

„A Father, Off’ring up his Only Child“ Georg Friedrich Händels Oratorium „Jephta“

Ein Beitrag zur musikalischen Wirkungsgeschichte von Richter 11

Theodor Seidl, Würzburg

Walter Groß hat in seinem Richter-Kommentar¹ eine umfassende und in seiner Breite beeindruckende Auslegung der Perikope vom „Regenten Jiftach“² vorgelegt (Ri 10,6–12,7); dabei bildet der Abschnitt von Jiftachs Gelübde (11,29–40),³ dem seine Tochter zum Opfer fällt, einen qualitativen und quantitativen Schwerpunkt, da Groß die theologische Rezeptionsgeschichte⁴ des anstößigen Textes in einer für einen Exegeten ungewohnt umfangreichen und kompetent-kritischen Weise darstellt, angefangen von der frühjüdischen und frühchristlichen Auslegung bis zur feministischen Exegese der Gegenwart.

Sein einleitender Verweis auf die „bewegte Rezeption des Jiftachstoffes in Dichtung, Theater, Oper und darstellender Kunst“⁵ gab den Impuls zu diesem Beitrag über ein prominentes Beispiel aus der ebenso umfangreichen musikalischen Wirkungsgeschichte des Jiftachstoffes:⁶ G.F. Händels Oratorium „Jephta“ von 1751, seinem letzten oratorischen Werk.

Der Beitrag sei dem treuen Freund, Wegbegleiter und Wegbereiter seit den gemeinsamen Münchener Tagen bis zur Gegenwart mit allen guten Wünschen zur Erreichung des 8. Lebensjahrzehnts gewidmet, in dankbarer Erinnerung an viele unvergessliche gemeinsame Erlebnisse in Oper, Konzert und bei eigenem Musizieren.

Der Artikel beleuchtet zunächst die Werkgeschichte des Oratoriums, stellt seinen Inhalt dar und versucht seinen Text an Hand von Beispielen und im Vergleich mit der biblischen Vorlage in die Auslegungsgeschichte einzuord-

¹ W. GROß, Richter.

² Ebd. 537–632.

³ Ebd. 594–610.

⁴ Ebd. 624–632.

⁵ S. ebd. 624.

⁶ M. BOCIAN, *Personen*, 202f., zählt an die 20 Komponisten zwischen Carissimi (1650) und Meyerbeer (1812) auf, die das Jiftachthema entweder in Oratorium oder Oper aufgegriffen haben; s. auch S. REMMERT, *Bibeltexte*, 17, und T. SCHIPPERGES, *Musik*, 54f.

nen und seine Sonderheiten in der Bearbeitung des Jiftachstoffes herauszuarbeiten.

1. Zur Werkgeschichte⁷

Händel begann seine Komposition, für die der Dichterland Thomas Morell (1703–1784) wie schon für „Judas Maccabaeus“ (1746) das Libretto geliefert hatte, zu Anfang des Jahres 1751. Die eigenhändigen deutschsprachigen Bemerkungen Händels in der Kompositionspartitur lassen erkennen, dass sich der Schaffensprozess wegen des fortschreitenden Augenleidens des Komponisten eher schleppend hinzog und erst Ende August 1751 abgeschlossen werden konnte. Die zunehmende Behinderung, die schon ein Jahr darauf zur völligen Erblindung führte, mag auch der Grund dafür gewesen sein, dass Händel für „Jephta“ zahlreiche Übernahmen aus fremden (z.B. von Galuppi und Lotti) und eigenen (z.B. aus „Ariodante“ und „Agrippina“) Kompositionen vornahm.⁸

Die Erstaufführung fand am 26. Februar 1752 im „Theatre-Royal in Covent-Garden“ unter Händels eigener Leitung statt; es sollte die letzte von ihm selbst dirigierte Premiere eines seiner Werke sein.

2. Zum Inhalt⁹

Händel-Morells Oratorium „Jephta“ hat 3 Akte:

Der 1. Akt (Nr. 1–24¹⁰) berichtet von der Auslösung des Geschehens, der Unterdrückung Israels durch die Ammoniter. Jephta, obwohl von den Gileaditen wegen seiner unehelichen Geburt verstoßen, soll das israelitische Heer gegen die Unterdrücker anführen. Jephta nimmt den Auftrag unter der Bedingung an, auch künftig Israels Regent zu sein. Bevor Jephta die Israeliten zum

⁷ Ausführlich dargestellt bei A. SCHEIBLER – J. EVDOKIMOVA, Händel, 285–288; H.-J. MARX, Oratorien, 109f.; W. OEHLMANN – A. WAGNER, Chormusik, 198; H. HOFFMANN, Händel, 98f.; Details auch bei R. BARTELMUS, Anmerkungen, 75–85. P. VAN DER WOEL, Tochter, 154–159, versucht eine Verortung in der englischen Zeitgeschichte.

⁸ Zusammenstellung dieser Anleihen bei MARX, Oratorien, 110.

⁹ Jeweils ausführlich beschrieben bei A. SCHEIBLER – J. EVDOKIMOVA, Händel, 288–290, H.J. MARX, Oratorien, 110–112; W. OEHLMANN – A. WAGNER, Chormusik, 199–203.

¹⁰ Die Zählung der einzelnen Musiknummern und die Zitate des englischen Originals erfolgen nach dem von W. SCHÄFER und R. ERBEN herausgegebenen Klavierauszug, Ed. Peters 8698.

