

13. Sankelmarker Seminar
zur Lebenskunst
„Man darf für die Welt hoffen“
Hannah Arendt und Händels Messias
Mit dem C.G. Jung Forum der VCH-Akademie

Notizen



Sankelmark Fensterblick: Zeichnung von Teilnehmerin Antje Gumsch (Dresden)

Karwoche 2022 in Sankelmark!

Keine Zeit für ungebrochen strahlendes Halleluja, wenn man mit unsichtbaren Aggressoren (Corona Viren), räumlichen (Ukraineüberfall) und zeitlichen Bedrohungen (Klimakrise) leben muß.

Einige Fakten zu Händels „Messias“: Händel schrieb das Oratorium 1741 in 24 Tagen bei einem Irlandaufenthalt. Den Text stellte der Librettist Charles Jennens zusammen aus Zitaten der hebräischen Bibel (Altes Testament) und des Neuen Testaments. Diese Verse erzählen keine fortlaufende Handlung, sondern lassen durch kunstvolle Anordnung ein inhaltliches Gerüst entstehen, das uns Folgendes mitteilt: Die Ankündigung des Messias und seine Geburt (Erster Teil), sein Leiden, Sterben,

Auferstehen und seine Himmelfahrt (Zweiter Teil) und die Verherrlichung des ewigen Lebens (Dritter Teil).

Musikalisch zeigt der „Messias“ einerseits eine überzeugende formale Ausgewogenheit in der Anordnung der Rezitative, Arien und Chöre, andererseits eine gelungene Synthese in der Komposition: Stilelemente der italienischen Oper in den Arien und Accompagnato-Rezitativen (ausdrucksvoll, musikalisch abwechslungsreich), englische Klangpracht in den Chorsätzen und deutsche Kontrapunktkunst in den Fugen.

Die Uraufführung erfolgte 1742 in Dublin und war ein Erfolg. In London blieb der Erfolg aus. Viele Gläubige waren empört, weil der „Messias“ keine Musik für den Gottesdienst war, sondern ein „Grand Musical Entertainment“ (Jennens). Die Bibelworte konnten ihrer Meinung nach nur in liturgischem Rahmen erklingen. Der Londoner Bischof verbot, das Werk in einer anglikanischen Kirche aufzuführen. Erst ab 1750 wurde der „Messias“ beliebter und dann zu Händels Lebzeiten noch siebzig Mal aufgeführt – immer in einem Theater oder Konzertsaal.

Was aber ist dann mit Händels „Messias“ heute? Gibt es nicht-triumphalistische Zugänge zu Werk und Wirkung?

Zur Hilfe kam erstens Hannah Arendt: „Dass man in der Welt Vertrauen haben und dass man für die Welt hoffen darf, ist vielleicht nirgends knapper und schöner ausgedrückt als in den Worten, mit denen die Weihnachtsoratorien <die frohe Botschaft> verkünden: Uns ist ein Kind geboren.“

Wie sie darauf gekommen ist? In einem Brief vom 18. Mai 1952 aus dem noch kaum aufgebauten München schreibt sie an ihren Mann Heinrich Blücher nach New York: „Händels Messias mit den Münchner Philharmonikern; musizieren können sie noch...und was für ein Werk. Das Hallelujah liegt mir noch im Ohr und den Gliedern. Mir wurde zum ersten Mal klar, wie großartig das: Es ist uns ein Kind geboren ist. Das Christentum war doch nicht so ohne“¹.

Und ebenfalls im Mai 1952 notiert sie in ihren Denktagebüchern: „Händels Messias. Das Halleluja nur zu verstehen aus dem Text: Es ist uns ein Kind geboren. Die tiefe Wahrheit dieses Teils der Christuslegende: Aller Anfang ist heil, um des Anfangs willen, um dieses Heils willen, hat Gott den Menschen in die Welt hinein geschaffen. Jede neue Geburt ist wie eine Garantie des Heiles in der Welt, wie ein Versprechen der Erlösung für die, welche nicht mehr Anfang sind.“² Es gilt heute als gesichert, dass die Münchner Messias-Aufführung für Hannah Arendt einer der Antriebe war, sich an ein neues Buch zu setzen. Ausgangspunkt war dabei offenbar die völlige Ablehnung des lediglich beschreibenden und sich selbst genügenden Denkens, der Versenkung in die Innenwelt des Individuums. Im Unterschied zu ihrem berühmten Lehrer Martin Heidegger sah sie den Menschen nicht als verlorenes Wesen, in die Welt geworfen und hilflos zurückgelassen. Dieser Standpunkt wäre ihr zu fatalistisch gewesen: Wir sind nicht dazu geboren zu sterben, sondern wir sind geboren neu anzufangen,

¹ Hannah Arendt/Heinrich Blücher. Briefe 1936-1968. München 1996. 2. Auflage Seite 270

² Hannah Arendt. Denktagebuch. 1950-1972. Erster Band. München. Zürich 2003 Seite 208

immer wieder. Hannah Arendt unterscheidet also auch die Menschengeschichte. Die Menschengeschichte darf nicht aufhören. Das heißt, es gibt wieder neue Generationen – es sterben Leute, dafür werden wieder welche geboren. Und diese Geschichte, die Menschengeschichte, ist immer wieder neues Anfangen.

Zur Hilfe für unsere Wahrnehmung und Deutung des Messias kam zweitens der Mitschnitt der Aufführung unter der Leitung von Robin Ticciati³ und der geniale Regieeinfall, dem schwarzen Tänzer in der Schlusszene den Zutritt zur Konzertbühne zu verweigern: Man kann noch so viel singen, „wer nicht für uns ist, ist wider uns“ und „Würdig ist das Lamm“ und „Amen, Amen, Amen“, man versagt dann doch in der konkreten Situation gegenüber den eigenen Ansprüchen und Lobpreisungen. Plötzlich wird also der schwarze Tänzer zum wiederkehrenden Christus - und wird hinausgeworfen. So kann man sagen: Die Frage der Altarie im ersten Teil „Doch wer wird ertragen den Tag seiner Ankunft und wer besteht, wenn er erscheint?“ kann nur negativ – selbst oder gerade – bei selbstgewissen Christen beantwortet werden. (siehe auch 3.Teil)

Begonnen hatte diese Aufführung mit einem lauten Schrei⁴ einer Frau (aus dem Off) und erst dann begann das erste Stück (Symphonie), eine Ouvertüre im „französischen Stil“, also sehr gravitatisch und eher dunkel. Die Stimmung des Eingangs sei, so zitierte ein Teilnehmer aus der Werkeinführung „eine musikalische Umschrift der Drangsal...eine Stimmung ohne Hoffnung...“⁵



Kurz vor Ostern 2022: Am Sankelmarker See Foto Cornelia Lübker

³ DER MESSIAS | Händel | Ticciati, Kožená, Alder, Clayton u.a. | DSO LIVE Berliner Philharmonie

⁴ Jesu Schrei am Kreuz, den wir assoziieren, hatte so in der Aufführung eine aktuelle (weibliche) Entsprechung.

