

Andreas Eichhorn

FELIX MENDELSSOHN  
BARTHOLDY  
ELIAS

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN



MENDELSSOHN



Andreas Eichhorn

Felix Mendelssohn Bartholdy

Elias



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2019

2. Auflage 2019

© 2005 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Einbandgestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

(Abbildung: © ImagePoint.biz/Tony Baggenstos)

Lektorat: Diana Rothaug

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Joachim Linckelmann, Notensatzdienst Freiburg

ISBN 978-3-7618-7229-1

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

Prolog .....	6
Das Oratorium im 19. Jahrhundert .....	9
Entstehungsgeschichte .....	18
Werkgestalt – Besetzung und Satztypen .....	34
Szenisch-dramaturgisches Konzept .....	38
Musikalische Gestaltung .....	47
Aspekte der Rezeption .....	112
Anhang .....	121
Anmerkungen .....	122
Abkürzungen und Siglen .....	127
Quellen .....	127
Literatur (in Auswahl) .....	130

## Prolog

Ein Blick auf die Reiche Israel und Juda zu Beginn des 9. Jahrhunderts vor Christi Geburt: Dem jüdischen König Ahab, der von 873 bis 853 regierte, war es gelungen, große phönizische Gebiete seinem Reich einzugliedern. Mit den neuen Untertanen verfuhr er tolerant, indem er ihnen ihre Religion ließ. Schließlich heiratete er, nicht zuletzt um die Eingliederung der Phönizier zu fördern, die tyrische Prinzessin Isebel. Der enge Austausch mit der urban geprägten und weltweit agierenden Handelsmacht Phönizien war für das agrarisch geprägte Israel wirtschaftlich von Vorteil und brachte Wohlstand in das Land. Auch religiös-kulturell geriet Israel unter phönizischen Einfluss, wobei sich der Baalkult unter der Bevölkerung rasch verbreitete. Dem stellte sich Ahab nicht entgegen. Vielmehr ließ er in Samaria für seine Frau Isebel sogar einen Baal-Tempel errichten. Die Konflikte ließen nicht lange auf sich warten. Sie brachen dort auf, wo Ahab sie nicht vermutet hätte. Sein diplomatisches und in religiösen Belangen großzügiges Verhalten ging den altgläubigen Juden zu weit. Sie warfen Ahab und einem großen Teil des jüdischen Volkes vor, von Jahwe, dem Gott Israels, abgefallen zu sein und dem fremden Gott Baal zu huldigen. Dieser Protest kulminiert in der Gestalt des Elias, dessen Name Programm ist: »elijah« bzw. »elijahu« bedeutet so viel wie »mein Gott ist Jahwe«. In der biblischen Erzählung tritt der Prophet mit einem Donnerschlag auf und verkündet – als Medium Jahwes – seinen Fluch: »Ich schwöre bei dem Gotte Israels, daß es nicht regnen wird, ehe ich den Befehl dazu gebe.«<sup>1</sup>

Elias ist ohne Zweifel ein religiöser Eiferer. Er verkörpert das Prinzip des Monotheismus und sucht die Konfrontation. Mit ihm verbindet sich besonders eindringlich die Szene auf dem Berg Karmel, wo er 450 Baalspriester umbringen lässt. Das ist aber nur eine Seite. Paul-Gerhard Nohl<sup>2</sup> hat darauf hingewiesen, dass im jüdischen Glauben Elias zum Inbegriff der messianischen Hoffnung wird. Diese Vorstellung findet ihren Halt in einer weiteren Schlüssepisode: Von allen Propheten ist Elias der einzige, der eine Himmelfahrt erleben durfte. Gerade diese Szene hat Mendelssohn, den konvertierten Juden, besonders fasziniert. Sicher kein Zufall.

