

Jan Assmann, Heidelberg  
**Händels Oratorium *Israel in Egypt* –  
Dankesang eines Genesenen?**

Zwei Erzählungen bestimmen die geistige Welt des Abendlands. Die eine ist die Erzählung vom Auszug aus Ägypten: hier geht es um die Wende vom Poly- zum Monotheismus, von den vielen der Welt immanenten Göttern zum einen unsichtbaren, transzendenten Gott, und die andere ist die Geschichte von Tod und Auferstehung Jesu Christi: hier geht es um die Wende vom Gesetz zum Glauben. Beide Erzählungen sind aufeinander bezogen, die zweite wandelt die erste ab und setzt sie voraus. In beiden geht es um eine heilswendende Offenbarung, beide zusammen prägen das kulturelle Gedächtnis des Abendlandes. Aus Ägypten musste ausgezogen werden, um in den Monotheismus, den Bund mit dem Einen Gott und sein befreiendes Gesetz einzuziehen, und das Gesetz musste überwunden werden, um den Bund der ganzen Menschheit zu öffnen.

Diesen beiden Erzählungen einer weltverändernden Heilswende hat Händel – sehen wir einmal von den italienischen Jugendwerken und dem eilig zusammengestoppelten *Occasional Oratorio* (1746) ab – seine beiden nicht-dramatischen Oratorien gewidmet. Die Form des dramatischen Oratoriums hat Händel ja recht eigentlich erst erfunden, und alle seine großen englischen Oratorien von *Esther* bis *Jephtha* sind geistliche Opern. So gibt es zu denken, dass er für die beiden bedeutendsten biblischen Stoffe eine andere Form gewählt hat. Beide beruhen auf einer reinen Kompilation von Bibelstellen, ohne irgendwelche hinzugedichteten Kommentare und Reflexionen. Im Fall des *Messias* ist bekannt, wer hinter dieser Stoff- und Formwahl steht: Charles Jennens, der auch die Textbücher für *Saul* und *Belshazzar*, die dramatischsten aller nicht nur Händelschen, sondern aller Oratorien überhaupt, geschrieben hat. Ihn vermutet man auch als Textdichter von *Israel in Egypt*, weil Jennens in einem Brief behauptet, für Händel außer dem *Messias* noch eine weitere „Scripture Collection“ angefertigt zu haben<sup>1</sup> – womit er, wie man annimmt, nur *Israel in Egypt* gemeint haben kann. Doch lässt die eigenartige Entstehungsgeschichte des Oratori-

<sup>1</sup> Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, Göttingen 1998, S. 100. Zu Charles Jennens siehe Ruth Smith, *Jennens, Charles*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia*, hrsg. von Annette Landgraf und David Vickers, Cambridge 2009, S. 355–357. Siehe auch Linda Maria Koldau, *Israel in Egypt* (HWV 54), in: *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, hrsg. von Michael Zywiets, Laaber 2010 (Das Händel-Handbuch, Bd. 3), S. 268–286.

ums darüber hinaus auf eine etwas andere Sachlage schließen, aber davon soll später die Rede sein.

Zunächst möchte ich auf das Thema des Auszugs aus Ägypten und seine fundamentale Bedeutung für die monotheistische Religion eingehen. Der Exodus-Mythos ist nichts anderes als die narrative Fassung der Wende zum Monotheismus, und er stellt sie als einen Befreiungsschlag dar. In seiner Beleuchtung erscheint sie als *Auszug* der Israeliten aus schwerster Unterdrückung und als *Einzug* in ein Bündnis mit dem befreienden Gott, der ihnen ein Land verheißt, das von Milch und Honig fließt, der ihnen verspricht, in ihrer Mitte zu wohnen, der aber beides an die Bedingungen eines Gesetzes knüpft, auf das sich die Befreiten verpflichten müssen. Den befreienden Sinn dieses Gesetzes versteht nur, wer Vergangenheit und Zukunft im Blick hat: wer sich an das Sklavenhaus Ägypten und den Auszug daraus erinnert, und wer an die Verheißungen glaubt. Daher, um zu verstehen, dass Monotheismus Befreiung, Emanzipation, Aufklärung bedeutet, muss die Geschichte immer wieder erzählt werden.

Die ersten, die diese Geschichte erzählt haben, waren die Juden, genauer gesagt die Israeliten des späten 8., 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. in der Zeit der Krise und des Zusammenbruchs von Staat, Königtum und zuletzt auch Tempel, als es galt, sich auf die Grundlagen der eigenen Welt zu besinnen und sie gegen alle Gefährdungen zu befestigen und behaupten. Die Idee vom Auszug aus Ägypten kommt Ende des 8. Jahrhunderts bei den frühen Propheten, Amos, Hosea und Micha, vor. „Habe ich dich doch aus Ägyptenland geführt und aus der Knechtschaft erlöst und vor dir hergesandt Mose, Aaron und Mirjam“ (Micha 6.4), „Aus Ägypten habe ich meinen Sohn gerufen“ (Hosea 11.1), „Ich habe euch aus Ägyptenland geführt und vierzig Jahre in der Wüste geleitet“ (Amos 2.10). Da ist die Geschichte also schon lebendig, und die Propheten berufen sich auf sie, um das Volk zur Treue zu dem Einen aufzufordern, der sie schon einmal errettet hat und jetzt aus der assyrischen Bedrohung erretten wird. „Erinnert euch an die Vergangenheit und glaubt an die Zukunft“, heißt das, „dann werdet ihr die Gegenwart bestehen“. 722 v. Chr. ist das Nordreich von den Assyern erobert worden und untergegangen. Das Südreich Juda kann sich nur durch Kompromisse retten und wird Vasall Assyriens. Das Buch der Könige erzählt die Geschichte aus der Rückschau und klagt das Königshaus wegen dieser Kompromisse an. Sie haben Jahweh die Treue gebrochen und sich mit fremden Göttern eingelassen. Deshalb wird Jahweh sie in die Hand der Babylonier geben. So lässt sich die Katastrophe des Jahres 587, als Jerusalem erobert, der Tempel zerstört und die Oberschicht deportiert wird, als Strafe Gottes verstehen. Im 22. Kapitel des 2. Buchs der Könige wird berichtet, wie bei Restaurierungsarbeiten im Tempel ein in Ver-



