenso unüberschaubar wie kontrovers. Eine pointierte Darstellung gibt Roman Heiligenthal, *Der verfälschte Jesus. Eine Kritik moderner Jesusbilder*, Darmstadt 1998, hier S. 1–10.

6 Oliver Dyma, *Messiansiche Erwartungen im Alten Testament*, in: *Christologie*, hrsg. von Karlheinz Ruhstorfer, Paderborn 2018, S. 15–68. Zu den Jesaja-Zitaten dort S. 40–45.

7 Mt 1,23 nach Jes 7,14; Mk 1,3 nach Jes 40,3 und Mk 1,11 nach Jes 42,1.

8 Joh 1,5 nach Jes 9,1.

9 Jes 9,5. Hier zitiert nach der Übersetzung der *Lutherbibel* in der Revision von 2017.

10 Achim Aurnhammer und Johann Anselm Steiger, *Einleitung*, in: *Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur imitatio Christi in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von dens., Berlin und Boston 2020 (Frühe Neuzeit 235), S. 1–18, hier S. 4f.

überlegen ist und andere besiegt.<sup>11</sup> Die griechische Übersetzung in der Septuaginta macht diesen ׁל gibbōr zum ἀρχοντας (archontas), zu einem Herrscher oder Machthaber, die lateinische Vulgata nennt ihn den Deus fortis, den Gott der Stärke. Martin Luther macht diesen dann in seiner Übersetzung 1545 zum „Helt“, der er, von der orthographischen Änderung zum „Held“ abgesehen, bis einschließlich der Textrevision von 1912 auch bleibt, wobei schon in dieser kleinen Übersicht auffällt, dass die göttliche Natur dieses Helden oder mächtigen Menschen gar nicht durchgehend expliziert wird. Noch facettenreicher wird das Bild, wenn man neuzeitliche Übersetzungen in andere Sprachen heranzieht. So ist Luthers Held beispielsweise in der englischen Übersetzung der Bibel, der *King-James-Version*, „the mighty God“, wie er aus dem Chor „For unto us a child is born“ aus Georg Friedrich Händels *Messiah* bestens bekannt ist.

Denkt man über Christusbilder in Oratorien von Händel bis Friedrich Schneider nach, muss man zwangsläufig bei den Christusbildern der biblischen Schriften beginnen, denn die Besonderheit dieser Oratorien liegt darin, dass ihre Libretti nahezu ausschließlich aus biblischen Texten zusammengestellt sind. Entsprechend soll hier auch eine Einschränkung vorgenommen werden, die von Händels *Messiah* abhängig ist: Es geht im Folgenden nur um solche Oratorien, deren Gegenstand das mehr oder weniger vollständig erzählte Leben Jesu Christi in seinem heilsgeschichtlichen Zusammenhang von der Geburt über Kreuzestod und Auferstehung bis hin zur Himmelfahrt ist.<sup>12</sup> Außen vor bleibt damit der große Bereich der Passionsoratorien, in

---

11 Wilhelm Gesenius, *Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, Gesamtausgabe, 18. Aufl., Berlin und Heidelberg 2013, S. 181. Dyma, *Messianische Erwartungen* (wie Anm. 6), S. 43 spricht in diesem Zusammenhang von einer „Assoziation des Kriegers“.

12 Eine erste anregende, wenngleich offenbar deutlich fehlerbehaftete Zusammenstellung solcher Werke findet sich bereits bei Franz Magnus Böhme, *Die Geschichte des Oratoriums, für Musikfreunde kurz und fasslich dargestellt*, zweite, gänzlich umgearbeitete Aufl., Gütersloh 1887, S. 114–116. Welches aufgrund der kaum einmal erschlossenen Quellen letztlich unüberschaubare Repertoire an Werken ab dem 19. Jahrhundert sich dahinter verbirgt, vermittelt eindrucksvoll die – freilich ebenfalls nicht fehlerfreie – Zusammenstellung bei Howard Smither, *A History of the Oratorio. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill und London 2000, S. 763–804. Das hier ebenfalls interessierende Verzeichnis in *Vol. 3: The Oratorio in the Classical Era*, Chapel Hill 1987, S. 671–696 ist dagegen weniger übersichtlich und aussagekräftig, da hier nur die tatsächlich behandelten Werke aufgezählt und zudem Quellen und Sekundärliteratur nicht getrennt sind. Einschlägig ist zudem Martin Geck, *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen*, Wilhelmshaven 1971 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 4). Eine thematisch konzentrierte Übersicht gibt außerdem Helmut Loos, *Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert*, in: *Zum Schaffen von Felix Draeseke: Instrumentalwerke und geistliche Musik*. Tagungen Coburg 1989/90 und Dresden 1991, hrsg. von Helmut

denen Kreuzestod und Auferstehung im Zentrum stehen, auch wenn diese ebenso ein Nachdenken über Christusbilder provozieren: Man denke etwa an die auch von Händel vertonte, nach ihrem Textverfasser so genannte *Brockes-Passion* mit dem eigentlichen Titel *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* aus dem Jahr 1712, in der Jesus mehrere Arien zugeordnet sind, und in der Jesus kurz vor dem Kreuzestod sogar ein Duett mit Maria, seiner Mutter, singt. Jesus Christus ist hier nicht der Held, und auch seine göttliche Natur steht zeitweilig nicht im Vordergrund: Er ist hier zuallererst ein sterbender Mensch, dessen Tod tiefe Trauer auslöst.

Indem *Messiah* allerdings die gesamte Heilsgeschichte in den Blick nimmt und dabei zudem ausschließlich auf eine Zusammenstellung biblischer Texte rekurriert, wird dieses Oratorium zu einem Sonderfall, dem unter Händels Oratorien nur noch *Israel in Egypt*, dessen Libretto gleichfalls nur aus biblischen Zitaten zusammengestellt ist, an die Seite zu stellen wäre.<sup>13</sup> Unter den Oratorien, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert auf dem europäischen Festland entstanden sind, lässt sich kein vergleichbarer Fall ausmachen. Zwar ist allenthalben die Möglichkeit zu beobachten, einzelnen Sätzen eines Oratoriums biblische Texte zugrunde zu legen, und dass in oratorischen Passionen der Bericht des Evangelisten und die Worte der handelnden Personen dem Neuen Testament entnommen sind, ist gattungsimmanent. Doch steht den biblischen Texten immer eine literarisch ausgeformte Reflexion des Geschehens an der Seite, wenn das Libretto nicht sogar, wie etwa im Fall der *Brockes-Passion* und anderer Passionsoratorien, vollständig frei gedichtet ist.

