

## **Berner Münster**

Samstag, 12. Dezember 2009, 19.30 Uhr

Sonntag, 13. Dezember 2009, 16.00 Uhr

# **Georg Friedrich Händel**

(1685 – 1759)

## **Der Messias**

**Rachel Harnisch**, Sopran

**Maria Riccarda Wesseling**, Mezzosopran

**Christoph Prégardien**, Tenor

**Jörg Gottschick**, Bass

**Berner Kammerchor**

**Cappella Istropolitana**

**JÖRG EWALD DÄHLER**

Leitung

# Georg Friedrich Händel

## Der Messias

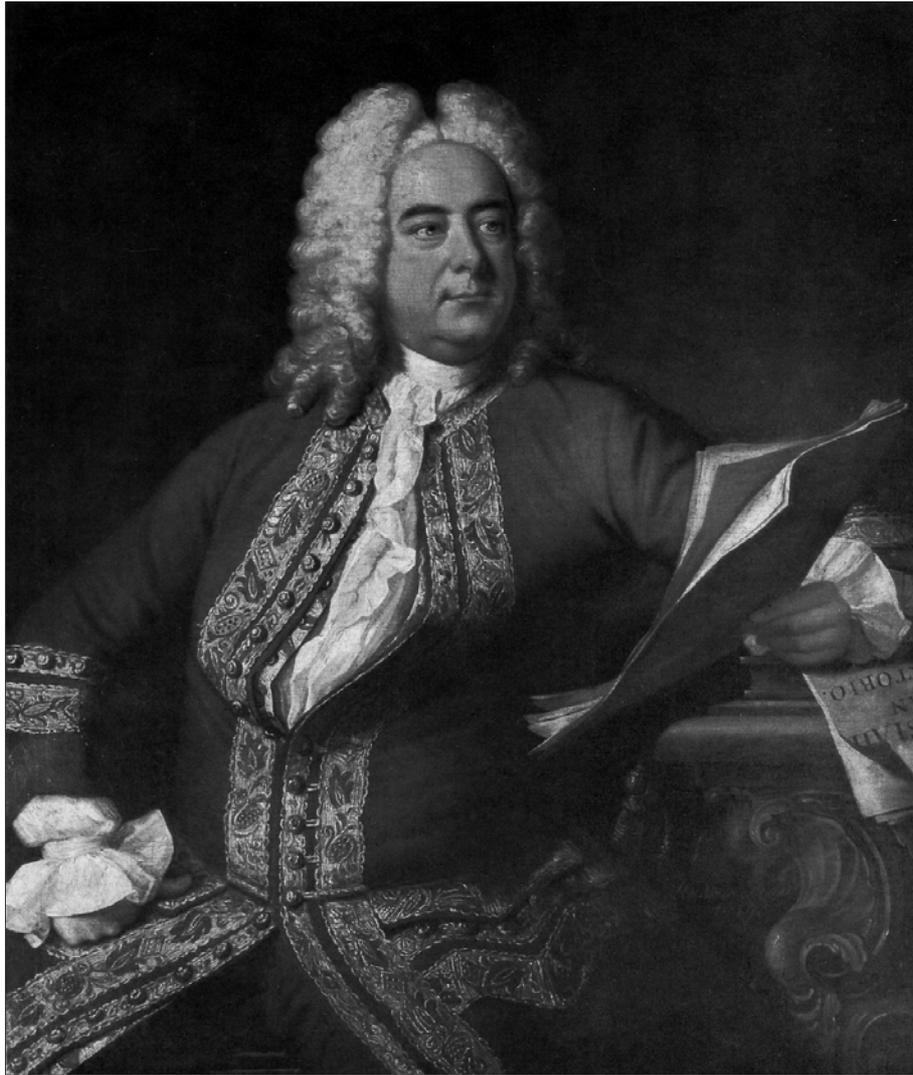
Die 1740-er Jahre begannen für Georg Friedrich Händel mit wachsenden Anfeindungen und musikalischen Misserfolgen in London. Seine Opern *Imeneo* und *Deidamia* waren durchgefallen. Ein grosser Teil der öffentlichen Meinung wandte sich gegen ihn, seine Konzerte waren schlecht besucht, er wurde Opfer von Intrigen. Händel reagierte offenbar passiv und mutlos, schien zu resignieren. Charles Jennens, der ihm zuvor das Libretto zu *Saul* geliefert hatte, arbeitete zwar an einem neuen Libretto, rechnete aber damit, dass Händel im Winter 1741/42 keine Konzerte veranstalten würde. Da lud ihn der irische Vizekönig, Lord Lieutenant William Cavendish, nach Dublin ein, um dort einige Konzerte zu geben. Händel nahm die Einladung an und beschloss, diese Konzertreihe mit einem neuen Oratorium zu beschliessen. Dazu kam ihm das von Jennens zugestellte neue Textbuch *The Messiah*, ein Mosaik aus Versen der Heiligen Schrift, gelegen.

### Göttliche Antwort

Doch der Meister steckte in einer tiefen Depression. Labile Gesundheit, Anwandlungen von Verzagtheit und Lebensüberdruß vergifteten ihm das Dasein, wie der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig in seinem

Buch *Sternstunden der Menschheit* schreibt. Er litt unter Schlaflosigkeit und irrte ruhelos durch den Londoner Greenpark. In seinem Arbeitszimmer lag unberührt Jennens Postsendung. Doch da riss er mitten in der Nacht den Umschlag auf, sein Blick fiel beim Schein der Kerze auf die erste Textseite. „Beim ersten Wort fuhr er auf. *Comfort ye*, so begann der geschriebene Text. *Sei getrost!* - wie ein Zauber war es, dieses Wort - nein, nicht Wort: Antwort war es, göttlich gegeben, Engelsruf aus verhangenen Himmeln in sein verzagendes Herz. *Comfort ye* - wie dies klang, wie es aufrüttelte innen die verschüchterte Seele, schaffendes, erschaffendes Wort. Und schon, kaum gelesen, kaum durchfühlt, hörte Händel es als Musik, in Tönen schwebend, rufend, rauschend, singend. O Glück, die Pforten waren aufgetan, er fühlte, er hörte wieder in Musik!