⁵ Andreas Waczkat. Georg Friedrich Händel. Der Messias, Kassel 2008. Seite 43

Wie von weiter Ferne kommend, fährt dann das „Tröste...“ (Comfort ye) fort, der Form nach ein Accompagnato-Rezitativ. Beim Accompagnato-Rezitativ wird der Sänger durch das Orchester begleitet, das an der Auslegung des gesungenen Inhalts kompositorisch beteiligt ist in strenger rhythmischer Bindung. Man kann auch sagen „Verbindlichkeit“.

Nach kurzer Einleitung hebt der Tenor wie aus dem Nichts an. (In der Berliner Aufführung sitzt er singend zunächst noch auf dem Stuhl und tritt erst dann nach vorne.)

Und damit waren wir gleich zu Beginn beim

1. großen Lebenskunstthema des Messias: „Trost“.

Das Zitat „Tröste Dich, mein Volk“ (Comfort ye) stammt aus dem 2. Jesajabuch, Kapitel 40. Ein Text, der der jungen Christengemeinde dazu gedient hat, den schrecklichen Mord an ihrem geliebten Ergänzter überhaupt zu ertragen. Früher hat man im Schema von Verheißung und Erfüllung gedacht: Die Propheten verheißen, der Messias erfüllt. Diese Zuordnung jedoch reduziert das Alte Testament (die hebräische Bibel) auf eine Funktion für das Neue und lässt es in und mit diesem „aufgehoben“ sein. Die Rede von der „Erfüllung“ muss als enteignend erlebt worden sein und heute noch erlebt werden.

Und: Was an den großen Verheißungen der jüdischen Bibel ist denn tatsächlich „erfüllt“ worden? „In der auf Jesus bezogenen Gemeinschaft, aus der die christliche Kirche hervorging, sind in der Geschichte, die weiterlief, als wäre nichts geschehen, immer nur fragmentarische Erfahrungen des Erhofften gemacht worden. „Erfüllt“ ist, dass zwar nicht die Völker der Welt, aber doch immerhin zahlreiche Menschen aus den Völkern der Welt zum Glauben an den in der Bibel bezeugten Gott Israels als den einen Gott gekommen sind. Damit finden sie sich zusammen mit Israel, mit dem Judentum, in einer Hoffnungsgeschichte vor und nicht in einer Erfüllungsgeschichte.“⁶ Das Wort „erfüllen“ beinhaltet auch die Vorstellung von einem Leerraum, der gefüllt werden muss; und wenn er voll ist, ist die Sache erledigt. Aber das in den biblischen Texten Gesagte ist nicht „erledigt“.

Statt vom Bild der Erfüllung auszugehen, fanden wir uns erinnert an die **Filmtechnik der Überblendung (dissolve)**. Dissolve, deutsch „Überblendung“, ist die allmähliche Auflösung eines (Film)bildes in ein anderes hinein – also das Bild des Gemordeten am Kreuz wird in der griechischen Bibel (Neues Testament) aufgelöst in die geheimnisvolle Gestalt des „Gottesknechtes“ in der hebräischen Bibel.

Der Dissolve macht also etwas immer schon Daseiendes unter der Realität sichtbar Er bricht Gesehenes und Erlebtes auf, und das kann so weit gehen, dass Gegenbilder, dass das Gegenteil des bislang Gesehenen in dieser Bildauflösung präsent werden können und auf eine Einheit gesehener Gegensätze deuten.

Mit diesem Bild des „Dissolve“ ersetzen wir das gängige Auslegungsschema von Verheißung und Erfüllung. Stattdessen haben die urchristlich-messianischen Autoren

⁶ So Klaus Wengst: Lesen wir dieselbe Bibel? (Einführungsbeitrag zum Gespräch mit Edna Brocke im Zentrum „Juden und Christen“ am DEKT in Stuttgart am 5. Juni 2015 von 11.00–13.00 Uhr). <https://www.bibel-in-gerechter-sprache.de/wp-content/uploads/Klaus-Wengst-Bibeldieselbe.pdf>

mit ihrer „Überblendung“ auf eine andere Realität hingewiesen, die dem Mord am Kreuz eben nicht das letzte Wort gegeben hat!

Und so fragten wir angesichts der Trösterarie: Kann **ein Kollektiv, ein Volk (my people) sich trösten? Und wie ist es mit Trost in der eigenen Biographie?**

Denn es gibt - gerade in diesen Kriegstagen - großes Trostbedürfnis, allein schon wegen der vielen Toten!

Trost im Leben, sagen wir, hing früher mit der Gewissheit zusammen, dass die Toten uns nicht den Rücken zugekehrt hatten, dass sie uns nicht die kalte Schulter zeigen. Sie waren uns lediglich vorangegangen und anderswo als hier.

Heute aber scheint sich erstmals in der Menschheitsgeschichte eine Kultur zu etablieren - unsere Kultur -, deren Totengedenken diffus geworden ist. Trost jedenfalls setzt eigenes Leid voraus und knüpft an die frühen Trosterfahrungen der Kindheit – eher körperlich – an. Es ist besser ein Wegbegleiter zu sein als ein Trostbringer und vielleicht ist bereits die Gestaltung solch einer Musik und solch eines *Accompagnatos* selber so etwas wie Trost?

Händel lässt den Tenor nur ein einziges Mal das prägnante Motiv singen – drei aufeinanderfolgend abwärtsgerichtete Töne „Comfort ye“ – aber noch 9 mal innerhalb dieses kurzen Stückes spielen die Streichinstrumente dieses Motiv: wie ein fernes Echo erinnert es uns Hörende an die Möglichkeit des Trostes - und auch, wenn der Solist dann von Knechtschaft und von Missetat singt. Händel zeigt, wie wichtig ihm das Trostthema ist, da er „Comfort ye“ in diesem Stück Nr.2 noch mit einem zweiten prägnanten Motiv des Tenors prominent plaziert: ein abwärts gerichteter Sprung über vier Töne (eine Quarte), während die Instrumente pausieren und der Anfangston beliebig gedehnt – also hervorgehoben - werden soll. Ähnlich dem ersten wird auch dieses Motiv im zweiten Teil des „Messias“ zitiert (Nr. 26, *Accompagnato/ Tenor* „...but there was no man, neither found He any, to comfort Him“/“...da war keiner, da war auch nicht einer, zu trösten ihn...“). Wie mit einem feinen „Trostbogen“ verbindet Händel beide Teile.

