

Harald Schroeter

## Mendelssohns *Elias*

Ein Bibliodrama zwischen Kirche und Konzertsaal

1. *Der Musiker Mendelssohn – keine Autor-Ität.* Der Versuch, einen Dialog zwischen Musikwissenschaft und Theologie zu eröffnen, erfordert von mir als Theologe die Bereitschaft zum Mut zur Lücke, weil ich die musikwissenschaftliche Fachdiskussion nicht überblicken kann. Meine Fragestellungen, mit denen ich mich – natürlich nicht unvoreingenommen – einem musikalischen Phänomen wie z.B. dem *Elias* Mendelssohns nähere, kommen vom Kontext der gegenwärtigen Diskussion innerhalb der Praktischen Theologie her. Sie sind Versuchsbällons – möglicherweise ins Dunkle fliegend – in der Hoffnung, daß sie aufgegriffen werden und einen fruchtbaren und spannenden Dialog entstehen lassen. Ich frage weniger historisch in dem Sinne, was sich Mendelssohn selber bei seinem *Elias* gedacht oder gewünscht haben mag, sondern aus postmoderner Perspektive danach, wie sich bestimmte Ungereimtheiten seines Oratoriums heute beschreiben lassen.<sup>1</sup>

1. Als Kriterien für einen von mir vertretenen »präzisen Postmodernismus« – so W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1993, 2 – gelten dabei: »Das Ende der allesumfassenden Systeme und Metaerzählungen monistischen Typs (als Fiktionen, die die eigene Bedingtheit und Gesetztheit vergessen und verdrängen); – Radikale, interferentielle Pluralität von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen innerhalb eines Werkes, Ansatzes, Themas (also gerade nicht bunte Vielfalt nebeneinander!) [...]; – Solidarität und Demokratie in Form ethischer Streitkultur (und nicht als Luxus, den man sich in Zeiten von Wohlstand und Waffenstillstand leisten kann und den es als Bestand zu wahren gilt); – Fragmentarität: Das Ganze als Struktur ist das Prozeßfragment, das allemal mehr ist als das Gesamt der Summe der Teile; – Analogisierung in gleichschwebender, interdisziplinärer Aufmerksamkeit (deren verweisend-andeutende Notationen

Die Autorschaft Mendelssohns gilt mir nicht als unhintergehbare Autor-Ität<sup>2</sup> des Bedeutungssinns, sondern nur als eine mögliche unter vielen anderen sinnvollen Perspektiven, so daß sich mein Ansatz v.a. der phänomenologischen Betrachtungsweise verpflichtet weiß.<sup>3</sup> Mein Aufsatz versteht sich von daher als Spurensuche.<sup>4</sup>

Diese methodologischen Fragen sind in bezug auf Mendelssohn deshalb von so großem Interesse, weil er »wohl der erste Komponist

oft den Vorwurf des Dilettantismus einbringen); – Neostrukturalistisch-phänomenologische Methodik mit sehr stark verzögertem und zurückhaltendem Einsatz von Wertungen«; so B. Beuscher / H. Schroeter / R. Stüstermann, »Postmodern(e) wahrnehmen« – was soll das?, in: dies. (Hg.), *Prozesse postmoderner Wahrnehmung. Kunst – Religion – Pädagogik*, Wien 1996, 16.

2. Im Zusammenhang einer theologischen Erörterung der technoiden »DJ-Culture« bemerkt U. Feist, *Life after God. Theologische Erwägungen zur Jugendkultur der 90er Jahre*, in: PrTh 32 (1997), 177: »Zwar wirkt in der Theologie immer noch die Faszination von Genie-, Originalitäts- und Geistesblitzästhetik des 19. Jahrhunderts nach, doch ist dem metakritisch nüchternen Blick auf das Geschäft der Theologie schon lange deutlich, daß und wie sie in ihrem zeitgebundenen Reden konstitutiv stets mit Zitatschätzen, nämlich der Tradition umgeht. Kriterien für diesen Umgang ergeben sich jeweils kontingent aus dem Zusammenspiel von Bedürfnis und Bedingung (virtuell), sind darin wie auch die entstehenden neuen Formen aber gleichwohl virtuos. Und das Lamento vom nicht minder dürftigen »Denken in dürftiger Zeit« kommt dann zu einem Ende, wenn nicht mehr rückwärtsgeandt, Autor-Itäten verherrlichend, sondern mit fröhlichem Zitatbewußtsein nach vorn gedacht wird...«
3. Insbesondere die Theologie tut sich mit einem solchen Denken, das sich nicht mehr ausschließlich an der Autor-Ität, Originalität und Authentizität ihrer Quellen und damit an einem Norm und Autorität erheischenden Ursprungsdenken orientiert, immer noch sehr schwer. Stefan Alkier hat dies paradigmatisch anhand des sogenannten »Urchristentums« analysiert: *Urchristentum. Zur Geschichte und Theologie einer exegetischen Disziplin* (BHT 83), Tübingen 1993.
4. Vgl. dazu J. Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt/M. 1973, 130: »Wo und wann beginnt ...? Ursprungsfrage. Daß es aber keinen Ursprung, das heißt keinen einfachen Ursprung gibt, daß die Ursprungsfragen mit einer Metaphysik der Präsenz beladen sind, das dürften wir zweifellos erfahren, wenn wir über die Spur nachdenken.«

[war], der sein Leben und Schaffen bewußt als das eines Musikers im Zeitalter des erwachenden historischen Bewußtseins verstand<sup>5</sup>. Davon zeugen nicht nur seine historischen »Wiederentdeckungen« bzw. Ausführungen etwa der Bachschen Matthäuspassion oder die von ihm initiierten »Historischen Konzerte« im Leipziger Gewandhaus, sondern auch sein kompositorisches Selbstbewußtsein, das sich in einer doppelten Spannung befand, zumal »Mendelssohn einer der wenigen Musiker seiner Zeit [... war], die noch »alles« machten, und dies zudem auf höchstem Niveau und an allen wichtigen Musikplätzen Europas<sup>6</sup>: Zum einen war Mendelssohn sich bewußt darüber, daß es auch schon vor ihm große Komponisten gegeben hatte, deren Erbe er weder ignorieren konnte noch wollte, sondern zeitgenössisch und virtuos transformierte. Damit taucht das Zitat als Anlehnungsproblem auf<sup>7</sup> und die Frage, ob überhaupt noch etwas Originelles bzw. Neues geschaffen werden kann. Hier ist aber sogleich der zweite Spannungspol angesprochen,

»nämlich die durch die »Romantik« ausgelöste »Forderung, das Kunstwerk habe original, individuell und dem Fortschritt verpflichtet zu sein; die Tradition sei eher eine Last, und sie produziere dort, wo sie übermächtig sei – wie es in Immermanns Romantitel exemplarisch formuliert ist – »Epigonen«. Zugleich ist die oft rückwärts-gewandte Weltflüchtigkeit der Romantik, die sich vielfach mit einer neuen, gefühlsbestimmten Religiosität verbindet, für die Friedrich Schleiermachers Theologie den Ansatz bietet, auf kaum unterscheidbare Weise verbunden mit der Entstehung eines wissenschaftlichen – und auch künstlerischen – Historismus, für den die vergangenen Epochen nicht mehr – im Sinne des aus dieser Sicht naiv anmutenden Fortschrittsglaubens des 18. Jahrhunderts – abgelebt und überwunden waren, sondern denen es sich unter neuen Aspekten neu zu nähern galt.«<sup>8</sup>

5. W. Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber <sup>2</sup>1996, 8.

6. Ebd., 50. Dies gilt in geringerem Maße auch noch für Louis Spöhr.

7. Ich erinnere für unseren oratorischen Zusammenhang hier daran, daß sich Mendelssohn im *Paulus* mit seinen Chorälen deutlich an Bach, im *Elias* demgegenüber aber deutlich an Händel orientierte.