gessenheit geratenes Buch des Mose gefunden wird, darin alle Gesetze verzeichnet sind, die das Volk halten muss, um im Gelobten Land zu wohnen. Dieses Buch lässt sich als eine Frühform des 5. Buchs Mose, des Deuteronomium, identifizieren. Hier wird nun diese ganz besondere Treue-Bindung des Volkes Israel an seinen Befreier, die Hosea mit den Metaphern der Brautschaft und der Sohnschaft umschrieben hatte – Gott als der Bräutigam Israels, Israel als der Sohn Gottes –, in die Form eines politischen Bündnisvertrages gebracht: Gott als der König Israels, der ihm Gesetze gegeben und mit ihm einen förmlichen Bund geschlossen hat. Mit diesem Buch sind die Juden ins Exil gegangen, diese Idee des Gottesbundes hat sie durch die 50jährige Exilszeit getragen und ihnen geholfen, in Babylonien ihre kulturelle Identität zu bewahren und die Hoffnung auf Rückkehr nicht aufzugeben.

Das Buch Exodus, das 2. Buch Mose, das diese Geschichte erzählt, entstand Ende des 6. Jahrhunderts nach der Rückkehr aus dem Exil als zweiter Teil der Priesterschrift, deren Urform mit Genesis 1 beginnt und mit Exodus 40 endet.<sup>2</sup> Dieses Buch entfaltet die Geschichte als Abfolge von acht zentralen Szenen: (1) das Leiden der Kinder Israels im „Sklavenhaus“ Ägypten, (2) Geburt, Aufzucht und Berufung Moses zum Retter, (3) Moses Verhandlungen mit Pharao und die 10 Plagen, mit denen Gott die Freilassung seines Volkes erzwingt, (4) der Auszug selbst, von der Nacht der Verschonung bis zum Schilfmeerwunder, (5) die Wanderung durch die Wüste zum Sinai, mit dem Wachtel-, Manna- und Wasserwunder, die das murrende Volk vorm Verhungern und Verdursten retten, (6) die Offenbarung der Gesetze am Sinai mit den detaillierten Vorschriften zum Bau des *mischkan*, des Tabernakels oder Stiftszelts, eines tragbaren Heiligtums, kraft dessen Gott seine Verheißung erfüllen will, inmitten seines Volkes zu wohnen, (7) die Krise mit dem Tanz um das Goldene Kalb, Moses Zerstörung der Gesetzestafeln und Strafgericht und (8) Moses neuerliche Besteigung des Sinai, der Erhalt neuer Tafeln und der Bericht vom Bau des *mischkan*. In den späteren Büchern der Priesterschrift Leviticus und Numeri wird (9) die 40jährige Wanderung des Volkes durch die Wüste erzählt und das Gesetz ausgebaut, und das Deuteronomium rekapituliert und interpretiert am Vorabend der Landnahme noch einmal das ganze Geschehen. Die Landnahme selbst (10) wird dann im Buch Josua erzählt.

<sup>2</sup> Man unterscheidet gewöhnlich eine priesterschriftliche und eine deuteronomistische Fassung des Exodus-Mythos unter Verwendung älterer Quellschriften, siehe *Grundinformation Altes Testament*, hrsg. von Jan Christian Gertz, 4. Aufl., Göttingen 2010, S. 236–247 (Priesterschrift) und S. 288–293 (deuteronomistische Fassung).

Nun wird man gewiss, und mit Recht, anmahnen, dass die Geschichte doch viel, viel älter sein muss. Sie spielt nach biblischer Chronologie im 15. Jahrhundert v. Chr., wird aber von den Historikern meist ins 13. Jahrhundert verlegt, weil darin von der Stadt „Ramses“ die Rede ist, d. h. der Hauptstadt Piramesse, die erst im 13. Jahrhundert entstanden ist.<sup>3</sup> Sie wird doch in der mündlichen Überlieferung der Auswanderer lange Jahrhunderte gelebt haben, bevor sie dann später einmal literarisch gestaltet wurde. Aber weder an die mündliche Überlieferung, noch an die historischen Vorgänge selbst kommen wir heran. Sie lassen sich in den archäologischen und schriftlichen Quellen nicht nachweisen, und die Frage, ob etwas und was hier eigentlich passiert ist, muss als derzeit unbeantwortbar gelten. Viel interessanter als die historische erscheint mir demgegenüber die symbolische Bedeutung der Geschichte und damit die Frage, wann, von wem und warum diese Geschichte erzählt wird. Es ist diese Erinnerungsgeschichte, in die auch Händels Oratorium hineingehört.