Was, wenn die Trauer um jeden Preis an der durch den Verlust erlittenen Verletzung (des Mordes an Jesus) festhält und sich diese Trauer auch nicht ausreden lässt, auch nicht durch einen noch so wohlgemeinten Trost?

Gibt es dann so etwas wie den **Trost der Trostlosigkeit**? fragte denn auch sehr autobiographisch Wolfgang Teichert.

Und was geschieht, wenn man, wie in der Musik, die Trostbitte für ein ganzes Volk formuliert? Das Gedenken an die Menschen gegenwärtig in der Ukraine bot sich uns sofort an. Vielleicht sehen Untröstliche umso hellstichtiger und ohne Beschönigung der dort geschehenen Gewaltsamkeit in die Augen, weil sie eben nicht – aus sicherer Entfernung – die Wahrheit derer, die der Gewalt zum Opfer fallen, beschönigen?

Hannah Arendt jedenfalls hatte (hellsichtig) bereits 1923 ein Gedicht mit dem Titel *Trost* veröffentlicht:

Es kommen die Stunden,
Da alte Wunden,
Die längst vergessen,
Drohn zu zerfressen.

Es kommen die Tage,
Da keine Waage
Des Lebens, der Leiden
Sich kann entscheiden.

Die Stunden verrinnen,
Die Tage vergehen.
Es bleibt ein Gewinnen:
Das bloße Bestehen.⁷

Wir hören dann den gesamten **1. Teil des Messias**.

Und hier findet sich jener Chor, der Hanna Arendt so inspirierte: „For unto us a Child is born...“, eingeleitet durch ein „Behold“, habt acht, merkt auf!

Bemerkenswert im „Messias“-Libretto ist, wie häufig dieses „Behold“ erscheint, oft von **Händel** durch die aufsteigende Quarte, das „Aufmerkintervall“ vertont, als wolle es immer wieder neu unsere Wachheit und Aufmerksamkeit herausfordern.

Zum ersten Mal spricht der Text in der 1. Person (for us - im Plural). Dazu Hannah Arendts Biograph (der Münchner Schriftsteller Alois Prinz): „Gott kommt als Kind in die Welt, als Jesus, und ist der große Anfänger. Und das bedeutet auch für sie, dass er quasi damit das Geschenk der Freiheit und der Ursprünglichkeit den Menschen übergeben wird. Und die Figur, die dafür steht, ist bei ihr sozusagen das Kind in der Krippe – also der Mensch gewordene Gott“.

Weil wir Gebürtige („Natalität“) sind, so Hannah Arendt, können wir überhaupt für die Zukunft sorgen. Sie verfällt nicht, wie andere moderne Philosophen, in Fatalismus. Sie sagt nicht, die Welt ist von Gott verlassen, deswegen ist alles egal oder es ist alles absurd, sondern sie sagt, nein, wir schauen jetzt auf uns selbst in dem Sinne, dass wir auch emanzipiert sind, dass wir in die Freiheit entlassen sind. Und Freiheit bedeutet Verantwortung – aber wir können das auch. Weil wir eben anfangen können, können wir politisch handeln und sind nicht einfach nur Rädchen im Getriebe und sind nicht der Situation ausgeliefert, sondern können miteinander handeln.

Handeln ist für Hannah Arendt jedoch nicht blinder Aktionismus. **Handeln** heißt bei ihr immer **in Beziehung zu Menschen zu treten**. Wir schlagen, so nennt sie es einmal, einen Faden in das Gewebe der Handlungen. Da aber niemand von uns ohne Fehler ist, können wir unmöglich vorher wissen, was aus unseren Taten und Wörtern wird. Wir können die Zukunft nicht in der Hand haben und deshalb, so Arendt, brauchen

⁷ Hanna Arendt. Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte. München 2015. Seite 10

wir zwei Fähigkeiten – nämlich zu verzeihen und zu versprechen. Versprechen geben heißt, sich festlegen auf etwas, was man in Zukunft machen will.

Natalität ist nicht so gedacht: Ich werde geboren und als Einzelner habe ich die Möglichkeit alles zu verändern. Sondern es geht immer nur „Acting in Concert“, dass sich also Verschiedene zusammentun und gemeinsam etwas anfangen, erreichen und verändern.

Denn bereits mit der Geburt, so Hannah Arendt, haben wir unser Leben in der Hand.

Es ist kein nicht zu änderndes Schicksal, das uns zum untätigen Opferdasein verurteilt.

Hannah Arendt (Kurzbiographie) wächst in Königsberg (24.2.1906) auf, studiert in Marburg, Freiburg und Heidelberg bei Heidegger, Husserl und Jaspers Philosophie, promoviert bei Jaspers über das Thema „Der Liebesbegriff bei Augustin“ und setzt ihre wissenschaftliche Arbeit in Berlin fort.

Als Kritikerin des Nationalsozialismus und Jüdin gefährdet, flieht sie 1933 nach Paris, wo sie sich der World Zionist Organization anschließt. Nach Kriegsbeginn in Frankreich interniert, gelingt ihr 1941 die Ausreise nach New York. Sie schreibt für die deutsch-jüdische Exilzeitung "Aufbau", ist für die Conference on Jewish Relations tätig und schreibt ihr Hauptwerk "Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft". 1951 wird sie US-amerikanische Staatsbürgerin und lehrt an verschiedenen Universitäten. 1961 nimmt sie als Berichterstatterin am Eichmann-Prozess in Jerusalem teil und veröffentlicht 1963 das kontrovers diskutierte Buch "Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht über die Banalität des Bösen". Die Bekanntschaft mit ihrem späteren Mann Heinrich Blücher, Emigrant, in Deutschland verfolgter Journalist und KPD-Mitglied, regt sie an, sich mit politischer Theorie und Marxismus auseinanderzusetzen. Die Summe ihres Nachdenkens legt sie in dem dreibändigen Werk „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ nieder – einer Klassikerin politischer Philosophie. Sie stirbt am 4. 12. 1975 in New York.

In diesem optimistischen Zusammenhang sehen wir den **Begriff der Natalität**, der gekoppelt ist mit dem anderen Gedanken von Hannah Arendt, der normalerweise charakterisiert wird als Amor Mundi, als die Liebe zur Welt; ein Stichwort ebenfalls aus den 1950er-Jahren.

Die Berliner Aufführung bringt in ihrer Inszenierung dies Anfangenkönnen immer wieder zum Ausdruck, nicht zuletzt durch den schwarzen Tänzer!

Zu dieser Berliner Aufführung erzählt dann Elisabeth Jöde, dass Robin Ticciati die Berliner Philharmonie als eine »Kathedrale der Möglichkeiten« sieht. Die szenische Einrichtung des britischen Regisseurs Frederic Wake-Walker wählt, so Ticciati im Gespräch, »weniger eine lineare Erzählung als eine Betrachtung, eine musikalische Meditation über den biblischen Text«. Er nutze dazu ein spezielles Lichtdesign (horizontal ein weiß leuchtendes Bühnenrund und vertikale Lichtstäbe), dazu raumgreifende Auftritte der Solist*innen und des Chores sowie modernen Tanz. Die traditionellen Elemente zeigen sich, indem das Orchester auf Darmsaiten und mit Barockbögen musiziert.