8. Konold, a.a.O. (Anm. 5), 60.

Mendelssohn hat als Jude, Deutscher und Christ in seinen umfangreichen Tätigkeiten als Komponist, Pianist und Dirigent, als fast immer Reisender, als Musikmanager und -pädagoge wie kein anderer Musiker seiner Epoche versucht, diese Spannung in dem Bemühen »einer wohl letztmalig versuchten Versöhnung von Anspruch und Popularität«<sup>9</sup> auszubalancieren,<sup>10</sup> und war mit 37 Jahren so tödlich »ausgepowert«, daß das »It is enough« des *Elias* autobiographisch gelesen werden kann.<sup>11</sup>

2. *Religion und Musik in einer differenzierten Gesellschaft.* Mendelssohn's *Elias* entstand in einer Zeit, in der auch meine Disziplin, die Praktische Theologie, wissenschaftsgeschichtlich entstand. Als ihr Vater gilt Schleiermacher, den Mendelssohn kannte und wohl z.T. auch gelesen hatte.<sup>12</sup> Praktische Theologie wurde notwendig, weil sich Religion und Theologie soweit auseinanderdifferenziert hatten, daß die Kirche das Monopol auf Religion weder gesamtgesellschaftlich noch institutionell abdecken konnte.<sup>13</sup> Gegenüber einer ausschließlichen Berufskunde für

9. Ebd., 8.

10. Darin war er u.a. von Hegels Ästhetik bestimmt; vgl. ebd., 65+96.

11. Vgl. J. Vetter, »Und in dem Säuseln nahte sich der Herr« – Über die Musik in Mendelssohn's *Elias*; in: ders. (Hg.), *Das Elias-Projekt. Protokolle einer Kirbren-Chor-Arbeit*, Bielefeld 1996, 67: »Während Mendelssohn den Spagat noch mit Mühe schafft, zerbricht spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der einheitliche Musikbegriff. [...] Ein zwischen diesen Zentrifugalkräften aufgeriebener Komponist ist gezwungen, eine Krisenstrategie zu entwickeln. Hier trifft sich Mendelssohn's künstlerisch-biographische Situation mit seiner *Elias*-Geschichte, an deren Libretto er – mit Unterbrechung – über ein Jahrzehnt gearbeitet hat; sie ist ja auch eine Geschichte der Triumphe und Katastrophen, ein Reservoir unhaltbarer Situationen und unerträglicher Spannungsverhältnisse.«

12. Konold, a.a.O. (Anm. 5), 16.

13. Vgl. dazu B. Ahlers, *Die Unterscheidung von Theologie und Religion. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Praktischen Theologie im 18. Jahrhundert*, Gütersloh 1980; sowie V. Drehse, *Neuzeitliche Konstitutionsbedingungen der Praktischen Theologie. Aspekte der theologischen Wende zur sozialkulturellen Lebenswelt christlicher Religion*. 2 Bde., Gütersloh 1988.

angehende Pfarrer war eine wissenschaftliche Disziplin notwendig geworden, die sich mit den Differenzierungen des Komplexes von Religion, Kirche und Gesellschaft beschäftigen mußte.<sup>14</sup> Damit geht die Individualisierung von Religion einher,<sup>15</sup> die schon Schleiermacher zum Angelpunkt seiner Glaubenslehre gemacht hatte:

»Das gemeinsame aller noch so verschiedenen Äußerungen der Frömmigkeit, wodurch diese sich zugleich von allen andern Gefühlen unterscheiden, also das sich selbst gleiche Wesen der Frömmigkeit ist dieses, daß wir uns unsrer selbst als schlechthin abhängig, oder, was dasselbe sagen will, als in Beziehung mit Gott bewußt sind.«<sup>16</sup>

Dieser Differenzierungsprozeß kann z.B. in der Musikgeschichte seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert verfolgt werden, insofern sich die Musik immer stärker von der Kirche und ihren Traditionen bzw. Erfordernissen löst, aber dennoch in hohem Maße religiös bleibt. Die Instrumentalmusik als höchste Musikform gegenüber der Vokalmusik zeigt z.B. diesen Emanzipierungsprozeß. Der Künstler macht dem Priester in der Vermittlung bzw. Eröffnung von Transzendenzerfahrungen gehörig Konkurrenz. Der Konzertsaal wird zum Tempel.<sup>17</sup> Das Kon-

14. Als Überblick H. Schröer, Art. *Praktische Theologie*, in: TRE 27 (1996), 190-220.

15. Vgl. dazu G. Heitink, *Praktische Theologie. Geschichten, theorie, handelingsvelden*, Kampen 1993, 31-44. Der früh verstorbene Münchener Künstler und Theologe Thomas Lehnerer thematisiert z.B. Schleiermachers Leben und Werk unter dem Stichwort »Religiöse Individualität«; in: F.W. Graf (Hg.), *Profile des neuzeitlichen Protestantismus 1: Aufklärung, Idealismus, Vormärz*, Gütersloh 1990, 173-201.

16. F. Schleiermacher, *Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt* (1821/1822) § 4.

17. Vgl. Konold, a.a.O. (Anm. 5), 155. So berichtet z.B. Fanny Mendelssohn über die 1. Aufführung der Matthäuspasion im Saal der Berliner Sing-Akademie »Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche, die tiefste Stille, die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung, man hörte nur einzelne unwillkürliche Aeusserungen des tieferregten Gefühls«; zit. nach A. Richter, *Mendelssohn. Leben – Werke – Dokumente* (SP 8202), Mainz/München 1994, 122.

zert vermag für viele den Gottesdienst zu ersetzen<sup>18</sup> und entwickelt so eigenständige Liturgien. Den liturgischen Charakter von Konzerten kann man dann z.B. vollendet bei Richard Wagners Bayreuther Inszenierungen<sup>19</sup> ebenso erkennen wie z.B. heutzutage bei Michael Jackson<sup>20</sup>. Dabei taucht aus praktisch-theologischer Perspektive die Frage auf, welchen Verlust es für die Kirche bedeutet hat, daß sie die Gestaltung des menschlichen Bedürfnisses nach (religiöser) Unterhaltung<sup>21</sup> an die Kunst bzw. später an die Popkultur abgetreten hat. Während es bis ins 18. Jahrhundert hinein üblich war, sich in der Kirche zu unterhal-

18. Mit der Aufklärung und der Lockerung der Sonntagspflicht kam es zu einer Richtungsänderung im Teilnahmeverhalten der Kirchgänger: »Tendenziell geht nur noch eine Minderheit – die spätere »Kerngemeinde« – regelmäßig Sonntag für Sonntag zum Gottesdienst. Die Kirchgangssitte der Mehrheit dagegen bewegt sich hin auf eine Kombination von Gottesdienstbesuch an den hohen Feiertagen des Jahres und an den hohen Festen der Familie; so P. Cornehl, Art. *Gottesdienst VIII. Evangelischer Gottesdienst von der Reformation bis zur Gegenwart*, in: TRE 14 (1985), 63.
19. Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Richard Wagners »Bühnenfestspiel«*. *Revolutionsfest und Kunstreligion*, in: W. Haug / R. Warning (Hg.), *Das Fest (Poetik und Hermeneutik 14)*, München 1989, 592-609.
20. Vgl. dazu B. Schwarze, *Die Religion der Rock- und Popmusik. Analysen und Interpretationen (PTHe 28)*, Stuttgart u.a. 1997; ders., *In der Flut des goldenen Lichts ... Popstars als Götter der Postmoderne (EZW-Texte 137)*, Berlin 1997; G. Fermor, *Ekstasis. Das religiöse Erbe der Popmusik als Herausforderung für die Kirchen in der Postmoderne*, Stuttgart u.a. 1999.
21. V. Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/New York 1989, weist der Unterhaltung – dem Entertainment als entre tenir, als Dazwischen-Halten – als liminoidem Phänomen wesentliche Bedeutung als Grund der Möglichkeit von Gesellschafts- und Lebensveränderung und -gestaltung zu (bes. 192f.); vgl. aus praktisch-theologischer Sicht auch A. Grözinger, *Predigt als Unterhaltung. Bemerkungen zu einer verachteten homiletischen Kategorie*, in: *PTb* 76 (1987), 425-440; sowie meine Habilitationsschrift *Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Eka*, Bonn 1999.

ten,<sup>22</sup> geizte sich dies im 19. Jahrhundert nicht mehr, so daß u.a. das Konzert zum Unterhaltungsort wurde.<sup>23</sup> Zu den etablierten Anfängen dieser Entwicklung gehört auch Mendelssohns *Elias*-Oratorium, das »zwischen Kirche und Konzertsaal«<sup>24</sup> changiert.