Die Hände bebten ihm, wie er nun Blatt um Blatt wandte. Ja, er war aufgerufen, angerufen, jedes Wort griff in ihn ein mit unwiderstehlicher Macht. *Thus saith the Lord* (*So spricht der Herr*), war dies nicht ihm gesagt, und ihm allein, war dies nicht dieselbe Hand, die ihn zu Boden geschlagen, die ihn nun selig aufhob



*Mit dem „Messias“ nahm Georg Friedrich Händel den Gedanken des grossen Chor-Oratoriums wieder auf und führte ihn mit äusserster Konsequenz zu Ende. In einer grossartigen Eingebung schuf er ein Werk, das nicht nur im Händelschen Gesamtschaffen, sondern auch in der Geschichte des Oratoriums einen Höhepunkt bedeutet. Den Sturm der Inspiration und die schöpferische Energie muss Händel als besondere Gnade, ja persönliche Auferstehung erlebt haben.*

von der Erde? *And he shall purify (Er wird dich reinigen)* - ja, dies war ihm geschehen; weggefegt war mit einemmal die Düsternis aus dem Herzen, Helle war eingebrochen und die kristallische Reinheit des tönenden Lichtes. Wer anders hatte solche aufhebende Wortgewalt diesem armen Jennens, diesem Dichterling in Gopsall, in die Feder gedrängt, wenn nicht Er, der einzig seine Not kannte? *That they may offer unto the Lord (Dass sie Opfer darbrächten dem Herrn)* - ja, eine Opferflamme entzündeten aus dem lodernden Herzen, dass sie aufschlage bis in den Himmel, Antwort geben, Antwort auf diesen herrlichen Ruf. Ihm war es gesagt, nur ihm allein, dieses *Ruf aus dein Wort mit Macht* - oh, ausrufen dies, ausrufen mit der Gewalt der dröhnenden Posaunen, des brausenden Chors, mit dem Donner der Orgel, dass noch einmal wie am ersten Tag das Wort, der heilige Logos, die Menschen erwecke, sie alle, die andern, die noch verzweifelt im Dunkel gingen, denn wahrlich *Behold, darkness shall cover the earth*, noch deckt Dunkel die Erde, noch wissen sie nicht um die Seligkeit der Erlösung, die ihm in dieser Stunde geschehen. Und kaum gelesen, schon brauste er ihm auf, vollgeformt, der Dankruf *Wonderful, counsellor, the mighty God* - ja, so ihn preisen, den Wundervollen, der Rat wusste und Tat, ihn, der den Frieden gab dem verstörten Herzen! *Denn der Engel des Herrn trat zu ihnen* - ja, mit silberner Schwinge war er niederge-

fahren in den Raum und hatte ihn angerührt und erlöst. Wie da nicht danken, wie nicht aufjauchzen und jubeln mit tausend Stimmen in der einen und eigenen, wie nicht singen und lobpreisen: *Glory to God!*“

### **In 24 Tagen vollendet**

So ähnlich dürfen wir uns die Geburtsstunde der ersten *Messias*-Takte sicherlich vorstellen, urteilt Hans-Jürgen Schmelzer in seiner Händel-Biografie *Siehe, dein König kommt*. „Schriftstellerische Intuition kommt der Wahrheit manchmal näher als exakte Quellenforschung.“ Händel machte sich am 22. August 1741 an die Komposition und beendete die Arbeit am abendfüllenden Werk in nur 24 Tagen. „Das sind so gewaltige Leistungen, dass sie, wenn überhaupt, nur mit völliger Konzentration und ausschliesslicher, wohl fast Tag und Nacht in Anspruch nehmender Beschäftigung ihre Erklärung finden können.“ (Kurt Pahlen: *Oratorien der Welt*) Ein wahrer Sturm der Inspiration muss den Komponisten durchtobt haben, der nicht einmal abebbte, als das Riesenwerk vollendet war; denn unmittelbar darauf stürzte er sich in eine neue Arbeit: Bereits am 29. Oktober beendete er ein weiteres grosses Oratorium, den *Samson*.

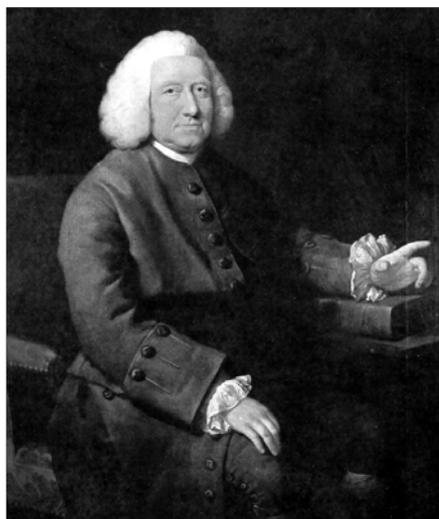
Der *Messias* nimmt unter Händels Oratorien eine Sonderstellung ein. Er ist kein Drama mit Handlung, Spielern und Gegenspielern wie *Saul*, er erzählt keine Geschichte wie *Israel*,

er liefert keinen Bilderbogen aus Landschafts- und Genreskizzen wie *L'Allegro*. Der *Messias* ist Verkündigung, Bekenntnis, Gebet, christliche Hoffnung. Sein Thema: die Menschwerdung, das Leiden und Sterben des Sohnes Gottes, sein Sieg über den Tod, die Erlösung der Menschheit. „Das alles wird weder szenisch dargestellt, noch wirklich erzählt, es wird mit Prophetenworten, Paulusepisteln, Botschaften der Evangelisten gepredigt (*Bereitet dem Herrn den Weg*), geweissagt (*Denn siehe der Verheissene des Herrn erscheint auf Erden*), verkündet (*Ich bringe frohe Kunde von dem Heil*), gedeutet (*Wir entschlafen nicht alle, doch werden wir alle verwandelt*), zur Glaubenshoffnung erhoben (*Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*).“ (Schmelzer)