Bevor ich darauf eingehe, möchte ich aber die einzelnen Schritte der Erzählung noch einmal etwas näher betrachten. Die erste Szene schildert eine Situation schwerster Unterdrückung. In Ägypten herrscht die grausamste Despotie, die Israeliten werden versklavt und zu Zwangsarbeit verurteilt – und das, nachdem doch die im Buch Genesis unmittelbar vorhergehende Josefsgeschichte Ägypten als ein gastfreundliches, weltoffenes Land geschildert hatte, in dem es ein Hebräer zu höchsten Ehren bringen kann (1 Mose 37–50). Es ist klar, dass dieses negative Ägyptenbild im Buch Exodus aus erzähltechnischen Gründen gebraucht wird. Ägypten wird in so schwarzen Farben gemalt, um das Gesetz und den Bundesschluss in desto strahlenderem Licht und nicht etwa als eine andere Form von Unterdrückung erscheinen zu lassen. „Wenn dein Sohn dich fragt“, so heißt es immer wieder, „wozu all diese Gesetze und Vorschriften dienen, so antworte ihm: wir waren Sklaven in Ägypten, und der Herr hat uns befreit“, befreit *durch* das Gesetz und *in* das Gesetz. Darum also, um den Ausgangspunkt und Hintergrund der Befreiung zu bilden, beginnt das Buch Exodus mit der Leidensgeschichte der Kinder Israels von der Versklavung und Unterdrückung in Ägypten. Nicht weil Ägypten ein so finsterner Schurkenstaat war, sondern weil es den Ausgangspunkt einer Erzählung bildet, die ihre Spannung aus dem Gegensatz von Unterdrückung und Freiheit bezieht, wird die ägyptische Welt in so schwarzen Farben gemalt.

Die Szenenfolge (2), die wohlbekanntesten Stationen von Moses Biographie mit der

3 Auf das Problem der Historizität des Exodus und Moses kann hier nicht eingegangen werden. Zur Einführung siehe die beiden Forschungsüberblicke von Werner H. Schmidt, *Exodus, Sinai und Mose*, Darmstadt 1983 und Herbert Schmid, *Die Gestalt des Mose*, Darmstadt 1986.



Berufung am brennenden Dornbusch, können wir hier überspringen und uns gleich Moses und Aarons Verhandlungen mit Pharao (3) zuwenden. Diese entwickeln sich zu einem Machtkampf zwischen Gott und Pharao. Zehnmal müssen Mose und Aaron vor Pharao Gottes Forderung wiederholen: „Lass mein Volk ziehen!“; neunmal weigert sich Pharao, dem Gott das Herz verstockt hatte, damit er hart bleibt und Gott ihn mit immer schlimmeren Plagen unter Druck setzen kann. Beim zehnten Mal endlich gibt er nach.

Die zehn Plagen stellen eine der merkwürdigsten Passagen der Erzählung dar. Damit tritt die Erzählung seitenlang auf der Stelle und man fragt sich, was diese enorme Retardierung zu bedeuten hat. Auch die Reihenfolge lässt keine Systematik erkennen:

1. Verwandlung von Nilwasser in Blut
2. Heimsuchung durch unzählige Frösche
3. Staub wird in Stechmücken verwandelt
4. Heimsuchung durch Ungeziefer
5. Viehseuche
6. Ruß wandelt sich in Geschwüre
7. Hagel
8. Heuschrecken
9. Finsternis
10. Tötung der Erstgeburt

Das geradezu triumphalistische Verweilen auf der Quälung der Ägypter erfüllt zwei Funktionen: es kompensiert gewissermaßen die den Israeliten zugefügten Leiden, auch wenn die Plagen nicht als Strafe, sondern als Erzwingungsmittel motiviert werden, und es macht immer wieder deutlich, dass es sich bei dem durch diese Plagen erzwungenen Auszug der Israeliten nicht um eine *Vertreibung* handelt, sondern um eine *Befreiung* aus dem Gefängnis, dem „Diensthaus“. Warum aber gleich zehn davon? Eine schwere Plage, z. B. die Pest, wäre als Erzwingungsmittel doch völlig ausreichend gewesen. Vermutlich hat die Zehnzahl wie bei den zehn Geboten eine mnemotechnische Funktion. Man soll sie an den Fingern beider Hände abzählen können wie bei den zehn Geboten. Im Psalm 78 geht es dabei auch um Erinnern und Vergessen:

Sie dachten nicht mehr an seine mächtige Hand, an den Tag, als er sie vom Unterdrücker befreite,  
als er in Ägypten Zeichen tat und Wunder im Gefilde von Zoan:  
Er verwandelte ihre Flüsse und Bäche in Blut; sie konnten daraus nicht mehr trinken.

Er schickte einen Schwarm von Fliegen, der fraß sie auf, ein Heer von Fröschen, das vertilgte sie.

Ihre Ernte überließ er den Grillen und den Heuschrecken den Ertrag ihrer Mühen.

Ihre Reben zerschlug er mit Hagel, ihre Maulbeerbäume mit Körnern aus Eis.

Ihr Vieh überließ er der Pest und ihre Herden den Seuchen.

Er ließ die Glut seines Zorns auf sie los: Grimm und Wut und Bedrängnis, Boten des Unheils in Scharen.