Manche von uns **stören sich an dieser szenischen Darstellung**. Das hindere ihren Musikgenuss. Natürlich braucht, so sagen wir, der „Messias“ nicht zwingend eine szenische Einrichtung, doch in dieser Aufführung ging Frederic Wake-Walker die Aufgabe behutsam an.

In den Interaktionen der Gesangssolisten ergaben sich manch berührende Momente mit Blicken, Gesten und Schritten. Allegorisches hatte darin genauso seinen Platz, wie zutiefst Menschliches (die Szene zwischen Altistin und Tänzer, die im Raum von Erotik bis hin zur Pieta changierte).

Es gab daneben noch **einen zweiten Film, „Messiah“, den der deutsche Regisseur Klaus Guth** in Wien in einer szenischen Fassung zu Händels 250sten Todestag auf die Bühne gebracht hatte. Das Stück erzählt von drei Brüdern und deren Familien. Sie beginnt mit der Trauerfeier für den Einen, der sich das Leben genommen hat. Rückblendend wird dessen Leben aufgerollt. Guth setzt seine Geschichte bewusst dem Libretto als Kontrast entgegen. Also: Nicht immer decken sich die Texte des Oratoriums mit dieser Handlung.

Im Mittelpunkt des insgesamt fünfteiligen Handlungsablaufs steht in diesem Neuzeit-Messiah kein Sänger, sondern ein Tänzer (Paul Lorenger). Der hält als eine Art Jungmanager mit Aktenkoffer und vollgestopft mit elektronischen Kommunikationsgeräten am Ende dem gesellschaftlichen Druck nicht länger stand und nimmt sich das Leben. Parallel dazu erzählt Guth Nebenhandlungen aus dem Leben der anderen Brüder - etwa von einer heimlichen Liebesbeziehung oder einer Kindstaufe.

Das Volk (der Wiener Arnold Schönberg Chor) wird hier zum wesentlichen Element der Handlung. Chorgruppen mischen sich gelegentlich mit den handelnden Solisten. Schließlich führt Guth die Handlung zum Ausgangspunkt, der Trauerfeier, zurück. Nach einem eher erschütternden denn triumphalen "Hallelujah" widmen sich die Familien nach der Trauerbewältigung bei einem exzessiven Leichenschmaus wieder ihrem Alltag. Dazwischen agiert eine taubstumme Gebärdendarstellerin, die die Texte des Oratoriums - wie zum besseren Verständnis - immer wieder mit großen Gebärden zu interpretieren scheint.

Guth lässt die insgesamt mehr als 30 Handlungselemente wie in einem Spielfilm auf der großen Drehbühne des Theaters an der Wien ablaufen, die Guths Bühnenbildner Christian Schmidt als Etage eines typischen Fünf-Sterne-Hotels gestaltet hat, mit Zimmerfluchten, Konferenz- und Veranstaltungsräumen in gedeckten Farben, weicher Beleuchtung und flauschigen Teppichen. Doch die Atmosphäre bleibt stets kalt, oft seelenlos. Durch die immer wieder leicht veränderten Flure und Zimmer gehen die handelnden Personen vor und zurück, schaffen damit über die immerhin knapp dreistündige Aufführung eine von Händels großartiger Musik unterstützte Hochspannung, die in einem grandiosen Schlussbild endet.

Erste Resonanzen der Teilnehmenden

Das Nebeneinander von Erhabenem (Tanz im ersten Film) und Banalem (zweiter Film) sei schwierig gewesen, beeindruckt habe die Gebärdensprache als Verkörperung der

Musik. Vor allem sei der hinweisende Finger der Frau, die die Zeichensprache für Schwerhörige machte, aufgefallen. Besonders sei im 2. Film immer wieder die Verdoppelung der Figuren durch ihre Schatten. Das wurde im Gespräch mit der Frage verbunden: Wenn wir unsere Schatten annehmen, brauchen wir dann noch Jesus? Antwort: Vielleicht doch als Modell oder Vorbild für gelungene Schattenintegration? Einen Teilnehmer hatte besonders die realistische Filmszene beeindruckt, in der der Protagonist vor den Firmenleuten scheitert. Das gebe für ihn ein von der Musik ins Heute „transportiertes Stimmungsbild“. Gerätselt wurde über den Selbstmord des Protagonisten im 2. Film: Ein (verdeckter) Wandlungsimpuls? Aber das scheinbar Banale im Film habe existentielle Deutungskraft. Er (der Teilnehmer) habe seine eigene Geschichte wiedergefunden im Film und die Musik habe über das Trauma des Scheiterns hinausgewiesen.

Musikalisch eindrucksvoll komponiert **Händel** im ersten Teil den Weg durch Finsternisse (...darkness shall cover the earth, Nr.9) und Schatten des Todes (The people that walked in darkness...dwell in the land oft the shadow of death, Nr.10) zum Licht (...have seen a great light, Nr.10). Er geht im letzten Teil von Nr. 10 hinaus über den zuvor verwendeten plausiblen Kontrast der Stimmung von Moll (darkness, shadow of death) und Dur (...upon them hath the light shined) und *integriert Licht und Dunkelheit*: der „Lichttext“ (...upon them hath the light shined) wird vertont und instrumental begleitet in Moll. Eine zu gewagte Deutung?

Das Schlussduett und der Chor am Ende des ersten Teils gehören zu den Höhepunkten des Oratoriums und auch der Inszenierung (Ticciati), die dort die gesamte Spannweite von Eros bis hin zur Pieta auffaltet und besingt. Auch so kann man das berühmte Duett „Er weidet seine Herde“ (He shall feed His flock...)/ „Kommt her zu ihm“ (come unto Him...) in neue Kontexte rücken, in dem auch der Chor als „Mitakteur“ auftritt, wie jemand sofort bemerkte. Er gehört also nicht einfach zu einer blind folgenden Schafherde.

Händel „bettet“ dieses Duett in einen wiegenden 12/8 Takt, der Ruhe und Geborgenheit vermittelt. Und im Motiv der aufeinander folgend absteigenden Achtelnoten des „He shall feed His flock“ scheint auch das Trostmotiv des „Comfort ye“ aufgehoben.

