

Die Anregung zur Komposition des *Messiah* ging von dem Librettisten Charles Jennens aus. Dieser schrieb im Juli 1741 an einen Freund, er hoffe Händel dazu bewegen zu können, ein neues biblisches Oratorium zu komponieren („to set another Scripture Collection I have made for him“). Am 22. August 1741 begann Händel mit der Komposition, die er bereits am 14. September abschloss. Er hatte eine Einladung des irischen Vizekönigs erhalten, in der Wintersaison 1741/42 in Dublin mehrere Konzerte zu geben. Mit nur wenigen eigenen Sängern reiste er nach Dublin, ohne die dortigen Bedingungen zu kennen. Schon für die überaus erfolgreiche Erstaufführung des Werks am 13. April 1742 musste er einige Arien den Fähigkeiten der irischen Sänger anpassen. Da er derartige Veränderungen auch für spätere Aufführungen vornahm, sind eine Reihe von Arien in mehreren Fassungen überliefert.

Charles Jennens (1700–1773) hatte für Händel schon das Libretto von *Saul*, wahrscheinlich auch das von *Israel in Egypt* geschaffen, *Belshazzar* sollte noch folgen. Als wohlhabender und hochgebildeter Landbesitzer sah er sich in der Zusammenarbeit mit Händel als gleichberechtigten Partner. Die Zusammenarbeit war nicht ohne Spannungen, aber von gegenseitigem Respekt getragen. Das bisher wenig beachtete Libretto des *Messiah* wurde erst in neueren Forschungen (Ruth Smith, Tassilo Erhardt) als sorgfältig durchgeplantes Werk erkannt, mit dem Jennens bestimmte Absichten verfolgte. Er war ein entschiedener Gegner des damals in England heftig diskutierten Deismus, der unter anderem in Frage stellte, dass Jesus Christus der Messias war. In Anlehnung an das einflussreiche Buch von Richard Kidder *A Demonstration of the Messiah in which the Truth of the Christian Religion is proved...*, London 1726, stellte Jennens solche Zitate aus dem Alten Testament zusammen, die den Deisten, aber auch den Juden beweisen sollten, dass Christus der verheißene Messias ist. Hierzu wählte er vor allem Abschnitte aus dem Propheten Jesaja und den Psalmen. Das Neue Testament (Lukas, 1. Korintherbrief) zog er nur ergänzend heran. Ein großer Teil der Texte war den Zuhörern aus den Lesungen des Kirchenjahres der Anglikanischen Kirche, dem *Book of Common Prayer*, bekannt.

Es bleibt offen, ob Händel sich für Jennens' Zielsetzungen interessierte und die Disposition des Textes in Chorsätze, Arien und Rezitative schon vorgegeben war. Offensichtlich aber war Händel von diesem Libretto herausgefordert, als Christ und als Komponist. Es gelang ihm, für die zum Teil spröden Bibelstellen eine überzeugende Vertonung zu schaffen. Während sich in den Chören eine Gemeinschaft („Wir“) ausspricht, sind die Arien Ausdruck eines Subjekts („Ich“). Die Rezitative, ob unbegleitet („secco“) oder begleitet („accompagnato“), haben eine Funktion beim Fortgang der „Handlung“. Diese ist nicht dramatisch wie in Händels übrigen Oratorien, auch fehlen agierende Personen. Stattdessen sind Elemente der anglikanischen Kirchenmusik, der Anthems, in das Werk eingeflossen, das zu Recht als Anthem-Oratorium bezeichnet werden kann.

Der erste Teil des Werks handelt von der Sehnsucht der Menschheit nach Erlösung, der Ankündigung und der Geburt des Erlösers, dann von seinem segensreichen Wirken. Instrumentalsätze wie die einleitende Sinfonia spielen im *Messiah* eine weit geringere

Rolle als in Händels übrigen Oratorien. Auch die Besetzung des Orchesters ist vergleichsweise sparsam. Die meisten Nummern werden nur von Streichern, zum Teil ergänzt durch zwei Oboen begleitet. Bei den Arien sind zwei Typen erkennbar: wenn der Text keinen eindeutigen Affekt vorgibt, sondern eher deskriptiv oder reflektierend ist, konzentriert sich Händel auf die Textausdeutung mit Hilfe musikalisch-rhetorischer Figuren. Ein Musterbeispiel ist die Bassarie „The people that walked in darkness“. Bassstimme, Generalbass und Streicher gehen über lange Strecken unisono zusammen, das suchende Umherirren drückt Händel durch die ruhelose Achtelbewegung in chromatischen Figurationen aus. Die Schlüsselworte „darkness“, „light“ und „death“ betont er durch lang ausgehaltene Töne in tiefer bzw. hoher Lage.