### **Erlösung aus der Drangsal**

Der erste Teil des *Messias* umfasst die alttestamentlichen Prophezeiungen und die Weihnachtsgeschichte. Er beginnt wie alle Oratorien und Opern Händels mit einem Instrumentalsatz. Diese *Sinfony* ist eine „musikalische Umschrift der Drangsal, von welcher der prophezeite *Messias* erlöst“ (Andreas Waczkat: *Der Messias*). Sie ist auch beschrieben worden als Ausdruck einer Stimmung ohne Hoffnung, einer Dunkelheit, in die das Licht noch nicht scheint. An die *Sinfony* schliesst sich das *Accompagnato* *Comfort ye my people* (*Tröstet mein Volk*) an, das nach dem tröstlichen Anfang die

Aufmerksamkeit auf die Stimme des Predigers in der Wüste lenkt. Die Rede des Predigers folgt in der anschliessenden Arie *Ev'ry valley shall be exalted* (*Alle Tale macht hoch erhaben*), die wie das *Accompagnato* in E-Dur steht und damit das e-Moll der einleitenden *Sinfony* aufhellt. Händel stellte diese Arie kunstfertig in den Dienst des Textes, indem er einen Gegensatz zwischen mehrfach aufgeteilten virtuosen Koloraturen (*exalted*) und nur gelegentlich etwas verzierten Haltetönen (*plain*) erzeugte. Damit setzte er die im Text ange-



*Die Idee, ein Werk über Jesus Christus zu schreiben, stammte von Händels Librettisten Charles Jennens. „Ich wünsche mir“, schrieb er einem Freund, „dass er seine gesamte Erfindungsgabe und alle seine Fähigkeiten darauf verwendet, damit die Komposition alle früheren Kompositionen übertrifft.“*

sprochenen Gegenüberstellungen Berg und Tal, rau und eben sinnfällig um.

### **Es ist der Mund des Herrn**

Dieser freudig-erwartungsvolle Affekt wird im Chor *And the glory of the Lord (Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn)* vollendet. Der Chor symbolisiert das getröstete Volk, das in den Lobpreis einfällt. Mit seinem  $\frac{3}{4}$  Takt mutet der Satz schwungvoll, fast tänzerisch an. Aus der munteren Bewegung stechen mehrmals die längeren wiederholten Töne hervor, mit denen Händel die gewichtigen Worte *for the mouth of the Lord hath spoken it* hervorhebt. Fanfarenartig wird signalisiert: Es ist der Mund des Herrn, der hier redet.

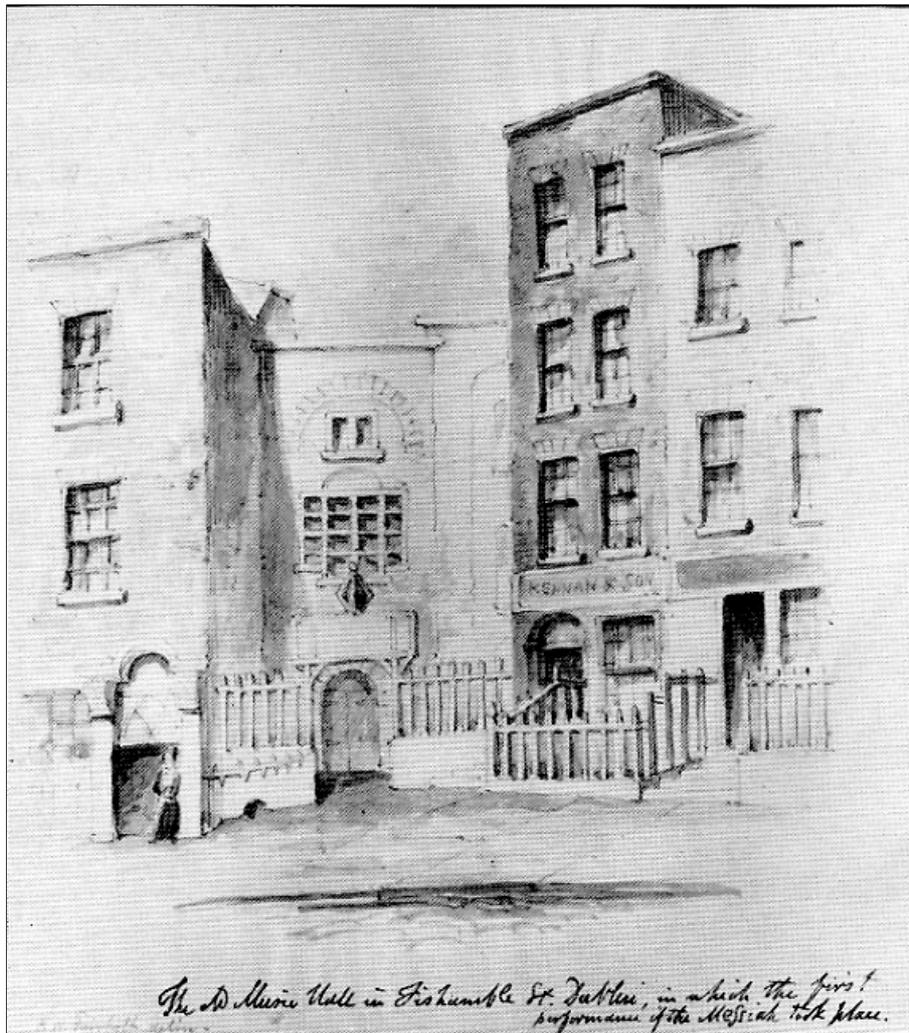
Auch im nächsten Abschnitt, der mit den Worten der Propheten Haggai und Maleachi die Verheissung des kommenden Heils konkretisiert, bilden *Accompagnato*, Arie und Chor eine Einheit. Das *Accompagnato Thus saith the Lord of Hosts (So spricht der Herr, Gott Zebaoth)* stellt zunächst mit den punktierten Rhythmen in der Streicherbegleitung die Würde des göttlichen Worts heraus, um dann mit einer lautmalerischen Koloratur der Vokalstimme das *I will shake* zu symbolisieren. Der Koloratur schliesst sich eine Folge repetierter 16-te1 Noten in den Streichern an, die lautmalerisch das Beben nachahmen. Der Ankündigung *I will shake* entspricht in der Arie die Frage *Who may abide the day of His coming? (Doch wer wird ertragen*

