

Das Hohelied in der musikalischen Avantgarde

Zwei Vertonungen des „Canticum Cantorum“ am Ausgang des 20. Jahrhunderts

THEODOR SEIDL, Würzburg

Als Festgabe für den treuen Freund und wissenschaftlichen Wegbegleiter, den hochgeschätzten Analytiker alttestamentlicher Texte und sorgfältigen Bibelübersetzer sei eine μετὰβασις εἰς ἄλλο γένος gewagt, die er neben den dominierenden Textuntersuchungen dieses Bandes gewiss auch zu schätzen weiß. Denn der Geehrte war – was auch dem Freundeskreis lange verborgen blieb – im „ersten Beruf“ Violinvirtuose, ausgebildet in Wien bei Ricardo Odnoposoff. Von daher erklärt sich seine für einen Skandinavier ungewöhnliche Liebe zum österreichischen, süddeutschen Barock, aber auch sein subtiles Interesse für das aktuelle Opern- und Konzertleben in den Musikzentren Wien und München.

Da er in diesen Musikbereichen ebenso beschlagen ist wie in der alttestamentlichen Sprachwissenschaft und Exegese, sei ihm diese kleine musikalisch-exegetische Vorstellung zweier prominenter Hohelied-Vertonungen¹ der musikalischen Avantgarde als Geburtstagsgabe gewidmet mit dem Wunsch nach weiteren gemeinsamen Opern- und Konzertbesuchen in München.

Zwei umfangreichere, halbzyklische Vertonungen von Hohelied-Texten ragen aus der erstaunlich reichen musikalischen Rezeption des Hohenliedes im ausgehenden 20. Jahrhundert²

¹ Der Beitrag stellt eine Fortschreibung meines Artikels „Von Palestrina bis Penderecki. Vertonungen des Hoheliedes aus fünf Jahrhunderten. Ein Überblick“, *Bibel und Liturgie* 70 (1997) 128-136 dar. Die dort gemachte Anregung zu einer systematischen Aufarbeitung der Hld-Vertonungen scheint auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein: S. das drittmittelgeförderte Projekt von Jürg STENZL, *Der Klang des Hohen Liedes*. Die Komposition des Canticum Cantorum zwischen dem 8. und 17. Jahrhundert, 3 Teile, Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. S. auch die folgende Anmerkung.

² Auch dazu besteht ein wissenschaftliches Projekt: Michaela HASTETTER, *Šir haširim*. Theologie der alttestamentlichen Hohelied-Vertonungen im 20. Jahrhundert. Eine interdisziplinäre Studie, Promotionsvorhaben, betreut von Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser, Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Frankfurt/Main. Michaela Hastetter danke ich für die Einsichtnahme in ihren ausführlichen Werkkatalog. - An weiteren umfangreichen Hld-Vertonungen aus jüngster Zeit sei hingewiesen auf Winfried HILLER (*1941),

heraus: Das Chorwerk „Canticum Canticorum Salomonis“ aus dem Jahr 1973 von Krzysztof Penderecki (*1933) und die oratorische Vertonung „Shir Hashirim I & II“ aus den Jahren 1993-1997 von Hans Zender (*1936).

Da beide Komponisten ähnlich unkonventionelle und ungewöhnliche Formen des musikalischen Ausdrucks sowohl in der Führung der Singstimmen als auch in der Besetzung des Instrumentariums verwenden, trifft für sie die Rubrik „musikalische Avantgarde“ wohl zu.

Beide Werke werden nachfolgend in ihrem Aufbau und in ihrer Textverwendung kurz vorgestellt und in die Tradition der reichen musikalischen Hohelied-Rezeption einzuordnen versucht.

1. Krzysztof Penderecki: „Canticum Canticorum Salomonis“ (1973)

Diese Vertonung von Hohelied-Texten gehört in eine ganze Serie großer Chorkompositionen biblischen Inhaltes, die der polnische Komponist³ hauptsächlich schon in den 60er Jahren schuf: Das „Stabat Mater“ (1962), die „Lukaspassion“ (1966), „Grablegung und Auferstehung Christi“ („Utrenja I.II“) (1969-1971); nach dem „Canticum Canticorum“ folgte schließlich noch das „Magnificat“ (1974). Alle diese Werke hat Penderecki in der seriellen atonalen Tonsprache unter Anwendung voluminöser experimenteller Klangeffekte verfasst, ehe er sich Ende der 70er Jahre wieder der traditionellen Tonalität zugewendet hat.

