

# Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen – Musik der Trauer und der Verzweiflung in Oper und Kirche

**Prof.Dr. Silke Leopold**

Abendvortrag, 23. April 2008, im Rahmen der  
58. Lindauer Psychotherapiewochen 2008 (www.Lptw.de)

Weinen, Klagen,  
Sorgen, Zagen,  
Angst und Not  
Sind der Christen Tränenbrot,  
Die das Zeichen Jesu tragen.

Mit diesem Chor eröffnete Johann Sebastian Bach am 22. April 1714 seine Kantate für den Gottesdienst in der Weimarer Schlosskapelle. Es war ein traditioneller und dennoch außergewöhnlicher Satz, mit dem Bach die Worte Salomon Francks umgab. Grundlage war ein ostinater Bass, eine Melodie, die im Umfang einer Quart in chromatischen Halbtonschritten abwärts schritt. Darüber stießen die einzelnen Stimmen des Chores ebenfalls abwärts weisende Melodiebruchstücke heraus, die das Weinen und Klagen so recht in Musik umsetzten – gleichsam schluchzend, zu keinem zusammenhängenden Satz fähig, vereinzelt, allein und mutlos. Die Tonart f-moll, die den Zeitgenossen als die düsterste überhaupt galt, verstärkte den Eindruck der Ausweglosigkeit noch, und der langsame Sarabandenrhythmus mit seinen stockenden, wie tränenenerstickten Pausen trug das Seine zu der Wirkung der Musik bei: In diesem Chorsatz versammelte Bach alle musikalischen Chiffren der Trauer, die die Tradition bereitstellte, türmte sie gleichsam übereinander. Kein Zuhörer seiner Zeit konnte sich den Botschaften dieser Musik entziehen. Und es verwundert nicht, dass Bach diesen Chorsatz später noch einmal verwenden sollte, und zwar für den traurigsten Moment im Leben eines Christenmenschen überhaupt: die Kreuzigung Christi. Für das „Crucifixus“ seiner h-Moll-Messe griff er rund drei Jahrzehnte später in seinem letzten Lebensjahrzehnt just auf diesen Chor zurück.

Beispiel: Weinen Klagen Sorgen Zagen

Szenenwechsel.

Mourn, all ye muses! Weep, all ye swains!  
Tune, tune your reeds to doleful strains!  
Grows, cries and howlings fill the neighb'ring shore:  
Ah the gentle Acis is no more.

(Traur't, all ihr Musen! Wein, Schäfervolk! Stimm auf der Flöte den Grabgesang an. Ächzt, klagt und heulet, dass das Ufer hall: Ach, der schöne Acis ist nicht mehr!)

*Acis and Galatea*, eine Masque auf den Text von John Gay, die Georg Friedrich Händel im Jahre 1718 für den Earl of Carnavon, den späteren Duke of Chandos auf seinem Landsitz Schloss Cannons in Middlesex komponierte, war bereits seine zweite Beschäftigung mit der Geschichte des schönen Hirten Acis, der Nereide Galatea und des Zyklopen Polyphemos, wie sie Ovid in seinen Metamorphosen erzählt hatte: Dort wurde die Liebe zwischen Acis und Galatea von dem rasend eifersüchtigen Polyphemus zerstört, der Acis mit einem Felsbrocken erschlug. Nur die Verwandlung des Acis in einen Fluß, in dessen Fluten Galatea fürderhin leben würde, gleichsam auf immer und ewig umspült von ihrem Geliebten, konnte die Verzweiflung der zarten Wassernymphe mildern. In seiner ersten Version, der *Serenata Aci, Galatea e Polifemo* für Neapel im Jahre 1708 hatte Händel dem sterbenden Aci eine lange Arie in den Mund gelegt; dieser folgte ein kurzes Rezitativ der Galatea und darauf eine triumphierende Arie des Polifemo. In der englischen Masque standen Händel andere dramaturgische Möglichkeiten zu Gebote. Zwischen Acis Sterben und einer feierlichen, gleichsam öffentlichen und deshalb von Affektkontrolle eher als von Verzweiflung geprägten Totenklage der Galatea platzierte er einen Klagegesang des Chores, der trauriger und verzagter kaum hätte sein können, und der in vielen seiner musikalischen Botschaften Bachs „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ gleicht:

Beispiel: Mourn all ye muses

Händel bediente sich derselben musikalischen Chiffren wie Bach, die sich in dem Hörer zu einer einzigen umfassenden Botschaft fügten: Dass die ganze Welt den Tod des Acis beweint. die Tonart f-moll, der Rhythmus der Sarabande und jene absteigende Chromatik, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in der Musik als „passus duriusculus“, als harter, schwerer Gang bezeichnet wird – musikalische Formeln der Trauer, die den Text verdeutlichten, die aber dem zeitgenössischen Hörer auch ohne Text unmittelbar verständlich waren.

