

1. Mose und Wodan: Klopstocks poetische Theologien des Judentums

Als weltanschauliche Voraussetzungen der Poetik Friedrich Gottlieb Klopstocks sind die christliche Heilslehre, die antike Dichtertheologie und die Konstruktion eines germanisch-deutschen Nationalbewusstseins anzusprechen. Auch die Auseinandersetzung des Autors mit dem Judentum, die sich auf seine biblisch-historischen Formen beschränkt, lässt sich aus diesen Koordinaten begreifen. Neben die Tradition des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus, welche Klopstocks Epos *Der Messias* in einigen äußerst negativen Vertretern der jüdischen Religion gestaltet, tritt eine religiös-ästhetische Kritik des Judentums. Diese Polemik speist sich allerdings nicht aus einer Ablehnung des Alten Testaments, sondern aus der kreativen Konkurrenz des Dichters mit der hebräischen Bibel.

So beruft sich Klopstock bereits in seiner sog. Abschiedsrede *Declamatio qua poetas epopeiae auctores*, die er am 21. September 1747 anlässlich seines Austritts aus der fürstlichen Landesschule in Pforta bei Naumburg hielt, auf Mose als Dichter. Der jüdische Religionsstifter tritt als Vorbild des Epikers neben Homer und Milton, mit denen sich der Autor im Sinne der *aemulatio*, des poetischen Wettstreits, messen will.¹ Klopstock sucht das Alte Testament und seine moderne Gestaltung in Miltons *Paradise Lost* zu übertreffen, wenn er die Erlösung der Menschheit als Thema anvisiert. In der Abhandlung *Von der heiligen Poesie*, die Klopstock im Jahre 1755 dem ersten Band seines *Messias* vorausschickte, setzt er das mit Mose beginnende „goldene Weltalter der Hebräer“² gegenüber den Glanzzeiten der schönen Wissenschaften bei Griechen, Römern und Franzosen ins Recht. Die literarische Normativität des Alten Testaments sieht der christliche Dichter jedoch durch die religiöse Geltung des Neuen Bundes beschränkt. „Ein Gedicht, dessen Inhalt aus gewissen Geschichten des Ersten Bundes genommen würde, müßte nach einer anderen Hauptidee gearbeitet werden, als eins, so das Innre der Religion näher angehe. Jenem wäre, wenn ich so sagen darf, noch eine Art Weltlichkeit erlaubt.“³ Die Aussage entspricht einem antijüdischen Stereotyp der Aufklärung. Das Judentum wird hier als bloß äußerliche Religion hingestellt, während das Christentum als verinnerlichte Glaubensform erscheint. Daher erschließt für Klopstock erst das Neue Testament die seelische Intimität, die heilige Poesie im eigentlichen Sinne erzeugen und rezipieren kann.

1 Vgl. Joachim Jacob, *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997, S. 111–135.

2 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 10, Leipzig 1855, S. 236.

3 Ebd., S. 232.

Klopstocks *Messias* greift aber auch die Mythen des christlichen Antisemitismus auf. So verknüpft der berühmte Anfang des ersten Gesangs mit dem Zitat aus Homers *Odyssee* eine deutliche Spitze gegen das Judentum:

„Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams Geschlechte die Liebe der Gottheit
Mit dem Blut des heiligen Bundes neu geschenkt hat.
Also geschah des Ewigen Wille
Vergebens erhob sich Satan wider den göttlichen Sohn; umsonst stand Juda
Wider ihn auf: er tat's und vollbrachte die große Versöhnung.“⁴

Der Text zitiert die traditionelle christliche Denunziation der Juden als Gottesfeinde, die für den Tod Christi verantwortlich zu machen und daher von Gott verworfen worden seien. Klopstock greift auch die antisemitische Vorstellung der Juden als Werkzeuge des Teufels auf, wenn er die politische Rolle des Judentums im Prozess Jesu mit dem Wirken der höllischen Mächte auf der metaphysischen Ebene analogisiert. Vor allem der Verräter Judas Ischariot wird zu seiner Tat direkt von Satan inspiriert. In der aufgeklärten Perspektive des Autors erscheinen die Juden gegenüber dem sittlichen Heroismus des Erlösers zumindest als moralisch defizient und besonders anfällig für das Böse.

Der Vorwurf gegen das Judentum konkretisiert sich im vierten Gesang des *Messias*, der die Verhandlung des Falles Jesu im jüdischen Synhedrium schildert. Klopstock sucht hier, die Rolle der religiösen Gruppierungen und Autoritäten im Prozess Jesu differenziert zu betrachten, wobei er freilich die Gegner des christlichen Erlösers unter dem Einfluss Satans sieht. Der Autor projiziert allerdings auch die religiösen Parteigungen seiner Zeit in das antike Judentum zurück. Im Text sind es die negativen Figuren Kaiphas und Philo, die sich argumentativ auf Mose beziehen, um den messianischen Anspruch Jesu abzuwehren. Der korrupte Hohepriester Kaiphas steht für einen ritualistischen Klerikalismus, der nur auf den politischen Machterhalt bedacht ist und in der reformatorischen Bewegung des Nazareners eine Bedrohung sehen muss. Mose wird von Kaiphas als Begründer der Theokratie berufen:

„Ja dies Priestertum Gottes, das Gott auf Sinai selber
Durch den größten Propheten des Enkels Enkel gesetzt hat,
[...]
Das wird ein sterblicher Seher,
Israel, uns, dem Herrn zur Schande, vertilgen.“⁵

In dem Pharisäer Philo karikiert Klopstock dagegen die engstirnige Orthodoxie und den religiösen Fanatismus. Der Dogmatiker bestreitet die Legitimität der „römischen Staatskunst“,⁶ die Kaiphas gegen Jesus in Anschlag bringt, und wirft dem Kirchenfürsten Atheismus, Wollust und Simonie vor. Das Urteil des buchstabengläubigen Fundamentalisten über den schlimmeren Ketzler Jesus zeichnet sich dabei unter Berufung auf den jüdischen Gesetzgeber durch besondere Brutalität aus:

4 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, I. Gesang, V. 1–7.

