

# Klang der Klage in der Musik

## Eine kulturhistorische Spurensuche in Kunst- und Kirchenmusik

*Erik Dremel*

In besonderer Weise wird in historischen und gegenwärtigen Kulturen Musik die Fähigkeit zugesprochen, Klage in Klang auszudrücken. Gelegentlich wird sogar formuliert, dass Musik als kulturelles Phänomen aus der Klage hervorgegangen ist.<sup>1</sup> Eine musikalisch ausgeformte Klage hat verschiedene Intentionen. Da ist zunächst das Hervorbringen und Darstellen einer dem Menschen inneliegenden Emotion. Sie entsteht in der Seele, kreist um sich und ringt mit sich selbst. Sie ist eingeschlossen, dehnt sich aber durch Intensivierung aus, sodass eine Emanation aus der Seele die Emotion zunächst verstärkt, dann zugleich auch Erleichterung im Sinne eines emotionalen Druckausgleichs bewirkt. Beim Weinen ist dieses Herausdringen durch Tränen sichtbar und fühlbar, bei der Klage wird die Emotion mittels der Stimme ausgeströmt. Die innere Intensivierung und die nach außen strömende Klangwerdung geschieht zuerst im klagenden, künstlerisch-kreativen Subjekt, bezieht dann aber das rezipierende Subjekt mit ein, das sich in der Kunstwahrnehmung mit dem produzierenden Subjekt identifiziert. In der klagenden Persona des Musikwerks, macht sich das rezipierende Subjekt die emotionale Position des produzierenden Subjekts zu eigen. Das künstlerische Produkt geht aus der Seele der Komponierenden hervor und weckt durch das Zuhören in der Seele der Hörenden die intendierte Emotion. Zu dieser mitteilenden zweiseitigen Perspektive zwischen produzierendem und rezipierenden Subjekt kommt noch eine höhere dritte Dimension, insofern Klagende ihre Klage auch vor Gott zum Ausdruck bringen. Dabei verweben sich der emotionale Druckausgleich mit der Intention des Verlangens nach Trost und nach Abhilfe gegenüber der Klageursache ineinander.

Bei komponierten Musikwerken, die in institutionalisierten Aufführungskontexten (Oper, Konzert, Liturgie) dargestellt und gehört werden, ist die Klageursache sowie die daraus resultierende und mitgeteilte Emotion in erster Hinsicht künstlich herbeigeführt, durch den Spielplan, das Konzertprogramm,

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa *Sigrid Weigel*, Die Geburt der Musik aus der Klage, in: Tobias Robert Klein (Hg.), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, München 2013, 85–93; vgl. *Sigrid Weigel*, Zur Geburt der Musik aus der Klage und zur Beziehung zwischen Oper, Trauerspiel und Musikdrama, in: Dirk Matejovski (Hg.), *Resonanzräume. Medienkulturen des Akustischen*, Düsseldorf 2014, 167–190.

das Kirchenjahr. (In zweiter Hinsicht ist nicht ausgeschlossen, dass sich solche herbeigeführten Emotionen mit biographischen Bezügen verbinden.)

Dem gegenüber gibt es aber bei Kasualien oder bei Katastrophenliturgie grundsätzlich tatsächliche Bezüge zwischen realem Leben und Klage, insofern Musik der Klage ausgewählt und eingesetzt wird, um im liturgischen Kontext die beschriebenen Prozesse der Identifikation, der Intensivierung und des Ausdrückens für die Teilnehmenden zu ermöglichen und dabei klagende und mitleidende Funktionen gegenüber Gott als Adressaten der Liturgie einzunehmen.<sup>2</sup>

