

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 51 (1995)
Heft: 2

Artikel: Jephtha : Anmerkungen eines Exegeten zu G.F. Händels musikalisch-theologischer Deutung einer "entlegenen" alttestamentlichen Tradition
Autor: Bartelmus, Rüdiger
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-878210>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jephtha – Anmerkungen eines Exegeten zu G.F. Händels musikalisch-theologischer Deutung einer «entlegenen» alttestamentlichen Tradition¹

I. Vorbemerkung

Religion und Musik sind zwei anthropologisch relevante Phänomene, die wohl seit Anbeginn der Menschheitsgeschichte aufs engste aufeinander bezogen sind.² Es ist ja kein spezifisch israelitischer Gedanke etwa der Psalmdichter, wenn sie die versammelte Gemeinde auffordern:

Danket dem HERRN mit Harfen; lobsinget ihm zum Psalter von zehn Saiten! Singet ihm ein neues Lied; spielt schön auf den Saiten mit fröhlichem Schall!³

Wo immer auf dieser Welt religiöse Rituale stattfinden bzw. stattgefunden haben, spielen Musikinstrumente und/oder Gesang eine wichtige Rolle – «rites de passage» ohne musikalische oder zumindest rhythmische Gestaltung wenigstens eines Teils der dabei verwendeten Texte kennt wohl kein Kulturkreis auf dieser Erde. Dementsprechend hat Musik auch in der Welt des Alten Orients (einschliesslich des Mittelmeerraumes), aus der die christliche Religion hervorgegangen ist, im religiösen Bereich von jeher eine dominante Rolle gespielt, wie wir den erhaltenen Texten, aber auch den Ergebnissen der Ausgrabungen entnehmen können.⁴ In diesem Kulturkreis ist sie indes nicht auf den rituellen Bereich im eben angesprochenen engeren Sinne beschränkt geblieben, sondern hat

¹ Für den Druck überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 20.12.1990 vor der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg gehalten wurde. Der Verfasser dankt der Thyssen-Stiftung für die grosszügige Finanzierung eines Forschungs-Freijahres, in dem u. a. diese Untersuchung abgeschlossen werden konnte.

² Vgl. dazu G. van der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, Tübingen 1956, 426f.; 517. Dass es im Verlauf der Religionsgeschichte gelegentlich Bewegungen gegeben hat, die die Musik aus theologischen Gründen aus dem kultischen Vollzug zu verbannen suchten, kann hier ausser Betracht bleiben, zumal aus derartigen Abwehrreaktionen indirekt deutlich wird, welch grossen Einfluss Musik offenbar auf das religiöse Bewusstsein hat.

³ Ps 33,2.3 in der Übersetzung der Lutherbibel; vgl. u. a. Ps 40,4; 96,1; 98,1.4–6; 138,1; 144,9; 149,1.

⁴ Vgl. als eines der ältesten Fundstücke etwa die sog. «Kultharfe» (in Wirklichkeit eine Leier) aus den Königsgräbern in Ur (Rekonstruktion im Iraq Museum Baghdad Nr. 8694; Abb. u. a. in ANEP 61, Abb. 193), sowie die Ab. 191–211 in ANEP und v. a. O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Zürich-Einsiedeln-Köln und Neukirchen 1972, 312–328.

von Anfang an auch im Bereich der «religiösen Unterweisung», im Rahmen der Überlieferung der religiösen Traditionen, eine Rolle gespielt. «Sänger» – gleichgültig ob einfach als «Sänger»⁵ oder als «Kultsänger»⁶ bzw. «Tempelsänger»⁷ klassifiziert – haben hier eine, wo nicht die entscheidende Rolle bei der Sammlung und Überlieferung der religiös relevanten «Fakten» – vor der Verschriftlichung steht in vielen Fällen die musikalisch ausgestaltete mündliche Überlieferung. Im Bereich des AT zeugen davon etwa das Schilfmeer- (Ex 15) und das Debora-Lied (Ri 5) sowie die sog. Geschichtspsalmen (Ps 78; 105; 106). Wie eng in dieser Zeit «singen» und «erzählen» zusammenhängt, fasst Ps 96 quasi programmatisch zusammen:

*Singet dem HERRN ein neues Lied; singet dem HERRN, alle Welt! Singet dem HERRN und lobet seinen Namen, verkündet von Tag zu Tag sein Heil! Erzählet unter den Heiden von seiner Herrlichkeit, unter allen Völkern von seinen Wundern!*⁸

Im Judentum und in einigen christlichen Kirchen ist es denn auch bis heute üblich geblieben, die «heiligen Texte» nicht einfach vorzulesen, sondern sie musikalisch gestaltet vorzutragen. Offenbar geht man davon aus, dass man den Zuhörern so die affektive «Tiefendimension» der Texte besser übermitteln kann als es bei dem vornehmlich auf rationale Wahrnehmung zielenden Vorgang des Vorlesens geschieht. – Im Protestantismus dagegen hat – unbeschadet dessen, dass noch Luther und Zwingli die Musik durchaus schätzen und v.a. Luther selbst Lieder schuf, in denen die christliche Botschaft in affektiv-narrativer Form vermittelt wird⁹ – das Prinzip *sola scriptura* diesen affektiven Zugang zur Tradition zugunsten der rationalen Wahrnehmung von Fakten weitgehend verdrängt, jedenfalls in dem Bereich der Theologie, wo man mit dem Anspruch auftritt, mit den Texten «wissenschaftlich» umzugehen. Sicher – die evangeli-

⁵ So Homer in der griechischen Tradition, der seinerseits etwa in der Odyssee (z.B. Od. VIII,471ff.) den Sänger Demodokos als Tradenten wichtiger Traditionen kennt.

⁶ Vgl. dazu etwa J. Krecher, Sumerische Literatur, in: W. Röllig, Altorientalische Literaturen, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Band 1, Wiesbaden 1978; 104. Krecher beschränkt sich entsprechend dem Ziel des Handbuches allerdings darauf, die sumerischen Texte als «Literatur» darzustellen. Dass hinter den schriftlichen Texten Traditionen stehen, die z.T. ursprünglich von Sängern tradiert wurden, lässt er indes verschiedentlich durchblicken, ohne auf das Überlieferungsgeschichtliche Problem näher einzugehen.

⁷ So in der alttestamentlichen Wissenschaft, die die levitischen «Sänger» von I Chr 6,16ff.; 15,16ff. etc. zumeist als «Tempelsänger» klassifiziert; vgl. etwa O. Kaiser, Einleitung in das Alte Testament, Gütersloh⁵1984, 189. 353 u.ö. mit Bezug auf H. Ewald, der in den Chronikbüchern ein Werk dieser Sänger gesehen hat.

⁸ Ps 96,1–3 in der Übersetzung der Lutherbibel; vgl. u. a. Ps 105,2; Ex 15; Ri 5.

⁹ Als Belege dafür seine nur die beiden Lieder «Vom Himmel hoch» und «Nun freut euch lieben Christen g'mein» (EKG 16 bzw. 239) genannt.

sche Kirchenmusik hat zu allen Zeiten bedeutende Werke hervorgebracht, die auch und gerade durch ihre Art der Textauslegung die Hörer zutiefst zu bewegen vermochten. Aber das ist nach einer weit verbreiteten Einschätzung Teil der religiösen Praxis und hat mit wissenschaftlicher Textauslegung, die sich um die «objektiven» Grundlagen des Glaubens zu bemühen hat, nichts zu tun – oder vielleicht doch? Stört oder fördert eine musikalisch-affektive Ausgestaltung biblischer Texte den Verstehensprozess? Ja, kann man Texte, die ursprünglich affektiv ausgestaltet waren bzw. beim rhythmisch-musikalischen Vortrag entsprechend gestaltet wurden, ohne Berücksichtigung dieser Dimension überhaupt sachgemäss verstehen?

