

typisches Gepräge geben. Hier hat die ursprünglich zentrale Aufgabenstellung der Organistenprobe eine größer kaum denkbare Entfernung zu der Tradition erreicht, die sie eigentlich repräsentieren sollte.

Zusammenfassung

Sowohl die theoretischen Zeugnisse als auch die Beispiele konkreter Organistenproben aus dem 17. und 18. Jahrhundert ergeben folgendes Bild der Entwicklung der Orgel-improvisation: Waren ihre stilistischen und technischen Voraussetzungen im 17. Jahrhundert noch weitgehend an kontrapunktischen Satztechniken einerseits und der Generalbaßpraxis andererseits orientiert, gewinnt im 18. Jahrhundert demgegenüber der Affektgehalt an Bedeutung, der sich zunächst dem Charakter des jeweiligen Sonntages, später dem Text des bearbeiteten Chorals anpaßt. Dadurch wird die technische Seite der Improvisation in den Hintergrund gedrängt zugunsten ihres Ausdrucks.

Neben diese gleichsam innermusikalischen Entwicklungen tritt die Beschränkung der Orgel auf die Begleitung des Gemeindegesanges, die der selbständigen Orgelmusik und damit -improvisation die Grundlage entzieht, so daß sie in den Organistenproben — wenn sie denn überhaupt noch stattfinden — fast keine Rolle mehr spielt. Wird weiterhin versucht, das traditionelle Niveau aufrechtzuerhalten, erstarren die Aufgabenstellungen entweder in überholten Formen (wie der Fuge) oder werden zum reinen Selbstzweck ohne jeden künstlerischen oder gottesdienstlichen Bezug (wie die Modulationen). Die Tatsache, daß der Organistenberuf seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nur noch als Nebenbeschäftigung ausgeübt werden kann, läßt die Organistenprobe schließlich hinfällig werden.

Regenwunder und Witwenszene Zur Szenengestaltung in Mendelssohns „Elias“

von Erich Reimer, Köln

Wie aus dem Mendelssohn-Schubring-Briefwechsel bekannt ist, verband sich für Mendelssohn mit der Wahl des alttestamentlichen Elias-Stoffes die Idee, den Text des geplanten Oratoriums „dramatisch“ einzurichten. Nachdem er Schubring bereits in einem Brief vom 2. November 1838 gebeten hatte, in den Textentwürfen „das dramatische Element noch prägnanter“ durch „Rede und Widerrede, Frage und Ant-

wort, Einfallen in die Rede u.s.w.“ hervortreten zu lassen¹, schrieb er seinem Freund und theologischen Berater am 6. Dezember 1838:

„Mit dem dramatischen Element scheint mir noch irgend ein Differenzpunkt zwischen uns zu sein; bei einem solchen Gegenstand wie Elias, eigentlich wie jedem aus dem alten Testamente, außer etwa dem Moses, muß das Dramatische vorwalten, wie mir scheint — die Leute lebendig redend und handelnd eingeführt werden, nicht aber, um Gotteswillen, ein Tongemälde daraus entstehen, sondern eine recht anschauliche Welt, wie sie im alten Testamente in jedem Kapitel steht“².

Da der hier genannte Differenzpunkt während der weiteren Zusammenarbeit nicht ausgeräumt werden konnte und Schubring auch in seinen weiteren Textbeiträgen „das lebhaftes Zwiegespräch absichtlich“ vermied³, hatte Mendelssohn — wie Arno Forchert dargestellt hat — „keine andere Wahl als entweder, soweit das möglich war, auf den [1837 mit Karl Klingemann erarbeiteten] Londoner Entwurf zurückzugreifen oder sich die Dialoge, die er brauchte, selbst zu schreiben“⁴. Letzteres war nach Forchert z. B. bei der Witwenszene (Nr. 8) der Fall, „die im Entwurf bereits dialogisch konzipiert, dann unter Schubrings Einfluß zunächst stark gekürzt und schließlich nach der Uraufführung [1846] wieder beträchtlich erweitert worden“ ist⁵. Eine Verwendung des nicht erhaltenen Londoner Entwurfs ist nach Forchert u. a. bei der Schlußszene des ersten Teils, dem Regenwunder (Nr. 19), wahrscheinlich:

„[...] für die Nrn. 10—14, 16 und 19 [hat Mendelssohn] wahrscheinlich überwiegend an dem Londoner Entwurf festgehalten. Das liegt deshalb nahe, weil einerseits der Text sich fast fortlaufend auf den biblischen Bericht (1. Kön. 18, 17—44) stützt, andererseits aber diesen Bericht in ziemlich freier Weise dialogisch behandelt“⁶.

Mendelssohns Verfahren der Textbearbeitung unterscheidet sich nach Forchert grundlegend von der Vorgehensweise Schubrings: Während sich Schubring lieber bemüht habe, Dialoge „aus den zum Teil entlegensten Bibelstellen, aber ohne wesentliche Veränderung des originalen Wortlauts, zusammenzumontieren, als eigene Worte zu benutzen — aus Sorge davor, den biblischen Tonfall nicht richtig zu treffen“, sei ein „solches Mißtrauen dem eigenen Sprachgefühl gegenüber [...] Mendelssohn und wohl auch Klingemann fremd“ gewesen, und deshalb habe „da, wo es der szenischen Gestaltung dienlich schien, [...] offensichtlich schon der Londoner Entwurf unbekümmert den originalen Text“ verändert⁷. Mendelssohn selbst hat sich zu seiner

¹ *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums*, hrsg. von Julius Schubring, Leipzig 1892, Nachdr. Walluf bei Wiesbaden 1973, S. 136.

² Ebd., S. 147. Daß Mendelssohn für den Moses-Stoff eine Ausnahme macht, beruht auf einschlägigen Erfahrungen: In seinem 1832 für Adolf Bernhard Marx geschriebenen *Moses-Libretto* hat Mendelssohn zahlreiche erzählende Rezitative verwendet, vgl. Edgar Kellenberger, *Felix Mendelssohn als Librettist eines Moses-Oratoriums. Erstedition und Kommentar*, in: *Musik und Kirche* 63 (1993), S. 135.