In diesem Beitrag soll die musikalische Seite, also Wirkmittel musikalischer Komposition, in einer Art historischem Durchgang präsentiert werden. Silke Leopold nennt das „musikalische Chiffren“ der Klage bzw. der Trauer.<sup>3</sup> Die Idee, dass Musik Wirkungen auf Befindlichkeiten des Menschen ausüben könne, wurde seit der erneuten Beschäftigung mit antiker Philosophie im späten 15. Jahrhundert im musiktheoretischen Schrifttum ausgebreitet und in kompositorischen Umsetzungen experimentell umgesetzt. Die Ausgangsanalyse war dabei die Zuschreibung, dass Musik in besonderem Maße in der Lage sei, Befindlichkeiten des Menschen darzustellen und durch die Darstellung wiederum Einfluss zu nehmen. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde mit der fokussierten Verwendung des Terminus „Affekt“ (lat. *affectus* – Leidenschaft, Zustand, Gemütsbewegung; lat. *afficere* – anregen) begrifflich gefasst, dass Musik mit ihren Mitteln in Texten enthaltene menschliche Affekte zu verdeutlichen oder sogar unabhängig vom Text auszudrücken vermag („*affectus exprimere*“ oder „*esprimere gli affetti*“).<sup>4</sup> Die dabei verwendeten musikalischen Mittel erweisen sich als recht konstant, wenn es um Klage oder Trauer geht<sup>5</sup> – wie gesagt, es sind gewissermaßen musikalische Chiffren, die kompositionstechnisch eingesetzt werden:<sup>6</sup>

- Kleine Intervallschritte innerhalb eines engeren Tonraums, denen große Tonsprünge gegenübergestellt werden. Sprünge nach oben können als Chiffren für die Auflehnung gegen das Erlebte gedeutet werden, Tritonussprünge (nach unten oder oben) sind zudem Ausdruck besonderen Schmerzes.
- Aufsteigende und noch mehr absteigende, oftmals chromatische Tonfolgen. Nicht selten entstehen daraus wiederholte Muster (man denke an den La-

<sup>2</sup> Vgl. Jörg Neijenhuis, Klage und Trauer vor Gott zur Sprache gebracht, in: JLH 45/2006, 34–52; vgl. Kristian Fechtner/Thomas Klie (Hg.), Riskante Liturgien. Gottesdienste in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit, Stuttgart 2010.

<sup>3</sup> Silke Leopold, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – Musik der Trauer und der Verzweiflung in Oper und Kirche, Vortrag auf den Lindauer Psychotherapiewochen, <https://www.lptw.de/archiv/vortrag/2008/leopold-silke-weinen-klagen-musik-der-trauer-und-verzweiflung-in-oper-und-kirche-lindauer-psychotherapiewochen2008.pdf> [17.07.2025].

<sup>4</sup> Vgl. Dagmar Glüxam, „Aus der Seele muß man spielen...“: Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, Wien 2020.

<sup>5</sup> Leopold, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, 2.

<sup>6</sup> Vgl. a.a.O., 5f.

mento-Bass als wiederholte Figur),<sup>7</sup> aber auch in anderen Stimmen finden sich fallende Linien, die als Chiffre für Niedergeschlagenheit oder Hoffnungslosigkeit eingesetzt werden, und über die sich die Klage erhebt: Denn Klage ist ja zugleich Ausdruck für eine Haltung, nicht in der Situation zu verharren.

- Tonrepetitionen, gelegentlich verbunden mit fallenden oder steigenden Vorhalten (wodurch Seufzerfiguren entstehen) oder mit Wechselnoten. Repetitionen oder Sekundwechsel können durch Punktierungen verschärft werden. Als Chiffre stehen sie für Zittern und ein durchgeschütteltes Gemüt.
- Alle Töne in Linien, Sprüngen oder mit Repetitionen können halbtönlweise alteriert werden als besonderes Signum für Trauer und Klage.
- Leise oder zurückgenommene Dynamik.<sup>8</sup>
- Und nicht zuletzt die Pausen zwischen den Figuren, die im Kontrast mit den eindrücklichen Figuren der Klage umso nachdrücklicher Raum lassen, den Klagen nachzuspüren.

Die folgende Auswahl von Werken konzentriert sich auf einen Bereich europäischer Kunst- und Kirchenmusik. Eine Art repräsentative Vollständigkeit wird nicht angestrebt, so gibt es etwa zahlreiche Beispiele nicht schriftlich gefasster, sondern improvisierter religiöser Musik wie etwa Spirituals<sup>9</sup>, Blues, orthodoxe Threnodien wie auch explizite Bestattungsmusik, die hier nicht berücksichtigt werden. Thematisiert werden auch nicht Musikwerke, die v.a. in ihrer Rezeptionsgeschichte mit Anlässen von Gedenk- und Gedächtnisveranstaltungen verbunden sind, wie etwa Samuel Barbers *Adagio for Strings* (1938). Da der vorliegende Tagungsband ein besonderes Augenmerk auf Texte aus dem Buch Hiob und dem Buch der Psalmen legt, stehen Musikwerke mit diesen Textgrundlagen besonders im Zentrum.

