

# Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

## Programmhefte der Münchner Philharmoniker

Herausgegeben von der  
Direktion der Münchner Philharmoniker  
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:  
Dietmar Holland  
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer  
Gesamtherstellung: Druckhaus Fritz König GmbH, München

Donnerstag, 22. Dezember 1988  
20.00 Uhr

**4. Theatergemeindekonzert**

Freitag, 23. Dezember 1988  
20.00 Uhr

**4. Abonnementkonzert C**

Leitung Peter Schreier  
Solisten Sylvia Greenberg  
Rosemarie Lang  
Uwe Heilmann  
Wolfgang Schöne

Mitwirkend der Philharmonische Chor  
Einstudierung: Josef Schmidhuber

Cembalo Friedemann Winkelhofer

Georg Friedrich Händel  
(1685–1759)

Der Messias HWV 56  
Oratorium in drei Teilen

Text von Charles Jennens  
Neue deutsche Textfassung von Konrad Ameln

*Pause nach dem zweiten Teil*

6 4 3 2 2  
[90/7/6/4/2]

[Handwritten notes in German, including "Taktzahl" and "Taktarten"]

[Handwritten notes with a diagram showing musical notation and numbers: 800-9000, 1000-9000]



*Georg Friedrich Händel nach dem Gemälde von William Hogarth,  
gestochen von Charles Turner*

## Die historischen Bezüge des „Messias“

Es ist verschiedentlich die Frage aufgetaucht, in welcher Beziehung Händels „Messias“ zur Reformation steht. Um diese Frage sachgemäß zu beantworten, kommt es darauf an, die Reformation nicht als einen eng umgrenzten Akt zu sehen, der im Thesenanschlag zu Wittenberg kulminierte, sondern als Teil der frühbürgerlichen Revolution in Europa.

Nicht nur parallel mit der Lutherischen Reformation, sondern auch vorher gingen Reformationsbestrebungen, Bewegungen und Volkserhebungen vielfältigster Art vor sich, von ihren Gegnern als Ketzerbewegungen bezeichnet, als Häresien, in Wirklichkeit aber Ausdruck der gegen den weltlichen und geistlichen Feudalismus gerichteten Forderungen von Bürgern, Bauern und städtischem Plebejertum. Ich nenne nur Johann Hus und die revolutionäre Hussitenbewegung in Böhmen sowie John Wiclif und die unter Wat Tylor und Jack Cade geführten englischen Aufstände der Bauern und der Stadtarmut. In all diesen Bewegungen bezog man sich auf die Testamente – wobei die Relation zwischen Altem und Neuem Testament jeweils von nationalen Entwicklungsgraden bestimmt, aber immer sozial determiniert war. Die Predigt in der Landessprache und die Bibelübersetzung spielten eine steigende Rolle – letztere als mächtige demokratische Stimulans, als eine Möglichkeit, den als heilig angesehenen Text selbst zu prüfen, sich eigene „Auslegungen“ zu machen, so wie dies Thomas Müntzer in seiner Fürstenpredigt tat, die er „Auslegungen des andern Unterschieds Danielis des Propheten“ nannte.

Während die Dogmen auf eine Glückseligkeit im Jenseits hinwiesen, zeichneten sich die frühen linken Strömungen dadurch aus, daß sie mit der messianischen Botschaft den Anbruch des Reiches Gottes auf Erden meinten, dem kräftig nachzuhelfen der Sinn großer Volksaufstände in der frühbürgerlichen Revolution ganz Europas war. Thomas Müntzer hatte, wie Engels darlegt, unter dem Reiche Gottes nichts anderes verstanden, „als einen Gesellschaftszustand, in dem keine Klassenunterschiede, kein Privateigentum und keine den Gesellschaftsmitgliedern gegenüber selbständige, fremde Staatsgewalt mehr bestehe“. „Der Messias ist der Held, der die Welt zufriedenstellt“, heißt es zu Ausgang des 17. Jahrhunderts noch auf naive Weise in dem Singspiel „Die Geburt Christi“ von

Johann Theile, das an der Hamburger Gänsemarkt-Oper aufgeführt wurde.

Wollen wir den geschichtlichen Standort von Händels „Messias“ bestimmen, so müssen wir zuerst einmal feststellen, daß er – als ein Werk der Aufklärung – der Tradition der frühbürgerlichen Revolution in Europa angehört, nicht jedoch der Lutherischen Reformation im direkten oder übertragenen Sinne. Hier muß man sich von Wunschträumen frei machen und die historisch objektiven Tatbestände gelten lassen. Es erscheint in diesem Zusammenhang angebracht, auf Friedrich Blume zu verweisen, der in seiner „Geschichte der evangelischen Kirchenmusik“ 1931 völlig zu Recht schrieb: „... Was er (Händel) erstrebt, ist nicht die musikalische Erfüllung kirchlicher Anschauungen und Forderungen, sondern die dramatische Realisierung der biblischen Personenwelt im Sinne einer vagen Humanitätsreligion und nationaler Ambitionen. Händels Oratorien haben mit Protestantismus nichts zu tun: sie sind Verkündigungen ethischer Menschheitsideale, die jenseits von Konfession und Kirche stehen, und nur durch ihre Stoffe der Bibel (wie die Opernstoffe Glucks der antiken Mythologie) verpflichtet. Selbst sein Messias ist ein Erlöser der Menschheit mehr aus Dunkel und Qual zu Licht und Freiheit, denn aus der Erbsünde zur Gnade, mehr Heros als Märtyrer“. Es ist durchaus folgerichtig, daß Blume in der neuesten Auflage seines Werkes über evangelische Kirchenmusik (1965) Händel völlig ausklammert und nur noch bemerkt, daß Händel wie auch Telemann als schaffende Musiker konsequent den Weg gingen, „der sie aus der Kirche hinausführte“ (...)

Händel hatte ja nicht nur biblische, sondern gleichfalls antike Stoffe für seine Oratorien gewählt, die alle in einem engen Zusammenhang stehen, nicht zuletzt das anscheinend fernab liegende Pastoral „Acis und Galatea“, das bei näherem Zusehen musikalisch sogar in entscheidender Weise mit dem „Messias“ verbunden ist. Für Händels Gliederung seines Oratorien-Zyklus ist besonders bedeutungsvoll die Entwicklungsreihe „Messias“, „Samson“, „Herakles“, die in rascher Aufeinanderfolge von 1741 bis 1744 entstand. Daß diese Gruppe durch „Semele“ unterbrochen wird, hebt weder den Zusammenhang noch die Bedeutung auf, verstärkt sie eher. Denn „Semele“, als eine geistvolle Persiflage auf den antiken und zugleich absolutistischen Götterhimmel, war die gegensätzliche Komponente zu diesen drei Oratorien. Messias, Samson, Herakles sind sehr verwandte Gestalten. Sie sind in diesen Werken Volkshelden, jeder von ihnen ein saviour, ein Retter, aber mit einem jeweils wichtigen Bedeutungswandel, was sich nicht nur im Übergang vom Biblischen zum Antiken

ausdrückt. Wenn von einem dieser drei Helden als von einem Märtyrer gesprochen werden kann, dann von Herakles. Immer weiter weggerückt vom Metaphysischen zum Ethischen und Tätigen sind diese Helden, zum Helfer, zum Erretter, zum Befreier, zu „der Menschheit Rächer“, wie es dann von Herakles in der unmißverständlichen Sturm- und Drang-Terminologie heißt. Immer aber handelt es sich um ein Werk der Kunst, bei dem kein göttliches Wesen, sondern der Mensch das Maß aller Dinge ist (. . .)