Die Emotionen waren zu allen Zeiten eine Angelegenheit der Musik. Und seit dem späteren 15. Jahrhundert, seit der neuerlichen Beschäftigung mit der antiken Philosophie, wurde der Idee, dass Musik Einfluss auf die Befindlichkeiten des Menschen nehmen konnte, weil sie selber Befindlichkeiten darzustellen in der Lage war, immer größerer Raum in der musiktheoretischen Diskussion wie in der praktischen Umsetzung, der Komposition und der Aufführung von Musik, gegönnt. „Affectus exprimere“, „esprimere gli affetti“, die Affekte ausdrücken: Seit der Mitte des

16. Jahrhunderts beherrscht dieser Begriff immer deutlicher das musiktheoretische Schrifttum. Die Musik sollte die Gefühle, die Affekte, die Befindlichkeiten zur Unterstützung des Textes mit ihren eigenen Mittel verdeutlichen. Darüber herrschte über die Jahrhunderte hinweg Einigkeit. Und auch die musikalischen Mittel erweisen sich als über die Jahrhunderte hinweg auffällig konstant. Dennoch gab es Unterschiede nicht nur im Verlauf der Epochen und im Wechsel der musikalischen Gattungen, sondern auch von Komponist zu Komponist in der Art und Weise, diese Grundannahme umzusetzen, den Text zu verstehen und mit ihm kompositorisch umzugehen.

Uneinigkeit herrschte etwa bis weit in das 18., ja eigentlich in das 19. Jahrhundert hinein hinsichtlich der Frage, ob nur die Vokalmusik Gefühle ausdrücken könne oder ebenso die Instrumentalmusik. War man noch im 16. Jahrhundert der unbestrittenen Überzeugung, dass nur die Vokalmusik, d.h. die Verbindung der Musik mit einem Text, in der Lage war, Gefühle zu vermitteln, so traten die Komponisten des 17. Jahrhunderts an, der Instrumentalmusik ebenfalls eine Seele zuzugestehen. Der Titel von Biagio Marinis Instrumentalmusikpublikation aus dem Jahre 1617 *Affetti musicali* markierte so etwas wie eine kleine Revolution, denn er implizierte, dass auch die textlose, die nur gespielte, nicht gesungene Musik in der Lage war, Gefühle zu transportieren, dass eine Violine nicht weniger Gefühle zu vermitteln und auszulösen in der Lage war als die menschliche Stimme. „Sonate, que me veu tu“ fragte noch im Jahre 1737 der französische Universalgelehrte Fontenelle und brachte damit zum Ausdruck, dass die reine Instrumentalmusik ohne Text, ohne einen Inhalt, den sie vermitteln konnte, im doppelten Sinn bedeutungslos war.

Unter den Emotionen ist es vor allem die Trauer, das Weinen, für das sich die Musik in besonderer Weise zuständig fühlt. Nänien und Trauermärsche, Elegien und musikalische Epitaphien, teilweise als eigene musikalische Gattung „Tombeau“ genannt, füllen über Jahrhunderte hinweg die Partituren. Totenklagen und Trauermusiken durchziehen die Musikgeschichte wie ein roter Faden: persönliche und kollektive, private und öffentliche Trauer ließ sich gleichermaßen in Musik setzen. Schon im frühen Mittelalter entwickelte sich eine besondere Form des gesungenen „Planctus“, des Klagegesangs, der sich von dem gesprochenen bzw. gelesenen „Planctus“ durch eine rhythmisch fixierte Dichtung unterschied – eine Dichtung, die selbst bei Abwesenheit einer musikalischen Überlieferung auf gesungenen Vortrag hindeutet. Guillaume Dufay komponierte mehrere Klagegesänge auf den Fall von Konstantinopel im Jahre 1453 – eine davon ist erhalten, die *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae*, die Klage der heiligen Mutter Kirche von Konstantinopel; sie kombiniert einen Text aus den Klageliedern Jeremiae mit einem französischen, auf den Anlaß bezogenen Text. Eher privater, persönlicher Schmerz äußert sich in Klagemotetten wie *Nymphes des Bois*, in der Josquin Desprez seinem Schmerz über den Tod seines Lehrers Johannes Ockeghem musikalischen Ausdruck gibt. Ein besonderes Faible für Klagegesänge hatte Margarethe von Österreich, die Tochter Kaiser Maximilians I., Statthalterin der Niederlande, bis zu Ihrem Tod 1530, Erzieherin ihres Neffen, Kaiser Karls V., als Ehefrau einmal verstoßen und zweimal früh verwitwet – sie hatte allen Grund, ihre Liebe zur Musik mit ihrem Hang zur Melancholie zu verbinden: In einem für sie geschriebenen Prachtmanuskript von 1523 häufen sich die Trauergesänge, und neben so aktuellen wie einer von ihr selbst gedichteten Klage über den Tod ihres Bruders Philipps des Schönen und einer über die letzten Worte der Dido „*Dulces exuviae*“ steht auch die Totenklage für ihren dahingeschiedenen Lieblingspapagei. Solche Trauergesänge über verstorbene Haustiere hatten eine bis in die römische Antike, genauer: bis zu Catull zurückreichende Tradition, und Margarethes Lieblingspapagei, der „*Amant vert*“ war nur der erste in einer langen Reihe von toten Vögeln und anderen Haustieren, die in empfindsamer, aber auch in grotesker Weise besungen wurden. Ich erwähne die *Trauer=Music eines kunsterfahrenen Kanarienvogels* von