Als erstes Klangbeispiel ist die *Aria Possente spirito e formidabil nume* aus dem III. Akt der Favola in musica *L'Orfeo* (1607) von Claudio Monteverdi (1567–1643) anzuführen. Die Klage richtet sich an Caronte (Charon), den Orfeo mit seinem Gesang davon überzeugen will, ihn über den Styx in den Hades überzusetzen, was der Fährmann strikt ausschließt. Nachdem Euridice im II. Akt an einem Schlangenbiss gestorben war, will Orfeo seine geliebte Frau aus dem Totenreich wieder zurückholen oder notfalls selbst dort bleiben, um mit ihr vereint zu sein. Die Situation und auch die Grundlage der Klage ist nicht biblisch, aber musikhistorisch markiert diese sehr frühe Oper – (und speziell diese Klage-Arie) – den epochalen Wechsel, wie eine menschliche Stimme Emotion – historisch ist präziser von „Affekt“ zu sprechen – musikalisch aus-

<sup>7</sup> Vgl. Norbert Bolin, In Töne gesetzte Klage. Musikalische Lamentationen, in: MuK 81.2/2011, 94–100.

<sup>8</sup> Werner Braun, Art. Trauermusik, Abschnitt III.3 „Stille Musik“, in: MGG<sup>2</sup>, Kassel 1998, Sp. 288.

<sup>9</sup> Vgl. Flois Knolle Hicks/Konrad Knolle, Aus der Klage erwachsen, das Heil vor Augen. Die Spirituals als Klagegesänge, in: MuK 81.2/2011, 112–115.

drücken und zugleich in den Hörerenden evozieren kann. Die Stilmittel der Klage sind repetierte Noten, schnelle Wechselnoten, rasche Abstiege von oben nach unten und langsame, intensivierende Aufstiege von melodischen Linien.<sup>10</sup>



<https://www.youtube.com/watch?v=VYqF3TTaZcc>

Anthony Rolfe Johnson, English Baroque Soloists unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner

Die monodische Stimme wird von einem Basso continuo begleitet und von wechselnden Instrumenten (Violinen, Zinken, Harfe). Besonders plastisch wird an diesem berühmten Lamento Monteverdis die Innenperspektive und die Außenperspektive des Klagens: Orfeo legt seine inneren Beweggründe, seine Seelenzustände dem Charon offen dar. Resignation und Aufbegehren gegen sein Schicksal, Lähmung und exaltierte Bewegung bilden die Polaritäten dieser Spannung zwischen innen und außen, die ein Grundprinzip musikalisch-literarischer Klage in einer der frühesten Opern erkennbar machen. Die Musik würde nicht ohne den Text funktionieren, Text und Musik bilden eine von Monteverdi intendierte Einheit.

Derjenige Komponist, der dieses Prinzip sprachlich-musikalischen Ausdrucks aus der italienischen Oper in die deutschsprachige Kirchenmusik übertrug, war Heinrich Schütz. Das war für die Entwicklung protestantischer Kirchenmusik so epochal, dass von Schütz hier verschiedene Stücke aufgenommen werden. Schütz hatte 1609–1612 in Italien studiert und die italienische Kompositionsästhetik kennengelernt. Im Jahr 1619, also zwölf Jahre nach der Monteverdi-Oper, lässt Schütz als sein Opus 2 in Dresden (mittlerweile dort quasi amtierender Hofkapellmeister) die Sammlung *Psalmen Davids* drucken, die trotz des Titels nicht nur Psalmentexte vertonen, sondern auch Prophetentexte und sogar den Choral *Nun lob, mein Seel, den HERREN*. Die Motette *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (SWV 40) basiert auf dem Vers Jeremia 31,20. Hier ist also tatsächlich JHWH der Klagende, der über den Ungehorsam seines Volkes klagt und zugleich seine eigene, aus Liebe resultierende Inkonsequenz thematisiert, die in eine Zusage des Erbarmens und Verheißung eines neuen Bundes mündet.