Er ließ seinem Zorn freien Lauf; er bewahrte sie nicht vor dem Tod und lieferte ihr Leben der Pest aus.

Er schlug in Ägypten alle Erstgeburt, in den Zelten Hams die Blüte der Jugend.

(Ps 78 42–51)

Die Plagen sind Zeichen, die erinnert werden müssen. Das mag ihre Zahl erklären. Es handelt sich nicht um ein strafendes und befreiendes Ereignis, sondern um eine Botschaft, die die Bestraften und die Befreiten für immer erinnern und beherrigen sollen.

Die 10. Plage, die Tötung der (ägyptischen) Erstgeburt, wird sehr viel ausführlicher und in einer ganz anderen Form erzählt, als Gründungslegende und Liturgie des Pessachfestes, in dem Jahr für Jahr der Ereignisse dieser Nacht gedacht werden soll.<sup>4</sup> Diese Szenen werden bis heute von jüdischen Familien in der Seder-Nacht feiernd nacherlebt und bilden ein Herzstück der Erzählung. Hier werden die Szenen (1), (3) und (4) herausgehoben. Mose wird kaum erwähnt, das zentrale Thema ist Gottes Errettung der Juden aus der ägyptischen Sklaverei. Auf diese Szenen gründete sich über die Jahrtausende die Hoffnung der in die Diaspora versprengten Juden auf eine endliche Heimkehr nach Jerusalem. Ausführlich wird der Leiden der versklavten Vorfahren gedacht. „Dies ist das Brot des Leids, das unsere Väter in Ägypten gegessen haben“ sagt man und zeigt den Teller mit den sechs rituellen Erinnerungsspeisen. Aber auch die 10 Plagen, mit denen Pharaon von Gott gestraft und der Auszug erzwungen wurde, werden rezitiert, wobei zu jeder Plage etwas Wein verschüttet wird:

Blut (*dam*)

Frösche (*tzefarde'*)

Läuse (*khinim*)

Wilde Tiere (*,arov*)

Pest (*däbär*)

4 Die Pessach-Haggadah existiert in vielen Ausgaben und Übersetzungen; z. B. E. D. Goldschmidt, *Die Pessach-Haggada*, Berlin 1937.



Beulen (*sh'chitz*)

Hagel (*barad*)

Heuschrecken (*arbäh*)

Finsternis (*choscheq*)

Tötung der Erstgeburt (*makhat b'khorot*)

Trauma und Triumph gehören in der Erinnerung zusammen. Der Triumph gipfelt im Schilfmeerwunder, dem Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer, in dem die nachsetzenden ägyptischen Streitwagentruppen versinken. Auf dieselben Szenen konzentriert sich auch Händels Oratorium.

Die erste schwere Krise tritt ein, als Mose vierzig Tage auf dem Sinai ausbleibt und das Volk die Hoffnung verliert, ihn lebend wiederzusehen (7). Noch nicht gewohnt, einem unsichtbaren Gott zu vertrauen, verlangt es nach einem Götterbild, das vor ihm herziehen soll, eine Repräsentation anstelle des Repräsentanten Gottes. Merkwürdig widerstandslos folgt Aaron diesem Wunsch und setzt für den folgenden Tag ein Fest zu Ehren Jahwes an. Dieses Fest gerät dann offenbar nach Art „heidnischer“ Feste; wie denn auch nicht: die Grenzen zu dem, was dann als „Heidentum“ (*avodah zarah*, Idolatrie, Götzendienst) gelten wird, sind ja noch nicht klar gezogen. Gott jedoch stehen sie klar vor Augen und so entbrennt sein fürchterlicher Zorn. Mose kann zwar Gott davon abbringen, das ganze Volk zu vernichten, aber er hält dann selbst ein furchtbares Strafgericht, um Gottes Zorn zu versöhnen. Er scharft die Leviten um sich und befiehlt: „Ein jeder gürtete sein Schwert um die Lenden und gehe durch das Lager hin und her von einem Tor zum anderen und erschlage seinen Bruder, Freund und Nächsten. Vom Volk fielen an jenem Tage gegen 3000 Mann.“ (Ex 32, 27).

Zwar ist hier von Ägypten nicht explizit die Rede, aber in der Rezeptionsgeschichte ist das Goldene Kalb immer wieder mit dem Apisstier in Verbindung gebracht und die Episode als Rückfall in die ägyptische Idolatrie gedeutet worden. Sehr explizit geht es aber in der zweiten Krise um Ägypten. Dazu kommt es, als die Kundschafter zurückkehren, die Mose ausgesandt hatte, um das Land Kanaan auszuspionieren. (Num 13.1–14.45). Der Bericht von der riesenhaften Größe und Stärke der Bewohner erzeugt eine panische Angst im Volk. Mose und Aaron entkommen nur knapp dem Lynchmord. Zur Strafe lässt Gott das Volk vierzig Jahre lang in der Wüste herumirren, bis eine neue Generation herangewachsen ist, die das Gelobte Land sehen und besetzen darf. „Alle die ihr gezählt seid von zwanzig Jahren an und darüber, die ihr gegen mich gemurrt habt, wahrlich ihr sollt nicht in das Land kommen [...] eure Kinder aber, die will ich hineinbringen [...] aber eure eigenen Leiber sollen in dieser Wüste verfallen.“ (Num 14, 29–32). Der Parallelismus der beiden kritischen Szenen

ist evident. Bei der ersten Krise fällt das Volk zurück in „ägyptische“ Idolatrie, bei der zweiten will es gar buchstäblich nach Ägypten zurückkehren. Ägypten steht also in dieser Erzählung nicht nur für schwere Unterdrückung und unermessliches Leid, sondern auch für eine ständige Versuchung zur Rückkehr.

