

Theodor Seidl

**Von Palestrina bis Penderecki**Vertonungen des Hoheliedes aus fünf Jahrhunderten  
Ein Überblick**Hinführung**

Zwar trägt das Hohelied in der superlativischen Buch-Überschrift „Lied der Lieder“ eine musikalische Gattungsbezeichnung, doch fällt nirgends mehr in den übrigen acht Kapiteln des Buches ein Hinweis auf eine musikalische Aufführungspraxis der Dichtung, weder gesanglicher noch instrumentaler Natur. Es ist wohl eher die „Musikalität“ der Sprache und der Dichtung selber, die viele Komponisten unserer abendländischen Musiktradition der Neuzeit angeregt hat, das Hohelied oder Teile daraus zu vertonen.

Der folgende Überblick über einige prominente Vertonungen setzt bei der polyphonen Musik *Palestrinas* und *Orlando di Lassos* ein, obwohl schon davor hervorragende mehrstimmige Vertonungen existieren<sup>1</sup>; aber erst in dieser Periode beginnen die Komponisten, sich größeren Textauschnitten des biblischen Buches im Rahmen von zyklischen Vertonungen zu widmen.

Der Beitrag verfolgt sodann die musikalische Rezeption des Hoheliedes auch über die folgenden Jahrhunderte bis in die Gegenwart und sucht verschiedene Kompositionstypen zu benennen, die mit dem jeweiligen Textverständnis und der jeweiligen Auslegungstradition der Epoche korrespondieren. Vollständigkeit und lückenloser Aufweis der zahlreichen Vertonungen konnte nicht erzielt werden, da kaum Vorarbeiten in Lexika und Handbüchern<sup>2</sup> bestehen<sup>3</sup>.

Der Beitrag versteht sich als paradigmatischer Überblick, der ohne musikanalytische Ambitionen wichtige Repräsentanten der Musikrezeption des Hoheliedes vorstellt und in erster Linie ihre Textbehandlung und Textauswahl beschreibt und auswertet. Nur dieses Ziel konnte von einem in musicis nur dilettierenden Biblexegeten angestrebt werden.

**1. Funktionale Vertonungen**

Das Marienoffizium der lateinischen nachtridentinischen Liturgie enthält eine Reihe von Antiphonen und Responsorien mit Hohelied-Texten, die auf die innige Liebesbeziehung Christi/des Hl. Geistes zu Maria anspielen, so z. B. die Laudes- und Vesperantiphonen für Marienfeste<sup>4</sup>. Aus dem marianischen Meßproprium sei auf den oft vertonten Gradualgesang „Tota pulchra es, amica mea“ (Hld 4,7) verwiesen.

Diese liturgische Adaption der allegorischen Hohelied-Auslegung auf die bräutliche Beziehung Christi zu Maria bzw. zur Kirche führte zu funktionalen mehrstimmigen Vertonungen für den gottesdienstlichen Gebrauch, wo sie die gregorianischen Kompositionen ergänzten oder ersetzten.

Solche gottesdienstlichen Vertonungen dürften auch die meisten der zahlreichen Motetten und Cantiones sein, die *Orlando di Lasso* (1532–1594) in mehreren seiner Schaffensperioden auf Hohelied-Texte geschrieben hat.

Genannt seien:

„Anima mea liquefacta“ (Hld 5,6) von 1582<sup>5</sup>

„Audi dulcis amica mea“ (Hld-Auswahl) von 1555/56<sup>6</sup>

„Osculetur“ (Hld 1,1) von 1582<sup>7</sup>

„Quam pulchra es“ (Hld 4,1) von 1585<sup>8</sup>

„Surge propera“ (Hld 2,10) von 1564 (2fach)

„Vulnerasti“ (Hld 4,9) von 1582

„Guttur tuum“ (Hld 7,6.7.9) von 1585

„Veni in hortum“ (Hld 5,1) von 1562<sup>9</sup>

„Veni dilecti mi“ (Hld 7,10–11) von 1571

„Tota pulchra es“ (Hld 4,7.11; 2,11–13)<sup>10</sup>.

Die wohl berühmtesten Beispiele liturgischer Hohelied-Vertonungen liegen in den beiden für ein- bzw. zweistimmigen Sologesang gesetzten Antiphonen der

„Vespro della Beata Vergine“ („Marienvesper“)<sup>11</sup> von *Claudio Monteverdi* (1610) vor: „Nigra sum“ (Hld 1,4.3 (Vg)) und „Pulchra es, amica mea“ (Hld 6,3.4). Sie rahmen die Psalmen „Laudate pueri“ (Ps 112) und „Laetatus sum“ (Ps 121).