Kommen wir auf die andere, bei Dürer erwähnte, antike und biblische Identifikation zurück: Christus und den Lichtbringer Apollo. Die vergleichende Mythologie hat hierfür bekanntlich sehr viel Material geliefert. Und was Herder bei seiner Besprechung von Mozarts „Zauberflöte“ für jedermann leicht begreiflich nannte, „Licht ist im Kampfe mit der Nacht“, das sah er auch als den Drehpunkt des Werkes Georg Friedrich Händels an. „Das Volk, das im Dunkel wandelt, es sieht ein großes Licht“, diese Baß-Arie starker Gegensätzlichkeiten, bei denen der Hauptakzent auf dem strahlenden Licht liegt, das alle Völker erblicken werden, war für Herder mehr als nur ein schönes Stimmungsbild. In seiner „Messias“-Übersetzung verstand er im Einklang mit dem englischen Originaltext die historische Konkretheit hervorzuheben, aus der allein der vorwärtsweisende Charakter dieses Kunstwerkes erklärbar ist. Denn die Historizität des „Messias“ ist keinesfalls geringer als die der anderen Händelschen Geschichtsdramen, keinesfalls geringer als die des „Belsazar“ mit seinen Verheißungen aus dem „Buch Jesaja“ und dem „Buch Daniel“, nicht geringer vor allem als die der Miltonschen Epen, mit denen der „Messias“ unter anderem die jedem kirchlichen Dogma widersprechende Tatsache gemeinsam hat, daß keine Kreuzigung darin vorkommt, so daß von einer wie auch immer gearteten mystischen Erlösung nicht die Rede sein kann.

Vom Standpunkt der Aufklärung eine Messiade zu schreiben, war in England nicht neu. Im Jahre 1712, gerade als Händel sich fest in England niederließ, hatte der 24jährige Dichter und Essayist Alexander Pope eine Ekloge „Der Messias“ verfaßt. Das Werk erregte bei den Lesern große Bewunderung. Ein Kommentator nannte es „eine prophetische Vision von einem goldenen Zeitalter“. Pope hatte der Dichtung das Wort „geistlich“ vorangestellt, wohl um fromme Gemüter zu beschwichtigen. Ähnlich wird Händel später mit seinem „Messias“ verfahren. Doch Popes Schöpfung war eine Nachahmung des Vergil, ein Hirtengedicht. Wir haben an anderer Stelle dargelegt, daß es sich bei Vergil um die antike Verarbeitung jenes uralten Auferstehungs-Mythos handelt, der in gleicher oder ähnlicher

Gestalt bei allen frühgeschichtlichen Völkern entstand und im Grunde ein Frühlingsmythos war. Ich darf daran erinnern, daß noch zu Anfang des 14. Jahrhunderts in England das offizielle Neujahrsfest in den März fiel. Wenn Pope sich auf Vergil berief, ging es ihm zweifellos um die Humanisierung des Mythos, um „vernünftige“ Diesseitigkeit, um „naturgegeben“ Beweiskraft für ein zukünftiges Goldenes Zeitalter, was auf die Entkräftung der christlich-jenseitigen Offenbarung hinauslaufen mußte. Und doch ist das Ganze von einer eigentümlichen Statuenhaftigkeit:

Wer stumm, wird singen; und der Lahme gehn  
der Krücken bar, voll Lust, gleich flinken Rehn.  
Kein Seufzer soll die weite Welt durchhallen,  
vom Antlitz trocken er die Tränen allen;  
in Demantketten wird der Tod gebunden,  
es fühlt der Höllenfürst die ew'gen Wunden.  
So wie ein guter Hirt die Herde hegt,  
in reinster Luft, auf bester Weide pfllegt,  
wie das verlorne Schaf er sucht, bewacht  
bei Tag die Herden und sie schirmt bei Nacht,  
wie er das zarte Lamm hält in dem Arm,  
Nährt mit der Hand und trägt am Busen warm:  
So wird er für die Menschen ein Berater,  
Der für die künft'ge Zeit verheiße Vater.

Obwohl Popes „Messias“ nahezu das ganze Vokabular enthält, das wir später bei Händel wiederfinden werden, sind beide Werke viel weiter voneinander entfernt als zum Beispiel Händels „Messias“ von Miltons ein Jahrhundert zuvor entstandenen Epen. Nirgends werden bei Pope Kräfte sichtbar, die die Menschheit aufrütteln, die sie erregen. Mitnichten erbebt dort der Himmel, die Erde, das Meer und das Trockne. Wir sehen uns einer Zustandsschilderung gegenüber, nicht einmal einer Evolution und erst recht keiner Umwälzung. Nichts ist errungen, nichts erkämpft, nichts ist dieser Idylle voraufgegangen, was mit starkem Arm, mit eisernem Zepter hat zerschmettert werden müssen. Unsterblich werden kann nur, was lebt. Popes Utopie eines Goldenen Zeitalters zeigte sich ohne das Wirken menschlicher Wesenskräfte, nicht einmal solcher, die terminologisch als göttliche Kraft deklariert wurden.

Dieser „Messias“ war ein galantes Hirtengedicht; es lief, wie der englische Kompromiß von 1688, auf die schönste Klassenharmonie hinaus. Es rührte weder an den Schlaf der guten Gesellschaft, noch an den Schlaf der Welt. Schon Giordano Bruno, der um 1585 in London lebte, dort seine wichtigsten Werke schrieb und später in Rom dem Feuertode überliefert wurde, war viel weitergegangen als

Pope in seiner Ekloge. Der aus dem Orte Nola bei Neapel gebürtige Giordano Bruno faßte die gleichen biblischen Bilder als ebensoviel zeitgenössische, historisch fixierbare Verpflichtungen auf. Er schrieb: „Der Nolaner aber hat den Menschengestalt und die Wissenschaft befreit, die in einem engen, dumpfen Kerker eingeschlossen waren . . . Er war es, der mit dem Schlüssel eifriger Forschung das Gefängnis der Wahrheit aufschloß, das verschleierte Angesicht der Natur enthüllte, den Maulwürfen Augen und den Blinden Sehkraft wiedergab, den Stummen, die es nicht wagten, ihre innerste Meinung zu sagen, die Zunge löste, der die Lahmen, die es nicht wagten, einen geistigen Fortschritt zu machen, wieder gehen machte.“

Wir verspüren in diesen Worten eine weit innigere Verwandtschaft mit Händels „Messias“, denn wir kennen aus dem Anfang des Oratoriums bereits die Voraussetzung, den die Menschheit bewegenden großen Sturm, der die neue Zeit heraufführt:

Dann wird sich auftun das Aug' des Blinden  
und des Tauben Ohr wird hören;  
der Lahme wird springen wie ein Hirsch  
und der Stumme fängt an zu singen.

Hier haben wir es ebensowenig mit vordergründiger Naturalistik zu tun wie bei Giordano Bruno. Wir erleben ein Gleichnis voll poetischer Bildkraft, angesiedelt in einem starken sozialen Spannungsfeld. Diese Alt-Arie ist eine gedankliche Variante zu der programmatischen Anfangsarie des Tenors:

Alle Tale macht hoch erhaben  
und alle Berge und Hügel tief;  
das Krumme grad  
und das Rauhe macht gleich.

