

EIN FLUCH ÜBER BIRMINGHAM

Zu Felix Mendelssohn Bartholdys „Elias“

Hofgesindel und Volksgesindel (Einleitung & Ouvertüre)

An jenem 26. August des Jahres 1846 traf die Bürger von Birmingham ein Fluch, den keiner von ihnen je mehr vergessen sollte. Ein großes Oratorium steht auf dem Plan ihres alljährlichen Music Festival, man erwartet die neue farbenreiche Ouvertüre des begabten deutschen Kapellmeisters. Seinen Sommernachtstraum und die Schottische Symphonie weiß längst jeder gebildete Engländer nachzupfeifen. Und da steht er auch schon am Pult, „the young Haendel“ dirigiert wie immer selbst, hebt die Arme zum Einsatz. Aber warum stellt sich der Bass-Solist in Position? Das Orchester bleibt reglos, nein, nur die Bläser setzen an, sie atmen – und es klingt: Takt für Takt ein schweres Schreiten, daktylischer Puls, eingefärbt von Begräbnis-Posaunen. Einige kundige Hörer erahnen gleich das in Dreiklängen ausgesetzte d-Moll, wie Mozarts Requiem, nur wer wird hier zu Grabe getragen? Da setzt der Sänger wirklich schon ein, aber was sagt er? Er sagt nicht, er singt. Nein das ist nicht Singen, das ist Fluchen. Das ist kein Sänger, das ist Elias. Die leibhaftige Stimme des Propheten tönt aus unchristlichen Zeiten her. Seine Bekenntnisformel gilt nicht dem dreieinigen Gott. Es spricht der lebendige „Gott Israels“ durch den Propheten des alten Testaments. Seinen Fluch zeigt der fortissimo gespielte teuflische Tritonus an, der die leisen Dreiklänge des Eingangs durchschneidet. Aber von wem mag dieser so archaische wie unmittelbare Text sein? Man raunt, der Komponist selbst habe ihn zusammengestellt. Die Bibelfesten wissen zu ergänzen, das erste und zweite Buch der Könige werde hier aufgeschlagen. „Weder Tau noch Regen“ soll es geben, dazu erklingen wiederholt die verminderten Unglücks-Quinten. Zur Dürre verflucht sind die Israeliten. Zur Dürre verflucht sind die Bürger von Birmingham.

Schon Jahre zuvor hatte Mendelssohn diese fulminante Eröffnung geplant und in einem Brief an seinen theologischen Berater Julius Schubring angekündigt. Auf die am traditionellen protestantischen Oratorium orientierten Vorschläge des Dessauer Pfarrers erwiderte er 1838: „Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten durch und durch Propheten gedacht, wie wir ihn etwa heut' zu Tage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster, im Gegensatz zum Hofgesindel und Volksgesindel, und fast zur ganzen Welt im Gegensatz und doch getragen wie von Engelsflügeln“. In das Zeichen dieses Vorboten der 1848er Revolution stellte Mendelssohn sein ganzes Oratorium. Elias, der biblisch überlieferte Gegner des Fruchtbarkeitskultus unter König Ahab (873-853 v. u. Z.), wird schon in dieser kleinen Einleitung zum Helden eines neuen Widerstandes gegen merkantiles Übermaß. Daher die Verdammung zur Dürre. Daher kein farbiger Orchesterzauber am Beginn. Daher auch in der folgenden Ouvertüre nichts als eine streng durchgeführte, düstere Fugenform mit einem nervös zuckenden Leitmotiv.

Niemand, der sie tröstet (Nr. 1 - Nr. 5)

Die Masse des Chores erhebt sich, unversehens verwandeln sich die 271 aus London angereisten Sänger in das Volk Israel. In die Ouvertüre hinein fährt ihr „Hilf, Herr!“. Aber jetzt endlich scheint sich historische Distanz und Beruhigung einzustellen. Der Chor fließt dahin, im alten gebundenen Stil beklagt er die ausgebliebene Ernte, die polyphonen Schichten überlagern sich. So kennt man oratorische Chöre seit Händels Zeiten. Doch das Geschehen hält schon wieder ein. Jede Stimmgruppe deklamiert jetzt überdeutlich vernehmbar ein gemeißeltes Rezitativ und es fallen Sätze, die man in

Birmingham nicht nur aus der Bibel kennt. Crescendierend singen die Bässe: „The infant children ask for bread“, („Die jungen Kinder heischen Brot!“), die Tenöre wiederholen, bekräftigen es. Alt und Sopran fallen ein: „And there is no one breaketh it to feed them“ („Und da ist niemand, der es ihnen breche!“).