³ *Briefwechsel*, S. 141 (Schubring, Brief vom 17. 11. 1838).

⁴ Arno Forchert, *Textanlage und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns „Elias“*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 41), S. 75.

⁵ Ebd., S. 67.

⁶ Ebd., S. 67.

⁷ Ebd., S. 67.

Textbearbeitung allerdings anders geäußert. In dem Brief vom 6. Dezember 1838 ist vom „Umackern“ des Eliastextes die Rede — ein Ausdruck, der eher an ein mühsames Verfahren als an ein unbekümmert-freies Dialogisieren denken läßt. Es heißt dort:

„Jetzt mache ich mich selbst wieder an den Eliastext, und ackere ihn um, so gut ich kann; gehts nicht weiter, so mußt Du wieder helfen. Und ich hoffe, Du thust es wieder freundlich, wie immer“⁸.

Hiervon ausgehend ist zu zeigen, daß den beiden genannten *Elias*-Szenen keine freie dialogische Behandlung der biblischen Berichte zugrunde liegt, sondern weitgehend — d. h. mit Ausnahme der rezitativischen Einleitung von Nr. 19 — eben jenes Verfahren der Textmontage, das Forchert als Spezifikum der Schubringsschen Dialog-Entwürfe erläutert hat. Darüber hinaus ist darzustellen, wie Mendelssohn die biblischen Berichte und den Wortlaut der ausgewählten Bibelstellen bearbeitet hat und wie er auf der Grundlage dieser Bearbeitung die Szenen komponierte. Die Reihenfolge der Untersuchungen — zunächst Nr. 19, dann Nr. 8 — orientiert sich an der Entstehungsgeschichte der beiden Szenen.

Regenwunder

Das den ersten Teil des *Elias* abschließende *Regenwunder* wurde von Anfang an zu den gelungensten Szenen des im ganzen keineswegs unumstrittenen Oratoriums gezählt. In seiner teilweise kritischen *Elias*-Rezension schrieb Otto Jahn 1848:

„Nun wendet sich Obadjah an Elias, daß er von Gott Regen erlebe, und dieser betet mit dem Volke zu ihm. Dann schickt er den Knaben aus, daß er nach Regen schau [...] Die musikalische Darstellung dieser Scene ist vortrefflich gelungen und von größter Wirkung. Die Spannung, welche durch die wiederkehrende, monotone Antwort des Knaben mit dem hartnäckigen *c* der Oboe erregt wird, die Steigerung in dem flehenden Gebete, die sich bis zum höchsten Schwung erhebt, der nahende Regen, und endlich der überraschend einfallende, kräftige Dankesruf des Chors sind aus einem großen Gusse, und durch weises Abwägen der Mittel wird in durchaus einfacher Weise eine außerordentliche Wirkung erreicht“⁹.

Auch für Hermann Kretzschmar (1890) gehörten die „Augenblicke bis zur Erhörung“ des Gebets um Regen „zu den köstlichsten Abschnitten des Oratoriums“. Insbesondere verwies er auf die musikalische Gestaltung der dramatischen Zuspitzung:

„Der Vorgang entwickelt sich auf Grund eines Dialogs zwischen Elias und einem Knaben [...] Allmählig künden lebhaftere Rhythmen, zunächst im unteren Tongebiete, eine Wendung der Dinge. Dann beginnt wie aus der Leere und Ferne herüber ein dünnes einstimmiges Tremolo der Violinen. Bei den Worten des Knaben,

⁸ *Briefwechsel*, S. 148.

⁹ Otto Jahn, *Ueber Felix Mendelssohns Bartholdy's Oratorium Elias* (AmZ 1848), in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1866, S. 53.

welche Wolken künden, wächst es zu zitternden Harmonien an, wird breiter und grösser. Mitten in den gährenden Dissonanzen des Orchesters setzt nun der Chor ein ‚Danket dem Herrn‘“¹⁰.

Der positiven Rezeptionsgeschichte entspricht es, daß Wulf Konold im Oratorien-Kapitel seines Mendelssohn-Buches (1984) gerade dieser Szene eine analytische Betrachtung gewidmet hat. Seiner Bewertung, Mendelssohn sei „eine subtil gestaltete und dabei doch unmittelbar wirksame Darstellung des biblischen Geschehens“ gelungen¹¹, wird man spontan zustimmen. Liest man aber den zugrunde liegenden Bibeltext, 1. Kön. 18, 41–45, so wird deutlich, daß die Beurteilung in e i n e m Punkt zu relativieren ist. Denn was Mendelssohn dargestellt hat, ist nicht „das biblische Geschehen“ als solches, sondern ein Geschehen, das in dieser Form in der biblischen Elias-Überlieferung nicht enthalten ist. Zwar finden sich in Mendelssohns Szene wörtliche Übernahmen aus dem genannten Abschnitt (im Wortlaut der Luther-Bibel), inhaltlich aber liegen erhebliche Abweichungen vor. So vollzieht sich das Regenwunder bei Mendelssohn vor den Augen des Volkes, während die Szene nach dem biblischen Bericht in Anwesenheit von Elias und dem Knaben auf der Spitze des Karmels spielt. Und während Mendelssohns Regenwunder seinen Abschluß im Dankgebet des Volkes (Chor Nr. 20) findet, endet die biblische Erzählung damit, daß der Regen dem König Ahab angekündigt wird, damit dieser sich rechtzeitig in Sicherheit bringen kann. In der folgenden Wiedergabe des Bibeltextes, 1. Kön. 18, 41–45, sind die von Mendelssohn übernommenen Wörter durch Kursive hervorgehoben¹²:

„41. Und Elia sprach zu Ahab: Zieh hinauf, iß und trink; denn es *rauschet, als wollte es sehr regnen.*

42. Und da Ahab hinauf zog, zu essen und zu trinken, ging Elia auf des Karmels Spitze, und bückte sich zur Erde, und tat sein Haupt zwischen seine Kniee,

43. Und sprach zu seinem *Knaben: Gehe hinauf, und schau zum Meer zu.* Er ging hinauf, und schaute, und sprach: Es ist *nichts* da. Er sprach: *Gehe wieder hin siebenmal.*

44. Und im siebenten Mal sprach er: *Siehe, es gehet eine kleine Wolke auf aus dem Meer wie eines Mannes Hand.* Er sprach: Gehe hinauf, und sage Ahab: Spanne an, und fahre hinab, daß dich der Regen nicht ergreife.