*den Tag seiner Ankunft?)*. Nach der Vorhersage kann man sich diesen Tag seiner Ankunft vorstellen: Die Erschütterung von Himmel und Erde, wie sie in den *Prestissimo*-Abschnitten erneut musikalisch versinnbildlicht wird, gehört dazu.

### **Reinigung und Opfer**

Im Chor *And He shall purify the sons of Levi (Und er wird reinigen und läutern das Volk des Bundes)* kontrastiert das polyphone Stimmengeflecht mit den homophonen Chorabschnitten, in denen die ersten Violinen die 16te1-Figuren des Themas abwandeln und in einer aufwärtsgerichteten Sequenz fortspinnen. „Die Musik lässt sich symbolisch deuten: Die Reinigung ist ein göttlicher Vorgang, der vom Himmel abwärts auf die Erde gerichtet ist, das Opfer hingegen ein menschlicher Vorgang in umgekehrter Richtung.“ (Waczkat)

Der folgende Abschnitt stellt die adventlichen Prophezeiungen in den Mittelpunkt. In einem feierlichen Rezitativ singt die Altistin: *Behold, a virgin shall conceive (Denn sieh, der Verheissene des Herrn)* und fährt in einer frohen Arie in tänzerischem 6/8-Takt fort: *O thou that tellest good tidings to Zion (O du, die Wonne verkündet in Zion)*. Am Schluss lässt eine virtuose Koloratur die *Herrlichkeit des Herrn* anklingen. Der gleichnamige Chor übernimmt das Thema der Arie, das zunächst in lockerer Polyphonie vorgestellt wird, dann aber bald in einen



Der *Messias* wurde am 13. April 1742 in der Neal's Music Hall in Dublin uraufgeführt. Die Zahl der Sitze konnte von 600 auf 700 erhöht werden, da infolge eines öffentlichen Aufrufs die Damen ohne Reifröcke und die Kavaliere ohne Degen gekommen waren.

homophonen Satz einmündet. Den Schluss des Chors bildet das vollständige Arienritornell, womit Arie und Chor zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen.

Das *Accompagnato* *For behold, darkness shall cover the earth* (*Denn blick auf, Finsternis deckt alle Welt*) und die Arie *The people that walked in darkness* (*Das Volk, das da wandelt im Dunkel*) stehen im Bann des Ausdrucks von Dunkelheit und Finsternis. Die Arie bleibt über weite Strecken einstimmig. Händel führte Violinen, Violen, Continuo und auch die Vokalstimme unisono (im Einklang bzw. in der Oktave). „Der resultierende fahle Klang ist eine musikalische Repräsentation der Dunkelheit, in die das Licht in Form der Takte 13/14, 17-19 und 28-34 hineinleuchtet.“ (Waczkat) Auch harmonisch unterscheidet sich die Schilderung des Dunkels von der Verkündigung des Lichts. Der Chor *For unto us a Child is born* (*Denn es ist uns ein Kind geboren*) bleibt in der Polyphonie anfangs ein- oder zweistimmig. Er verdichtet sich erst allmählich zur Drei- und Vierstimmigkeit, um schliesslich in einer prächtigen Homophonie die Herrschernamen vorzustellen. Die gesamte vorangegangene Polyphonie scheint nur das Ziel zu haben, diesen Effekt noch zu verstärken.

#### **Kleines Weihnachtsoratorium**

Mit der *Pifa* – einer schlichten Hirtenmelodie, die in den Raum des

Geschehens führt – beginnt der Abschnitt der Weihnachtsgeschichte. (Die Satzbezeichnung leitet sich vom älteren italienischen Volkstanz *Piva* ab, der vom gleichnamigen Instrument, einer Sackpfeife, begleitet wird.) „Eine poetische Musik, gleichsam ein kleines Weihnachts-Oratorium, erzählt die Geschichte der Geburt mit einer Anschaulichkeit, die den Hörer zum Miterleben macht.“ (Reclams Chormusik- und Oratorienführer) Die kurzen Rezitative und *Accompagnati* gehören zusammen mit dem Chor *Glory to God in the highest* (*Ehre sei Gott in der Höhe*) ebenfalls zu dieser Szene. Der Chor repräsentiert die himmlischen Heere, die sich Händel als glockenhellen Chor vorstellte. Er verzichtete daher zunächst auf den Bass, wodurch der Gegensatz *in the highest – and peace on earth*, wenn die tiefen Stimmen plötzlich unisono den irdischen Frieden verkünden, um so eindringlicher ausfällt. Mit seiner Aufführungsanweisung *da lontano e un poco piano* (aus der Ferne und ein bisschen leise) wollte Händel die räumliche Illusion des Singens aus der Höhe erzeugen. Die himmlischen Heerscharen kommen aus der Höhe und ziehen sich wieder dorthin zurück.