Ein Prophet ist ein Instrument Gottes. Er spricht die Stimme seines Auftraggebers, wartet auf Zeichen, auf Weisungen. Seine Träume und Visionen gehören, wie Elie Wiesel<sup>3</sup> es beschrieben hat, nicht ihm. Ein Prophet ist ein Einzelgänger, lebt in Angst und ist der Verfolgung ausgesetzt. Der biblische Elias bleibt als Figur auffällig unpersönlich und holzschnittartig. Dies entspricht seiner Funktion als Prophet, der Persönliches seinem Auftrag unterzuordnen hat. Für Mendelssohn hatte Elias neben aller religiösen Bedeutung

auch eine zeitaktuelle Seite. In der monolithischen Gestalt des Elias sah er das Beispiel einer großen, charakterstarken und authentischen Persönlichkeit, nach der er sich für seine Zeit sehnte. Schrieb er doch Anfang Februar 1838 an Julius Schubring: »Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten durch und durch Propheten gedacht, wie wir ihn etwa heut zu Tage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster, im Gegensatz zum Hofgesindel und Volksgesindel, und fast zur ganzen Welt im Gegensatz, und doch getragen wie von Engelsflügeln.«<sup>4</sup>

Vergleicht man den biblischen Elias mit seinem oratorischen Pendant, so fällt auf, dass Mendelssohn seinen Elias zu einer schillernden und facettenreichen Person ausgebaut hat, deren Gefühle und Konflikte nach außen gekehrt werden. Man könnte es auch so sagen: Der zweidimensionale, »flächige« Elias der Bibel bekommt bei Mendelssohn eine psychologische Tiefenperspektive als dritte Dimension. Dieser psychologischen Auslotung und ihrer farbigen, abwechslungsreichen musikdramatischen Vergegenwärtigung verdankt Mendelssohns Oratorium seine Beliebtheit ganz wesentlich.

\*

Die vorliegende Werkeinführung ist für die auszugsweise und punktuelle Lektüre offen. Jedes Kapitel ist bewusst so konzipiert, dass es sinnvoll für sich gelesen werden kann. Dies entspricht dem Bedürfnis auch derjenigen Leserinnen und Leser, die sich etwa vor einem Aufführungsbesuch kurzfristig und schnell, aber dennoch mit Gewinn informieren möchten. Bei der Analyse wurde darauf geachtet, dass sie auch ohne zusätzliche Verwendung einer Partitur oder Klavierauszuges nachvollziehbar ist. Wer dennoch Noten heranziehen möchte, dem sei die kritische Edition von Larry Todd<sup>5</sup> empfohlen, die auch diesem Buch zugrunde liegt.

Gleichzeitig ist die Monographie kontextorientiert angelegt. Jedes Teilkapitel lässt das Werk in einem anderen Zusammenhang erscheinen, wobei aber stets die Werkindividualität deutlich werden soll. So wird im ersten Kapitel (Das Oratorium im 19. Jahrhundert) Mendelssohns Oratorium in den gattungsgeschichtlichen Kontext eingebettet. Das zweite Kapitel (Entstehungsgeschichte des *Elias*) befasst sich mit der komplizierten Genese des Werks in Relation zum biografischen Kontext. Die folgenden drei Kapitel bilden das Herzstück der Monographie: Das Kapitel »Werkgestalt« versteht sich als ein Überblickskapitel, das die Besonderheit des Werks als Ganzes, also die spezifische Physiognomie des *Elias*, skizziert, bevor das folgende Kapitel den Stellenwert der einzelnen Szenen im dramatischen Konzept umreißt. Diese Kapitel bilden den Hintergrund für die Analyse der innermusikalischen Zusammen-

hänge und Strukturen (Musikalische Gestaltung), bevor sich mit dem abschließenden Kapitel (Aspekte der Rezeption) der Blick wieder von den kompositorischen Details löst und neue Kontextfelder angesprochen werden.

Ganz gewiss ist die Gestalt des Elias auch in religionsgeschichtlicher und theologischer Hinsicht außerordentlich faszinierend. Diesbezüglich interessierte Leserinnen und Leser seien auf den einschlägigen Elias-Artikel im *Lexikon für Theologie und Kirche* verwiesen sowie auf die Arbeiten von Frank Crüsemann,<sup>6</sup> Paul-Gerhard Nohl,<sup>7</sup> Susanne Otto<sup>8</sup> und Elie Wiesel.<sup>9</sup>

Abschließend möchte ich Frau Diana Rothaug, Frau Ingeborg Robert und Frau Dorothea Willerding danken, die seitens des Bärenreiter-Verlages die Entstehung des Buches kritisch-anregend, kompetent und mit großer Sorgfalt begleitet haben.