Wohl ebenfalls der gottesdienstlichen Verwendung können zugeordnet werden die freilich schon umfangreicheren Hohelied-Vertonungen von *Heinrich Schütz* (1585–1672), und zwar in den „Cantiones Sacrae“ von 1624 die Nr. 11 „Ego dormio, et cor meum vigilat“ (Hld 5,2), SWV 63, und 12 „Vulnerasti cor meum“ (Hld 4,9), SWV 64 sowie in den „Symphoniae Sacrae I“ von 1629 die Nr. 7 „Anima mea liquefacta“ (Hld 5,6), SWV 263, 8 „Adjuro vos, filiae Hierusalem“ (Hld 5,8), SWV 264, 9 „O quam tu pulchra es“ (Hld 7,6), SWV 265, 10 „Veni de Libano, amica mea“ (Hld 4,8), SWV 266, 16 „In lectulo per noctes“ (Hld 3,1), SWV 272, 17 „Invenerunt me custodes civitatis“ (Hld 3,3), SWV 273, und 18 „Veni, dilecte mi, in hortum meum“ (Hld 5,1) SWV 274.<sup>12</sup>

Literarisches Kennzeichen dieser funktionalen Vertonungen ist die punktuelle Auswahl von Kurztexten aus verschiedenen Kapiteln des Hoheliedes, wie sie die Liturgie vorsah und vorgab. Als musikalische Gattungen dienen dabei vor allem Motette und Cantio.

## 2. Zyklische Vertonungen

*G. P. da Palestrinas* (1525–1594) IV. Buch der fünfstimmigen Motetten<sup>13</sup>, in Rom 1584 in erster Auflage erschienen, markiert einen Neuanfang und eine Wende der Hohelied-Vertonungen. Der hohe literarische Anspruch, den *Palestrina* als Renaissance-Komponist an die Textvorlage hat<sup>14</sup>, führt den Komponisten dazu, Abstand zu nehmen von einer liturgischen Parzellierung des Hoheliedes. Er läßt in den 29 fünfstimmigen Motetten des IV. Buches einen beträchtlichen Teil der biblischen Schrift geschlossen zu Wort kommen:

So das erste Kapitel des Hoheliedes geschlossen in den Motetten 1–8. Das zwei-

te Kapitel ist in den Motetten 11–18 fast vollständig repräsentiert. Dagegen fehlt das dritte Kapitel. Vom vierten Kapitel sind in den Nummern 9.10 nur Hld 4,7–10 gewählt, vom fünften Kapitel in den Nummern 19.20 nur Hld 5,8–12. Die Motetten 21–24 enthalten Hld 6,1–4.9–10; Nummer 25–29 rekrutieren sich aus 7,1.2.4–12. Es fehlen also in der Vertonung nur die Kapitel 3 und 8.

Mit der textlichen Ordnung korrespondiert eine Tonartenordnung: 1–10 stehen in g-dorisch, 11–18 in mixolydisch, 19–24 in aeolisch, 25–29 in f-jonisch<sup>15</sup>.

Aus der lateinischen Vorrede des Komponisten geht deutlich hervor, daß kein unmittelbarer liturgischer Anlaß ihn zur Komposition dieses Zyklus angeregt hat, sondern, daß ihm daran gelegen war, die „Cantica Salomonis“ als Ausdruck der Liebe Christi zu seiner Braut, der menschlichen Seele zu vertonen: „... et hoc tempore ea delegi, quae divinum Christi, sponsaeque eius animae amorem continerent, Salomonis nimirum cantica“<sup>16</sup>.

Damit folgt *Palestrina* auch einer neuen subjektiven Auslegung und Deutung der Dialoge des Hoheliedes als Zwiegespräch Jesu mit der gläubigen Seele, und nicht mehr als Dialog Christus-Maria / Kirche, was sich im 17. Jahrhundert in der pietistischen Rezeption verstärken und ausdragen sollte.

Die Vorrede informiert uns darüber hinaus, daß die geänderte Textsicht des Hoheliedes als Liebesdialog auch die Einführung einer neuen Kompositionsart mit sich brachte: „Ich verwendete eine lebhaftere Schreibart (alacriore genere), als ich sie in den übrigen kirchlichen Gesängen verwendete“.

Musiktheoretisch bedeutet dies die Verwendung eines „freieren, mehr fließenden madrigalhaften Stils als in den früheren Motetten, kürzere Notenwerte... sind öfter als Silbenträger zu sehen, dissonierende Sprünge werden mit etwas mehr Nachsicht als sonst behandelt, Tonsymbolik kommt häufiger vor“<sup>17</sup>.

Den großen Erfolg dieser zyklischen Hohelied-Komposition *Palestrinas* zeigt

die Tatsache, daß sie 1601 schon in vierter Auflage erschien und zwischen 1584 und 1650 insgesamt zehn Ausgaben erlebte; so kann sie als *Palestrinas* größter Erfolg gewertet werden, zumindest was die buchhändlerische Verbreitung betrifft<sup>18</sup>.

Als Dokument nachhaltiger Wirkung, ja wohl direkter Beeinflussung von *Palestrinas* epochemachender zyklischer Vertonung des Hoheliedes darf die ebenfalls zyklische, vierstimmige Komposition „Das Hohelied Salomonis“<sup>19</sup> des Südtiroler Lasso-Schülers *Leonhard Lechner* (ca. 1553–1606) angesehen werden.