Nun wäre es aber zu kurz gedacht, im Fehlen einer literarisch ausgeformten Reflexion den Versuch einer gleichsam objektivierten, durch die Autorität der biblischen Texte unangreifbaren Darstellung von Geburt, Kreuzestod und Auferstehung des Messias Jesus Christus zu sehen. Schon die Deutung der Person Jesu als Messias – oder griechisch Χριστός (Christós) –, der von Gott zur Rettung der Menschen auf die Erde gesandt worden ist, ist innerhalb der Evangelien nahezu ausschließlich in der zweiten oder dritten Person zu lesen: „Er spricht zu ihnen: Ihr aber, was sagt ihr, wer ich bin? Simon Petrus aber antwortete und sprach: Du bist der Christus, der Sohn

---

Loos, Bonn 1994 (Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften 5), S. 239–256. Letztlich bleibt aber der ernüchternde Befund, dass fleißig zusammengetragene bibliographische Nachweise die Lücken der analytischen Auseinandersetzung mit dem Repertoire nur umso deutlicher erkennbar machen.

13 Tassilo Ehrhardt, *Händels Messiah. Text, Musik, Theologie*, Bad Reichenhall 2007, S. 85–91; vgl. auch Andreas Waczkat, *Georg Friedrich Händel. Der Messias*, Kassel etc. 2008 (Bärenreiter Werkeinführungen), S. 26f.

des lebendigen Gottes.<sup>14</sup> Die ähnlich zahlreichen, mitunter metaphorischen Ich-bin-Worte in den Evangelien lassen sich dagegen weniger konzis interpretieren: „Ich bin das Brot des Lebens. Wer zu mir kommt, wird nicht hungern, und wer an mich glaubt, wird nie mehr dürsten“<sup>15</sup> oder „Ich bin der wahre Weinstock, und mein Vater ist der Weingärtner“<sup>16</sup> formulieren weniger eindeutig, wenn nicht gar rätselhaft.

Der Urheber der Textzusammenstellung des *Messiah* ist Charles Jennens, ein vielfach interessierter, gebildeter Mann, der von den Erträgen eines großen Landbesitzes ein recht komfortables Auskommen hatte und sich bequem seinen kulturellen Interessen widmen konnte.<sup>17</sup> Spätestens seit 1725 gehörte er zu den Unterstützern Händels, spätestens seit 1735 stand man auch in persönlichem Kontakt, in einer Zeit also, als Händel bereits den Weg von der Oper hin zu den englischen Oratorien beschritten hatte. Drei dieser Oratorien sind schließlich in Zusammenarbeit mit Jennens entstanden: dem *Messiah* von 1741 ging 1738 der *Saul* voran, 1744 sollte dann *Belshazzar* folgen. Beteiligt war Jennens außerdem an der Textzusammenstellung von *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*; möglicherweise zeichnet er auch für das Libretto von *Israel in Egypt* verantwortlich.<sup>18</sup>

In *Messiah* geht es Jennens nun freilich nicht um eine von den „Ich bin“-Worten ausgehende Interpretation expliziter Christologie. Ihm geht es um Eindeutigkeit und Affirmation.<sup>19</sup> Bei seiner Textzusammenstellung hat er sich zwar, wie Geoffrey Cuming gezeigt hat, erkennbar an den Gottesdienstordnungen der anglikanischen Kirche, dem *Book of Common Prayer* orientiert,<sup>20</sup> die der Ordnung des Kirchenjahres folgenden Texte dabei aber durch Kürzungen zugespitzt und durch ihren Kontext instrumentalisiert. Entscheidende Impulse für diese inhaltliche Ausrichtung dürften dem Traktat *A Demonstration of the Messias* des Bischofs Richard Kidder entnommen sein, dessen 1726 gedruckte zweite Auflage sich in Jennens' Bibliothek befunden

---

14 Mt 16,15f. Hier und im Folgenden wird im Fall deutschsprachiger Bibeltex-te stets die Übersetzung der *Elberfelder Bibel*, 1. Aufl. der Standardausgabe, Wuppertal und Dillenburg 2006, zitiert.

15 Joh 6,35.

16 Joh 15,1.

17 Ruth Smith, *The achievements of Charles Jennens (1700–1773)*, in: *Music & Letters* 70 (1989), S. 161–190, hier S. 162–166.

18 Ebd., S. 161.

19 Jörg Lauster, *Händels Auferstehung. Die affirmative Genealogie des Christentums und das Alte Testament*, in: *Hermeneutik des Alten Testaments*, hrsg. von Markus Witte und Jan C. Gertz, Leipzig 2017 (Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Theologie [VWGTh] 47), S. 133–143.

20 Geoffrey Cuming, *The Text of 'Messiah'*, in: *Music & Letters* 31 (1950), S. 226–230.

hat.<sup>21</sup> Welches Gewicht der Ordnung des *Book of Common Prayer* danach noch zuzumessen ist, lässt sich nicht klar erkennen: Kidders Traktat folgt zwar in den Kapiteln drei bis neun des ersten Teils der Heilsgeschichte Jesu Christi von der Geburt über die Auferstehung bis zur Himmelfahrt, spart aber den Kreuzestod aus und beschäftigt sich in den übrigen 30 Kapiteln der insgesamt drei Teile seines Buches<sup>22</sup> mit zahlreichen anderen Fragen der christlichen Lehre. Kidder strebt dabei danach, die Wahrheit der Texte des Neuen Testaments wörtlich aus den Texten der Hebräischen Bibel zu belegen. Eine auch nur annähernd an liturgischen Ordnungen folgende Auswahl ist in Kidders *Demonstration* dabei nicht zu erkennen. Das *Book of Common Prayer* nennt beispielsweise als Lesung aus der Hebräischen Bibel für den zweiten Sonntag im Advent die ersten elf Verse des 40. Kapitel aus dem Buch des Propheten Jesaja.<sup>23</sup> Davon wird aber keiner bei Kidder als Schriftbeweis herangezogen;<sup>24</sup> Jennens indes verwendet sieben dieser elf Verse als Grundlage für insgesamt fünf Sätze, von denen aber nur die ersten drei zusammenhängend am Anfang des Oratoriums stehen. Zwei weitere folgen später, nachdem im Libretto bereits die Verkündigung der Geburt des Messias durch den Engel an die Hirten auf dem Feld, der Erzählung im Lukasevangelium folgend, eingeschoben worden ist:

---

21 Ehrhardt, *Händels Messiah* (wie Anm. 13), S. 76f.

22 Referenziert ist hier die zweite Auflage, die sich auch in Jennens' Bibliothek befunden hat: Richard Kidder, *A Demonstration of the Messiah, in which the Truth of the Christian Religion Is Proved, against all the Enemies thereof; But especially against the Jews*, The Second Edition Corrected, London 1726.