5 Ebd., IV. Gesang, V. 29 f., 33 f.

„Moses Geist! dir schwör ich, bei jenem ewigen Bunde,
Den du, gelehrt von Gott, aus Donnerwettern uns brachtest:
Ich will nicht eher ruhen, als bis dein Hasser erwürgt ist.
Als bis ich von des Nazaräers vergossenem Blute
Volle Hände zum hohen Altare der Dankenden bringe.“⁷

Auf den ersten Blick zeichnen die Verse ein blutrünstiges Bild der jüdischen Religion. Im größeren Zusammenhang des Werks enthält die Aussage Philos aber ein Moment epischer Ironie. Denn in Klopstocks Epos bezieht der Messias sein Erlösungswerk selbst auf die Vorstellungen des alttestamentlichen Opferkultes. So hieß es bereits im ersten Gesang:

„Und o Kanan,
Heiliges Land, wie oft hing mein sanfttränenendes Auge
An dem Hügel, den ich von des Bundes Blut voll sah.“⁸

Die Passage bezieht sich auf die Opferhandlungen, die Moses bei der Gesetzgebung am Sinai vollzog, und bildet so die genaue christologische Entsprechung zu Philos Beschwörung des mosaischen Gottesbundes.

„Darnach kam Mose und berichtete dem Volk alle Gebote des Herrn und alle Rechts-satzungen. Da antwortete das ganze Volk einmütig und sprach: ‚Alle Gebote, die der HERR gegeben hat, wollen wir halten.‘ Da schrieb Mose alle Gebote des HERRN auf. Am anderen Morgen aber in der Frühe entbot er die jungen Männer unter den Israeliten, dem HERRN Brandopfer darzubringen und junge Stiere als Heilsopfer zu schlachten, und Mose nahm die eine Hälfte des Blutes und goß es in die Becken, die andere Hälfte des Blutes sprengte er auf den Altar. Dann nahm er das Bundesbuch und las es dem Volke vor. Und sie sprachen: ‚Alles, was der HERR geboten hat, wollen wir tun und darauf hören.‘ Darnach nahm Mose das Blut des Bundes, den der Herr aufgrund all dieser Gebote mit euch geschlossen hat.“⁹

Nach Klopstock führt der Leidensweg des Erlösers die Menschheit auf den Berg einer neuen Gesetzgebung. Das Martyrium Christi erscheint ihm als Opfer eines neuen Bundes, der den Abfall des Judentums von seinem göttlichen Gesetz aufhebt. Diese typologische Konstruktion entfaltet Klopstock auch in dem geistlichen Lied *Sinai und Golgotha*. Wenn sich Kaiphas und Philo gegen Jesus auf Mose beziehen, wird ihre Argumentation als Priesterbetrug entlarvt. Dabei verbirgt sich hinter der menschlichen Lüge, die den Tod Jesu zu verantworten hat, eine göttliche List, welche die Erlösung der Welt herbeiführt.

Die jüdischen Verteidiger Jesu, Gamaliel und Nikodemus, beziehen sich nicht auf die mosaische Tradition, sondern nehmen die modernistischen Weltanschauungen der Zeit Klopstocks vorweg. Im Sinne der Aufklärung will Gamaliel im Konfessionsstreit

6 Ebd., V. 117.

7 Ebd., V. 166–170.

8 Ebd., I. Gesang, V. 105–107.

9 2. Mose 24,3–8.

der Pharisäer und Sadduzäer die Stimme der „Vernunft“¹⁰ zur Geltung zu bringen. Als Vertreter der Empfindsamkeit versucht Nikodemus durch „für die Unschuld | Menschlich vergossene Tränen“¹¹ die Seele seiner Zuhörer zu bewegen.

Während Klopstocks *Messias* den jüdischen Autoritäten ihre Instrumentalisierung der Mosesfigur vorwirft, zeichnet das Werk den jüdischen Religionsstifter selbst als Gerechten, der für Jesus und gegen dessen Verfolger zeugt. Im neunten Gesang versammeln sich die alttestamentlichen Patriarchen unter dem Kreuz Jesu, um über dessen Bedeutung für Israel zu verhandeln. Abraham formuliert dabei den christlichen Schuldvorwurf an die Juden, der den Anteil des römischen Imperiums an der Verurteilung Jesu herunterspielt.

„Der mit diesen Wunden zum Weltgerichte wird kommen
Hat den Gottverlassenen ihr Urteil prophetisch gesprochen.
Auch sie haben es sich selbst gesprochen! Der Heide
Wollte ihn nicht verdammen. Sie aber tatens und riefen:
Über uns komme sein Blut, und über unsere Kinder.“¹²

Mose erkennt dagegen in der Zurückweisung des Messias durch die Juden den Heilsplan Gottes: „Sie sind ein Volk des Gerichts, und der Gnade!“¹³ Der Abfall Israels ereignete sich „allen Söhnen des Staubes, zum strahlenden Beweise: | Daß es in ihrer Gewalt sei, sich Tod und Leben zu wählen.“¹⁴ Der Text zitiert hier das 30. Kapitel des Deuteronomiums, in dem Mose die heilsgeschichtliche Bedeutung des Gesetzes für Israel erläutert:

„Siehe, ich habe dir heute vorgelegt das Leben und das Gute, den Tod und das Böse. Wenn du gehorchst den Geboten des HERRN, deines Gottes, [...] so wirst du leben und dich mehren und der HERR, dein Gott, wird dich segnen in dem Lande, in das du ziehst, es einzunehmen. Wendet sich aber dein Herz und du gehorchst nicht, sondern läßt dich verführen, daß du andere Götter anbetest und ihnen dienst, so verkünde ich dir, daß ihr umkommen und nicht lange in dem Lande bleiben werdet, in das du über den Jordan ziehst.“¹⁵

Die alttestamentliche Passage stellt eine Beziehung zwischen der Erwählung Israels und der Exklusivität des Gesetzes her. Der biblische Mose zeichnet das Schreckbild der Verwerfung, um das Volk zur Befolgung der Torah zu motivieren und von der Sünde fernzuhalten. Klopstock belegt am Beispiel Israels dagegen seine aufgeklärte Theologie des Bösen, nach der im *Messias* sogar der reuige Teufel Abaddon Erlösung finden kann. Die Sünde des Volkes Israel wird zum notwendigen Erweis der sittlichen Autonomie des Menschen, die sich sogar von der göttlichen Erwählung emanzipieren muss.

Klopstocks Abraham reagiert auf diese Deutung der Geschichte Israels mit einer Vision der künftigen Versöhnung Gottes mit seinem Volk, die sich wiederum der biblischen Motive des Exodus bedient.

10 Klopstock, *Messias*, IV. Gesang, V. 187.

11 Ebd., 255 f.

12 Ebd., IX. Gesang, V. 232–236.

13 Ebd., V. 249.

14 Ebd., V. 254 f.

15 5. Mose 30,15–18.

„Vielleicht, wenn sie lange, als ein furchtbares Mal, gestanden, zu sündigen haben aufgehört;

[...]