Sie stammt aus seinem Todesjahr 1606 und enthält die Vertonung der ersten beiden Kapitel des Hoheliedes („Das erst und ander Kapitel“) nach der Übersetzung *M. Luthers*<sup>20</sup>. *Lechner* stand damals als reformatorischer Komponist in Diensten der Württembergischen Herzöge in Stuttgart.

Die musikgeschichtliche Bedeutung dieser ebenfalls zyklischen Hohelied-Vertonung nennt der Herausgeber der Ausgabe von 1928, W. LIPPHARDT, eine „letzte und ernsteste Auseinandersetzung Lechners mit dem neuen klanglichen Stilideal Italiens“ und fährt dann fort: „Wohl niemals hat er (*Lechner*) größere harmonische Feinheiten und Kühnheiten angewandt als im Hohelied“.

Und den prägenden Einfluß *Palestrinas* bewertet er so: „*Lechner* tritt in seinem Hohelied ganz in die Fußstapfen des großen Pränestiners, und manche Einzelheiten der Komposition lassen sogar vermuten, daß er sich bewußt an dessen Hohelied angelehnt hat.

Nur ist bei *Lechner* alles realistischer und sinnlicher gestaltet, ein Zug, der auch sonst in den Hohelied-Kompositionen der Zeit stärker hervortritt; komponiert man doch schon in jener Zeit das Hohelied „zu hochzeitlichen Ehren“ irgendeines Gönners oder Bestellers“.

Trotz des „madrigalesken Stiles“ attestiert LIPPHARDT – etwas apologetisch – dem Werk *Lechners* von 1606 den Rang einer „geistlichen Komposition“.

### 3. Vertonungen aus pietistischem Geist

Mittlerweise hatte sich in der Hohelied-Auslegung der Reformation die mystische Sichtweise gegenüber der ekklesiologischen durchgesetzt; sie wurde auch vom evangelischen Pietismus aufgenommen und verstärkt<sup>21</sup>.

Davon sind die Hohelied-Vertonungen im evangelischen Raum des 17./18. Jahrhunderts geprägt, von denen nur zwei prominente Vertreter vorgestellt werden sollen: *Dietrich Buxtehude* und *Johann Sebastian Bach*.

*Dietrich Buxtehude* (1637–1707) wendet für seine musikalischen Hohelied-Deutungen die modern gewordenen Gattungen des Solokonzerts und der Kantate. Erwähnt seien dafür beispielhaft sein Solokonzert „Ich bin eine Blume zu Saron“, nach Hld 2,1–3, für Sologesang mit konzertierenden Instrumenten, BuxW45, und die Kantate „Ich suchte des Nachts“, BuxW50, vom Komponisten selber als „Kantate im Advent“ bezeichnet<sup>22</sup>.

Die Präsentation der Textabfolge der Kantate<sup>23</sup> zeigt, wie sich aus dem Bibeltext der Rezitative und dem freien dichterischen Text der Arien ein Monolog der gläubigen Seele entwickelt, der von der Sehnsucht nach der bräutlich-mystischen Begegnung mit Gott (Jesus) bis zur Erfüllung dieser Sehnsucht reicht; freilich kommt er nicht ohne das bekannte selbstquälerische Sündenbewußtsein aus, das die liebende Vereinigung mit Gott verhindert oder zumindest verzögert:

Rezitativ:

*Ich suchte des Nachts in meinem Bette, den meine Seele liebet. Ich suchte, aber ich fand ihn nicht. Ich will aufstehen und in der Stadt umgehen auf den Gassen und Straßen und suchen, den meine Seele liebet. Ich suchte, aber ich fand ihn nicht* (Hld 3,1.2).

Aria:

*Ich durch den Sündenfall verfluchte, ich suchte ohne Licht des Nachts in meinem Bette, den ich so gern gefunden hätte, und fand ihn nicht.*

*Ich ging die Gassen auf und nieder,  
und wieder,  
und suchte ohne Licht,  
den meine Seele liebet,  
den ich so sehr betrübet,  
und fand ihn nicht.*

Rezitativ:

*Es funden mich die Wächter, die in der Stadt  
umgehen. Habt ihr nicht gesehen, den  
meine Seele liebet? (Hld 3,3)*

Aria:

*Ihr Wächter, habt ihr nicht gesehen,  
den meine Seele liebt?  
Ihr schweigt und laßt mich fragen.  
Ich bin, nun könnet ihr nichts sagen,  
noch mehr betrübt.*

Rezitativ:

*Da ich ein wenig für ihnen übergang, da  
fand ich ihn, den meine Seele liebet. Ich  
halt' ihn und will ihn nicht lassen, bis daß  
ich ihn bringe in meiner Mutter Haus, in  
meiner Mutter Kammer (Hld 3,4).*

Johann Sebastian Bach (1685–1750) verwendet in seinen Kantatentexten mehrfach Dichtungen<sup>24</sup>, die die mystische Hohelied-Deutung im gläubigen Gespräch Seele (Braut) – Christus (Bräutigam) aufgreifen. Als eindrucklichstes Beispiel sei hier die Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, BWV 140 aufgeführt.