Der große Bibelausleger Origenes im 3. Jahrhundert meinte, es sei wenig schmeichelhaft für die Christen, wenn sie sich nur als Schafe verstehen, die dem Hirten folgen. Er sieht **die Schafe als Bild für die Instinktkräfte der menschlichen Seele**. Wir haben in uns intuitive Fähigkeiten, die auf die Stimme des guten Hirten hören. Wenn wir unserer eigenen Seele trauen, können wir gut unterscheiden zwischen denen, die uns zum Reichtum unserer Seele führen, die uns auf eine Weide führen, die uns nährt, und zwischen denen, die uns ausbeuten, die uns immer schwächer werden lassen, die uns abhalten von unserer eigenen Lebendigkeit. Wenn wir unserer eigenen Seele trauen, spüren wir auch, welche Stimmen in unserem

Inneren uns guttun, welche uns zum Leben bringen und welche Stimmen uns auf falsche Fährten locken.⁸

Musikalisch beginnt **Händel** den zweiten Teil (Leiden, Sterben, Auferstehung) mit einer ungeheuren Verdichtung: vier nur von einer Alt-Arie („He was despised..“) unterbrochene Chöre folgen aufeinander und steigen ab in immer dunklere Tonartenräume. Dies teilt sich beim Hören unmittelbar atmosphärisch mit. Und an den Beginn des ersten dieser Chöre setzt Händel das kleine „Comfort ye“ - („Tröste dich“) - Motiv aus dem Beginn des Werkes (vgl. S. 5) - gleichsam wie den Versuch einer Stärkung angesichts des kommenden Schmerzes und der kommenden Schwere.

Insbesondere die o.g. Arie „He was despised...“ („er ward verachtet,...“) ist anfangs auffallend kleingliedrig vertont - wie stockend , seufzend, ja schluchzend, als müsse sich die Sängerin erst fassen, bevor das ungeheuerliche Geschehen „...a man of sorrow ...“ (...ein Mann der Schmerzen, der seinen Rücken den Peinigern hinhielt... und durch dessen Wunden „wir“ geheilt sind, Jes. 53,3 – 6), zusammenhängend geschildert werden kann. Diese Art der fast fragilen Vertonung (auch Nr.26 und Nr.27) führt uns

zum **2. großen Lebenskunstthema des Messias: Vulnerabilität (Verwundbarkeit).**

Unsere aktuellen Fragen dazu: Welchen Migrationsdruck wird die wachsende Weltbevölkerung auf Europa ausüben? Wie können wir uns schützen vor der Gewaltsamkeit, die in der ungerechten Verteilung globaler Lebensressourcen lauert und den imperialen Gelüsten in der Nachbarschaft? Wohin werden die politischen Umbrüche führen, die im Februar 2022 durch den Überfall auf die Ukraine aufgebrochen sind und die so viele Menschenleben fordern?

Unsere Fragen weisen darauf hin, wie verwundbar die Menschheit ist – individuell und sozial, im menschlichen Körper wie im Staatskörper.

Der Messias verkörpert, dass Gott sich aus freien Stücken im Messias verwundbar macht. Im Messias stelle sich „Gott“ selbst der Verwundbarkeit. Sein „Körpersein“ macht Jesus verwundbar. Und er wird tatsächlich verwundet, wird gemartert und gekreuzigt bis in den Tod. Diesem Leben in Verwundbarkeit spricht das Christentum Heilungsbedeutung zu. Wieso?

Hier bietet sich das Bild vom „Verwundeten Heiler“ an. Um den Pol des verwundeten Anteils im Heiler und um die Bedeutung von dessen Wunde für das Heilungsgeschehen rankt sich der griechische Mythos des Chiron⁹. C.G. Jung hat diesen antiken Mythos aufgegriffen und dessen Bedeutung für das therapeutische

⁸ Wir verweisen hier auf das interessante Buch: Leman, K./Pentak, W., Das Hirtenprinzip: Sieben Erfolgsrezepte guter Menschenführung, Gütersloher Verlagshaus 5. Auflage 2005. Es beschreibt die Mentoringbeziehung eines Professors mit einem Studenten, der etwas über die Führung von Menschen lernen will. Der Professor ist eine Art Hobby-Hirte und macht an diesem Beruf Verblüffendes zum Thema Leitung und Menschenführung fest.

⁹ Bei einem Fest, so der Mythos, bei dem auch reichlich Wein floss, wurde Chiron versehentlich von einem Pfeil des Herakles getroffen. Da die Spitze dieses Pfeiles mit dem Blut der Hydra getränkt war, vermochte selbst der Halbgott Chiron seine eigene Wunde nicht zu heilen, obgleich er als Sohn eines Titanen und einer Nymphe das Privileg der Unsterblichkeit besaß und als größter Heiler seiner Zeit galt. Zwar war er in der Lage, die Wunden anderer von Pfeilen Getroffener zu heilen, hinsichtlich seiner eigenen Verwundung war ihm dies jedoch nicht möglich. Die Legende besagt, dass Chiron von da an immer unter seiner Wunde litt, und er wurde erst von dieser befreit, als er auf seine Unsterblichkeit verzichtete, um Prometheus zu retten.

Geschehen herausgestellt. Berühmt wurde in diesem Zusammenhang die Aussage Jungs: „Nur wo der Arzt selbst getroffen ist, wirkt er. Nur der Verwundete heilt. Wo aber der Arzt einen Persona-Panzer hat, wirkt er nicht.“¹⁰ Er selber stellte fest: „Man könnte ohne allzu viel Übertreibung sagen, dass jede tiefergreifende Behandlung etwa zur Hälfte in der Selbstprüfung des Arztes besteht, denn nur, was er in sich selber richtigstellt, kann er auch beim Patienten in Ordnung bringen. Es ist kein Irrtum, wenn er sich vom Patienten betroffen und getroffen fühlt: nur im Maße seiner eigenen Verwundung vermag er zu heilen. Nichts anderes als eben das will das griechische Mythologem vom verwundeten Arzt besagen“.¹¹

Wunden und Verwundbarkeiten gehören zum Kern christlicher Theologie. Zum einen, weil Gott sich in Jesus Christus verwundbar gemacht habe, dem dann auch schlimmste Gewalt angetan wurde. Zum anderen zeigen uns Feste wie Pfingsten, dass man in seiner Nachfolge mit dieser Verletzung anders umgehen könne. Man reagiert eben nicht in jeder Situation mit aggressivem Selbstschutz, sondern setzt auf Offenheit und Kommunikation, um so eventuelle Krisen gemeinschaftlich zu bestehen.

Frage von Teilnehmenden: Wie findet man in der gegenwärtigen politisch-kriegerischen Situation die richtige Balance zwischen Schutz und Verwundbarkeit?