45. Und ehe man zusah, *ward der Himmel schwarz von Wolken und Wind,* und kam ein großer Regen. Ahab aber fuhr, und zog gen Jesreel“.

Über die angeführten Unterschiede hinaus ist zu bemerken, daß die biblische Erzählung von Elias' Gebet lediglich berichtet, nicht aber einen Gebetstext enthält, während in Mendelssohns Szene das Gebet im Mittelpunkt steht. Daß in der Szene — mit Ausnahme der rezitativen Einleitung — gleichwohl keine freie dialogische Behandlung

¹⁰ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, II,2: *Oratorien und weltliche Chorwerke*, Leipzig 1890, S. 252f.

¹¹ Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, S. 157.

¹² Für die Wiedergabe der Bibeltexte wurde eine vor 1905 erschienene Ausgabe der Luther-Bibel verwendet (*Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Sächsische Haupt-Bibelgesellschaft, Dresden o. J.), d. h. eine Ausgabe, die trotz modernisierter Orthographie im Wortlaut mit der von Mendelssohn benutzten Fassung des Luther-Textes weitgehend übereinstimmen dürfte.

vorliegt, zeigt die folgende Textwiedergabe, in der am rechten Rand außer den verwendeten Versen des Grundtextes (GT: 43, 41, 44, 45) die Bibelstellen verzeichnet sind, denen die betreffenden Textzeilen mehr oder weniger wörtlich entnommen sind¹³:

19. Rezitativ und Chor GT: 1. Kön. 18, 41—45
- (1) OBADJAH. Hilf deinem Volk, du Mann Gottes!
 Es ist doch ja unter der Heiden Götzen keiner,
 der Regen könnte geben; so kann der Himmel
 auch nicht regnen; denn Gott allein kann solches
 alles tun.
 ELIAS. O Herr, du hast nun deine Feinde
 verworfen und zerschlagen!
- (2) So schaue nun vom Himmel herab, Jes. 63,15
 und wende die Not, die Not deines Volkes; —
 Öffne den Himmel und fahre herab! Jes. 64,1
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 CHOR (DAS VOLK). Öffne den Himmel und fahre herab! Jes. 64,1
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 ELIAS. Gehe hinauf, Knabe, und schaue zum Meere zu, 43
 ob der Herr mein Gebet erhört. —
 DER KNABE. Ich sehe nichts; 43
 der Himmel ist ehern über meinem Haupte. 5. Mos. 28,23a
- (3) ELIAS. Wenn der Himmel verschlossen wird, 1. Kön. 8,35
 weil sie an dir gesündigt haben,
 und sie werden beten und deinen Namen bekennen
 und sich von ihren Sünden bekehren,
 so wollest du ihnen gnädig sein. 1. Kön. 8,36
 Hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 CHOR. So wollest du uns gnädig sein, 1. Kön. 8,36
 hilf deinem Knecht, o du, mein Gott! —
 ELIAS. Gehe wieder hin und schaue zum Meere zu. 43
 DER KNABE. Ich sehe nichts;
 die Erde ist eisern unter mir! 5. Mos. 28,23b

¹³ Der *Elias*-Text wird in der modernisierten Orthographie des Klavier-Auszugs von Kurt Soldan (Edition Peters) wiedergegeben; die Überschriften von Nr. 19 und Nr. 8 entsprechen dem Wortlaut der Partitur. Die Stellenangaben am rechten Rand beziehen sich jeweils auf die betreffende Zeile sowie auf die folgenden Zeilen, falls nicht durch einen Strich (—) angezeigt wird, daß die vorher angegebene Stelle hier nicht mehr zugrunde liegt.

- | | |
|---|--------------|
| (4) ELIAS. Rauscht es nicht, als wollte es regnen? | 41 |
| Siehst du noch nichts vom Meere her? | — |
| DER KNABE. Ich sehe nichts! | 43 |
| ELIAS. Wende dich zum Gebet deines Knechts,
zu seinem Flehn, Herr, Herr, du mein Gott! | 1. Kön. 8,28 |
| Wenn ich rufe zu dir, Herr mein Hort,
so schweige mir nicht! | Ps. 28,1 |
| Gedenke, Herr, an deine Barmherzigkeit. | Ps. 25,6 |
| DER KNABE. Es gehet eine kleine Wolke auf aus
dem Meere, wie eines Mannes Hand; | 44 |
| der Himmel wird schwarz von Wolken und Wind,
es rauschet stärker und stärker! | 45 |
| (5) CHOR. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich. | Ps. 107,1 |
| ELIAS. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich,
und seine Güte währet ewiglich. | — |

Wortlaut der Bibelstellen mit Kennzeichnung der übernommenen Wörter durch Kursive:

Jes. 63,15: „*So schaue nun vom Himmel, und siehe herab*“;

Jes. 64,1: „*Ach, daß du den Himmel zerrisest, und fñhrest herab*“;

5. Mos. 28,23: „*Dein Himmel, der über deinem Haupt ist, wird ehern sein, und die Erde unter dir eisern*“.

1. Kön. 8,35: „*Wenn der Himmel verschlossen wird, daß es nicht regnet, weil sie an dir gesündigt haben, und sie werden beten an diesem Ort, und deinen Namen bekennen, und sich von ihren Sünden bekehren, weil du sie drängest*“

1. Kön. 8,36: „*So wollest Du hören im Himmel, und gnädig sein der Sünde deiner Knechte und deines Volks Israel [...] und lassest regnen auf das Land*“.

1. Kön. 8,28: „*Wende dich aber zum Gebet deines Knechts und zu seinem Flehen, Herr, mein Gott*“;

Ps. 28,1, Ps. 25,6 und Ps. 107,1 sind wörtlich übernommen.

Anmerkungen zur Textgestaltung:

— Für die rezitativische Einleitung des Elias-Gebets „O Herr, du hast nun deine Feinde ...“ (1) hat Mendelssohn eine Formulierung verwendet, die Schubring an den Rand des Londoner Entwurfs gesetzt hatte¹⁴.