Ach dann werden sie zu dem Gottversöhner, zum Retter
Aller Menschen, zu ihm, der sie des Tags in der Wolke,
Und in seiner Flamme des Nachts nach Kanaan führte,
Der am Kreuze für sie blutete, wiederkommen.“¹⁶

Im Sinne des typologischen Denkens wird der Exodus christologisch gedeutet. Die Wolken- und Feuersäule, in der Jahwe nach 2. Mose 13,21 präsent war, wird als Inkarnation des Messias verstanden. Der Text überbietet den christlichen Schuldvorwurf an die Juden innerhalb des theologischen Argumentationsrahmens, indem er den Abfall Israels zum Katalysator der Erlösung des sündigen Menschengeschlechts macht.

Aber auch im Ganzen erweist sich Klopstocks Christologie als Variation der Mosesfigur, die das Motiv der Schuld Israels auf die Ebene der Menschheit transponiert. Ähnlich wie Homers *Ilias* mit dem Zorn des Achills einsetzt, beschreibt Klopstocks *Messias* zu Beginn des ersten Gesangs Gottes Zorn über Jerusalem, der in seiner Allwissenheit den Abfall der jüdischen Bevölkerung von Jesus bereits voraussieht.

„Nah an der heiligen, die sich jetzt durch Blindheit entweichte,
Und die Krone der hohen Erwählung hinwarf,
Sonst die Stadt der Herrlichkeit Gottes, der heiligen Väter
Pflegerin, jetzt ein Altar des Blutes vergossen von Mördern;
Hier war's, wo der Messias von einem Volke sich losriß,
Das zwar ihn verehrte, doch nicht mit jener Empfindung,
die untadelhaft bleibt vor dem schauenden Auge der Gottheit.

[...]

Unterdes nahte sich Jesus dem Vater, der wegen des Volkes
Voll Zorn gen Himmel hinaufstieg.
Denn noch einmal wollte der Sohn des Bundes Entschließung,
Seine Menschen zu retten, dem Vater feierlich kundtun.“¹⁷

Während den Juden ihre mangelnde religiöse Empfindsamkeit gegenüber dem göttlichen Heilsplan vorgeworfen wird, fühlt sich Jesus in das Erlösungsbedürfnis der sündigen Menschen ein und versucht seinen Vater durch die rührende Schilderung seines kommenden Leidens für ihr Anliegen zu gewinnen:

„Hier lieg ich, göttlicher Vater, noch nach deinem Bild geschmückt mit den Zügen
der Menschheit,
Betend vor dir: bald aber, ach bald wird dein tötend Gericht mich
Blutig entstellen, und unter dem Staube der Toten begraben.

[...]

Töte mich, nimm mein ewiges Opfer zu deiner Versöhnung.“¹⁸

16 Klopstock, *Messias*, IX. Gesang, V. 261–263, 266–269.

17 Ebd., I. Gesang, V. 24–30, 39–42.

18 Ebd., V. 111–116, 127.

Die Verse spielen auf die Urszene der jüdischen Religion in 2. Mose 32 an. Nachdem die Israeliten das goldene Kalb angebetet haben, musste Mose Gott davon abbringen, den Bund mit seinem Volk aufzuheben und es zu vernichten. Dazu bietet Mose Gott sein Leben an: „vergib ihnen doch ihre Sünde, wenn nicht, dann tilge mich aus deinem Buch, das du geschrieben“.¹⁹ Bei Klopstock enthält der Entschluss des Messias, sich für die Menschheit zu opfern, in der göttlichen Vorausschau bereits die Vergebung für die Schuld der Juden an seinem Tod. Die Fürbitte des jüdischen Gesetzgebers ist das Urbild der christlichen Erlösung. Die Mosesgeschichte liefert das theologische Modell des christlichen Messias und das empfindsame Programm des Epos, das ihn besingt. Wenn Klopstock seinen *Messias* nach dem Modell des Pentateuch gestaltet, tritt er aber auch zu dem in der „Abschiedsrede“ angekündigten Dichterwettbewerb mit Mose an. Die epische Gestaltung der christlichen Heilserfahrung, wie sie sich dem Gefühl des neuzeitlichen Christen offenbart, impliziert die ästhetisch-religiöse Überbietung des Judentums. Die im Werk gestaltete menschheitliche Versöhnung durch personale Einfühlung überwindet allerdings die christliche Judenfeindschaft und nimmt der Konkurrenz mit dem Alten Testament den antijüdischen Charakter. Der poetische Agon wird der theologischen Polemik entzogen, sodass die poetisch-theologischen Modelle der jüdischen Bibel in unorthodoxer Weise aufgenommen und christlich interpretiert werden können.

Die poetisch-theologische Transformation des Alten Testaments beschäftigte Klopstock aber nicht nur als christlichen Epiker, sondern auch als deutschen Nationaldichter. Klopstocks dramatische Trilogie über Hermann den Cherusker, der die germanischen Stämme zum Sieg gegen die römischen Legionen führte, aber am Machtstreben der anderen Fürsten scheiterte, war stilbildend für die literarische Germanenrezeption in Deutschland. Die Dramen *Hermanns Schlacht*, *Hermann und die Fürsten* und *Hermanns Tod* entwerfen auf der Grundlage eines akribischen Quellenstudiums eine überaus suggestive Bühnenvision des germanischen Altertums, die in charakteristischer Weise von den gängigen Formen der klassischen Tragödie französischer Provenienz abweicht. Die Hermann-Trilogie verfolgt dabei eine politische Absicht, die das demokratische Staatswesen der alten Deutschen gegen die absolutistische Herrschaftsform der Gegenwart stellt. Die Heroisierung der Germanen trägt keine nationalistischen Züge, da sie keine Herrschaftsansprüche über andere Völker legitimiert. Der Freiheitskampf des germanischen Volkes gegen die römische Weltmacht wird dagegen zum Vorbild der bürgerlichen Emanzipationsforderungen.²⁰ Die vaterländische Lyrik Klopstocks vollzieht teilweise eine heftige Abgrenzung gegen Frankreich als Verkörperung des politischen Absolutismus und poetischen Klassizismus. Die nationale Identität der Deutschen definiert sich niemals durch ein Feindbild des Judentums als religiöse, soziale oder ökonomische Größe.

Die germanischen Barden macht Klopstock zum Modell für den politischen Anspruch des zeitgenössischen Dichters, Gelehrten und Intellektuellen. Die altdeutschen Dichter hätten die sozialen Werte ihrer Gesellschaft zum Ausdruck gebracht und autoritativen

19 2. Mose 32,32.