Kampf auffordert, legt er das Gelübde ab, nach siegreichem Kampf gegen die Ammoniter das Erste, was ihm begegne, Gott zu weihen oder (!) zu opfern: „... shall be for ever thine, or fall a sacrifice“ (Nr. 16).

Von diesem zu Ri 11 vorgegebenen Handlungsablauf stellen Händel und Morell noch Zusatz- und Nebenhandlungen, die von nichtbiblischen Figuren getragen werden:

Zebul, der Halbbruder Jephthas, empfiehlt Jephtha als den Retter aus der Ammonitergefahr.

Storge, Jephthas Frau, ordnet ihre Gattenliebe der Notlage des Volkes unter, ist aber von schlimmen Ahnungen beunruhigt.

Iphis, Jephthas Tochter, ist mit Hamor verlobt; vor dem Kriegszug erneuern die Liebenden ihre Treue zueinander.

Iphis versucht die Bedenken der Mutter zu zerstreuen; sie selber ist voller Siegeszuversicht.

Der 2. Akt (Nr. 25–50) gehört zunächst dem Bericht von Israels Sieg über die Ammoniter und dem Jubel über die Heldentaten Jephthas und Hamors. Doch als Iphis an der Spitze der den Siegern zujubelnden Mädchen dem siegreichen Vater gegenübertritt, wendet sich das Geschehen zum Drama: Jephtha erinnert sich mit Entsetzen seines Gelübdes, ist aber zu seiner Erfüllung fest entschlossen trotz der beschwörenden Worte und Gesten Storges, Zebuls und Hamors. Doch Iphis bestärkt den Vater und weiht ihr Leben entschlossen dem Gott ihres Volkes, der solchen Sieg gegeben hat: „For joys so vast, too little is the price of one poor life“ (Nr. 47).

Der 3. Akt (Nr. 51–71) sieht zu Beginn Jephtha und Iphis zur Erfüllung des Gelübdeopfers bereit, doch die Opferpriester zögern und bitten Gott um ein Zeichen („... hear our pray'r in this distress and thy determin'd will declare“: Nr. 51). Darauf erscheint ein Engel und erklärt den tieferen Sinn von Jephthas Gelübde: Ein blutiges Opfer entspreche nicht Gottes Gesetz, vielmehr soll Iphis künftig als Jungfrau Gott dienen.

Die Schlusshälfte des 3. Aktes ist dem Dank aller Beteiligten für die Lösung des tragischen Gelübdes und der Lebenserhaltung der Jephthatochter gewidmet; zwar mischt sich Hamors Klage über die nicht erfüllte Liebe zu Iphis darunter; doch wieder ist es die Tochter Jephthas, wie schon in den beiden ersten Aktschlüssen, die ihr Geschick bejaht, als Gottes Willen annimmt und Hamor freigibt: „My faithful Hamor, may that Providence which gently claims, or forces our submission, direct thee to some happier choice“ (Nr. 68). Alle Akteure stimmen am Schluss in Iphis' Verzicht ein: „Freely I to Heav'n resign, all that is in Hamor mine.“

3. Einordnung in die Auslegungsgeschichte

Mit dem glücklichen Ausgang des Gelübdedramas in Gestalt der Übereignung von Jephtas Tochter an den jungfräulichen Dienst für Gott folgen Händel-Morell einer Auslegungstradition von Ri 11,29–40, wie sie erstmals von Joseph Kimchi (1105–1170)¹¹ aufgrund einer eigenwilligen Texterklärung von Ri 11,31 ins Spiel gebracht und auch von christlichen Auslegern wohl mit Bezug auf die monastische Tradition¹² gerne aufgenommen wurde.

Danach wäre der Gelübdeinhalt 31a–c nicht als Explikativ-, sondern als Alternativformulierung zu verstehen:

- 31 a $w' = hayā^{13}$
 bP $ha = yōšē(')$
 bPR $'āšr yiše(')$ $mid = dalātē$ $bēt = i' l' = qār(')$ $t = i'$
 bPRI $b' = šüb = i'$ $b' = šalōm$ $mīb = bānē$ 'MWN
 b $w' = hayā$ $l' = YHWH$
 c $w' = hi' liti' = hu(w)$ 'ōlā

- 31 a Und es soll geschehen:
 bP Das Herausgehende,
 bPR das herausgehen wird aus den Türen meines Hauses, mir entgegen,
 bPRI wenn ich mit Erfolg von den Ammonitern zurückkehren werde,
 b es soll JHWH gehören
 c oder ich werde es als Brandopfer aufsteigen lassen.

Als Objekt des Alternativsatzes 31c wird bei diesem Auslegungsmodell analog Gen 22 eher an ein Tier als Substitut gedacht.¹⁴

Befürworter eines solchen Verständnisses¹⁵ verweisen als Stütze gerne auf die Leerstelle von Ri 11,39, wo der Ausführungsbericht des Gelübdes sehr

¹¹ S. W. GROB, Richter, 625f., mit Vor- und Nachgeschichte dieser Interpretationsrichtung; dazu bereits ausführlich W. RICHTER, Überlieferungen, 505 mit Anm. 4; s. auch R. BARTELMUS, Anmerkungen, 75.

¹² S. die Vermutung von W. GROB, ebd. 625.