— Die zweite Zeile der ersten Gebetsstrophe (2), „und wende die Not ...“, sowie die in der zweiten Gebetsstrophe (3) verwendete Stelle 1. Kön. 8,35 sind dem Londoner Entwurf entnommen¹⁵.

¹⁴ Vgl. *Briefwechsel*, S. 137 (1. 11. 1838, Kommentar des Herausgebers): „Nun beginnt die Regenszene. K. [Klingemann: Elias. Nun Herr — S. [Schubring] setzt hinzu, weil das vorige gekürzt war: du hast deine Feinde zerschlagen und zerworfen u.s.w.“

¹⁵ Ebda., S. 137 [Kommentar]: „K. [Klingemann] fährt fort: nun wende die Noth deines Volkes u.s.w. nach 1 Kön. 8,35“.

Ergänzt wird die melodische Variation durch harmonische Veränderungen und ausgedehntere Achtelbegleitung. Die zwischen den beiden Gebetsstrophen bestehende Korrespondenz wird in den sich anschließenden Dialogpartien fortgesetzt („Gehe hinauf, Knabe ...“ / „Gehe wieder hin ...“). Für die Antworten des Knaben griff Mendelssohn auf einen Vers aus 5. Mose 28 zurück, einem Abschnitt, in dem Dürre als Strafe Gottes angedroht wird¹⁹:

„15. Wenn du aber nicht gehorchen wirst der Stimme des Herrn, deines Gottes, [...] so werden alle diese Flüche über dich kommen, und dich treffen. [...]

22. Der Herr wird dich schlagen mit [...] Dürre [...]

23. Dein *Himmel*, der über deinem *Haupt* ist, wird *ehern* sein, und die *Erde* unter dir *eisern*“.

Indem Mendelssohn Vers 23 in seine beiden parallelen Glieder zerlegte, gewann er zwei einander entsprechende Ergänzungen der negativen Auskunft „Ich sehe nichts“:

Ich se-he nichts; der Him-mel ist e - hern ü-ber mei-nem Haup-te.

Ich se-he nichts; die Er-de ist ei - sern un - ter mir!

Notenbeispiel 3: Takt 30—33 und 52—55

Der durch Temposteigerung (*Più animato*) und Sechzehntelbewegung der Orchesterbegleitung abgehobene dritte Teil des Gebets (4) unterscheidet sich formal dadurch von den vorangehenden Gebetsteilen, daß der ersten Bitte („Wende dich ...“) eine Frage des Elias („Rauscht es nicht ...“) und eine verneinende Antwort des Knaben vorangestellt sind. Während die Frage durch Umformulierung des Grundtextes gewonnen wurde, hat Mendelssohn für die Bitte auf das bereits für die zweite Strophe verwendete Gebet Salomos, 1. Kön. 8, zurückgegriffen, und zwar auf Vers 28: „*Wende dich aber zum Gebet deines Knechts und zu seinem Flehen, Herr, mein Gott*“. Das Variationsprinzip wird aufgenommen, indem der Viertakter der Frage (T. 56—59) in der Bitte (T. 61—66) abgewandelt wird, zunächst durch melodische Paraphrasierung und neue Harmonisierung, dann durch das chromatisch eingeführte d' (T. 64—65), mit dem eine Dehnung von vier auf fünf Takte und eine Modulation von As-dur / f-moll nach G-dur verbunden ist:

¹⁹ Vgl. Anm. 16.

Rauscht es nicht, als woll- te es reg- nen? Sie- hest du noch nichts vom Mee- re her?
 Wen- de dich — zum Ge- bet dei- nes Knechts, zu sei- nem Flehn, Herr, — Herr, du mein Gott!

Notensbeispiel 4: Takt 56—59 und 61—66

Die Modulation hat dramaturgische Bedeutung. Während in den Teilen 2 und 3 den Gebetsstrophen in *As-dur* die Dialogpartien in *C-dur* gegenüberstehen und dieser Tonartenwechsel am Anfang von Teil 4 in der Gegenüberstellung von Frage (T. 56—59) und Antwort (T. 60—61) noch einmal aufgenommen wird, vollzieht sich mit dem chromatischen Schritt der Übergang zu einer Anrufung, die — von *G-dur* ausgehend — zum Halbschluß einer *C-dur*-Kadenz führt, um ihre Auflösung erst im *C-dur*-Dreiklang der Regenankündigung zu finden:

Rezit.
 Wenn ich ru- fe zu dir, Herr mein Hort, so schweige mir nicht! Geden- ke, Herr, an dei- ne Barm- her- zig- keit.

Notensbeispiel 5: Takt 67—71

Den Psalmvers „Wenn ich rufe ...“ (Ps. 28, 1) hat Mendelssohn offensichtlich im Hinblick auf die sich anbietende Möglichkeit einer rezitativischen Anrufung eingefügt, bevor er mit der von Schubring vorgeschlagenen „Hinweisung auf Gottes eigene Zusage der Gebetserhörung“ (Ps. 25, 6: „Gedenke, Herr ...“)²⁰ das Gebet harmonisch offen schließen ließ.

Witwenszene

Auf den Zusammenhang zwischen Witwenszene (Nr. 8) und Regenwunder (Nr. 19) hat bereits Otto Jahn, allerdings mit kritischer Bewertung der Witwenszene, hingewiesen. In der zitierten Rezension heißt es:

„Die Kraft des Wunders aber wird geschwächt dadurch, daß Elias dreimal [richtig: zweimal] sein Gebet wiederholt, ehe es Erhörung findet. Die musikalische Steigerung, durch die Einreden der ungläubigen Wittwe erhöht, ist vortrefflich, aber im Zusammenhange des Ganzen ist sie hier nicht wohl angebracht; um so weniger, wenn man erwägt, daß sich dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets wiederholt, als Elias regnen läßt. Dort ist sie in der Situation begründet und von der größten Wirkung, um die allgemeine, ungeheure Spannung auszudrücken; hier durfte sie nicht einer untergeordneten Wirkung halber vorweggenommen werden“²¹.