II. Motive zur Überschreitung des üblichen exegetischen Horizonts

Schon allein das eben angesprochene Phänomen der elementaren Zusammengehörigkeit von religiöser Aussage und musikalisch-affektiver Gestaltung derselben lässt es zumindest nicht als ein gänzlich willkürliches Vorhaben erscheinen, wenn im folgenden ein Alttestamentler einmal nicht exegetisch-puristisch nur nach der «ursprünglichen» Bedeutung eines biblischen Textes – der Jephtha-Tradition im Richterbuch – fragt, sondern eine musikalisch-dramatische Ausgestaltung des in Frage stehenden Textkomplexes – hier die durch G. F. Händel und seinen Textdichter T. Morell – in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt. Doch unbeschadet dessen, dass die folgenden Überlegungen konkret von Händels letztem Oratorium *Jephtha* ausgehen – es dient nur als *ein* (wenn auch sehr eindrückliches) Beispiel für ein weitergehendes Interesse: Hinter der Auseinandersetzung mit dem emotional zutiefst bewegenden Händelschen Opus steht die Absicht des Exegeten, von diesem Spezialfall aus ganz generell die Dimension im weiten Feld der Wirkungsgeschichte biblischer Texte in den Blick zu bekommen, die im traditionellen, vornehmlich an schriftlichen Urkunden und deren «sachlichem» Gehalt orientierten exegetischen Betrieb oft zu kurz kommt – nämlich die affektive Dimension bei der Generierung, Tradierung und Rezeption von Texten, also die Dimension, die man in der Sprachwissenschaft mit den Stichworten «Ausdruck» bzw. «Kundgabe» zusammenfasst. Noch einmal anders gesagt: Es geht im folgenden um den Versuch einer Einbeziehung der affektiven Seite des Sprachgeschehens in die Exegese, wenn auch aus pragmatischen Gründen zunächst eingeschränkt auf den im Grenzbereich zwischen emotionaler und rationaler Sphäre anzusiedelnden Vorgang der Vermittlung bzw. Wahrnehmung biblischer Texte durch das Medium der Musik –

ermöglicht doch barocke Musik als «Klangrede»,¹⁰ die mit nonverbalen, unmittelbar sinnenfälligen Mitteln direkt an die Affektkultur der antiken Rhetorik anknüpft,¹¹ einen relativ einfachen Zugang zu dieser elementaren Dimension im Sprachgeschehen; andere Ausdrucksformen der affektiven Dimension der Sprache können im Rahmen dieses Aufsatzes allenfalls in Andeutungen gestreift werden.

Dass der angesprochene Problemhorizont selbst in der so eingeschränkten Form nicht auf wenigen Seiten umfassend abgeschritten werden kann, liegt auf der Hand – eine Beschränkung auf einige wesentliche Elemente ist unumgänglich. Dementsprechend sollen im folgenden nur drei Aspekte diskutiert werden: Zunächst werden noch drei weitergehende (wenn auch mit dem schon genannten Motiv zusammenhängende) Beweggründe für die Überschreitung des üblichen exegetischen Horizonts angesprochen, von denen her die – weit über das fachexegetische Interesse hinausgehende – Bedeutung der hier diskutierten Fragestellung deutlich werden soll. Im sodann folgenden – rein alttestamentlichen – Teil wird ein Überblick über die wichtigsten exegetisch-theologischen Deutungen von Ri 11,29–40 bzw. 30–40 folgen – des Teils der Jephtha-Tradition, der in der Wirkungsgeschichte im Vordergrund des Interesses stand. Denn ohne eine zumindest oberflächliche Orientierung über den sachlichen Inhalt eines Textes hat es wenig Sinn, dessen Wirkungsgeschichte bzw. affektive Dimension zu diskutieren. Im letzten Teil soll dann schliesslich anhand von einigen Noten- bzw. Musikbeispielen aus dem Oratorium «Jephtha»¹² die musikalisch-theologische Interpretation der biblischen Jephtha-Tradition durch G. F. Händel vorgestellt werden. – Dass daran deutlich wird, inwiefern es sich für den Exegeten lohnt, sich auch mit ausserbiblischen Ausformulierungen biblischer Traditionen auseinanderzusetzen, ist die konkrete Hoffnung des Autors dieser Zeilen.

Zunächst also zu den weitergehenden Motiven: Streng formal betrachtet handelt es sich bei den drei angekündigten Motiven für die «Digression» des Exegeten nur um zwei, denn die beiden zuerst zu diskutierenden konvergieren insofern, als beide mit dem «Wie» der Vermittlung von biblischen Texten zu tun haben – das eine Motiv allerdings stärker mit Blick auf subjektiv-pragmatische Aspekte der Hermeneutik, das andere mehr unter generellen Aspekten heutiger christlicher Verkündigung. Letztlich handelt es sich bei ihnen also eher um prak-

¹⁰ Der Ausdruck findet sich bereits bei J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, 187 und wurde in jüngerer Zeit von N. Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, dtv TB 10500, München³1987, programmatisch wieder aufgenommen.

¹¹ Vgl. dazu D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, 11–14.

¹² *Sic* im Manuskript Händels!

tisch-theologische als alttestamentliche – und zudem stark subjektiv gefärbte – Gesichtspunkte:¹³

Dass Religionsunterricht zu geben am Beginn der siebziger Jahre kein leichtes Unterfangen darstellte, weiss jeder, der in dieser Zeit in Deutschland (und nicht nur dort) mit Schule zu tun hatte, sei es als Schüler, sei es als Lehrer. Wenn überhaupt, konnte man allenfalls etwas erreichen, wenn man die Schüler bei konkreten Problemen abholte – unmittelbare Auseinandersetzung mit biblischen Traditionen war kaum möglich. Angesichts dieses Sachverhalts blieb Lehrern, denen an einer Vermittlung biblischer Traditionen als Basis christlicher Erziehung lag, allenfalls der Umweg über das Allheilmittel «Medien», die in Form von Filmen, Dias, Schaubildern usw. auf den Markt drängten, die aber leider oft von den Texten selbst wegführten. Beim suchenden Experimentieren mit Medien fiel mir nun damals auf, dass die grossen oratorischen Werke der Barockzeit, insbesondere die Matthäuspassion J. S. Bachs,¹⁴ von den Schülern – selbst von Anhängern der Rock-Musik – mit grösster Aufmerksamkeit aufgenommen wurden; d. h. sie öffneten unmittelbar den Weg zur biblischen Tradition.

Wenn man diese subjektive Erfahrung im Kurzschlussverfahren mit neueren Statistiken über die Zahl der Gottesdienstbesucher bzw. der Besucher von professionell gestalteten Kirchenkonzerten zusammenbringt (von den Besuchern der entsprechenden Aufführungen in Konzertsälen ganz zu schweigen!), wird der sachliche Hintergrund des Interesses an der hier in Rede stehenden Problemstellung unmittelbar einsichtig. Für einen Ort wie z. B. München¹⁵ kann man pauschal davon ausgehen, dass zwischen beiden Gruppen ein Verhältnis von mindestens 1:3, wo nicht schon 1:4, vorliegt; d. h. der musikalisch-affektiven Dimension kommt im Blick auf die Vermittlung von biblischen Traditionen eine ausgesprochen grosse Bedeutung zu: Ganz offensichtlich sind nicht nur die «Gebildeten unter den Verächtern» der Religion heute eher über religiöse Musik als über «Reden» zu erreichen – ein Phänomen, das nicht nur den praktischen Theologen zum Nachdenken nötigt. Will der Exeget nicht völlig abseits der konkreten religiösen Wirklichkeit im Bereich der vermeintlich reinen Wissenschaft

¹³ Der Autor dieser Zeilen war vor seiner akademischen Laufbahn von 1969–1974 Religionslehrer an verschiedenen Schulen in München, daneben auch kurzzeitig Vikar an der Lutherkirche in München-Giesing.

¹⁴ Vgl. dazu R. Bartelmus, Die Matthäuspassion J.S. Bachs als Symbol. Gedanken zu einem unerschöpflichen musikalisch-theologischen Werk, ThZ 47 (1991) 13–65.

¹⁵ Dass der Autor hier von seinem subjektiven Horizont ausgeht, möge der Leser verzeihen; aller Wahrscheinlichkeit nach gilt das Gleiche indes auch für Basel, Hamburg oder Zürich.

verharren bzw. seine Teilnahme am «publice docere» auf die Veröffentlichung von Predigtstudien beschränken, muss er die wissenschaftliche Auseinandersetzung auch mit dieser Form von Textauslegung suchen. Dabei sind m. E. zwei Aspekte besonders wichtig: Natürlich muss der Exeget zum einen hier wie auch sonst kritisch prüfen, ob bzw. inwieweit mit «seinen» Texten theologisch sachgerecht umgegangen wird, wobei allerdings vorausgesetzt ist, dass sich theologisch «sachgerechter» Umgang nicht in der Anwendung von Verfahrensweisen und Ergebnissen der historisch-kritischen Wissenschaft erschöpft. Aber zum anderen sollte er gerade auch seine Forschungsergebnisse der impliziten Kritik von neu- und nachgestaltenden Künstlern aussetzen – die Augen von Künstlern sehen oft tiefer als die von methodisch einseitig festgelegten Experten.