Das „Canticum Canticorum“ ist ein Auftragswerk der Lissabonner Gulbenkian-Stiftung; es entstand zwischen 1970 und 1973 und wurde 1973 in Lissabon uraufgeführt.

Penderecki vertont Hohelied-Texte in der Vulgataübertragung und wählt sie in freier Folge aus den Kapiteln 1 bis 5⁴ aus.

Seine Textbehandlung unterscheidet sich freilich fundamental von den Verfahren bisheriger Hohelied-Vertonungen: Er teilt den 16 Stimmen des gemischten Chors unterschiedliche Textpassagen zu, die synchron zu singen sind. Damit ist, ähnlich der Polyphonie der frühen Niederländer, eine Textverständlichkeit für den Hörer nahezu unmöglich. Penderecki kommt es also nicht auf die Auslegung und Interpretation des

Schulamit. Lieder und Tänze der Liebe. Ein erotisches Triptychon (1990) (s. T. SEIDL 1997, 133f.) und Josef DORFMANN, Sulamith. Lyrische Oper (1997) (Hinweis Joachim HERTEN).

³ Zur Werkbiografie s. W. SCHWINGER 1994, 74f.262-308 und allgemein zum Komponisten M. DEMMLER 1999, 331-336.

Einzelwortes oder des Einzelsatzes an, sondern auf eine musikalische Gesamterfassung der Stimmungen, Affekte, emotionalen Eruptionen des Hohenlieds. Das erzielt er einmal durch den Einsatz vielgestaltiger chorischer Ausdrucksformen: Sein Chor flüstert, schreit, falsettiert, singt aber auch ausgedehnte Kantilenen und große Linien – , zum anderen durch eine farbige, kontrastreiche Orchestrierung, die die vokale Komponente durch das Penderecki spezifische „Klang-Geräusch-Material“ ergänzt – zur herkömmlichen Streicher-Bläserbesetzung treten z.B. Okarinen und Muscheln und ein apartes Schlagwerk u.a. mit Bongos, Tamtam, Glocken, Marimbafon und Vibrafon.

Chor und Orchester werden bisweilen blockhaft gegenübergestellt und korrespondieren mit ihren Beiträgen; sie sind so zwei gleichberechtigte Handlungsträger dieser Klangszene. Sie vereinigen sich aber auch, illustrieren dann die Liebesbegegnung von Braut und Bräutigam und steigern sie bis zur Ekstase.

Aus der deutlichen Korrespondenz von Chor und Orchester ergibt sich eine klar gegliederte Form des Werks. Sie sei in einer beschreibenden Hörskizze⁵ festgehalten, wie sie sich aus dem Hören der CD-Aufnahme⁶ und dem Studium der Partitur⁷ ergab:

Der 1. Teil (Partitur Nr. 1-21) des etwa 16-minütigen Werkes gliedert sich in fünf Abschnitte:

1) Chor a capella: Er beginnt mit Einzeltönen („*Osculetur*“), dann erst findet er sich zu gemeinsamen Linien und verliert sich wieder in Einzeltöne.

2) Orchesterzweischenspiel: Dabei ist der dreimalige Hornruf, der das ganze Werk durchzieht, charakteristisch.

3) Chor und Orchester im Wechsel: Dreimaliger Hornruf – der Chor flüstert („*Ecce tu pulchra es*“) – falsettrender Männerchor.

4) Orchesterzweischenspiel: Pizzicato der Streicher - Schlagwerk – Streicherglissandi.

5) Chor und Orchester im Wechsel: Der Chor flüstert („*Saliens*“) – Orchester – Chor schreit („*Similis est*“) – Schläge des Orchesters unterbrechen dreimal abrupt den Chor – ekstatisches Rufen des Chores („*Ecce iste venit*“) – Pizzicati – Flüstern („*Surge propera*“) – Glissandoausklang der Streicher.