In Händels Komposition dieser Arie wird die musikalisch-ästhetische und die ideelle Einheit besonders klar ersichtlich. Die Sinnfälligkeit dieser Metaphern gipfelt in den sich über mehrere Takte hinziehenden Worten „erhaben“ und „gleich“. In der Ankündigung einer - sei es vorerst noch utopischen - Gleichheit, in dem Bild von den Hohen, die erniedrigt, den Niedrigen, die erhöht werden, lag die soziale Verheißung des messianischen Zeitalters beschlossen. Sie hat ihre Parallele im Vers des Magnifikat „Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl und erhebt die Niedrigen“. Der englische Historiker Morton bezeichnet diesen Vers als Ausdruck des Gedankens einer völligen Umwälzung, einen durch die Jahrhunderte hindurch immer wiederkehrenden „Wahlspruch der Revolte“. Als absurd muß

dagegen die Auslegung in einer Händel-Monographie erscheinen, in der es heißt: „Die textlich-dichterische Situation läßt somit jetzt den Prediger in der Wüste ein farbenreiches Bild entrollen, wie es sein soll, wenn die Welt sich zum Empfang des Herrn Jesus Christus rüstet: die Täler seien ausgefüllt, die Berge abgetragen.“ Das hieße gewissermaßen, an die Stelle eines großen gesellschaftlichen Prozesses den technischen Fortschritt zum Selbstzweck zu erheben, was man dem Zeitalter Newtons nicht unterstellen kann, obwohl dessen Ziele bürgerlich begrenzt gewesen sind. Wie es bei den Blinden und Tauben, den Lahmen und Stummen nicht um die Wunderheilung physischer Gebrechen geht, sondern um die Erlangung wahrer Tatkraft und Menschenwürde für die Volksschichten, denen dies früher versagt war, so geht es in den altprophetischen Bildern auch nicht um Berge und Hügel, Täler und Ebenen. Es geht – dafür spricht vor allem die emotionale Überhöhung durch die Händelsche Musik – um die Überwindung der großen Antagonismen, um die tiefsten Gegensätzlichkeiten der gesellschaftlichen Ordnung, die aufgehoben werden sollen.

Damit ist auch der geschichtliche Standort des „Messias“ angedeutet. Seine Tradition weist auf die Zeit der englischen Revolution, auf ihre plebejischen und demokratischen Strömungen, die unterirdisch weiterwirken, als die beschränkten bürgerlichen Ziele dieser Revolution erreicht waren. Genauer gesagt: es handelt sich um eine künstlerische, eine musikalische Rezeption der heroischen Seiten dieser Epoche im Gewande einer Utopie, die nichtsdestoweniger einen sehr realen gesellschaftlichen Kern besaß.

Obwohl sich an vielen Brennpunkten Europas die verschiedenartigsten Utopien herausbildeten, darf England als das klassische Land der literarischen Utopien gelten. Schon vor Thomas Morus waren anonyme Volksutopien entstanden; der frühe Puritanismus trug utopische Züge. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, die oft einseitigen, vereinfachenden Ansichten über den Puritanismus zu korrigieren. Aber es muß erwähnt werden, daß Händels „Messias“ gerade jene Ausdrucksweise zugrunde liegt, die zur Terminologie der revolutionären Puritaner gehört. Schon die Begriffe „reinigen“ und „läutern“, englisch „purify“, deuten darauf hin, z.B. in der Alt-Arie und dem großen Chor des ersten Akts „And he shall purify . . .“ „Und er wird reinigen . . .“ Es ist die Zeit der Covenanter, die den „neuen Bund“ ankündigen, der Prediger, die in alle Welt ausgesandt sind, um das Königreich Gottes auf Erden vorzubereiten. Gerade als solche Prediger empfanden sich die revolutionären Gruppen der Puritaner, die Diggers (die

„Grabenden“, das Land in Besitz nehmenden) unter der Führung von Gerard Winstanley und die Levellers (die „Gleichmacher“) unter John Lilburne. A. L. Morton weist darauf hin, daß besonders in England die religiösen Formen, in welchen die Revolution ihren Ausdruck fand, unter den Massen die außergewöhnlichsten Träume auslösten. „Die Menschen“, schreibt er, „empfanden überall, daß sie Gottes Werk taten und Gott das ihre.“ Anders als bei den deutschen Pietisten hatte dieses Verhältnis einen stark aktivistischen Zug. Nicht nur die Menschen hatten sich vor ihrem Gott zu bewähren, die Bewährung galt ihnen nicht weniger umgekehrt. „Warum liegt Judas Gott in Schlaf? Wach auf mit Donnerhall!“ heißt es in Händels Oratorium „Samson“ herausfordernd. Die Vernichtung der königlichen Macht 1647 war nicht nur eine politische Veränderung, sondern man erwartete von diesem Umschwung den Anbruch des Reiches der Gleichheit alles dessen, was Menschenantlitz trägt.

Ein Repräsentant dieser Ansichten war Hanserd Knollys, Prediger und Schulmeister, der als Täufer und später linker Quäker die offizielle anglikanische Staatskirche befandete und 1636 aus London nach Übersee flüchten mußte. Mit Ausbruch der Revolution 1641 kehrte er zurück und wurde u.a. Armeekaplan. Seine Predigten brachten ihn zweimal wegen Anstiftung zu „Aufruhr und Tumult“ vor ein Parlamentskomitee, wo man aber keine Handhabe gegen ihn fand. Die Anklagen steigerten seine Popularität. Während der Restaurationszeit aufs neue angeklagt und ins Gefängnis geworfen, floh er nach seiner Freilassung über Holland nach Deutschland, wo er sich mehrere Jahre aufhielt, um dann wieder nach London zurückzukehren. Und abermals mußte er seine Kühnheit mit Gefängnishaft bezahlen. Am 10. Mai 1670 wurde er während eines Meetings verhaftet. Jetzt predigte er den Gefängnisinsassen seine Lehre. Bereits 1641, als sich die Kräfte der englischen Revolution formierten, hatte Knollys geschrieben: „Das ist das Werk, das jetzt im Gange ist. Sobald es nur getan ist und der Antichrist am Boden liegt und Babylon gefallen ist, dann tritt Jesus Christus ein und herrscht voll Ruhm; dann kommt dieses ‚Halleluja, Gott der Allmächtige regiert‘ . . . Gott bedient sich des einfachen Volkes und der Menge, um zu verkünden, daß der allmächtige Herrgott regiert.“ Nicht viele Reiche, nicht viele Vornehme, sondern die Armen würden die Empfänger der Verheißung sein. In diesen Ausführungen des Hanserd Knollys finden wir Kernsätze, die Händel in den „Messias“ aufgenommen hat, und sie stehen in eben dem Zusammenhang, in dem die Anhänger Knollys' und die Levellers sie verstanden.

des „Messias“ alle in dem Oratorium benutzten Bibelstellen genau anzugeben. Aber nicht, daß Bibelstellen die einzige Grundlage dieses Stückes bilden, ist ausschlaggebend, sondern in welcher Reihenfolge das geschah, was ausgewählt, was weggelassen wurde, um jenen dramaturgischen Aufbau der drei Teile zu erhalten, der Händels Absichten entsprach. Von diesen Absichten waren auch seine musikalischen Entlehnungen bestimmt. Man weiß, daß er auf die Textzusammenstellung entscheidend einwirkte, auch wenn Charles Jennens seine Hilfe beisteuerte, oder vielmehr dessen Hauskaplan Pooley, in dem wir zweifellos einen Bewahrer der radikalen demokratischen Auffassungen und Traditionen sehen dürfen.