Georg Philipp Telemann – „O große Not. Mein Kanarie ist tot“, oder die *Elegie auf den Tod eines Pudels*, ein frühes Klavierlied des 17jährigen Ludwig van Beethoven oder Franz Schuberts Klavierlied *Auf den Tod einer Nachtigall* von 1816. Nicht unerwähnt bleiben kann in diesem Zusammenhang auch Mozarts merkwürdige Reaktion auf die Nachricht vom Tod seines Vaters, die nicht in eine wie auch immer geartete Trauermusik auf Leopold Mozart mündete, sondern in ein Gedicht auf seinen toten Star:

Hier ruht ein lieber Narr,  
ein Vogel Star.  
Noch in den besten Jahren  
musst er erfahren  
des Todes bittren Schmerz:  
Mir blut' das Herz.

So die erste Strophe. Über dieses Gedicht ist viel Psychologisches geschrieben worden. Es scheint, als habe Mozart den Schmerz über den Tod des Vaters gleichsam auf einen Nebenkriegsschauplatz, den Tod seines Vogels, verlagern wollen.

Dass die Trauermusiken auch im religiösen Bereich eine zentrale Rolle spielten, soll ebenfalls nicht unerwähnt bleiben – die Totenklage Davids um Saul und Jonathan gehörte zu den beliebtesten Episoden des Oratoriums und der geistlichen Oper, angefangen bei Giacomo Carissimi über Marc-Antoine Charpentiers *David et Jonathas* 1688 bis hin zu Georg Friedrich Händels *Saul* 1737, in dem die Totenklage fast den gesamten dritten Akt einnimmt. Und der Tod Jesu bildete das zentrale Thema der protestantischen Passionen: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ lautet der Beginn von Johann Sebastian Bachs Matthäuspassion. Im Gottesdienst waren es die Trauerkantaten der evangelischen und die Traueranthems der anglikanischen Kirche, aber vor allem das Requiem, die Totenmesse, die die musikalische Phantasie in besonderer Weise anregten, und dies weit über die kirchliche Liturgie hinaus: Schon Mozarts unvollendetes Requiem wurde im 19. Jahrhundert weitgehend als Konzertstück wahrgenommen, wie auch übrigens die Requiem von Hector Berlioz und Giuseppe Verdi, und Brahms' *Deutsches Requiem* hätte aufgrund seiner textlichen Faktur gar nicht mehr in den Gottesdienst gepasst.

Das 20. Jahrhundert schließlich bot auch ohne allzu enge kirchliche Bindungen genügend Anlaß, der Trauer eine musikalische Stimme zu verleihen, das individuelle, die Summe der Einzelschicksale in eine kollektive Klage umzuformen, das private öffentlich zu machen. Wenn Karl Amadeus Hartmann 1939 ein Violinkonzert mit dem Titel *Musik der Trauer* komponierte, so war dies freilich eher der Rückzug in das Private, der Versuch, dem Grauen, bei dem er nicht mitmachen wollte, eine Stimme zu geben: „Ich wollte all das niederschreiben, was ich dachte und fühlte. Das ergab Form und Melos“ sagte Hartmann später über das Konzert, das aus Deutschland herausgeschmuggelt und 1940 in der Schweiz uraufgeführt wurde, als der Klagegesang eines, der in Deutschland keine Öffentlichkeit hatte. Andere Werke, wie etwa Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*, eine Kantate aus dem Jahre 1947, *Threnos: den Opfern von Hiroshima* für Streichorchester von Krzysztof Penderecki 1960/61 oder Benjamin Britzens *War Requiem* für eine Aufführung in der Kathedrale des von den Deutschen zerstörten Coventry 1962 sind nur die Spitze eines gigantischen musikalischen Eisbergs.

Die Musikgeschichte ist also so voll des Weinen, dass Beschränkung nottut, und wenn ich mich im folgenden auf die dramatische Musik konzentrieren werde, so nicht nur, weil die Opernbühne ein besonders beliebter Ort für das Weinen ist, sondern auch, weil dramatische Musik mehr als Opernmusik ist und die Vorstellung einer Klagesituation nicht auf die szenische Darstellung beschränkt ist. Es geht mir darum, wie bestimmte musikalische Topoi, musikalische Formeln der Trauer über die Jahrhunderte und über die musikalischen Gattungen hinweg ihre Bedeutung bewahren und Botschaften zu vermitteln imstande sind, obwohl sie im Einzelfall kompositorisch jeweils individuell gestaltet werden. Ich möchte dies an dem scheinbar simpelsten aller musikalischen Parameter zeigen, die im imaginären Lehrbuch für Trauerkompositionen stehen, der absteigenden melodischen Linie.