⁴ Im einzelnen sind es Hld 1,1.2.12.14.15; 2,4-7.8-9.11.14.17; 3,1.2.5; 4,1.5.6.7.9-12.16; 5,1.

⁵ Eine kurze Werkbeschreibung findet sich auch bei SCHWINGER 1994, 303f.

⁶ CD: EMI Classics CDM5 65077 2.

⁷ SCHOTT'S Söhne, Musik des 20. Jahrhunderts, ED 6131, Mainz 1975.

Den 2. Teil (Partitur Nr. 21-33) gliedere ich in neun Höreinheiten:

- 1) Orchester: Streicher im Flageolet, Chor: Falsettierend („*In lectulo*“)
- 2) Orchester und Chor: Schlagwerk - Pizzicati - Chor („*Quaesivi et non inveni*“)
- 3) Orchester: Hornruf - Schlagwerk - Streicherglissandi
- 4) Männerchor falsettierend („*Adiuvo vos*“) – Streicher – Rufe des Chores – Streicherglissandi
- 5) Chorvokalisieren („*Oculi*“) – Orchesterzwichenspiel
- 6) Chorvokalisieren („*Vulnerasti*“) – Orchesterzwichenspiel mit Hornruf
- 7) Ekstatische Rufe des Chores („*Surge*“) – Pizzicati – verklingende Stimmen – Chorvokalisieren und Streicherglissandi - verklingende Stimmen
- 8) Orchesterzwichenspiel: Pizzicati und Schlagwerk
- 9) Chorvokalisieren („*Veni in hortum meum*“) – verklingende Stimmen – Dreimaliger Hornruf – verklingende Stimmen.

Der kontrastreiche Chorklang mit seinen virtuos geführten Stimmen, der brillante Schlagwerkeinsatz, die unterschiedlichen Spieltechniken der Streicher, in Synthese gebracht durch Pendereckis „subtilste kompositorische Kunst“⁸ bescheren ein Klangerlebnis, das in der Geschichte der Hohelied-Vertonungen bisher singular dasteht.

2. Hans Zender (*1936): „Shir Hashirim - Lied der Lieder (Canto VIII)“

Im Gegensatz zu Penderecki achtet die ausgedehnte Hohelied-Vertonung des Dirigentenkomponisten Hans Zender auf höchste Wortverständigkeit und zeigt sich so dem Einzelwortlaut des biblischen Textes und seiner musikalischen Auslegung verpflichtet. Wie sehr sich Zender als „musikalischer Exeget“ versteht, dem es um die Ausdeutung des ausgewählten Hohelied-Textes und seiner Einzelelemente zu tun ist, ist daran zu ermesen, dass er sich den hebräischen Urtext offensichtlich von einem Experten⁹ möglichst wörtlich ins Deutsche übersetzen ließ, den Übersetzungstext dann für die Komposition eingerichtet und an manchen Stellen sogar den hebräischen Urtext vertont hat¹⁰.

⁸ So das Urteil von W. SCHWINGER 1994, 303.

⁹ Dem Bremer Theologen Wilhelm FUHRMANN, dessen Identität ich nicht ermitteln konnte.

¹⁰ Hld 1,1; 2,2; 3,7.11. Auswahl und Funktion der bisweiligen Einspielungen des hebräischen Wortlauts ist mir freilich nicht deutlich geworden.

Zender arbeitete von 1993 an fünf Jahre lang an der Komposition. Sie wurde zunächst in ihren vier Einzelteilen uraufgeführt – Teil 1 1995 in Salzburg, Teil 2 ebenfalls 1995 in Frankfurt, Teil 3 1996 in Saarbrücken, Teil 4 1997 in Köln. Die Gesamtauführung des mehr als einstündigen oratorischen Werkes fand am 29.03.1998 unter der Leitung des Komponisten in Saarbrücken statt¹¹.