Von da aus ist der Sprung zu dem bereits andiskutierten sprachwissenschaftlich begründeten Motiv nicht allzu weit. Als Exeget hat man es immer nur mit «schriftlichen Texten» zu tun – mit Texten also, denen eine (wo nicht die wichtigste) sprachliche Dimension so gut wie vollkommen fehlt, nämlich die des «Ausdrucks», der «Kundgabe». – Dabei beziehe ich mich auf die Ausführungen des grossen Sprachwissenschaftlers K. Bühler, der Sprache folgendermassen definiert hat: «Dreifach ist die Leistung der menschlichen Sprache, Kundgabe, Auslösung und Darstellung» bzw. in den von ihm später bevorzugten Termini ausgedrückt: «Ausdruck, Appell und Darstellung».¹⁶ Damit ist jedoch nicht nur Sprache positiv beschrieben, sondern zugleich implizit auf ein Doppeltes hingewiesen: Zum einen darauf, dass «Ausdruck» bzw. «Kundgabe» eine für die menschliche Kommunikation unverzichtbare «Leistung» darstellt, eine Leistung freilich, die nicht ausschliesslich auf das «Organon» Sprache (im engeren Sinne) beschränkt ist. Zum anderen darauf, dass Texte, denen die bei Bühler nicht umsonst an erster Stelle genannte Dimension der Kundgabe bzw. des Ausdrucks fehlt – und mit solchen Texten hat es der Exeget in der Regel zu tun –, unvollkommen sind und bleiben, bis sie von seiten des sie Rezipierenden entsprechend gefüllt werden. In der Terminologie der neueren Textwissenschaft ausgedrückt: Es liegen «Leerstellen» vor,¹⁷ die im Rahmen der Rezeption gefüllt werden (müssen). An diesem Punkt hat nun der Exeget eine besondere Verantwortung, die allerdings angesichts der Fixierung der Fachwissenschaft auf Sachprobleme, d. h. auf die Darstellungsebene, oft nicht genügend wahrgenommen wird: Wenn überhaupt, erfolgen Eintragungen im Bereich des «Ausdrucks» zu-

¹⁶ K. Bühler, *Sprachtheorie*, Stuttgart 1965, 28.

¹⁷ Vgl. zu diesem Problem neuerdings etwa H. Utzschneider, *Das hermeneutische Problem der Uneindeutigkeit biblischer Texte – dargestellt an Text und Rezeption der Erzählung von Jakob am Jabbok (Gen 32,23–33)*, *EvTh* 48 (1988) 182–198.

meist unbewusst und damit unkontrolliert, im schlimmsten Fall gar nicht, weshalb denn auch manche neueren exegetischen Veröffentlichungen von Studierenden zu Recht als unlesbar eingestuft werden.

Werden alttestamentliche Traditionen nun aber beim Rezitieren bzw. Interpretieren mit Affekten, mit Leben, d. h. mit «Ausdruck» im Sinne Bühlers gefüllt, sind sie nicht mehr der ursprüngliche, sondern ein neuer Text, den der Interpret – sei er nun Vorleser, Erzähler, Prediger oder Fachwissenschaftler – zu verantworten hat. Denn niemand – auch nicht die Masoreten mit ihren scheinbar perfekten diesbezüglichen Vortragszeichen – kann die ursprüngliche Intonation, den affektiven Gehalt der Texte, so wiederherstellen, dass die Intentionen der Autoren bzw. Redaktoren unverfälscht auf uns kämen. Und selbst wenn das möglich wäre, verhindert die gegenüber der antiken Situation gänzlich andere Wirklichkeitserfahrung des modernen Menschen eine den Intentionen der Autoren exakt entsprechende Rezeption. Sicherheit ist nur qua *Negation* möglich: Man kann mit Sicherheit sagen, was nicht im Text steht. Was indes der ursprüngliche Autor, was die diversen Redaktoren, was die Personen *positiv* dachten, die einen Text für «kanonisch» erklärten, bleibt im Bereich mehr oder minder plausibler Hypothesen. Ohne subjektive Eintragungen im Bereich des Ausdrucks ist kein antiker Text – schon gar nicht ein unvokalisierter Text der hebräischen Tradition – zum Leben zu erwecken, und insofern besteht lediglich ein intentionaler und gradueller, aber kein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Textinterpretation des Exegeten und der künstlerischen Aktualisierung alter Traditionen, wie sie die hier interessierende Neuformulierung der Jephtha-Tradition als «Klangrede» darstellt.

III. Ri 11,30–40 in exegetisch-theologischer Sicht

Gemäss dem oben entwickelten Konzept sollen in diesem Teil primär theologische Aspekte diskutiert werden, literar(krit)ische Einzelprobleme des Textes dagegen allenfalls am Rande angesprochen werden.¹⁸ Eine literarische Frage muss jedoch in jedem Falle angeschnitten werden, weil sich an ihr das Gesamtverständnis mit entscheidet: Mit der protestantischen Tradition, wie sie in der Zürcher- und der Lutherbibel repräsentiert erscheint, ist in der Überschrift dieses Abschnitts als Perikopengrenze nach vorne V. 30 benannt. Damit ist eine Abgrenzung vorgenommen, die zwar verbreitet, aber durchaus nicht selbstverständlich ist, wie z. B. ein Blick in die sog. «Einheitsübersetzung» bzw. die BHS

¹⁸ Vgl. die Kommentare zum Buch Richter.

zeigt.¹⁹ In der so festgelegten Abgrenzung handelt die Erzählung dann – wie das etwa G. von Rad in seiner «Theologie des Alten Testaments» darstellt – von dem «in grosser Bedrängnis» abgegebenen, und damit wohl unüberlegten Gelübde eines Menschen,²⁰ das am Ende nolens volens wörtlich eingelöst wird – was von Rad zwar vornehm mit Schweigen übergeht, aber doch wohl im Einklang mit den meisten Kommentatoren implizit voraussetzt.²¹ Wenn der Text damit so zu verstehen ist, dass er letztlich von einem konkret vollzogenen Menschenopfer berichtet, dann gehört er nach verbreiteter Anschauung zu den entlegenen Traditionen im AT, zu den Randtexten, die im Rahmen einer positiven Darstellung der Theologie des AT besser ignoriert bzw. als Exoticum allenfalls am Rande in Andeutungen gestreift werden sollten. Dieser Eindruck ergibt sich jedenfalls, wenn man neben der erwähnten «Theologie» G. von Rads noch andere einschlägige Werke mit heranzieht – so etwa die «Theologien» von W. Eichrodt, G. Fohrer, L. Köhler, Th. C. Vriezen, C. Westermann oder W. Zimmerli.²² Unter ihnen setzt sich ohnehin einzig W. Eichrodt mit der Jephtha-Tradition ausführlicher auseinander – wenn auch ausschliesslich *sub specie contraria*, (was ähnlich übrigens auch in den neueren Werken zur Religionsgeschichte Israels geschieht²³). Bei Eichrodt muss die Tradition gewissermassen für den dunklen Hintergrund sorgen, vor dem die eigentliche Botschaft des AT nur umso heller erstrahlt. Die entsprechende Stelle sei hier wörtlich zitiert – gibt sie doch quasi den *sensus communis* der theologischen Bewertung der Jephtha-Episode in protestantischen Exegeten-Kreisen des 20. Jahrhunderts wieder: «Wo trotzdem im Alten Testament noch Menschenopfer erwähnt werden, handelt es sich um das Wiederaufleben eines *längst überwundenen* Brauches in *aussergewöhnlichen* Lagen, sei es in Kriegsnot *in der Verwirrung der Richterzeit*, sei es aus Furcht

¹⁹ Vgl. dazu die weiter unten folgenden Ausführungen.

²⁰ G. von Rad, Theologie des Alten Testaments, Bd. I, München ⁴1957, 267.

²¹ Vgl. etwa W. Nowack, Richter – Ruth, HK I/4, Göttingen 1900, 108 oder H.W. Hertzberg, Die Bücher Josua, Richter, Ruth, ATD 9/10, Göttingen ⁵1973, 217f.

²² Vgl. dazu W. Eichrodt, Theologie des Alten Testaments, Teil I, Stuttgart-Göttingen ⁷1962; G. Fohrer, Theologische Grundstrukturen des Alten Testaments, Berlin-New York 1972; L. Köhler, Theologie des alten Testaments, Tübingen 1936 = ⁴1966; Th. C. Vriezen, Theologie des Alten Testaments in Grundzügen, Wageningen o.J., C. Westermann, Theologie des Alten Testaments in Grundzügen, ATD Erg. Reihe 6, Göttingen 1978; W. Zimmerli, Grundriss der Alttestamentlichen Theologie, ThW 3, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1972.

²³ Vgl. dazu H. Ringgren, Israelitische Religion, RdM 26, Stuttgart 1963, 159, der zwar Zweifel anmeldet, ob angesichts des Märchenmotivs der zufälligen Begegnung und des ätiologischen Schlusses überhaupt von einem Menschenopfer die Rede ist, der aber dennoch zugleich versichert, dass ein solches, wenn es denn vorliegen sollte, «nicht als genuin israelitisch anzusprechen» sei. Ähnlich auch G. Fohrer, Geschichte der israelitischen Religion, Berlin 1969, 46.

vor der unheimlichen Wirkung eines Fluches beim Wiederaufbau einer gebannten Stadt, *singuläre Erscheinungen*, mit denen *der offizielle Jahwekult nichts zu tun hatte.*»²⁴ D. h. die Faktizität von Menschenopfern in Israel wird nicht geleugnet – man ist ja gewohnt, den Texten primär historische Informationen zu entnehmen –, aber sie stellen, theologisch gesehen, ein Relikt aus der kanaanäischen Religion dar, die vom wahren Jahweglauben überwunden wurde, weshalb man sich als christlicher Interpret mit der «Botschaft» von derartigen Texten nicht weiter auseinanderzusetzen braucht, sondern sich von ihnen guten (deuteronomistisch geschulten) theologischen Gewissens mit Grausen abwenden darf.