„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ – was sich im Laufe der Zeit an musikalischen Botschaften für Trauer und Klage so alles angesammelt hatte, betraf alle Bereiche der Komposition: Melodik, Rhythmus und Harmonik, und je mehr von diesen Botschaften übereinander gepackt wurden, umso deutlicher wurde die Aussage. Da war zum einen die Tonart: Seit Beginn der Operngeschichte hatten sich die entfernteren Tonarten als Überbringer der starken Emotionen, speziell der Trauer bewährt, allen voran die Molltonarten wie g-moll, c-moll und f-moll, aber auch E-Dur mit seinen vier Kreuzen. Schon 1607, als von Tonarten im Sinne einer festgelegten harmonischen Grundlage für einen längeren musikalischen Abschnitt noch gar nicht die Rede sein konnte, hatte Claudio Monteverdi im *Orfeo* die Schreckensnachricht und den Schmerz über Euridices Tod durch ein schroffes Gegeneinander von E-Dur und g-moll hörbar gemacht.

Beispiel:

Dass diese Tonarten so viel Schmerz erzeugten, buchstäblich in den Ohren weh taten, lag auch an der Instrumentenstimmung der Zeit, die noch nicht gleichschwebend temperiert war und deshalb unterschiedliche Reinheitsgrade aufwies: Neben E-Dur klang g-moll unsauber und umgekehrt, und diese Unsauberkeiten waren gewollt; sie unterstützten gleichsam die dramatische Aussage, dass hier etwas völlig in Unordnung geraten war. Im Lauf des 17. Jahrhunderts bildeten sich c-moll mit seinen drei B's und f-moll mit seinen vier B's als die klassischen Trauertöne heraus und begründeten eine nahezu verbindliche Tradition, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein Bestand hatte. E-Dur dagegen wurde von den Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts wie Marc-Antoine Charpentier oder Johann Mattheson wegen seiner schneidenden Schärfe als traurig und verzweifelt wahrgenommen und beschrieben.

Neben der Tonart war es der Rhythmus: Scharf punktierte Rhythmen erweisen sich über die Jahrhunderte der Musikgeschichte hinweg als ein besonders geeignetes Mittel, Trauer, Klage und Verzweiflung zu begleiten. Sie kennzeichnen Johann Sebastian Bachs Trauerkantate „Lass Fürstin, laß noch einen Strahl“ ebenso wie Mozarts „Qui tollis peccata mundi“ aus der c-moll-Messe. Darüber hinaus lieferten die Tanzrhythmen musikalische Chiffren für bestimmte Affekte. Die Sarabande zum Beispiel mit ihrer irregulär wirkenden Betonungsstruktur, einer Akzentbetonung auf der eins des Taktes und einer Längenbetonung auf der 2, aber auch mit ihren gleichsam wie Schluchzer wirkenden Pausen – diese Sarabande eignete sich bestens für die musikalische

Darstellung von Trauer. Emblematisch hierfür ist Händels Arie „Lascia ch'io pianga“, die Sie vermutlich alle kennen, und sei es aus dem Farinelli-Film, in dem diese Arie der musikalische Auslöser für die Erinnerung an die Kastration wird.

Beispiel:

Und schließlich waren es die Mittel der Melodiegestaltung, die die Trauer musikalisch kodieren, mit Bedeutung aufladen konnten. Hier waren es zweierlei Formeln, die ihre Eignung über die Jahrhunderte hinweg bewahrten: Zum einen die fallende melodische Linie, und zum anderen der große Sprung aufwärts – das eine als musikalische Chiffre für Hoffnungslosigkeit und Passivität, das andere für Verzweiflung und Auflehnung. Begleiten Sie mich nun auf einer kleinen Zeitreise, die vom England an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert nach Italien des 17., wieder zurück in das London des frühen 18. und schließlich nach Wien in das späte 18. Jahrhundert führen wird, und die von der Eignung wie von der Wandelbarkeit dieser beiden melodischen Parameter für Musik der Trauer erzählen wird.

Das musikalische Emblem der Trauer und der Klage ist die diatonisch absteigende Quart, eine melodische Linie in vier Tönen abwärts. Die Bindung dieser melodischen Linie an die Klage ist so eng, dass dieses musikalische Motiv, wenn es denn im Bass und als ostinate Wendung auftaucht, sogar den Namen „Lamentobass“ trägt. Bevor diese vier Töne als ostinater Bass in die dramatische Musik des 17. Jahrhunderts Eingang fanden – davon gleich später – wurde sie durch einen englischen Komponisten sinnbildhaft codiert: John Dowland, der die schon zuvor existierende und sozusagen bedeutungslose, schlichte kleine Melodie aus dem Stand der Unschuld in ein neues Stadium überführte, in dem sie von nun an bis gleichsam in alle Ewigkeit mit Trauer verbunden wurde: „Flow my tears, fall from your springs: Exiled for ever let me mourn“: Fließt, meine Tränen, fällt aus euren Quellen. Laßt mich, für immer im Exil, trauern. Das Herabfließen der Tränen, das aus den Quellen fallen schilderte Dowland musikalisch mit der diatonisch absteigenden Quart und lud diese harmlose Melodie mit einem Sinngehalt auf.