22. Vgl. dazu Cornehl, a.a.O. (Anm. 18), 58f., der dies allerdings nur als »Ventilsitte« betrachtet, die auf »eine tiefgreifende Entfremdung zwischen Gottesdienst und Gemeinde« hinweist.
23. Vgl. dazu A. Martin-Fugier, *Riten der Bürgerlichkeit*, in: P. Ariès / G. Duby / M. Perrot (Hg), *Geschichte des privaten Lebens 4: Von der Revolution zum Großen Krieg*, Frankfurt 1992, 201-265, bes. 216-222. Je mehr jedoch das Konzert den Gottesdienst ersetzte, desto stärker wurde auch hier das »andächtige« Hören als Rezeptionsverhalten übernommen (Beethovens Zornesausbruch über einen während des Musikvortrages redenden Grafen: »Für solche Schweine spiele ich nicht!« markiert hier einen revolutionären Umbruch; vgl. dazu D. Hildebrandt, *Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, München 1988, 15-34), so daß das Unterhaltungsbedürfnis immer mehr in die Volks- bzw. Popkultur auswanderte. Vor diesem Hintergrund wäre noch einmal nach dem Rezeptionsverhalten in der heutigen Popkultur zu fragen, in der Unterhaltung und Liturgie keinen Widerspruch darstellen, weil sie durch körperorientierte Rezeption ekstatisch vermittelt sind; vgl. dazu Fermor und Schwarze a.a.O. (Anm. 20).
24. Vgl. G. Feder, *Zwischen Kirche und Konzertsaal. Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik*, in: W. Wiora / G. Massenkeil / K.W. Niemöller (Hg), *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 51)*, Regensburg 1968, 97-117. Zur Kategorie des Zwischen vgl. H. Schroeter, *Kirchentag als vorläufige Kirche. Der Kirchentag als eine besondere Gestalt des Christseins zwischen Kirche und Welt (PTH 13)*, Stuttgart u.a. 1993, 36-42.– Vgl. F.W. Krummacher, *Elias der Thisbiter* (1828), Köln 1874, II, der 1851 im Vorwort zur 4. Auflage behauptet: »Der Gottesmann von Thisbe erfuhr nun auch seine Verherrlichung durch die gläubige Kunst. Nur ein angenehmer Gedanke kann es mir sein, daß, wie mir aus sicherer Quelle kund geworden, zur Schöpfung des wahrhaft geweihten, und fast unvergleichlichen Oratoriums Mendelssohn-Bartholdy's, »Elias«, diese meine Vorträge mit eine Anregung gegeben haben.– So schreitet denn der herrliche Prophet auf den Wogen der Töne jetzt auch durch Kreise hindurch, die ihn früher wohl kaum noch dem Namen nach kannten. Wecke denn sein Bild auch hier das Bewußtsein von dem, was wahre Menschengröße und Menschenherrlichkeit sei; vor Allem aber beschreite er bald wieder selbst in dem lebenskräftigen Gegenbilde irgend einer

3. *Die Chöre des Elias*. Die Voraussetzung der blühenden Oratorienkultur im 19. Jahrhundert<sup>25</sup> waren die verbreiteten bürgerlichen Oratorienvereine, für die Oratorien komponiert wurden. Mit dem Vereinswesen brachte das Bürgertum seine gesellschaftliche Eigenständigkeit zur Darstellung. Speziell im »vereinten« Singen wurden dabei die Gleichstellung aller Bürger und Bürgerinnen unabhängig von ihrer realen wirtschaftlichen Situation und unabhängig von als bevormundend erlebten Institutionen zum Ausdruck gebracht. Auch Mendelssohns »*Elias*« ist von einem englischen Oratorienverein für das Birmingham Music Festival 1846 in Auftrag gegeben worden.<sup>26</sup> Daher kommt den Chören, in denen sich diese Vereine auf der Bühne darstellen, eine hervorgehobene Stellung zu. Dies betrifft sowohl die Musik, insofern die Chöre so komponiert sein müssen, daß sie von Laien singbar sind, als auch die Anzahl der Chorstücke, weil die Oratorienvereine als soziologische Träger dieser Musikkultur angemessen zur Geltung kommen müssen. Auffällig ist, daß die Numerierung der Oratorienstücke erst beim 1. Chor beginnt, obwohl vorher noch die Baß-Einleitung des *Elias* und die Ouvertüre unnummeriert kommen, was noch einmal die Gewichtigkeit der Chöre unterstreicht.<sup>27</sup>

reformatorischen Persönlichkeit die Bühne der Weltgeschichte, und belehre aufs neue, wie weiland, »das Herz der abtrünnigen Kinder zum Glauben der Väter!« Zu Krummachers *Elias*-Predigten vgl. A. Strauch, *Die Elia-Predigten Gottfried Menkens und Friedrich Wilhelm Krummachers. Elia in Predigten des 19. Jahrhunderts*, in: K. Grünwaldt / H. Schroeter (Hg), *Was suchst du hier, Elia? Ein hermeneutisches Arbeitsbuch (Hermenentica 4)*, Rheinbach 1995, 145-163; sowie H. Schroeter, a.a.O. (Anm. 21), 164-186.

25. Vgl. dazu Konold, a.a.O. (Anm. 5), 152-154.

26. Zur komplexen Entstehungsgeschichte vgl. A. Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 12)*, Tutzing 1978, 150-159.

27. Daß Mendelssohn sich mit seinem *Elias* stark an Händels Oratorien orientiert hat, ist allgemein bekannt; vgl. ebd., 183 (Lit.) Was Gotthard Fermor, *Georg Friedrich Händels »Messias« und seine »Soulful Celebration« – eine Herausforderung, er-*



In der musikwissenschaftlichen Literatur ist oft angemerkt worden, daß die Konzeption der Chöre in Mendelssohns *Elias* mehrere funktionelle Ungereimtheiten aufweist, weil sie keine eindeutige durchgehende Rollenzuweisung erkennen lassen. Richtig daran ist, daß die Chöre im *Elias* eine Vielzahl von Rollen übernehmen:<sup>28</sup>

3.1. 1. Teil: Nr. 1-20. In Nr. 1:

»Hilf, Herr! Willst du uns denn gar vertilgen? Die Ernte ist vergangen, der Sommer ist dahin! Und uns ist keine Hülfe gekommen! Will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zion? Die Tiefe ist versieget! Und die Ströme sind vertrocknet! Dem Säugling klebt die Zunge am Gaumen vor Durst! Die jungen Kinder heischen Brod; Und da ist Niemand, der es ihnen breche!«,

in Nr. 2:

»Herr, höre unser Gebet! Höre!«

und in Nr. 5:

*neut über »geist-liche« Musik nachzudenken*, in diesem Band für Händels Messias gezeigt hat, daß dieser nämlich soziologisch eine Art Popmusik im 18. Jahrhundert darstellt, gilt auch für Mendelssohns Oratorien. Dies erklärt auch, warum seine Oratorien bis ins 20. Jahrhundert in der Musikpraxis zwar breit rezipiert wurden, in der Musiktheorie jedoch kaum Beachtung fanden, ein Umstand, an dem natürlich auch Richard Wagners 1850 anonym erschienenes antisemitisches Pamphlet »Über das Judentum in der Musik« und dessen nahezu ungebrochene Rezeption bei der musikalischen Elite des 19. und 20. Jahrhunderts eine große Portion Schuld trägt; vgl. dazu Kurzhals-Reuter, a.a.O. (Anm. 27), 203-220; sowie Konold, a.a.O. (Anm. 5), 282-309.