Nidderau, im November 2004  
Andreas Eichhorn

## Das Oratorium im 19. Jahrhundert

Für die Gattung des Oratoriums hatte der Säkularisierungsprozess, der mit Beginn der Aufklärung um sich griff, gravierende Folgen. Nachdem in den letzten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts die Produktion neuer Oratorien stark zurückgegangen war, entstanden um 1800 zwei Werke, die eine grundsätzliche Neuorientierung des deutschen Oratoriums vorzeichnen: Joseph Haydns Oratorien *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* (1801). Beide Werke sind von den Humanitäts-Ideen ihrer Zeit durchdrungen und leiten jenen Prozess der Entkirchlichung ein, der die Geschichte dieser Gattung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg bestimmen sollte. Um 1800 stagnierte die Gattung des Oratoriums, um wenig später in Deutschland einen beachtlichen Aufschwung zu erleben. Zwischen 1810 und 1850 ist eine wachsende Zahl neuer Oratorien zu verzeichnen. Dieses steigende Interesse am Oratorium hängt vor allem mit einem expandierenden Musikfestwesen zusammen, dessen Träger das sich emanzipierende Bürgertum war. Die Musikfeste beruhten, zumal in einer Zeit feudal-restaurativer Entwicklungen, auf nationalen Bestrebungen und den liberalen Vorstellungen einer Volksbildung.

Viele der im 19. Jahrhundert entstandenen Oratorien sind für Musikfestaufführungen komponiert, wurden nur wenige Male aufgeführt und stellen somit eine Art Gebrauchsmusik dar. Das Oratorium war die einzige Gattung monumentalen Zuschnitts, die in einer Zeit zunehmender Professionalisierung in Vereinen oder spontan organisierten Gruppen von Amateuren, Liebhabern und Laien eine aktive und repräsentative Teilhabe am Musikleben erlaubte. Das Oratorium fungierte als Medium zur Stiftung kollektiver Identitäten und stand damit immer im engen Zusammenhang mit geistesgeschichtlichen und politischen Entwicklungen. Diese gesellschaftlich kollektivierende und identitätsstiftende Funktion, die dem Oratorium im 19. Jahrhundert zukam, zeitigte ein Repertoire, das in seiner Fülle noch heute kaum überschaubar ist. Günther Massenkeil<sup>1</sup> schätzt den Gesamtbestand der zwischen 1800 und 1914 entstandenen Oratorien auf 380 Werke, denen etwa 260 Werke aus dem 18. Jahrhundert gegenüberstehen. Dass der größte Teil dieses Repertoires heute der Vergessenheit anheim gefallen ist, hängt mit der starken Zeitgebundenheit der meisten Werke zusammen sowie mit den komplexen gesellschaftlichen und musikkulturellen Umbrüchen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die dem Oratorium die entsprechenden gattungskonstitutiven Voraussetzungen entzogen haben.

Ein wichtiger Grund dafür, dass bereits Ende der 1840er-Jahre die Produktion neuer Oratorien trotz zahlloser Musikfeste und steigender Oratorienauffüh-