²⁰ Vgl. Anm. 17

²¹ Jahn, S. 50.

Diese Bemerkungen sind Bestandteil einer Kritik, in der Jahn vor allem bemängelt, daß die Witwenszene als „zu lang ausgespinnene“ Episode den Fortgang der in Volksszenen dargestellten Haupthandlung unterbricht und in ihrer „musikalischen Behandlung“ eine „mehr äußerliche Auffassung einer unruhigen Leidenschaftlichkeit“ hervortritt, wie sie „sich in Opern nicht selten“ finde²². Unerwähnt bleibt bei dem ersten Kritikpunkt, daß Mendelssohns Plazierung dieser Szene der biblischen Überlieferung insofern entspricht, als der biblische Elias nicht durchgehend öffentlich wirkt, sondern sich nach Ankündigung der Dürre auf Befehl Gottes im Verborgenen aufhält, bis er im dritten Jahr mit der Ankündigung des Regens wieder hervortritt. Jahns Forderung, Elias habe „nach jener großartigen Prophezeiung [...] gleich mächtig wieder auftreten müssen“²³, entspricht also keineswegs dem biblischen Eliabild. Grundlage des anderen Kritikpunkts war offensichtlich Jahns klassizistische Ästhetik. Dies wird deutlich, wenn es heißt, erst in dem abschließenden Chor (Nr. 9) trete „wieder der edle Charakter ungetrübt hervor“, da „die Unruhe der vorhergegangenen Scene [...] von einem schönen Gefühle frommer Freudigkeit beherrscht und versöhnt“ werde²⁴. Vor diesem Hintergrund wird auch die Bemerkung verständlich, „der lang ausgespinnene Jammer der Mutter [habe] etwas Peinliches für das Gefühl“²⁵. Offensichtlich entsprach Mendelssohns Darstellung der Witwe nicht dem für Jahn verbindlichen Winckelmannschen Ideal einer in „edler Einfachheit und stiller Größe“ Trauernden²⁶.

Jahns Kritik der Witwenszene ist bereits im 19. Jahrhundert nicht unwidersprochen geblieben. So liest sich Kretzschmars Kommentar wie ein Plädoyer für die von Jahn kritisierte Szene. Denn erschien Jahn die „ganze Partie als die am wenigsten gelungene“, so handelt es sich nach Kretzschmar um eines „der schönsten Bilder des Oratoriums“; vermißte Jahn im Gesang der Witwe „innere Tiefe und Wärme“, sprach Kretzschmar vom Gesang der Witwe, „der rührend klagt und erhebend betet“; und war Jahn vom „Jammer der Mutter“ peinlich berührt, so bemerkte Kretzschmar, die Erregung der Witwe äußere sich „weich und maassvoll“ und kehre „ihre Spitze zurück in den Ton frommen Zutrauens“²⁷. Gleichwohl ist Jahns Kritik nicht nur als Bestandteil der primären *Elias*-Rezeption erwähnenswert, sondern auch insofern, als Eric Werner (1963/1980) sie sich zu eigen machte, indem er feststellte, leider sei „die Witwe etwas zu realistisch gezeichnet“ und deshalb wäre es „vielleicht gut“, die Szene „ganz wegzulassen“²⁸.

Auch bei der Witwenszene zeigt der Vergleich mit dem zugrunde liegenden Bibeltext, daß Mendelssohn trotz wörtlicher Übernahmen (die im folgenden wieder durch Kursive hervorgehoben sind) den Text inhaltlich verändert hat. Während die Witwe

²² Ebda., S. 50f.

²³ Ebda., S. 50.

²⁴ Ebda., S. 51.

²⁵ Ebda., S. 50.

²⁶ Jahn hat am 9. 12. 1840 an der Universität Kiel die erste deutsche Winckelmannfeier veranstaltet; s. Erich Burck, Art. *Jahn, Otto*, in: *MGG* 6 (1957), Sp. 1673.

²⁷ Jahn, S. 50; Kretzschmar, S. 249f.

²⁸ Eric Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. A New Image of the Composer and His Age*, New York u. London 1963, deutsche Ausgabe: *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 494.

im Grundtext, 1. Kön. 17, 17–24, Elias zunächst nur vorwurfsvoll anredet („Was hab ich mit dir zu schaffen . . .“) und die Erweckung des Sohnes in ihrer Abwesenheit erfolgt, läßt Mendelssohn die Witwe nach anfänglichem Vorwurf Elias um Hilfe bitten und Elias in ihrem Beisein dreimal um Wiederbelebung des Sohnes beten, wobei anzumerken ist, daß die Dreizahl hier insoweit dem Grundtext entspricht, als in ihm berichtet wird, Elias habe sich dreimal über dem Kinde „gemessen“ (V. 21):

„17. Und nach diesen Geschichten ward des Weibes, seiner Hauswirtin, Sohn krank, und seine Krankheit war so sehr hart, daß kein Odem mehr in ihm blieb. 18. Und sie sprach zu Elia: Was hab ich mit dir zu schaffen, du Mann Gottes? Du bist zu mir herein kommen, daß meiner Missetat gedacht, und mein Sohn getötet würde.

19. Er sprach zu ihr: Gib mir her deinen Sohn. Und er nahm ihn von ihrem Schoß, und ging hinauf auf den Söller, da er wohnte, und legte ihn auf sein Bette, 20. Und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, hast du auch der Witwe, bei der ich ein Gast bin, so übel getan, daß du ihren Sohn tötetest?

21. Und er maß sich über dem Kinde dreimal, und rief den Herrn an und sprach: Herr, mein Gott, laß die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen.

22. Und der Herr erhörte die Stimme Elias; und die Seele des Kindes kam wieder zu ihm, und es ward lebendig.

23. Und Elia nahm das Kind, und brachte es hinab vom Söller ins Haus, und gab's seiner Mutter, und sprach: Siehe da, dein Sohn lebt.

24. Und das Weib sprach zu Elia: Nun erkenne ich, daß du ein Mann Gottes bist, und des Herrn Wort in deinem Munde ist Wahrheit“.