¹³ Transkription nach W. RICHTER, BH'.

¹⁴ S. R. BARTELMUS, Anmerkungen, 75; die traditionsgeschichtlichen Bezüge zu Gen 22 diskutiert W. RICHTER, Überlieferungen, 515f.555.

¹⁵ Dazu gehört aus jüngerer Zeit W. MARCUS, Vow; mit Sympathie für diesen Ansatz: R. BARTELMUS, ebd. 74f.81.

offen formuliert ist und ohne explizite Bezugnahme auf eine Brandopferdarbringung erfolgt,¹⁶ wogegen die Jungfrauschafft der Tochter in V. 39 deutlich thematisiert ist.

Händel-Morell folgen gemäß ihrem aufgeklärten Humanismus¹⁷ eindeutig dieser freilich kaum textgemäßen¹⁸ Auslegung, wie der alternativ formulierte Wortlaut des Rezitativs Nr. 16 im englischen Original erkennen lässt (s.o.).

Sie bereichern aber ihr Sujet mit weiteren dramaturgischen Elementen, die der Jiftachstoff über die biblische Grundlage hinausgehend im Laufe seiner Auslegungsgeschichte angezogen hat:

So ist die Liste der *dramatis personae* wesentlich erweitert:

Zebul, Storge und Hamor kommen in der biblischen Erzählung nicht vor, und die Jephthatochter bleibt im Gegensatz zur Bibel nicht anonym, sondern trägt den Namen Iphis.¹⁹

Damit nahmen Händel-Morell eine Praxis auf, wie sie seit der Renaissanceepoche in der literarischen und dramatischen Bearbeitung des Jiftachstoffes üblich geworden war:

Grundlegend dafür war wohl die erweiterte Liste der Akteure in der Jephtha-Tragödie des schottischen Dichters George Buchanan²⁰ „*Jephte sive votum*“, das zwischen 1539 und 1542 in Bordeaux entstanden war; bei Buchanan schon trägt Jephthas Frau den Namen Storge, dazu treten ein Engel (übernommen von Händel-Morell), ein Bote und ein Freund Jephthas namens Symmachus auf. Vor allem erhält die Jephthatochter schon bei Buchanan den Namen Iphis, eine unverkennbar deutliche Anspielung auf das Iphigenie-Drama

¹⁶ R. BARTELMUS, Anmerkungen, 75: „Der auf das Brandopfer bezogene Satz des Gelübdes wird nämlich bei der Ausführung [sc. V. 39: Anm. d. Vf.] nicht als Aussagesatz wiederholt, was gemäß den Gesetzmäßigkeiten hebräischer Erzähltechnik nahezu zwingend zu erwarten wäre.“ Zur Auslegung von V. 39 s. W. GROB, Richter, 608.

¹⁷ Danach ist ein Menschenopfer in der Bibel ausgeschlossen. A. SCHEIBLER – J. EVDOKIMOVA, Händel, 286, verweisen auf die generelle Praxis der Epoche: Das Jiftachthema „wurde im 18. Jahrhundert aus dem Geist des Humanismus heraus ebenso wie in mehreren anderen Tragödien dahingehend abgewandelt, daß das Todesopfer nicht vollzogen bzw. ein glückliches Ende konstelliert wird“. Ähnlich urteilt L. FINTSCHER, Note, 24: Das Menschenopfer erschien „dem aufgeklärten Theologen Morell so barbarisch ... wie seinem Publikum“.

¹⁸ W. GROB, Richter, 625, bemerkt, „dieser Ausweg sei aus philologischen Gründen versperrt“.

¹⁹ Wie W. GROB, ebd. 630, aufweist, dürfte diese Auffüllung bereits auf den antiken *Liber Antiquitatum Biblicarum* zurückgehen: Nach ihm trägt die Tochter Jiftachs den Namen Seila; auch ihre Mutter gehört dort zur Erzählung.

²⁰ Dazu R. BARTELMUS, Anmerkungen, 75f. mit Anm. 29.

des Euripides²¹ und seinen gütlichen Ausgang der Gelübdetragedie, der ja auch von Händel-Morell übernommen wird. Auch das Jesuitendrama des 17. Jh. folgt diesem Modell.²² Damit hätten nach Bartelmus²³ Händel-Morell sowohl dem Geist der Aufklärung Rechnung getragen, dem eine Menschenopfererzählung nicht zu vermitteln gewesen sei, als auch ihrer Überzeugung „von der als Einheit begriffenen christlich-griechischen Tradition“ Ausdruck gegeben.²⁴

Im Folgenden sollen wegen der Vergleichbarkeit mit der biblischen Vorlage freilich nur Jephtha und seine Tochter und ihre textliche und musikalische Charakterisierung im Oratorium näher betrachtet werden.

4. Jephtha und seine Tochter in der Sichtweise des Oratoriums

4.1 Jephtha

Die Vorgeschichte zu Jephthas Aufstieg trotz seiner zeitweiligen Verstoßung als Sohn einer Dirne durch seine Familie (Gileaditer) findet sich zu Beginn des 1. Akts in Zebuls *Accompagnato*-Rezitativ Nr. 2. In seiner Überzeugung, dass Jephthas „edler Sinn nicht nach Rache streben“, sondern dass er seinem Volk helfen werde, spiegelt sich der Dialog der Gileaditer mit Jephtha aus Ri 11,5–11.²⁵

Die Zustimmung Jephthas (Rezitativ Nr. 5) unter der Bedingung, auch nach dem Krieg Herrscher zu bleiben, entspricht in etwa der biblischen Szene in Ri 11,9–11, in der die Ältesten Gileads dieser Bedingung Jephthas mit einem Schwur zustimmen.