28. Die beste Aufschlüsselung und Aufstellung der von Mendelssohn verwendeten Bibelstellen im Vergleich und in Ergänzung zum biblischen Sujet findet sich in einer Synopse bei R. Bartelmus, *Theologische Klangrede. Studien zur musikalischen Gestaltung und Vertiefung theologischer Gedanken durch J.S. Bach, G.F. Händel, F. Mendelssohn, J. Brahms und Ernst Pepping*, Zürich 1998, 112-133; vgl. auch die Übersicht bei E. Lange, *Elia in der Musik*; in: Grünwaldt/Schroeter, a.a.O. (Anm. 25), 301-303.

»Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser! Der Fluch ist über uns gekommen. Er wird uns verfolgen bis er uns tödnet.«,

die die 1. Szene Nr. 1-5 bzw. das 1. Stimmungsbild der Konsequenzen des Dürrefluchs I Kön 17 umrahmen, nimmt der Chor die Rolle des klagenden und bittenden Volkes ein. In Nr. 5 bringt der Chor dafür auch die Begründung, indem er wie ein Lektor bei der Schriftlesung in die Rolle Gottes schlüpft:

»Denn ich, der Herr, dein Gott, ich bin ein eifriger Gott, der heimsucht der Väter Missethat an den Kindern, bis ins dritte und vierte Glied derer die mich hassen. Und thue Barmherzigkeit an vielen Tausenden.«

Die 2. Szene aus I Kön 17 Nr. 6-9 »Elias und die Witwe – Auferweckung ihres Sohnes« wird vom Chor in Nr. 9 aus der meditativen bzw. erbaulichen<sup>29</sup> Betrachterperspektive außerhalb der Geschichte beendet:

»Wohl dem, der den Herrn fürchtet, und auf seinen Wegen geht! Den Frommen geht das Licht auf in der Finsternis. Den Frommen geht das Licht auf von dem Gnädigen, Barmherzigen und Gerechten.«

In der 3. Szene des 1. Teils geht es mit I Kön 18 um die Konfrontation Elias mit Ahab, das sog. Gottesurteil auf dem Karmel mit der Vernichtung der Baalspropheten sowie den wiederkommenden Regen. Hier nimmt der Chor in z.T. rasch wechselnder Folge sehr unterschiedliche Rollen an. In Nr. 10 steht er zunächst auf der Seite Ahabs:

»Du bist's, Elias, du bist's, der Israel verwirrt!«,

um sodann auf die Seite der unentschiedenen Beobachter in der Geschichte zu wechseln:

29. Erbauung war zur Zeit Mendelssohns weitgehend anders konnotiert als heute, insofern Erbauung als Leit- und Zielbegriff kirchlicher Praxis in allen ihren Dimensionen verstanden werden konnte; vgl. dazu G. Krause, Art. *Erbauung II. Theologiegeschichtlich und praktisch-theologisch*, in: TRE 10 (1982), 22-28.

»Da wollen wir seh'n, ob Gott der Herr ist. [...] Ja, welcher Gott mit Feuer antworten wird, der sei Gott.«

In Nr. 11-13 hat der Chor die Hauptrolle als Baalspropheten und -anbeter und nicht mehr, wie bisher, als Volk:

»Baal, erhöre uns! Wende dich zu unserm Opfer! Höre uns, mächtiger Gott! Send' uns dein Feuer und vertilge den Feind. Baal, erhöre uns! Höre uns!« [...] Baal, erhöre uns, wache auf! Warum schläfst du? [...] Baaaaa! Gieb uns Antwort, Baal! Siehe, die Feinde verspotten uns. Gieb uns Antwort ...«

In Nr. 16 wechselt der Chor wieder in die Beobachterrolle des Volkes und besingt zunächst das vom Himmel herabfallende Feuer als Machterweis des Herrn:

»Das Feuer fiel herab! Die Flamme frass das Brandopfer!«

Daraufhin erfolgt die Aufforderung:

»Fallt nieder auf euer Angesicht!«,

die sowohl als Selbstaufforderung für den Chor als auch als Aufforderung an das Publikum gehört werden kann. Schließlich singt der Chor als Volk mit einer choralähnlichen Sequenz das für die Elia-Geschichten zentrale Bekenntnis:

»Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott, der Herr unser Gott ist ein einiger Herr; und es sind keine andern Götter neben ihm,«<sup>30</sup>

30. Dieser doxologische Text setzt sich zusammen aus I Kön 18,39b, dem für das Judentum zentralen Bekenntnis Dtn 6,4 (Sch'ma Jisrael) und dem 1. Gebot Ex 20,2f bzw. Dtn 5,6f. Diese Textkompilation zeugt von hohem theologischem Sachverstand, weil Elia (Elijahu = Mein Gott ist Jahwe) religionsgeschichtlich derjenige war, der die Israeliten vor die Monotheismusfrage gestellt hat, die dann später im Deuteronomium weiter reflektiert wird; vgl. dazu R. Albertz, *Religionsgeschichte Israels in alttestamentlicher Zeit 1*. (ATD E 8/1), Göttingen 1992, 226-244.

um noch in derselben Nummer gegen die Baalspropheten aktiv zu werden:

»Greift die Propheten Baals, dass ihrer keiner entrinne.«

Die schnellen Rollenwechsel des Chores in diesem 1. Teil der 3. Szene erzeugen für ihn einen großen Spannungsbogen: Von der meditativ-betrachtenden Perspektive herkommend wird der Chor, auf der Seite Ahabs stehend, plötzlich zum Gegenspieler Elias und als Baalspropheten zum Gegenspieler Gottes. Dazwischen ist der Chor in der Beobachterrolle des Volkes, das sich vom Machterweis Gottes überzeugen läßt, so daß er in der Rolle des Volkes die Baalspropheten, eine Rolle, die er kurz vorher selber eingenommen hatte, ausrottet. Somit spielt der Chor hier die antipodischen Rollen selber durch.

Nachdem ein Alto Solo (ein Engel als Stimme Gottes?) in Nr. 18 die Trauer über die Abtrünnigen besungen hat, wobei offen bleibt, ob es sich hier um die Baalspropheten und/oder das Volk handelt, nimmt der Chor im 2. Teil der 3. Szene in Nr. 19 wieder die Rolle des bittenden Volkes ein:

»Öffne den Himmel und fahre herab; hilf deinem Knecht, o du mein Gott! [...] So wollest du uns gnädig sein; hilf deinem Knecht, o du mein Gott!«

um dann mit einem als Tischgebet bekannten Psalmvers:

»Danket dem Herrn, denn er ist freundlich.« (Ps 106,1)

für den wiederkehrenden Regen zu danken. Im abschließenden beschreibenden Lob- und Dankchor Nr. 20 nimmt der Chor wieder die Beobachterperspektive ein und schließt den 1. Teil insgesamt ab:

»Dank sei dir Gott, du tränkest das durst'ge Land. Die Wasserströme erheben sich, sie erheben ihr Brausen. Die Wasserwogen sind gross, und brausen gewaltig. Doch der Herr ist noch grösser in der Höhe. Dank sei dir Gott!«

Mendelssohn hält sich im 1. Teil präzise an den dramatischen Spannungsbogen des biblischen Sujets. Die Kapitel I Kön 17 und I Kön 18 sind als Dürre-Komposition eine Spannungseinheit, unbeschadet der

Tatsache, daß sich in diesem Komplex mehrere, möglicherweise unabhängig voneinander entstandene Einzeltraditionen befinden.<sup>31</sup> Dabei durchläuft der Chor einen Spannungsbogen von der Klage, die auch als Anklage Gottes gehört werden kann, über die Rolle des absoluten Gegenspielers Elias und Gottes sowie die Rolle des betrachtenden Publikums, das zu einem Bekenntnis geführt wird, hin zur Bitte und zum Lob und Dank für die Errettung aus diesem Drama.