Für die Auswahl des Textes und für den Aufbau des Werkes ist es wichtig, Zenders persönliche Sicht und Bewertung des biblischen Hohelied-Buches zu kennen. Er weist die exegetische Mehrheitsmeinung¹² zurück, im Hohelied liege eine lose Sammlung von einzelnen Liebesliedern vor, deren jetzige textliche Anordnung eher zufällig sei. Zender hält dagegen: „Ich glaube das nicht; ich glaube, daß da eine überlegte literarische Form vorliegt, die nach einem freien Rondoprinzip gebaut ist, das so fein gewoben ist, daß es sich mit unserem klassischen Symmetriebegriff nicht mehr analysieren läßt. Es handelt sich eben nicht um eine Form, die im Sinne der klassischen europäischen Dichtung bestimmte Binnenstrukturen und Entsprechungen hat, sondern um eine Art chaotischer Form, die immer Freiheitsmomente kennt: ganz spontane Ausbrüche und dann wieder refrainartige Teile. Für mich war das der Aspekt, an dem ich die musikalische Form erarbeiten konnte. Ich konnte den Text plötzlich neu lesen.“¹³

Seine „neue Lesart“ besteht freilich in der Wiederaufnahme eines in der Hohelied-Exegese seit WETZSTEIN¹⁴ gebräuchlichen Erklärungssujets: Das eines hochzeitlichen Liebesdialogs von Braut und Bräutigam als Quasi-Ritual einer mehrtägigen Hochzeitsfeier. So wird Zenders Vertonung von zwei Solisten, die Braut (Sopran) und Bräutigam (Tenor) darstellen, und einem Chor getragen, der einerseits die Familie, die Freunde und die mitfeiernde Hochzeitsgesellschaft repräsentiert, andererseits auch das bräutliche Gespräch mitträgt und kommentiert. Auch Zenders Textauswahl und seine Textanordnung ist diesem grundlegenden Deutungsmuster des hochzeitlichen Liebesdialogs und Liebesvollzugs verpflichtet.

¹¹ Mitteilung von Dr. Sabine TOMEK aus der Hauptabteilung Musik des Saarländischen Rundfunfs (vom 6.3.98) an Joachim HERTEN, Kath. Akademie Domschule Würzburg, der mich dankenswerterweise auf die Komposition Zenders hingewiesen hat.

¹² Vertreten etwa in den neueren Kommentaren wie M.H. POPE 1977, G. KRINETZKI 1980 und 1981, O. KEEL 1992, H.-P. MÜLLER 1992.

¹³ S. Booklet, S. 3, der Aufnahme von Zenders Werk auf der CD cpo 999 486-2.

¹⁴ Über die ethnologischen Studien des deutschen Konsuls in Damaskus J.G. WETZSTEIN 1873 zu den Hochzeitsriten im Hauran informiert O. KEEL 1992, 20f.

Zender vertont nahezu vollständig die ersten vier Kapitel des Hohenlieds (1,1-5,1, ausgeweitet mit 8,11-14.8f.), in denen sich auch im Urtext¹⁵ die meisten dialogischen Elemente finden, so dass sich daraus ein Liebesdialog von Braut und Bräutigam rekonstruieren lässt.

Dieses Hochzeitssujet liegt der Großgliederung des Werkes in zwei Hauptteile zugrunde: Zender überschreibt sie mit I. „*Jishaqeni*“ (= *yīṣḥaq-i-nī* – er möge mich küssen: Hld 1,2) und II. „*Al mishkabi*“ (= *‘al miškab=i* – auf meinem Lager: Hld 3,1). Das Liebeswerben von Braut und Bräutigam steht im Zentrum des ersten, die Hochzeit der beiden im Zentrum des zweiten Teils. Jeder der beiden Großteile ist in vier Sätze untergliedert, sodass sich eine Spiegelsymmetrie der beiden Hauptteile ergibt.

Zur Charakterisierung der jeweiligen Unterteile sagt der Komponist: „Der Charakter der vier Teile ist sehr unterschiedlich; wenn man will, kann man sie mit den vier Jahreszeiten vergleichen. Der 1. und 2. Teil sind extrovertiert-bildhaft, während der 3. Teil sich nach innen wendet. Im 4. Teil wird eine Summe gezogen. Jeder der Sätze eines Teils entspricht einem Aspekt der jeweiligen „poetischen Idee“. Dem entspricht eine permanente Metamorphose des Klangs.“¹⁶

Im einzelnen verteilt sich der Hohelied-Text wie folgt auf die beiden Großteile (I, II):

I,1 beginnt mit dem vom Chor hebräisch gesungenen Originaltitel des Buches (1,1). Dann wechseln sich Sopran (Braut) und Chor in der Präsentation des Textes 1,2-6 ab, wobei die Wortverbindung „Die Söhne meiner Mutter“ (1,6) das Spottlied der Brüder der Braut aus 8,8.9 anzieht, mit dem der Chor das Selbstpräsentationslied der Braut (1,5.6) auflockert.