23 *The Book of Common Prayer and Administration of the Sacraments and other Rites and Ceremonies of the Church according to the use of the Church of England together with the Psalter or Psalms of David pointed as they are to be sung or said in churches and the form and manner of making, ordaining, and consecrating of bishops, priests, and deacons*, London 1662, S. [13]. Die Ordnung für die Lesung aus der Hebräischen Bibel besagt, dass am ersten Advent eines jeden Jahres mit der Lektüre des Propheten Jesaja begonnen werden soll. Die Lesung reicht bis zum sechsten Sonntag nach Epiphania. Vgl. auch Ehrhardt, *Händels Messiah* (wie Anm. 13), S. 379–381.

24 Kidder, *Demonstration* (wie Anm. 22), nennt zwar im Index der Bibelstellen (Part 3, S. 210) Jes 40,5, doch der Verweis auf Part 1, S. 35, führt ins Leere. Zitiert wird dort Jes 11,5, was in der römischen Schreibweise der Kapitelzahlen einen schlichten Lesefehler ausweisen dürfte: „Isa. xi. 5.“ und „Isa. xl. 5.“ sind denkbar leicht zu verwechseln.

Isaiah 40:1–11

Comfort ye, comfort ye my people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned: for she hath received of the LORD'S hand double for all her sins. The voice of him that crieth in the wilderness, Prepare ye the way of the LORD, make straight in the desert a highway for our God.

Every valley shall be exalted, and every mountain and hill shall be made low: and the crooked shall be made straight, and the rough places plain:

The voice said, Cry. And he said, What shall I cry? All flesh is grass, and all the goodliness thereof is as the flower of the field: The grass withereth, the flower fadeth: because the spirit of the LORD bloweth upon it: surely the people is grass. The grass withereth, the flower fadeth: but the word of our God shall stand for ever.

And the glory of the LORD shall be revealed, and all flesh shall see it together: for the mouth of the LORD hath spoken it.

Messiah

2. Accompagnato – Larghetto e piano

Comfort ye, comfort ye, my people, saith your God. Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her, that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned. The voice of him that crieth in the wilderness: prepare ye the way of the Lord, make straight in the desert a highway for our God.

3. Air – Andante

Every valley shall be exalted, and every mountain and hill made low, the crooked straight and the rough places plain.

4. Chorus – Allegro

And the glory of the Lord shall be revealed. And all flesh shall see it together: for the mouth of the Lord hath spoken it.

...

O Zion, that bringest good tidings, get thee up into the high mountain; O Jerusalem, that bringest good tidings, lift up thy voice with strength; lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah, Behold your God!

Behold, the Lord GOD will come with strong hand, and his arm shall rule for him: behold, his reward is with him, and his work before him.

He shall feed his flock like a shepherd: he shall gather the lambs with his arm, and carry them in his bosom, and shall gently lead those that are with young.

#### 8. Air and Chorus – Andante

O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain; O thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength; lift it up, be not afraid, say unto the cities of Judah: Behold your God!

...

#### 17. Duet – Larghetto e piano

He shall feed His flock like a shepherd: and He shall gather the lambs with His arm; and carry them in his bosom, and gently lead those that are with young.

Im Ergebnis ist ein klares theologisches Programm zu erkennen, das die messianischen Prophezeiungen der Hebräischen Bibel und deren Erfüllung als Rahmen um die Erzählung von Geburt, Kreuzestod und Auferstehung Jesu Christi legt. Wie am Anfang von *Messiah* mit den Worten des Propheten Jesaja dem israelitischen Volk seine Rettung verheißen wird, so steht am Ende der dem Römerbrief wie der Offenbarung des Johannes entnommene Nachweis, dass diese Rettung durch Kreuzestod und Auferstehung Jesu Christi tatsächlich erfolgt sei: eine Rettung, für die Gott den Messias auf die Erde gesandt hat.<sup>25</sup> In den Prophezeiungen ist der Messias eben jener Held, dem Jesaja die Namen gibt: „His name shall be called Wonderful, Counsellor, The Mighty God, The Everlasting Father, The Prince of Peace“.<sup>26</sup> Und am Ende ist der auferstandene Messias, bemerkenswerterweise ebenfalls mit einem Zitat aus der Hebräischen Bibel belegt, der Erlöser: „I know that my redeemer liveth“<sup>27</sup> heißt es am Beginn des dritten Teils des Oratoriums.