So überzeugend diese Argumentationsweise auch auf den ersten Blick scheint – dass sie schon allein in historischer Hinsicht nicht die ganze Wahrheit enthält, ergibt allerdings ein Blick auf Ex 22,28.29 oder Ez 20,26.31 –, für den Zusammenhang dieser Untersuchung ist es wichtig, dass sie vom Wortlaut des Textes her nicht so zwingend ist, wie die Konvention nahelegt. Sie hängt vielmehr unmittelbar von der erwähnten Abgrenzung des Textes und von einer Auffüllung seiner sachlichen bzw. affektiven «Leerstellen» ab, die beide zwar möglich und m. E. auch theologisch sinnvoll sind, die aber nicht die einzig theologisch legitime Deutungsmöglichkeit der Tradition darstellen, wie sich sogleich zeigen wird. – Zunächst also zum Abgrenzungsproblem, das den Ausgangspunkt dieser Erwägungen bildete: Wie dem in BHS abgedruckten MT zu entnehmen ist, dem die «Einheitsübersetzung» folgt, setzt dieser die Petucha, und damit die Perikopengrenze, im Gegensatz zur protestantischen Tradition vor V. 29 an – eine Entscheidung, die von der Syntax der beiden Sätze her zunächst genauso gut bzw. schlecht möglich ist wie die andere Lösung, steht doch in beiden Fällen entgegen der Erwartung ein *wayyiqtol* am Beginn der neuen Einheit. Bezieht man jedoch V. 28 in die Betrachtungen ein, erweist sich die Entscheidung der Masora – makrosyntaktisch gesehen – als sachgemäss, denn V. 28 beschliesst den Bericht über die erfolglosen Friedensverhandlungen mit den Ammonitern regelhaft mit dem Textsignal für die sog. «kleine Pause», mit einem *w^e-x-qatal* – und damit beginnt V. 29 quasi automatisch ein neuer (Unter-) Abschnitt. Diese Abgrenzung hat nun aber zur Folge, dass das Wirken des Geistes Jahwes und das verhängnisvolle Gelübde Jephthas ganz unmittelbar aufeinander bezogen erscheinen – und eben dieses anstössige Phänomen, das sich so schlecht in das sonstige Bild vom Wirken Jahwes im Richterbuch fügt, wollte man in den protestantischen Übersetzungen mit der Verschiebung der Ab-

²⁴ W. Eichrodt (A. 22) 90; Kursivsatz von mir. In Anm. 262 und 263 wird dort auf Ri 11,34(!)–40 und I Kön 16,34 verwiesen. Eichrodt nimmt hier Dt 12,31 allzu ernst.

schnittsgrenze um einen Vers offenbar vermeiden. M.a.W. es sind rein inhaltliche Erwägungen, wenn man den Bericht vom «Geistbefall» Jephthas in V. 29 als Abschluss der vorhergehenden Perikope wertet, was jedoch – das sei am Rande vermerkt – auch kritische Forscher keineswegs daran hindert, den Vers unter systematischen Gesichtspunkten dennoch mit V. 32b.33 zusammenzusehen: Schliesslich weiss man aufgrund anderer einschlägiger Stellen aus dem Richterbuch, dass «Geistbefall» die Befähigung zu einer befreienden Tat verleiht.²⁵ – Nimmt man nun aber mit dem MT die hier gegebene narrative Abfolge «Geistbefall» – «Gelübde» – «Sieg» ernst, muss man eine Erklärung dafür finden, warum zwischen den Satz von «Geistbefall» und den Erfolgsbericht in V. 32b.33 entgegen dem sonstigen Usus der Satz mit dem Gelübde eingeschoben wurde.

Zwei Interpretationsmöglichkeiten werden hier neuerdings diskutiert – eine, bei der stärker subjektivistisch-moralisch, und eine, bei der biblisch-theologisch argumentiert wird. Erstere ist mit dem Namen Phyllis Trible zu verbinden. In ihrem explizit als feministisch ausgewiesenen Buch «Texts of Terror»²⁶ versucht sie, Jephtha als Mann in seinem Widerspruch zu zeichnen, der auf die Gabe der *rwh* – im Hebräischen bekanntlich ein Femininum – mit einem «Akt des Unglaubens» reagiert, indem er Jahwe trotz der im «Geistbefall» erfahrenen Verheissung noch zusätzlich durch ein Gelübde zu binden sucht. Der Unglaube, die falsche männliche Logik, hat für Jephtha schmerzliche, für die Tochter tödliche Folgen, womit das patriarchale System einmal mehr als ein System des Terrors entlarvt ist.

Frau Trible gibt sich also nicht damit zufrieden, dass der Text – *syntaktisch* gesehen – die drei Sachverhalte «Geistbefall», «Gelübde» und «Sieg» mit dem Mittel des Erzählprogresses einfach hintereinander reiht, stehen diese Sachverhalte doch – von einem bestimmten theologischen Blickwinkel aus gesehen, den sie teilt – *sachlich* in einem Adversativverhältnis: Wer «die Geistin» Jahwes hat, muss Jahwe nicht noch zusätzlich mit dem Versprechen eines Opfers «kaufen», schon gar nicht mit einem Opfer, dessen Hauptlast ein anderer tragen muss. Der Text wird nicht als religionsgeschichtliche *Information* gelesen und damit auf der Darstellungsebene belassen, sondern als *Botschaft* ernst genommen – und deshalb wird die Ebene der Kundgabe bzw. des Ausdrucks in einer für jeden Leser kontrollierbaren Weise mit einbezogen: Aus naheliegenden, aber deshalb theologisch nicht notwendig illegitimen Gründen – es fehlen ja alle konkreten entsprechenden Hinweise im Text – erfolgt das durch die emotionale Identifika-

²⁵ Vgl. dazu C. Westermann (A. 22) 64.

²⁶ P. Trible, *Texts of Terror, literary-feminist readings of biblical narratives*. Overtures to Biblical Theology 13, Philadelphie 1984; (in dt. Übersetzung publiziert unter dem Titel: *Mein Gott, warum hast du mich vergessen! Frauenschicksale im Alten Testament*, Gütersloh 1987).

tion mit einem der Protagonisten, mit der Tochter. Dabei ergeht es Frau Trible nicht viel anders als dem David beim Hören der Nathanparabel: Sie ist empört – von ihrem Ansatz und von ihrem Gesamtverständnis der Geschichte her durchaus zurecht – und von dieser Empörung her ist die Interpretation denn auch strukturiert.

So wenig dieser Lösungsweg zu überzeugen vermag – warum wird gleich deutlich werden –, Frau Trible muss zugestanden werden, dass sie den Text zumindest am Anfang etwas genauer wahrnimmt, als das in der Standardinterpretation üblich ist, und ihr Verfahren ist insofern theologisch legitim, als der Text selbst die völlig überraschende Gedankenfolge «Geistbefall» – «Gelübde» – «Sieg» nicht erklärt: Diese sachliche Leerstelle kann, darf, ja muss vom Leser ebenso selbst gefüllt werden wie die im Bereich des Ausdrucks, sofern der Leser den Text verstehen und nicht nur hinnehmen will. Dass Frau Trible darüberhinaus die übrigen Leerstellen im Text so auffüllt, wie ihr das von der Tradition vorgegeben ist, ist verständlich, wenn auch m. E. einer wirklich überzeugenden Lösung abträglich.

Theologisch – nicht historisch – überzeugender erscheint mir demgegenüber der Deutungsversuch von David Markus, der in seiner Studie «Jephtha and his Vow»²⁷ das Gelübde positiv auf das Wirken des Geistes Jahwes bezieht und von daher auf strukturelle Parallelen zur Isaak-Tradition stösst. Er nimmt dabei im Gegensatz zu Frau Trible den Umstand ernst, dass der hebräische Autor keinen Gegensatz zwischen dem Vorgang des Geistbefalls und dem Gelübde ausdrücken wollte – andernfalls hätte er die im hebräischen System vorhandenen syntaktischen Regeln zum Ausdruck des Adversativverhältnisses angewandt²⁸ –, dass der Text vielmehr die beiden Sachverhalte im Sinne einer einfachen Abfolge berichtet. Damit geht das Gelübde unmittelbar auf das Wirken des Geistes Jahwes zurück, und Jephtha steht gewissermassen vor einem analogen Problem wie Abraham in Gen 22: Das Opfer des einzigen Kindes wird indirekt von Jahwe selbst veranlasst. Wenn dem aber so ist, dann liegt es für denjenigen, dessen Herz für die jüdische Orthodoxie schlägt und der im Richterbuch von daher den gleichen Gott am Werk sieht wie in der Genesis, nahe, auch eine Gen 22 entsprechende Lösung des Problems anzunehmen. Von daher bezweifelt Markus, dass Jephtha das Opfer wirklich vollzogen habe, womit er übrigens eine schon von David Qimchi vertretene Deutung erneuert. Über das theologisch-strukturelle Argument hinaus kann er sich auch noch auf die bisher noch nicht explizit angesprochenen inhaltlichen Leerstellen am Ende des Textes berufen – auf Leerstel-

²⁷ D. Markus, *Jephtha and his Vow*, Texas 1986.