Dowland verwendete die absteigende Viertonleiter gleich zweimal hintereinander: „Flow my tears“ die eine, „fall from your springs“ die andere. Und damit die Melodie nicht ins Endlose nach unten rutschte, verband er die beiden Leitern durch einen Sextsprung nach oben miteinander. Außerdem waren sie, wenngleich absteigend, nicht identisch: Im ersten Fall zwei Ganztonschritte und ein Halbton, im zweiten Fall ein Ganzton, umgeben von zwei Halbtönen. Das ist mit höchster Raffinesse komponiert, und die Begeisterung wächst, wenn man bemerkt, dass dem folgenden Vers „Exiled for ever let me mourn“ ebenfalls ein absteigendes Tetrachord zugrunde liegt, das lediglich mit ein paar anderen Tönen ausgeschmückt wird – und dem folgenden Vers übrigens auch. Die ganze Komposition scheint auf melodisch fallenden Quartern zu basieren:

Beispiel:

„Flow my tears“ erschien in Dowlands *Second Book of Ayres* im Jahre 1600 im Druck. Daß er diese fallenden Quartern nicht zufällig für „Flow my tears“ ausgewählt hatte, wird durch die Bearbeitung deutlich, die er selbst in den nächsten Jahren anfertigte und 1604 unter dem Titel *Lachrimae or Seven tears and other Pavans* veröffentlichte. In dieser Instrumentalmusiksammlung, eine der bedeutendsten der frühen Ensemblesmusik überhaupt, setzte er sich schöpferisch mit den Tränen auseinander, indem er sieben verschiedene Bearbeitungen von „Flow my tears“ vorstellte, die alle

über der fallenden Viertonmelodie komponiert waren. Die vermeintlich bedeutungslose Instrumentalmusik bekam auf diese Weise eine Bedeutung zugewiesen und die Viertonmelodie auch ohne den Text eine Bedeutung.

Es war Claudio Monteverdi, der dieser rhetorischen Figur, der zunächst einmal nicht dramatisch konzipierten musikalischen Textausdeutung einen dramatischen Charakter verlieh und zum Erfinder und Begründer der Tradition des Lamentobasses wurde. Ob Monteverdi Dowlands Lachrimae-Pavanen oder vielleicht sogar „Flow my tears“ kannte, ist nicht bekannt, eher unwahrscheinlich und auch nicht wichtig. Dowland hatte diese Melodie ja nicht erfunden, sondern seinerseits aus dem allgemeinen Thesaurus melodischer Wendungen genommen, ebenso wie später Monteverdi. Allerdings ging dieser in einer völlig neuen Weise damit um. Im Jahre 1638 veröffentlichte Monteverdi sein VIII. Madrigalbuch, eine Art musikalisches Vermächtnis seiner weltlichen Musik, in dem sich Kompositionen aus den letzten 3 Jahrzehnten seines Lebens finden. Darunter auch eine *Lamento della Ninfa* genannte Komposition, die den Untertitel „rapresentativo“ trägt. Darstellerisch. Anders als bei anderen Werken in diesem VIII. Madrigalbuch fordert Monteverdi hier keine szenische Aufführung: Das Wort „rapresentativo“ bezieht sich eher auf die musikalische Faktur und mit ihr verbunden auf die Art der Aufführung, zu der Monteverdi genaue Angaben macht. Das *Lamento della Ninfa* basiert auf einem strophischen Gedicht Ottavio Rinuccinis, das mit einer Rahmenerzählung beginnt und schließt und dazwischen in wörtlicher Rede die Liebesklage einer von ihrem Liebhaber verlassenen Nymphe ausbreitet. Jede der zahlreichen Strophen endet mit dem kommentierenden Refrainvers: „Miserella a più no no, tanto gel soffrir non può“ (Die Arme, ach, nein, soviel Kälte kann sie nicht ertragen). Monteverdi verteilte nun den Text auf drei Männerstimmen, die für die Rahmenerzählung und den kommentierenden Refrain zuständig waren, und den Gesang der Nymphe, einen Sopran, und er erläuterte im Vorwort, was er mit „rapresentativo“ meinte: Die Rahmenerzählung solle im „tempo della mano“, also im mit der Hand geschlagenen Takt vorgetragen werden. Die Klage der Nymphe aber solle, mitleidig kommentiert von den drei Männerstimmen, frei vorgetragen werden, wie auf einer Theaterbühne, und zwar „al tempo dell’ affetto dell’ animo“ – nach dem Zeitmaß des Affekts, der seelischen Befindlichkeit. Damit dieses aber möglich wurde, ohne dass die Musik ihr Gerüst verlor, verfiel Monteverdi auf eine wahrhaft geniale Idee, nämlich, die imaginäre Bühne, auf der sich das Drama abspielte, in der Musik selbst abzubilden, d.h. also mit dem Mittel des instrumentalen Continuobasses ein musikalische Plattform zu konstruieren, gleichsam einen klanglichen Bühnenboden, auf dem die Nymphe frei und ohne musikalisch umzukippen agieren konnte. Diesen musikalischen Bühnenboden konstruierte Monteverdi, indem er das absteigende Tetrachord immer wieder beharrlich – ostinat wiederholte, was auch noch einen angenehmen Nebeneffekt für die Komposition hatte: Indem Monteverdi die absteigende melodische Linie in den instrumentalen Baß verlegte, machte er die Singstimme frei für alle möglichen melodischen Wendungen, während der Baß durch die immerwährende Wiederholung des Immergleichen die Trauerassoziation garantierte. „Rapresentativo“ bedeutet in diesem Fall dramatisch, aber nicht szenisch: Die Szene entsteht durch die Art der musikalischen Faktur allein in der Imagination des Zuhörers.