3.2. 2. Teil: Nr. 21-42. Der 2. Teil gliedert sich in 3 Szenen, wobei die ersten beiden Szenen aus I Kön 19 stammen und zusammengehören, während die 3. Szene mit der Himmelfahrt und ihrem epischen Ende die Bedeutung des Elias insgesamt reflektiert. Die 1. Szene Nr. 21-29 besingt Elias in der Wüste, die 2. Szene Nr. 30-37 besingt die Theophanieszene am Horeb. Der Chor setzt in Nr. 22 ein mit einer Zusage an Elias aus der Betrachterperspektive:

»Fürchte dich nicht, spricht unser Gott, ich bin mit dir, ich helfe dir. Ob tausend fallen zu deiner Seite und zehntausend zu deiner Rechten, so wird es doch dich nicht treffen. Fürchte dich nicht!«,

die auch als Zusage an das Publikum gehört werden kann. Schon in Nr. 23 und Nr. 24 jedoch wechselt der Chor wieder abrupt seine Rolle und steht auf der Seite Isebels und ihrer Todesandrohung:

»Wir haben es gehört. [...] Er muss sterben. [...] Er hat sie erwürgt. [...] Er hat den Himmel verschlossen. [...] Er hat die theure Zeit über uns gebracht! [...] Wehe ihm! Er muss sterben! Warum darf er den Himmel verschliessen? Warum darf er weissen im Namen des Herrn? Dieser ist des Todes schuldig! Wehe ihm! Er muss ster-

31. Während die klassische Exegese stärker auf die Herausarbeitung der Einzeltraditionen abhebt – vgl. etwa W. Thiel, *Zu Ursprung und Entfaltung der Elia-Tradition*, in: Grünwaldt/Schroeter, a.a.O. (Anm. 25), 27-39 -, zeigen semiotische Analysen stärker den Zusammenhang dieser Komposition auf – vgl. S. Alkier, *Unmögliche Möglichkeiten. Zur Erzählabfolge von 1Kön 16,29-18,46. Eine semiotische Lektüre*, in: ebd., 184-195; sowie J. Roesler, *Elias und Greimas auf dem Karmel. Semiotische Analyse von 1Kön 16,29-18,46*, in: ebd., 196-212.

ben, denn er hat geweissagt wider diese Stadt, wie wir mit unsern Ohren gehört, dieser ist des Todes schuldig, so ziehet hin, greifet ihn, tödted ihn!<sup>32</sup>

Der Chor schließt mit der andächtigen<sup>33</sup> Betrachterperspektive:

»Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht. Wenn du mitten in Angst wandelst, so erquickt er dich.«

Auch in dieser 1. Szene begegnet also ein ähnliches Phänomen wie oben im 1. Teil: Der Chor sagt zunächst Elias Hilfe zu, bevor er in die Rolle der Gegenspielerin schlüpft, um dann in der andächtigen Betrachterperspektive das Geschehen abzuschließen. In der 2. Szene dagegen setzt der Chor in der Nr. 32 wieder in der Betrachterperspektive ein:

»Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig.«

32. Mendelssohn greift hier zwei andere Szenen aus dem biblischen Elia-Corpus auf: Zum einen befindet sich hier im aufheizenden Dialog zwischen Isebel und dem Volk ein Anklang an die ansonsten nicht vorkommende Elia-Geschichte I Kön 21: Naboths Weinberg, in der Isebel falsche Zeugen aufbietet und so das Volk zu einem Justizmord an Naboth verleitet. Bei Mendelssohns Textkompilation ist nicht Naboth, sondern Elias das Opfer einer solchen Intrige. Zum anderen greift Mendelssohn hier mit dem Vorwurf der Falschprophetie auf Motive aus I Kön 22 zurück, ein Kapitel, das einen Einschub in den Elia-Corpus darstellt, weil es von einem anderen Propheten, Micha ben Jimlah, handelt, dem als ersten Propheten der Vorwurf der Falschprophetie gemacht wird, weil er Unheil über das eigene Volk weissagt; vgl. dazu S. Beyerle / K. Grünwaldt, Art. *Micha ben Jimla*, in: *TRE* 22 (1993), 704-707. Mendelssohn macht sich hier auf eine sachgerechte Art und Weise die biblischen Kontexte für seine dramatische Konzeption der Elia-Geschichten zunutze.
33. Für den Begriff der Andacht gilt ähnliches wie oben für den der Erbauung. Er war zu Mendelssohns Zeiten anders konnotiert. Bei Hegel wird er z.B. philosophisch so gebraucht, daß in ihrem Vollzug die Aufhebung des Bewußtseins der Subjekt-Objekt-Spaltung geschieht: »Der Andächtige versenkt sich mit seinem Herzen, seiner Andacht, seinem Wollen in seinen Gegenstand, so hat er auf dieser Spitze der Andacht die Trennung aufgehoben, welche beim Standpunkt des Bewußtseins ist.«; zit. nach L. Richter / M. Mezger, Art. *Andacht*, in: *RGG I*<sup>3</sup>1957, 361.

In der Nr. 34 begibt er sich in der Betrachterperspektive auf die Seite Gottes, indem er zunächst die Theophanieelemente, in denen Gott nicht ist, besingt:

»Der Herr ging vorüber, und ein starker Wind, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, ging vor dem Herrn her, aber der Herr war nicht im Sturmwind. Der Herr ging vorüber, und die Erde erbebt, und das Meer erbrauste, aber der Herr war nicht im Erdbeben. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer, die Erde erbebt, das Meer erbrauste, aber der Herr war nicht im Feuer.«

Dann aber besingt der Chor die Nähe Gottes:

»Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Säuseln«,

wobei Mendelssohn dem biblischen Text folgendes hinzufügt, um die unhörbare Stimme<sup>34</sup> hörbar zu machen:

»Und in dem Säuseln nahte sich der Herr.«

34. So müßte man den hebräischen Text an dieser Stelle (qol d'mamah) genau übersetzen. Genau wie im 1. Teil mit den Baalschören hat auch der Chor im 2. Teil mit der Theophanieszene den dramatischen Höhepunkt. Während dieser im 1. Teil durch die berühmte Generalpause in Nr. 13 markiert ist, weil Baal eben keine Antwort gibt, so ist dieser im 2. Teil durch die unhörbare Stimme als einem sanften Säuseln hörbar gemacht. Vetter, a.a.O. (Anm. 11), 63, zitiert hier aus Büchners Lenz-Fragment: »Hören Sie denn nichts? Hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt?«, und charakterisiert dann Mendelssohns »Ehrgeiz« dahingehend, »die ganze Palette an Gemütsbewegungen zwischen Stille und Schrei zum Thema seiner Musik im »Elias« zu machen«. Dieses Phänomen hat auch die theologische Rezeption des *Elias*-Oratoriums immer wieder bewegt, daß im *Elias* nämlich alle Gefühlsregungen des Gebetes begegnen und erlebbar werden. Mit der spannenden Stoßrichtung, daß es in den *Elias*-Geschichten auch um eine Bekehrung Gottes geht, bemerkt J. von Soosten, *Gottes Eiferheiligkeit und seine Propheten. Der biblische Elias und Felix Mendelssohns »Elias«*, in: Vetter (Hg.), a.a.O. (Anm. 11), 41: »Im »Elias« von Mendelssohn singt der Chor, der dem »Volk« die Stimme leiht, alle Gebetshaltungen, die nötig sind, um die Bekehrung Gottes in Bewegung zu bringen: mit der Stimme des Aufschreis, mit den Lauten der Stockung des Atems und in der Tröstung des Aufatmens. Mendelssohn ist der musikalische Spezialist für diese Haltungen.«

Der Chor gerät danach mit allen Solisten in Nr. 35 mit dem Trishagion der Engel aus der Berufungsgeschichte des Jesaja (Jes 6) in die doxologische Anbetung:

»Heilig, Heilig, Heilig ist Gott der Herr. Alle Lande sind seiner Ehre voll.«

Hier nimmt der Chor zum erstenmal explizit die Rolle der Engel ein, die vorher den Solisten alleine vorbehalten war. Er rückt auf in himmlische Sphären und kann von dort in Nr. 36 Elias erneut auf den Weg schicken:

»Gehe wiederum hinab! Noch sind übriggeblieben siebentausend in Israel, die sich nicht gebeugt vor Baal. Gehe wiederum hinab! Thue nach des Herrn Wort.«

Die Nr. 1-37 sind wiederum ein zusammenhängender Bogen, der auf der Textgrundlage I Kön 17-19 gestaltet ist. Dieser Textkomplex ist in der Bibel der einzige große erzählerische Zusammenhang zu Elia, die anderen Texte I Kön 21, II Kön 1 und II Kön 2 sind durch die Einschübe I Kön 20 und I Kön 22 auseinandergestückelt. Mendelssohn läßt daher mit einigem Recht, v.a. aufgrund seiner dramatischen Konzeption des Elias-Stoffes, die Himmelfahrt direkt an die Theophanieszene anschließen, weil insbesondere die Himmelfahrt für die Wirkungsgeschichte Elias im Judentum wie im Christentum von entscheidender Bedeutung ist.<sup>35</sup>

35. Weil Elia den Tod nicht erlebt hat, kann er immer mal wieder zu einer Stippvisite auftauchen, im Judentum z.B. als Helfer der Armen, im Christentum z.B. bei der Verklärungsszene Jesu in Mk 9. Für Elia wird am Passah-Fest ein gefüllter Becher bereitgestellt, der unberührt bleibt. Vor dem Ende der Zeiten wird er wiederkommen und einiges wieder zurecht bringen (Mal 3,22-24). Nicht ohne Grund begegnet in den Evangelien Jesus immer wieder die Frage, ob er der wiederkommende Elia sei; vgl. J.M. Nützel, *Elja- und Elischa-Traditionen im Neuen Testament*, in: *BiKi* 1986, 160-171; sowie M. Öhler, *Elia im Neuen Testament. Untersuchungen zur Bedeutung des alttestamentlichen Propheten im frühen Christentum* (BZNW 88), Berlin/New York 1997. Zur Rezeption Elias im Judentum vgl. G. Molin, *Elijahu. Der Prophet und sein Weiterleben in den Hoffnungen des Juden-*



So fährt der Chor in Nr. 38 in der Betrachterrolle mit der Zusammenfassung des Wirkens Elias aus Sir 48<sup>36</sup> fort:

»Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer, und sein Wort brannte wie eine Fackel. Er hat stolze Könige gestürzt. Er hat auf dem Berge Sinai gehört die zukünftige Strafe, und in Horeb die Rache.«

Der Chor nimmt hier nicht mehr nur die Rolle des Volkes, sondern die Rolle des »nach-denkenden« und darin vordenkenden Israels<sup>37</sup> an und behält diese bis zum Schluß des *Elias* bei. Nun schließt sich die Himmelfahrt aus II Kön 2 an, die in Mendelssohns Sicht somit auch eine Zusammenfassung darstellt, allerdings mit offenem Ende:

»Und da der Herr ihn wollte gen Himmel holen, siehe, da kam ein feuriger Wagen, mit feurigen Rossen, und er fuhr im Wetter gen Himmel.«

*tums und der Christenheit*, in: *Jud* 8 (1952), 65-94; sowie A. Guigui, *Le prophète Élie dans la liturgie juive*, in: G.F. Willems (Hg.), *Élie le prophète. Bible, Tradition, Iconographie*, Leuven 1988, 115-135. In der heutigen Exegese allerdings wird die Himmelfahrtsgeschichte Elias fast einhellig den Elisa-Geschichten zugeschrieben und nicht mehr dem Elia-Corpus zugerechnet.

36. Vgl. dazu D. Zeller: *Elia und Elischa im Frühjudentum*, in: *BiKi* 1986, 154-159.

37. Interessant ist hier eine Beobachtung Veters, die diese doppelte Bewegung von Nach- und Vor-Denken auch musikalisch wahrnimmt, nachdem er Zitate Händels und Bachs in Mendelssohns *Elias* aufgezeigt hat, a.a.O. (Anm. 11), 68: »Übrigens meint man Stellen aus dem viel später komponierten »Deutschen Requiem« von Johannes Brahms zu hören, wenn Elias vor dem Schlußchor des ersten Teils um Wasser betet. Und die Tremoli der hohen Streicher, wenn es endlich anfängt zu regnen, weisen auf Wagner, der viele musikalische Ideen Mendelssohns später in seinen Opern verarbeitete. Man hört und staunt. Mendelssohn zitiert nicht nur aus der Vergangenheit, sondern auch aus der Zukunft. Man kann auch sagen, bisher nicht Gehörtes, also Unerhörtes. Die Betrachtungen, die Ernst Bloch im Anfangsteil von »Das Prinzip Hoffnung« über Nachträume und Tagträume anstellt, können möglicherweise dazu beitragen, Mendelssohns zitierende Haltung gegenüber Vergangenheit und Zukunft aufzuhellen. Nachträume sind in Blochs Denkmodell Prozesse zur Verarbeitung von Vergangenen, nicht mehr zu Änderndem; Tagträume, Träume bei vollem Bewußtsein wohlgeernt, können die noch offene Zukunft hervorahnen, sie aufscheinen lassen.«

Für ein Drama ist es problematisch, wenn der Held des Dramas nicht stirbt, denn dann kann das Drama kein Ende haben. So gestaltet sich nun auch Mendelssohn's *Elias* gegen Ende nicht mehr dramatisch, sondern episch.<sup>38</sup> Es folgen nun noch Chöre, die immer noch aus der Betrachterperspektive heraus dieses offene Ende beschreiben. Dieses wird von Mendelssohn entgegen den Textvorschlägen seines Beraters Julius Schubring nicht christlich vereinnahmt, sondern offen gehalten sowohl für eine jüdische als auch für eine christliche Interpretation. So singt der Chor in Nr. 41 mit Worten aus Jes 41; 42 und 11, die z.T. in der christlichen Auslegung auf Christus bezogen wurden:

»Aber einer erwacht von Mitternacht, und er kommt vom Aufgang der Sonne, der wird des Herrn Namen predigen und wird über die Gewaltigen gehen: das ist sein Knecht, sein Auserwählter, an welchem seine Seele Wohlgefallen hat. Auf ihm wird ruhen der Geist des Herrn: der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rathes und der Stärke, der Geist der Erkenntniß und der Furcht des Herrn.«

Im Schlußchor Nr. 42 kompiliert Mendelssohn wiederum zwei Bibeltexte: Zunächst wird das Publikum mit Jes 58,8 direkt angesprochen:

»Als dann wird euer Licht hervorbrechen wie die Morgenröthe, und eure Besserung wird schnell wachsen; und die Herrlichkeit des Herrn wird euch zu sich nehmen.«

Die Metapher des Lichtes spielt als moralische Zielsetzung des ganzen Oratoriums wie schon in Nr. 9 eine hervorgehobene Rolle. Es handelt sich für den Enkel des Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn um das Licht der Aufklärung. Danach schließt sich der Schlußchor mit Ps 8,2 an:

38. Daß insbesondere die Elia-Geschichten von ihrem biblischen Befund her dazu nötigen, von einem rein dramatischen Konzept abzuweichen, hat Albrecht Grözinger in seiner ästhetischen Analyse von I Kön 19 nahegelegt, indem er zeigt, daß schon durch die Theophanie-Szene die Dramatik der Geschichte »episch unterbrochen« wird: *Das »Epische« als Aufgabe der Praktischen Theologie*, in: *EvTh* 48 (1988), 207f.