Hiermit in Verbindung steht auch die Milton-Tradition. Händel vertonte drei Stoffe Miltons rasch nacheinander, von 1740 bis 1741: „L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato“, „Messias“ und „Samson“. Zwar findet sich im „Messias“ keine handlungsmäßige Übereinstimmung mit Miltons „Verlorenem“ und „Wiedergefundenem Paradies“, aber die ideellen Beziehungen sind unverkennbar. Franz Mehring – und nicht er allein – macht darauf aufmerksam, daß Cromwells „gottselige Dragoner“, die demokratisch organisierten „Eisenseiten“, die 1644 bei Marston Moor den entscheidenden Sieg über die Monarchie erfochten hatten, in Miltons „himmlischen Heerscharen“ eine hymnische Verkörperung fanden. Schon ein Jugendgedicht Miltons, die „Ode auf den Morgen von Christi Geburt“, weist antizipierend in diesen zeitgeschichtlichen Erfahrungsreich. „Das ist ein Weihnachtslied eigener Prägung“, schreibt hierzu Anselm Schlösser, „Schlachtruf und Triumphgesang. Von metaphysischer Versenkung ist nichts zu spüren, und der Weg von der Allegorie bis zur irdisch-realen Nutzanwendung ist nicht weit. Selbstsicherheit, Kraftgefühl und Siegesgewißheit der aufsteigenden Klasse sind deutlich herauszuhören . . . Er läßt die himmlischen Heerscharen gleichsam wie zur Parade antreten, in schimmernder Rüstung mit ausgebreiteten Schwingen, und angesichts solcher imponierenden Machtbekundung gewinnt das anschließende Zukunftsbild an Wahrscheinlichkeit.“ In diesem Gedicht ruft Milton „die himmlische Muse“ an:

Hast du nicht Lieder und Hymnen  
und feierliche Gesänge,  
zu bewillkommen ihn . . .

Waren Miltons Epen eine dichterische Utopie, so darf Händels „Messias“ als die musikalische gelten. Bei ihm haben die von Milton gewünschten feierlichen Gesänge und Lieder ihre höchste Ausprägung gefunden. Es muß nicht

betont werden, daß hierbei die, ebenfalls historisch bedingte, ungleichzeitige Entwicklung der verschiedenen Künste eine Rolle spielt.

Auch Händels Pastoral Szenen sind niemals bloße Idylle. Um sie für den „Messias“ zu gestalten, ging er zurück auf die gesellschaftliche und musikalische Tradition Italiens, die er in seiner Jugend kennengelernt hatte. Dem bekannten Beispiel der Pastoral-Sinfonia, die er mit dem Wort „Pifa“ überschrieb, ist hinzuzufügen, daß er als Melodie für die Sopranarie bzw. das Duett für Sopran-Alt „Er weidet seine Herde, ein guter Hirte“ die Originalmelodie der „Canzone degli zampognari“, eines Volksliedes der kalabrischen Ziegenhirten, verwandte, in dem es heißt: „Die Erde ist zum Paradies geworden“. Diese Botschaft wurzelte keineswegs nur in den altehrwürdigen Überlieferungen eines idealisierten Goldenen Zeitalters. Sie erneuerte und konkretisierte sich gleichfalls in einem historischen Ereignis, dem von Tommaso Campanella 1599 eingeleiteten, wenn auch mißglückten Volksaufstand in Kalabrien, mit dem dieser Theologe und freigeistige Philosoph seine kommunistische Utopie „Der Sonnenstaat“ in die Wirklichkeit umsetzen wollte. In diesem Werk wird ebenfalls eine Weltumwälzung vorausgesagt, in der „das Rauhe gleich“ werden und „Friede und Wohlstand auf Erden einziehen sollten“. Nur mit Mühe entging er dem Schicksal Giordano Brunos. Von Campanella, der 25 Jahre in Gefängnissen zubrachte, hieß es: „Es träumete ihm von nichts als neuen Republiken und Freiheiten. Er wollte Monarchien und Königreiche umgeben, Gesetze geben, neue Systeme schmieden“. Im Gefängnis schrieb er eine „Verteidigung des Galilei“, in der er die Richtigkeit der Theorien Galileis vom naturwissenschaftlichen, philosophischen und theologischen Standpunkt aus nachwies. In einer Chronik wird von ihm gesagt: „Thomas Campanella sollte der zukünftige Messias heißen, und einige Verschworene nannten ihn schon so.“ Die Melodien der Pifferari und Zampognari, das heißt die Melodien seiner engeren Heimat, bildeten gewissermaßen die Begleitmusik zu seinen kühnen Utopien und sehnsuchtsvollen Träumen, die das arme Volk Siziliens, Kalabriens und Neapels zu verwirklichen suchte. Campanella spricht im „Sonnenstaat“ von der Sphärenmusik, in der sich die Weltenharmonie kundtut.

Die dritte historische Wurzel für Händels „Messias“ ist die Müntzertradition der „Fürstenpredigt“, kenntlich durch die Verwendung und die Art der Verwendung des 2. Psalms als unmittelbare dramatische Auslösung des Halleluja am Ende des zweiten Teils. Eingeleitet wird dieser nicht nur himmelstürmende, sondern auch Throne stürzende Komplex von Arien, Chören und Rezitativen durch die Baß-Arie

„Why do the nations . . .“ („Warum denn rasen und toben die Heiden . . .“). Hugo Leichtentritt hob als erster hervor, daß Händel hier zurückgriff auf den Typus der „aria furiosa“ mit ihren „polternden Koloraturen“, wie sie schon Reinhard Keiser zur Kennzeichnung des rasenden Volkszorns gegen die historisch überfälligen Feudalgewalten verwandte. Händel, mit seinem ausgeprägten Sinn für Geschichtlichkeit, benutzte diesen musikalischen Typ gleichfalls zur Abrechnung mit denen, an die Müntzer zweihundert Jahre zuvor seine Fürstenpredigt richtete ( . . )

Wenn Händel in das Halleluja „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ hineinkomponiert, dann ist das im Grunde die gleiche Warnung, gegenüber den Feinden wachsam zu sein, die in der „aria furiosa“ und in den anderen Sätzen des 2. Psalms textlich wie musikalisch genügend anschaulich charakterisiert worden ist. Händel gibt uns keine unlösbaren Rätsel über das Wort-Ton-Verhältnis im „Messias“ auf. Selbst die „Rätsel“ der zum „Messias“ gehörenden Instrumentalstücke sind gelöst, auch das der Ouvertüre. Was wurde in diese Ouvertüre nicht alles hineingeheimnißt! Ausgehend von der subjektivistischen Ansicht, der „Messias“ sei ein religiöses Werk, suchte man in der Ouvertüre einen spiritualistischen „Deckel“ für einen nicht vorhandenen spiritualistischen „Topf“. Da will man in der Ouvertüre „Adventsstimmung“ bemerkt haben, andererseits jedoch mude sie „eigentümlich kühl, matt, fahl, unpersönlich“ an. Wieder andere hören „das Walten einer göttlichen Macht“ heraus, in der Allegro-Fuge jedoch „einen Ton der Unentschiedenheit“. Schließlich will man bemerkt haben, Händel habe mit der Ouvertüre das „Gemälde einer in Sünde und Verzweiflung versunkenen Welt“ entworfen, „ehe die Verheißung des Messias die Hoffnung auf ein ewiges Leben in den Menschen entzündete“. Diese Liste einander widersprechender Auffassungen ließe sich noch wesentlich erweitern bis zu „programatischen Deutungen im Rahmen barocker Musikschöpfungen“.