Birmingham war längst eines der großen Zentren der industriellen Revolution, ein Sammelpunkt für Arbeit suchende Einwanderer aus der Karibik, aus Indien und Irland. Vor allem im Bergbau und in der Metallproduktion florierte in dieser „city of a thousand trades“ die Kinderarbeit, mit hoher Sterblichkeitsrate. Die draußen auf das Ende des Konzerts wartenden kleinen Bettler, hier spricht man von ihnen, holt sie aufs Podium. Und wieder werden die Bürger von Birmingham eingeholt von dem anfänglichen Fluch der Dürre.

Da hilft auch kein Beten, denn „da ist niemand, der sie tröste.“ (Nr. 2) Aber jetzt erhebt sich der Solo-Tenor. Er spielt einen zweiten Propheten, Obadjah genannt, vielleicht ein Troststifter. Aber auch er wendet sich direkt zur Menge und mahnt: „Zerreiet eure Herzen und nicht eure Kleider!“. Ein Glaubenswandel muss her, eine Revolution. Sonst wird das Leiden nicht enden. Den von ihm besungenen Gott der Güte (Nr. 4), der sich finden lässt, wenn man ihn nur von Herzen sucht, scheint das Volk nicht zu kennen. Es kennt nur den zürnenden Rachegott des jetzt folgenden Chors im „Allegro vivace“ (Nr. 5), den willkürlich mordenden Gott. Und wieder erscheinen die verminderten Quinten des Fluchs. Da hilft auch kein Klagen, da helfen nur Wunder.

Drei Wunder: Erweckung, Feuer und Regen (Nr. 6-20)

Was geschieht hier? Kein Evangelist, kein Erzähler führt durch die Handlung. Aber im Hören tut sich Szene für Szene auf, Tableau für Tableau.

Dort erscheint aus dem Nichts ein Engel, gibt Weisung. Elias möge zu einem Bach gehen, der noch Wasser habe. Sich dort als Eremit von Raben nähren lassen. Weitere Engel gesellen sich bei, umgeben den Propheten schützend, singen ein Doppelquartett, das seine Wirkung nicht verfehlt. Hier in Birmingham weiß man wohl kaum, dass Mendelssohns „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“ (Nr. 7) schon zwei Jahre zuvor für den Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. komponiert worden war, als dieser nur knapp einem Attentat entkam.

Zu einer Witwe wird Elias von seinen himmlischen Freunden geleitet. Sie soll ihn versorgen, bis es wieder regnet. Aber die Frau empfängt den Propheten wie einen Retter. Bei ihr liegt ein schwer kranker Sohn, dem „kein Odem blieb“. Wie ausgewechselt ist der Charakter der Musik. Dramatische Secco-Rezitative und Arioso-Passagen wechseln einander ab, zunehmend opernhafte ist der Duktus, da naht sich Elias dem Kind. Er ruft seinen gütigen Gott in einem bewegten Arioso an, und es geschieht unter Fanfarenstößen der Bläser das erste Wunder dieses Abends: „Siehe da, dein Sohn lebet!“ Ein großer, gediegener Dankeschor (Nr. 9) schließt sich an, preist die Erweckung. Gespannte Ruhe im Saal.