Mit der Arie *Rejoice greatly, O daughter of Zion* (*Erwach, frohlocke, o Tochter von Zion*) beginnt der Abschnitt über das irdische Wirken Jesu. Die weitausgeführten Koloraturen entsprechen musikalisch dem

freudigen Rufen. Der Mittelteil steht wie üblich bei einer Da capo-Arie im Kontrast zu den umgebenden Teilen: Orgelpunkte bremsen den munteren Fluss der Musik, um zu Beginn des zweiten Teils desto freudiger wieder in die Bewegung einzumünden. Auf ein kurzes Rezitativ folgt das Duett

*He shall feed His flock like a shepherd (Er weidet seine Herde, dem Hirten gleich) – eine pastorale Melodie, die in den Worten Kommt her zu Ihm, die ihr mühselig seid innigsten Ausdruck findet. Der abschliessende Chor His yoke is easy, His burthen is light (Sein Joch ist*



*Der Chor „For unto us a child is born“ hinterliess bei den Zeitgenossen einen ähnl-  
lich gewaltigen Eindruck wie das „Hallelujah“. Der Dichter Johann Heinrich Voss  
schrieb 1776: „Nun ein paar Stimmen ganz mässig: Und sein Name wird genannt.  
Drauf alle Stimmen mit Donnerton: Wunderbar! Die Instrumente donnern nach.  
Noch lauter: Herrlichkeit! Die Musik steigt ebenso. Aber nun, als ob Blitz und  
Schlag zugleich käme, mit dem höchsten Ausdruck, der auf Erden möglich ist: All-  
mächtiger Gott! dass man zusammenfährt und hinsinken will vor der Gegenwart des  
Hoherhabenen. ... Und das viermal so durch. Ich hätte 24 Stunden ohne Essen und  
Trinken dastehen, und mir bloss den Chor vorspielen lassen mögen.“*

*sanft, die Last ist leicht*) ist von einem freudigen, tänzerischen Affekt bestimmt, beschwingt von den heilbringenden Wundertaten des Messias.

### **Spannungsvolle Bilder**

Der zweite Teil des Oratoriums steht im Zeichen von Christi Kreuzestod und Auferstehung. Entsprechend dem Passionscharakter herrschen breite, langsame Tempi vor. Die punktierten Rhythmen geben dem Chor *Behold the lamb of God (Seht an das Gotteslamm)* einen eröffnenden Charakter. „Der pastorale wiegende 12/8 Takt des Duetts [*He shall feed His flock like a shepherd*] mit seiner triolischen Wirkung des Motivs ist im Chor zugunsten des schärferen 4/4-Takts mit Punktierung aufgegeben, mit dem gleichmässigen Abschreiten der Oktave im Duett korrespondiert im Chor der exaltierte aufwärtsgerichtete Oktavsprung am Beginn. Mit wenigen Merkmalen macht Händel so die Spannung deutlich, die sich zwischen dem Bild des fürsorglichen Hirten und dem des Sünde tragenden Lammes ergibt.“ (Waczkat)

Die Da capo-Arie *He was despised and rejected (Er ward verschmähet und verachtet)* ist von schmerzvollem Affekt bestimmt. Die Kleingliedrigkeit des von häufigen Pausen unterbrochenen, zunächst von den Instrumenten, dann von der Altistin vorgetragenen Themas erzeugt den Eindruck stockenden Sprechens. Erst

ab Takt 16 umfassen die musikalischen Einheiten mehr als einen Takt. Die Solistin muss sich gleichsam erst fassen, bevor sie das ungeheuerliche Geschehen schildern kann. Der kontrastierende Mittelteil ist durchgängig von einer erregten Begleitung der Instrumente gekennzeichnet. Das rhythmische Motiv ist an die Schläge der Geißelung geknüpft und Ausdruck von Qual und Schmerzen, ist aber auch als Symbol für die verhärteten Herzen der Feinde gedeutet worden.

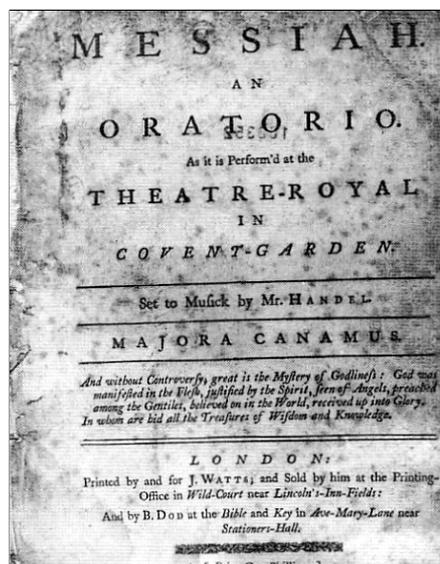
### **Schafe blöken durcheinander**

Der erschütterte, schmerzhaft Charakter des Chors *Surely, He hath borne our griefs (Wahrlich, er trug unsere Qual)* macht die Betroffenheit der gläubigen Gemeinde deutlich. Auf diesen überwiegend homophonen Chor folgt der Chor *And with His stripes we are healed (Durch seine Wunden sind wir geheilet)* als streng ausgeführte Chorfüge, in der die Instrumentalbegleitung die Chorstimmen colla parte verdoppelt. Im Chor *All we like sheep have gone astray (Der Herde gleich, vom Hirten fern)* stellte Händel die durcheinanderlaufende Schafherde lautmalerisch dar. „Die Schafe blöken gleichsam munter durcheinander. Der homophone Satz wird dazu aufgebrochen in die Zweistimmigkeit, um die zerstreute Herde sinnfällig zu machen, in die Polyphonie einzelner Stimmen, wenn der Text bekundet, ein jeder sei seinen eigenen Weg gegangen. Die putzige Nai-

vität des tänzerischen Satzes, gleichsam das mangelnde Schuldbewusstsein der Schafe ausdrückend, wendet sich am Schluss ab Takt 76 jäh. Die Bedeutung des Passionsgeschehens wird plötzlich erfasst. Erst in dieser Gegensätzlichkeit erfüllt sich der eigentliche Sinn dieses Chores.“ (Waczkat)