Mit dem Gesetz empfängt das Volk seinen Auftrag, seine Mission in dieser Welt: Es ist dazu da, das Gesetz Gottes zu verwirklichen, als „ein Königreich von Priestern und ein heiliges Volk.“ (Ex 19, 6).<sup>5</sup> Der Bund und seine Gesetze sind die Grundlage einer neuen Religion und die Verfassung eines neuen Staats, der sich unter Gottes Oberherrschaft stellt. Mit dieser Bundes-, Volks- und Staatsidee – und das ist zum Verständnis von Händels Oratorium wichtig – haben sich die nicht aus Ägypten, aber aus dem Katholizismus ausgezogenen Engländer voll und ganz identifiziert. England ist das neue Israel, diese Identifizierung liegt nicht nur der Auswanderung der Puritaner nach Amerika, dem neuen Gelobten Land zugrunde und nicht nur der puritanischen Revolution unter Oliver Cromwell, sondern gilt im England des 17. und 18. Jahrhunderts ganz allgemein, das Händel mit seinen biblischen Oratorien mit Stoffen aus dem Alten Testament erreichen will.<sup>6</sup>

Den Endpunkt der Erzählung bildet die Errichtung des *mischkan*, der Stiftshütte oder des Tabernakels. Darin zeigt sich die priesterliche Herkunft der Schrift. Die Verheißung der Gottesnähe ist für die Priester viel wichtiger als das Gelobte Land, und es ist sehr aufschlussreich, dass es ein tragbares Heiligtum ist, das diese Gottesnähe verbürgt. Außerdem wird es so genau beschrieben, dass es gar nicht mehr gebaut werden muss, es ist schon im Text vollständig da und stellt sich dem Leser in allen Einzelheiten vor Augen.

In der Musikgeschichte spielt dieser so hochbedeutende Stoff keine zentrale Rolle. Händels Oratorium stellt seine bei weitem bekannteste Bearbeitung dar. Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* (1768/69)<sup>7</sup> setzt ein, wo Händels Oratorium aufhört und nimmt durch diese Ausparung darauf Bezug. Emanuel Schikaneder hat sich unmittelbar nach der *Zauberflöte* auf opernhafte Weise an diesem Stoff versucht<sup>8</sup> und einige Jahre vorher hatte Leopold Anton Koze-

5 Ähnlich heißt es noch einmal in Lev 19, 2: „Ihr sollt heilig sein, denn ich bin heilig.“

6 Siehe Ruth Smith, *Handel's Israelite Librettos and English Politics*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 195–215.

7 *Die Israeliten in der Wüste. Ein geistliches Singedicht*, Wq 238. Der Textdichter Daniel Schiebler beschränkt sich auf eine einzige Szene der Wanderung zum Sinai: das dürstende Volk und das Wasser, das Mose bei Massa Meriba aus dem Felsen schlägt (Num 20, vgl. Ex 17).

8 Emanuel Schikaneder, *Moses oder der Auszug aus Ägypten, in zwey Abtheilungen*, Musik von



luch seine ebenso opernhafte azione sacra *Moisè in Egitto* am Wiener Nationaltheater aufgeführt (1787).<sup>9</sup> Rossinis Oper *Moise et Pharaon* (1827) entfernt sich durch den Einbau einer Liebesgeschichte zu weit von der biblischen Vorlage, um als eine bedeutende Fassung der Geschichte ernsthaft in Betracht zu kommen. Wesentlich interessanter ist das fast in Vergessenheit geratene Oratorium *Mose* von Max Bruch (1895).<sup>10</sup> Der erste Teil umfasst die Bilder „Am Sinai“ und „Das Goldene Kalb“, der zweite „Die Rückkehr der Kundschafter aus Kanaan“ und „Das Land der Verheißung“. Die Erzählung spart also die Szenen (1) bis (4) aus und schlägt einen Handlungsbogen von (5) bis (8), d. h. vom Berge Sinai zum Berge Nebo, von dem aus der sterbende Mose das gelobte Land sehen darf. Bruch begründete das damit, dass der erste Teil, der Auszug aus Ägypten, ja schon von Händel in seinem Oratorium *Israel in Ägypten* gestaltet sei, verstand sein Oratorium also ähnlich wie schon Carl Ph. E. Bach als Fortsetzung und Gegenstück zu Händels *Israel in Egypt*. Das verweist auf die kanonische Geltung von Händels Oratorium. Darin galt der Stoff der Szenen 1–4 als ein für allemal gültig behandelt, damit konnte man bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht in Konkurrenz treten.