Der Tenor steht wieder bereit, aber er hat seine Rolle gewechselt. Dreimal schwere Stöße aus dem Blech. Elias verkündet das Ende des Regens. Er trifft nun auf jenen König Ahab, der den Baalkult im Lande zu verantworten hat. Und ein Götterstreit braut sich zusammen. Man vereinbart, dass alles

Volk sich auf dem Berg Carmel versammle, um die Götter Jahwe und Baal zu einem Vergleich ihrer Wunderkräfte aufzufordern. Die Wette gilt, zwei „Farren“ werden bereitgelegt, jeder der Götter soll sie mit einem Blitz entfachen. Die Baalspriester dürfen beginnen. Ihr Opfertanz (Nr. 11) „Baal, erhöere uns!“ ertönt, aber nichts geschieht. Spöttisch rät Elias, lauter zu rufen, was die Menge sogleich auch versucht: „Warum schläfst du?“, schleudert sie gen Himmel. Und da fällt abermals Elias ein, nun schon ganz des Sieges sicher: „Da wird keine Stimme sein, keine Antwort, kein Aufmerken“. Man wehrt sich, ruft lauter und lauter stets, dazu vibrierende Achtelstakkati der Bläser, das Tempo zieht an bis zum rasenden Presto, fünffach, zehnfach heißt es schon: „Gib uns Antwort!“, und mit einem Mal kommt wirklich alles zum Stehen. Und nichts geschieht. Generalpause. „Gib uns Antwort!“. Kein Blitz. „Gib uns Antwort!“ Kein Taktstock rührt sich. „Gib uns Antwort!“ Nichts.

Jetzt setzt ein saches Adagio ein und Elias verkündet: „Kommt her, alles Volk, kommt her zu mir.“ In einer schlichten Arie darf nun er seinen Gott anrufen, den Gott Abrahams, Isaaks und Israels. Ein kurzes Quartett (Nr. 15) von Engeln bekräftigt das demütige Gebet. Erst mit ihrer Erlaubnis wirft der Prophet sein Anliegen auf den Herrn und wagt um das Feuer zu bitten.

Allegro con fuoco setzt seine Forderung ein - und eh man sich versieht, ist es auch schon geschehen. Der Blitz fuhr hernieder. Der Chor malt halb staunend, halb erschrocken in vielfachem Wechsel der Stimmlagen das Entflammen des Brandopfers aus, bis eine choralartige Coda alles friedvoll beschließt. Von den verbleibenden Verehrern Baals aber soll keiner überleben, denn „des Herrn Wort ist wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt“ (Nr. 17).

Ein letztes Wunder naht. Nun soll endlich auch der Regen wieder fallen. Es ist wohl kein Zufall, dass ausgerechnet ein Knabe auf den Berg steigen soll, um nach den Wolken Ausschau zu halten, die der Prophet soeben erbeten hat. Der hungernde Knabe, der vom Tod erweckte Knabe, hier erscheint er als ein Bote der Zukunft. Dreimal schickt der Prophet das Kind, dreimal sieht es nichts, dreimal liegen lang ausgehaltene Bläserklänge schwül in der Luft. Da endlich „geht eine kleine Wolke aus dem Meere, wie eines Mannes Hand“. Und diese Wolke wird größer und größer, die Musik schwillt an und sturzartig entlädt sich die seit dem Eingangsfluch anhaltende Spannung der Dürre in einen großen Chor (Nr. 30), der in Sechzehntelläufen dahineilt. Als endlich dieser Regen fällt, brandet sofort Beifall auf. Man will es wieder und wieder hören, das Wunder. Und Mendelssohn lässt es geschehen. Viermal wird er die Regenwolken kommen und sich entladen lassen. Viermal wird sein Chor „wie die Wütenden“ singen. Da endlich strömt das bekehrte Birmingham hinaus in die Pause.

ZWEITER TEIL

„Höre, Israel“ (Nr. 21-25)

Was kann nun noch kommen? Der Fluch ward ausgesprochen, der Fluch ward mit dem Wolkenbruch beendet. Aber auch der zweite Teil beginnt nicht mit einer Festmusik. Keine Aufnahme des strahlenden Es-Dur am Ende des ersten Teils. Nein, die Streicher setzen ein mit pochenden Synkopen. Ein schreitendes h- Moll, paarweise spielen die hohen Holzbläser in Terzen eine Melodie, da fällt die Sopranistin ein, nimmt sie auf, und wieder ergeht eine Mahnung an die Menge. Die Bürger von Birmingham wissen inzwischen, an wen sich dieses „Höre, Israel“ richtet. Hier spielt sich kein historisches Drama ab, sie sind gemeint. Und schon erwartet man den nächsten Fluch, aber

nein, das Tempo zieht an, die Tonart wechselt nach H-Dur, der fluchende, dramatische Gott des ersten Teils zeigt sich nun doch als „Tröster“. Gutes verheißt auch der jetzt folgende, zunächst in majestätischen Akkorden schreitende, dann in eine permanente Fallbewegung übergehende Chor „Ich fürchte dich nicht“ (Nr. 22), der am Ende in ein strahlendes G-Dur mündet.