rungen deutlich nachließ, war der aufkommende Historismus. Das Repertoire der Singvereine und Musikfeste schrumpfte, wobei sich einige Oratorien Händels, insbesondere der *Messias* und *Israel in Egypt*, sowie die Oratorien Haydns und Mendelssohns als Klassiker herauschälten. Überblickt man die Oratorienproduktion des 19. Jahrhunderts, so stellt sich die Zeit zwischen 1820 und 1870 wohl als der Zeitraum heraus, in dem sich angesichts des expandierenden Bedarfs an Oratorien nicht nur der Bestand an neuen Werken erheblich ausweitete, sondern sich auch signifikante Veränderungen auf dem Gebiet der Sujetwahl sowie der musikalischen und szenisch-dramatischen Anlage vollzogen. Zwei Werke rahmen diesen Zeitabschnitt: Friedrich Schneiders Oratorium *Das Weltgericht* (1820) und Franz Liszts *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (1862). Der Anhalt-Dessauische Hofkapellmeister Friedrich Schneider (1876–1853) war ein rastlos tätiger Musikfestdirigent, er leitete über achtzig Musikfeste. Von seinen insgesamt fünfzehn Oratorien wurde *Das Weltgericht* (1820) sein populärstes Werk. Der Verfasser des Librettos, Johann August Apel, schrieb übrigens auch die Novelle *Der Freischütz*, auf der Carl Maria von Webers gleichnamige Oper basiert. Wesentliche Charakteristika der Werkgestalt sind die Zurückdrängung des Arienanteils (insgesamt gibt es nur zwei Arien) zugunsten einer Aufwertung und stilistisch vielfältigen Behandlung des Chores, die zwischen flächig homophonem und fugiertem Satz oszilliert, ferner programmatische Bildhaftigkeit und effektvoller, holzschnittartiger Kontrastreichtum der Tonsprache, dramatisierte Szenenkonzeption sowie die Verwendung von szenenverklammernden Erinnerungsmotiven. All das sicherte diesem apokalyptischen Bilderbogen nicht nur Beliebtheit beim Publikum und den Ausführenden, sondern zeichnete auch neue Wege vor, die die Oratorienkomposition im 19. Jahrhundert beschreiten sollte. Zu Schneider gesellten sich Carl Loewe und Ludwig Spohr als die wichtigsten Oratorienkomponisten der 1820er- und 1830er-Jahre.

Eine Schlüsselstellung nicht nur innerhalb des genannten Zeitraums, sondern im ganzen 19. Jahrhundert können die beiden Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys beanspruchen. Die Oratorien *Paulus* (1836) und *Elias* (1846) reflektieren mit ihrem großen Anteil an Chören nicht nur den zeitbedingten Bedarf an Musikfestwerken, sondern avancierten zu den beliebtesten und meistaufgeführten Werken ihrer Gattung. Es sind die einzigen Oratorien aus dem an sich reichen Bestand des 19. Jahrhunderts, die bis heute auf eine ungebrochene Aufführungstradition zurückblicken können. (Für Deutschland gilt dies in Anbetracht der Zeit von 1933 bis 1945 allerdings nur mit Einschränkung, die ideologische, aber keine künstlerisch-qualitativen Ursachen hat.) Während in England der *Elias* – der deutsche Text wurde für die Uraufführung in Birmingham (1846) übersetzt – neben Händels *Messias* zum popu-