²⁸ Die «klassische» Fügung dafür wäre *w^e-x-qatal*.

len, deren Existenz angesichts der ausgezeichnet in den Kontext, in die gängigen Vorstellungen von der Religionsgeschichte des Alten Orients wie auch in die gegenwärtige theologische Landschaft passenden Standardinterpretation allerdings nur wenigen Fachleuten bewusst geblieben ist: Der auf das Brandopfer bezogene Satz des Gelübdes wird nämlich bei der Ausführung nicht als Aussagesatz wiederholt, was gemäss den Gesetzmässigkeiten hebräischer Erzähltechnik nahezu zwingend zu erwarten wäre. Stattdessen wird mehrfach der Gesichtspunkt der Jungfräulichkeit der Tochter betont, der seinerseits im ersten Teil der Perikope keine Rolle spielt. Insofern ist es jedenfalls nicht reine Willkür, wenn Markus aus diesen Beobachtungen folgert, dass das Gelübde durch eine Verpflichtung der Tochter zu ewiger Jungfrauschaft erfüllt wird: Wenn die einzige Tochter, das einzige Kind, damit kinderlos bleiben muss, ist sie für einen Vater, der entsprechend dem alttestamentlichen Menschenbild davon ausgeht, dass das Fortleben in Kindern und Kindeskindern zu einem «gelungenen» Leben gehört, so gut wie gestorben. Die völlige Hingabe an die Gottheit ist nur anders realisiert als sich Jephtha das zunächst vorstellen konnte.

Das ist nun aber fast die gleiche Lösung, die schon Händel und sein Textdichter T. Morell in ihrer dramatischen Gestaltung des Stoffes anvisiert haben, wenn auch nicht aus innerbiblischen, sondern eher aus allgemeineren theologischen Erwägungen heraus. Sie erweiterten die biblische Erzählung nämlich nicht nur unter den für Oratorien geläufigen formal-dramaturgischen Gesichtspunkten, indem sie weitere, z.T. mit programmatischen Namen ausgestattete Protagonisten einführten, wie dies unter dem Einfluss der ersten Tragödie zum Jephtha-Stoff aus der Feder des Schotten George Buchanan²⁹ im 16. Jh. allgemein üblich geworden war.³⁰ Sie gingen vielmehr theologisch und literarisch weit über die bis dahin bekannten Bearbeitungen des Stoffes hinaus, indem sie der biblischen Tradition einen Schluss anfügten, der weitgehend der griechischen Iphigenien-Tradition entnommen ist.³¹ Dass diese thematische Anleihe kein Zufallsprodukt,

²⁹ Das Werk mit dem Titel «Jephthes» entstand zwischen 1539 und 1542 in Bordeaux. In ihm erscheint schon wie Morell-Händel als Name für die Tochter «Iphis» und die Gestalt der Mutter mit dem Namen Storge, dazu ein Engel, ein Bote und ein Freund Jephthas mit Namen Symmachus. Wie der Name der Tochter zeigt, hat schon Buchanan die Parallele zur europideischen Iphigenie erkannt, wenn auch nicht so konsequent ausgewertet wie später Morell-Händel; vgl. dazu W.O. Sypherd, *Jephtha and his Daughter. A Study in Comparative Literature*, Newark/Delaware 1948, 15f.

³⁰ Das belegen die rund 100 Jephtha-Dichtungen der Zeit vor Händel.

³¹ Ganz originell ist der Gedanke, dass die Tochter nicht geopfert, sondern zu ewiger Jungfräulichkeit bestimmt wird, zwar nicht, erscheint er doch schon in einem Jesuiten-Drama von 1686 mit dem Titel «Jephthes Tragoedia», von dem aber nur der Programmzettel erhalten ist. Demzufolge lässt sich dort nicht genau feststellen, ob dahinter nicht eher ein Reflex auf das

sondern bewusste literarische Anknüpfung darstellt, ist offensichtlich – trägt doch die Tochter Jephthas bei ihnen den Namen «Iphis». Auf wen von beiden der entscheidende Gedanke zurückzuführen ist, lässt sich nicht mehr klären, doch spricht viel dafür, dass er auf Händel zurückgeht – hat dieser doch, wie wir aus Briefen wissen,³² auch sonst seinen Textdichtern immer wieder inhaltliche Anregungen, ja fertige musikalische Skizzen zur literarischen Ausarbeitung vorgegeben. Wie dem auch sei – dass Händel voll hinter dem damit festgeschriebenen theologischen Konzept des Werkes stand, lässt sich aus der musikalischen Ausgestaltung des literarisch nicht allzu hochstehenden Textes, aus dem Ausdruck seiner Musik unschwer erkennen, von der schon J.G. Herder festgestellt hat, dass sie den Hörer «die Ethik und Metaphysik seines menschlichen Daseins empfinden» lässt.³³

IV. Der Jephtha-Stoff in der musikalisch-theologischen Deutung G.F. Händels³⁴

Vor der musikalischen Analyse muss zunächst ein rein theologischer Aspekt geklärt werden: Worin lagen die Gründe Händels für den erwähnten scheinbar so schwerwiegenden Eingriff in die biblische Tradition? Diese Frage umfassend

jesuitische Keuschheitsgelübde als der Iphigenien-Stoff steht; vgl. dazu W.O. Sypherd (A. 29) 49 bzw. 155, Nr. 75. Zudem ist es sehr wenig wahrscheinlich, dass dieser entlegene Text in England bekannt war.

³² Ein wichtiger diesbezüglicher Brief stammt von T. Morell selbst (z.T. abgedruckt in dem von A. Hicks redigierten Beiheft zur Einspielung des «Judas Maccabaeus» unter Ch. Makerras, Archiv-Produktion 2565 063–65, 1977), er lässt gut erkennen, wie sehr Morell in seinen Textbüchern von Händel abhängig war. Morell beschreibt dort, wie Händel ihm die Melodie des Eröffnungschores des zweiten Teils des Judas Maccabaeus so lange am Cembalo vorspielte, bis das eintaktige Thema und die Melodie zusammenpassten: d (1/4) – F (1/8) – A (1/8) – D (1/4 + 1/4 Pause) – dazu der Text: «Fall'n is the Foe». Morell gesteht in diesem Brief auch zu, dass die literarische Qualität der Oratorienlibretti seiner Zeit gering war, was er auf die «Überheblichkeit» der Komponisten zurückführt, die nur Textunterlegungen zu ihren Melodien suchten.

³³ J.G. Herder in der Zeitschrift *Adrastea*, 1802, zitiert nach MGG V, 1269 bzw. W. Serauky, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben – sein Werk*, Bd. V, Kassel-Basel-London New-York 1958, 444 Anm. 60. Der Satz bezieht sich im Original zwar nur auf die Chöre, lässt sich aber doch auch auf die übrigen Teile ausweiten, ohne das Heder deshalb Gewalt angetan würde.

³⁴ Aus technischen Gründen konnte i. F. nur ein Notenbeispiel eingefügt werden. Die Noten sind indes im Klavierauszug des Oratoriums, herausgegeben von W. Schäfer – R. Erben, Edition Peters 8698 leicht zugänglich. Die folgenden Verweise auf einzelne Stücke beziehen sich auf die dort vorgenommene Numerierung.

zu beantworten, wäre Thema eines eigenen Aufsatzes; hier müssen zwei Hinweise genügen, ein allgemeiner und ein spezieller. Zum einen zwang der Zeitgeist der Aufklärung dazu, biblische Texte, die der Vernunft allzu sehr widersprachen, in irgend einer Weise zu domestizieren – und der Gedanke des Menschenopfers gehörte sicher nicht zu den Themen, die man in dieser Zeit positiv hätte vermitteln können. – Diesem Problem hätte Händel indes durch Wahl eines anderen Stoffes ausweichen können. – Weit wichtiger scheinen mir deshalb zum anderen Faktoren in der subjektiven Einstellung des weitgereisten Weltmanns Händel zum christlichen Glauben biblischer Tradition zu sein, wie sie spätestens seit der Komposition des *Messias* im Jahre 1741 wahrnehmbar sind. Händel hatte einen Grossteil seines Lebens abwechselnd Textbücher aus der griechischen Mythologie und der christlichen Tradition zu komponieren. Von daher ist es sehr wahrscheinlich, dass er – obwohl seiner Herkunft nach Lutheraner – das, was später A. von Harnack in seinem programmatischen Satz zur Entstehung des Christentums auf den Punkt gebracht hat, längst intuitiv wahrgenommen hatte, dass nämlich das Christentum nicht allein aus biblischen Wurzeln heraus gewachsen ist, sondern dass erst «das Einströmen ... des griechischen Geistes»³⁵ das Christentum zu der Religion gemacht hatte, in der er lebte. Ja – anders als dieser bekannte Verächter des AT nahm Händel wahr, dass die Querverbindung zwischen dem Orient und Okzident schon im AT angelegt war, (was übrigens wohl auch ein entscheidender Grund dafür war, dass er 14 von seinen 20 Oratorien alttestamentlichen Stoffen gewidmet hat³⁶).