Das wagte erst Arnold Schönberg mit seiner Oper *Moses und Aron* (1930–32), der konzeptionell bei weitem anspruchsvollsten Bearbeitung des Stoffes. Schönberg wollte die Handlung um vier Szenenkomplexe herum aufbauen: die Berufung Moses am Dornbusch (2), die Beglaubigungswunder von Mose und Aaron (3), den Tanz ums Goldene Kalb (7) und die Wanderung durch die Wüste (9); komponiert hat er aber nur die ersten beiden Teile mit den Szenen 2, 3 und 7. Schönbergs Oper ist ein hochtheologisches Werk, das um den unversöhnlichen Gegensatz kreist zwischen dem Gott der Philosophen, wie ihn Moses konzipiert, und dem Gott der Väter, wie ihn Aron verkündigt. Der dritte Teil hätte die These veranschaulichen sollen, dass die wahre Religion, wenn überhaupt, dann nur in der Wüste, aber in keinem „Gelobten Land“ gelebt werden kann, aber dieser Gedanke widerstand allen Versuchen seiner künstlerischen Realisierung. Schönberg scheiterte an der Fortsetzung, weil die Oper mit dem Ende des zweiten Aktes in einer schlechterdings unübertrefflichen Weise bereits vollendet war. These und Antithese – Gedanke und Kult – fügen sich zu ei-

---

Franz Xaver Süßmayer (1792).

<sup>9</sup> Anonymus, *Moisè in Egitto*, Musik von Leopold Anton Koželuch (1787), Uraufführung am 22. 12. 1787 im Nationaltheater in Wien.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Jan Assmann, Joachim Landkammer und Thomas Ostermann, *Max Bruchs MOSES – ein biblisches Oratorium*, in: *Neue Chorszene, Zeitschrift des Städtischen Musikvereins zu Düsseldorf* e. V. 13 (2/2010), S. 43–49.

nem tragischen Dilemma, aber nicht zu einer Synthese. Die „Wüste“ vermag diese Funktion nicht zu erfüllen.<sup>11</sup>

Wie geht nun aber Händel an diesen Stoff heran, welche Aspekte stellt er in den Mittelpunkt?

Wichtig für unsere Fragestellung – warum wird die Geschichte erzählt, wie, wann, von wem? – ist vor allem die Tatsache, dass Händel – wie im Grunde auch die jüdische Pessach-Haggada – die Szenen (3) und (4), also die Plagen und das Schilfmeerwunder, als die zentralen Punkte herausgreift und den Charakter des Triumphs und der Rettung in den Mittelpunkt stellt. Was ihn kompositorisch anregt, sind einmal die Darstellung der zur Rettung entfesselten Naturgewalten und zum anderen der Ausdruck der triumphalistischen Jubelgefühle. An der Darstellung der ägyptischen Plagen reizt ihn ganz eindeutig die Möglichkeit, hier die verschiedenen malerischen Möglichkeiten der Musik zu demonstrieren.

Bei der Froschplage (Arie Nr. 16 „The land brought forth frogs“<sup>12</sup>) z. B. bildet er in punktierten Intervallsprüngen das Springen der Frösche ab. Bei der Stechmückenplage (Chor Nr. 17 „He spake the word“<sup>13</sup>) werden die schwirrenden Insekten durch die 32stel-Läufe in den Violinen dargestellt. Auch die Heuschreckenplage nimmt Händel in diesen Chor auf; mit ihrer Erwähnung fallen ab Takt 31 die Bässe und eine zweite Orgel mit Sechzehntelläufen ein und steigern das Schwirren und Sausen der hohen Stimmen zu einem dröhnenden Brausen. Die Hagelplage (Chor Nr. 18, „He gave them hailstones for rain“<sup>14</sup>) wird durch unerbittlich hämmernde Achtelschläge, prasselnde Sechzehntelläufe und Bläserakzente mit Posaunen, Trompeten und Pauken ausgemalt. Musikalisch besonders interessant ist die Darstellung der 9. Plage, der Finsternis (Chor Nr. 19 „He sent a thick darkness“, einige der weni-

11 Marc M. Kerling, „O Wort, du Wort, das mir fehlt“. *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper Moses und Aron*, Mainz 2004; Jan Assmann, *Die Mosaische Unterscheidung in Schönbergs Moses und Aron*, in: *Musik und Aesthetik* 9 (2005), S. 5–29.

12 Die Nummerierung folgt: Georg Friedrich Händel, *Israel in Egypt. Oratorio in three parts*, HWV 54, hrsg. von Annette Landgraf, Kassel u. a. 1999 (Hallische Händel-Ausgabe, Serie I, Bde. 14.1 und 14.2).

13 Der Chor „He spake the word“ basiert auf der *Serenata a tre con strumenti* von Alessandro Stradella aus dem Jahre 1670, Nr. 10 *Sinfonia concertata con il concertino della dama* [...], siehe Alessandro Stradella, *Serenata*, in: *Supplemente, enthaltend Quellen zu Händel's Werken*, hrsg. von Friedrich Chrysander, Suppl. III, S. 33–35. An die Stelle der beiden Instrumentalgruppen (Concertino und Concerto) treten bei Händel zwei Chöre. Die 32tel-Läufe hat Händel der Vorlage hinzugefügt.

14 Unter Verwendung der Sinfonia Nr. 1 der *Serenata* von Stradella; ebd., S. 2–5.



gen neu komponierten Nummern). Hier wird tonale Desorientierung hergestellt, der Hörer tappt im Dunkeln, wohin der harmonische Ablauf führt. Immer wieder führt das tastende Voranschreiten in scharfe Dissonanzen, gleich in Takt 3 und 4 mit dem Des im Bass und dem C in der Oberstimme, dann in Takt 8, wieder in Takt 12 und noch einmal in Takt 14 in einen verminderten Septakkord, den Inbegriff der Desorientierung.<sup>15</sup> Der Chor beginnt streng homophon, fast auf der Stelle tretend, ohne melodische Linie, und löst sich dann in ein Chorrezitativ auf.<sup>16</sup> Daran schließt dann unmittelbar und in schärfsten Kontrast die 10. und letzte Plage, die Erschlagung der Erstgeburt an (Chor Nr. 20 „He smote all the firstborn of Egypt“<sup>17</sup>). Hier fallen die Schläge, wahrhaft „sublime strokes“<sup>18</sup>, zunächst im Orchester auf die starken Taktzeiten, dann fällt auch der Chor in den Rhythmus der Schläge ein.