lärsten und auch kompositorisch einflussreichsten englischsprachigen Oratorium wurde, bevorzugte man in Deutschland lange Zeit den *Paulus*. Stilistisch und konzeptionell formen die beiden Werke in mancher Hinsicht ein Kontrastpaar aus. Mit ihren Titelpersonen orientieren sich die beiden Oratorien an der Bibel. Während der *Paulus* jedoch ein neutestamentliches Sujet ist, stellt der *Elias* eine Figur des Alten Testaments dar. Der *Paulus* ist ein Werk mit Chorälen; der *Elias* dagegen verzichtet auf den Choral, obgleich gelegentliche Choralanspielungen nicht zu überhören sind. Die Libretti beider Oratorien sind aus Bibeltexten kompiliert. Dabei wählt Mendelssohn eine Leitüberlieferung – beim *Paulus* ist es die Apostelgeschichte, beim *Elias* das Erste Buch der Könige – und ergänzt diese mit weiteren, sinngemäß passenden Bibeltexten, die aber durchaus aus anderen Kontexten stammen und mit dem eigentlichen Sujet nichts zu tun haben. Durch diese Form der Textmontage, ein Novum in der Oratorienkomposition, konstituiert Mendelssohn neue Sinnzusammenhänge. Anders als beim *Paulus* verwendet Mendelssohn beim *Elias* ausschließlich das Wort der Luther-Bibel. Mit diesem Verzicht auf Neudichtungen kann der *Elias* durchaus in der Tradition der Händel'schen Oratorien *Messias* und *Israel in Egypt* gesehen werden, die sich gleichfalls auf Bibeltexte beschränken, wogegen der *Paulus* eher an der oratorischen Passion Bach'scher Provenienz anknüpft. Die Tatsache, dass der *Paulus* ein Werk mit Erzähler ist, im *Elias* dagegen auf das epische Rezitativ verzichtet wird, verweist auf eine unterschiedliche szenische Konzeption. Mit Rückgriff auf die poetologischen Kategorien des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, die die gattungsethische Diskussion um das Oratorium seit Ende des 18. Jahrhunderts beherrschten, wurde mit Recht immer wieder darauf hingewiesen, dass der *Paulus* episch angelegt ist, wogegen der *Elias* stellenweise ausgeprägte opernhafte-dramatische Züge trägt und damit aus damaliger Sicht das modernere Werk verkörpert. Im Übrigen ist Mendelssohns *Elias* hinsichtlich der Stoffwahl zumindest in Deutschland ein singuläres Werk geblieben. Weder vor noch nach Mendelssohn wurde ein *Elias*-Oratorium komponiert. Lediglich in England griff Michael Costa mit seinem 1855 entstandenen und deutlich an Mendelssohn orientierten *Eli* auf den *Elias*-Stoff zurück.

Ferdinand Hiller, ein enger Freund Mendelssohns, schuf mit seinem lyrisch-dramatischen Oratorium *Die Zerstörung Jerusalems* ein beliebtes Werk, das sich lange im Oratorienrepertoire halten konnte und in seiner musikalischen Diktion den Werken Mendelssohns verwandt ist. Dagegen war Adolph Bernhard Marx' *Mose*, in seiner konsequenten dramatischen Konzeption ein durchaus innovatives Werk, keine Popularität vergönnt. Ohne die kompositorischen Qualitäten zu übersehen, hatte Otto Jahn schon 1855 prognostiziert, dass aufgrund seiner intimen und lyrischen Züge Schumanns Oratorium *Das Para-*

*dies und die Peri* (1843) – und dies gilt cum grano salis auch für *Der Rose Pilgerfahrt* – kein Erfolg als Musikfestwerk beschieden sein werde, denn »Musikstücke, welche dort zur Aufführung kommen, müssen von der Art sein, daß sie durch die Massen und auf die Massen wirken«. <sup>2</sup> Gerade in dieser Oratorienferne indes beschreitet Schumann mit seinen Werken bewusst konzeptionell neue Wege. Diese betreffen zunächst die Stoffwahl, die sich ausdrücklich vom biblischen Bezug abkehrt, ferner die Verschmelzung von rezitativischem und ariosem Singen im Lied, die häufige Kombination von zwei bzw. drei vokalen Besetzungsformen (Solo, Ensemble, Chor) und schließlich das Bemühen, auf großformaler Ebene das strikte Nummernprinzip durch möglichst zäsurlos gestaltete Übergänge in einen kontinuierlichen Fluss zu überführen.

Mit Liszts *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* (1862) deutet sich ein neuer Ton an, der für die Oratorien der Gründerzeit maßgeblich werden sollte: Das Libretto trägt unverkennbare nationalistische Züge; musikalisch ist das Werk mit seiner durchkomponierten, leitmotivisch vernetzten dramatischen Struktur ganz der neudeutschen Schule und insbesondere Richard Wagner verpflichtet. Von den Komponisten gründerzeitlicher, nationalpatriotisch geprägter Oratorien ist Max Bruch an erster Stelle zu nennen. Seine Oratorien *Odysseus* (1872), *Arminius* (1875) und *Achilleus* (1885) basieren auf historischen bzw. mythologischen Sujets, während *Moses* (1874) ein biblischer Stoff ist und *Gustav Adolf* (1898) in die Kirchengeschichte führt. Von diesen Werken, die bei den Oratorienvereinen außerordentlich beliebt waren, sind vor allem der *Arminius* und der *Gustav Adolf* nationalpatriotische Bekenntniswerke. Musikpublizistisch begleitet wurde diese Entwicklung von Autoren wie Hermann Küster <sup>3</sup> – selbst ein Oratorienkomponist –, Carl Hermann Bitter <sup>4</sup> und Otto Wangemann, <sup>5</sup> die in einschlägigen Publikationen das Oratorium apologetisch als eine musikalische Gattung begrüßten, die sich wie keine andere zum Ausdrucksträger des neuen nationalen Selbstbewusstseins eigne.