20 Vgl. Harro Zimmermann, *Geschichte und Despotie. Zum politischen Gehalt der Hermannsdramen F. G. Klopstocks*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Friedrich Gottlieb Klopstock*, München 1981, S. 97–121. Die entgegengesetzte Interpretation liefert in einer geistes- und formgeschichtlich wenig differenzierenden Darstellung des „Nationalismus“ von Klopstock bis zur „Christlich-Deutschen Tischgesellschaft“: Hans Peter Herrmann, Hans-Martin Blitz, Susanna Moßmann, *Machtphantasie Deutschland. Nationalismus, Männlichkeit und Fremdenhaß im Vaterlandsdiskurs deutscher Schriftsteller des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt (Main) 1996.

Einfluss auf die Regierenden ausgeübt. Die germanische Religion spielt dabei eine zentrale Rolle in Klopstocks Hermanns-Dramen und wird zum Ideal eines nationalen Kultes erhoben. Da sich Klopstock als christlicher Dichter verstand, ging es ihm freilich nicht um eine neuheidnische Wiedererweckung des Germanentums. Der Glaube der Germanen wird aber auch nicht einfach als Vorform des Christentums reklamiert,²¹ sondern in seiner historischen Eigenart ernst genommen. Wenn Klopstock in den Ausgaben seiner Dramen die Teile der Hermann-Trilogie neben Werke mit alttestamentlichen Themen stellte, ging es ihm vielmehr um eine komparative Betrachtung der Religion in frühen Gesellschaften, wie sie sich auch bei Herder findet. Die detaillierte Darstellung des germanischen Gottesdienstes in *Hermanns Schlacht* ist von besonderem Interesse, da über diesen Bereich kaum Historisches bezeugt ist. Der fiktive Germanenkult trägt ein poetisch-musikalisches Gepräge und nimmt direkten Einfluss auf die politische Wirklichkeit der Nation.

Die Handlung spielt auf einem Felsen über dem Schlachtfeld, wo die Trümmer eines Altares zur Kultstätte hergerichtet werden. Auf dem Höhepunkt der Schlacht wird ein Adler geopfert. Der dichterische Enthusiasmus steht dabei als religiöse Aussage gleichberechtigt neben der eigentlichen Kulthandlung. Der Oberpriester Brenno spricht:

„Opfert sehr ernstvoll, Druiden!
Und ihr, o Barden, überlaßt euch heut eurer Begeistrung ganz!
Unsere Väter und Brüder bluten!
Eure Gesänge stärken des Streitenden Arm.
Viel Blut der Eroberer muß heut durch eure Gesänge fließen
[...]
Beginnt Chöre.“²²

Obwohl die Dichter dem Laienstand angehören, sind sie für die ästhetische Vermittlung der religiösen Botschaft von zentraler Bedeutung. Der Gesang der Barden beschwört Wodan, zugunsten der germanischen Stämme in die Schlacht einzugreifen. Klopstock wählt hier die korrekte Bezeichnung des Hauptgottes der Südgermanen, der dem bekannteren skandinavischen Odin entspricht. Dabei überträgt er die Attribute des nordischen auf den „deutschen“ Göttervater, zumal sich von dem letzteren nur bruchstückhafte Überlieferungen erhalten haben. Die mythischen Symbole der numinosen Macht werden dabei als Naturerscheinung interpretiert.

„Ruf' in des Widerhalls Felsengebirg
Durch das Graun des nächtlichen Hains
Daß dem Streiter vom Tiberstrom'
Es ertöne wie ein Donnersturm!
[...]
Die Räder an dem Kriegeswagen Wodans
Rauschen wie des Walds Ströme die Gebirge herab!
Wie schallt der Rosse gehobener Huf!
Wie weht die fliegende Mähne im Sturm.“²³

21 So Gerhard Kaiser, *Klopstock: Religion und Dichtung*, Kronberg 1975, S. 342 f.

22 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 2. Szene.

23 Ebd.

Diese poetische Gotteserfahrung entspricht Klopstocks religiösem Weltbild, das die Offenbarung in der physikalischen Ordnung wahrnimmt und das empfindsame Naturerlebnis sakralisiert. So nimmt in der berühmten *Frühlingsfeier* das lyrische Ich im Gewitter die Allmacht des biblischen Gottes wahr.

Klopstock deutet die germanische Religion im Lichte einer subjektivistischen Reformation und ästhetischen Transformation des Religiösen, die sich auch auf das Christentum erstrecken soll. So entwickelte Klopstock in seiner *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* von 1758 eine Reform des Gottesdienstes, die sich auf die Beschreibung des germanischen Kultes in *Hermanns Schlacht* beziehen lässt.

„Die Anbetung ist das Wesentlichste des öffentlichen Gottesdienstes. Denn, obgleich die Taufe und das Abendmahl aus sehr guten Ursachen mit demselben verbunden werden, so kann man sie doch, da sie mehr ein Genuß göttlicher Gnaden, als ein Bekenntnis Gottes sind, nicht im eigentlichen Verstande Gottesdienst nennen. Das Singen ist wiederum der wichtigste Teil der Anbetung, weil es das laute Gebet der Gemeinde ist, welches sie mit mehr Lebhaftigkeit bewegt, als das still nachgesprochene oder nur gedachte Gebet. Die unterrichtende Ermahnung des Predigers ist, ihres großen Nutzens ungeachtet, kein so wesentlicher Teil des Gottesdienstes.“²⁴

Klopstock stellt die Bedeutung des kollektiven Gebetes, das sich im Gesang äußert, über die rituellen und diskursiven Elemente des Gottesdienstes. Die einseitige Betonung der religiös-moralischen Belehrung vor allem im protestantischen Kultus erklärt Klopstock aus der mangelhaften Ausbildung der musikalischen Seite der Anbetung. Dieser Missstand zeige sich vor allem darin, „daß die Musik der Instrumente, diese rührende Gefährtin des Gesanges, bei unserem Gottesdienste schweigt“.

„Musik von ganz anderer Art (denn ist sie etwa allein für Konzerte und Opern so vollkommen in unseren Zeiten geworden?) sollte das Singen der Gemeinde begleiten; oder dann mit dem Chore gehört werden, wenn dies entweder mit der Gemeinde abwechselte oder für sich eine Musik aufführte: wiewohl dies letztere seltner, und nur auf kurze Zeit geschehn müsse, weil die Gemeinde mehr Anteil an dem Gottesdienst nehmen, als bloß zuhören will.“²⁵

Als wichtigstes Vorbild der kultisch-musikalischen Poesie sieht Klopstock die Psalmen der jüdischen Bibel an, die er in Gesänge und Lieder unterteilt. Die Gesänge preisen die übermenschliche Erhabenheit des alttestamentlich-jenseitigen Gottes, die sich in seinem vernichtenden Zorn offenbart. Die Lieder danken für die Barmherzigkeit und gnädige Zuwendung Gottes, wie sie sich den Christen in seiner Menschwerdung offenbart. Dem rhapsodischen Überschwang des Gesanges steht die gemäßigte Gefühls- und Tonlage des Liedes gegenüber.