I,2 erst führt das dialogische Moment ein: Sopran (Braut) und Tenor (Bräutigam) spielen sich die Fragen, Aufforderungen, Ausrufe des Liebesdialogs von 1,7.8 sowie 1,15-17 zu; der Chor übernimmt das Beschreibungslied von 1,9-14. Wieder wird aus dem 8. Kapitel eine Anleihe genommen: Sie führt den „Weinberg“ als Metapher für den Körper der Frau ein (8,11-14).

I,3 konzentriert sich auf die Präsentation der Braut (2,1), ihre schwärmerische Beschreibung des Bräutigams (2,3-6), unterstützt vom Chor, sowie ihren beschwörenden Appell an die

¹⁵ Z.B. sehr deutlich durch die Genusdifferenz zwischen 2. P. masc. und fem., die hier natürliches Geschlecht ausdrückt: Hld 1,7.8 und 1,15.16.

¹⁶ S. Booklet S. 3.

Töchter Jerusalems (2,7), während die „male voice“¹⁷ auf einen einzigen Vers beschränkt bleibt (2,2).

I,4 räumt dagegen dem Bräutigam Vorrang ein. Das beginnt mit seinem Weckruf und der Einladung an die Braut in die frühlingshaft erwachte Natur (2,10-13); dies setzt sich nach dem Zwischenruf des Chores, der die Braut vertritt (2,8-10), mit der Wiederholung dieser Rufe fort (2,10.14). Die Braut lässt sich mit Liebeserklärung und Tiervergleich hören (2,16.17), während dem Chor das „Füchse-Lied“ (2,15) und der Abschluss des ersten Hauptteils durch die Wiederholung der „female voice“ von 2,8-10 zukommt.

II,1 ist ganz dem meistvertonten Textabschnitt¹⁸ des Hohenlieds reserviert, dem „Suchlied“ der Braut in 3,1-5.

II,2 enthält die „Salomotravestien“ von 3,6-11; sie werden ausschließlich vom Chor bestritten.

II,3 umfasst das erste Beschreibungslied (4,1-7¹⁹), das Zender überraschend auf Tenor (Bräutigam) und Sopran (Braut) verteilt: Er beschreibt die Schönheit ihrer Körperteile (4,1-5), sie erklärt ihre Bereitschaft, zur Liebesbegegnung voranzugehen (4,6!); der Chor beschränkt sich auf Einwürfe (4,2.7).

II,4 schildert als Höhepunkt und Abschluss der Vertonung die hochzeitliche Vereinigung der beiden Liebenden. Um diese „Synthese“ seines Werkes zu erreichen, muss der Komponist den biblischen Text – meist dem Kapitel 4 entnommen – z.T. erheblich umstellen:

Auf die Aufforderung des Bräutigams zum Aufbruch von 4,8 antwortet die Braut mit 4,16, der Einladung an den Bräutigam in den Garten zum Liebesgenuss²⁰; der Chor respondiert refrainartig (4,16). Der Bräutigam erklärt seine Bereitschaft und kündigt seine Ankunft im Garten an (5,1); wieder respondiert der Chor (5,1). Von da an obliegt dem Bräutigam allein, unterstützt vom Chor, die Schilderung der hochzeitlichen Liebesvereinigung: Das geschieht durch die Rühmung der körperlichen Vorzüge der Braut (4,9 (Tenor).11 (Chor); 5,1 (Chor); 4,10 (Tenor)), ihres „hortus conclusus“ (4,12: Chor) und seiner köstlichen Früchte

¹⁷ Zu der aus der feministischen Exegese entlehnten Differenzierung „male“ bzw. „female voice“ s. T. SEIDL 2000, 133 mit A. 18.

¹⁸ Beispiele bei SEIDL 1997, 130.134. Leider lückenhaft S. REMMERT 1996, 83.