Gibt es da Hinweise aus der Theologie? Möglicher Weg: Es ist wichtig abzuwägen, wo man sich schützen muss und wo man Verwundbarkeit riskiert, um erfülltes Leben zu ermöglichen. Ein Beispiel: Wenn Menschen sich entscheiden Eltern zu werden, nehmen sie immer Verletzungen und lebenslange Verletzlichkeit in Kauf. Das gilt vor allem für Frauen, aber auch für Väter. Schwangerschaft und Geburt gehen nun mal nicht ohne Verwundungen vonstatten. Aber auch von der psychologischen Seite her betrachtet gehen Eltern bewusst das Risiko der Verwundbarkeit ein. Warum? Weil sie hoffen, dass es sich lohnt, wenn neues Leben entsteht. **Diese Abwägung zwischen Selbstschutz und Wagnis** betrifft natürlich auch viele andere Bereiche des menschlichen Lebens.

Es war folgerichtig, dass dann Antje Gumsch **aus Stefan Zweigs „Sternstunden der Menschheit“** las: Der biblische prophetische Trost, der schon die Juden nach einem verlorenen Krieg aufrichtete, half auch dem verzweiferten Komponisten Händel. Stefan Zweig beschreibt in seinen „Sternstunden der Menschheit“, wie Händel von Charles Jennens' Bearbeitung der Bibelworte getroffen war wie von einem „Engelsruf aus verhangenem Himmel“. Er hörte die Musik wieder in sich, musste nicht mehr um jeden Akkord, jede Phrase kämpfen. Er blieb am Schreibtisch, tagelang, nächtelang. Nach nur drei Wochen war sein Oratorium „Der Messias“ fertig, „Händels Auferstehung“, wie Stefan Zweig schreibt.

3. großes Lebenskunstthema:

Von Compassion und Unterbrechung: „Cut off“ statt Kreuz

Das Accompagnato (Nr.28) „He was *cut off* out of the land of the living; for the transgressions of Thy People was He stricken (Er wurde aus dem Land der Lebenden

¹⁰ Jaffé, 1971, S.139.

¹¹ C.G. Jung: Grundfragen zur Praxis. GW Bd. 16. Olten: S.78f

weggerissen, für die Missetat deines Volkes wurde er geschlagen.)“ zeigt eine Verdichtung der Leidensgeschichte und gleichzeitig überaus bemerkenswerte Auslassung.

Genial nimmt **Händel** an dieser Stelle die Absicht des Librettisten auf: Er komponiert das kürzeste Accompagnato des Oratoriums und vertont die 19 Worte in 5 Takten! Der Tod Jesu kommt vor, ohne das Kreuz zu erwähnen. Ein „*cut off*“, wie es im Englischen heißt. Man kann darin eine Relativierung des Kreuzes sehen. Wir hingegen sehen hier einen entscheidenden Hinweis auf das, was wir gerade heute unter „Religion“ verstehen: Compassion und Unterbrechung - Mitleiden und „*Cut off*“.

Zur „Compassion“¹²: Johann Baptist Metz, katholischer Theologe, hat das Fremdwort Compassion eingeführt, weil es ihm nicht so gefühlig klingt wie das deutsche Mitleid: "So verwende ich versuchsweise das Fremdwort »Compassion« als Schlüsselwort für das Weltprogramm des Christentums im Zeitalter der Globalisierung und ihres konstitutionellen Pluralismus der Religions- und Kulturwelten. Und ich verstehe dabei diese Compassion nicht als vages »Mitgefühl« von oben oder von außen, sondern als Mitleidenschaft, als teilnehmende, als verpflichtende Wahrnehmung fremden Leids, als tätiges Eingedenken des Leids der Anderen. Diese Compassion verlangt vorweg die Bereitschaft zu einem Blickwechsel, zu jenem Blickwechsel, zu dem die biblischen Traditionen, besonders auch die Jesusgeschichten, immer wieder einladen, dazu nämlich einladen, uns selbst auch mit den Augen der Anderen, vorweg der leidenden und bedrohten Anderen, anzuschauen und einzuschätzen. Und diesem Blick wenigstens um ein Geringes länger standzuhalten, als es die spontanen Reflexe unserer Selbstbehauptung erlauben. Für diese Compassion gilt der kategorische Imperativ: »Sieh hin, und du weißt!« (H. Jonas).“¹³(Vgl. auch S.6 zum häufig im Oratorium vertonten „Behold“ = sieh hin, merke auf)

Und solche Compassion hat, so betonen wir, immer mit dem zweiten Merkmal zu tun: **Der Unterbrechung**¹⁴.

Ihr entspricht die Generalpause in der Musik^{15, 16}

¹² Der katholische Theologe Johann Baptist Metz fragt denn auch dringlich bereits im Kontext eines Christentums nach Auschwitz: Haben wir vielleicht - im Verlauf der Zeit - das Christentum zu ausschließlich als eine sündenempfindliche und entsprechend zu wenig als eine leidempfindliche Religion interpretiert und praktiziert? Haben wir womöglich den Schrei der Menschen in den abgründigen Leidensgeschichten ihrer Welt zu schnell und zu sorglos aus der christlichen Passionsverkündigung verbannt? Haben wir diese fremden Leidenden nicht zu schnell dem »rein profanen« Bereich zugeordnet? Und sind wir so nicht taub geworden gegenüber der Prophetie dieses Leidens...“ (Quelle siehe unter Anmerkung 13)

¹³ Dieser Text stammt von der Webseite <https://www.publik-forum.de/Publik-Forum-10-2006/compassion-sieh-hin-und-du-weisst?Danke=true> des Internetauftritts von Publik-Forum. Leicht gekürzter Auszug aus: Johann Baptist Metz, »Memoria passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft«, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 2006

¹⁴ Johann Baptist Metz: Glaube in Geschichte und Gesellschaft. Studien zu einer praktischen Fundamentaltheologie, Mainz 5. Auflage 1992. Seite 166.

¹⁵ „Als rhythmischer Zeitkunst ist der Musik die Fähigkeit zur Unterbrechung wie die Endlichkeit schon formal eingeschrieben. Vor allem in der rhythmischen Gestaltung, aber auch in Melodik und Harmonik spielt die Kompositionskunst mit der Unterbrechung: einmal im wörtlichen Sinn als Pause, dann im metaphorischen Sinn als überraschende Enttäuschung von Hörerwartungen“. René Buchholz in Zeitschrift Feinschwarz vom 3. August 2018 <https://www.feinschwarz.net> › religion-als-unterbrechung.

¹⁶ Im Messias komponiert **Händel** in 9 von insgesamt 22 Chorstücken die Generalpause - meist vor dem Schluss - als eine Unterbrechung, ein Innehalten, ein Bewusstwerden und vielleicht auch Befragen der vorangehenden Aussage, die dann mit den letzten Takten bekräftigt wird.

Wie ist das zu verstehen?