Eine psychologisierende Ausweitung der biblischen Vorlage stellt die folgende Arie Jephthas (Nr. 6) dar, in der der künftige Regent seine Zustimmung auf Tugend und Güte baut, die er zur Stärkung seiner Seelenkraft herbei-

²¹ Diesen Bezug zum griechischen Kulturraum erwähnen die meisten Ausleger, s. nur R. BARTELMUS, Anmerkungen, 76; T. SCHIPPERGES, Musik, 55; W. GROB, Richter, 609.623, auch unter Verweis auf die parallelen Motive im Idomeneus-Mythenkreis.

²² R. BARTELMUS, ebd. 76 mit Anm. 31, verweist auf das Jesuiten-Drama „Jephtes Tragödie“ von 1686.

²³ R. BARTELMUS, ebd. 77f.

²⁴ So die Formulierung von R. BARTELMUS, ebd. 78.

²⁵ Zur Auslegung s. W. GROB, Richter, 581–584.

wünscht: „Virtue my soul shall still embrace, goodness shall make me great.“²⁶

In der Textgestaltung des Rezitativs Jephtas (Nr. 15) versucht der Librettist eine doppelte Rechtfertigung des in Nr. 16 folgenden Gelübdes Jephtas zu geben: Zum einen ist es das Unbehagen, das Jephta vor dem Kriegszug erfasst, ein Schwanken der Gefühle zwischen Zweifel und Siegeszuversicht, zum anderen die Erkenntnis, dass nicht sein Stolz, sondern der Geist Gottes in ihm den Kampfesmut bewirke. Darum legt er im Namen dieses göttlichen Geistes sein Gelübde ab: „It is the Spirit of God; in whose great name I offer up my vow.“

In dieser Fassung schlägt sich die Auslegungsdiskussion zum Zusammenhang von 11,29.30 nieder,²⁷ ob Jiftach unter dem Eindruck der Geisterfülltheit sein Gelübde abgelegt hat, und es damit gottgewollt und gerechtfertigt gewesen sei, oder aus freien Stücken.²⁸

Der Librettist Morell lässt dies mit seinem Verweis auf die innere Unsicherheit Jephtas offen. Seine schon zu Beginn positive Charakterisierung der Titelfigur wird durch die Selbstaufforderung „Be humble still, my soul“ verstärkt: Jephta bleibt trotz seines Siegesmuts bescheiden, weil er ihn auf Gottes Geist zurückführt; von einem „hybriden Selbstbewusstsein“, das Bartelmus²⁹ in Text und Musik ausfindig macht, kann jedenfalls nicht die Rede sein.

Die Gelübdeablegung selber (im Accompagnato-Rezitativ Nr. 16) folgt, wie oben bereits verdeutlicht, der alternativen Deutung von 11,30.

Darauf fordert Jephta die Führer Israels zum Bußgebet vor Gott auf (Rezitativ Nr. 17 und Chor Nr. 18) und signalisiert in Gottes Namen den Kampfbeginn gegen die Ammoniter (Rezitativ Nr. 23).

Nach der siegreichen Rückkehr behält Jephta in Rezitativ und Arie Nr. 32 und 33 seine demütig-zurückhaltende Bescheidenheit bei: Nicht er selbst und seine Helden hätten den Sieg erfochten, sondern Gott.

²⁶ Von einer „Selbstüberschätzung“ Jephtas, die R. BARTELMUS, Anmerkungen, 81 mit Anm. 43 annimmt, kann nicht die Rede sein; die Aussagen sind als Wunsch formuliert: „shall“.

²⁷ Dazu ausführlich R. BARTELMUS, ebd. 71–76.81 mit Anm. 45, unter Verweis auf D. MARCUS, Vow.

²⁸ W. GROB, Richter, 596, legt eine diachrone Lösung des Problems vor: In der Primärform der Erzählung habe Jiftach das Gelübde „auf eigene Initiative“ gemacht; der „vordtr Redaktor“, der die Gelübdeerzählung in den jetzigen Zusammenhang eingefügt habe, „setzt seine Akzente“: Die Eröffnung mit 29a erwecke den Eindruck, Jiftach „habe das Gelübde unter der Einwirkung des JHWH-Geistes abgelegt“.

²⁹ R. BARTELMUS, Anmerkungen, 81.

Die Wiederbegegnung mit seiner Tochter im Zeichen des Gelübdes und damit die tragische Konsequenz des unbedacht abgelegten Gelübdes vollzieht sich im Oratorium im Gegensatz zur eher zurückhaltenden biblischen Vorlage (Ri 11,34–36) sehr zerdehnt: Jephtha nimmt die Huldigung seiner Tochter und ihres Gefolges entgegen (Nr. 36–38), zieht sich in seinem ersten Schrecken aber zurück und äußert sein Grauen und Entsetzen über die Gelübdefolgen in einem Verzweiflungsmonolog³⁰ (Rezitativ und Arie Nr. 39 und 40). Dann erst erklärt er Hamor den Grund seiner Schreckensreaktionen (Rezitativ Nr. 41). Alle Umstimmungsversuche von Storge, Hamor und Zebul, die einzige Tochter zu verschonen bzw. den Schwur zurückzunehmen, weist er im Quartett³¹ Nr. 45 zurück: „Recorded stands my vow in Heav'n above.“

Obwohl Iphis, die Tochter, das Gelübde des Vaters und seine Folgen bereitwillig akzeptiert (Nr. 46–48, s.u.), erreicht Jephthas Verzweiflung erst mit dieser heldenmütigen Äußerung seiner Tochter den Höhepunkt im Accompanato-Rezitativ Nr. 49, dem textlich deutlich Jiftachs Rede an seine Tochter in Ri 11,35³² zugrunde liegt.