»Herr unser Herrscher! Wie herrlich ist dein Name in allen Landen, da man dir dankt im Himmel. Amen!«

Vetter bemerkt dazu:

»Es ist der konventionellste, unoriginellste aller Chöre, ein regelrechter Händelverschnitt, eben ein richtiges Finale. Bemerkenswert ist, daß ihm das allgemeine, abstrakte Gotteslob weniger originell gerät als eines, das aus konkreter Situation geboren ist. Insofern ist der Schlußchor des ersten Teils deutlich das bessere Stück Musik. Aber diese Schwäche ist eine Tugend; dem Gotteslob als abstrakte Pflichtübung eines gläubigen Menschen drückt Mendelssohn den Stempel des hohlen Pathos auf.«<sup>39</sup>

Damit wird auch die Kraft des Lichtes der Aufklärung geschmälert, ein Problem, das erst mit der Dialektik der Aufklärung in unserem Jahrhundert zu vollem Bewußtsein gelangt ist.

4. *Der Elias als Bibliodrama des 19. Jahrhunderts.* Versetzen wir uns in die Lage eines Chormitgliedes, für das dieses Oratorium in erster Linie komponiert ist, so taucht die Frage auf, ob diese Vielzahl an zu spielenden und zu singenden Rollen tatsächlich ein Manko darstellt oder nicht vielmehr als Chance begriffen werden muß, die widersprüchlichen Rollen, die der biblische Text anbietet, beim Singen so zu erleben, daß die eigenen Widersprüche in einer Gemeinschaft erfahrbar werden. Dazu trägt auch bei, daß das Oratorium gegenüber der Oper den Vorteil hat, daß die Handlungen nicht sichtbar werden, sondern als innere Projektionen vorgestellt bzw. vom Hörer selber hergestellt werden müssen, so daß die Hörer verstärkt zu Identifikationen mit ihren eigenen Widersprüchlichkeiten angeregt werden. Dies ist beim *Elias* umso stärker der Fall, als Mendelssohn bemüht war, den klassischen Erzähler bzw. Evangelisten weitgehend aus seinem Oratorium herauszuhalten.<sup>40</sup> Die

39. Vetter, a.a.O. (Anm. 11), 71.

40. Zur ganzen hier angesprochenen Problematik, an der auch das Verhältnis von Drama und Epik hängt, vgl. A. Forchert, *Texstanlage und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns Elias*, in: C. Dahlhaus (Hg.), *Das Problem Mendelssohn (Studien zur*

Leerstellen, die diese offene und nicht-konsequente, dabei aber durchaus als »story«<sup>41</sup> nachvollziehbare Konzeption mitsichbringt, ermöglicht also Sängern wie Hörern ein Höchstmaß an Identifikationsangeboten. Daß die Chöre nicht auf die Funktion einer kirchlichen Gemeinde festgelegt werden, wie etwa in den Bachschen Oratorien und Passionen, gehört zu den Errungenschaften des für bürgerliche Oratorienvereine, d.h. für den Konzertsaal komponierten *Elias*, weil so die eigenen Widersprüchlichkeiten der bürgerlichen Individuen zur Darstellung kommen können jenseits kirchlicher Festlegungen. D.h. aber, hier begegnet in der künstlerischen Darstellung schon sehr früh das Phänomen, daß Identität in der Moderne nicht widerspruchsfrei gelebt und erfahren werden kann.<sup>42</sup>

Zu diesem Phänomen haben bei Mendelssohn's *Elias* zwei Dinge beigetragen: Zum einen erlaubt Musik viel stärker als Theologie, Kirche oder Predigt, Widersprüche zur Darstellung zu bringen. Davon zeugt

*Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 41), Regensburg 1974, 61-77. In der Analyse bin ich mit Forchert einig, nicht aber in der Bewertung, da ich das Einmischen des Epischen in dieses Drama für ein fruchtbares offenes Ende bzw., wenn man so will, für ein fruchtbares Scheitern halte, mit dem sich zeigen läßt, daß der *Elias* mit seinen »Rissen und Brüchen« sich schon als »Krisensymptom« im »Zustand der Verwitterung« befindet, so Vetter, a.a.O. (Anm. 11), 68f. Diese Krise sich zu Gemüte zu führen ist allemal heilsamer als sie zu beklagen, denn »Romantische Werke sind immer ein requiemartiger Abgesang auf die Zeiten, die man eigentlich festhalten möchte und nicht festhalten kann, und eine mehr oder weniger starke Quelle visionärer Kraft, um der Zukunft Perspektiven abzurufen«; ebd., 69. Von hieraus erklärt sich auch das starke Interesse der Postmoderne an der Romantik.

41. Zum story-Konzept, für das die Differenz kein Manko, sondern einen Reichtum darstellt, vgl. I. Schoberth, *Erinnerung als Praxis des Glaubens* (ÖffTh 3), München 1992, bes. 60-67.
42. Vgl. dazu aus theologischer Sicht H. Luther, *Identität und Fragment. Praktisch-theologische Überlegungen zur Unabschließbarkeit von Bildungsprozessen*, in: ders.: *Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992, 160-182 und 283-293; sowie D. Zilleßen: *Sinnvolle problematische Erfahrung*, in: *JRP* 7 (1990), 277-295.

auch Mendelssohns *Elias*, wobei hier der berühmte Fluchtritonus das deutlichste Beispiel ist. Schon in der Einleitung tritt der Tritonus bei *Elias* im Basso Solo auf zur Beschreibung des Fluches. In Nr. 5 zeigt der Tritonus an, daß nun das ganze Volk von diesem Fluch unentrinnbar betroffen ist. In Nr. 10 wird er vor der nahenden Auflösung nochmals zitiert. In den Nr. 8, 18, 23 und 24 taucht er jeweils an Stellen auf, die Unheil bedeuten. Interessant ist sein Vorkommen in Nr. 22 im Baß bei der Stelle:

»Ich bin der Herr, dein Gott, der zu dir spricht: Fürchte dich nicht.«

Gott wird also hier auch in der Rolle des Trösters ausgesagt als derjenige, dem eine dunkle Seite innewohnt, was sperrig ist gegenüber allen behaglichen<sup>43</sup> Gottesvorstellungen. Schließlich taucht das Fluchmotiv im Schlußchor 14 Takte vor Ende noch einmal auf.

»Dem sich unweigerlich am Schluß einstellenden Happy-end-Gefühl hat Mendelssohn einen bitteren Wermutstropfen beigemischt. Das anfangs erwähnte Fluchmotiv, beim ersten Auftritt des Elias vorkommend und vom Chor auf den Text »Der Fluch ist über uns gekommen« gesungen, taucht ebenso dreifach im Schlußamen der Chorbässe, von Baßposaune und Tuba begleitet, kurz vor dem Schlußakkord auf. Das Schlußamen, die Bekräftigung all dessen, was vorher gewesen ist, verweist auf den Anfang. Der Fluch ist nicht aus der Welt. Die Barmherzigkeit ist kein *deus ex machina*; die Trockenheit und die Wüste und der Haß und die Zwietracht und der Fanatismus liegen möglicherweise wieder vor uns, am Ende gar in uns; nein, der Fluch ist nicht aus der Welt!«<sup>44</sup>

Eine ähnliche Ambivalenz zeigt das Anrufungs- bzw. Gebetsmotiv, das immer mit einem Terzschrift einhergeht. Das ist bei den Baalschören so, die Baal weitgehend mit großen Terzen anrufen, das ist aber auch beim »Höre, Israel« der Eröffnungsarie des 2. Teils so. Auch hier gibt es wieder ein interessantes Detail am Schluß der *Elias*-Arie »Es ist

43. Zur Behaglichkeit als Stimmungsmittel im *Elias* vgl. Vetter, a.a.O. (Anm. 11), 66.

44. Ebd., 71.

genug«, wo die Celli mit einer kleinen Terz enden, so als wollten sie noch in den Suizidwünschen des Propheten ein Gebet hören.