Es gibt ja vielfältige Formen des Unterbrechens: vom Ins-Wort-Fallen bis zur vollständigen Isolation der Folterkammer. Vieles davon ist lästig, störend oder zerstörerisch, manches heilsam. Früher unterbrach das Testbild im Fernsehen den Sendefluss in der Nacht und signalisierte: Alles hat seine Zeit, auch der Schlaf. Die Unterbrechung wirkte der Maßlosigkeit des Konsums entgegen. Das Fasten in der Kar- oder Adventszeit hatte ursprünglich auch diese Aufgabe: Zeit zurück zu gewinnen für das, was auch lebens-not-wendend ist.

Für den Theologen Metz konkretisiert sich christliche Lebenshaltung als Unterbrechung dessen, was scheinbar immer schon war, das nicht weiter hinterfragt wird und das Leben der Menschen bestimmt wie das mythische Schicksal, dessen moderne Variante ‚Alternativlosigkeit‘ heißt. **Sich zu Händels Messias hörend in Beziehung zu setzen ist selbst schon Unterbrechung des Alltags!**

Und da in wenigen Tagen *Karsamstag* ist: Der fällt mit der großen Unterbrechung des *jüdischen Sabbat* zusammen und wird deshalb – in der christlichen Glaubensstradition – um den Sonntag als Tag der Auferstehung ergänzt. Daher kann es bereits am Tag der Grabesruhe zugleich erste Zeichen der Hoffnung geben. Sie zuzulassen und den Möglichkeitssinn der Hoffnung zu kultivieren, gehört daher genauso zur samstäglichen Lebenskunst wie die Klage und Kultivierung der eigenen Sterblichkeit. Lebenskunst hätte sich in solchen Karsamstags-Unterbrechungen zu üben und sie ins Spiel der Selbsterfahrungen einzuspielen – mit allen Mitteln religiöser, ästhetischer und ritueller Unterbrechungskunst.

Und so kann auch die Arie (Nr.29) „Du liessest ihn im Grabe nicht“ (But you didst not leave his soul in hell, Psalm 16,10) mit einer tröstlichen Sext aufwärts beginnen in hellem Dur. **Händel** und sein Librettist verzichten auch hier und im weiteren zweiten Teil weitestgehend auf Texte aus den Evangelien. Stattdessen kommen in Chören und Arien vorwiegend Psalmen zu Wort. In der Arie (Nr. 34) „How beautiful are the feet of them...“ (Wie lieblich ist der Boten Schritt...) scheint eine Vision von Frieden auf, der – in wiegendem 12/8 Takt von der Altistin gesungen - musikalisch schon empfunden werden kann.

Am Ende dieses 2.Teils steht das strahlende „Hallelujah“, freilich nicht ohne vorher zu fragen, warum die Nationen so „fourisly together“ aufeinander- und damit gegen Gott – hauen (Nr.36). Und was heißt es, wenn der Chor (Nr.37) fordert, deren „Bande zu zerreißen“, damit ihr „Joch“ abgeworfen wird?

Auch in diesen Passagen zeigt sich **Händels** große Opernerfahrung: stärkste Kontraste in der Aufeinanderfolge von Lyrisch-Zartem, Dramatisch-Heftigem und Kraftvoll-Strahlendem.

Der **dritte Teil** des „Messias“ handelt vom Alltag des Glaubens (ja - auch von der möglichen Zuversicht) und setzt ein mit einer der bekanntesten Arien (Nr.40) des Oratoriums:

„I know that my Redeemer liveth...“ (Ich weiß, dass mein Erlöser lebet...). Insgesamt neunmal erklingt - von der Sopranistin und instrumental - das eingängige Anfangsmotiv. Es umspannt eine Oktave, das Intervall der größtmöglichen Vollkommenheit und „singt“ sich so - schwer wieder zu vergessen - hinein in die Hörenden. Dieser Text aus dem Hiobbuch galt und gilt als Ausdruck von Glaubensgewissheit. Die weiteren Texte des letzten Teils sind alle dem Neuen Testament entnommen.

Wenn man an die Ablehnung des „Messias“ durch den Londoner Bischof denkt (S.2), erscheint es wie eine Ironie, dass ca. 145 Jahre nach ihrer Uraufführung in Dublin diese Arie 1868 bei der Uraufführung des Deutschen Requiem eingefügt wurde, um wiederum dem Vorwurf an Johannes Brahms zu begegnen, sein Werk sei theologisch nicht einwandfrei.

Zwei weitere Arien, umgeben von eher feierlichen Chören prägen den dritten Teil. In der Berliner Aufführung kam ein genialer Einfall hinzu: wenn der aus Burkina Faso stammende Tänzer Ahmed Soura wie ein Flüchtling mit Rucksack den Saal betritt, wird ihm von der weißen Supremacy Gemeinschaft energisch der Zutritt zur Bühne verwehrt. Sie erkennen den wahren Messias nicht, preisen zwar den Allmächtigen, doch ausgerechnet ihm, dem im vorangehenden zweiten Teil als King of Kings im königsblauen Umhang gehuldigt wurde, dessen Auferstehung man bejubelt hatte, wird nun die Tür gewiesen – die Menschen sind im Fanatismus blind geworden!

In diesem letzten Teil tragen die Orchester- und Chorleute, aber auch die Solistinnen und Solisten Alltagskleidung. Wir haben das verstanden als Ausdruck des offenen Ausgangs der Geschichte um den Messias, um die Messianische Kraft in der Welt.

Der „Messias“ schließt mit einem eindrücklichen „Amen“. Amen – das heißt „wahrlich“ oder „so sei es, so ist es“. Es ist ein „Ja“ zu allem, was gesungen und gehört und inszeniert wurde, eben auch zum Scheitern des Messias und zum Scheitern der (gläubigen) Gemeinde, die den wiederkehrenden Messias (im schwarzen Tänzer) nicht erkennt.

Gleichzeitig suggeriert der erhabene Amen-Chor auch so etwas wie ein gemeinsames Gebet und überschreitet damit vielleicht die Grenze einer außerkirchlichen Religiosität.

Und – wichtig: Nicht zufällig hat dies „Amen“ am Schluss die Form einer Fuge. Und darum haben wir aus aktuellem Anlass am Schluss noch hinzugefügt: Man kann **die Fuge als Form und Hannah Arendts „Übungen im politischen Denken“** zusammenbringen, so konstatierten wir am Schluss¹⁷. Angesichts des Überfalls einer europäischen Großmacht auf ihr benachbartes „Brudervolk“ lohnt es sich, Arendts Analyse totaler Herrschaft wieder lesend zu entdecken. Denn auch sie war wie die Ukrainer von heute auf morgen Situationen ausgesetzt, in denen man fliehen muss und sich auf nichts, kein Recht, keinen Schutz, keine Sicherheitsverträge mehr verlassen konnte. Eine ganze Tradition, die dem Zusammenleben der Menschen

¹⁷ Das hat bereit versucht: Christina Thürmer-Rohr
<https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/christina-thuermer-rohr/>

Verlässlichkeit und Dauer verleihen sollte, war damals zerbrochen und zerbricht wieder.