Doch über den Bibeltext hinausgehend fügt Jephtha ein zusätzliches Argument für die Notwendigkeit des Gelübdevollzugs bei: Im Gegensatz zu Kemosch, dem Ammonitergott, „schläft“ JHWH nicht, sondern wird das Gelübdeopfer einfordern, da er sich als vertragstreu erwiesen hat: „Yet have I not vow'd? And can I think the great Jehovah sleeps like Chemosh and such fabled Deities?“ Bei dieser Argumentation auf der Ebene der Götterpolemik hat der Librettist Morell Anleihe an Ri 10,6–16 genommen; nach seinem Verständnis der Stelle sei Israel mit der Ammoniterbedrohung auch ihren Göttern erlegen und rufe sie sogar an (10,14); Jephthas Kriegszug ist nach Morell damit auch religiös, religionsgeschichtlich gesprochen im Sinne der Durchsetzung der JHWH-Alleinverehrung, motiviert.³³

³⁰ L. FINTSCHER, Note, 28, spricht bei der Bewertung der musikalischen Ausdrucksmittel der c-Moll-Arie von einem „Paroxysmus des Entsetzens“: Das „Gegeneinander abgerissener unisono-Phrasen der Streicher und abrupter, stellenweise absichtlich falsch deklamierter Textfragmente und Aufschreie in der Singstimme“ seien „die äußerste Grenze des dramatischen Ausdrucks, zu der ein Komponist des 18. Jahrhunderts vorstoßen konnte, ohne die ästhetischen Konventionen der Arienkomposition gänzlich zu zerstören“.

³¹ L. FINTSCHER, Note, 28, würdigt an dem Quartett, dass es „in seiner Verbindung von gehaltenem Pathos und Individualisierung der Singenden bei äußerster Sparsamkeit des Satzes bis zu mozartischer Ensembletechnik vorstößt“.

³² Zur Auslegung s. W. GROß, Richter, 603–606, der die Ich-Bezogenheit der Rede Jiftachs besonders unterstreicht.

³³ Morells Verständnis von Ri 10,6–16, bezogen auf den Ammoniterfeldzug Jiftachs, konvergiert durchaus mit der von W. GROß, Richter, 574, herausgearbeiteten Tendenz, die er

Auch musikalisch stellt das *Accompagnato*-Rezitativ Nr. 49 einen dramatischen Höhepunkt dar und zeigt Händels ganze Kompositionskunst:

Die Gespaltenheit Jephthas zwischen den väterlichen Gefühlen und seiner religiösen Verpflichtung drücken die kühnen Tonartenwechsel im ersten Teil des Rezitativs aus, seine dem Wahnsinn nahe kommende Verzweiflung hat Händel dem zweiten, „*Concitato*“ überschriebenen Teil anvertraut; in ihm „verstärken die Streicher in raschen Akkordrepetitionen in As-Dur den emotionalen Ausbruch Jephthas“. ³⁴ Am Ende des Rezitativs versiegt Jephthas Klage in einem stammelnden „I can no more“; doch mit dem abschließenden G-Dur-Akkord verweist Händel diskret auf die glückliche Schicksalswende für Iphis. ³⁵

Auch zu Beginn des 3. Akts verharrt Jephtha noch in Trauer und Verzweiflung über die Folgen des Gelübdes (*Arioso* und *Accompagnato* Nr. 51 und 52) und beklagt sich selbst als „father, offering up his only child in vow'd return for victory and peace“ (vgl. Ri 11,34). Nach dem Wortlaut der Arie Nr. 53 rechnet er fest mit dem Tod der Tochter und empfiehlt sie den Engeln, dass sie sie zum Himmel tragen („Waft her, angels, through the skies“); die Alternativformulierung des Gelübdes (s. Nr. 16) kommt in Jephthas Gefühlen und in seinen Überlegungen überhaupt nicht mehr ins Spiel, eine eklatante Schwäche des Librettos. ³⁶

Nach der Engelserscheinung (Nr. 5) und mit der glücklichen Wende des Geschehens äußert Jephtha in der kurzen Arie Nr. 60 seinen persönlichen Dank dafür und stimmt im Quintett Nr. 70 in den Jubel aller Beteiligten (Iphis, Hamor, Storge, Zebul) ein. Das bleiben die einzigen Äußerungen Jephthas im 3. Akt, in dem Iphis deutlich dominiert (Nr. 54.55.68.69.70).

dem „postdr Verfasser“ zuschreibt: Diese Kriegserzählungen seien nicht als stammes- oder israelbezogene Heldentaten überliefert worden, „sondern als wichtiges Zwischenstadium des Ringens JHWHs um sein Volk“.