Mit dem zweiten Abschnitt kommt die messianische Heilsgeschichte an ihrem Kulminations- und Wendepunkt an. Händel setzte an den Anfang dieses Abschnitts das kurze, das rhythmische Geisselungsmotiv wieder aufnehmende Accompagnato *All they that see Him, laugh Him to scorn (Und alle, die ihn sehen, sprechen ihm Hohn)*. Der anschließende Chor der Kriegsknechte *He trusted in God that He would deliver Him (Er traute Gott, dass der würd erretten ihn)* könnte „recht wohl in einer deutschen Passion stehen. ... Die Realistik dieser Nummern, obwohl nur leicht angedeutet, wirkt so stark, dass man ihr Erscheinen geradezu als momentanes Heraustreten aus der fern aller Gegenständlichkeit gehaltenen Darstellungsform des Übrigen empfindet“, schrieb Arnold Schering in seiner Geschichte des Oratoriums von 1911. Händels lange Chorfüge weicht allerdings von den typischen Turba-Chören, die in Passionen nie einzeln auftreten und stets sehr kurz sind, erheblich ab und vermeidet trotz des Zusammenhangs mit dem Accompagnato den Eindruck einer dramatischen Verdichtung.

Das folgende kurze Arioso *Behold, and see if there be any sorrow (Schau hin und sieh, wer kennet solche Qualen)* ist Ausdruck inniger Klage in konzentrierter Form. Die Achtelpausen in den Instrumentalstimmen zu Beginn jedes Taktes geben dem Satz etwas schwebend Entrücktes. Gegen die vage Offenheit des Halbschlusses tritt in der anschließenden Arie *But Thou didst not leave His soul in hell (Doch du liessst ihn im Grabe nicht)* die Gewissheit der Auferstehung. Der freudige Chor *Lift up your heads, O ye gates (Hoch tut euch auf, und öffnet euch weit)*, der anfangs hohe und tiefe Stimmen einander antwortend gegenüberstellt, sich dann aber zu Vierstimmigkeit verdichtet, begrüsst



Textheft für die Aufführung von 1749 im Londoner Covent Garden Theatre

den *König der Ehren*. Die Chorfüge *Let all the angels of God worship Him* (*Lasst alle Engel des Herrn preisen ihn*) fordert die Engel zum Lobgesang auf.

Die Arie *Thou art gone up on high* (*Du fuhrest in die Höh*) zu Beginn des nächsten Abschnitts nimmt auf die Himmelfahrt Bezug, bevor der anschliessende Chor *The Lord gave the word* (*Der Herr gab das Wort*) die alttestamentliche Vorausdeutung auf das Pfingstwunder aufnimmt. Der wuchtige Chor schildert musikalisch anschaulich die Vielstimmigkeit der grossen Zahl der Boten Gottes. Das anschliessende zärtlich wiegende Duett *How beautiful are the feet of Him* (*Wie lieblich ist der Boten Schritt*) wird abrupt vom unvermittelt einsetzenden gleichnamigen Chor abgelöst, der den Ausbruch des Jubels sinnfällig macht und die frohe Botschaft mit freudig erregten 16tel-Repetitionen in den Violinen verkündet. Im Chor *Their sound is gone out into all lands* (*Ihr Schall gehet aus in jedes Land*) mit seinem fanfarenartigen Motiv imitierte Händel den in die Welt ausgehenden Schall.

#### **Widerstände gegen das Evangelium**

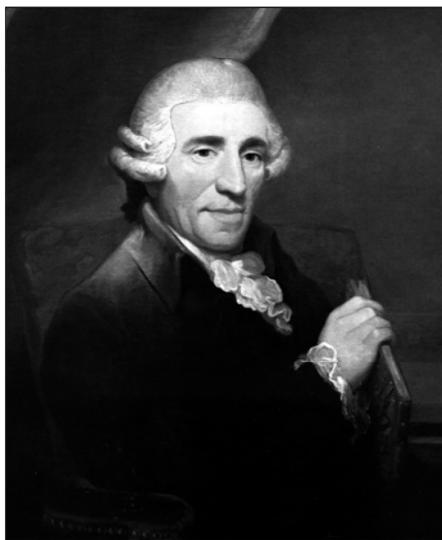
Von den Widerständen gegen die Ausbreitung des Evangeliums berichtet der nächste Abschnitt. Die Arie *Why do the nations so furiously rage* (*Warum denn rasen und toben die Heiden*) ist von virtuosen Koloraturen und aufgeregten Streicher-tremoli geprägt. Händel griff auf das

musikalische Vokabular der italienischen Oper zurück, die eine unübersehbare Anzahl derartiger furioser Arien bietet. Im Chor *Let us break their bonds asunder* (*Auf, zerreisst ihre Bande*) wettern die Könige der Erde gegen das Evangelium. „In permanentem Staccato deklamieren die Chorstimmen spitz ein Thema, das mit seinen häufigen Sprüngen so gebrochen und zerrissen anmutet, wie der Text es andeutet. Es ist förmlich zu hören, wie der Chor versucht, das Joch abzuschütteln. ... Die Könige der Erde, so macht Händel mit der szenischen Komposition [dieses Satzes] deutlich, rufen wütend durcheinander, fallen sich gegenseitig ins Wort und sind doch vereint im Widerstand gegen das Evangelium.“ (Waczkat)

Doch der Widerstand der Könige gegen das Evangelium ist von kurzer Dauer und bleibt erfolglos, wie der folgende Abschnitt zeigt. Das einleitende Rezitativ macht mit seiner Kürze deutlich, wie sinnlos der Widerstand der Könige der Erde ist. Das zerrissene, gleichsam zerbrochene Begleitmotiv der Violinen in der anschliessenden Arie *Thou shalt break them with a rod of iron* (*Du zerschlägst sie mit dem eisernen Zepter*) ist als Zerschmetterungsmotiv bzw. als musikalische Ausdeutung des Textes interpretiert worden.