Diese religionsgeschichtliche Wahrnehmung gilt nun aber auch und gerade für den hier diskutierten Text: Die inhaltlichen Parallelen zwischen der Jephtha-Tradition und dem Iphigenien- bzw. Idomeneo-Stoff der griechischen Sagenwelt lagen für Händel als hervorragenden Kenner der antiken Literatur offen zutage. Ebenso deutlich musste er aber vor dem Hintergrund dieser dramatisch perfekt ausformulierten Traditionen die vorhin angesprochenen Leerstellen am Ende des Textes wahrnehmen: Kann man es angesichts dessen als theologische Willkür bezeichnen, wenn Händel zur Auffüllung der Leerstellen eine Tradition verwendet, die dem alttestamentlichen Denken ebenso nahe steht wie dem aus

³⁵ Der Satz lautet vollständig: «Das Einströmen des Griechentums, des griechischen Geistes, und die Verbindung des Evangeliums mit ihm ist die grösste Tatsache in der Kirchengeschichte des zweiten Jahrhunderts, und sie setzte sich, grundlegend vollzogen, in den folgenden Jahrhunderten fort»; zitiert nach A. von Harnack, *Das Wesen des Christentums*, Siebenstern-TB 27, München-Hamburg 1964, 122.

³⁶ Wieviele Kompositionen Händels als «Oratorien» zu qualifizieren sind, ist umstritten – die angegebene Zahl stellt einen Mittelwert dar. Die Stoffe aus den Apokryphen sind dem AT zugerechnet.

christlichen und griechischen Quellen gespeisten Humanitätsideal der Aufklärung – nämlich den Schluss der aulidischen Iphigenie des Euripides? Ganz ohne Eintragungen lässt sich ein Text wie Ri 11 nicht als «Botschaft» aktualisieren, und so war immerhin dem Geist, wenn auch nicht jedem einzelnen Buchstaben des biblischen Textes in einer Weise Rechnung getragen, wie sie von der als Einheit begriffenen christlich-griechischen Tradition vorgegeben und mit Händels Glauben vereinbar war – ja in einer Weise, die selbst biblizistischen Ansprüchen entgegenkam, konnte sie sich doch auf ein biblisches Vorbild – auf Gen 22 – berufen.

Auch in allgemeinerer Weise fügt sich Händels Interpretation von Ri 11 in die – praktische – Theologie der Barockzeit ein. Zum Wesen barocker Verkündigungspraxis gehörte die Gestaltung der Botschaft nach den beiden Hauptgesichtspunkten «docere» und «movere» – unabhängig davon, ob es sich um eine Predigt, eine Kantate, ein geistliches Schauspiel, eine Passion oder ein Oratorium geistlichen Inhalts handelte; d. h. das in diesem Aufsatz im Zentrum stehende Thema «Ausdruck», das damit endlich konkret in den Blick kommt, bildete sozusagen ein «Proprium» der damaligen religiösen Unterweisung – wenn auch unter einem anderen (lateinischen) Namen: Händel war in England zwar zunächst v. a. als Komponist weltlicher Musik angetreten – mehr als 50 Opern zeugen von seiner Schaffenskraft auf diesem Gebiet –, aber spätestens mit der Komposition des *Messias* im Jahre 1741 hatte er sich in seinen Oratorienkompositionen wieder genuin theologisch-musikalischen Anliegen geöffnet, mit denen er schon seit seiner Hamburger Zeit vertraut war.³⁷ Und in der Reihe dieser Kompositionen bildet der 1751 vollendete *Jephtha* den Abschluss, ja m. E. neben dem *Messias* das theologisch tiefgründigste Werk, was sich u. a. daran festmachen lässt, dass hier an vielen Stellen das «docere» und das «movere» praktisch ineinander übergehen. – Ausgangsbasis für die Dimension des Ausdrucks, das «movere», ist bei Händel wie bei den meisten Komponisten dieser Zeit nicht der subjektive musikalische Einfall, sondern die intersubjektiv angelegte barocke musikalische Figuren- bzw. Affektenlehre, die – wie bereits erwähnt – ihrerseits auf die Regeln der antiken Rhetorik zurückgreift.

Gemäss dieser Affektenlehre gibt es für jede Stimmung, für jeden typischen Handlungsablauf genau festgelegte Tonschritte, Rhythmen, Tonarten,³⁸ Instrumentationen, ja längere sog. «Topen», die die eigentlichen Sinnbilder der Tonsprache bilden. Hier auf Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen, aber immerhin sei daran erinnert, dass die bis heute im Bewusstsein der meisten Kon-

³⁷ Vgl. dazu seine Vertonung der sog. Brockes-Passion von 1717.

³⁸ Vgl. dazu die Darstellung des Quintenzirkels bei R. Bartelmus (A. 14) 65.

zerthörer lebendig gebliebene Dur-Moll-Symbolik – Dur als Ausdruck positiver Gefühle, Moll für Trauer – in ihren Grundzügen in diesem Regelsystem zuhause ist. Dem Komponisten der Barockzeit sind also die musikalischen Bausteine im wesentlichen vorgegeben.³⁹ Die eigentliche kompositorische Leistung bei dramatischen Werken besteht darin, diese Elemente so miteinander zu verbinden bzw. aufeinander zu beziehen, dass rhythmisch und harmonisch regelhaft gebaute, in sich schlüssige Musikstücke entstehen, die die Aussagen des Textes verdeutlichen. Verstöße gegen das Regelsystem sind nur dann erlaubt, wenn im Text von Sachverhalten die Rede ist, die ihrerseits aussergewöhnlich sind. – Diese Affektenlehre ist nun im Jephtha in einer nahezu perfekten Weise theologisch ausgenutzt: Nur an wenigen Stellen, wie z. B. in den aus dramaturgischen Gründen eingefügten Liebesszenen zwischen Iphis und ihrem (im biblischen Text nicht vorkommenden) Bräutigam Hamor – der übrigens dem Achill der euripideischen Vorlage ebenso entspricht wie die Mutter Storge ein Pendant zu Klytämnestra bildet⁴⁰ – dominiert der Effekt gelegentlich über die Botschaft,⁴¹ ansonsten stehen die musikalischen Mittel stets im Dienst der Theologie.

Als erstes Beispiel für die Anwendung dieser Regeln sei die musikalische Gestaltung einiger Charakterzüge der Iphis vorgestellt: Vom Bibeltext her war Händel im Blick auf das «movere» der Gedanke vorgegeben, dass sich Vater und

³⁹ Von daher erklärt es sich auch, dass Händel wie alle Komponisten der Barockzeit reichlich musikalische Anleihen bei Kollegen aufnimmt. Im Rahmen der Komposition des Jephtha hat Händel Messkompositionen des böhmischen Meisters Franz Wenzel Habermann ausgewertet; vgl. dazu W. Serauky (A. 33) 395ff.

⁴⁰ Obwohl die euripideische Vorlage in diesem Falle aus naheliegenden Gründen nicht voll übernommen werden konnte, haben Händel-Morell im Rahmen ihrer Darstellung der Gefühlswelt der verstörten Mutter wesentliche Momente daraus entnommen; vgl. dazu das *Recitativo accompagnato* «First perish thou» («Erst falle du») und die folgende Arie «Let other creatures die» («Lass andere Opfer sterben»), Part II, Scene 3, Nr. 42: «Mental» agiert Storge gewissermassen als Klytämnestra. Die ungeheure innere Bewegung der Mutter wird dem Hörer durch die Wahl der für äusserste Erregung stehenden Form «Concitato» mit ihren schneidenden tremolo-artigen Einwüfen der Streicher dramatisch nahegebracht, und dass Storge am liebsten Jephtha selbst statt der Tochter fallen sehen möchte, hat Händel durch die fallenden Tonfolgen der ersten beiden Takte unmittelbar sinnfällig gemacht. – Der hier angewandte «stile concitato» geht übrigens auf C. Monteverdi zurück, der ihn im Vorbericht zu den «Madrigali Guerieri et Amorosi» den Affekten Zorn und Verachtung zuordnet (vgl. dazu W. Serauky, Art. Affektenlehre, MGG I, 116).