³⁴ So H.-J. MARX, *Oratorien*, 114.

³⁵ So in nachvollziehbarer Deutung MARX, *Oratorien*, 114, in wohlthuendem Kontrast zu R. BARTELMUS', *Anmerkungen*, 82, Überinterpretation im Sinne der lutherischen bzw. paulinischen Gnadenlehre.

³⁶ Zu diesen und weiteren Schwächen des Textbuches äußert sich L. FINTSCHER, *Note*, 24; gegen frühere Angriffe verteidigt dagegen H.-J. MARX, *Oratorien*, 112, das Libretto. P. VAN DER WOEL, *Tochter*, 157, erwähnt den einzigen Eingriff Händels in Morells Textbuch: Im letzten Chorsatz verändert er Morells „What God ordaines is right!“ in ein Zitat von J. Locke: „What ever is, is right.“

Jephta ist bei Händel-Morell weit über das biblische Sujet hinaus als edler Charakter³⁷ gezeichnet, der seinem Volk ohne Gedanken von Rache und Resentiment entsprechend seinem Tugendkatalog beisteht und es aus Feindesnot befreit.

Ebenso konsequent verfährt Jephta bei seinem Bestehen auf der Gelübdeerfüllung, weil er sich nicht nur dem abgelegten Eid, sondern auch der Ehre und der Bundestreue seines Gottes JHWH verpflichtet weiß, dessen Krieg er geführt und der sich im Sieg Israels mächtiger als die Ammonitergottheiten erwiesen hat.

Jephtas gläubige Bindungen sind auch bei der Ablegung des Gelübdes maßgeblich, insofern Jephta seinen Kampfesmut und Siegeswillen auf den Geist Gottes zurückführt, in dessen Namen er das Gelübde ablegt.

Verwunderlich ist, dass bei Jephtas Konfrontation mit seiner Tochter die Alternative eines Ersatzopfers (Nr. 16) keinerlei Rolle spielt. Die Lösung wird allein der Engelsstimme überlassen (Nr. 59); hier zeigt sich eine überraschende Inkonsequenz des sonst durchaus stimmigen Librettos.³⁸

4.2 *Jephtas Tochter*

Iphis, wie Jephtas Tochter im Oratorium genannt wird, gehört die ganze Sympathie von Librettist und Komponist. Sie ist die Lichtgestalt³⁹ des ganzen Werks.

Ihre Auftritte im 1. Akt erfolgen ohne jede Anleihe aus der biblischen Vorlage und sind frei aus der Dramaturgie der Vorgeschichte des Gelübdes entworfen. Vom ersten Auftreten an ist Iphis die positive, die Vorhaben der Männer bejahende und fördernde Akteurin: Sie ermutigt ihren Bräutigam Hamor zur Teilnahme am Feldzug und nimmt dafür bereitwillig ihre Liebe zurück (Rezitativ und Arie Nr. 11.12): Das Fest der Liebe wird nach dem Kriegstriumph umso freudiger sein (Duett Nr. 14⁴⁰). Die nach Jephtas Gelübde verschreckte und von schlimmen Träumen geplagte Mutter beruhigt Iphis

³⁷ Dies muss nach Durchsicht sämtlicher Äußerungen Jephtas im Oratorium gegen R. BARTELMUS', Anmerkungen, 81f., pauschale Abwertung der Titelfigur konstatiert werden.

³⁸ Der Würdigung, die das Libretto aus dem Verständnis seiner Entstehungszeit bei A. SCHEIBLER – J. EVDOKIMOVA, Händel, 285–288, und bei H.-J. MARX, Oratorien, 112, erfährt, ist generell zuzustimmen.

³⁹ L. FINTSCHER, Note, 27.29, bewertet Iphis als die „lieblichste“ von Händels Frauengestalten; der Komponist habe sie „mit äußerster Konsequenz“ als „einfachen, naturgebundenen, ungebrochenen (Charakter) dargestellt“.

⁴⁰ Zur musikalischen Würdigung des Duetts s. L. FINTSCHER, Note, 26f., und W. OEHLMANN – A. WAGNER, Chormusik, 199: das Duett Nr. 14 stoße in Form und Ausdruck in den frühklassischen Stilbereich vor.

(Rezitativ Nr. 21) und strahlt dabei freudige Siegeszuversicht aus, musikalisch durch die Tanzform der Bourée in der Arie Nr. 22 unterstrichen.

Zu Beginn des 2. Akts übt Iphis die in Israel mehrfach verbürgte Rolle der Mädchen und Frauen aus, die Helden nach dem siegreichen Kriegszug zu begrüßen.⁴¹ Der Textdichter nimmt dabei Ri 11,34 auf, wonach Jiftachs Tochter allein mit Pauke und Tanz den siegreichen Vater begrüßt, gesellt ihr aber auch nach 1 Sam 18,6–8 noch eine Mädchenschar bei, die sie in Rezitativ und Arie Nr. 28.29 zu freudigem Begrüßungsgesang und Instrumentalspiel auffordert (imitiert und vorweggenommen von reichen Koloraturen der Singstimme und der Soloflöte in der A-Dur-Arie Nr. 29).

Mit Rezitativ und Arie Nr. 36.37 bringt Iphis dann selbst dem Vater ihre Begrüßung und Huldigung entgegen; Händel wählt bei der Begrüßungsarie Nr. 37 wieder eine Tanzform:⁴² „*A tempo di Gavotta*“.