Beispiel:

Das *Lamento della Ninfa* ist Kammermusik, nicht für szenische Darbietung gedacht und in ihrer Trennung von Ostinatobaß und freier Gesangsdeklamation auch aus dem Geist der nichtszenischen Musik geboren. Obwohl Monteverdi das *Lamento della Ninfa* als Kammermusik ohne szenische Darbietung konzipiert hatte, dauerte es kaum wenige Jahre, bis diese Art des Lamentos Eingang in

die venezianische Oper fand. Mit wachsender Vertrautheit des Publikums mit diesem musikalischen Emblem für Klage begannen die Komponisten auch, das Tetrachord selber zu verändern, chromatisch auszufüllen oder durch Zwischenschritte biegsamer zu machen. Der „passus duriusculus“, die ausschließlich in chromatischen Schritten absteigende Quart ist nur eine von unzähligen Varianten. Sie ist uns zuallererst von Johann Sebastian Bachs „Weinen Klagen Sorgen Zagen“ und dem Crucifixus aus der h-moll-Messe bekannt.

Mit den neuen Da-capo-Formen der Opernarien an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert nahm das Interesse an ostinaten Bässen in der Arienkomposition und damit auch an dem Szenentypus des Lamentos in der Oper generell ab. Dennoch gab es in der Geschichte der Oper, in der dramatischen Musik also, immer wieder Gelegenheiten, bei denen Komponisten emblematisch auf diesen musikalischen Topos verwiesen und sicher sein konnten, dass ihr Publikum diese Botschaft verstand. Zwei besonders markante Beispiele möchte ich Ihnen noch nennen. Das erste stammt von Georg Friedrich Händel, der ja in vielerlei Hinsicht ein konservativer Komponist war und ungern auf die musikalischen Errungenschaften aus seiner Jugendzeit verzichten mochte, wenn sie sich zur Darstellung menschlicher Erlebnissituationen eigneten. Der Lamentobaß findet sich bei ihm weit häufiger noch als bei den anderen Opernkomponisten seiner Zeit. Und eine dieser Arien ist in einem Maße mit musikalischen Trauerchiffren gesättigt, dass sie hier einfach nicht fehlen darf. Ich meine die Arie der Cleopatra „Piangerò la sorte mia“ aus *Giulio Cesare in Egitto*, uraufgeführt im Jahre 1724. Cleopatra befindet sich in einer scheinbar ausweglosen Situation: Sie glaubt ihren Geliebten und Unterstützer Cesare tot, und ihr Bruder Tolomeo, mit dem sie sich um die Herrschaft in Ägypten streitet, hat sie in den Kerker geworfen. Dort alleingelassen gibt sie ihrer ganzen Trauer und Verzweiflung musikalischen Ausdruck: „Piangerò la sorte mia“: ich werde mein Schicksal beweinen, solange ich Leben in mir verspüre. Aber wenn ich tot bin, dann werde ich Dir, Tolomeo, als Geist auf immer tödliche Angst einjagen. Diese Arie, die der große alte Händelforscher Winton Dean als „stroke of a genius“ bezeichnete, versammelt alle Affektchiffren, deren Händel habhaft werden konnte, zu einem einzigen großen Psychogramm einer Persönlichkeit, die in Verzweiflung unterzugehen droht und um Selbstbeherrschung und Würde ringt: Absteigendes Tetrachord im Bass, Sarabandenrhythmus und die schneidende Tonart E-Dur lassen von Anfang an keinen Zweifel, dass hier eine existenzielle Grenzsituation erreicht ist. Noch dazu schneidet Cleopatra mit ihrem Arieneinsatz einem möglichen Ritornell, dass ihrer Trauer eine Form geben könnte, gleich zu Beginn das Wort ab: Die Arie beginnt gleichsam nackt, und der Lamentobass verrät sofort, wie es um Cleopatras Gemütsverfassung bestellt ist. Über diesen altbekannten Affektchiffren aber lässt Händel ihre individuelle Seelenpein zusehend wachsen, was sich in immer größeren Intervallsprüngen ihrer Gesangsstimme äußert: von der Terz des Beginns über eine Quint und eine Oktave bis schließlich zu einem gleichsam unkontrollierten Nonensprung, bis sich Cleopatra in der Kadenz wieder fängt. Doch ist diese Beruhigung nur von kurzer Dauer: Dem Aufbäumen folgt ein Moment hoffnungsloser Schwäche, die sich artikuliert in den in die Lamentoquart im Bass eingeschobenen chromatischen Tönen einerseits und den ebenfalls chromatisch absinkenden Tonschritten der Melodie andererseits. Danach zieht sich Cleopatra gleichsam selbst am eigenen Schopf aus ihrem Elend und bringt am Ende des A-Teils sogar eine ordentliche Kadenz zustande.