¹⁹ Textanalyse samt Interpretation und Übersetzung bei T. SEIDL 2000, 134-138.152.

²⁰ Zu „Essen und Trinken“ als Metapher für den Geschlechtsverkehr im Hld und in altorientalischen Texten und Bildern s. O. KEEL 1992, 169-173.84f.

(4,13.14: Tenor + Chor), schließlich durch die Metapher des Essens und Trinkens (5,1: Tenor + Chor).

Der Chor rühmt abschließend die Quelle des Gartens (4,15) und vertritt die Braut mit ihrem sehnsüchtigen Ruf nach dem gemeinsamen Essen im Garten, Sinnbild der Liebesvereinigung (4,16).

Der musikalische Verlauf ist gekennzeichnet durch das lebhaftes, hörerfreundliche Wechselspiel von Solisten, Chor und dem durch Live Electronic angereicherten großen Orchester.

Die Solisten deklamieren den biblischen Text höchst ausdrucksvoll in einem beinahe ekstatischen Sprechgesang mit scharfer Kontrastierung von Höhen und Tiefen. Der immer wieder dazwischentretende, mit ausdrucksstarken Passagen bedachte Chor kommentiert wiederholt Textpassagen der Solisten, übernimmt sowohl gliedernde als auch komplementär-kommentierende Funktion; das Instrumentarium trägt mit bizarren Klängen zur Farbigkeit des Hörbildes bei; in den Zwischenspielen (nach I,1 und I,4) und Solopassagen (Posaune bei II,2) hat das Orchester eigenständige Funktion.

Der Komponist spricht bei seiner eigenen musikalischen Charakterisierung seiner Hohelied-Vertonung von einer „permanenten Metamorphose des Klanges“ und fährt dann fort: „Die gesamte Tonhöhen-Ordnung entsteht aus dem Vorgang der Ringmodulation, d.h. aus der Hinzufügung von Summe und Differenz zu einem (frei gewählten) Intervall. In der ersten Kantate sind Soloflöte und Soloposaune mit einem Keyboard verbunden, dessen – meist unhörbare – Sinusfrequenzen die Klänge von Flöte und Posaune modulieren: d.h. die Kombinationstöne werden verstärkt und dem Gesamtklang über Lautsprecher beigemischt. Aus diesem Keim ist die gesamte Harmonik des Stückes entwickelt, indem auch die Orchester- und Chorteile in einer (jetzt auskomponierten) Summe/Differenz-Harmonik geschrieben sind; sämtliche Klänge im gesamten Werk haben diese Struktur. Allerdings verändert sich die ‚Transkription‘ dieser Klänge allmählich, analog zur Metamorphose der ‚Jahreszeiten‘.“²¹

Die Hochschätzung des Textes, das Bemühen des Komponisten um Textauslegung und Textdeutung mit hochdifferenzierten musikalischen Mitteln, die gegenseitige Durchdringung von Text und Musik beeindruckt den Exegeten außerordentlich und kann sich durchaus inspirierend für seine eigenen Bemühungen um den Hohelied-Text auswirken. Doch seien aus

exegetischer Sicht auch einige kritische Bemerkungen zu Textauswahl und Übersetzung gemacht, die mit dem hohen Anspruch einer urtextnahen Wiedergabe auftritt:

– Diesem Anspruch genügen nicht die z.T. willkürlichen und meist nicht nachvollziehbaren Textumstellungen, vor allem in den aus 4,1-5,1 genommenen Textelementen in II,4. Diese lange auch in der Exegese übliche Praxis²² mit dem Ziel einer angeblich sinnvolleren Textfolge ist so gut wie aufgegeben, nachdem ausführliche Strukturuntersuchungen²³ die Stimmigkeit und Kohärenz des vorliegenden Textes erwiesen haben.