Nur an dieser Stelle ist im Libretto von einer jungfräulichen Begleitschar der Jephthatochter die Rede („*virgin train*“), möglicherweise eine diskrete Anspielung auf die sonst im Oratorium nicht verarbeitete gemeinsame Beweinung ihrer Jungfrauschaft nach Ri 11,37–40.⁴³

In der dramatischen Frage der Gelübdeerfüllung (nach dem Quintett Nr. 45) lässt der Librettist Iphis genau entsprechend der biblischen Vorlage in Ri 11,36⁴⁴ agieren: Sie bestärkt die Position des Vaters und drängt auf die Gelübdeerfüllung als Konsequenz des gottgegebenen Siegs; sie selber gibt ihr Einzelleben bereitwillig und klaglos für das Wohl und die Freiheit ihres ganzen Volkes⁴⁵ hin: „And not murmur, or repine, sinking in the arms of death.“ Die Einheit von Tonart (h-moll), Tempo (*Largo*) und Instrumentierung (nur Streicher) in Rezitativ-Accompagnato-Arie Nr. 46–48 deutet Marx⁴⁶ als „Abbild gottesfürchtiger Standhaftigkeit“ der Jephthatochter.

Auch in der Konfrontation mit den Opferpriestern zu Beginn des 3. Akts (Nr. 54.55) spricht sie ihre Opferbereitschaft dezidiert aus und begründet sie: „Why are ye thus afraid to execute my father's will? The call of Heav'n with humble resignation I obey.“

⁴¹ Dazu mit Literaturhinweisen W. GROß, Richter, 602.

⁴² L. FINTSCHER, Note, 27, betont die diversen Tanzformen als musikalische Stilisierung der Tochter Jephthas; vgl. auch T. SCHIPPERGES, Musik, 55.

⁴³ Zur Auslegung der umstrittenen Stelle und des ebenso umstrittenen Brauchs vgl. W. GROß, Richter, 606–610.

⁴⁴ Zur Auslegung dieser ersten Rede der Tochter s. W. GROß, ebd. 605f.

⁴⁵ R. BARTELMUS, Anmerkungen, 80, verweist auf den A-Dur-Akkord am Ende des Rezitativs Nr. 46, der die erlangte Freiheit für Israel musikalisch ausdrücke: „eine äußerst positiv besetzte[] Tonart ...: Daß Israel frei ist, ist für sie wichtiger als ihr Leben.“

⁴⁶ H.-J. MARX, Oratorien, 114.

Im 2. Teil⁴⁷ ihrer Abschiedsarie (Nr. 55) singt sie in lichtem E-Dur⁴⁸ von anderen, besseren Welten: „Brighter scenes I seek above, in the realms of peace and love.“⁴⁹ Hier wird die Überformung des alttestamentlichen Stoffes mit christlichem Gedankengut überdeutlich.⁵⁰

Am Oratorienschluss (Nr. 68–70) lassen Händel-Morell Iphis noch von ihrem Bräutigam Abschied nehmen und schließen damit die nicht biblische Beziehungsgeschichte ab. Die Liebe zu Hamor muss Iphis zurücklassen, nachdem der Engel ihre Lebenshingabe in lebenslange Weihe an die Gottheit gewandelt hat. Mit der Freigabe Hamors verbindet sie die Hoffnung, dass der ihr zuteil gewordene Segen sich noch reicher auf Hamors Zukunft auswirke: „Great the bliss assign'd to me; greater still attended on thee“ (Nr. 70). Händel wählt für diese Abschiedsarie wieder die Tonart A-Dur, die er am Ende des Rezitativs Nr. 46 zum Ausdruck des Lebensverzichts der Jephtatochter zugunsten der Freiheit Israels gewählt hatte.⁵¹

Die Jephtatochter verkörpert in den biblischen und nichtbiblischen Szenen des Oratoriums die starke, Hoffnung und Zuversicht verströmende Frau, die jeweils an der Peripetie aller drei Akte die sich zuspitzende Situation offen aufnimmt, selbstlos meistert und mit ihrer bereitwilligen Hingabe des Lebens bzw. der Hinnahme ihrer lebenslangen Weihung der Freiheit ihres Volkes dient, aber auch die Glaubenseinstellung ihres Vaters stärkt und sein daraus erwachsendes kühnes Handeln bestätigt.

Die positive, fast heroische biblische Charakterisierung der Tochter Jiftachs, wie sie aus ihrer Rede an den Vater in Ri 11,36⁵² hervorgeht, hat bei dieser kräftigen Nachzeichnung und Überzeichnung der Jephtatochter durch Händel-Morell ohne Zweifel Pate gestanden. Die Beweinung ihrer Jungfrauschaft (*b'tūlim*: 11,37) als Trauerritus wegen der nicht erlebten Mutter-

⁴⁷ Der erste Teil ist im 12/8-Metrum eines *Siciliano* gestaltet, s. H.-J. MARX, Oratorien, 114; L. FINTSCHER, Note, 29.

⁴⁸ R. BARTELMUS, Anmerkungen, 80, deutet: Nach barocker Symbolik „die Tonart ... für Liebe und Religion“.

⁴⁹ L. FINTSCHER, Note, 29, hebt den „reichen kontrapunktischen Streichersatz“ hervor, in den Iphis' Gesang gebettet sei.