Mendelssohn hat den Bibeltext dialogisiert, indem er die erzählenden Partien (V. 17 u. 22) der Witwe in den Mund legte und den vorhandenen Dialog durch Psalmverse und einen Vers aus dem 5. Buch Mose erweiterte. In der folgenden Textwiedergabe sind wieder am rechten Rand außer den Versen des Grundtextes (GT: 18, 17, 19–24) die eingefügten Bibelstellen angegeben:

8. Arie	GT: 1. Kön. 17, 17–24
(1) WITWE. Was hast du an mir getan, du Mann Gottes!	18
Du bist zu mir hereingekommen, daß meiner Missetat gedacht und mein Sohn getötet werde!	—
Hilf mir, du Mann Gottes!	—
Mein Sohn ist krank, und seine Krankheit ist so hart, daß kein Odem mehr in ihm blieb.	17
Ich netze mit meinen Tränen mein Lager die ganze Nacht.	Ps. 6,7
Du schaust das Elend, sei du der Armen Helfer!	—
Hilf meinem Sohn! Es ist kein Odem mehr in ihm!	—
ELIAS. Gib mir her deinen Sohn!	19

- (2) Herr, mein Gott, vernimm mein Flehn! 20; Ps. 86,6
 Wende dich, Herr, und sei ihr gnädig, Ps. 86,16
 und hilf dem Sohne deiner Magd!
 Denn du bist gnädig, barmherzig, geduldig Ps. 86,15
 und von großer Güte und Treue!
- (3) Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes 21
 wieder zu ihm kommen!
 WITWE. Wirst du denn unter den Toten Wunder tun? Ps. 88,11a
 Es ist kein Odem mehr in ihm! —
 ELIAS. Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses 21
 Kindes wieder zu ihm kommen!
 WITWE. Werden die Gestorb'nen aufstehn und dir Ps. 88,11b
 danken?
 ELIAS. Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses 21
 Kindes wieder zu ihm kommen!
 WITWE. Der Herr erhört deine Stimme, die Seele 22
 des Kindes kommt wieder! Es wird lebendig!
 ELIAS. Siehe da, dein Sohn lebet! 23
- (4) WITWE. Nun erkenne ich, daß du ein Mann Gottes 24
 bist, und des Herrn Wort in deinem Munde ist
 Wahrheit!
 Wie soll ich dem Herrn vergelten alle seine Wohl- Ps. 116,12
 tat, die er an mir tut?
 ELIAS. Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieb 5. Mos. 6,5
 haben von ganzem Herzen.
 ELIAS u. WITWE. Von ganzer Seele, von allem
 Vermögen.
 Wohl dem, der den Herrn fürchtet. Ps. 128,1

Wortlaut der Bibelstellen mit Kennzeichnung der übernommenen Wörter durch Kursive:

Ps. 6,7: „Ich bin so müde vom Seufzen; *ich* schwemme mein Bette *die ganze Nacht*, und *netze mit meinen Tränen mein Lager*“.

Ps. 86,6: „*Vernimm, Herr, mein Gebet*, und merke auf die Stimme *meines Flehens*“.

Ps. 86,16: „*Wende dich zu mir, sei mir gnädig*; stärke deinen Knecht mit deiner Kraft, und *hilf dem Sohn deiner Magd!*“

Ps. 86,15: „*Du aber, Herr, Gott, bist barmherzig und gnädig, geduldig und von großer Güte und Treue*“.

Ps. 88,11: „*Wirst du denn unter den Toten Wunder tun?* oder werden die *Verstorbenen aufstehen, und dir danken?*“

Ps. 116,12, 5. Mos. 6,5 und Ps. 128,1 sind wörtlich übernommen.

Anmerkungen zur Textgestaltung:

- Ps. 86,6,16,15: Die Anregung für die Wahl dieser Psalmverse ging offensichtlich von Schubrings Vorschlag aus, Ps. 86,1 als Text für die Witwe zu verwenden²⁹.
- Ps. 88,11 ist von Schubring vorgeschlagen worden³⁰.
- Ps 128,1 wurde von Schubring für den die Szene abschließenden Chor vorgeschlagen³¹. Mendelssohn hat den Textanfang des Chors Nr. 9 am Ende von Nr. 8 weggelassen, um Szene und Chor miteinander zu verknüpfen.

Beim Vergleich mit der Regenwunderszene fällt auf, daß der Gebetsteil mit einem Einleitungsgebet (2) eröffnet wird und die drei zentralen Bitten (3) textlich identisch sind, während die das Gebet unterbrechenden Einwürfe der Witwe — ähnlich wie die Antworten des Knaben in der Regenwunderszene — durch Aufteilung eines Bibelverses (Ps. 88, 11) gewonnen wurden. Überblickt man die kompositorische Gestaltung der Szene, so ist festzustellen, daß Mendelssohns Bezeichnung „Arie“ ebenso ungenau ist wie die Bezeichnung der Regenwunderszene als „Rezitativ und Chor“. Denn die Arie der Witwe (*Andante agitato*, T. 1—64, *e-moll*, 6/8-Takt) bildet nur den Ausgangspunkt für eine Szene, in der rezitativische und ariose Partien bis zum abschließenden Duett (T. 127—143) aufeinanderfolgen. Wie die Szene in dramaturgischer Hinsicht vom Hilferuf der Witwe ausgeht, so in musikalischer Hinsicht vom Thema dieses Hilferufs (a—b). Zunächst im Vorspiel von der Oboe exponiert, erklingt es nach eingeschobenem Rezitativ (T. 6—12) am Anfang des ersten Vokalteils der Arie (T. 13—25):



Notenbeispiel 6: Takt 13—15

Die auch im Mittelteil (T. 25—58) von den Motiven a und b geprägte Arie eröffnet die weitere Szene, indem sie nicht abgerundet schließt, sondern nach einem auf sieben Takte verkürzten Da-capo (T. 58—64) rezitativisch unbegleitet abbricht. In diesem Da-capo erklingt zunächst Motiv a in der Oboe, dann viermal nacheinander Motiv b alternierend in Oboe und Singstimme. Dem musikalischen Konzentrat entspricht die Textierung — eine auf das Wesentliche reduzierte Textvariante (s. Notenbeispiel 7 auf S. 166).