Aber auch hier kommt man nur mit historischer Konkretheit weiter. Die Ouvertüre des „Messias“ ist eine Adaption der Ouvertüre von Purcells „Sturm“. Gewiß setzt diese Feststellung konventionelle Vorstellungen in Verlegenheit, überraschen aber kann sie nicht, wenn man die Historizität des „Messias“ in seinen Gesamtzusammenhängen sieht.

Händel hatte nicht einmal eine Umfunktionierung des von Purcell entlehnten musikalischen Materials nötig, weil sich seiner ungeheuren Erfahrung, seinem umfassenden künstlerischen Überblick hier eine echte Kontinuität für seine eigenen Absichten bot. Das Genie der Händelschen

Erfindungskraft wird dadurch nicht geschmälert, wohl aber vertieft, weil als in seinen Fundamenten verfestigt erkannt.

Von einer Reihe englischer Utopien heißt es bei Morton: „Ihre Stärke lag in der Synthese von Vergangenheit und Zukunft.“ Diese Formel, wenn ich es einmal so nennen darf, wird heute auf bestimmte prognostische Prozesse angewandt, und wir sind berechtigt, sie auch auf die Kunst – ja gerade auf die Kunst, als der schöpferisch-ästhetischen Darstellung des Möglichen – anzuwenden. So verstehen sich die vielen musikalischen Zitate, die Händel vornahm, die er bewußt wählte und bewußt in den Zusammenhang des Ganzen hineinstellte. So entsteht diese künstlerische Einheit voll „Ordnung, Plan und voll Verstand“, wie schon seine Zeitgenossen zu rühmen wußten.

Händels Rückgriffe auf die Tradition, deren Notwendigkeit er jeweils aus seiner eigenen Gegenwart herleitete, erwiesen sich als Vorgriffe neuer historischer Bezüge, als tragfähig für eine Kunst großen perspektivischen Gehalts. Hierin erblicken wir ein Zentralproblem des Händelschen Schaffens. Die Intensität und Spannweite als ein Resultat dieser Schaffungsmethode wurde mitbestimmend, wenn nicht gar ausschlaggebend für die Wirkung, welche Bernhard Paumgartner „die eminente soziale Umwandlungskraft“ des Händelschen Oratoriums nannte. Diese Wirkung reduziert sich selbstverständlich nicht auf den behandelten Stoff, sie wird erst möglich durch dessen musikalische, ästhetische Bewältigung.

Literarisch konnte dieser Stoff nämlich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts schon nicht mehr ernsthaft bewältigt werden. Wo Milton noch triumphierte, mußte Pope, aber auch Klopstock letzten Endes scheitern. In einer Zeit, da – nach einem Wort von Marx – der materialistische Philosoph John Locke bereits den Propheten Habakuk verdrängt hatte, schien es keineswegs mehr progressiv zu sein, Kunstwerke in biblischer Gewandung vorzuführen. Weshalb aber kam es bei Händel noch einmal zu dieser heute mehr denn je weiterwirkenden sozialen Umwandlungskraft? Ich möchte hier nur eine Ursache nennen.

In Händels „Messias“ ist vieles von den bedeutenden Utopien eingegangen. Gewiß, es war der historisch unausgereifte „rauhe“ Gleichheitskommunismus, an dem Volksaufstände und Versuche, eine neue Welt zu gewinnen, in den Jahrhunderten scheitern mußten, in denen diese Utopien entstanden. Es scheiterten Thomas Müntzer, Jack Cade und Thomas Campanella, es scheiterten die Diggers und

Levellers, obwohl deren Traditionen zu Händels Zeit noch besonders stark fortwirkten. Noch blieb es Utopie, die Gleichheit alles dessen, was Menschenantlitz trägt, unmittelbar und wörtlich als Nahziel zu verlangen.

Wie aber, wenn das Programm vom Frieden auf Erden und sozialer Gerechtigkeit gewissermaßen zum Maximalprogramm wurde, zu dessen späterer Verwirklichung vor allem der jeweils nächste, notwendige Schritt gehörte? In unserem Fall bedeutete es die Abrechnung mit den die Völker knechtenden überständigen Feudalgewalten. Das hatte England praktiziert. Es blieb unmittelbare Aufgabe für den Kontinent, wenn es dort auch – in Frankreich – in anderer terminologischer Einkleidung angeführt wurde. Es blieb im „eigenen“ Bereich historische Kontinuität für den notwendigen nächsten Schritt. Schon Milton war für die Volkssouveränität eingetreten, jenen Begriff, den später Rousseau zur neuen Geltung brachte. Zwar sind auch in diesen demokratisch gerichteten Ideen Illusionen enthalten; aber es handelte sich um jene historisch notwendigen Illusionen, die auf neuer gesellschaftlicher Entwicklungsstufe den Illusionscharakter verlieren und Wirklichkeit werden können.

Nochmals sei hervorgehoben, daß es Händel gelungen war, John Lockes Sensualismus mit den kraftvollen Ausprüchen der Volkspropheten Jesaja und Daniel poetisch-dialektisch zu vereinen, wodurch die über die bürgerliche Vernunft- und Moralphilosophie hinausreichenden und hinauswirkenden demokratischen Elemente seiner Kunst freigesetzt werden konnten. Der Rückgriff auf das Alte Testament erwies sich als antizipierender Vorgriff von größter geschichtlicher Reichweite. Händels „Messias“ war ebensoviel und ebensowenig eine Utopie wie Miltons Epen vom Verlorenen und Wiedergewonnenen Paradies. Sie ließen den „nächsten Schritt“ realer Auseinandersetzung nicht aus. Daher spricht Winton Dean von dem „nach außen gerichteten“ „Messias“.

Der gesamte Oratorien-Zyklus ist ein Werk der Aufklärung, mit dem Händel immer weiter auf die Höhe seiner Zeit hinausgelangte. Und der „Messias“, als primus inter pares Teil dieses Zyklus, bietet kein bloßes Neben- oder Nacheinander einzelner Stücke, er ist ein in allen Teilen sorgfältig aufeinander abgestimmtes, sich in seiner nationalen und epochalen Aussage immer stärker erhöhendes Ganzes. In seinem Demokratismus geht auch dieses Werk über die Möglichkeit der bürgerlichen Klasse bereits hinaus.