⁵⁰ Nur in dieser Beziehung ist das generelle Urteil von R. BARTELMUS, Anmerkungen, 80, akzeptabel, Iphis sei im Oratorium „als eine Art Heilige“ gestaltet, „die zwar der Erde verhaftet bleibt, die aber ... schon ... in höheren Sphären schwebt“.

⁵¹ Hinweis bei R. BARTELMUS, Anmerkungen, 80.

⁵² W. GROß, Richter, 605, arbeitet in seiner Kommentierung heraus, dass die Rede der Tochter den Gehorsam „nicht gegenüber dem Vater, sondern gegenüber JHWH“ signalisiere.

schaft,⁵³ die die biblische Erzählung breit beschließt (Ri 11,37–40), haben Komponist und Textdichter folgerichtig nicht mehr in ihr Sujet aufgenommen,⁵⁴ weil dies ihren Ausgang der Geschichte, die lebenslange Jungfrauenweihe der Jephthatochter, negativ beeinträchtigt hätte.

Wie nahe Händel-Morell mit ihrer bemerkenswerten Hervorhebung und positiven Bewertung der weiblichen Hauptrolle des Oratoriums wohl intuitiv den Intentionen des biblischen Erzählers gekommen sind, mag das abschließende Zitat aus dem Richterkommentar von Walter Groß zur Erzählerintention bei der Bewertung der Tochter Jiftachs, freilich auf Kosten ihres Vaters, belegen:

„Dem hebräischen Autor ist wohl etwas anderes wichtig. Schon im 2. Teil spielt die Tochter die Hauptrolle; sie verweist den Vater auf seine Verantwortung, fordert ihn zur Erfüllung seines Gelübdes auf und verlangt die zweimonatige Frist. Im 3. Teil setzt sich diese Tendenz der Profilierung der Tochter auf Kosten des Vaters fort. Er opfert sie, empfängt aber weder von JHWH noch von der Öffentlichkeit irgendeine Reaktion. Vielmehr singen die Frauen Israels nun regelmäßig von der Tochter (und nur in diesem Zusammenhang auch von ihm). Er hat ihr Leben zerstört, in den Gesängen der Frauen lebt sie weiter. Es ist eine der im Richterbuch sich erstaunlich häufenden Erzählungen von einer starken Frau.“⁵⁵

Literaturverzeichnis

- BARTELMUS, R., Jephtha – Anmerkungen eines Exegeten zu G.F. Händels musikalisch-theologischer Deutung einer „entlegenen“ alttestamentlichen Tradition, in: Ders., *Theologische Klangrede: Studien zur musikalischen Gestaltung und Vertiefung theologischer Gedanken durch J.S. Bach, G.F. Händel, F. Mendelssohn, J. Brahms und E. Pepping*, Zürich 1998, 65–86.
- BOCIAN, M., Art. „Jeftah“, in: Ders., *Lexikon der biblischen Personen*, Stuttgart 2004, 199–203.
- FINTSCHER, L., Introductory Note, in: *Booklet zur CD-Aufnahme von G.F. Händel, Jephtha*, Teldec-Classics 2564 69258–7, 1976.
- GROB, W., *Richter übersetzt und ausgelegt (HThKAT)*, Freiburg 2009.
- HOFFMANN, H., *Georg Friedrich Händel. Vom Opernkomponisten zum Meister des Oratoriums*, Marburg 1983.
- MARCUS, D., *Jephthah and his Vow*, Lubbock 1986.

⁵³ So die Deutung von W. GROB, Richter, 607.

⁵⁴ Damit fällt freilich auch die zweite Rede der Tochter fort, in der sie sich vom Vater deutlich distanziert; dazu W. GROB, Richter, 605–607.631f.

⁵⁵ W. GROB, Richter, 610.

- MARX, H.-J., Händels Oratorien, Oden und Serenaten, Göttingen 1998.
- OEHLMANN, W. – WAGNER, A., Reclams Chormusik- und Oratorienführer, Stuttgart⁷1999.
- REMMERT, S., Bibeltex-te in der Musik. Ein Verzeichnis ihrer Ver-tonungen, Göttingen 1996.
- RICHTER, W., Die Überlieferungen um Jephthah. Ri 10,17–12,6, Bib. 47 (1966) 485–556.
- Josua, Richter (BH¹) (ATS 33.4), St. Ottilien 1991.
- SCHEIBLER, A. – EDVOKIMOVA, J., Georg Friedrich Händel. Oratorienführer, Köln 1993.
- SCHIPPERGES, T., Musik und Bibel. Band 1: Altes Testament. 111 Figuren und Motive, Themen und Texte, Kassel 2009.
- VAN DER WOEL, P., Jephthah und seine Tochter. In der Musik, in: C. HOUTMAN – K. SPRONK (Hg.), Jephthah und seine Tochter. Rezeptions-geschichtliche Studien zu Richter 11,29–40 (ATM 17), Münster 2007, 147–159.

Notenausgabe:

- SCHÄFER, W. – ERBEN, R., G.F. Händel – Jephthah, HWV 70, Klavierauszug, Edition C.F. Peters 8698, Frankfurt 1987.

CD-Aufnahme:

- G.F. Händel, Jephthah, HWV 70, Concentus musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt. Das Alte Werk – Teldec Classics 1979, Warner Classics 2008 (2564 69258–7; ADD LC 04281).