Und so lässt sich die „Fuge“ - **eine Art Kontrastmelodie - in Beziehung setzen zu Hannah Arendts politischen Grundüberzeugungen**, die auch jetzt nicht verloren gegeben werden dürfen. Die Fuge nämlich ist das Ergebnis einer Entscheidung für ein Thema, ohne monothematisch gewaltsam zu sein! Sie wirkt im Amen wie ein musikalisches Gespräch, bei dem *vier* Stimmen *ein* „Amen“ gestalten.

Verrückterweise erhielt die Fuge ihren Namen nach dem lateinischen Wort „fuga“ »Flucht« oder »Weglaufen«! In einer Fuge flieht das Thema von einer Stimme zur anderen. Sie hat, könnte man sagen, ihre plurale und dialogische Struktur. Denn die Fuge lebt vom musikalischen Dialog. Jedem Thema (Subjekt) ist ein Gefährte (Kontrasubjekt) beigegeben. Auch Zwischenspiele sind dialogisch – alles wird zugleich begleitet und beantwortet.

Die verschiedenen Stimmen stehen also in einem gleichwertigen Verhältnis zueinander, keine übernimmt auf Dauer die Führung, keine ist auf Dauer über- oder untergeordnet. Jede Stimme verfolgt selbständige Melodielinien, die als Gegenstimmen auf die jeweilige Melodiestimme bezogen bleiben (Kontrapunkt). **In nichthierarchischer Reihenfolge** durchwandert der thematische Gedanke alle Stimmen, ohne in Regelmäßigkeit zu erstarren. Allein bindend ist, dass ihr Thema nacheinander von allen Stimmen vorgeführt und von der Gefährtin beantwortet werden muss. Die Fuge bleibt dabei ein frei gestaltetes Stück, eine freizügige und offene Kompositionsart.

Händel lässt im „Messias“ den Chor sowohl „strenge“ Fugen als auch - mehrheitlich - solche „in lockerer Polyphonie“ singen und erweckt damit bei den Hörenden den Eindruck von Abwechslung und großer Vielfalt.

Dem entspricht, was Hannah Arendt immer wieder betont: Menschen sind im Plural geschaffen. Es gibt nicht *den* Menschen, sondern *die* Menschen. Diese sind verschieden, wenn sie auch zusammenleben müssen, wie die Stimmen in der Fuge. Und so gilt: **Die gemeinsame Anwesenheit der anderen, der vielen Verschiedenheiten in einer gemeinsamen Welt ist die Grundlage des Politischen. Diesem geht es um das Zusammenleben der vielen und verschiedenen Menschen in der einen Welt.**

Wenn Hannah Arendt davon ausgeht, dass es Menschen nur im Plural gibt, wenn sie die Pluralität als eine Tatsache qualifiziert und das Politische als „Zusammen- und Miteinandersein der Verschiedenen“ definiert, wenn also der Plural Grundbedingung der Existenz und Grundbedingung des Politischen ist, dann wird das Sich-in-Verbindung-bringen mit den mitlebenden Anderen zur zentralen politischen Frage. „Wenn wir auf dieser Erde zu Hause sein wollen, selbst um den Preis des In-diesem-Jahrhundert-zu-Hause-Seins, müssen wir versuchen, uns an dem nicht endenden Dialog mit ihrem Dasein zu beteiligen.“ Die Versuchung für die Mächtigen, man sieht es gerade, ist, dass sie egoistisch monomanisch, also rücksichtslos eigene Interessen und Geschichtsbilder durchsetzen und eben plurale Gestaltung verhindern und vernichten. Dabei nehmen nicht nur ihre Opfer (die besonders), sondern letztendlich auch sie selber Schaden an ihrer Seele.

In Händels Messias und ebenfalls mit Hannah Arendt ist die hebräische Bibel (das Alte Testament) nicht nur der längst vergangene ‚Schatten‘, dem das Neue Testament als Zeit des Lichtes und der Wahrheit folgt, sondern beide Testamente bilden eine Konstellation, in der die eine Gestalt zweifach beleuchtet wird. Wir gebrauchten das Bild der Überblendung (dissolve). Und darin konstellierte sich für uns existentielle (Lebenskunst-)Themen wie Trost, Geburtlichkeit, Anfangenkönnen, Religion als Compassion und als Unterbrechung.

Und wir bekamen einen vertieften Eindruck von der Frage, **warum Händel nicht von Jesus Christus (nur an einer Stelle), sondern vom Messias spricht**. Juden und Christen nämlich halten daran fest, dass es eine messianische Zeit gibt, die Frieden beschert. Das Wort Messias stammt von dem hebräischen Begriff „Maschiach“ ab. Es bedeutet „der Gesalbte Gottes“. In der hebräischen Bibel heißen die Könige und Priester so, denen bei ihrer feierlichen Ernennung zum Oberhaupt Öl auf ihr Haupt gestrichen wurde. Juden glauben, dass der Messias ein besonderer Gesandter Gottes sein wird, aber niemals Gott selbst. Denn im jüdischen Glaubensbekenntnis heißt es: „Höre Jissrael: ER unser Gott, ER Einer!“ Auch das griechische Wort Christos bedeutet "der Gesalbte Gottes". Petrus soll zum ersten Mal von Jesus als Messias gesprochen haben. Simon soll ihn daraufhin „Christus, den Sohn des lebendigen Gottes“ genannt haben. Auch andere Anhänger von Jesus teilten schon damals die Meinung von Petrus und Simon. Andere Juden taten das nicht. Erst im 4. Jahrhundert setzte sich unter den Christen endgültig die Überzeugung von Jesus als Messias durch. Denn gemeinsamer Nenner aller messianischen Erwartungen ist, so zeigten wir, eine signifikante Krisensituation zur Jesuszeit, zur Zeit Händels und eben auch heute. Krise also sei, sie nun kriegerischer, politischer, wirtschaftlicher oder auch kultureller Natur. **Schlussfrage:** Haben die alttestamentlich-jüdischen Messiaserwartungen über Jesus hinaus nun noch eine Bedeutung für Heutige? Ja, denn schließlich bleibt ein großer, uneingelöster Rest jener Verheißungen. Das messianische Friedensreich steht trotz des in Jesus gekommenen Messias noch aus. Und solange dies noch der Fall ist, können Heutige - aktuell besonders deutlich - nur als Hoffende leben, in Erwartung einer anderen Geschichte. Und mit dieser Hoffnung sind Christen Weggenossen gläubiger Juden, die noch auf das erste Kommen des Messias warten. Traditionell gesagt: Christen und Juden warten- und das kann Händels Musik ebenfalls ausdrücken - im Grunde auf denselben Christus.

Elisabeth Jöde und Wolfgang Teichert