*(Gekürzt wiedergegeben aus: Händel-Jahrbuch 1967/68, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1968)*

# Das Textbuch des „Messias“

## ERSTER TEIL

- Nr. 1 Symphony
- Nr. 2 ACCOMPAGNATO: *Tenor*  
Tröstet mein Volk, spricht euer Gott.  
Bringt die Freudenbotschaft nach Jerusalem und ruft ihr zu, daß die Drangsal ist beendet und ihre Missetat vergeben.  
Vernehmt den Ruf des Predigers in der Wüste:  
Bereitet die Wege des Herrn und bahnt in der Wildnis die Pfade unserm Gott.
- Nr. 3 AIR: *Tenor*  
Alle Tale, ihr sollt euch heben, ihr Berg und Hügel, senkt euch herab! Der krumme Pfad werde eben und grad!
- Nr. 4 CHORUS  
Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn wird offenbart!  
Alle Völker werden es sehen, da es Gott, unser Herr, verheißen hat.
- Nr. 5 ACCOMPAGNATO: *Baß*  
So spricht der Herr, der Herr der Welt:  
Noch eine kleine Weil, und ich beweg den Himmel, die Erd, das Meer und das Trockne, und ich erreg die Völker; es beb't der Himmel, die Erd, das Meer, das Trockne, die Menschheit erbebt.  
Dann wird die Sehnsucht der Völker erfüllt: Der Herr, den ihr sucht, kommt plötzlich zu seinem Tempel; und der Bote des neuen Bundes, des ihr begehret, er kommt, ja, er kommt! So spricht Gott, der Herr.
- Nr. 6 AIR: *Alt Baß*  
Doch wer kann bestehn am Tag seiner Ankunft, und wer erträgt des Herrn Erscheinen?  
Denn er durchglüht wie ein läuternd Feuer.
- Nr. 7 CHORUS  
Und er wird reinigen und läutern seine Priester, auf daß sie bringen Gott, ihrem Herrn, das Opfer in Gerechtigkeit.  
REZITATIV: *Alt*  
Denn sieh, eine Jungfrau wird gebär'n den Menschensohn, und sein Name heißt Emanuel, „Gott mit uns“.
- Nr. 8 AIR UND CHORUS: *Alt*  
O du, der uns frohe Botschaft verkündet, steig empor zur Höhe der Berge!  
O du, der bringt frohe Botschaft nach Jerusalem, erhebe die Stimm mit Macht, ruf es laut und unverzagt, verkünde den Städten in Juda: Der Herr ist da!  
O du, der uns frohe Botschaft verkündet, steh auf, strahle, dein Licht ist nah, und die Herrlichkeit des Herrn erscheint über dir.
- Nr. 9 ACCOMPAGNATO: *Baß*  
Schau umher! Dunkel bedeckt die Welt, finstre Nacht alle Völker. Doch der Herr wird erstrahlen vor dir, seine Herrlichkeit erscheineth vor dir, und die Heiden, die wandeln im Licht, die Fürsten im Glanze deines Aufgangs.
- Nr. 10 AIR: *Baß*  
Das Volk, das da wandelt im Dunkel, es sieht ein großes Licht.  
Und die da wohnen im Lande der Schatten des Tods, vor ihnen geht ein strahlend Licht auf.
- Nr. 11 CHORUS  
Denn es ist uns ein Kind geboren, es ist uns ein Sohn gegeben, und die Herrschaft ist gelegt auf seine Schulter, und sein Name wird heißen: Wunderbar, Herrlicher, der starke Gott, der ewig Vater und Friedefürst!
- Nr. 12 PIFA  
REZITATIV: *Sopran*  
Es waren Hirten beisammen auf dem Feld, hielten Wacht bei ihren Herden zur Nacht:
- Nr. 13 ACCOMPAGNATO: *Sopran*  
Und sieh, der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umglänzte sie, und sie fürchteten sich sehr.  
REZITATIV: *Sopran*  
Und der Engel zu ihnen sprach: Fürchtet euch nicht! Ich bringe euch Kunde großen Heils, das da wird allen Völkern.  
Denn es ist euch geboren heut in der Stadt König Davids ein Heiland, der ist Christ, der Herr!
- Nr. 14 ACCOMPAGNATO: *Sopran*  
Und alsobald war da bei dem Engel die große Schar des himmlischen Heers, Gott, dem Herrn, lobsend:

Nr. 15 CHORUS  
Ehre sei Gott in der Höhe, und Fried auf Erden, und allen Menschen Heil!

Nr. 16 AIR: *Sopran*  
Frohlock und jauchze, du Tochter Zion! Auf, du Tochter von Jerusalem, denn sieh, dein König kommt zu dir.  
Er ist der rechte Helfer, er bringt den Frieden zu den Heiden.  
REZITATIV: *Alt*  
Dann wird sich auf tun das Aug' des Blinden, und des Tauben Ohr wird hören; der Lahme wird springen wie ein Hirsch, und der Stumme fängt an zu singen.

Nr. 17 DUETT: *Sopran und Alt*  
Er weidet die Herd' wie ein Hirte, und sammelt die Lämmer gar sanft in seinem Arm; er trägt sie liebend an dem Herzen und leitet die Mütter mit milder Hand.  
Kommt her zu ihm, die ihr in Nöten seid, kommt her zu ihm, die ihr schwerbeladen, er spendet süßen Trost.  
Nehmt auf euch sein Joch und lernt von ihm, denn er ist sanft und liebevoll, so findet ihr Ruh für euer Herz.

Nr. 18 CHORUS  
Sein Joch ist sanft, die Bürde ist leicht.

## ZWEITER TEIL

Nr. 19 CHORUS  
Seht an das Gotteslamm, es trägt hinweg die Sünde der Welt.

Nr. 20 AIR: *Alt*  
Er ward verschmähet und verachtet, von allen verschmäht, ein Mann der Schmerzen und beladen mit Gram.  
Den Rücken bot er der Geißel, bot die Wange dar dem, der das Haar ihm riß; barg nicht die Stirn vor Schmach und Schande.

Nr. 21 CHORUS  
Wahrlich, er hat unsre Qual und Schmerzen erlitten; ward verwundet um unsre Sünden, ward zerschlagen für unsre Missetat; und die Strafe lag auf ihm zu unserm Frieden.

Nr. 22 CHORUS  
Durch seine Wunden sind wir geheilt.

Nr. 23 CHORUS  
Der Herde gleich warn wir zerstreut, und wir suchten, jeder seinen eignen Weg; doch der Herr Gott warf auf ihn unsre Sünde und Missetat.

Nr. 24 ACCOMPAGNATO: *Tenor*  
All die, die ihn sehen, lachen ihm Hohn, sie sperren das Maul und schütteln den Kopf, sagen:

Nr. 25 CHORUS  
Er traute auf Gott, daß er würd befreien ihn; mag er befreien ihn, wenn er hat Lust an ihm.

Nr. 26 ACCOMPAGNATO: *Tenor*  
Diese Schmach zerbrach ihm das Herz; er ist voll von Traurigkeit. Er schaute umher, ob sich keiner erbarm; aber da war keiner, da war auch nicht einer, zu trösten ihn.

Nr. 27 ARIOSO: *Tenor*  
Schau hin, und sieh, wo gibt es solche Qualen gleichwie seine Qualen?

Nr. 28 ACCOMPAGNATO: *Tenor*  
Er ist dahin, fort aus dem Land der Lebend'gen, der für die Sünden seines Volkes ward geschlagen.

Nr. 29 AIR: *Tenor*  
Doch du liebest ihn dem Tode nicht, noch wollts du dulden, daß dein Heiliger Verwesung sähe.

Nr. 30 CHORUS  
Hebt euer Haupt und öffnet das Tor der ewigen Stadt, daß der Ehren König ziehe ein! Wer ist der Ehren König? Der Herr, stark und mächtig im Streite. Gott Zebaoth, er ist der Ehren König.  
REZITATIV: *Tenor*  
Denn zu welchem der Engel hat er jemals gesagt: Du bist mein Sohn, und heut hab ich gezeuget dich?

Nr. 31 CHORUS  
Laßt alle Engel des Herrn preisen ihn.

Nr. 32 AIR: *Alt*  
Du fuhrst zum Himmel auf, ins Gefängnis warfst du die Häscher, hast erworben Gnad für uns, ja selbst für deine Feinde, daß der Herr Gott stets wohne bei ihnen.

Nr. 33 CHORUS  
Der Herr gab das Wort: Groß war die Menge der Boten Gottes.