Das zugrunde liegende Lied *Philipp Nicolais* ist ohnehin nur auf dem Hintergrund der Brautmystik, wie sie vom Hohelied selbst und den alttestamentlichen Propheten angebahnt war, verstehbar. Ganz konsequent hat der unbekannt Textdichter der Kantate die Liedstrophen mit Ausschnitten aus dem Hohelied und anderen Bibelstellen verbunden, und zwar insbesondere in den Kantatensätzen 2.5 und 6.

Das geschieht auf folgende Weise:

Satz 2

*Er kommt, er kommt,  
Der Bräutigam kommt! Mt 25,6  
Ihr Töchter Zions, kommt heraus, Hld 3,11  
Sein Ausgang eilet aus der Höhe, Lk 1,78  
In eurer Mutter Haus. Hld 3,4; 8,2  
Der Bräutigam kommt, der einem Rehe*

*Und jungen Hirsche gleich Hld 2,9; 2,17;  
8,14*

*Auf denen Hügel springt... Hld 2,8*

Satz 5

*Ich habe dich mit mir  
Von Ewigkeit vertraut. Hos 2,21  
Dich will ich auf mein Herz,  
Auf meinen Arm gleich wie ein  
Siegel setzen Hld 8,6  
Auf meiner Linken sollst du ruhn,  
Und meine Rechte soll dich küssen. Hld 2,6*

Satz 6

*Mein Freund ist mein, und ich bin sein  
Hld 2,16; 6,3  
... in Himmels Rosen weiden Hld 6,3  
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.  
Ps 16,11; Jes 35,10<sup>25</sup>*

Das Liebesduett zwischen Sopran und Baß im Satz 6 gehört zu den Perlen pietistischer Brautmystik: „... irdisches Liebesglück und himmlische Seligkeit verschmelzen in eins“<sup>26</sup>.

Als besonders prominentes Beispiel *Bachscher* Verwendung der Brautmystik des Hoheliedes dient der Zwiegesang der gläubigen Seele (Altsolo) mit dem Chor zu Beginn des zweiten Teils der Matthäus-Passion (Arie Nr. 36):

Nach der Gefangennahme Jesu klagt die verlassene Seele „Ach, nun ist mein Jesus hin!“ Der Chor antwortet teilnahmvoll mit Hld 6,1a,b: „Wo ist denn dein Freund hingegangen, du schönste unter den Weibern?“ So auch nach der nächsten Klage mit der Fortsetzung Hld 6,1d: „So wollen wir mit dir ihn suchen“.

Ohne Zweifel klingt auch im Picander-schen Text des Eingangschors der Matthäus-Passion die Brautmetaphorik des Hoheliedes an, wenn die „Töchter“ Jerusalems<sup>27</sup> zur Mitklage um den „Bräutigam als wie ein Lamm“ aufgefordert werden.

Kantate, Kantatenkonzerte und darin Rezitativ, Soloarie und Chor sind also die musikalischen Gattungen in Kompositionen pietistischer Prägung, die Hohelied-Texte in Ausschnitten, aber stets bezogen auf die bräutliche Beziehung Christus – Seele verwenden.

#### 4. Dramatische Vertonungen

Der nächsten Epoche musikalischer Hohelied-Ausdeutungen geht ein tiefer Einschnitt in der exegetischen Auslegung des Hoheliedes voraus: Allen voran steht J. G. HERDERs epochemachende Erkenntnis, das Hohelied sei schönste Frucht altorientalischer Liebeslyrik. In seiner Hohelied-Übersetzung und Interpretation „Lieder der Liebe“ (1778)<sup>28</sup> verankert er das biblische Buch historisch und versteht es als „Sammlung einzelner Liebeslieder Salomos, angeordnet nach dem stufenweise Wachstum der Liebe“. Das Werk stehe als historisches Zeugnis für Charakter und Leben des großen Königs zu Recht in der Bibel.

Damit ist der Zwang zu einer den Wortsinn überhöhenden Auslegung (allegorisch: ekklesiologisch oder mystisch) endgültig durchbrochen. J.G. EICHHORN greift HERDERs Auslegung in seiner berühmten „Einleitung ins Alte Testament“ (1783) auf, bezweifelt aber die Autorschaft Salomos und versteht das Hohelied „als eine Sammlung einzelner Empfindungen der Liebe in einzelnen Liedern, Idyllen, Wettgesängen“<sup>29</sup>.