Kontrastierend zur Arie setzt nach einem unbegleiteten rezitativischen Einwurf („Gib mir her deinen Sohn!“) das Einleitungsgebet des Elias ein (*Andante sostenuto*, T. 66—83, *E-dur*, 4/4-Takt). Dessen metrisch gebundenen Text hat Mendelssohn durch Bearbeitung dreier Verse aus Psalm 86 gewonnen. Aus dem Prosatext:

²⁹ *Briefwechsel*, S. 142 (17 11 1838).

³⁰ *Ebda.*, S. 143.

³¹ *Ebda.*, S. 143.

fer! Hilf mei - nem Sohn!

Es ist kein O - dem mehr in ihm!

ritard.

ppritard.

Notenbeispiel 7: Takt 58—64

„6. Vernimm, Herr, mein Gebet und merke auf die Stimme meines Flehens“.

„16. Wende dich zu mir, sei mir gnädig; stärke deinen Knecht mit deiner Kraft und hilf dem Sohne deiner Magd!“

„15. Du aber, Herr, Gott, bist barmherzig und gnädig, geduldig und von großer Güte und Treue“.

wurde die fünfzeilige Strophe:

„Herr, mein Gott, vernimm mein Flehn!
 Wende dich, Herr, und sei ihr gnädig,
 und hilf dem Sohne deiner Magd!
 Denn du bist gnädig, barmherzig, geduldig,
 und von großer Güte und Treue!“

Die formal und inhaltlich zentrale dritte Zeile wird aus dem liedhaft-periodischen Gesang der übrigen Zeilen (Z. 1—2: 4 Takte; Z. 4—5: 4 Takte + Wiederholung 4 1/2 Takte) herausgehoben, indem sie — durch Achteldeklamation auf anderthalb Takte verkürzt — dreimal nacheinander erklingt (3 × 1 1/2 Takte), wobei zur Steigerung des Nachdrucks und zur Verschleierung des Schemas vor der letzten Wiederholung (T. 73/74) die Anrede „Herr“ eingeschoben ist:

und hilf dem Soh-ne dei-ner Magd, und hilf dem Soh-ne dei-ner Magd, Herr,— und hilf dem Soh-ne dei-ner Magd!

Notensbeispiel 8: Takt 71—75

Nach Abschluß des Einleitungsgebets beginnt mit der Übernahme des unruhigen Tons durch Elias das zur Erhöhung führende dreiteilige Gebet (3). Dessen Dramatik hat Kretzschmar folgendermaßen umschrieben:

„Das Gebet des Elias wird von dem Augenblick an, wo wieder 6/8-Tact und E-moll eintritt, zu einer erregten Scene, die Wittve fällt mit ein mit ihren Zweifeln. Drängender und drängender, immer inbrünstiger wiederholt der Prophet die Worte ‚Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen‘. Die Musik drückt hier das Ringen im Gebet mit einer dramatischen Gewalt aus, die den Zuhörer in Erregung versetzt. Schlag auf Schlag schreitet die Situation weiter bis zu dem kritischen Moment, wo Elias ruft ‚Siehe, dein Sohn lebet‘“³².

Wenn Jahn demgegenüber mit Blick auf das Regenwunder kritisierte, Mendelssohn habe in der Witwenszene „dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets“ vorweggenommen³³, so ließ er die kompositorischen Unterschiede zwischen den beiden Szenen unberücksichtigt. Zwar verwendet Mendelssohn hier dieselbe Grundstruktur — zwei sich steigernde Bitten und eine dritte, zur Gebeterhöhung führende Anrufung, gestaltet sie aber nicht nur wesentlich knapper, sondern auch mit anderen musikalischen Mitteln. Vom Gebet des Regenwunders unterscheidet sich die Partie insbesondere durch ihre motivische Verknüpfung mit dem vorangehenden Szenenteil. So wird für Elias' Bitte (T. 84—90) ein absteigendes Quartmotiv aus dem Schluß des Arienmittelteils (T. 54—58) übernommen (Orchester T. 84—87, Singstimme T. 86 u. 88):

du— schaut das E - lend, sei du der Ar - men Hel - - fer!

Herr,— mein Gott, las-se die See-le die-ses Kin-des wie-der zu ihm kom - - - men!

Notensbeispiel 9: Takt 54—58 und 84—90

³² Kretzschmar, S. 250.

³³ Jahn, S. 50.

Bei der zweiten Bitte handelt es sich um eine durch Quinttransposition und Verkürzung der Schlußwendung gesteigerte Variante (Motiv c: Orchester T. 99–102, Motiv c': Singstimme T. 101):

cresc. *sempre cresc.* *f*

Herr, — mein Gott, las-se die See-le die-ses Kin-des wie-der zu ihm kom-men!

p cresc. *f*

Notenspiel 10: Takt 99–104

Auch der erste Einwurf der Witwe (T. 91–98) ist motivisch mit der Arie verbunden, indem in der Oboe Motiv a (T. 94f.) und die Motivabspaltung a' (T. 96f.) erklingen:

sf *sf*

Wirst du denn un-ter den To - - ten Wun-der tun? Es ist kein O - -

Ob. *sf* *dim.* *pp* *sf* *cresc.*

- dem mehr in ihm!

f *pp*

Notenspiel 11: Takt 91–98

Anders als bei den Antworten des Knaben in der Regenwunderszene hat Mendelssohn bei den Einwüfen der Witwe auf eine musikalische Korrespondenz verzichtet. Der zweite, auf vier Takte verkürzte Einwurf (T. 105–108) erklingt rezitativisch unbegleitet, so daß die mit Bläserbegleitung im Fortissimo einsetzende dritte Anrufung (T. 109–113, 4/4-Takt) einen starken Kontrast bildet. Auf dem Schlußton dieser Anrufung erfolgt die Peripetie der Szene, die plötzliche Wendung zum Guten. Das Orchester setzt in C-dur mit einer Kombination der Motive a' und c ein, bevor zum Gesang der Witwe noch viermal Motiv a' in der Oboe erklingt. Durch die Dur-Harmonik und die Ausweitung zur Sexte (T. 133f., 114f. u. 119–121) bzw. Quinte (T. 117f.) gewinnt das vorher mit dem Hilferuf verbundene Motiv einen überschwenglichen Ton:

The image displays a musical score for two systems. The first system includes an Oboe (Ob.) part with a melodic line and lyrics "Der Herr er - hört dei - ne". The piano accompaniment consists of two staves with a rhythmic pattern, marked with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*. The second system shows a vocal line with lyrics "Stim - me, die See - le" and piano accompaniment with a *cresc.* marking.