„Das Zeugnis des Tenors von der Macht Gottes, der seine Feinde zerschlägt, bestätigt der Chor mit einem

der inspiriertesten Stücke, die Händel gelungen sind: Das grosse *Halleluja* ... ist ein Meisterwerk, das feurige Begeisterung und kunstvolle Architektur vereinigt.“ (Reclams Chormusik- und Oratorienführer) Auf den munter bewegten Anfang folgt in Takt 12 das Unisono aller Chorstimmen, die Gewissheit, dass Gott allmächtig regiert. Unisono-Motiv und *Halleluja*-Ruf verschmelzen ab Takt 22. In Takt 33 setzt ein weiteres, von grossen Sprüngen gekennzeichnetes Thema ein. In Takt 51 leitet Händel



Als Joseph Haydn 1791 während seiner ersten Englandreise eine *Messias*-Aufführung erlebte, war er überwältigt. Beim Erklängen des *Halleluja*-Chors verdeckte er sein Gesicht mit beiden Händen und weinte laut. Zitternd wiederholte er immer wieder: „Er ist der Meister von uns allen!“

„die wohl grossartigste Steigerung innerhalb des Satzes ein: die Vertonung der Worte *King of Kings, and Lord of Lords*. Die Sopranstimme (beim ersten Mal auch die Altstimme) ruft diese Worte fanfarenartig, während die übrigen Chorstimmen in rascher Bewegung einen homophonen Begleitsatz deklamieren. Steigernde Sequenzierungen dieses Modells leiten zur zweiten unvollständigen Durchführung der Chorfuge ab Takt 69 über, in der das Thema im Bass und Sopran erklingt und mit einem neu eingeführten Motiv kontrapunktiert wird. Ab Takt 74 mündet der Satz in den weitgehend homophon gebauten Schlussabschnitt.“ (Waczkat)

### Gewissheitsquarte

Der dritte, meditative Teil des Oratoriums beginnt mit ruhigeren Klängen. Die gefühlvolle Arie *I know that my Redeemer liveth* (*Ich weiss, dass mein Erlöser lebet*) strömt auch musikalisch jene Zuversicht aus, von welcher der Text kündigt. Mit der auftaktigen „Gewissheitsquarte“ zu Beginn des Themas unterstreicht Händel: Ich *weiss*, dass mein Erlöser lebet. Der Chor antwortet mit einem vierteiligen, zwischen Grave und Allegro effektiv abwechselnden Satz *Since by man came death* (*Wie durch Einen der Tod*), der von der Gegenüberstellung von Tod und Auferstehung lebt. Ohne begleitende Instrumente, selbst ohne Continuo zeichnete Händel den schweren Tod, ungestüm gefolgt von



*Bei der ersten Londoner Aufführung am 23. März 1743 im Covent Garden Theatre erhob sich König Georg II. bei den ersten Takten des Halleluja-Chores von seinem Sitz und hörte sich den Rest des Satzes stehend an. Seither steht das Publikum in englischsprachigen Ländern an dieser Stelle des Oratoriums auf.*

einem rasch bewegten Chor, der die Auferstehung bejubelt. Ein *Accompagnato* und die anschliessende Trompeten-Arie *The trumpet shall sound (Sie schallt, die Posaun)* verkünden das Geheimnis, dass wir beim Schall der Posaune alle von Gott verwandelt werden. Auf das Duett *O death, where is thy sting (O Tod, wo ist dein Stachel)*, das in den Chor *But thanks be to God (Drum Dank sei dir Gott)* mündet, folgt die ausdrucksvolle Arie *If God is for us (Wenn Gott ist für uns)*, die einem letzten Innehalten vor dem prachtvollen Abschluss des Oratoriums gleicht.

Der Chor *Worthy is the Lamb that was slain (Würdig ist das Lamm, das da starb)* mündet nach dem breiten homophon gehaltenen Eingang in den Lobpreis, den Händel in lockerer Polyphonie vertonte. Die Einsätze verdichten sich nach und nach zu dem mit Pauken und Trompeten grandios gesteigerten homophonen Abschluss, aus dem Händel noch einmal ausbricht, um die „endgültige“ Wirkung im Adagioschluss nur umso wirkungsvoller hervorzuheben.

### **Krönender Abschluss**

Die abschliessende *Amen*-Chorfuge wird zur letzten, krönenden Steige-

rung der gewaltigen Partitur. Aus diesen zwei Silben baute Händel ein „klingendes Stufenwerk bis in den Himmel“, schreibt Stefan Zweig. „Den einen Stimmen warf er sie zu und den andern im wechselnden Chore, er dehnte sie, die beiden Silben, und riss sie immer wieder auseinander, um sie immer wieder neu und noch glühender zu verschmelzen, und wie Gottes Atem fuhr seine Inbrunst in dieses Ausklangswort seines grossen Gebetes, dass es weit ward wie die Welt und voll ihrer Fülle. Dieses eine, dieses letzte Wort, es liess ihn nicht, und er liess es nicht, in grossartiger Fuge baute er dies *Amen* auf aus dem ersten Vokal, dem hallenden A, dem Urklang des Anfanges, bis es ein Dom war, dröhnend und voll, und mit der Spitze reichend bis in den Himmel, immer noch höher steigend und wieder fallend und wieder steigend, und schliesslich von dem Orgelsturm gepackt, von der Gewalt der vereinten Stimmen noch und nochmals emporgeschleudert, alle Sphären erfüllend, bis dass es war, als ob in diesem Pään des Dankes [feierliches altgriechisches Danklied] auch die Engel mitsängen und das Gebälk splitterte zu seinen Häupten von diesem ewigen *Amen! Amen! Amen!*“