Zum anderen strotzt das biblische Sujet dieses Oratoriums nur so von Widersprüchen,<sup>45</sup> ein Umstand, dem sich Mendelssohn nicht entzogen hat, zumal er sich dafür entschied, den Text seines Oratoriums analog zu Händels *Messias* nur aus biblischen Versen zusammenzusetzen.<sup>46</sup> Damit entspricht Mendelssohn zum einen einem wesentlichen Grundsatz jüdischen Umgangs mit der Bibel, demzufolge unklare Bibelstellen mit anderen klaren Bibelstellen erklärt werden,<sup>47</sup> und zum anderen einem ähnlich gelagerten Lehrsatz protestantischer Theologie: *scriptura sacra sui ipsius interpres*. Die Heilige Schrift ist ihr eigener Ausleger.<sup>48</sup> Mendelssohn hat dabei ebenso wie die biblischen Tradenten die für das Christentum und ihren Bibelgebrauch entscheidende Größe,

45. Das gilt auch für die neuere Exegese der Elia-Geschichten, die noch keine allgemein überzeugende Deutung vorlegen konnte; vgl. dazu H. Seebass, Art *Elia I. Altes Testament*, in: TRE 9 (1982), 498: »Elia ist eine der für das Wesen des Alten Testaments konstitutiven Figuren, »die grandioseste Heldengestalt der Bibel« (Wellhausen). [...] Die wissenschaftliche Bearbeitung der Texte hat zu wenig Übereinstimmung geführt.« Vgl. auch die Erörterungen des z.Zt. führenden deutschsprachigen Elia-Exegeten W. Thiel, *Mendelssohns »Elias« und der biblische Elia*, in: P. Mommer / W. Thiel (Hg.), *Altes Testament – Forschung und Wirkung. FS Henning Graf Reventlow*, Frankfurt/M. 1994, 337-353.

46. Die Beschränkung auf biblische und dazu noch alttestamentliche Texte ist früh bemängelt worden. So urteilt F.M. Böhme, *Die Geschichte des Oratoriums für Musikfreunde*, Gütersloh 1887, 91: »Der unserm Zeitbewußtsein wenig zusagende, jüdelnde Text mag zur Unterschätzung dieser Musik und der geringern Beliebtheit des Werkes beigetragen haben.« Oder H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, Abt. 2, Bd. 2, Leipzig 1915, 338: »Die grundsätzliche Beschränkung aufs Bibelwort hat die deutliche Ausprägung der einzelnen Szenen des Werkes erschwert und über manche Punkte der Situation eine verwirrende Dunkelheit gebreitet.«

47. Vgl. dazu E.L. Berkovits, *Was ist der Talmud?*, Frankfurt 1963.

48. Vgl. dazu H. Liebing, *Sola Scriptura – Die reformatorische Antwort auf das Problem der Tradition*, in: C.H. Ratschow (Hg.), *Sola Scriptura? Ringvorlesung der theologischen Fakultät der Philipps-Universität*, Marburg 1977, 81-95.

Widersprüche nicht auszumerzen.<sup>49</sup> Mendelssohn legt nun aber die Bibel mit der Bibel emotional aus. Als Komponist setzt er damit das in dramatische Musik um, wovon die Religionsauffassung seiner Zeit geprägt war, nämlich Religion als Gefühl zu fassen. So schreibt Mendelssohn im Juli 1831 an seine Tante, Gräfin von Pereira:

»Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft, und halte es für unerlaubt, etwas zu komponieren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, – vielleicht einen noch bestimmteren.«<sup>50</sup>

Hier lassen sich deutliche Parallelen zum heutigen Bibliodrama als einer emotionalen Auslegungsweise einerseits und als einer erfahrungsbezogenen, die widersprüchlichen Rollen zur Darstellung bringenden Auslegungs- und Gebrauchsweise der Bibel andererseits aufzeigen.<sup>51</sup> Insofern kann Mendelssohns *Elias* als ein Bibliodrama des 19. Jahrhunderts verstanden werden.

49. Vgl. von Soosten, a.a.O. (Anm. 35), 33: »Wir hätten es gern ein wenig logischer, ein bißchen eindeutiger, weniger widerspruchsvoll. Aber die Bibel, die große pluralistische Bibliothek der jüdisch-christlichen Überlieferung, kann ein Buch voller Widersprüche sein, voll von einander widersprechenden Erzählungen. Entweder kannten die Redakteure der biblischen Schriften diesen Wunsch nach Eindeutigkeit nicht, oder sie hatten die Größe, diese Widersprüche stehen zu lassen. Vielleicht ist es sogar die Strategie der Komposition, Widersprüchliches zuweilen hart aufeinander prallen zu lassen. Die Redakteure der Geschichte Israels bereinigen die Geschichte des Gottesvolkes jedenfalls nicht von Passagen, die über die Zeiten hinweg als anstößig galten. Anders gewendet: Sie flüchten nicht aus der Geschichte ihres Volkes – und die umfaßt auch deren Abgründe. Ihre Glaubenshelden sind samt und sonders zwielichtige Gestalten.«

50. P. Mendelssohn Bartholdy (Hg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig<sup>1</sup>1865, 205.

51. Vgl. dazu G.M. Martin, *Sachbuch Bibliodrama. Praxis und Theorie*, Stuttgart u.a. 1995; sowie S.J.C. Panitz, *Bibliodrama. Teilhabe an Wirkung und Inhalt der Heiligen Schrift (Wechselwirkungen Ergänzungsreihe 5)*, Waltrop 1996.

Dem biblischen Sujet dieses Oratoriums kommt gerade in seiner Widersprüchlichkeit also eine enorm positive Bedeutung zu. Mendelssohn hat sich sehr weit auf diese Widersprüchlichkeit eingelassen, was die Qualität seines Oratoriums ausmacht, denn: Die Qualität von Kunst erweist sich darin, inwiefern sie in der Lage ist, Widersprüche so darzustellen, daß sie von ihren Rezipienten als eigene Widersprüche zugelassen und bearbeitet werden können, so daß sie nicht verdrängt zu werden brauchen. Widersprüche machen die Kunst aus! Das leisten (sich) Theologie und kirchliche Praxis leider kaum<sup>52</sup> – es sei denn, man würde sie radikaler als Kunst verstehen, wofür ich plädiere, denn welch glücklichere Befreiungserfahrung kann es geben als das fast ungläubliche Erlebnis des Widerspruchs gegen den Anspruch des Todes?<sup>53</sup> – ein Widerspruch, der nur in der Offenheit des Fragmentes erfahren werden kann.<sup>54</sup>

52. Daß hier Fragen nach Blasphemie und Häresie berührt sind, die theologischerseits nicht zu verurteilen, sondern offenzuhalten sind, habe ich an anderen Stellen zu zeigen versucht: H. Schroeter, *Das geht zu z/weit. Frömmigkeit und Blasphemie als Problem theologischer Ästhetik*, in: F. Wintzer / H. Schröer / J. Heide (Hg.), *Frömmigkeit und Freiheit. Theologische, ethische und seelsorgerliche Anfragen. H.-D. Bastian zum 65. Geburtstag* (Hermenutica 5) Rheinbach 1995, 93-116; sowie H. Schroeter, *Semper aliquis haeresis. Dreieinhalb Grenzgänge im Labyrinth von Predigt und Häresie*, in: A. Lexutt / V. von Bülow (Hg.), *Kaum zu glauben. Von der Häresie und dem Umgang mit ihr. H. Faulenbach zum 60. Geburtstag* (Arbeiten zur Theologiegeschichte 5) Rheinbach 1998, 328-342.
53. Vgl. dazu die Widersprüche gelten lassende und vom eigenen bevorstehenden Tod überschattete Rede Henning Luthers, *Tod und Praxis. Die Toten als Herausforderung kirchlichen Handelns*, n: ZThK 88 (1991), 407-426.
54. Vgl. dazu H. Schroeter, *Michel plays Petrucciani. Oder: »So wenig sind wir auf uns selbst gestellt.« Oder: Praktisch-theologische Wahr-Nehmungen in dem »Spielraum von Schnitten«*, in: EvErz 44 (1992), 426-431.