<sup>10</sup> Monika Woitas, Die Klage des Orpheus. Metamorphosen eines musikalischen Urmythos bei Monteverdi, Gluck und Henze, in: Sabine Hoepfer/Wolfgang H. Kirchner (Hg.), Festschrift. Hans Jaskulsky zum 60. Geburtstag, Berlin 2010, 253–272.



<https://www.youtube.com/watch?v=El6rPD2hdME>

Cantus Cölln, Concerto Palatino unter der Leitung von  
Konrad Junghänel

Was sind musikalische Mittel, die die Klage zum Ausdruck bringen? Die Gottesrede wird zunächst monodisch hörbar, begleitet von eindrucksvollen Posauenenklängen, dann aber auf zwei Sänger aufgeteilt, um auf dem Text „Darum bricht mir mein Herz“ vom vollen 16-stimmigen Ensemble in einem emotionalen Ausbruch zu gipfeln. Die gleiche Frage nach dem Höreindruck und den musikalischen Mitteln der Klage lässt sich im zweiten hier betrachteten Stück von Heinrich Stütz verfolgen. Es handelt sich um das Geistliche Concert *Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen* (SWV 46), basierend auf dem Text Jesaja 49,14–16a.<sup>11</sup>



<https://www.youtube.com/watch?v=Ykx1Kk8UJJo>

Cantus Cölln, Concerto Palatino unter der Leitung von  
Konrad Junghänel

Die Komposition konstruiert, ausgehend von der Sprechsituation in den ausgewählten Versen, eine Dialoghandlung zwischen dem Volk Zion und JHWH. Hier ist es das Volk Zion, das im 20-stimmigen Tutti einsetzt, um dann mit kleinteiligen punktierten Seufzermotiven die Klage auszudrücken, während JHWHs sanfte Antwort des Trostes beruhigend wirkt.

Bei Psalm 130 *Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir* (SWV 25, ebenfalls aus den *Psalmen Davids*) lässt sich ein prägnanter Eindruck gewinnen, wie Heinrich Schütz mit programmmusikalischen Techniken die Tiefe schildert und auch das Rufen und Harren zeigt.

<sup>11</sup> Vgl. zu Jes 49,15 als Textbasis in protestantischer Kirchenmusik: Erik Dremel, Kommentar zu EG 243T, Lobt Gott getrost mit Singen, in: Martin Evang/Ilsabe Alpermann (Hg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (Heft 30), Göttingen 2023, 15–19.



<https://www.youtube.com/watch?v=XWYctHC0iF8>

Cantus Cölln, Concerto Palatino unter der Leitung von  
Konrad Junghänel

Im Vergleich zu der frühen Vertonung dieses markanten Klagepsalms durch Johann Sebastian Bach (aus der Mühlhäuser Zeit) *Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir* (BWV 131, v.a. bis Minute 4'30) wird deutlich, dass dieser ganz anders mit dem Text und dem Klage-Topos umgeht, wenn die Intensivierung des Klageausdrucks durch gesteigertes Tempo und erhöhte Bewegungsmodelle erreicht wird:



<https://www.youtube.com/watch?v=A4V3h5OxbDE>

Chor und Orchester des Collegium Vocale Gent unter der  
Leitung von Philippe Herreweghe

Es schließt sich ein sehr eindrucksvolles Hörbeispiel aus der Feder Johann Christoph Bachs (1642–1703) an. Dieser war in der Bach-Familie hoch angesehen. Carl Philipp Emanuel Bach schreibt in einer Notiz über ihn: „Dies ist der große und ausdrückende Componist“<sup>12</sup> und auch im Nekrolog auf Johann Sebastian Bach wird Johann Christophs Fähigkeit „im Ausdrücke der Worte“<sup>13</sup> hervorgehoben. In Arnstadt geboren, war Johann Christoph ab 1665 Organist an der Georgenkirche zu Eisenach, wo er ständig im Streit mit dem Rat der Stadt über Wohnungs- und Finanzfragen lag. So bedrückend diese Situation auch war, ob sie die Auslöserin für seine existentiellen Klagegesänge waren, erscheint fraglich. Unter seinen meisterhaften Vokalwerken, die teilweise auch von Johann Sebastian in Leipzig aufgeführt wurden, ragen zwei hochgradig expressive und bis heute zu Herzen gehende Lamenti heraus: *Ach, daß ich Wassers gnug hätte*, Lamento für Solo-Alt, Solo-Violine, Gamben und Basso continuo und *Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt*, Lamento für Solo-Bass, Solo-Violine, Gamben und Basso continuo. Die vertonten Texte sind nicht biblischen Ursprungs, sondern zeitgenössische Reimdichtung. Die