Einige störende Inkorrektheiten der Übersetzung fallen auf:

- 8,11 in I,2: „Kommt der König zu seinem Weinberg nach Baal Hamon“. Der Urtext verlangt aber eindeutig die Wiedergabe: „Einen Weinberg hat Salomo in Baal Hamon“.
 - 3,2d in II,1: statt „sucht‘ ich ihn“ muss es das erste Mal heißen: „muss ich ihn suchen“ (Adhortativ).
 - 4,1dR in II,3: *GLŠ mi[n]=har[r] GL'D* ist „herabspringen vom Gebirge Gilead“ nicht „hochklettern den Berg Gilead“.
 - 4,3b in II,3: Die Wiedergabe von *midbar* II – „Mund“ mit „Schweigen“ ist rätselhaft.
 - 5,1a in II,4: Gegen den Urtext und alle Textzeugen wurde „mein Garten“ in „deinen Garten“ verändert, wohl um das dialogische Prinzip herzustellen.
- Ungenau und unkorrekt ist die gesamte Wiedergabe des ersten Beschreibungsliedes 4,1-7 (II,3), da der Übersetzer nicht zwischen verkürztem Vergleich (Metapher: „deine Augen sind Tauben“ (4,1c)) und dem hier dominierenden echten Vergleich²⁴ (mit der vergleichenden Präposition *k' =* : „dein Haar ist wie die Ziegenherde“ (4,1d)) unterscheidet und die gesamte Gliederbeschreibung auf die Ebene von Metaphernsprache hebt. Dies ist eine Verfälschung des Urtextes.
- Auch die Zuteilung von 4,6 (II,3) auf die Braut ist vom Text her nicht gerechtfertigt, weil das gesamte Beschreibungslied als „male voice“ gewertet werden muss, wie die Pronomina in den umgebenden Versen 5 und 7 eindeutig zeigen.

²¹ S. Booklet S. 3f.

²² Als abschreckendes Beispiel sei H. SCHMÖKEL 1956 genannt.

²³ Vor allem durch M.H. POPE 1977 und G. KRINETZKI 1981.

²⁴ Dazu ausführlicher T. SEIDL 2000, 134-138.

Diese Kritikpunkte treffen in erster Linie den Übersetzer mit seinem fragwürdigen Anspruch einer wortgetreuen Wiedergabe des Urtextes. Sie können aber auch das zu selbstbewusst formulierte Urteil des Komponisten in Frage stellen, das Hohelied sei unter allen Umständen dialogisch strukturiert. Diese erwünschte Struktur ist eben nur mit willkürlichen Textveränderungen zu erreichen (s. Hld 5,1).

Unbeschadet dieser kritischen Anmerkungen zur Textgestalt und zum Textverständnis verdient Hans Zenders kompositorische Auseinandersetzung mit dem Hohelied-Text und seine musikalische Gesamtdeutung die höchste Bewunderung des musikinteressierten Exegeten. Idealer könnte sich die Begegnung von Bibel und Musik nicht mehr ereignen, denn textliche und musikalische Ausdrucksformen inspirieren sich bei Zender in kongenialer Weise.

Literatur

- DEMMLER, M., *Komponisten des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Stuttgart 1999.
- KEEL, O., *Das Hohelied: ZBK.AT 18*, Zürich ²1992.
- KRINETZKI, G., *Hohes Lied: NEB*, Würzburg 1980.
- KRINETZKI, G., *Kommentar zum Hohenlied. Bildsprache und theologische Botschaft: BET 16*, Frankfurt a.M. 1981.
- MÜLLER, H.-P., *Das Hohelied übersetzt und erklärt: ATD 16/2*, Göttingen ⁴1992.
- POPE, M.H., *Song of Songs: AncB 7C*, Garden City, NY 1977.
- REMMERT, S., *Bibeltexte in der Musik. Ein Verzeichnis ihrer Vertonungen*, Göttingen 1996.
- RICHTER, W., *Biblia Hebraica transcripta (BH¹)*, Megilloth: ATS 33,13, St. Ottilien 1993.
- SCHMÖKEL, H., *Heilige Hochzeit und Hohes Lied: AKM 32,1*, Wiesbaden 1956.
- SCHWINGER, W., *Penderecki. Leben und Werk*, Mainz ²1994.
- SEIDL, T., *Von Palestrina bis Penderecki. Vertonungen des Hoheliedes aus fünf Jahrhunderten. Ein Überblick: BiLi 70 (1997) 128-136.*
- „Schön bist du meine Freundin“. *Wahrnehmung des Körpers im Hohenlied*, in: KLINGER, E. u.a. (Hg.), *Der Körper und die Religion*, Würzburg 2000, 129-150.