Der Funktionswandel, den das Oratorium im 19. Jahrhundert mit seiner Lösung aus gottesdienstlichen Bindungen und der Ansiedelung im Konzertsaal vollzog, <sup>6</sup> ist daran erkennbar, dass sich weltliche Stoffe etwa aus Geschichte, Literatur und Legenden steigender Beliebtheit erfreuten, wogegen die Zahl der auf die großen Kirchenfeste bezogenen Themen gegenüber dem 18. Jahrhundert rückläufig ist. Ein Grund dafür, dass das Neue Testament an Attraktivität einbüßt, das Interesse an alttestamentlichen Stoffen jedoch ungebrochen ist, kann in der geringeren gottesdienstlichen Anbindung des Alten Testaments gesehen werden. Während sich die neutestamentlichen Oratorien auf nur wenige zentrale Themen und Personen beschränken, dürfte dagegen die farbige Vielfalt der diversen alttestamentlichen Figuren und Geschichten dem

geföhlsreligiösen Bedürfnis nach sagenhaften Mythen und Legenden eher entsprochen haben. Mit der romantischen Faszination am Magischen mag zusammenhängen, dass vom Oratorium des 19. Jahrhunderts erstmals ein neutestamentliches Sujet aufgegriffen wird, das bis dahin keine Rolle gespielt hat: die Apokalypse.

Auch in musikalischer Hinsicht sind im 19. Jahrhundert neue Entwicklungen zu beobachten. Zu nennen ist an erster Stelle das deutliche Übergewicht des Choranteils gegenüber den solistischen Partien. (Schuberts unvollendetes Oratorium *Lazarus* von 1820, das den Chor weitgehend vernachlässigt, ist insofern ein untypisches Werk.) Ein markantes und frühes Beispiel für ein Oratorium mit dominierendem Chorteil ist, wie bereits erwähnt, Friedrich Schneiders *Weltgericht*. Die Aufwertung des Chores findet ihr Korrelat im Aufkommen der Sing- und Oratorienvereine, die ein entsprechendes Betätigungsfeld suchten. Ein weiterer Einflussfaktor dürfte auch die Händel-Renaissance gewesen sein. In den Oratorien Händels – man denke nur an *Israel in Egypt* – fällt dem Chor traditionell eine gewichtige Rolle zu. Die Bedeutung des Chores wird auch im theoretischen Schrifttum reflektiert. Diejenigen unter den Oratorientheoretikern des 19. Jahrhunderts, die für das Oratorium als Gattung eigenen Rechts stritten, sahen gerade im kollektivierenden Chor und dessen dramaturgischer Einbindung das gattungsbestimmende Merkmal, das das Oratorium von der Oper unterschied.

Hinsichtlich der szenisch-dramaturgischen Struktur ist in den Oratorien des 19. Jahrhunderts die Aufweichung des strikten Nummernprinzips zugunsten einer fließenderen Übergangsgestaltung und der Eingliederung einzelner Nummern in größere szenische Einheiten zu beobachten. Typisch für eine Aufeinanderfolge szenischer Komplexe sind neben den beiden Oratorien Mendelssohns *Paulus* und *Elias* Loewes *Die Zerstörung Jerusalems* (1829), Spohrs *Die letzten Dinge* (1826) und vor allem Marx' *Mose* (1839).