<sup>12</sup> Bach-Dokumente Bd. 1, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel/Leipzig 1963, 265.

<sup>13</sup> Bach-Dokumente Bd. 3, hg. vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel/Leipzig 1972, 80.

Verfasserschaft ist ungeklärt, es gibt die These, dass die Texte von Johann Christoph Bach selbst stammen könnten.<sup>14</sup> Das zweite Lamento für Bass:

Wie bist du denn, o Gott, in Zorn auf mich entbrannt,  
 ist deine Güte gar in Eifer umgewandt?  
 Vor Trauern hab ich fast kein Mark mehr in den Beinen,  
 die Augen werden Blut und schwellen auf von Weinen.  
 Des Jammers Unmut hat mir allen Mut genommen,  
 ich bin vor Kummernis fast von mir selber kommen.  
 Wenn alles in der Nacht empfindet seine Ruh,  
 so wach ich ganz allein und tu kein Auge zu;  
 denn ist es mir bequem mich inniglich zu kränken,  
 dann pfleg ich meiner Not am meisten nachzudenken.  
 Dann überkomm ich Lust die Unlust nicht zu hemmen,  
 dann könnte man mich sehn mein Lager recht durchschwemmen.  
 Ach Gott, willst du mit mir nun, nun zürnen ewiglich,  
 will denn dein Antlitz gar vor mir verbergen sich?  
 Wie streck ich Tag und Nacht zu dir aus meine Hände!  
 Du aber fleuchst, je mehr ich, Herr, mich zu dir wende.  
 Ich dacht, du würdest mich auf einem Fels erhöhen,  
 so muß ich tief hinab fast in den Abgrund gehen.  
 Du gibst mir manchen Stoß zu meinem kranken Herzen;  
 du schlägst mich, da es mich am meisten pflegt zu schmerzen.  
 Warum verfolgst du mich, was willst du von mir haben?  
 Was hat ein Mensch für dich, was forderst du für Gaben?  
 Begehrst du Herzensangst, der, der hab ich gnug bei mir.  
 Vielleicht ist dir gedient mit Tränen, die sind hier,  
 vielleicht ist dir gedient mit Demut,  
 lieg ich doch oft vor dir auf Erden;  
 vielleicht ist dir gedient mit Seufzern,  
 ihrer kann nicht mehr gefunden werden.  
 Mein Gott, sei länger nicht in Zorn auf mich entbrannt,  
 laß deinen Eifer sein in Güte umgewandt.



[https://www.youtube.com/watch?v=jaD5SBK-\\_Qk](https://www.youtube.com/watch?v=jaD5SBK-_Qk)

Matthew Brook (Bass), Kati Debretzeni (Violine solo),  
 Monteverdi Choir und The English Baroque Soloists  
 unter der Leitung von John Eliot Gardiner

Das Lamento ist wohl mit das eindrücklichste, das die Musik des 17. Jahrhunderts an Klage zu bieten hat. Im Hören lohnt es sich darauf zu achten, in welcher Beziehung die Solo-Violine und der Solo-Bass zueinanderstehen bzw. welche Beziehung sie im Lauf des Lamentos aufbauen.

<sup>14</sup> Vgl. *Conrad Freyse*, Johann Christoph Bach (1642–1703), in: *Bach-Jahrbuch* 43.3/1956, 36–51.