Aus dem letzten Teil des Oratoriums, dem Lobgesang des Mose, erwähne ich nur zwei Nummern. Die erste, ein wunderbares Beispiel für musikalische Bildmalerei, ist der Chor Nr. 29 auf den Text „The depths have cover'd them, they sank into the bottom like a stone“, der sich ähnlich wie der Finsternis-Chor ohne ausgeprägte Melodik langsam, leise, gleichsam andächtig schreitend vorantastet und das Versinken der ägyptischen Verfolger in den sich über ihnen schließenden Fluten in absteigenden Intervallschritten abbildet. Zuletzt möchte ich das Ende des Schlusschors Nr. 39 „Sing ye unto the lord“ hervorheben, wo sich der Chor durch ständiges Wiederholen der Formel „the horse and his rider“ – Ross und Reiter – in eine wahre Ekstase hineinsteigert.

Soviel zur Frage, wie Händel die Geschichte erzählt: extrem tonmalerisch, expressiv, pathetisch, triumphalistisch und kollektiv, fast ausschließlich in Chören. Protagonist ist das Volk Israel, die Solisten treten demgegenüber zurück. Was ist aber zur Frage „warum“, „aus welchem Anlass“ zu sagen? Für diese Frage ist die höchst eigenartige Entstehungsgeschichte des Oratoriums wichtig.<sup>19</sup> Am 1. Oktober 1738, nur vier Tage

<sup>15</sup> Siehe hierzu Jan Assmann, *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005, S. 336f.

<sup>16</sup> Vgl. dazu den Chor „Help! Help the king“ in *Belshazzar*, der die Reaktion der Babylonier auf die Schrift an der Wand und das Entsetzen des Königs ausdrückt.

<sup>17</sup> Unter Verwendung der Orgelfuge HWV 605.

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Hirschmann, *Sublime strokes. Händels Kompositionswissenschaft und die Ästhetik des Erhabenen*, in: *Händels „Messiah“. Zum Verhältnis von Aufklärung, Religion und Wissen im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann (Kleine Schriften des IZEA 3/2011), S. 17–41.

<sup>19</sup> *Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Oratorische Werke, Vokale Kammermusik, Kirchenmusik*, hrsg. von Bernd Baselt, Leipzig 1984 (HHB II), S. 163; Hans Joachim Marx, *Händels Oratorien* (wie Anm. 1), S. 98f.

nach der Beendigung der Partitur von *Saul*, beginnt Händel mit der an Komposition von Exodus Kap. 15, Vers 1–21, *The Song of Moses*, und beendet sie am 11. Oktober. Es handelt sich um den Dank- und Triumphgesang der Israeliten nach dem Durchzug durchs Rote Meer und der endgültigen Errettung aus Ägypten. Was Händel also ursprünglich vorgeschwebt haben mag, war ein Anthem, ein kirchlicher Lobgesang, in dem sich der Dank für erfahrene Rettung mit unverhohlenem Triumph über die Vernichtung der Feinde verbindet. Anthems komponiert man aber nur auf Bestellung, für einen gegebenen kirchlichen Anlass, und nicht „auf Absatz“, d. h. für eine Aufführung vor zahlendem Publikum wie Opern und dramatische Oratorien, die zu Händels Zeiten im Theater aufgeführt wurden. Ein solcher Anlass und Auftrag war aber im Oktober 1738 nicht gegeben. Ruth Smith verweist auf den Krieg mit Spanien, der damals in der Luft lag; aber der brach erst ein Jahr später aus, es gab also keinen Sieg zu feiern.<sup>20</sup>

Händel muss denn auch bald den Entschluss gefasst haben, das Anthem zu einem abendfüllenden Oratorium auszubauen, denn er fährt schon am 15. Oktober mit der Komposition von Bibeltexten fort, die sich auf den Anlass des Dankes beziehen: die Plagen, durch die Gott die Freilassung der Israeliten erzwingt, ihren nächtlichen Aufbruch und den Durchzug durchs Rote Meer. Hierfür zieht er weniger den Bericht des Buches Exodus als die Psalmen 78, 105 und 106 heran, die genau wie das Mose-Lied den Charakter preisender Danklieder haben. Er ergänzt also Thema (4) durch Thema (3) und leitet es mit einem kurzen Rezitativ und einem Chor ein, die auf Thema (1), die Leiden der Israeliten, und (2), die Berufung Moses zum Retter, Bezug nehmen. Dieser Teil wird bereits am 20. Oktober beendet und als *Parte 2<sup>da</sup>* bezeichnet, wobei dann der zuerst komponierte *Song of Moses* zum dritten Teil wird.