24 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Leipzig 1854, S. 50 f.

25 Ebd., S. 51.

„Jener ist die Sprache der äußersten Entzückung oder der tiefsten Unterwerfung, dieses der Ausdruck einer sanften Andacht. Bei dem Gesange kommen wir außer uns. Sterben wollen wir und nicht leben! Bei dem Liede zerfließen wir in froher Wehmut und erwarten unseren Tod mit Heiterkeit.“²⁶

Der germanische Gottesdienst in Klopstocks *Hermanns Schlacht* besteht neben dem Opferritual hauptsächlich in der musikalischen Anbetung. Die Chöre der Barden wechseln dabei mit der ganzen Gemeinde ab. Die Sänger werden so aufgestellt, dass das kämpfende Heer akustisch in das Kultgeschehen einbezogen wird. „Barden, tretet mehr seitwärts, dicht an den Rand des Felsens, daß der Kriegsgesang lauter ins Tal schalle.“²⁷ Nach Klopstocks Szenenanweisung soll das Ritual zusätzlich durch die Beteiligung von Orchester und sogar Ballett ausgestaltet werden. „Indem die Musik der Instrumente gehört wird, heben zwei Druiden die Schale mit dem Feuer, und zwei andere den Adler auf; vor ihnen tanzen die Opferknaben.“ Interessanterweise zitiert Klopstocks *Gesang der Barden* einen poetischen Text des Alten Testaments, der den Kriterien des Autors für dieses literarische Genre des Erhabenen entspricht. Der 68. Psalm verherrlicht Gottes kriegerische Intervention gegen die Feinde Israels, die mit den entfesselten Naturkräften eines Gewitters verglichen wird. Klopstock konnte hier die mythische Vorstellung finden, dass Gott mit einem Streitwagen über das Firmament fährt und mit seinem Donnerruf das gegnerische Heer in die Flucht schlägt: „Er fährt einher durch die Himmel, die von Anbeginn sind. | Siehe, er läßt seine Stimme erschallen, eine gewaltige Stimme.“²⁸

Wie in den alttestamentlichen Gesängen soll die poetische Erfahrung des göttlich Erhabenen auch in der germanischen Dichtung den Wunsch fördern, das eigene Leben zu opfern. Das religiöse Martyrium wird in Klopstocks *Hermanns Schlacht* vom Chor politisch interpretiert. Jünglinge, Männer und Greise wollen „lieber sterben, als leben, | Wenn's gilt für die Freiheit.“²⁹ Die biblische Gattung des Liedes verwendet das Drama bei der musikalischen Totenfeier für Hermanns Vater, Siegmars. Die Agonie des Helden wird hier in empfindsamere Weise ästhetisiert und mythologisch überhöht.

„Die Blum' auf dem Schilde Siegmars,
Da auf sie das Blut des Todes troff,
Da ward sie schön wie Hertha
Im Bade des einsamen Sees.“³⁰

Während Klopstock sich in der *Einleitung zu den geistlichen Liedern* dagegen verwahrte, dass er die „Art zu denken der Christen bei der Anbetung [...] in ein bloßes Werk des Genies und der Kunst verwandeln wollte“,³¹ bot der germanische Kult seiner religiösen und ästhetischen Phantasie größeren Spielraum. Die Poesie einer archaischen Epoche des Alten Testaments, die kaum durch die christliche Theologie nutzbar zu machen ist,

26 Ebd., S. 46.

27 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 2. Szene.

28 Psalm 68,34.

29 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 6. Szene.

30 Klopstock, *Hermanns Schlacht*, 12. Szene.

31 Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (wie Anm. 24), S. 45.

konnte zum Vorbild der germanischen Religion werden. Die dramatische Verlebendigung des germanischen Mythos zielt also nicht erst bei Richard Wagner in die Richtung des Gesamtkunstwerks. Und es ist nicht überraschend, dass sich der Opernreformer Christoph Willibald Gluck lange Zeit mit dem Plan einer Vertonung von *Hermanns Schlacht* trug.

2. Carl Philipp Emanuel Bachs *Israeliten in der Wüste* und Klopstocks musikalischer Gottesdienst

Klopstocks poetisch-theologische Deutung der biblischen Geschichte im Zeichen der Aufklärung und Empfindsamkeit hat ihre Entsprechungen in der geistlichen Musik nach Johann Sebastian Bach. Zum Hamburger Bekanntenkreis des Dichters gehörte Carl Philipp Emanuel Bach, der dort als Musikdirektor der fünf Hauptkirchen und Kantor des Johanneums tätig war. Der Komponist vertonte vier Werke Klopstocks, das *Vaterlandslied*, die Oden *Edone* und *Dem Unendlichen* sowie die Hymne *Morgengesang am Schöpfungsfeste*. Klopstock verfasste wiederum zwei Inschriften für ein geplantes Denkmal Bachs. Wenn Klopstock auch Bachs Vertonungen seiner Texte teilweise mit Skepsis betrachtete, weil sie nicht seinem Ideal der vokalen Schlichtheit entsprachen, nahm er doch die Neuerung des Instrumentalkomponisten mit großer Begeisterung auf. Die Musikkritik hat dabei schon früh eine ästhetische Affinität zwischen den Werken Klopstocks und C. Ph. E. Bachs hergestellt. So schrieb bereits ein Zeitgenosse, der Theologe und Musikkenner Triest: „Bach war ein anderer Klopstock, der Töne statt Worte brauchte.“³² Neuerdings hat Stefan Kunze versucht, „strukturelle Analogien“ zwischen der musikalischen Empfindungsrhetorik C. Ph. E. Bachs und dem dichterischen Verfahren Klopstocks herauszustellen. So vergleicht er Klopstocks „ungewöhnliche gesuchte Wortwahl und Wortstellung sowie [...] diskontinuierliche Rhythmen“ mit „der Tendenz Bachs, die glatten Fügungen des konventionellen musikalischen Baus [...] durch ungewohnte harmonische Gänge, durch befremdende melodische Wendungen oder durch eine äußerst intrikate Rhythmik“ zu unterlaufen. Dabei habe beiden Künstlern „eine emphatische Prosaik“ vorgeschwebt.³³

Für C. Ph. E. Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste*, das am 1. November 1769 zur Einweihung der dem Armenhaus zugehörigen Lazarett-Kirche uraufgeführt wurde, lässt sich eine konkrete historisch-literarische Beziehung zu Klopstock belegen. Nach einem Brief des Komponisten an seinen Verleger Breitkopf hatte ihn „besonders unser H. Klopstock“ zur Veröffentlichung des Werkes gedrängt.³⁴ Am 14. September 1774 konnte Bach im *Hamburger Correspondenten* ankündigen: „sämtliche Herren bey des Herrn Klopstock Deutscher Gelehrten-Republik [...] werden von jetzt an [...], nach des Herrn Klopstocks Plan und Zureden, Subscription nehmen.“³⁵ Bereits ein Jahr später

32 Zitiert nach: Stefan Kunze, *Carl Philipp Emanuel Bach – Zeit und Werk*, in: Hans Joachim Marx, *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur des mittleren 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1990, S. 15–38, hier S. 33.