Folco Galli



*Händels Denkmal in der Westminster Abbey, wo er am 20. April 1759 beigesetzt wurde.*

## Mehr als Entertainment

Auch wenn der Librettist Charles Jennens den *Messias* als „Grand Musical Entertainment“ bezeichnet hatte, so war er doch zugleich zu tiefst überzeugt, dass die Musik jeden Ort sowie die zuhörenden Menschen heiligt. Auch für Georg Friedrich Händel war Musik mehr als Unterhaltung; er wollte mit Musik die Menschen verändern und sie zu Wohltätigkeit bewegen. So sagte er nach einer Aufführung des *Messias* zu Lord Kinnoul: „Ich würde bedauern, Euer Lordschaft, wenn ich meine Zuhörer nur unterhalten hätte – ich wünschte sie zu bessern.“

Die bittere Armut auf den Strassen Dublins und das Elend in den überfüllten Gefängnissen hatten Händel sehr berührt. Er beschloss deshalb, dass der Reingewinn der ersten *Messias*-Aufführung diesen Menschen zugute kommen sollte. Daraus entwickelte sich später ein fester Brauch: Bis zu seinem Tod unterstützte er Notleidende mit dem Erlös von *Messias*-Aufführungen.

Auch nachdem Händel mit seinen Oratorien ein Jahrzehnt lang gut verdient und die Verluste des Opernkrieges in den 1730-er Jahren mehr als ausgeglichen hatte, blieb er als Mensch bescheiden. Obwohl er es sich gut hätte leisten können, besass er keine Kutsche, sondern ging zu Fuss. Dabei beobachtete er das Lon-

doner Strassenleben in allen seinen Facetten. Er war betroffen, wenn er ein ausgesetztes Baby auf den Treppen einer Kirche oder eines Hauses schreien hörte, wenn er Kinder herumstreunen sah und sie ihm bettelnd nachliefen. Sogar auf Misthaufen lagen manchmal tote Säuglinge.

Erst 1741 wurden Findelkinder erstmals in einem Heim aufgenommen.



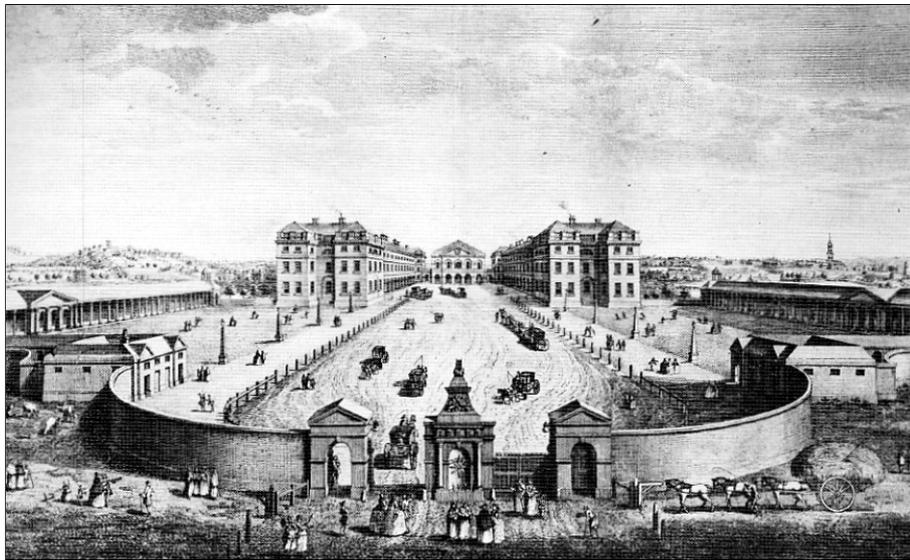
*Besonders schlimm war die Not in den ärmeren Stadtteilen Londons, wo viele Menschen der Alkoholsucht verfallen waren, wie dies der Stich „Gin Lane“ von William Hogarths illustriert.*

Von 1742 bis 1745 konnte auf Betreiben des Geschäftsmanns und Philantropen Thomas Coram das Foundling Hospital errichtet werden.

### Händel sah die Not und half

Beim ersten Benefizkonzert für das Findelkinderheim im Jahr 1749 führte Händel mehrere seiner Werke, darunter das eigens komponierte *Foundling Hospital Anthem*, auf. Ein Jahr später stiftete er die Orgel für die Kapelle des Findelkinderheims. Franzpeter Messmer bezeichnet in seiner Händel-Biografie das Foundling Museum als eine der anrührend-

sten Händel-Gedenkort. „Ich sehe die alten Bilder des Foundling Hospitals, das damals noch ausserhalb Londons, inmitten von Wiesen und Feldern lag, bin von den Darstellungen des Elends der Kinder betroffen und betrachte Händels *Messiah*-Partitur. Dieser Ort spiegelt etwas von der tiefen Menschlichkeit Händels. Er war kein Asket, kein selbstgerechter Pietist, kein fundamentalistischer Eiferer, sondern den weltlichen Freuden zugewandt, war nicht nur ein grosser Musiker, sondern auch ein gewiegtter Geschäftsmann. Aber er sah die Not und half.“



Ab 1750 wurden rund 600 Kinder in dem von Thomas Coram begründeten und von Händel unterstützten „Hospital für den Unterhalt und die Erziehung von gefährdeten und verlassenen Kindern“ betreut.