⁴¹ Vgl. dazu v.a. Part I, Scene 3. Aber selbst hier werden durch Text und musikalische Gestaltung theologische Gedanken eingebracht. Das opernhafte «These labours past, how happy we» («Nach solcher Müh', wie glücklich wir») des Liebes-Duetts Iphis-Hamor (Nr. 14) – ein Beispiel des «galanten Stils» (so A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911, 310) – wird in der Arie des Iphis in Part II, Scene 4 (Nr. 48) zu «Happy they» («Glücklich ihr»), und

Tochter in das Schicksal fügen, das durch Jephthas Gelübde heraufbeschworen worden ist, wobei indes schon dort Jephtha weit emotionaler als die Tochter reagiert: Er zerreisst seine Kleider und klagt laut über das, was auf ihn zukommt, während sie zu ihrem Schicksal quasi selbstverständlich «ja» sagt. Diesen Gedanken greift nun Händel so auf, dass er Iphis im Rezitativ Nr. 46, in dem sie davon berichtet, dass sie alles erfahren hat, zwar in *h*, also in einer wehmutsvollen Trauertonalart, beginnen lässt – irgendwie ist Iphis schon ein menschliches und kein überirdisches Wesen!⁴² –, aber in *A* – einer äusserst positiv besetzten Tonart enden lässt: Dass Israel frei ist, ist für sie wichtiger als ihr Leben. Dass eine rasche Entwicklung zum Positiven hin stattfindet, lässt sich auch aus der aufsteigenden Basslinie erkennen. Der darin eingefügte übermässige Sekundsprung *D* – *Eis*, der den diatonischen Aufstieg unterbricht, rührt zweifellos daher, dass Händel damit auf den himmlischen Eingriff verweisen wollte, von dem der Text an dieser Stelle spricht: Aussergewöhnliche Ereignisse müssen mit aussergewöhnlichen Tonfolgen ausgedrückt werden. Zugleich wird an dieser Stelle verbal wie musikalisch deutlich, dass Iphis hier eine Deutung des Gelübdes in den Mund gelegt wird, die just der Lösung von David Markus entspricht: Es ist letztlich vom Himmel veranlasst.

Auch wenn nun Iphis im folgenden noch gelegentliche Moll-Passagen zugewiesen sind, dominant ist für sie in allen Bedrängnissen die lichte Dur-Atmosphäre, was ganz besonders deutlich in der Arie Nr. 55 zum Ausdruck kommt: Das einleitende Rezitativ steht zwar noch in *e*, aber die folgende Arie, mit der sie von dieser Welt Abschied nimmt, schwingt sich nach *E* auf, nach der Tonart, die gemäss der barocken Symbolik für Liebe und Religion steht und die zugleich die Grenze zu den «jenseitigen» Tonarten bildet: Die Tonart unterstreicht ihre Opferbereitschaft. Nachdem der Übertritt in das Reich von Frieden und Liebe, von dem sie in diesem Zusammenhang singt, dank des Eingreifens eines Engels verhindert wird, muss sie dennoch in Nr. 69 real Abschied nehmen,

der musikalische Duktus unterstreicht die Wendung von der naiven Verliebtheit der beiden hin zur opferbereiten Liebe der Iphis: Wird die positive Stimmung im Duett zunächst mit der aufsteigenden Quart (dazu s.u.) ausgedrückt (T. 27; als Tonleiter in T. 43f.), so wird diese «Siegerfigur» bald durch das Seufzermotiv der fallenden Sekund abgelöst (erstmalig T. 44f.), das als Liebesseufzer wie als Ausdruck tiefsten Schmerzes verstanden werden kann. In der Arie der Iphis wird das «happy they» dann mit einer eindeutig resignativ zu verstehenden fallenden Terz ausgedrückt, und der punktierte Rhythmus auf die Silbe «-py» macht (in Verbindung mit dem lang ausgehaltenen und stark betonten «they») deutlich, wie schwer Iphis diese Aussage letztlich fällt.

⁴² P.M. Young, *The Oratorios of Handel*, London 1958, 197 sieht in Iphis' Verhalten demgegenüber den Stoizismus einer Heroine.

nämlich von ihrem Bräutigam Hamor: Statt geopfert zu werden, wird sie ewig Jungfrau bleiben, hat sich also freiwillig dem Himmel gegeben, wovon sie denn auch singt. Aber auch diesem aus menschlicher Sicht tragischen Vorgang des Entsagens weist Händel eine positive Tonart zu: Es ist wieder *A* – die Tonart der Kraft und Energie, die in Nr. 46 dazu gedient hatte, Israels Befreiung auszudrücken. Iphis' musikalisches Charakterbild lässt sie von daher als eine Art Heilige erkennen, als eine Person, die zwar der Erde verhaftet bleibt, die aber dennoch schon hier gewissermassen in höheren Sphären schwebt. Und so wirkt sie denn auch im biblischen Text – gleichgültig ob man ihre Bereitschaft, sich in ihr Schicksal zu fügen, konventionell auf die Opferung oder mit David Markus auf immerwährende Jungfrauschaft bezieht. Händel hat hier also nur musikalisch unterstrichen, was schon biblisch angelegt ist.

Ganz anders ist demgegenüber Jephtha selbst geschildert – das zweite Beispiel –, der in Nr. 5 ganz unvermittelt mit dem Satz «I will» – vertont mit einem Quartsprung aufwärts – eingeführt wird. Die Quart aufwärts erscheint in der barocken Affektenlehre als Form der Anrede, Siegeszuversicht, Sicherheit und des Aufbruchs – noch in unseren Tagen bedient sich die Feuerwehr des Quartsprungs, um die Strasse frei zu bekommen! Diese Siegeszuversicht drückt Händel dann noch stärker in der folgenden *G*-Dur-Arie Nr. 6 aus, in der Jephtha davon handelt, dass ihn seine Tapferkeit gross machen werde.⁴³ Und dieses fast hybride Selbstbewusstsein bleibt – trotz gewisser Zweifel in Nr. 15⁴⁴ – selbst in der Gelübde-Szene Nr. 16 fast ungetrübt erhalten, wo Jephtha von sich in *F* – also gegenüber Nr. 15 zwar etwas «kleinlauter», aber immer noch in Dur! – als dem kommenden «glorious conqueror» spricht und das Opferversprechen zwar nicht leichthin,⁴⁵ aber doch in *F* vollzieht. Erst in Nr. 39, wo Jephtha auf seine Tochter trifft, stürzt er aus der *G*-Sicherheit⁴⁶ erst nach *Es* und dann weiter nach *c* ab, in die Tonart der bodenlosen Trauer – die Tonart, in der Bach die Matthäuspassion mit einem Grabgesang enden lässt –, und in ihr steht denn auch die Verzweif-

⁴³ Die ausgesprochen konventionelle Faktur dieser Arie weist nach W. Serauky (A. 33) 402 auf «ein Nachlassen der kompositorischen Spannkraft» Händels – wogegen jedoch die weitere Gestaltung des Oratoriums spricht. M.E. steckt dahinter vielmehr theologische Absicht: Die Selbstüberschätzung Jephthas, seine Hochschätzung der eigenen Kraft, ist «gewöhnlich» – also singt er wie ein gewöhnlicher Opernheld!

⁴⁴ Man beachte das Schwanken zwischen *b*- und *%*-Tonarten!

⁴⁵ W. Serauky (A. 33) 408 interpretiert Händels musikalische Gestaltung – die einzelnen Satzteile werden durch Pausen voneinander getrennt, was den Eindruck eines atemlosen Hervorpressens der Worte erweckt – zu Recht so, dass er Jephtha hier «wie von einem Daimonion vorwärtsgetrieben» sieht. Damit hätte Händel – natürlich ohne die Untersuchung von D. Marcus (A. 26) zu kennen – dessen Deutung intuitiv vorweggenommen.

⁴⁶ Nr. 38 – der Chor der Jungfrauen, die dem Sieger entgegenziehen – endet in *G*!

lungsarie «Open thy marble jaws, O tomb» (Nr. 40), in der er sich selbst ins Grab wünscht.

Musikalisch völlig ausser Rand und Band geraten erscheint Jephtha dann in dem hochemotionalen Rezitativo *accompagnato* Nr. 49 – er ist am Ende, sein Selbstbewusstsein ist zusammengebrochen –, und so irrt er in seinen fast zusammenhanglos gestammelten Sätzen durch insgesamt 14 Tonarten: Gegen Schluss dieser Szene spricht auch er – wie Iphis in Nr. 46 – vom Sieg, aber in Moll, und bricht dann gewissermassen Ton um Ton zusammen. In tiefster Moll-Finsternis bewegt er sich in den letzten fünf Takten in fast ziellosem chromatischen Herumirren allmählich auf den abschliessenden Satz «I can no more» zu, mit dem das «I will» des Anfangs konterkariert wird. Dieser von Jephtha artikulierte Satz steht in *g* – der Tonart der tiefsten menschlichen Trauer⁴⁷ – und besteht musikalisch aus einer resignativ absteigenden Skala. Das Orchester bewegt sich in diesen fünf Takten parallel dazu von dem ganz entlegenen *b* über *f*, *c* nach *g* – alles Tonarten des dunklen durch *b* gekennzeichneten Spektrums. Was dann aber musikalisch geschieht, erweist Händel als einen Theologen von tiefem Einfühlungsvermögen: Mitten hinein in die fast atemlose Stille nach dem abschliessenden Seufzermotiv in der Singstimme tönt plötzlich ein klares *Fis* – der Leitton nach *G* –, und das Rezitativ, das in *fis* begonnen hat, endet in *G*! Was will Händel mit diesem völlig überraschenden Schluss sagen? Er deutet die Situation in gut lutherischem Sinne: Nachdem Jephtha so weit gekommen ist, dass er sagt: «I can no more!», und damit alle Hybris aufgegeben hat, ist der Weg für die göttliche Gnade frei geworden – das Orchester als objektiver Kommentator weiss und artikuliert das bereits hier in aller Vorsicht, obwohl die eigentliche Wendung zum Positiven erst am Morgen danach, also im 3. Akt kommt. Jephtha, der «*homo incurvatus in se*», der meinte, selbst sein Schicksal bestimmen zu können, der meinte selbst zu wissen, was gut und böse ist, erkennt und anerkennt seine Grenzen und schafft so Raum für die Gnade. Von daher erscheint jedoch der Engel, der die Rettung der Iphis verkündet, nicht mehr unmotiviert als «*deus ex machina*», sondern als eine Art fleischgewordenes Symbol im Sinne der lutherischen bzw. paulinischen Gnadenlehre: Anders als bei Iphis geht die musikalische Ausdeutung Händels bei Jephtha somit deutlich über den Rahmen der vorgegebenen biblischen Tradition hinaus – Jephtha wird im Sinne einer gesamtbiblischen Theologie gezeichnet.