Von Johann Sebastian Bach gibt es auch ein rein instrumentales Beispiel, obschon der Text des zugrundeliegenden Chorals *Erbarm dich mein, o Herre Gott* von Erhard Hegenwald aus Wittenberg als Nachdichtung des 51. Psalms „Miserere mei“ mitgedacht werden sollte. Der Choral hat im Jahr 2024 gewissermaßen ein doppeltes Jubiläum. Er erschien kurz nach Epiphania 1524 in Wittenberg gedruckt als Einblattdruck und wurde im selben Jahr aufgenommen in das frühe reformatorische Gesangbuch *Erfurter Enchiridion*, dessen 500. Jubiläum im Jahr 2024 ausführlich begangen wurde. In noch sehr jungem Alter komponierte Johann Sebastian Bach um das Jahr 1703 über diesen Choral eine Choralbearbeitung für Orgel (BWV 721), die in ihrer kompositorischen Faktur einige Alleinstellungsmerkmale im Schaffen Bachs aufweist.



[https://www.youtube.com/watch?v=piUPdcat\\_cc](https://www.youtube.com/watch?v=piUPdcat_cc)

Olivier Penin an der großen Orgel der Basilika  
Sainte-Clotilde in Paris

Die sachte pochenden Achtelrepetitionen, über denen sich der Choral erhebt, werden in der zeitgenössischen Affektenlehre als ehrfurchtsvolles – oder auch als ängstliches – Zittern der Seele verstanden, die ihre flehentlich bittende Stimme zu Gott erhebt. Vergleichbare Modelle finden sich etwa bei Bachs Amtsvorgänger als Thomaskantor Johann Kuhnau in den *Biblischen Historien*, Leipzig 1700. Für Bachs Stil der Choralbearbeitungen einzigartig ist, dass es keine Art von kontrapunktischer Verarbeitung gibt, sondern lediglich ein homophoner Klanguntergrund gelegt wird. Das genial geschnittene Video des französischen Organisten Olivier Penin ist auch interessant anzuschauen, weil es den Choral mit einer Bild- und Schnittästhetik inszeniert, die man bei Kirchenmusik selten findet.

Im Jahr 1831 komponierte die 26-jährige Fanny Hensel (1805–1847, geb. Mendelssohn) eine Kantate *Hiob* für Chor und Orchester, in der sie sorgsam ausgesuchte einzelne Verse aus dem Buch Hiob vertonte.<sup>15</sup> Musikalisch ausgelöst wurde Hensels Interesse an der Gattung Kantate durch Felix Mendelssohn Bartholdys Wiederaufführung von J. S. Bachs *Matthäuspassion* im Jahr 1829, bei der Fanny Hensel mitsang, sowie durch die Druckpublikation einiger Bach-Kantaten durch Adolph Bernhard Marx im Jahr 1830. Eine thematische Auslöserin für die Texte war eventuell die Cholera-Epidemie, die seit Juni 1831 in Berlin grassierte und von Fanny Hensel in Briefen und Tagebucheinträgen benannt

<sup>15</sup> Hans-Joachim Hinrichsen, Die geistlichen Kantaten Fanny Hensels, in: MuK 75/2005, 376–381.



wird, denn im Juli 1831 begann sie mit der Arbeit an der *Hiob*-Kantate.<sup>16</sup> Die ersten beiden Sätze sind in Frageformen formuliert als besondere Sprachform der Klage:

Was ist ein Mensch, daß du ihn groß achtest  
und bekümmerst dich mit ihm?  
Du suchest ihn täglich heim  
und versuchest ihn alle Stunde. (Hiob 7,17–18)

Warum verbirgest du dein Antlitz  
Willst du wider ein fliegend Blatt so eifrig sein  
und einen dürrn Halm verfolgen? (Hiob 13,24–25)

Warum gibt sich Gott dem Menschen im Leid zu erkennen und kommt ihm gerade durch Leid nahe?<sup>17</sup> Der 3. Satz bringt einen abrupten emotionalen Umbruch mit Hiobs Gotteslob. Anders als Bachs Kantaten hat Hensels Kantate keine liturgische Zuordnung oder Funktion. Sie wurde in den von Hensel organisierten und künstlerisch geleiteten „Sonntagsmusiken“ im Privathaus der Mendelssohns im Oktober 1831 unter Hensels eigener Leitung uraufgeführt.