Die Hohelied-Auffassung der Romantik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht im Gefolge der ästhetischen Erklärung HERDERs, gewinnt aber dem Hohelied zusätzlich ein „natürliches“ und „moralisches“ Verständnis ab. Das „natürliche“ Verständnis sieht in ihm wie HERDER Liebeslyrik, das „moralische“ Verständnis wehrt dagegen ein der Bibel als unangemessen empfundenen rein profan-erotischen Verständnis ab und deutet das Hohelied als literarische Darstellung einer sittlichen Idee: Die Verteidigung der Monogamie gegen die Polygamie oder das Lob der Treue. Dieser Auffassung liegt die Annahme zugrunde, das Hohelied enthalte eine dramatische Liebesgeschichte: Ein in einen Hirten verliebtes (oder mit ihm verheiratetes) Landmädchen wird von König Salomo aus seinem Dorf Sunam / Sulam (daher „die Sulamitin“: Hld 7,1) in den königlichen Harem nach Jerusalem gebracht. Das Mädchen widersteht den Annäherungen Salomos und bleibt seinem Hirten treu<sup>30</sup>.

Daraus entwickelt sich die dramatische Behandlung des Hohelied-Stoffes, der sich vorzüglich für musikdramatische Ausdeutungen eignet, existiert doch eine Handlung, stehen verschiedene Personen im Dialog miteinander, und tritt sogar ein Chor (die Töchter Jerusalems) auf.

Im Gefolge dieser Deutung entsteht eine ganze Reihe von größeren musikalischen Werken, die eine Zwischenstellung zwischen Oratorium, Oper und dramatischer Szene einnehmen.

Ein bekannter Komponistname verbindet sich beispielhaft mit diesem Hohelied-Verständnis: *Carl Loewe* (1796–1869): Unter den neun biblischen Oratorien des Stettiners Kantors und Balladenkomponisten findet sich das „Hohe Lied Salomonis“ von 1859<sup>31</sup>.

*Loewes* Textdichter *L. Giesebrecht* schwebt eine Mittelgattung zwischen Oper und Oratorium vor; die einzelnen Nummern und Gattungen verraten, daß *Loewe-Giesebrecht* sich ganz im Gefolge der moralisch-dramatischen Auslegung des Hoheliedes befinden: „Arie des jungen Hirten“, „Sulamits Gesang“, „Duettrefrain Sulamit-Salomo“, „Salomos Liebesgesang“, „Hirtenchor“<sup>32</sup>.

A. SCHERING<sup>33</sup> sieht *Loewes* Werk musikalisch beeinflusst von der italienischen Oper und der „Liedliteratur der vor-märzlichen deutschen Burgeoise“ und hält es für eines seiner besten Oratorien: Orientalisches Leben und Empfinden habe *Loewe* mit leuchtenden Farben wiedergegeben und Arien geschrieben, „in denen jeder Takt die leidenschaftliche Glut des königlichen Gedichts widerspiegelt“<sup>34</sup>.

Dem gleichen Sujet folgt „The Rose of Sharon“ des schottischen Komponisten *Alexander C. Mackenzie* (1847–1935), 1884 in Norwich uraufgeführt<sup>35</sup> und 1910 überarbeitet<sup>36</sup>; es behandelt ebenfalls das vergebliche Werben des Königs Salomo um Sulamit, die ihrem Liebsten treu bleibt und zu ihm zurückkehren darf.

In diese Reihe dramaturgischer Ausdeutungen des Hoheliedes sei auch der „Canto Biblico“ von *Ermano Wolf-Ferrari* (1876–1948), „La Sulamite“ op. 4(1898)

und *Marco Enrico Bossis* mir nicht zugängliches „Canticum canticorum“ (1900)<sup>37</sup> gestellt.

Schließlich hat noch *Arthur Honegger* (1892–1955), ein biblischen Stoffen kongenialer Interpret (s. sein „Le Roi David“ von 1921), das Hohelied in dieser Weise kompositorisch nachempfunden, und zwar in seiner ursprünglich für Sprechstimme und kleines Orchester besetzten Kantate „Cantique des Cantiques“ von 1926<sup>38</sup>; 1937 arbeitete er das Werk zum Ballett um; es erlebte unter dem gleichen Titel seine Uraufführung 1938 in Paris<sup>39</sup>.

## 5. Vertonungen der Moderne und Postmoderne

Die Hohelied-Vertonungen zeitgenössischer Komponisten sind geprägt von einer Vielfalt musikalischer Gattungen, vom Instrumentalstück bis zum szenischen Oratorium; in Textverständnis und Textauslegung zeigen sie sich nicht einseitig der profanen-erotischen Auslegung verpflichtet, es kehren auch die allegorisch-mystischen Sichtweisen der jüdisch-christlichen Tradition wieder. Als neues Interpretationsmoment stellt sich die von der altorientalischen Religionsgeschichte angeregte Sicht des Hoheliedes als kultisch-zyklisches Werden und Vergehen nach dem Tammuz-Ištar-Mythos (H. SCHMÖKEL) ein.