Die berühmte Hirtenarie „He shall feed his flock“ ist eine der „Larghetto e piano“-Arien, wie nur Händel sie schaffen konnte. Textlich und tonal ist diese Arie verknüpft mit dem Schlusschor des ersten Teils „His yoke is easy“, eine für das englische Anthem typische Paarung von Arie und Chor. Der durchsichtige Chorsatz, in dem sich immer zwei Stimmen zu bewegten Koloraturen zusammenfinden, leitet sich ab aus Händels frühen Kammerduetten, auf die er im *Messiah* mehrmals zurückgriff. Auch der Chorsatz „For unto us a child is born“ ist ein solcher Duettchor. Das polyphone Zusammenspiel der Stimmen wird viermal unterbrochen durch homophone Rufe auf die Worte „Wonderful, Counsellor, The Mighty God“. Die wohlüberlegten Kontraste zwischen homophonem und polyphonem Satz tragen wesentlich zur oft überwältigenden Wirkung von Händels Chören bei. Der Chor der Engel in „Glory to God“ vermittelt eine Vorstellung vom weiten Raum zwischen Himmel und Erde. Die beiden Trompeten spielen nach Händels Vorschrift „da lontano e un poco piano“, also von Weitem und leise, um die Engelmusik, die sich zum Schluss in der Ferne verliert, nicht zu übertönen.

Der zweite Teil des Oratoriums handelt vom Leiden Christi, seiner Auferstehung und Himmelfahrt, der Verbreitung seiner Botschaft, den Widerständen gegen diese Botschaft und schließlich vom endgültigen Sieg des Reiches Gottes. Die Texte stammen aus den Gottesknechtliedern des Propheten Jesaja und aus den Leidenspsalmen. In seiner Vertonung konnte sich Händel auf die Passionsmusik stützen, die er aus Deutschland und Italien kannte. Grundhaltung der Altarie „He was despised“ ist die *Compassio*, das Mitleid mit dem leidenden Erlöser. Häufige verminderte und übermäßige Intervalle sowie Trugschlüsse ergeben eine Chromatik wie in der italienischen und deutschen Passionsmusik, z. B. bei Johann Sebastian Bach. Der kontrastierende Mittelteil dieser *Da-capo*-Arie schildert in den punktierten Akkorden der Streicher die Geißelung Christi. Diese Figur ist auch noch im anschließenden Chor „Surely He hath borne our griefs“ präsent. Aus der *Compassio* wird Selbstanklage: unsere Sünden haben Christi Leiden verursacht. Dieses Hauptthema der Passionspredigt des 18. Jahrhunderts beherrscht auch Händels frühen Beitrag zur deutschen Passionsmusik, die Passion nach Barthold Heinrich Brockes. Der Chorsatz „And with His stripes“ ist eine Doppelfuge im „stile antico“, in der die Instrumente die Vokalstimmen mitspielen. Ein derartiger Satz gehörte im 18. Jahrhundert

zu jedem größeren kirchenmusikalischen Werk. Hierbei wurde bei ernsten Texten das Thema mit der abspringenden verminderten Septime gern genommen, u. a. noch in W. A. Mozarts *Requiem*. Nach den Chorsätzen „All we like sheep“, in dem das Auseinanderlaufen der Schafe musikalisch in Szene gesetzt wird, und dem „He trusted in God“, in dem Händel den turbulenten, spöttischen Ton der Turba-Chöre aus deutschen Passionsvertonungen zitiert, folgt das Accompagnato-Rezitativ „Thy rebuke hath broken His heart“. Es moduliert in 18 Takten von As-Dur über a-Moll nach h-Moll. Angesichts der Gottverlassenheit Jesu verliert die Musik ihren tonalen Halt.

Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu lässt sich nicht ungezwungen mit Worten des Alten Testaments andeuten. Das gilt besonders für die Arie „Thou art gone up on high“, die mit Worten des rätselhaften 68. Psalms auf die Himmelfahrt verweisen soll. Überzeugender gelang die Darstellung der Verherrlichung Christi und der Ausbreitung seiner Botschaft in einer Reihe kurzer, aber festlicher Chöre, an die sich die Siciliano-Arie „How beautiful are the feet“ als ein Ruhepunkt zwischen den Chören anschließt. Mit weit ausgreifender Melodik und rauschender Begleitung ist die Bassarie „Why do the nations“ eine typische barocke Rachearie. Das berühmte „Halleluja“ ist unter den zahlreichen Halleluja-Chören Händels sicher der populärste. In wirkungsvollem Aufbau stellt Händel zunächst die drei Elemente dieses Chorsatzes vor: die Akklamation „Halleluja“, die homophonen Abschnitte „For the Lord God omnipotent reigneth“ und „The Kingdom of this world“ sowie das Fugato „and He shall reign for ever and ever“, um sie anschließend auf vielfältige Weise miteinander zu kombinieren. Den Höhepunkt bilden die lang ausgehaltenen Töne der Oberstimmen auf die Worte „King of Kings and Lord of Lords“. Sie schweben über den Unterstimmen wie ein cantus firmus in Psalmvertonungen.

Der dritte Teil des *Messiah* handelt von den Letzten Dingen, der Erlösung und Auferstehung jedes einzelnen Christen. Er beginnt mit der Sopranarie „I know that my Redeemer liveth“, eine der unübertroffenen Larghetto-Arien Händels. Die weit ausgreifende Melodie betont die Schlüsselworte in lang ausgehaltenen Tönen. Die Arie war offenbar auch für Händel von besonderer Bedeutung. Sein von ihm selbst angeregtes und von dem Bildhauer François Roubiliac geschaffenes Grabdenkmal in der Westminster Abbey zeigt den Komponisten mit einem Notenblatt, auf dem der Anfang dieser Arie notiert ist. Im folgenden Chor „Since by man came death“ entfaltet Händel den von Paulus im Korintherbrief herausgestellten Gegensatz zwischen Tod (durch Adams Schuld) und Leben (durch Christi Erlösungstat). Den Tod benennt Händel in zwei langsamen, dissonanzenreichen Chorsätzen ohne Instrumentalbegleitung, das Leben in zwei schnellen, von den Streichern begleiteten Abschnitten. Die wenigen gänzlich unbegleiteten Chorsätze in Händels geistlichen Kompositionen beziehen sich alle auf den Tod. Tassilo Erhardt sieht hier zu Recht einen Zusammenhang mit der englischen Tradition der Begräbnismusik. Die Bassarie „The Trumpet shall sound“ mit obligater Trompete verkündet die Auferstehung der Toten am Jüngsten Tag. Der Satz ist zwar überschrieben „Pomposo, ma non allegro“, verzichtet aber auf Pauken zur Trompete und

hält sich mit Fanfarenglanz eher zurück. Die Fragen „O death, where is thy sting? O grave, where is thy victory?“ vertonte Händel, wie es nahelag, als Duett und verwandte dazu eines seiner kontrapunktisch gearbeiteten Kammerduette. Die Antwort gibt der anschließende, mit dem Duett verknüpfte Chor „But thanks be to God“. Hier wird der Erlöser erstmals im ganzen Werk als „our Lord Jesus Christ“ benannt, und diese Worte werden im Adagio-Schluss des Satzes besonders hervorgehoben. Im großangelegten Schlusschor „Worthy is the Lamb“ kommen, wie sonst nur im „Halleluja“, zwei Trompeten mit Pauken zum Einsatz, wie dort wechseln wirkungsvoll polyphone Abschnitte mit homophonen Akklamationen. In der äußerst kunstvollen Amen-Fuge nimmt Händel zweimal die Klangfülle zurück und lässt das Fugenthema nur von zwei Violinen ohne Begleitung vortragen. Diese ungewöhnlichen instrumentalen Einlagen ermöglichen ihm eine gewaltige Schlusssteigerung.

Die Wirkung des *Messiah* war einzigartig und übertraf die aller übrigen Werke Händels. Schon zu seinen Lebzeiten wurde das Werk im Konzertsaal, im Theater und – später – in der Kirche aufgeführt. Das „sacred oratorio“, wie die Zeitgenossen es nannten, ist weder liturgische noch gottesdienstliche Musik, sondern ein neuer Typ „Andachtsmusik“, den Händel aus Elementen des englischen Anthems, des italienischen Oratoriums sowie der deutschen Passionsmusik geschaffen hat.

*Angelika Rau-Čulo / Magda Marx-Weber*