---

25 Ehrhardt, *Händels Messias* (wie Anm. 13), S. 314.

26 Jes 9,5. Englischsprachige Bibelzitate folgen der *King-James-Version* in der Fassung von 1769.

27 Hiob 19,25.

Ein solches theologisches Programm zu entwerfen, ist ein kühnes Unterfangen, umso mehr, da *Messiah* als Oratorium im Rahmen öffentlicher Konzerte aufgeführt worden ist und nicht etwa in einem kirchlichen Rahmen, wo die Deutungshoheit der anglikanischen Kirche betroffen gewesen wäre. Ungeachtet seines christlich-konfessionellen Stoffes ist *Messiah* zu keiner Zeit in einem funktionalen Sinn als Kirchenmusik gedacht gewesen. Die im Umfeld der ersten Londoner Aufführungen von *Messiah* heftig geäußerte Kritik an der Praxis, ein solches Oratorium mit Opernpersonal in einem Theater zur Aufführung zu bringen,<sup>28</sup> mag allerdings nicht allein mit der Verletzung religiöser Dezenz in Verbindung stehen, sondern auch mit der damit verbundenen Umgehung einer kirchlichen Zensur. Das Christusbild, das Jennens zeichnet und dem Händel mit seiner Musik unmittelbar entspricht,<sup>29</sup> ist im Grunde nicht anfechtbar, da alle Aussagen durch die Autorität der biblischen Texte beglaubigt sind. Was Jennens allerdings fehlt, ist die kirchenamtliche Legitimation. Mehr noch: Jennens war ein „Non-juror“, ein Nicht-Schwörer, der dem hannoverschen Kurfürsten und britischem König Georg I. den Treueeid verweigerte, da er ihn als unrechtmäßigen Thronfolger ansah.<sup>30</sup> Er stand damit auf der Seite der schottischen Bischöfe, aber in Opposition zur offiziellen Position der Church of England, deren Anhänger er eigentlich war. Dass theologische und politische Positionen in dieser Konstellation einander widersprechen, lässt sich nicht befriedigend auflösen.<sup>31</sup>

Der Historiker Reinhart Koselleck hat schon in den 1970er-Jahren den Begriff der „Sattelzeit“ geprägt: eine Übergangszeit zwischen Früher Neuzeit und Moderne.<sup>32</sup> Den Anfang dieser Sattelzeit markiert die Aufklärung, das Ende wird angenommen in einer Zeit, in der die Institutionen und Funktionen der Moderne wie beispielsweise der Nationalstaat und das Bürgertum ausgehandelt und etabliert sind. Man wird diese Sattelzeit nicht erfolgreich mit einzelnen Daten definieren können – was sich offenbar gerade als Vorteil für dieses Konzept der Sattelzeit erwiesen hat –,<sup>33</sup> und

---

28 Waczkat, *Messias* (wie Anm. 13), S. 35f.

29 Ehrhardt, *Händels Messiah* (wie Anm. 13), S. 316f. und passim.

30 Smith, *Charles Jennens* (wie Anm. 17), S. 172.

31 Ehrhardt, *Händels Messiah* (wie Anm. 13), S. 59, nennt dies einen „unlösbaren Loyalitätskonflikt“.

32 Stefan Jordan, *Sattelzeit*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hrsg. von Friedrich Jäger, Bd. 11, Darmstadt 2010, Sp. 610–613.

33 Daniel Fulda, *Sattelzeit. Karriere und Problematik eines kulturwissenschaftlichen Zentralbegriffs*, in: *Sattelzeit. Historiographiegeschichtliche Revisionen*, hrsg. von Elisabeth Décultot und Daniel Fulda, Berlin und Boston 2016 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 52), S. 1–16, bes. S. 1–3.

ebenso gilt, dass sich Strömungen wie etwa die Aufklärung an verschiedenen Orten keineswegs gleichzeitig ereignen. Dennoch hilft gerade diese Idee einer Sattelzeit, den Bogen vom frühauflärerischen London der 1740er-Jahre zum spätdiealistischen Dessau der 1830er-Jahre zu spannen: ein Bogen, unterhalb dessen sich vornehmlich im deutschsprachigen Protestantismus eine kritische Theologie als Wissenschaft herausbildete, die die historisch-kritischen Ansätze der Bibelwissenschaft systematisch auf alle Bereiche der Theologie anwandte.<sup>34</sup> Jenseits der ungebrochenen musikalischen Begeisterung, die man für *Messiah* teilte, war damit auch der Boden dafür bereitet, Jennens' Interpretation der biblischen Texte zum Gegenstand einer produktiven Auseinandersetzung zu machen. Verbunden ist diese mit dem Namen Friedrich Schneider. Geboren am 7. Januar 1786 in Waltersdorf in der Nähe von Zittau, besuchte er das Zittauer Johanneum und bezog 1805 die Leipziger Universität, wo er als Organist der Universitäts- und der Thomaskirche, Leiter der Singakademie und Musikdirektor des Stadttheaters nach und nach zur einflussreichsten Persönlichkeit des Leipziger Musiklebens wurde.<sup>35</sup> 1820 kam im Gewandhaus sein Oratorium *Das Weltgericht* zur Aufführung, das ihm überregionale Bekanntheit einbrachte und das auch heutzutage noch gelegentliche Aufmerksamkeit erfährt. Es war wohl auch der Erfolg dieses Oratoriums, der Schneider 1821 den Ruf als Kapellmeister an den Hof von Anhalt-Dessau einbrachte. Auch in Dessau hat sich Schneider sehr für das öffentliche Musikleben eingesetzt, eine Singakademie ins Leben gerufen, Musikfeste veranstaltet und sogar ein Konservatorium gegründet. Die Händelschen Oratorien

---

34 Hinter dieser extrem zugespitzten Aussage verbirgt sich eine umfassende Krise der Theologie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Eine immer noch maßgebliche umfassende Darstellung dieser Krise findet sich bei Emanuel Hirsch, *Geschichte der neuern evangelischen Theologie. Im Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegungen des europäischen Denkens*, Bd. 3, Gütersloh 1951, Kap. 33 „Die Aufspaltung der westeuropäischen evangelischen Theologie in gegensätzliche Richtungen“, S. 244–276 und Bd. 4, Gütersloh 1952, Kap. 36 „Die deutschen Neologen abgesehen von Joh. Salomo Semler“, S. 3–48. Insbesondere die Neologie genannte neue Theologie mündet in die kritische Theologie als Wissenschaft, für die Johann August Ernesti die Fundamente in der Bibelwissenschaft legt, dessen Schüler Samuel Friedrich Nathanael Morus jene in der Dogmatik – oder modern: der systematischen Theologie – und Johann Joachim Spalding jene in der Homiletik. Hirsch formuliert dazu nicht unbedingt neutral: „Die Neologie ist der Beginn jener Selbstentfremdung der Theologie den kirchlichen Überlieferungen gegenüber, welche dem Verhältnis zum Dogma etwas Subjektiv-Willkürliches, nicht mehr durch innere Notwendigkeiten der Aneignung und Abstoßung Bestimmtes verleiht.“ (Bd. 4, S. 35)