Als erster Teil wird dem Ganzen das bereits 1737 entstandene Funeral Anthem für Königin Caroline vorgeschaltet, dessen Text ebenfalls eine *Scripture Collection* darstellt und sich ohne grössere Eingriffe als *Lamentation of the Israelites for the death of Joseph* umtexten lässt.<sup>21</sup> Die ganze Arbeit wird laut Eintrag in der autographen Partitur am 28. Oktober *völlig geendiget*. Die Wiederverwendung des Trauer-Anthems war eine glänzende Idee. Einmal handelt es sich um herrliche Musik, zum anderen war es sinnvoll, den Szenen des Auszugs aus Ägypten eine Szene vom Anfang des Aufenthalts der Israeliten voranzustellen, wenn „Israel in Ägypten“ das Thema sein

20 Ruth Smith, *Handel's Israelite Librettos and English Politics 1732–52* (wie Anm. 6).

21 Der Autor dieser Textauswahl, die ursprünglich Edward Willes zugeschrieben wurde, ist der Geistliche George Carleton. Siehe Donald Burrows, *Carleton, George*, in: *The Cambridge Handel Encyclopedia* (wie Anm. 1).



sollte, auch wenn die verwendeten Bibeltexte weder mit Joseph noch mit Ägypten etwas zu tun haben.

Man nimmt an, dass Charles Jennens ihm das Libretto geschrieben hat. Aber für den Lobgesang Moses, mit dem Händel anfang, brauchte er keinen Librettisten; den übernahm er wörtlich aus der Bibel und ebenso wenig war Jennens für die Umtex- tung des Funeral Anthem erforderlich, denn hier ging es nur darum, den vorhan- denen Text von der dritten Person feminin auf maskulin umzustellen. Erst als sich Händel entschloss, aus dem Lobgesang ein Oratorium zu machen und den Bericht der Plagen einbeziehen wollte, könnte er sich an Jennens gewandt haben, der ihm dann aus Exodus und den Psalmen 78 und 105 einen Plagenbericht zusammenstellte. Jennens' Anteil an der Textgestalt war, wenn überhaupt, dann eher gering. Warum sollte nicht Händel von sich aus, ohne vorliegendes Textbuch, auf die Idee gekom- men sein, den Lobgesang Moses in der King James Version zu vertonen? Gab es vielleicht persönliche Gründe, einen Lobgesang anzustimmen?

Die gerade überstandenen Jahre 1737 und 1738 bildeten den absoluten Tiefpunkt in Händels Leben. 1737 erlitt er durch Überarbeitung und berufliche Konflikte vermut- lich einen Schlaganfall mit Lähmung des rechten Arms, 1738 scheiterte sein Opern- unternehmen. Aus dem einen Zusammenbruch rettete ihn seine Bärennatur, der er es zu verdanken hatte, dass eine wahre Rosskur, der er sich in Aachen unterzog und die manchen anderen umgebracht hätte, zur Heilung führte, aus dem anderen rettete ihn seine Muse. Von der Kur zurückgekehrt stürzte er sich mit verdoppeltem Eifer in die Erfindung und Entwicklung einer neuen Gattung, des englischen dramatischen Oratoriums, mit dem er sich von der italienischen Oper trennte. *Saul*, das erste Werk dieser neuen Reihe, geriet zu einem einzigartigen Meisterwerk und zum unübertrof- fenen Modell der neuen Gattung. Heute nennt man das „Resilienz“, damals konnte man schon an ein Rettungswunder denken und ein „Magnificat“ anstimmen. Händel hatte einen Sieg errungen, nicht nur über seine Krankheit, sondern auch über sei- ne Feinde, denn das Konkurrenzunternehmen der Adelsoper, die ihm seine besten Sänger abgeworben und ihn dadurch in den Ruin getrieben hatte, war gleichfalls gescheitert. Auf der neueroberten Bühne des englischen Oratoriums konnte nie- mand mit ihm konkurrieren. Ist es ein Zufall, dass Händel, als er sich vier Tage nach Vollendung seines *Saul* an diesen Lobgesang machte, dafür weitgehend auf ein altes Magnificat, Mariens Lobgesang, von Dionigi Erba, zurückgriff? (Überhaupt fällt die Fülle der Entlehnungen in diesem Oratorium auf<sup>22</sup>). Moses Dankgesang zu vertonen,

<sup>22</sup> Siehe Annette Landgraf, *Vorwort*, in: Georg Friedrich Händel, *Israel in Egypt* (wie Anm. 12), S. XXIf. und den Beitrag im vorliegenden Band.

kann eigentlich nur Händels Idee und Anliegen gewesen sein; jedenfalls lag ihm, als er dieses Projekt in Angriff nahm, weder ein Auftrag noch ein fertiges Libretto vor. Warum wird die Geschichte erzählt, wann, wie, von wem? Hier wird sie im Zeichen des Triumphs und der Rettung erzählt, von einem Tonsetzer und Unternehmer, der nach glücklich überstandener Krise hoffnungsvoll in eine ganz neue Schaffensphase aufgebrochen ist. Konnte Händel 1738 schon ahnen, was sich erst einige Jahre später mit dem *Messias* erfüllte: dass seine Oratorien (und nicht seine erst 200 Jahre später wiederentdeckten Opern) seine Stellung als englischer Nationalkomponist und „Orpheus Britannicus“ endgültig befestigten und ihn unsterblich machen sollten? Jedenfalls eröffnet uns diese Deutung, wenn sie denn zutrifft, einen Einblick, zwar nicht in Händels konfessionelle Orientierung, wie sie das Thema der diesjährigen Tagung darstellt, aber in seine persönliche Frömmigkeit.