Die Königin-Szene (Nr. 23-26)

Da steht Elias wieder, ganz der Prophet des Anfangs. Er tritt vor den König Ahab und die Königin. Noch einmal klagt er den Baalsglauben der Herrscher an, weissagt die Rache seines Gottes. Galt der Fluch zuvor dem ganzen Volk, so sind es nun die Herrschenden, die angeklagt werden. Aber die Königin wendet sich an das Volk, wiegelt es gegen den Frevler auf. Die Streicher tremolieren zu rasch einander folgenden Einwüfen der aufgehetzten Menge. Ihre Forderung „Tötet ihn!“ weitet sich aus, greift über in einen großen Turbachor (Nr. 24), der den Passionen J. S. Bachs entlehnt scheint. In pulsierenden Sechzehnteln, mit überstarken Akzenten lässt Mendelssohn die Menge toben, bis die Stimmgruppen, sich in dissonanten Sekundreibungen aufpeitschend, deklamieren: „Dieser ist des Todes schuldig“. Und begleitet von geballten Tuttischlägen des Orchesters fordert man unisono: „So ziehet hin, greifet ihn, tötet ihn!“. Da erscheint mitten im Getöse wieder Obadjah (Nr. 25) und rät Elias in die Wüste zu fliehen. „Sie wollen sich nicht bekehren!“, ruft dieser und flieht. Ein viertaktiges Nachspiel im Adagio bereitet den Weg.

Der Prophet in der Wüste (Nr. 26-34)

Ein schleppender Gang, die prophetische Aufgabe scheint an ihr Ende gelangt und gescheitert. Das Violoncello setzt ein, fordert wie ein alter ego nach der Stimme des Solisten. Und dieser antwortet mit seiner Arie „Es ist genug“, die in ihrer Melodieführung immer wieder den fallenden Raum einer Sexte durchmisst. Als mit einem Mal der Charakter sich wandelt, ein eiferndes Allegro vivace beginnt, da erkennen alle die Vorlage. Es ist der große Lehrer Johann Sebastian Bach, dem Mendelssohn hier seinen Tribut zollt. Bis in den Formaufbau hinein schmiegt sich die Musik an die Arie „Es ist vollbracht“ aus der Johannes-Passion an. Diesem Karfreitagston überlässt sich auch der nach und nach einschlafende Elias, um den sich aber in dem folgenden Rezitativ (N. 27) eine Schar von Engeln versammelt. In dem geradezu legendären cäcilianistischen Terzett „Hebe deine Augen auf“ und in einem sanften, verheißungsvollen Chor (Nr. 28+29) flößen die Boten dem Propheten neue Kraft ein. Man muss diese später allzu populär gewordenen Stücke immer wieder mit den Ohren der ersten Hörer von Birmingham zu hören versuchen, um ihren ganzen Zauber zu entdecken.

Einer dieser Engel tritt hervor und fordert Elias auf, zum Berg Horeb zu gehen. Noch ist der Prophet skeptisch. In einem Rezitativ klagt er nun nicht länger das Volk oder die Könige, sondern Gott selbst an. Doch abermals sucht ihn die Engelschar mit einer Arie, einem Chor und einem Rezitativ zu bestärken (Nr. 30-33). Da naht der Herr selbst und führt die Handlung ihrem Ende zu.