Nr.34a AIR: *Sopran*  
Wie lieblich ist der Boten Schritt, sie künden Frieden uns an, sie bringen frohe Kunde, die Kunde unsers Heils.  
Ihr Schall gehet aus in jedes Land, und ihr Wort bis an die Enden der Welt.

Nr. 36 AIR: *Baß*  
Warum denn rasen die Heiden und toben im Zorne, warum verblindet der Wahn ein jedes Volk?  
Die Fürsten der Welt stehn auf, und die Herrscher entfachen den Aufruhr wider den Herrn und seinen Gesalbten.

Nr. 37 CHORUS  
Auf, zerreiet ihre Bande, und schüttelt ab ihr Joch von uns.  
REZITATIV: *Tenor*  
Der da wohnt im Himmel, verlacht ihren Zorn; und Gott, der Herr, wird ihrer spotten.

Nr. 38 AIR: *Tenor*  
Du zerschlägst sie mit dem Eisenzepter, du zerbrichst sie zu Scherben wie die irdnen Töpfe.

Nr. 39 CHORUS  
Halleluja, denn Gott der Herr regieret allmächtig!  
Das Königreich der Welt ist fortan das Königreich des Herrn und seines Christ, und er regiert auf immer und ewig. Herr der Herrn, der Welten Gott, Halleluja!

### DRITTER TEIL

Nr. 40 AIR: *Sopran*  
Ich weiß, daß mein Erlöser lebet und daß er erscheint am Jüngsten Tag auf dieser Erd.  
Und ob Würmer mich verzehren, in meinem Fleisch werd ich Gott sehn. Denn Christ ist erstanden von dem Tod, der Erstling derer, die schlafen.

Nr. 41 CHORUS  
Kam durch Einen Tod, so kam durch Einen die Auferstehung von dem Tod.  
Denn wie durch Adam alles stirbt: Also lebt durch Christ nun alles wieder auf.

Nr. 42 ACCOMPAGNATO: *Baß*  
Vernehmt, ich künd' euch ein Geheimnis an: Wir entschlafen nicht alle, doch werden alle verwandelt, und das plötzlich, in einem Augenblick, beim Schall der Tromba.

Nr. 43 AIR: *Baß*  
Die Tromba erschallt, und die Toten erstehn zu neuem Leben; wir werden verwandelt.  
Denn dies Verwesliche wird erstehn unverweslich, und dies Sterbliche muß anziehen die Unsterblichkeit.  
REZITATIV: *Alt*  
Dann wird erfüllt das Wort, das da geschrieben stehet: Tod ist in den Sieg verschlungen.

Nr. 44 DUETT: *Alt und Tenor*  
O Tod, wo ist dein Stachel? O Grab, wo deine Siegesmacht?  
Der Stachel ist die Sünde, und der Sünde Kraft das Gesetz.

Nr. 45 CHORUS  
Drum Dank sei dir Gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Christum unsern Herrn.

Nr. 46 AIR: *Sopran*  
Ist Gott für uns, wer kann widerstehen? Wer wird dann noch verklagen, die Er hat auserwählt? Hier ist Gott, der da gerecht macht!  
Wer kann uns noch verdammen? Hier ist Christ gestorben, vielmehr, der auferstanden vom Tod. Er sitzt zu der Rechten des Herrn, bei dem er uns Gnade erwirkt.

Nr. 47 CHORUS  
Würdig ist das Lamm, das da starb und hat versöhnet uns mit Gott durch sein Blut, zu nehmen Stärke, und Reichtum, und Weisheit, und Macht, und Ehre, und Hoheit, und Segen.  
Alle Gewalt, Lob, Ehr und Preis gebühret ihm, der auf dem Stuhle thront, gebührt auch dem Lamm, von nun an auf ewig.  
Amen.



*Peter Schreier*

## Der Dirigent des Konzerts

Peter Schreier wurde in Meißen als Sohn eines Kantors und Organisten geboren. Schon als Alumne des Dresdner Kreuzchores wurden ihm viele solistische Aufgaben übertragen. Nach dem Abitur studierte er bis 1959 an der Dresdner Musikhochschule Gesang bei Herbert Winkler, Dirigieren bei Ernst Hintze und Chorleitung bei Martin Flämig.

1959 gab Schreier sein Bühnendebüt als erster Gefangener in Beethovens „Fidelio“. 1961 wurde er Mitglied des Dresdner Solistenensembles und hatte im folgenden Jahr als Belmonte in Mozarts „Entführung“ seinen ersten großen Erfolg.

1963 verpflichtete ihn die Berliner Staatsoper mit einem Gastvertrag, 1969 kam die Wiener Staatsoper hinzu. 1966 sang Schreier bei den Bayreuther Festspielen den Jungen Seemann im „Tristan“ und im Jahr darauf trat er zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen auf. Das Debüt an der New Yorker Metropolitan Opera und erste Auftritte an der Mailänder Scala und im Teatro Colon in Buenos Aires folgten.

Seither steht Peter Schreier etwa 100 bis 150 Abende im Jahr auf der Bühne oder dem Konzertpodium. Auf dem Gebiet der Oper hat Schreier sich seit Beginn seiner Laufbahn als hervorragender Mozarttenor einen Namen gemacht. Er selber betrachtet die Mozart-Rollen zwar als Kernstücke seiner Arbeit, singt daneben aber eine Vielzahl weiterer Rollen.

Als Liedsänger hat sich Peter Schreier bis jetzt ein Repertoire von rund 350 Titeln erarbeitet. Ebenso besitzt er im Bereich der klassisch-romantischen Kantate und des Oratoriums eine Breite des Repertoires, die einen Vergleich mit dem 10 Jahre älteren Dietrich Fischer-Dieskau nahelegt. Doch als ehemaliges Kreuzchor-Mitglied und aus seiner sächsisch-protestantischen Kantorentradition heraus bilden immer noch Werke Bachs und Heinrich Schütz' den Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit.

Peter Schreier hat bis heute über 150 Schallplattenaufnahmen gemacht.

Seit 1970 tritt Peter Schreier auch als Dirigent in der Öffentlichkeit hervor.



*Sylvia Greenberg*

## Die Solisten des Konzerts

Sylvia Greenberg wurde in Bukarest geboren, wanderte im Jahre 1984 nach Israel aus und studierte dort Gesang und Violoncello. Während dieser Zeit kam sie in Kontakt mit Zubin Mehta, der sie für Aufführungen mit dem Israel Philharmonic Orchestra einlud. Bereits 1977 studierte sie als Stipendiatin am Internationalen Opernstudio in Zürich und hatte ein Jahr später ihr Bühnendebüt in der Rolle der Zerbinetta am Züricher Opernhaus.

Als Königin der Nacht sang sie beim Glyndebourne Festival, ferner in München, Berlin und Hamburg. Im Fernsehen erschien sie erstmalig in der Rolle der Philine aus der Oper „Mignon“ von Ambroise Thomas. Im Jahre 1980 trat sie regelmäßig an der Deutschen Oper Berlin auf. Ein Jahr später gastierte sie in den Vereinigten Staaten und sang unter Georg Solti die Sopranpartie in Haydns „Schöpfung“. Schallplattenengagements folgten, u.a. Poulencs „Gloria“ und Bizets „Te deum“ unter Jesus Lopez-Cobos oder Orffs „Carmina burana“ unter Riccardo Chailly.