Die nachfolgende Auflistung von Werkbezeichnungen und Komponistennamen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und will nur Einzelbeispiele benennen; lediglich zwei Werke werden noch eingehender besprochen, da sie mir via Partitur bzw. Tonträger zugänglich waren.

Nur genannt seien: Die „Sulamit-Lieder“ für Mezzosopran und Orchester (1963) des tschechischen Komponisten *Ilja Hurník* (\*1922)<sup>40</sup>, die Vokalkomposition „Canticum canticorum Salomonis“ für 16stimmigen Chor und Orchester (1973) von *Krzysztof Penderecki* (\*1933)<sup>41</sup>, die 1987 in Prag von der Stuttgarter Bachakademie uraufgeführte Auftragskomposition „Canticum canticorum“ des Tschechen *Viktor Kalabis*

(\*1923), ein Lobpreis der Liebe zwischen Mann und Frau<sup>42</sup>, das Werk des israelischen Komponisten *Jaques Lasry*, „Schir ha-Schirim“, das mit orientalischem Instrumentarium angereichert ist<sup>43</sup>.

Es existieren auch rein instrumentale Nachempfindungen von Hohelied-Texten, wie z.B. der 19. Satz aus *Olivier Messiaens* (1908–1992) Klavierzyklus „Vingt Regards sur L'Enfant Jésus“ (1944) mit dem Titel „Je dorme, mais ma coeur veille“ (Hld 5,2) oder die Orgelkomposition „Sulamit“ des tschechischen Komponisten *Petr Eben* (\*1929) aus dem Zyklus „Biblische Tänze“.

Eine intensive, langjährige Auseinandersetzung mit dem Hohelied-Text und seinen Interpretationen liegt der groß angelegten Vertonung des Orff-Schülers *Winfried Hiller* (\*1941) zugrunde<sup>44</sup>. Er nennt sein 1990 bei den Landshuter Hofmusiktagen uraufgeführtes Werk „Schulamit. Lieder und Tänze der Liebe. Ein erotisches Triptychon für Soli, Chor und Orchester nach dem Buch „Der Gesang der Gesänge“ verdeutscht von Martin Buber“.

*Hiller* ist nach eigener Aussage in seinem Verständnis des Hoheliedes stark geprägt von H. SCHMÖKELs Hohelied-Deutung<sup>45</sup> als „Heilige Hochzeit“ der Gottheiten Tammuz-Ištar, die sich in der zyklischen Wiederkehr der Jahreszeiten dramatisch realisiert. Von daher versteht sich *Hillers* Gliederung des Werkes in (I.) Suchen des Geliebten (Winter), (II.) Im Garten der Liebe (Frühling), (III.) Prozession, Tanz und Abschied (Sommer und Herbst). In den III. Teil findet auch die aus der talmudischen Tradition kommende Gleichsetzung Schulamit = Königin von Saba = Lilit Aufnahme.

Das Werk ist zyklisch angelegt; es führt von der gegenseitigen Suche der Geliebten im Winter zum Finden im Frühling, zur Heiligen Hochzeit und Königskrönung im Sommer bis zu Verlust und Trennung im Herbst und der Wiederaufnahme der Suche.

Dem Komponisten schwebt eine szenisch-choreographische Realisierung vor, bei der Schulamit durch drei Frauenrollen verkörpert werden soll: einer Sängerin,

einer Sprecherin und einer Tänzerin auf der Bühne.

Die Musik ist von starken Kontrasten bestimmt: Bewegt-rhythmischen Teilen stehen viele ätherisch-stimmungsvolle lyrische Passagen vor allem in der Liebesbegegnung des II. Teils gegenüber. Der Hohelied-Deutung der Tradition huldigt *Hiller*, wenn er beim Abschied der Geliebten im Herbst (III. Teil) Bachs Arie Nr. 36 aus der Matthäus-Passion mit ihrer mystischen Hohelied-Deutung (s.o.) zitiert, in einer stilvollen Instrumentierung für zwei Harfen.

In der Textauswahl ordnet der Komponist die verschiedenen Abschnitte in sehr freier Reihenfolge seinem inhaltlichen Konzept unter. Doch werden weite Passagen der biblischen Vorlage auch im Zusammenhang übernommen, so etwa Hld 5,1–16 im I. Teil, 4,9–16; 7,11–14; 2,1–6 im II. Teil, 3,6–11; 7,1–10 im III. Teil. Die überlegte Textauswahl und Textanordnung zeugt von intensiver Auseinandersetzung mit dem Bibeltext.

Für die zweite Aufführung des Werks auf dem 25. Evangelischen Kirchentag in München 1993 wurde unter anderem auch eine Vertonung von Koh 3 („Für alles ist eine Zeit“, XXXIII) aufgenommen.

Ein zweites Werk der Postmoderne wird abschließend noch besprochen, weil der Autor dieses Beitrages selbst bei seiner Uraufführung<sup>6</sup> als Chorist die Wirkung einer zeitgenössischen Hohelied-Vertonung authentisch miterleben konnte.