Das dritte – und letzte – Beispiel ist nicht an eine Person gebunden, sondern verfolgt den systematisch-theologischen Leitgedanken des ganzen Werkes, der

⁴⁷ Vgl. dazu etwa die ungleich bekannteren *g*-Moll-Arien der Pamina in Mozarts Zauberflöte.

biblisch-theologisch in Kohelet und philosophisch in der Philosophie der englischen Aufklärung wurzelt, über drei Stationen. Der Gedanke erscheint in Kurzform als erster Satz im Oratorium (Nr. 2), kehrt in der gleichen Form im eben diskutierten Rezitativ des Jephtha wieder und findet seine endgültige Ausformulierung im letzten der vier Teile des Schlusschores des 2. Aktes (Nr. 50 ab T. 114). In der dem Bruder des Jephtha und diesem selbst in den Mund gelegten Kurzform lautet er: «It must be so», in der theologisch-philosophisch durchreflektierten Form des Chorsatzes dagegen: «Whatever is, is right». An letzterem Satz lässt sich nun schon im literarischen Bereich zeigen, wie stark Händel selbst theologisch engagiert war. Morell hatte ihm an dieser Stelle den sprachlich und theologisch plumpen Satz vorgegeben: «What Got ordains, is right». Händel strich – wie das Autograph zeigt – diese Vorgabe eigenhändig und ersetzte sie durch den zitierten Satz, der aus der Feder von John Locke stammt, sich aber auch in Alexander Pope's «Essay on Man» von 1732 wiederfindet.⁴⁸ Wie den angegebenen Quellen und dem Kontext der Kurzfassung dieses Zentralgedankens des Werkes zu entnehmen ist, ist dieser Satz nun nicht im Sinne eines moralischen Nihilismus zu verstehen, er darf aber auch nicht im Sinne einer naiv optimistischen Weltsicht missverstanden werden – er ist vielmehr nüchtern-realistisch gemeint:⁴⁹ Wenn der Mensch im Sinne von Koh 9,10 das tut, was in seinen Möglichkeiten steht, ist das recht – recht im Sinne dessen, dass Gott dem Erfolg menschlichen Tuns Grenzen gesetzt hat, dem Menschen keine Möglichkeiten zu einer eigenständig gestalteten Weltverbesserung gegeben hat.

In der musikalischen Ausgestaltung kommen nun noch einige weitere Nuancen hinzu. Zebul, der gegenüber dem biblischen Text neu eingeführte Bruder des Jephtha, artikuliert das «It must be so» mit einem Quartsprung nach oben, also naiv optimistisch: Er meint, dass der Beschluss der Brüderschar, Jephtha als Feldherrn zu berufen, «recht» ist. Der von Händel zur Situationsschilderung vorgegebenen g-Moll-Stimmung entkommt er trotzdem nicht, denn das im Orchester fugiert erscheinende abwärts gerichtete Schicksalsmotiv entlarvt seinen Optimismus als Trugschluss. Heroische Entschlüsse ändern nichts an der Tatsache, dass die eigentliche Entscheidung nicht in der Hand von Menschen liegt. Diese Tatsache hat Jephtha längst begriffen, wenn er in Nr. 49 sagt: «It must be so» – der Sprung nach oben ist auf einen Terzsprung reduziert, und insgesamt weist die Linie eindeutig nach unten: Aus dem «must» ist nur noch Schicksalsergebenheit herauszuhören.

⁴⁸ Vgl. dazu W. Serauky (A. 33) 443.

⁴⁹ Das hat P.M. Young (A. 42) 193 zu wenig ernst genommen, der im Jephtha eine Art Lektion in Moralphilosophie sieht.

was uns ge-schieht. ist recht.
what-e-ver is. is right.

was uns ge-schieht. ist recht.
what-e-ver is is right.

Ungleich differenzierter geht demgegenüber der Chor mit dem Gedanken um – in dieser Hinsicht ganz aus dem Geist der griechischen Tragödie heraus gestaltet, wo der Chor ja auch zumeist das Wesentliche artikuliert, das den tragischen Helden verborgen bleibt. Die Maxime: «Whatever is, is right», wird nicht einzeln für sich diskutiert, sondern im Kontext von weiteren drei Sätzen, in denen Grundgegebenheiten menschlichen Schicksals angesprochen werden. – Doch was passiert nun musikalisch? Händel nimmt zu diesem Satz aus drei verschiedenen Blickwinkeln Stellung: Der Satzteil «Whatever is» wird unisono artikuliert – ein Signal dafür, dass es um eine universelle Aussage geht –, und er umfasst den Tonraum einer Septime – das Intervall zur Bezeichnung des schlechthin Unvollkommenen, mit dem das schwer Erträgliche des Sachverhalts symbolisiert ist. Auch den einzelnen Tonschritten kommt hierbei Bedeutung zu, steht doch die Sext abwärts für Resignation, und die verminderte Sekund abwärts begegnete schon mehrfach als «Seufzermotiv». Gegen die damit ausgedrückte pessimistische Stimmung bäumt sich das Orchester ebenso unisono auf – diese Figur spricht für sich selbst.

Wenn dann der Chor knapp und klar das «is right» mit zwei kurzen Noten artikuliert, gehen die Stimmen endlich wieder auseinander. Der Bass hat den Quartsprung nach oben, der Tenor bleibt auf einem Ton stehen, und die Frauenstimmen gehen um eine Sekund nach oben. Die hier wieder einsetzende Mehrstimmigkeit macht deutlich, dass es um Einzelschicksale, um Einzelaussagen geht: Jeder muss aus seiner Lage heraus dieser Erkenntnis zustimmen, dann geht es irgendwie «bergauf», oder wird zumindest nicht schlechter. All diese Teilelemente lässt nun Händel den Chor im folgenden durch alle Höhen und Tiefen des menschlichen Lebens – symbolisiert durch die Tonarten *G*, *C*, *f*, *As*, *B*, *Es* und schlussendlich *c* – gewissermassen durchbuchstabieren. Dass er meint, mit der

Intonation in *c* schliesslich die dem Menschen eigentlich adäquate Ebene gefunden zu haben, ergibt sich daraus, dass er sie als einzige wiederholt, und zwar gleich dreimal, und damit den Schlusschor des 2. Aktes in der gleichen Tonart abschliesst wie Bach die Matthäuspassion: Mit Kohelet stellt er so die Tatsache, dass der Mensch sterblich ist, über alle weiteren Aussagen über den Menschen. In der musikalisch-theologischen Ausdeutung der Jephtha-Erzählung als ganzer geht Händel somit noch einmal einen Schritt weiter als bei der Charakterisierung der Einzelgestalten. Bei Iphis hat Händel nur die alttestamentlich vorgegebenen Züge unterstrichen, in bezug auf die Gestalt des Jephtha hat er genuin neutestamentliche Gedanken mit zur Interpretation herangezogen – den Interpretationsrahmen der gesamten Erzählung bilden indes anthropologische Grundkonstanten in der theologisch-philosophischen Bewertung seiner Zeit, gespiegelt in seinem eigenen Erfahrungshorizont: Während Händel am Schlusschor arbeitete, wurde ihm klar, dass er dabei war, vollends zu erblinden.⁵⁰ – Von daher gewinnt das «Whatever is, is right» in *c* noch einmal eine andere Dimension.

Händels Musik lässt den Hörer also nicht nur «Ethik und Metaphysik seines menschlichen Daseins» empfinden, wie das Herder aus den Chören heraushörte, sie führt ihn auch in Tiefenstrukturen biblischer Traditionen, die bei blossem Lesen nur schwer zugänglich sind. Selbst «entlegene» biblische Texten gewinnen so eine Aktualität, die dem schulmässig interpretierenden Exegeten verschlossen bleiben muss, deren sinnenfällige Bedeutung für die Verkündigung indes – so hoffe ich – aus den wenigen Beispielen, die hier nur verbal vorgestellt werden konnten, hinreichend deutlich geworden ist.

Rüdiger Bartelmus, Wörthsee

⁵⁰ Vgl. dazu L. Finscher, Händels Jephtha, Beiheft zur Einspielung des Oratoriums durch N. Harnoncourt, Teldec 8.35499, 7 bzw. W. Serauky (A. 33) 393.440.