Notenbeispiel 12: Takt 113–118

Wie der Text der Uraufführungsfassung erkennen läßt³⁴, hat Mendelssohn den zentralen Gebetsteil der Witwenszene nach der Uraufführung in Entsprechung zur Regenwunderszene umgearbeitet. Anstelle des dreiteiligen Gebets enthielt die Erstfassung nur e i n e n Einwurf der Witwe (zusammenhängend Ps. 88, 11) und e i n e Bitte des Elias (Grundtext V. 21):

³⁴ Vgl. den aus den englischen Sekundärquellen erschlossenen Text der Erstfassung in deutscher Übersetzung bei Artrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung und Überlieferung*, Tutzing 1978 (= *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 12), S. 86.

Erstfassung

Witwe: Ps. 88,11
 Elias: GT V. 21

Endfassung

Elias: GT V. 21
 Witwe: Ps. 88,11a + GT V. 17
 Elias: GT V. 21
 Witwe: Ps. 88,11b
 Elias: GT V. 21

Die Aufspaltung des Verses Ps. 86, 11 hat somit ihr Vorbild in der Regenwunderszene, in der Mendelssohn dasselbe Verfahren bereits für die Antworten des Knaben angewendet hatte. Durch die Umgestaltung wurde die Witwenszene zum privaten Gegenstück jener Volksszene. Wie sich Elias dort vor dem versammelten Volk als „Mann Gottes“ erweist, so hier zunächst vor der Witwe. Diesen Zusammenhang hat Mendelssohn verdeutlicht, indem er — im Gegenzug zur Umarbeitung der Witwenszene — an den Anfang der Regenwunderszene jenes Rezitativ stellte, in dem Obadjah sich hilfeschend an Elias wendet („Hilf deinem Volk, du Mann Gottes“), ähnlich wie zuvor die Witwe („Hilf mir, du Mann Gottes“)³⁵. Kompositorisch ist die Parallele durch Variierung des Anredemotivs („du Mann Gottes“) unterstrichen:

Hilf mir, du Mann Gottes!

Hilf deinem Volk, du Mann Gottes!

Notenbeispiel 13: Nr. 8, Takt 13f.; Nr. 19, Takt 1f.

★

Überblickt man die beiden Szenen, so treten einige — ihnen gemeinsame — Gestaltungsmerkmale hervor:

1. Wie der Vergleich mit den Grundtexten zeigt, liegt in beiden Szenen insofern eine freie Behandlung der Elias-Überlieferung vor, als die dramatischen Situationen erst durch Mendelssohn geschaffen worden sind. So gewinnt in der Witwenszene das Gebet des Elias seine Dramatik durch die Einwürfe der Witwe, während nach der biblische Überlieferung Elias in Abwesenheit der Witwe betet; und während die biblische Regenwunder-Erzählung vom Gebet des Elias „auf des Karmels Spitze“ lediglich berichtet, machte Mendelssohn dies Gebet zum Gegenstand der dramatischen Vergegenwärtigung und zum Mittelpunkt einer Volksszene. In beiden Fällen führte die dramatische Einrichtung zu einer produktiven Aneignung der alttestamentlichen Überlieferung.

³⁵ Vgl. den Hinweis bei Kurzhals-Reuter, S. 122, in dem aber kein Bezug auf die Witwenszene genommen wird: „Im Rezitativ mit Chor Nr. 19 hat nach der Uraufführung Mendelssohn nur einige kleinere Stellen verändert und die Anfangsworte des Obadjah hinzugefügt, um den textlichen Zusammenhang deutlicher zu machen“

2. Ist Mendelssohn einerseits über ein bloßes Dialogisieren der biblischen Erzählungen hinausgegangen, so hat er sich andererseits an die biblische Überlieferung gebunden, indem er für Dialoge und Gebete weitgehend auf alttestamentliche Texte zurückgriff. Sein Verfahren muß allerdings nicht — in Anlehnung an Forcherts Interpretation der entsprechenden Vorgehensweise Schubrings — damit erklärt werden, daß er befürchtet habe, „den biblischen Tonfall nicht richtig zu treffen“³⁶. Vielmehr scheint er auf diese Weise eine biblische Authentizität in inhaltlicher Hinsicht angestrebt zu haben. Dies zeigt sich z. B. in der Regenwunderszene im Rückgriff auf die beiden Texte, die der Elias-Überlieferung thematisch insofern entsprechen, als in ihnen auf lang anhaltende Dürre als Strafe Gottes Bezug genommen wird: die Fluchandrohung aus 5. Mos. 28 und die Regenbitte aus dem Gebet Salomos, 1. Kön. 8. Das Verfahren der Textmontage läßt erkennen, daß der von Mendelssohn für den *Elias* gewählte Untertitel *Ein Oratorium nach Worten des alten Testaments* auch auf Dialogpartien zu beziehen ist, die bislang als „frei“ galten.

3. Die Art und Weise, in der die „Worte des alten Testaments“ verändert worden sind, zeigt, daß Mendelssohn nicht eine Textkompilation vertonte, sondern deren einzelne Bestandteile zunächst im Hinblick auf die musikalische Gestaltung bearbeitet hat. Dies ist besonders auffällig an jenen Stellen, an denen die Prosa der Luther-Bibel im Hinblick auf eine periodisch-liedhafte Gestaltung in metrisch gebundene Rede umgeformt worden ist. An einzelnen Stellen (wie z. B. dem Schluß der Witwen-Arie) sind Textänderungen offensichtlich auch erst während des Komponierens vorgenommen worden. Grundlage für die Szenengestaltung war in jedem Fall ein Zusammenspiel von musikbezogener Textbearbeitung und textbezogener Komposition.

³⁶ Forchert, S. 67