33 Ebd., S. 37.

34 Zitiert nach: Magda Marx-Weber, *Der „Hamburger Bach“ und seine Textdichter*, in: Dieter Lohmeier (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach: Musik und Literatur in Norddeutschland*, Heide 1988, S. 73–100, hier S. 78.

35 Zitiert nach: [Programmbuch] *Der Hamburger Bach und die Neue Musik des 18. Jahrhunderts*, Hamburg 1988, S. 144.

konnten Partitur und Stimmen im Druck erscheinen, was in dieser Zeit noch ein ungewöhnliches Verfahren war. Auf diese Weise wurden „Die Israeliten in der Wüste“ das „am weitesten verbreitete der Oratorien“ C. Ph. E. Bachs und „zum Bildungsgut unter Musikern, aber auch im gebildeten Bürgertum des 19. Jahrhunderts“.³⁶

Den Text des Werks verfasste Daniel Schiebeler, der nach seinem Studium in Leipzig seit 1769 Kanonikus am Hamburger Domkapitel war. Nach Ludwig Finscher war Schiebeler „keineswegs – wie es in der Sekundärliteratur meist scheint – eine Hamburger Lokalgröße, sondern ein trotz seiner kurzen Schaffenszeit berühmter und vor allem experimentierfreudiger Poet und ein spekulativer Kopf“, so dass bereits aus seiner Leipziger Zeit zahlreiche dramatische Werke vorlagen, „die ein ausgeprägtes Interesse an Gattungspoetik und am Experimentieren mit Gattungen zeigen“.³⁷ Das beste Beispiel für diesen Gattungssynkretismus bildet die Bezeichnung von *Die Israeliten in der Wüste* als „geistliches Singspiel“, wobei ein theatralisches Genre auf ein kirchenmusikalisches Werk übertragen wird.

Die Auswahl und Bearbeitung des biblischen Stoffes weist dabei zahlreiche Entsprechungen zu Klopstocks *Messias* auf. Am Beispiel der Episode vom sog. Haderwasser, wie sie in 4. Mose, 20 überliefert ist, werden wiederum Schuld und Erlösung Israels in eigenwilliger Weise interpretiert. Als die Israeliten durch die Wüste Zin wandern, finden sie kein Wasser und erheben sich gegen Mose und Aaron, weil diese sie aus Ägypten geführt und so dem Verdursten preisgegeben hätten. Gott beauftragt Mose, vor der versammelten Gemeinde zu einem Felsen zu reden, der dann Wasser spenden würde. Mose zweifelt aber an Gottes Zusage, wenn er spricht: „Höret, ihr Ungehorsamen, werden wir euch wohl Wasser hervorbringen können aus diesem Felsen?“³⁸ Als er zweimal mit seinem Stab gegen den Fels schlägt, gelingt jedoch das Wunder. Der biblische Text stellt allerdings den erneuerten politischen Führungsanspruch aus religiöser Perspektive in Frage, wenn Gott zu Mose und Aaron sagt: „Weil ihr nicht an mich geglaubt habt [...], darum sollt ihr diese Gemeinde nicht ins heilige Land bringen, das ich ihnen geben werde.“³⁹ Klopstock spielt auf diesen Aspekt der Mosesgeschichte in der Ode *Das Anschau Gottes* an:

„In das Land des Golgotha kam er nicht:
An ihm rächt es ein früher Tod,
Daß er einmal, einmal Gott nicht traute.
Wie groß zeigt ihn selbst die Strafe.“

Die Haderwasser-Geschichte war aber auch ein geläufiges Kampfbild des christlichen Antijudaismus und Antisemitismus. So schreibt bereits Paulus in seiner christologischen Deutung der Episode von den Israeliten: „sie tranken aber von dem geistlichen Fels, der mitfolgte, welcher war Christus. Aber an den meisten von ihnen hatte Gott kein Wohlgefallen, denn sie wurden niedergeschlagen in der Wüste.“⁴⁰ Die Rebellion gegen den

36 Ludwig Finscher, *Bemerkungen zu den Oratorien Carl Philipp Emanuel Bachs*, in: Marx, *Carl Philipp Emanuel Bach und die europäische Musikkultur* (wie Anm. 10), S. 309–332, hier S. 329 f.

37 Ebd., S. 318.

38 4. Mose 20,10.

39 Ebd., 20,12.

40 1. Kor 10,4 f.

göttlichen Gesandten Mose wurde zum Typus des Unglaubens der Juden, ihrer Schuld an der Kreuzigung Christi und ihrer Verwerfung. Diese Interpretation der alttestamentlichen Szene findet sich auch im Oratorium des 18. Jahrhunderts. So verknüpft Carlo Sigismondo Capece in seinem Libretto zu Georg Friedrich Händels Auferstehungsoratorium *La Resurrezione* (HWV 47) von 1708 die Motive des wasserspendenden Felsens und des dürstenden Jesus und klagt die Juden an:

„Weh, du hartes, grausames Volk!
Er, der für dich einst geöffnet
Den harten Fels, das Ströme sich ergossen
des reinsten Silbers, nur
um ein'ge Tropfen bittet er; und du, als Dank dafür,
reichst ihm die bittre Galle.“

Die Israeliten in der Wüste verabschieden die theologische Allegorese des Textes und ihre judenfeindlichen Implikationen zugunsten einer innovativen psychologischen Interpretation.