Beispiel (anhalten nach A-Teil):

Musik der Trauer – deutlicher als in dieser Arie konnte man das Weinen mit den Mitteln der Musik kaum hörbar machen. Gleichzeitig aber machte Händel auch deutlich, dass Cleopatra eine wahre Königin war, die nicht nur andere zu beherrschen imstande war, sondern auch sich selbst. Denn die Arie ist, wie es sich im Jahre 1724 gehört, eine Da-capo-Arie – eine Arienform mithin, nicht den Affektausdruck als primäres Ziel hat, sondern die Affektkontrolle. Und im Mittelteil der Arie verliert



Cleopatra tatsächlich die Contenance. Dem differenzierten Psychogramm des A-Teils folgt ein unvorhergesehener Wutausbruch, bei dem das Blut hörbar in Wallung gerät – erst im Orchester und dann mit extremen Koloraturen auch in der Singstimme, die parallele Molltonart verweist ebenfalls auf Cleopatras Schwäche und gibt dem E-Dur des A-Teils neben der Trauer noch eine weitere Konnotation – nämlich die, dass Cleopatra auch noch in der traurigsten, scheinbar ausweglosesten Situation Seelenstärke beweist. Wenn der A-Teil nämlich als Da-capo zurückkehrt, bekommt die Trauer, die zu Beginn der Arie nichts als Seelenqual vermittelt hatte, einen fast beruhigenden Charakter – traurig ja, aber nicht am Boden zerstört, im Gegenteil: Die langsame Beruhigung hin zum Ende des A-Teils wirkt wie ein Zurückkehren zur Ordnung, wie ein Lichtstrahl in dunkler Nacht: Händel macht durch die Musik deutlich, dass Cleopatra auch in der schlimmsten Lebenssituation eine starke Frau ist.

Beispiel B- und A-Teil:

Mein letztes Beispiel, Wien am Ende des 18. Jahrhundert, und, Sie ahnen es schon, natürlich Mozart, dürften Sie hier kaum erwarten. Das Komponieren mit ostinaten Bässen war den Wiener Klassikern wie überhaupt der Musik des späteren 18. Jahrhunderts nicht eigen. Trauer wurde, wenn überhaupt, in den Opern mit instabiler Harmonik, den dafür bekannten Tonarten und irregulären Arienformen zum Ausdruck gebracht. Idomeneos Arie „Vedrommi intorno“ ist dafür ein gutes Beispiel – sie beginnt in harmlosem C-Dur, rutscht aber alsbald nach c-moll ab und kann sich lange Zeit nicht in einer beherrschten und beherrschbaren Tonart wieder finden: Je trauriger die Vision von dem Opfer wird, von dem Idomeneo noch nicht einmal ahnt, dass es sein eigener Sohn sein wird, umso instabiler wird die Harmonik und die Melodik der Arie. Und Konstanzes „Traurigkeit ward mir zum Lose“ aus der *Entführung aus dem Serail* macht allem voran durch die Tonart g-moll und durch bruchstückhafte, gleichsam stockende, schluchzende Melodielinien deutlich, wie es um Konstanzes Seelenverfassung steht. G-Moll war für Mozart immer eine besondere, mit traurigem Pathos aufgeladene Tonart, eine „weibliche“ Tonart auch, wie überhaupt die Molltonarten in seinen Opern mit sehr wenigen Ausnahmen den Frauenrollen vorbehalten sind. Eine der Ausnahmen findet sich just in der *Entführung aus dem Serail*, wo Osmins Auftrittslied „Wer ein Liebchen hat gefunden“ ebenfalls in g-moll steht. Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit aber auf eine andere g-moll-Arie lenken, nämlich auf Paminas Arie „Ach ich fühls, es ist verschwunden“ aus der *Zauberflöte*, die vielleicht traurigste Arie, die Mozart je komponierte und gleichzeitig auch ein Stück, in dem er sehr bewusst mit musikalischen Traditionen spielte. Wir kennen die Situation: Tamino hat das Schweigegebot der Eingeweihten verinnerlicht und lässt sich auch dann nicht davon abbringen, als Pamina zu ihm kommt und ihn anfleht, sich mit ihr zu beschäftigen. „O, das ist mehr als Kränkung – mehr als Tod“ sagt Pamina bevor sie mit ihrer Arie beginnt. Diese ist eine Verzweiflungsarie von höchster Trauer – aber sie ist auch der gezielte Versuch, Tamino doch noch zu einer Reaktion zu bewegen, affektgeladen und kontrolliert zugleich. Eine pochende Achtelbewegung zieht sich wie ein rhythmischer Ostinato durch fast die gesamte Arie und schweigt erst im instrumentalen Nachspiel. Die Koloraturen auf dem Wort „meinem Herzen“ machen deutlich, wie gezielt Pamina ihre Gefühlsäußerungen platziert, dass in all der Verzweiflung auch ein wenig nachdrückliche Berechnung steckt. Auffällig ist aber vor allem Paminas Beginn: „Ach ich fühls“ durchschreitet abwärts eine Quint, „es ist verschwunden“ nach einem pathetischen Oktavsprung aufwärts noch einmal eine Quart abwärts. Das sind musikalische Botschaften, die auf die Tradition des Lamentos zurückverweisen, von Mozart – und vor allem von Pamina – sehr bewusst gesetzt.