<https://www.youtube.com/watch?v=AYkhuB-5Jlo>

Kammerchor der Universität Dortmund unter der Leitung  
von Willi Gundlach

Da es in einigen Beiträgen dieses Bandes insbesondere um Klagetexte aus dem Buch Hiob geht, soll noch ein weiterer vertonter Hiob-Text vor Ohren geführt werden, der in einem der berühmtesten Chorwerke des 19. Jahrhunderts eine zentrale Position einnimmt, die einzigartige Warum-Motette von Johannes Brahms *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?* (1878, op. 74, 1, v.a. bis Minute 5'25), die Brahms eine „kleine Abhandlung über das große ‚Warum‘“ nannte.<sup>18</sup> Der Text Hiob 3,20–26, der auch als „Hiobs Klagelied“ bezeichnet wird, ist ein zentraler Weisheitstext der Bibel und wird als Kernfrage der Theodizee bezeichnet, was natürlich nicht präzise ist. Denn bemerkenswerterweise richtet sich das Warum nicht auf Tod oder Leiden im Sinne der klassischen Theodizeefrage. Das Warum bei Hiob gilt nicht dem Tod, sondern dem Leben: Warum ist dem Menschen das Licht gegeben, so dass er das Leben und das Leiden erkennen kann? Es wäre viel einfacher, als Kreatur die Mühseligkeit des

<sup>16</sup> Vgl. Edgar Kellenberger, Fanny Hensel und die Cholera-Epidemie 1831, in: MuK 67/1997, 295–301.

<sup>17</sup> Vgl. Annette Nubbemeyer, Fanny Hensels Kantate „Hiob“, in: MuK 67/1997, 286–295, hier 287.

<sup>18</sup> Zitiert nach Michael Heinemann, Zwei Motetten für gemischten Chor a cappella op. 74. in: Wolfgang Sandberger (Hg.), Brahms-Handbuch, Weimar 2009, 309.

Lebens zu ertragen, wenn nicht das Licht der Erleuchtung und des Verstands hinzukäme.<sup>19</sup> Das existentielle Warum wird mit markanten Akkorden ausgerufen, die schon im Fragen vor der eigenen Wucht als Diminuendo zurückweichen.

Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen,  
und das Leben den betrübten Herzen,  
die des Todes warten und kommt nicht,  
und grüben ihn wohl aus dem Verborgenen,  
die sich fast freuen und sind fröhlich,  
daß sie das Grab bekommen,  
und dem Manne, deß Weg verborgen ist,  
und Gott vor ihm denselben bedeckt?



[https://www.youtube.com/watch?v=D47\\_5t00SqY](https://www.youtube.com/watch?v=D47_5t00SqY)

Mitglieder des NDR-Sinfonieorchesters

Brahms löst die Warum-Frage im Werk nicht auf. Auch musikalisch gibt es keine Lösung oder Erlösung. Zwei Fragen, die sich dabei für die Lesenden und Hörenden aufwerfen: Was mag einen berühmten Komponisten wie Brahms, der sich in seinem ganzen vokalen Schaffen immer wieder mit Themen des Todes beschäftigte, Ende des 19. Jahrhunderts an einem solchen Text interessiert haben? Was geschah in der Rezeption des Werkes, dass dieses zu einem der berühmtesten Chorwerke des 19. Jahrhunderts wurde?

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) ist einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Trotz seines hohen Interesses an der Theologie (ursprünglich wollte er Priester werden), studierte er ab 1938 Musik und Musikwissenschaft in Köln. Nach seinem Kriegsdienst ab 1940 studierte er Komposition und wurde 1958 Professor für Komposition an der Kölner Musikhochschule. Zimmermann entwickelte einen eigenständigen Zeitbegriff, den er seiner Kompositionsästhetik zugrunde legte: „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich an ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als dass es keine Gegenwart im strengerem Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelge-

<sup>19</sup> Vgl. dazu das Kapitel V.9 in *Erik Dremel*, *Nunc dimittis. Der Lobgesang des Simeon in Kirche, Kunst und Kultur*, Leipzig 2021, 296–299.

stalt zusammen.“<sup>20</sup> Aus diesen Vorstellungen heraus entwickelte Zimmermann eine „pluralistische Kompositionstechnik [...], die der Vielschichtigkeit unserer Wirklichkeit Rechnung trägt.“<sup>21</sup> Sein letztes Werk, das er wenige Tage vor seinem Tod abschließen konnte, betitelte Zimmermann mit einem biblischen Titel: *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne – Ekklesiastische Aktion für 2 Sprecher, Bass-Solo und Orchester* (1970). Bereits die ersten zwei Minuten geben einen Eindruck von Zimmermanns Klangkonzeptionen.