Eliä Himmelfahrt (Nr. 34-38)

Adonai, Adonai, Elrachum – erkennen die Bürger von Birmingham die eingewobene jüdische Festtags-Melodie, mit der Mendelssohn in dem großen Chor Nr. 34 das Nahen Gottes ausmalen will? Nein, sie werden von dem skandierten Rhythmus, den aufwärts fahrenden Geigenwogen des starken Windes, von dem lautmalerisch barocken Erdbeben der Pauken und dem lang gedehnten, lieblichen

Piano seiner Anwesenheit im „sanften Säuseln“ der Flöten schlechthin mitgerissen worden sein. Denn selbst die Engel sind ja von dieser Präsenz Gottes in der Natur so erstaunt, dass sie einander in einem so archaischen wie majestätischen Doppelchor ihr „Heilig ist Gott“ zurufen (Nr. 35). An Elias aber ergeht die Forderung, er möge zurückkehren in das Land Israel und es nun endlich bekehren. In einem Arioso (Nr. 37) nimmt er diesen Auftrag ein letztes Mal an, stellt sich in das Zeichen des alten Bundes und macht sich auf den Weg. Mit mächtig auf- und abwogenden Bässen kommentiert der Chor Nr. 38 in einer Art Zeitraffer die Geschehnisse dieser furiosen Rückkehr: „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer, und sein Wort brannte wie eine Fackel“. Nun geht alles ganz schnell. Die Könige sind gestürzt, das Land Horeb ist gerächt, da setzt das Orchester aus. Völlig unbegleitet singt der Chor sein „Und da der ihn wollte gen Himmel holen“. Und sogleich beginnt die Himmelfahrt im feurigen Wagen. Kaum mehr als zwanzig wetterleuchtende Takte, und schon ist der Prophet auf immer verschwunden.

Der Ausblick (Nr. 39-42)

In mildem As-Dur fällt in dieses Getümmel des alten Testaments ein strahlender Tenor aus der Zukunft ein. Denn erstmals deutet sich hier die Verheißung der Evangelien an. Grundiert von einer tiefen Trompete deutet der Sopran die Figur des Elias als den Vorboten eines noch kommenden Gottes. „Aber einer erwacht um Mitternacht“, so singt der ganze Chor und verheißt mit dem Buch Jesaja die baldige Ankunft dieses Messias. Aber, so fragt man sich schon an diesem Abend in Birmingham, ist dieser Messias wirklich Jesus Christus? Mendelssohn lässt den Namen des Verheißenen ausdrücklich nicht singen. So als habe er dem jüdischen Glauben seinen Anspruch auf Wahrheit nicht nehmen wollen. Noch der Vater Abraham Mendelssohn war ja im Zeichen dieses Glaubens erzogen worden. Bei der Konfirmation seiner Tochter Fanny schrieb er einen berühmt gewordenen Brief, der zeigt, welches Umfeld für den Komponisten prägend war: „Ob Gott ist? Was Gott sei? Ob ein Theil unserer Selbst ewig sei und, nachdem der andere Theil vergangen, fortlebe? und wo? und wie? – Alles das weiß ich nicht und hab Dich deswegen nie etwas darüber gelehrt. Allein ich weiß, dass es in mir und in Dir und in allen Menschen einen ewigen Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten und ein Gewissen gibt, welches uns mahnt und leitet, wenn wir uns davon entfernen. Ich weiß es, ich glaube daran, lebe in diesem Glauben und er ist meine Religion.... Die Form, unter der es Dir Dein Religionslehrer gesagt, ist geschichtlich und wie alle Menschensatzungen veränderlich. Vor einigen tausend Jahren war die jüdische Form die herrschende, dann die heidnische, jetzt ist es die christliche“ – Die finalen Sätze des Oratoriums scheinen diese aus dem Geist der Berliner Aufklärung entstandene Ethik durchaus zu bestätigen. Das Quartett Nr. 41 nimmt die Dürre des Eingangs noch einmal auf, allen Durstigen wird nun Wasser gespendet. Und die große Schlussfuge preist einen Herrn, der „in allen Landen“ regiert.

„Die letzte Note ging unter in einem Unisono nicht enden wollender Applaussalven von tosendem Lärm. Es war, als hätte der lang gestaute Enthusiasmus sich endlich Bahn gebrochen und die Luft mit wilden Schreien der Begeisterung erfüllt“, schrieb der Rezensent der London Times über diese Uraufführung am nächsten Morgen. Der Fluch über Birmingham schien für Momente gebrochen. Aber fällt den ersten Zuhörern beim Verlassen des Konzertsaals wieder ein, dass der Messias ja noch gar nicht zurückgekehrt ist? Dass die kleinen Bettler vorm Tor stehen und dies alles nur Ausblick war?