Beispiel:

Natürlich ist Paminas Trauer echt. Aber sie ist auch zielgerichtet; sie arbeitet darauf hin, Tamino zum Reagieren zu bringen. Und womit hätte man ein solches Ziel besser erreichen können als mit den musikalischen Chiffren der Trauer, die jeder, buchstäblich jeder spontan entschlüsseln konnte? Paminas Strategie wird auch im weiteren Verlauf der Arie deutlich – wenn sie etwa den Satz „Nimmer kommt ihr Wonnestunden meinem Herzen mehr zurück“ Im parallelen B-Dur, aber mit einer dramatischen Abwärtsbewegung der Beginn, mit chromatisch sich aufwärts quälenden Gang am Schluß – schroffer könnten die Gegensätze nicht sein, stärker ihre Seelenpein nicht zum Ausdruck kommen. Ihren Selbstmord allerdings inszeniert sie dann in der traditionellen Trauertonalart c-moll, und selbst die drei Knaben können nicht verhindern, dass die Tonart sich weiter verdüstert, zu As-Dur, der von dem Mozart-Zeitgenossen Schubart so genannten „Gräbertonalart“, und Pamina schließlich zu den Worten „Ja, des Jammers Maß ist voll“ gar einen veritablen „Passus duriusculus“ singt. In dem Moment allerdings, als sie sich den Dolch in die Brust stoßen will und sich in Richtung ihrer ganz privaten Trauertonalart g-moll bewegt, fallen die drei Knaben ihr (und gleichsam auch dem Tonartenschema) in den Arm und wenden das angesteuerte g-moll zu Es-Dur, der Tonart der Eingeweihten.

Mozarts *Zauberflöte* ist eine der letzten Opern, die mit derartigen musikalischen Formeln spielt, mit Chiffren, deren Bedeutung sich nur vor einem Publikum entfalten konnte, das mit ihnen vertraut war. Im 19. Jahrhundert änderte sich die Operndramaturgie grundlegend und mit ihr die musikalischen Lösungen für Szenen der Trauer; Formeln waren kaum mehr dabei; die individuelle Situationsbeschreibung löste den Umgang mit vertrauten Chiffren ab. Doch das wäre ein anderer Vortrag. Die musikalischen Chiffren ihrerseits aber behielten ihre Bedeutung bei und entfalteten auch im 19. Jahrhundert noch ihre Verweiskraft. Und nicht nur in der Oper, sondern auch und insbesondere in der Instrumentalmusik. Der langsame Satz von Beethovens 3. Symphonie, der *Eroica*, „*Marcia funebre*“ überschrieben, steht in der traditionellen Trauertonalart c-moll, die Grundtonart der Symphonie, zu der sich der langsame Satz natürlich verhalten muss, in der traditionellen heroischen Tonart Es-Dur. Und als Franz Schubert sein d-moll-Streichquartett mit einer geballten Ladung musikalischer Todesmetaphern auflud, mit dem Variationssatz über sein Lied „Der Tod und das Mädchen“ und dem Erlkönig-Zitat im letzten, wie ein rasender Ritt durch Nacht und Wind komponierten Satz, da wählte er für das Scherzo – ausgerechnet das Scherzo – den „Passus duriusculus“ als dominierendes musikalisches Motiv, erst im Cello, dann in der Violine, und schließlich brachte ihn ganz am Ende des letzten Satzes noch einmal prominent und unüberhörbar unter. Wenn das nicht dramatische Musik- musikalisches Drama – mit den Mitteln der reinen, der absoluten Musik ist....

### **Klangbeispiele zum Vortrag**

Johann Sebastian Bach, Kantate BWV 12 „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“

Holland Boys Choir – Netherlands Bach Collegium – Peter Jan Leusink, Brilliant Classics  
99704/22

Georg Friedrich Händel, *Acis and Galatea*: “Mourn all ye muses”

Les Arts Florissants – William Christie, Erato 3984-25505-2

Claudio Monteverdi, *L’Orfeo*: “Ahi caso acerbo”

Maria Cristina Kiehr, Victor Torres – Ensemble Elyma – Gabriel Garrido, K 617066

Georg Friedrich Händel, *Rinaldo*: “Lascia ch’io pianga”

Cecilia Bartoli – The Academy of Ancient Music – Christopher Hogwood, Decca 467 087-2

John Dowland, “Flow my tears”

Alfred Deller – Robert Spencer, harmonia mundi france HMC 90244

Claudio Monteverdi, Lamento della Ninfa

Viveca Axell – Tragicommedia, Teldec 4509-91971-2

Georg Friedrich Händel, Giulio Cesare in Egitto: “Piangerò la sorte mia”

Barbara Schlick – Concerto Köln – René Jacobs, harmonia mundi france HMC 901385.87

Wolfgang Amadeus Mozart, Die Zauberflöte: “Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden”

Christiane Oelze – The English Baroque Soloists – John Eliot Gardiner, Archiv Produktion  
449 166-2

---

**Kontakt:**

Prof.Dr.phil. Silke Leopold

Direktorin d. Musikwissenschaftl. Seminar

d. Univ. Heidelberg

Augustinergasse 7, D-69117 Heidelberg