<https://www.youtube.com/watch?v=cVPl9wbhdcQ>

Gerd Böckmann (Sprecher), Robert Hunger-Bühler (Sprecher), Andreas Schmidt (Bass), Thomas Zehetmair (Violine), Thomas Demenga (Violoncello), WDR Sinfonieorchester Köln unter der Leitung von Heinz Holliger

Besonders interessant ist dann aber der IV. (und letzte) Satz der *Ekklesiastischen Aktion*, den Zimmermann auf Kohelet 4,1–10 basierend mit „Wehklage“ überschreibt. Zu Beginn des Satzes, der dem Titel „Aktion“ gemäß szenisch angelegt ist, setzen sich der Dirigent und die Sprecher auf den Boden und verbergen ihr Gesicht in den Händen. Zimmermann gibt in der Partitur Handlungsanweisungen in Form von Texten, wobei dies gewissermaßen Improvisationsanweisungen sind, die eher Möglichkeiten eröffnen wollen als Handlungen vorzuschreiben: „Die Sprecher beginnen dann, wie für sich lesend und unabhängig voneinander (oder auch zusammen, je nachdem), Teile aus Buch Prediger zu sprechen, zu flüstern, zu schreien – beliebig in der Auswahl, auch mit beliebigen Meditationspausen.“

Für den Bariton ist die Vokalpartie ausnotiert, aber auch wird ein Improvisationsrahmen geöffnet, denn ihm „obliegt nun die Aufgabe, die Wehklage zu singen, wobei ihm alle Wörter ‚Weh dem, der allein ist! Wenn er fällt, so ist keiner da, der ihm aufhelfe.‘ anheimgestellt sind, einzeln oder in der Abfolge verschieden, oder auch aufgelöst in die Vokale und Konsonanten dieser Wörter. Hinzu können auch noch alle Laute der Klage, der Todesangst und der Bedrückung kommen: gestoßene, gequälte, gepresste Laute des Schreckens, der Verlassenheit und der menschlichen Erbärmlichkeit: dies aber alles im Zusammenwirken mit den oben genannten drei Agierenden. Auch die rhythmische und dynamische Abfolge der Töne ist dem Sänger freigestellt; nur die Tonhöhen sind festgelegt. Wichtig ist, dass der Sänger, trotz des Eingehens auf die anderen, doch grundsätzlich asynchron agiert: eben seine Darstellung gibt.“

<sup>20</sup> Zitiert nach Jörn Peter Hiekel, Bernd Alois Zimmermann und seine Zeit, Laaber 2019, 33f.

<sup>21</sup> A.a.O., 34.



<https://www.youtube.com/watch?v=O3Xc-JJOt5U>

Gerd Böckmann (Sprecher), Robert Hunger-Bühler (Sprecher), Andreas Schmidt (Bass), Thomas Zehetmair (Violine), Thomas Demenga (Violoncello), WDR Sinfonieorchester Köln unter der Leitung von Heinz Holliger

Dieser Satz ist das Letzte, das Zimmermann komponierte, und es ist gewissermaßen sein Abschied vom Komponieren, eine Auflösung des Komponierens.<sup>22</sup> Die gestisch-szenisch und klanglich dargestellte Verzweiflung und Aussichtslosigkeit des biblischen Textes ist in ihrer Klarheit und Schärfe von bedrückender Wucht.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> vgl. *Dörte Schmidt*, „Es ist genug ...“ B. A. Zimmermanns Ekklesiastische Aktion: opus summum oder opus ultimum?, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 46/1989, 121–154.

<sup>23</sup> vgl. *Oliver Korte*, Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns, Sinzig 2003, 132f.