Es handelt sich um „The Song of Songs“ des in München lebenden englischen Komponisten *Graham Lack* (\*1955).

Die ursprünglich für ein englisches Universitätsjubiläum (1989) konzipierte „Symphonische Kantate“ für drei Solisten, Chor und großes Orchester greift in Textauswahl und Gesamtdisposition Elemente der allegorisch-ekkesiologischen Auslegung der christlichen Tradition wieder auf. In den sieben Teilen der Kantate wird der Liebesbund zwischen Gott und Mensch, die Liebesbeziehung Christi zum Vater wie zur Kirche ins Zentrum gerückt, während die zwischenmenschliche Liebesbegegnung eher ein Randelement bleibt.

Das von *Anne Midgett* zusammengestellte Libretto leistet diesen Rückgriff auf die vorneuzeitliche Hohelied-Interpretation durchaus innerbiblisch mittels vielfacher Einspielungen von Propheten- und Psalmentexten in den Grundtext des Hoheliedes.

Musikalisch arbeitet *Lack* mit einer modifizierten Leitmotivtechnik und bedient sich verschiedenster Stilrichtungen, die von Zitaten der Spätromantik bis zu Jazz, Musical und postmoderner „minimal music“ reichen.

Dem im Chor Mitwirkenden bleiben die bizarren Toncluster, aber auch die stimmungsvollen Naturschilderungen – vor allem im identischen Text des Anfang- und Schlußchores „See the winter is past“ (Hld 2,11–12) – nachhaltig in Erinnerung.

## 6. Fazit

Der voranstehend gebotene Überblick zeigt die anhaltende Attraktivität der althebräischen Liebesdichtung und damit auch die nach wie vor hohe Wirkkraft alttestamentlicher Texte auf Komponisten und Dichter.

Motette, Madrigal, Cantio, Kantate, Konzert, Oratorium, dramatische Szene, Ballett und instrumentale Formen dienen als Gattungen vielfältigster musikalischer Interpretationen des Hoheliedes.

Exegetisch sind die wichtigsten Auslegungsmodelle des Hoheliedes in den musikalischen Konzepten vertreten, sowohl die allegorische (ekkesiologisch, mystisch) wie die wörtlich-profane Auslegung.

Die Moderne greift die musikalischen und interpretatorischen Modelle der Tradition auf, erweitert sie und entwickelt neue.

Die vollständige Aufarbeitung der musikalischen Rezeption des Hoheliedes wäre eine lohnende Forschungsaufgabe.

*Der Autor ist Alttestamentler in Würzburg*

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Genannt seien stellvertretend Motetten von *Guillaume Dufay* (ca. 1400–1474) und *Josquin des Près* (ca. 1440–1521).