Vor dem Hintergrund des Caecilianismus, einer kirchenmusikalischen Reformbewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die sich für die Etablierung einer an Palestrina orientierten a-cappella-Kunst einsetzte, müssen die häufigen unbegleiteten Vokalensembles gesehen werden. Sie werden von den Komponisten in symbolischer Funktion verwendet und immer dann gerne eingestreut, wenn es gilt, die besondere religiöse Qualität des Textes zu unterstreichen oder bestimmte Figuren mit einer spezifischen Aura von Heiligkeit auszustatten. Auch hier war Friedrich Schneider wegbereitend wirksam: Er ließ als einer der Ersten in seinem *Weltgericht* die Engelschöre und andere auratisch bedeutsame Figuren a cappella singen. Komponisten wie Carl Loewe, Ferdinand Ries, aber auch Franz Liszt und August Friedrich Klughardt haben sich dieses emblematischen Mittels gerne bedient. Den populärsten Engelschor des

19. Jahrhunderts indes schrieb Mendelssohn mit seinem Engelsterzett »Hebe deine Augen auf« im *Elias*.

Während der Chor demnach in den Oratorien des 19. Jahrhunderts eine beherrschende Rolle einnimmt und damit die kollektivierende Funktion der Gattung unterstreicht, sinkt der Stellenwert der Arie. Dies spiegelt sich im zahlenmäßig auffällig geringen Arienanteil und in der Stilistik, die sich vom Opernhaften abkehrt und dem schlichteren Typus des lyrischen Arioso annähert. Beim Rezitativ dagegen ist der umgekehrte Vorgang zu beobachten. Es ist nunmehr durchweg orchesterbegleitet, verlässt die engen Grenzen der Textdeklamation und erhält seinerseits gelegentlich ariose Qualität. Bei Mendelssohns Rezitativen ist häufig eine Vermischung von deklamierenden und ariosen Abschnitten zu beobachten. Damit aber schwinden die profilierten Unterschiede zwischen Arie und Rezitativ. Beide Arten des Singens gehen eine stilistische Verschmelzung ein und konvergieren im ariosen Singen. Neben dem ariosen Rezitativ stößt man im Oratorium in besonderen dramatischen Situationen auch auf das hochgestimmt-dramatische Opernrezitativ, in dem sich das Orchester zum gleichberechtigten Partner des Sängers aufspielt und alle musikalischen Ebenen in den Dienst der dramatischen Aussage gestellt werden.

Otto Jahn gehört zu den Musikkritikern, die um 1850 die zeitgenössische Oratorienproduktion mit seismographischer Aufmerksamkeit verfolgt haben. Wenn er bedauert, dass Mendelssohn gegen Ende des *Elias* die Wirkung des Chores »durch zu starke Anwendung der Blechinstrumente beeinträchtigt habe«,<sup>7</sup> oder im Hinblick auf Schumanns *Paradies und die Peri* kritisierte, dass in Schumanns Werk der eigentliche Kern »offenbar das Instrumentale« sei, »dem der Gesang fast nur wie ein gleichberechtigtes Element zugeordnet«<sup>8</sup> sei, bringt er einen Aspekt zur Sprache, der sich als Grundzug der Gattung im 19. Jahrhundert erweisen sollte: die Aufwertung des Orchesters. Die Emanzipation des Orchesters spiegelt sich nicht nur in der dramatisch akzentuierenden Begleitung der Rezitative, sondern auch darin, dass das Orchester mit instrumentalen Nummern, Übergängen, Zwischenspielen und umfangreicheren Ouvertüren einen eigenständigen Part übernimmt. Aus den Oratorien Schneiders, Loewes und Spohrs ließen sich zahlreiche Beispiele anführen. Auch die Ouvertüren der Oratorien Mendelssohns gehören in diesen Zusammenhang. Beide Ouvertüren sind selbstständige Instrumentalstücke und zugleich fest in den dramaturgischen Plan des jeweiligen Oratoriums eingebunden. Während die Ouvertüre des *Paulus* den Choral »Wachet auf« verarbeitet und damit den für das Oratorium fundamentalen Erweckungsgedanken mottoartig anschlägt, steht hinter der formal ungewöhnlichen Position der Ouvertüre des *Elias* vermutlich eine poetische Idee. Indem sie das