35 Axel Beer und Eva Verena Schmid, *Schneider, Friedrich*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 14, Kassel etc. 2005, Sp. 1498–1501, hier Sp. 1498f.

sind zu jener Zeit bereits das Standardrepertoire der Musikfeste; *Messiah*, oder ab jetzt genauer: den *Messias* hat Schneider mehrfach in Dessau aufgeführt; dirigiert hat er auch eine Aufführung beim Hamburger Musikfest 1839 in Anwesenheit Franz Liszts.<sup>36</sup>

Zwischen 1828 und 1840 hat Schneider in Dessau eine Oratorientriologie komponiert: *Christus der Meister* im Jahr 1828, *Christus das Kind* im Jahr 1829, *Christus der Erlöser* im Jahr 1840.<sup>37</sup> Einen geplanten vierten Teil *Christus der Verherrlichte* hat Schneider nicht mehr verwirklicht.<sup>38</sup> Die Reihenfolge der Entstehung lässt nicht sofort erkennen, dass Schneider von Anfang an den Plan verfolgt hat, ein vierteiliges Oratorium über die vollständige Heilsgeschichte von Geburt, Leben, Kreuzestod und Auferstehung Jesu Christi zu komponieren. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* des Jahres 1828 lässt Schneider durch Friedrich Rochlitz mitteilen:

Das gesammte Leben und Wirken des Heilandes auf Erden, durchgängig nicht nur nach der Vorstellungsart, sondern auch-möglichst mit oder doch nach den Worten der Schrift, sollte der Gegenstand von vier, unter einander wenigstens historisch und den Hauptrichtungen nach verbundenen Oratorien werden: die Anordnung und Behandlungsweise aber so, dass jedes von ihnen auch als ein in sich selbst geschlossenes Ganze bestehen und genossen werden könnte.<sup>39</sup>

Den Anstoß zu diesem Plan hat offenbar *Christus der Meister* gegeben, entstanden anlässlich der Grundsteinlegung des Denkmals von Albrecht Dürer in Nürnberg 1828. In diesem, dem Gesamtplan zufolge zweiten, jedoch zuerst komponierten Teil wird das Leben Jesu Christi von der Versuchung in der Wüste bis zu den Predigten und Wunderheilungen eher reflektiert und angedeutet als tatsächlich erzählt. Den voranzustellenden Teil *Christus das Kind*, in dem die wunderbare Geburt Jesu Christi erzählt wird, komponierte Schneider im direkten Anschluss; Rochlitz vermerkt in

---

36 Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Zweiter Band, Leipzig 1887, S. 114.

37 Die Autographe aller drei Oratorien befinden sich in D-DEL, vollständige Abschriften in D-DEsa und D-KNh. Eine Neuausgabe von *Christus das Kind*, hrsg. von Regina Werbick, Dominik Höink und Robert Memering, Münster 2021, ist als Partitur und Klavierauszug online verfügbar: <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-29079570351> (20.09.2021). Editionen der übrigen beiden Oratorien befinden sich in Vorbereitung.

38 Helmut Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders (1786–1853), insbesondere die Oratorien*, Diss. Marburg 1961, S. 178–180.

39 Friedrich Rochlitz, *Aus einem Schreiben an den Redacteur*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 30 (1828), Sp. 239–245, hier Sp. 244.

seinem Aufsatz dazu, dass dieser erste Teil „beynahe [...] vollendet“<sup>40</sup> sei. Die Uraufführung erfolgte in Dessau. Möglicherweise waren Schneiders Ambitionen größer als der Beifall des Publikums; *Christus der Erlöser* jedenfalls, der dritte Teil der Tetralogie, der vom Kreuzestod handelt, erlebte seine erste – und bis heute offenbar auch einzige – Aufführung erst nach elf weiteren Jahren in Gera. Dass Schneider die Tetralogie angesichts des zurückhaltenden Interesses des Publikums nicht mehr vollendet hat, scheint gut nachvollziehbar.<sup>41</sup>

Die Texte zu den ersten drei Teilen der Tetralogie hat Philipp Mayer verfasst. Rochlitz gibt ferner an: „Es gelang Hrn. Kapellmeister Schneider, für die Abfassung des Textes diesen Gedanken und seinen Wünschen gemäss einen geehrten und dazu fähigen Mann zu gewinnen.“<sup>42</sup> Das lässt vermuten, dass Mayer schon 1828 die Texte zu allen vier Teilen geschrieben hat, wenngleich sich von *Christus der Verherrlichte* keine Spuren in Schneiders Nachlass ausmachen lassen.<sup>43</sup> Mayer, 1804 in Nürnberg geboren, hatte von 1821 bis 1827 in Erlangen Theologie und Philosophie studiert und war danach in verschiedenen Positionen zunächst in Nürnberg, danach in Gera als Lehrer tätig. 1840 wurde er Professor der Beredsamkeit am Gymnasium in Gera, 1858 Schulrat und 1867 für kurze Zeit auch noch Direktor dieses Gymansiums.<sup>44</sup> Wie Jennens bei *Messiah* hat nun auch Mayer für diese Oratorientrilogie biblische Texte zusammengestellt, allerdings häufig in freier Nachdichtung und in geringem Umfang auch durch vollständig freie Dichtungen ergänzt. Eine Übersicht über den Anfang von *Christus das Kind* kann Mayers Arbeitsweise exemplarisch verdeutlichen.<sup>45</sup>

---

40 Ebd., Sp. 245.

41 Die bei Dominik Höink und J. Cornelis de Vos, *Die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders. Eine Annäherung aus bibel- und musikwissenschaftlicher Perspektive*, in: *Musik im Dessau-Wörlitzer Gartenreich*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann und Adrian La Salvia, Halle (Saale) 2019, S. 217–253, hier S. 251 mit Anm. 9, formulierte These, die Beschränkung auf drei Oratorien sei aus theologischer Sicht folgerichtig, weil in *Christus der Erlöser* der Text hauptsächlich aus dem Johannesevangelium genommen sei, in dem der Kreuzestod Jesu auch dessen Verherrlichung sei, ist sicherlich bedenkenswert. Dem steht jedoch nicht nur die hier vertretene Vermutung entgegen, dass die Textbücher aller vier Oratorien bereits 1828 vorgelegen haben könnten, sondern auch der Umstand, dass Schneider selbst die Komposition des vierten Teils nicht mehr weiter verfolgt hat.