Während die Episode in der jüdischen Bibel als negatives Exempel des Abfalls erscheint, wird sie im Christentum als Verweis auf die Eucharistie verstanden. So schreibt Paulus in 1. Korinther 10: „Unsere Väter [...] haben alle denselben geistlichen Trank getrunken: sie tranken nämlich von dem geistlichen Felsen, der ihnen folgte: der Fels aber war Christus.“

Der erste Teil des Oratoriums entwirft ein ausladendes Szenario der Leiden Israels, des Aufbegehrens gegen Gott wie des Ringens Moses und Aarons um ihr Volk, wobei die empfindsame Rhetorik und Psychologie in vollem Maße genützt werden. Als rekurrentes Motiv erscheint dabei in zahlreichen Nummern das „Herz“, das zum zentralen Organ des religiösen Gefühls avanciert. Ähnlich wie in Klopstocks *Messias* besteht der Abfall des jüdischen Volkes in seiner mangelnden Sensibilität für die göttlichen Affekte. Die beiden Israelitinnen, die aus dem Chor des Volkes heraustreten, entwerfen ein grausames Bild des HERRN, der „Lust an unserem Untergang“ (Nr. 2) hat, so dass „unsere Zähnen“ (Nr. 11) umsonst sind. Dagegen wirbt Aaron für Gottes einfühlsames und mitleidendes Wesen:

„Hofft auf den Herrn, er wird den Kummer stillen,
Der euch verzehrt.
Sein Auge schaut
Mit Segen auf ein Herz, das ganz auf ihn vertraut.“
(Nr. 3)

Auch Mose setzt gegen die hochmütige Verzweiflung des Volkes die hingebende Zuwendung Jahwes:

„Dein Herz empöret sich
Kühn wider ihn, den Gott der Stärke,
Der mitleidsvoll so oft zu deinem Schutz geeilt.“
(Nr. 10)

Das Drama von Glauben und Unglauben spitzt sich in einem Rezitativ Moses mit Streichern und Chor zu. Die religiöse Belehrung des Gesetzgebers wird durch die sich immer mehr steigernden expressiven Einwürfe der Israeliten durchbrochen: „Wir vergehen. [...] Wir sterben. [...] Entsetzliches Geschick! [...] Es ist um uns geschehen.“ (Nr. 12) Die Klage des Volkes erweckt das Mitleid Moses, das seinen heiligen Zorn überwindet.

„Bei diesem Anblick voll Verderben
Vergißt mein Herz, daß ihr Geschrey
Verbrechen sey,
Gott wider dich“
(Nr. 12)

Während der Zweifel an dem Erbarmen Gottes der theologischen Tradition als Apostasie und sogar als unvergebbare Sünde gilt, wird er hier als Ausdruck des menschlichen Leidens gerechtfertigt. Diese Positivierung des Zweifels, der sich im Zeitalter der aufklärerischen Bibelkritik und pietistischen Gewissensforschung universalisierte, gestaltet auch Klopstocks *Messias* in der Figur des ungläubigen Thomas.

An dieser Stelle baut der Oratorientext das Motiv der Fürbitte Moses aus Exodus 32,32 in die Haderwassergeschichte ein:

„Erzürnter, willst du strafen,
Laß dein Gericht, Herr, über mich ergehen,
Nur schone dieser hier.“

Anders als in der biblischen Vorlage folgt Mose keinem göttlichen Befehl, wenn er das Wasser aus dem Felsen schlägt. Das Wunder resultiert vielmehr aus der emotionalen Rührung Moses, die ihn zum Mittler des gnädigen Gottes macht. Das Werk schließt sich der Auffassung des Mitleids als Grundlage des sozialen Verhaltens und dramatischem Prinzip an, wie sie sich vor allem mit Lessing verbindet, der zur Zeit der Abfassung dem Hamburger Freundeskreis des Komponisten angehörte.⁴¹ Die Aufführungssituation des Oratoriums bei der Einweihung der Armenhauskirche stellt das sittliche Vorbild Moses in einen konkreten philanthropischen Zusammenhang.

Der zweite Teil des Oratoriums beschreibt die Reaktion des Volkes auf die göttliche Rettung in den Ausdrucksweisen der Gefühlsreligion. Die erste Israelitin singt nun:

„Wie schlägt in unsrer Brust das Herz
Von Dankbarkeit gerührt,
Und von der Reue Schmerz,
Da wir dem Ew'gen nicht
Die Zuversicht geweiht, die jener Huld gebühret, mit der er uns bewacht und unsre Schritte führet.“
(Nr. 17)

41 Vgl. Hans Jürgen Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, München 1980.

Der Text bleibt aber nicht bei der moralischen Deutung der biblischen Episode stehen, sondern bezieht die christologisch-eschatologische Ebene mit ein. So prophezeit Mose:

„Einst wird für Adams sünd'ge Welt
Ein andrer zum Richter flehen.
Gott wird ein gnädig Ohr auf seine Bitten lenken,
Und die, für die er fleht, mit ewger Wonne tränken.
Die sich voll Zuversicht ihm nah'n
In ein vollkomm'neres Canaan,
O Freunde, werden sie auf seinen Spuren gehen.“
(Nr. 18)

Diese typologische Wendung des Werks hat in der kritischen Literatur wenig Verständnis gefunden. Für Hans-Günter Ottenberg ist die „Einführung des Messias-Motivs angesichts der Beliebtheit des Händelschen Werks in Hamburg verständlich“, stelle aber „im vorliegenden Falle [...] einen dramaturgischen Mißgriff“ dar.⁴² Vor dem Hintergrund des mindestens ebenso beliebten *Messias* Klopstocks ergibt sich die Deutung Moses als Typos Christi dagegen konsequent aus dem Motiv seiner empfindsam aufopfernden Fürbitte. Die aufklärerisch-spiritualistische Deutung Kanaans tritt an die Stelle des biblischen Motivs, dass die Mehrzahl der Israeliten als Strafe für ihren Unglauben sterben muss und das gelobte Land nicht erreicht.

Die christliche Deutung des Alten Testaments, die ein kirchenmusikalisches Werk erwarten lässt, wirkt so gerade nicht aufgesetzt, sondern geht aus einer schlüssigen theologischen Dramaturgie hervor. Außerdem nimmt das Oratorium ein charakteristisches Element der Soteriologie Klopstocks auf, das sich an der Grenze zur Häresie bewegt. Die zweite Israelitin, deren Part übrigens mehrfach von Klopstocks zweiter Frau, der bekannten Sopranistin Johanna Elisabeth von Winthem, gesungen wurde, zieht folgende Konsequenz aus dem endzeitlichen Evangelium Moses:

„Den Fluch, den Evens Fall auf ihre Kinder brachte,
Ruft dann des Richters Mund zurück,
Die Schöpfung lächelt dann der Menschen heiterm Blick,
Wie sie in ihrem Frühling lachte.“
(Nr. 19)

Der Text spielt hier auf die Lehre der Apokatastasis Panthon an, der kosmischen Versöhnung, Aufhebung der Erbsünde und Wiederherstellung des paradiesischen Urzustandes. Nach der orthodoxen Lehre beseitigt der Sühnetod Christi nicht die Erbsünde, sondern nur ihre Folgen. Bereits in seiner Abschiedsrede deutet Klopstock Miltons *Paradise Lost* im Lichte dieser Idee, die er aus dem radikalen Pietismus übernimmt und auch im *Messias* adaptiert.⁴³ Ähnlich wie die Bilder der Juden als Teufelskinder und Gottesmörder in Klopstocks *Messias* wird bei Schiebeler die Vorstellung der jüdischen Verstocktheit im Rahmen einer neuzeitlichen Theologie der Sünde neutralisiert.