- <sup>2</sup> Man vermisßt das Stichwort „Hoheslied“ in den einschlägigen Musiklexika MGG, RIEMANN, *The NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, HONEGGER-MASSENKEIL, *Das große Lexikon der Musik*, Freiburg 1978–1982; aber auch die theologischen Fachlexika wie RGG, LThK und TRE schweigen über die musikalische Hohelied-Rezeption.
- <sup>3</sup> Ohne die hilfsbereite und kundige Unterstützung von Mitgliedern des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Würzburg, allen voran Frau Dr. Frohmut Dangel-Hofmann und Herr Akad. Dir. Rudolf Dangel, die mir Notenmaterial zur Verfügung stellten und Hilfestellung in der Bibliothek leisteten, hätte der Artikel nicht verfaßt werden können. Frau Dr. Beate Wins gab zusätzlich wertvolle Hinweise. Weiterführend waren die wichtigen mündlichen Informationen von Prof. Winfried Hiller, München, die der Bayer. Rundfunk vermittelte.
- <sup>4</sup> 1. Antiphon: „Dum esset rex“ (Hld 1,11.12); 2. Ant.: „Laeva eius sub capite meo“ (Hld 2,6 // 8,3); 3. Ant.: „Nigra sum“ (Hld 1,5.4; Vg: 1,4.3); 4. Ant.: „Jam hiems transiit“ (Hld 2,11.13); 5. Ant.: „Speciosa facta es“ (nach Hld 1,15.16) (s. *Liber Usualis*, Paris 1962.). In diesem Zusammenhang sei auch die spätmittelalterliche Praxis der sog. verselbständigten „Marianischen Antiphonen“ erwähnt, die zumeist Hohelied-Texten entnommen wurden; vier haben sich, jahreszeitlich verteilt, bis heute erhalten, s. MGG I, 1949–1951, 543 und HONEGGER-MASSENKEIL 5,222f.
- <sup>5</sup> 5-st.; IX. Band der Gesamtausgabe von F. X. HABERL, Leipzig 1894ff, Nr. 353.
- <sup>6</sup> 4-st.; I, 81; sog. „Antwerpener Motetten“.
- <sup>7</sup> 8-st.; XXI, 724.
- <sup>8</sup> Fünf 6-st. Motetten in XIII 533; 536.537; 535; 534.
- <sup>9</sup> Zwei 5-st. Motetten in V, 251; 252.
- <sup>10</sup> 4-st.; I, 80.
- <sup>11</sup> Im XIV. Band der Gesamtausgabe von G. F. MALIPIERO, Asolo 1926–1942.
- <sup>12</sup> Vgl. M. GREGOR-DELLIN, Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, München <sup>2</sup>1984, 156–159. 175–178.
- <sup>13</sup> S. F. ESPAGNE (Hrsg.), *Motetten von P. da Palestrina*, in Partitur gesetzt von Th. de WITT, IV. Band, 5-st. Motetten, Leipzig 1874 (Nachdruck 1968).
- <sup>14</sup> S. MGG 11, 1963, 278.
- <sup>15</sup> S. MGG 10, 1962, 698.
- <sup>16</sup> „... und seit dieser Zeit wählte ich das aus, was die göttliche Liebe Christi und seiner Braut, der Seele, enthielt, in Wahrheit die Lieder Salomos“.
- <sup>17</sup> Nach MGG 10, 1962, 697f.
- <sup>18</sup> Nach MGG 10, 1962, 696.
- <sup>19</sup> Ausgabe nach der posthumen Handschrift von 1606 von W. LIPPHARDT, Kassel 1928 (Nachdruck 1971). Zu L. Lechner als Lasso-Schüler s. W. BOETTICHER, *O. di Lasso und seine Zeit*, I. Bd, Kassel 1958, 710–712.
- <sup>20</sup> Vertont ist in sechs Teilen Hld 1,1–17; 2,1–6.15–17.
- <sup>21</sup> So deutet *Gottfried Arnold* (1666–1714) das Hohelied „auff die wesentliche vereinigung und gemeinschaft Gottes mit der gläubigen seele“, nach U. KÖPF, Art. „Hoheslied III/1“, TRE 15, 1986, 511.
- <sup>22</sup> S. M. GECK, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XV, Kassel 1965, 56.179f.186.193.
- <sup>23</sup> Nach GECK, 193.
- <sup>24</sup> Z. B. in der Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“, BWV 49, s. A. DÜRR, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel 1971, 487–490.
- <sup>25</sup> Nach DÜRR, 532f.
- <sup>26</sup> So DÜRR, 535, der das überschwengliche Urteil spricht: „Wo immer von Jesumystik in der großen Kunst die Rede ist, wird man diese Kantate nicht unerwähnt lassen dürfen“.
- <sup>27</sup> Vgl. Hld 1,5; 2,7; 3,5.11; 5,8.16; 8,4.
- <sup>28</sup> Im Band III der neuen Gesamtausgabe, Frankfurt 1990.
- <sup>29</sup> Nach U. KÖPF, TRE 15, 512.
- <sup>30</sup> Nach J. M. VINCENT, Art. Hoheslied III/2, TRE 15, 1986, 513f.
- <sup>31</sup> S. MGG 8, 1960, 1108: „Manuskript“.
- <sup>32</sup> S. A. SCHERING, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, 419–421.
- <sup>33</sup> SCHERING, s. Anm. 32.
- <sup>34</sup> MGG 8, 1962, 1108 (H. ENGEL) mit kritischer Distanz: „Schering lobt die Loeweoratorien zu sehr“.
- <sup>35</sup> S. M. BOCIAN, *Lexikon der Biblischen Personen*, Kröners Taschenausgabe 460, Stuttgart 1989, 460.
- <sup>36</sup> Nach HONEGGER-MASSENKEIL 5, 182.
- <sup>37</sup> S. BOCIAN (Anm. 35) 460 sowie HONEGGER-MASSENKEIL 8, 378 und 1, 334f.
- <sup>38</sup> S. W. TAPPOLET, *Arthur Honegger*, Zürich 1933, 131.
- <sup>39</sup> S. MGG 6, 1957, 687; *The Grove Dictionary* 8, 680.
- <sup>40</sup> S. HONEGGER-MASSENKEIL 4, 143.
- <sup>41</sup> S. HONEGGER-MASSENKEIL 6, 235.
- <sup>42</sup> S. BOCIAN (Anm. 35) 460.



<sup>43</sup> Auskunft W. Hiller.

<sup>44</sup> Erschienen als CD bei WERGO 6280-2, Mainz 1995 unter der Leitung von Hans Rudolf Zöbeley.

<sup>45</sup> H. SCHMÖKEL, Heilige Hochzeit und Hohes Lied, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 32,1, Wiesbaden 1956.

<sup>46</sup> Sie fand statt in der Würzburger Neubaukirche am 27. Mai 1992: Das Collegium Musicum Vocale und das Akademische Orchester der Universität Würzburg leitete Rudolf Dangel. Vgl. Die Presseberichte in „Mainpost“ vom 26. 05. und 01. 06. 92 und in „Volksblatt“ vom 01. 06. 1992.