42 Rochlitz, *Aus einem Schreiben* (wie Anm. 39), Sp. 244.

43 Höink, de Vos, *Die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders* (wie Anm. 41), S. 218.

44 Julius Saupe, *Jahresbericht über das Fürstliche Gymnasium zu Gera von Ostern 1867 bis Ostern 1868*, [Gera 1868], S. 5.

45 Entnommen aus Höink, de Vos, *Die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders* (wie Anm. 41), S. 221f. Höink und de Vos geben vollständige Übersichten über alle drei Oratorien.

## Einleitung

- |        |  |  |
|--------|--|--|
| No. 1. | Allgemeiner Chor [S,A,T,B]: „Finsternis bedeckt das Erdreich“                      | Jes 60,2; Jes 9,1; vgl. Mt 4,16; Lk 1,78f. |
| No. 2. | Chor der Propheten [T,T,B,B]: „Siehe! Ich will senden meinen Engel“                | Mal 3,1; vgl. Ex 23,20                     |
| No. 3. | Chor des Volkes [S,A,T,B]: „Jauchzet, ihr Himmel, Freue dich, Erde“                | Jes 49,13                                  |
| No. 4. | Chor der Propheten [T,T,B,B]: „Und sein Name wird heißen: Wunderbar! Friedefürst!“ | Jes 9,5                                    |
| No. 5. | Chor der Engel [S,S,A,T]: „Maria! Gegrüßet sei, Holdselige!“                       | Lk 1,28                                    |
| No. 6. | Tenor-Solo „Der in dem Himmel thront, Der über Sternen wohnt“                      | (frei gedichtet)                           |
|        | Chor der Engel [S,S,A,T]: „Der Herr ist nah!“                                      | vgl. Mal 3,1                               |

Und ebenfalls ähnlich wie Jennens legt auch Mayer eine prophetische Klammer über die Trilogie, indem am Anfang von *Christus das Kind* die messianischen Prophezeiungen stehen, die partiell schon am Ende von *Christus der Erlöser* noch einmal aufgegriffen und als erfüllt angesehen werden. Es ist eine zwar haltlose Spekulation, doch wäre es wohl nicht weiter verwunderlich, wenn Mayer diese Klammer im nicht mehr komponierten vierten Teil noch weitaus ausführlicher verankert hätte. Ein knappes Jahrhundert nach *Messiah* findet dessen einzigartige Konzeption also einen Widerhall in dieser Oratorienfolge, die Christus als Held verkündigt und als Erlöser preist; ein Zeitraum, der erstaunlich gut mit der Koselleckschen Sattelzeit korrespondiert.

Schneiders Oratorien ist schon damals kein Erfolg beschieden gewesen, genauso wenig übrigens wie den gar nicht wenigen anderen Oratorien Schneiders mit Ausnahme des *Weltgerichts*. Auf die Gründe dafür findet sich ein Hinweis in einer Rezension von *Christus der Erlöser* in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, die, notabene, der Librettist Mayer selber verfasst hat:

Was nun die Komposition betrifft, so war es selbst für einen Meister, wie Friedrich Schneider ist, sicherlich keine leichte Aufgabe, einem von so vielen Heroen der Kunst und von ihm selbst bereits kurz zuvor bearbeiteten Stoffe eine neue und dankbare Seite abzugewinnen und da, wo Alles erschöpft zu sein scheint, junges Leben hervorzurufen. Und doch dürfte dieser Zauber dem wackeren Meister in so reichem und überraschenden Maasse gelungen sein, dass sich dies Oratorium

den besten Kompositionen dieser Gattung an die Seite stellen kann. Denn man muss erstaunen über die Fülle und Frische der Gedanken, wie über die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher der geisteskräftige Meister den Tönen gebietet und die Instrumente zwingt, in origineller und doch würdiger Weise den Gesang zu tragen und zu heben.<sup>46</sup>

Allem Lob zum Trotz gibt es demnach in den 1830er- und 1840er-Jahren schon ausreichend gute Oratorien im Repertoire, gegen die etwas Neues zu setzen ein schwieriges Unterfangen ist. Wer *Messiah* kennt, wird kaum eine Notwendigkeit sehen, sich mit der Schneiderschen Trilogie auseinanderzusetzen. Zumal wenn der Librettist in seiner Rezension auch noch Verbesserungsvorschläge anbringt und mit einigen Beispielen zu verstehen gibt, dass der Komponist Schneider manchen Feinheiten des Librettos – das in der Forschung schon einmal als „eines der schwächsten der Musikgeschichte“ bezeichnet worden ist<sup>47</sup> – mit seiner Musik dann doch nicht entsprochen hat, wobei es hier bei genauerer Betrachtung der Einwände letztlich darum geht, dass Mayer Christus am Kreuz als leidenden Erlöser, Schneider aber als triumphierenden Helden gezeichnet hat:

Grösseres Bedenken erregte in uns die Auffassung von No. 35 „Es ist vollbracht!“ Diese Worte kommen im ganzen Oratorium absichtlich drei Mal vor: das erste Mal No. 2 im Munde des Satans:



das zweite Mal No. 17 im Munde des Judas:



das dritte Mal eben in der fraglichen Nummer im Munde Christus:



46 Philipp Mayer, *Christus der Erlöser*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 42 (1840), Sp. 707–712, hier Sp. 708.