42 Hans-Günter Ottenberg, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Leipzig 1982, S. 163.

43 Vgl. Kaiser, *Klopstock* (wie Anm. 21), S. 174–190; Jacob, *Heilige Poesie* (wie Anm. 1), S. 121.

Die Bezüge zwischen Bachs *Die Israeliten in der Wüste* und dem Werk Klopstocks erstrecken sich aber über die Theologie hinaus auf die musikalische Ästhetik des Stücks. Die von Klopstock in seiner *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* vorgeschlagene Reform der religiösen Musik hat C. Ph. E. Bachs Oratorium in vielen Aspekten umgesetzt. C. Ph. E. Bachs *Die Israeliten in der Wüste* nützt die Affektensprache der modernen Instrumentalmusik zur Intensivierung der kollektiven religiösen Erfahrung. Es wird sogar eine kurze „majestätische Symphonie“ eingebaut, welche die „Ankunft Mosis“ verkündet (Nr. 7). Der Forderung Klopstocks, dass der religiöse Gesang formale Eingängigkeit und grandiose Wirkung verbinden soll, entspricht Bach, wenn er den stark besetzten Chor meist nur homophon verwendet. Ebenso realisiert das Werk die Idee, das religiös empfindende Publikum in die Aufführung einzubeziehen. Da die letzten drei Nummern des Werks in fast allen Drucken der Dichtung fehlen, vermutet Ludwig Finscher, dass diese „zumindest auf Veranlassung Bachs, wenn nicht von ihm selbst, hinzugefügt worden sind“.⁴⁴ Der erweiterte Text beginnt „mit einem Choral – dem ersten und einzigen des Werks – also der Stimme der Gemeinde, die im schlichten Kantionalsatz die Grundüberzeugung des typologischen Denkens ausspricht: ‚Was der alten Väter Schar | Höchster Wunsch und Willen war, | Und was sie geprophezeit, | Ist erfüllt nach Ewigkeit!‘ Das folgende Rezitativ ist einem Tenor zugeteilt (im ersten Teil: Aaron); die Schlußworte singt der Chor, nicht mehr der Chor der Israeliten. Das typologische Denken wird so nicht nur in dem deutlich, was der Text sagt, sondern auch darin, wer es sagt.“⁴⁵ In den Schlussnummern wird die Handlungsebene des Stücks transzendiert und die Heilsgeschichte performativ angeeignet. Nachdem „eine Stimme“ die Predigt Jesu und die Aussendung der Jünger in alle Welt besungen hat, antworten „alle“:

„Laß dein Wort, das uns erschallt,
Mit entzückender Gewalt
Tief in unsre Herzen dringen;
Laß' es gute Früchte bringen
Die dein Vaterherz erfreun
Laß uns dir, allmächt'ge Güte,
Unsre Brust zum Tempel weihn.“
(Nr. 24)

Der traditionelle Choralsatz wird hier durch den vom ganzen Orchester begleiteten Schlusschor überboten, der das Heiligtum der religiösen Innerlichkeit stiftet. Der Text reflektiert darüber, dass das Evangelium erst durch seine Musikalisierung die empfindsame Gemeinde erreicht. Das Erschallen des Wortes wird durch die Trompeten instrumental interpretiert. Die alttestamentliche Historie wird also zunächst mit christlicher Bedeutung aufgeladen. Danach wird aber die Semantik auf das Klangereignis zurückgenommen. Die musikalische Gottese Erfahrung überbietet die typologische Exegese, indem sie die heilsgeschichtliche Differenz zwischen Altem und Neuem Testament aufhebt. Die musikalische Erbauung kann zur Motivation eines praktischen Christentums werden, das die soziale Einrichtung des Armenhauses in die bürgerliche Öffentlichkeit integriert.

⁴⁴ Finscher, *Bemerkungen zu den Oratorien* (wie Anm. 36), S. 316.

⁴⁵ Ebd., S. 317 f.

Die auffallenden Übereinstimmungen des Bachschen Oratoriums mit Klopstocks eigenen Anschauungen mögen den Dichter bewogen haben, die Verbreitung des Werks so vehement zu fördern. Allerdings gehen die Absichten des Komponisten über Klopstocks Konzept der religiösen Musik hinaus, die in den kultischen Zusammenhang eingebunden bleiben soll. Dagegen bemerkt C. Ph. E. Bach ausdrücklich über sein Werk, „daß es nicht just bey einer Art von Feierlichkeit, sondern zu allen Zeiten, in und außer der Kirche, bloß zum Lobe Gottes, und zwar ohne Anstoß von allen christlichen Religionsgemeinschaften aufgeführt werden kann.“⁴⁶ Klopstock betont noch, dass er keineswegs die „Art zu denken der Christen bei der Anbetung [...] in ein bloßes Werk des Genies und der Kunst verwandeln wollte“.⁴⁷ C. Ph. E. Bachs *Israeliten* haben dagegen bereits den Exodus aus der Kirchenmusik in die Kunstreligion vollzogen. Das Libretto deutet die biblische Wundergeschichte als Bild der menschlichen Affekte. Die Musik wird zur autonomen Mittlerin des religiösen Gehaltes an das empfindsame und kunstliebende Publikum. Das Gesamtkunstwerk des „geistlichen Singspiels“ bezieht in der Nachfolge der Liturgie das Publikum in die Handlung ein, erweitert aber die soziale Wirkung der biblischen Lehre über den kirchlichen Rahmen hinaus. Die philosophisch-theologische Überwindung des antijüdischen Potentials in dem biblischen Text und seiner christlichen Wirkungsgeschichte entspricht diesem integrativen und auch ökumenischen Programm. Wie Klopstock in *Hermanns Schlacht* verfolgen auch Schiebeler und C. Ph. E. Bach mit ihrer Dramatisierung und Musikalisierung der biblischen Religion ein politisches Programm, wenn sich dieses auch nicht auf ganz Deutschland, sondern nur auf ein hanseatisches Gemeinwesen bezieht.

46 Zitiert nach: *Der Hamburger Bach und die Neue Musik* (wie Anm. 35), S. 144 f.

47 Klopstock, *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (wie Anm. 24), S. 45.