1982 war Sylvia Greenberg zum erstenmal Gast bei den Salzburger Festspielen. Zwei Jahre später sang sie in der Uraufführung von Luciano Berios „Un re in ascolta“ unter der Leitung von Lorin Maazel und 1986 trat sie als Solistin in einer New Yorker Aufführung der „Carmina burana“ unter Zubin Mehta auf. Inzwischen wurde sie auch von den Berliner Philharmonikern, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem Orchester von „Santa Caecilia“ Rom und den Wiener Symphonikern eingeladen.

In der vergangenen Spielzeit sang sie die Rolle der Ilia in einer Aufführung von Mozarts „Idomeneo“ beim Festival in Aix-en-Provence und die Zerbinetta in Philadelphia.

Sylvia Greenberg ist sowohl eine sehr gefragte Opern- wie Konzertsängerin.



*Rosemarie Lang*

Rosemarie Lang ging 1972 als Erste Preisträgerin aus dem Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerb in Leipzig hervor und erhielt die Goldmedaille. Das war ein verheißungsvoller Beginn für ihre künstlerische Laufbahn.

Bereits 1969 hatte sie beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau mit dem Zweiten Preis und der Silbermedaille einen Beweis für ihre Begabung und ihre Musikalität erbracht.

Rosemarie Lang stammt aus dem Erzgebirge. Sie studierte von 1963 bis 1969 an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig bei Elisabeth Breul und bei Prof. Eva Schubert und erhielt nach dem glanzvollen Examen neben ihrem Engagement am Landestheater Altenburg an diesem Institut eine außerplanmäßige Aspirantur bei Frau Professor Hoffmann-Schubert. Seit 1972 ist sie Mitglied des Solistenensembles der Oper Leipzig, wo ihr viele Aufgaben übertragen werden.

Die junge Künstlerin wird außerdem oft zu Rundfunk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen verpflichtet.

Erfolgreiche Gastspiele führten sie in die UdSSR, Ungarische VR, CSSR, VR Bulgarien, nach Schweden, Frankreich, Großbritannien, Italien, Spanien, Japan, Schweiz, Belgien, Niederlande, in die BRD und nach Berlin (West).

1981 erhielt Rosemarie Lang den Kunstpreis der Stadt Leipzig.



*Uwe Heilmann*

Uwe Heilmann wurde 1960 in Darmstadt geboren; nach seiner Internatszeit im Knabenchor der „Laubacher Kantorei“ und dem Abitur 1980 begann er mit einem Gesangsstudium an der Musikhochschule in Detmold bei Prof. Kretschmar. Er war dort Stipendiat der „Studienstiftung des Deutschen Volkes“. Nach mehreren Wettbewerbs-Erfolgen wurde er 1985 von Wolfgang Gönnerwein mit einem Erstengagement an das Staatstheater Stuttgart verpflichtet – kurioserweise bot man ihm aber auch einen Bundesliga-Profivertrag bei „Schalke 04“ an! Schon während seines ersten Stuttgarter Jahres sang er dort auch die großen Partien wie z. B. den Tamino.

Noch vor Ablauf seines Anfängervertrags wurde er am 1. Januar 1988 zum 1. lyrischen Tenor der Staatsoper benannt. Uwe Heilmann sang in Premieren den Pylades in Glucks „Iphigénie en Tauride“, Mozarts Belmonte in der „Entführung“, immer wieder Tamino, aber auch den Cassio in Verdis „Otello“, den Jüngling in „Frau ohne Schatten“ u. a. Ein neuer „Don Giovanni“ und eine Neuinszenierung der „Zauberflöte“ stehen bevor. Im Sommer 1988 war er der „Freischütz-Max“ in der Eröffnungs-Inszenierung des neuen Opernhauses der Ludwigsburger Schloßfestspiele in der Regie von Vicco von Bülow („Loriot“), die am 26. Dezember 1988 auch im ARD-Fernsehen gezeigt wird.

Neben diesen Projekten in seinem Opern-Stammhaus war Uwe Heilmann für eine Neuinszenierung der „Zauberflöte“ am Grand Théâtre von Genf engagiert; diese Produktion wird im Mozartjahr 91 wieder aufgenommen. Mit seiner Glanzrolle des Tamino debütiert er im Herbst 88 auch an der Wiener Staatsoper unter Harnoncourt, geht mit dieser Produktion im Herbst 89 dann auch auf ein großes Japan-Gastspiel. Er wurde eingeladen an die Opernhäuser von Brüssel und Covent Garden London. Auch als Konzertsänger hat sich Uwe Heilmann einen hervorragenden Namen gemacht. Im März 1989 erscheint seine erste Soloplatte mit Konzertarien von Mozart. Für die nächsten Jahre sind mehrere Operaufnahmen mit Uwe Heilmann geplant, u.a. Mozarts „Entführung“ unter John Eliot Gardiner und „Titus“ unter Christopher Hogwood.



*Wolfgang Schöne*

Wolfgang Schöne wurde in Norddeutschland geboren und studierte an den Musikhochschulen in Hannover und Hamburg bei Prof. N. Pöld sowohl Konzert- als auch Operngesang.

Nach dem Hochschulabschluß in beiden Bereichen sowie dem Gewinn verschiedener nationaler und internationaler Gesangswettbewerbe (Berlin, Stuttgart, Bordeaux, 's Hertogenbosch, Rio) folgten zunächst Konzert- und Liederabendauftritte im In- und Ausland (fast ganz Europa, Nord-, Mittel-, Südamerika). Seit 1970 kommen Operngastspiele dazu. 1973 wird Wolfgang Schöne Mitglied der Württembergischen Staatsoper Stuttgart. Dort ernannt man ihn 1978 zum Kammersänger. Operngastverträge binden ihn an die Staatsoper in Wien, an die Hamburgische Staatsoper (seit 1975), an die Grand Opéra in Paris und andere Theater (Salzburg, München, Berlin-Ost und -West, Düsseldorf, Rom, Köln u. a.).

Sein Repertoire umfaßt mittlerweile ca. 45 Opernpartien (Orfeo, Orpheus, Don Giovanni, Almaviva, Guglielmo, Posa, Germont, Marcelle, Onegin, Wolfram, Barbier, Mandryka u.v.a.).

Man schätzt Wolfgang Schöne als Oratoriensänger ebenso wie als Liedersänger mit einem breitgefächerten Repertoire bis hin zur Moderne.

Zahlreiche Funk-, Fernseh- und Plattenaufnahmen sind von Wolfgang Schöne gemacht worden: ca. 50 Bach-Kantaten, Oratorien, Filme und Lieder genauso wie Opern („Die schweigsame Frau“, „Der Bajazzo“).

Zu den Dirigenten, mit denen Wolfgang Schöne arbeitete, gehören v. Dohnanyi, Groves, Jochum, Leitner, Kempe, Richter, Rilling, Sawallisch, Stein, Mehta, Varviso u.a. Seit 1980 ist Wolfgang Schöne Dozent für Interpretationskurse bei der Bach-Sommerakademie in Stuttgart.

Wolfgang Schöne sang die Titelpartie in der Weltaufführung der Oper „Hamlet“ von H. Reutter (Dezember 1980 in Stuttgart). Im Juni 1983 sang er eine der Hauptpartien bei der Weltaufführung der Oper „Die englische Katze“ von H. W. Henze.

Kulturelles  
Engagement  
braucht Partner



Audi –  
Weggefährte  
der Münchner  
Philharmoniker



4. Theatergemeindekonzert  
4. Abonnementkonzert C