47 Lomnitzer, *Das musikalische Werk Friedrich Schneiders* (wie Anm. 38), S. 236.

Und zwar hier nach einem ziemlich langen Crescendo unter dem Fortissimo sämtlicher Instrumente, so dass der Singende, selbst bei der stärksten Stimme und grössten Anstrengung, doch kaum durchzudringen vermag.<sup>[48]</sup> Es ist nicht zu leugnen, dass diese Stelle den Glanzpunkt des Ganzen bildet und einen wunderbaren Effekt macht, ähnlich jenem in der „Schöpfung“ bei den Worten: „Es werde Licht!“ Allein ungeachtet der innern Analogie dieser Stelle mit der unsrigen, auf die der Unterzeichnete den Komponisten vielleicht selbst durch eine schriftliche Äusserung geleitet hat, lässt sich bei reichlichem Nachdenken diese Behandlung mit dem Bilde des körperlich erschöpften, sterbenden Erlösers nicht vereinigen, selbst dann nicht, wenn man Matth. 27, 50 [„Aber Jesus schrie abermals laut und verschied“] vor Augen hat. Vielmehr dürfte die unvergleichlich schöne musikalische Darstellung noch weit imposanter hervortreten, wenn die Worte: „Es ist vollbracht“ von dem sterbenden Erlöser zwar Forte gesungen, sogleich aber von einem Geisterchore Fortissimo wiederholt würden. In diesem Falle müsste sich dann freilich No. 37 und 38 anschliessen und No. 36 entweder ganz wegfallen oder vor No. 39 eingeschaltet werden.<sup>49</sup>

Schneider nutzt also die ihm zu Gebote stehenden musikalischen Mittel, ein Christusbild aus dem Text zu interpretieren, das der Intention Mayers widerspricht.<sup>50</sup>

Die neutestamentliche Heilsgeschichte zumindest in Teilen in einem Oratorium zusammenzufassen, haben sich nicht wenige Komponisten nach Schneider

---

48 Im vollständigen Orchestersatz sowie etwas umfangreicher sind diese Notenbeispiele zu finden bei Höink, de Vos, *Die Christus-Trilogie Friedrich Schneiders* (wie Anm. 41), S. 243 und S. 245–248.

49 Mayer, *Christus der Erlöser* (wie Anm. 46), Sp. 709.

50 Eine möglicherweise nicht nur zufällige Parallele hat diese Stelle in Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu*, wo die von Carl Wilhelm Ramler in Anlehnung an das Johannesevangelium geformten Worte „Nun triumphiert er laut und spricht: Es ist vollbracht: Es ist vollbracht!“ als Dreiklängenbrechung unisono mit dem Orchester im forte deklamiert werden; vgl. Maryam Haiawi, *Das Heroische in Passions- und Auferstehungsoratorien des 18. Jahrhunderts*, in: *Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur imitatio Christi in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Achim Aurnhammer und Johann Anselm Steiger, Berlin und Boston 2020 (Frühe Neuzeit 235), S. 441–458, hier S. 450. Das „laute Triumphieren“ entspricht freilich nicht dem eigentlichen Text des Johannesevangeliums (Joh 19,30). Schneider hat Grauns *Tod Jesu* schon 1819 als Leiter der Leipziger Singakademie aufgeführt; vgl. Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 185. Das triumphierende „Es ist vollbracht“ hat er somit sicher gekannt. Auch mit der Dessauer Singakademie hat Schneider dieses Werk wiederholt aufgeführt; vgl. *Nachrichten. Dessau*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 43 (1841), Sp. 280f., hier Sp. 280.

vorgenommen:<sup>51</sup> Ernst Friedrich Richter bringt 1849 seinen *Christus der Erlöser* in Leipzig<sup>52</sup> zur Aufführung; das Libretto ist nicht mit Mayers gleichnamiger Vorlage identisch, beruht aber ebenfalls auf einer Zusammenstellung ausschließlich biblischer Texte. Etwas bekannter geworden ist Friedrich Kiels *Christus* op. 60, komponiert 1872/73, dessen Textzusammenstellung wiederum nach ausschließlich biblischen Vorlagen Kiel selbst vorgenommen hat. Gegenstand ist hier zwar nur jener Ausschnitt aus der Heilsgeschichte von Christi Einzug in Jerusalem über den Kreuzestod bis zur Auferstehung, doch nimmt Kiel eine Rahmung des neutestamentlichen Berichts mit prophetischen Texten aus der Hebräischen Bibel vor, die entfernt – und mutmaßlicherweise nicht zufällig – an *Messiah* erinnert. Einen Schlusspunkt für das 19. Jahrhundert bildet sodann Felix Draesekes 1899 abgeschlossenes *Mysterium Christus* op. 70–73, das, bestehend aus einem Vorspiel und drei Oratorien, überdeutlich an die Konzeption von Richard Wagners *Ring des Nibelungen* erinnert, sich damit aber implizit gegen Wagners Idee einer Kunstreligion wendet.<sup>53</sup> Den sprachlich eng an biblische Vorlagen angelehnten Text hat Draeseke gemeinsam mit seinem Schwager, dem Theologen Adolf Schollmeyer, verfasst und dabei in bemerkenswerter Weise die Erkenntnisse der Bibelwissenschaft seiner Zeit reflektiert: Breiten Raum nehmen Texte ein, die der kritischen Forschung standhalten,<sup>54</sup> gezeichnet wird mithin ein gewissermaßen historisch-kritisch abgesichertes Christusbild.

Unter dem Bogen, der sich ein Jahrhundert früher von Händels *Messiah* zu Schneiders Oratorientrilogie spannen lässt, fällt eine Gruppe weiterer Oratorien in den Blick, die mittelbar ebenfalls mit dem Gedanken verknüpft sind, die gesamte Heilsgeschichte von Jesu Christi Geburt, Leben, Kreuzestod und Auferstehung zu reflektieren. Diese gehen aus von Friedrich Gottlieb Klopstocks *Messias*, jener monumentalen, letztlich 20 Gesänge umfassenden Dichtung, die zwischen 1748 und 1773 im Druck erschienen ist. Mit insgesamt rund 20.000 Versen im strengen Hexameter ist Klopstocks *Messias* der wohl umfassendste Versuch einer lyrischen Bearbeitung

---

51 Daniel Ortuño-Stühling, *Musik als Bekenntnis. Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert*, Laaber 2011 (Weimarer Liszt-Studien 6), S. 13f.; vgl. auch die Übersicht bei Loos, *Christus-Oratorien im 19. Jahrhundert* (wie Anm. 12), S. 242. Das früheste der vier von Ortuño-Stühling untersuchten Oratorien ist freilich Franz Liszts *Christus* aus dem Jahr 1872 und damit weit vom historischen Rahmen dieses Beitrags entfernt.

52 *Vermischtes*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 30 (1849), S. 120.

53 Helmut Loos, *Draseke, Felix*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5, Kassel etc. 2001, Sp. 1365–1370, hier Sp. 1369f.

54 Gustav A. Krieg, *Das Christus-Mysterium von Felix Draeseke. Ein theologisch-musikalisches Programm aus der Zeit der Jahrhundertwende*, in: *Musik und Kirche* 61 (1991), S. 260–269, hier S. 266.

der christlichen Heilsgeschichte.<sup>55</sup> Untertitelt ist das Versepos mit „Ein Heldengedicht“, womit ein wichtiger Aspekt von Klopstocks Christusbild schon umrissen ist. Ein anderer ist darin zu erkennen, dass Klopstock der ersten Gesamtausgabe aller 20 Gesänge noch ein Gedicht *An den Erlöser* nachgestellt hat. In seinem Epos emanzipiert sich Klopstock allerdings von den messianischen Prophezeiungen der Hebräischen Bibel, und auch Geburt und Leben Jesu Christi finden eher beiläufig Erwähnung. Der Erzählforschung beginnt vielmehr im ersten Gesang mit der Episode im Garten Gethesemane in der Nacht vor dem Kreuzestod, der als Erlösung der Menschheit besungen wird und am Ende des zehnten Gesangs exakt in der Mitte des gesamten Epos geschildert wird. Die eigentliche Handlung nimmt dabei nur einen sehr geringen Raum ein. Der weitaus größte Teil der Dichtung schildert Stimmungen und Empfindungen, die vom Geschehen ausgelöst werden.<sup>56</sup>

Dass eine derart umfangreiche und in kunstvolle Hexameter-Verse gegossene Dichtung überhaupt in Musik gefasst werden kann, erscheint nur schwer vorstellbar, und der Gedanke, sie in Gänze zu vertonen, geradezu absurd. Und doch haben sich einige Komponisten daran versucht, zumindest kleine Abschnitte daraus in Musik zu setzen: Georg Philipp Telemann hat 1759 zwei Kantaten nach Texten aus dem ersten und dem zehnten Gesang geschrieben,<sup>57</sup> den zweiten dieser von Telemann vertonten Texte hat Justin Heinrich Knecht, Musikdirektor im württembergischen Biberach, 1780 unter dem Titel *Wechselgesang der Mirjam und Debora, aus dem zehnten Gesange der Klopstockischen Messias* in Musik gesetzt, mit hoher Wahrscheinlichkeit, ohne Kenntnis von Telemanns Arbeit zu haben.<sup>58</sup> Ein zumindest abendfüllendes Werk ist der 1793 komponierte, 1802 überarbeitete *Messias* von Andreas Romberg, zu jener Zeit Mitglied der Bonner Hofkapelle.<sup>59</sup> Und gleich drei Oratorien *Christi Grablegung*, *Christi Auferstehung* und *Christi Himmelfahrt* komponierte Sigismund Neukomm zwischen 1827 und 1841 in Paris nach Klopstocks Dichtung;<sup>60</sup> eine Trilo-

---

55 Dieter Barber, *Der Messias. Ein Heldengedicht*, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, hrsg. von Walter Jens und Rudolf Radler, Bd. 9, München 1990, S. 517–519, hier S. 517.

56 Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963, S. 241.

57 TWV 6:4, Autograph in D-B, Neuedition als *Zwei Auszüge aus Klopstocks Messias*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Kassel 2010 (Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke 41).

58 Autograph in D-Tu, gedruckt Leipzig: Schwickert, [1781].

59 Autograph in D-Hs, Neuedition als *Der Messias. Kantate in drei Teilen für Soli, Chor und Orchester nach Friedrich Gottlieb Klopstocks „Messias“*, WoO, zweite Fassung (1802), hrsg. von Karlheinz Höfer und Klaus G. Werner, Wilhelmshaven 2004 (Chorwerke 6).

60 Gedruckt Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1827, Mainz: Schott, 1841 und 1842. Die in RISM nachgewiesenen Manuskripte der drei Oratorien dürften stets Abschriften dieser Drucke sein.

gie, deren Entstehungszeit frappierend genau mit jener von Schneiders Trilogie korrespondiert, ohne dass jedoch anzunehmen ist, dass die beiden Komponisten Kenntnis von den Plänen der Arbeiten des jeweils anderen gehabt hätten.

Das Verbindende all dieser Werke besteht darin, dass sie offenbar danach streben, von dem immensen Erfolg zu profitieren, den Klopstocks *Messias* bei seinem Lesepublikum hatte. Verbindend ist ebenso die erkennbare Herausforderung, die metrisch und grammatisch überaus komplexen Hexameterverse in fließende Musik zu verwandeln. Und schließlich folgt jeder dieser Komponisten Klopstocks empfindsamem Christusbild, das wohl auch eindeutiger ausgeführt ist als bei Mayer, der sich eng an die biblischen Texte bindet.

Zwei Beispiele aus Rombergs *Messias* mögen das abschließend verdeutlichen. Romberg hat für sein dreiteiliges Oratorium Abschnitte aus dem ersten, zweiten und fünften Gesang von Klopstocks *Messias* zusammengestellt, die von einer Feier der Schöpfung am Anfang des ersten Teils bis zu einer kunstvollen Reihung von Betrachtungen der drei Stunden des Leidens Christi vor dem Kreuzestod am Ende reichen. Fast alles bleibt dabei indirekte Beobachtung; Eloa, ein von Klopstock erfundenes Zwischenwesen, fungiert als eine Art Erzähler, dessen Betrachtungen die Empfindungsäußerungen von Adam und Eva moderieren, desgleichen jene von Benjamin und Jedidda, die das Libretto als „zwei selig befreundete Seelen“ charakterisiert. Beide sehen Jesus, den Erlöser, den hold vertraulichen Lehrer, der sie mit Zärtlichkeit an die Brust drückt und dabei eine empfindsame Träne weint – ein Christusbild, dem alles vordergründig Heldische völlig fehlt:

Benjamin.

Ist das nicht, o Jedidda! der holde vertrauliche Lehrer?

Ist's nicht Jesus, von welchem der Seraph es alles erzählte?

Ach, ich weiß es noch wohl, wie er uns inbrünstig umarmte,

Wie er uns an die klopfende Brust mit Zärtlichkeit drückte.

Eine getreue Zähre der Huld, die seh' ich noch immer,

Netzte sein Antlitz, ich küßte sie auf, die seh' ich noch immer.