

Quellenangabe

Daniel Fromme: Die Hiob-Rezeption in der Musik des 20. Jahrhundert. Zur Musikalisierung des Leidens. Reihe Musik und Religion / Religion und Musik, Bd.3, Berlin: LIT 2016, S. 217-220. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

2.2.2.2 Schrei am Kreuz: Felicitas Kukucks *Gottesknecht*

Ist in Petr Ebens Orgelzyklus Hiob der Protagonist, von dem sich die Perspektive aus auf Christus erweitert, so stellt FELICITAS KUKUCK (1914-2001) in ihrem Passions-Oratorium *Der Gottesknecht* (1957)⁴¹² den Leidensweg Christi in den Mittelpunkt, den sie mit Passagen aus dem Hiob-Buch kontrastiert. So kündigt nicht Hiob Christus an, sondern Christi

⁴⁰⁸ Vgl. Tarlinski: Von biblischen Texten inspirierte Orgel-Solo-Kompositionen seit 1960, S.357.

⁴⁰⁹ Der Choral wird so zur Grundlage der Improvisation: „Zitieren bedeutet im improvisatorischen Kontext weniger das Heranziehen eines fixierten und unveränderlichen Traditionsbestandes, vielmehr wird der erklingende Ton zum Auslöser einer teilweise nicht präjudizierbaren Entwicklung“ (Jacob: Petr Ebens „Hiob“, S.306). Zu den verschiedenen Improvisationen, die als Vorstufen lesbar sind, wie zu den Hintergründen vgl. zudem ausführlich Landgren: Music – Moment – Message, v.a. S.34-73.

⁴¹⁰ Vgl. Landgren: Music – Moment – Message, S.70 und 76f.

⁴¹¹ Wolfgang Bretschneider: „Hinter die Grenzen des Lebens schauen“: Petr Eben, Hiob. Eine Einführung in den Orgelzyklus, in: Religionsunterricht an höheren Schulen 47 (2004), S.4.

⁴¹² Felicitas Kukuck: Passionsoratorium *Der Gottesknecht*. Sechs Kantaten, den Wochen der Fasten- und Passionszeit folgend, für gemischten Chor und Instrumente, Chorpartitur, Wolfenbüttel 1957.

Leben und Leiden erhalten retrospektiv ein Vorbild, das sich nun wiederholt. „Dies ist beschrieben von den Evangelisten; zuvor verheißen auch im Leidensbuche Hiob“, heißt es am Ende der Präambel, die zum Schlüssel für die Komposition wird. Die 1914 in Hamburg geborene Komponistin hat dabei einen ganz ähnlichen Hintergrund wie Petr Eben, da auch sie aus einem teiljüdischen Elternhaus kam und den Zweiten Weltkrieg nur dank ihrer Heirat mit Dietrich Kukuck überlebte.⁴¹³ Auch bei ihr haben die Schrecken des Krieges einen starken Einfluss auf ihre Kompositionen hinterlassen, wie sie selber sagt: „Es gab in meinem Leben viele Ereignisse, die ich mit Hilfe des Komponierens verarbeite. Entsetzlich waren für mich Erlebnisse während des Zweiten Weltkrieges. Das Werk ‚Ecce Homo‘ ist Zeugnis dafür, daß ich mich noch heute damit auseinandersetze.“⁴¹⁴

Während ihre Eltern 1939 emigrierten, blieb Felicitas Kukuck in ihrer Heimat, der sie sich stark verbunden fühlte. Ihr Mann wurde 1940 zur Marine eingezogen, ihr Leben war durch Angst geprägt. Durch eine gläubige Jüdin, die sie von 1942 bis Kriegsende in ihrer Wohnung versteckte, fand die eher atheistisch eingestellte Komponistin aber Vertrauen und Zuversicht, aus der sich ihre spätere Beschäftigung mit biblischen und religiösen Themen entwickelte.⁴¹⁵ Daneben ist der große Einfluss ihres

⁴¹³ Vgl. ausführlich etwa Cordula Sprenger: Felicitas Kukuck als Komponistin von Solo- und Chorliedern. Exemplarische Untersuchungen zu zeitgeschichtlichem Umfeld und stilistischen Einflüssen (Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart, Bd.1), Marburg 2008, S.26-31.

⁴¹⁴ Ein Gespräch mit Felicitas Kukuck, Hamburg, in: Komponistinnen der Neuen Musik. Alice Samter, Felicitas Kukuck, Erna Woll, Ruth Bodenstein-Hoyme, Ruth Zechlin, Eva Schorr und Siegfried Ernst. Eine Dokumentation, hg. von Beate Philipp [...], Kassel 1993, S.32. In dem 1991 uraufgeführten szenischen Oratorium *Ecce Homo* beschäftigt sich Felicitas nochmals mit den „letzten Tage[n] des Jesus aus Galiläa“, wie es im Untertitel heißt. Grundlage ist hier die jüdische Sichtweise von Schalom Ben-Chorin, dessen Buch *Bruder Jesus* das Libretto stark beeinflusst hat.

⁴¹⁵ Vgl. Claudia Friedel: Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild (Frauenforschung interdisziplinär, Bd.2), Münster 1995, S.384f. So berichtet auch Kukucks Tochter Margret Johannsen in einem Interview, dass ihrer Mutter eine grundlegende, aber eher kritisch ausgerichtete Religiosität eigen war und dass sie oftmals die Ansichten ‚rebellischer‘ Christen wie Eugen Drewermann teilte. Die Beschäftigung mit geistlicher Musik habe aber auch pragmatische Gründe gehabt, wie die Nutzung der Kirche als Aufführungsraum und die Tantiemenfreiheit der Bibeltexte. Vgl. die Zusammenfassung des Interviews mit Margret Johannsen in Sprenger: Felicitas Kukuck als Komponistin von Solo- und Chorliedern, S.167.

Lehrers Paul Hindemith zu bedenken, bei dem sie an der Berliner Musikhochschule von 1936 bis zu dessen Emigration 1937 Komposition im Nebenfach studierte. Hindemiths Bekenntnis zu einer engagierten, kommunikativen Musik, die den Hörer bewegen und bessern soll, wurde auch ihr Leitlinie, aus der sich nicht zuletzt ihr Engagement in der Jugendmusikbewegung und auf dem Gebiet der Kirchen-, Laien- und Schulmusik erklärt.⁴¹⁶ Für das Verständnis des Passions-Oratoriums dürfte schließlich die Verwurzelung zwischen Juden- und Christentum ein wichtiger Aspekt sein:⁴¹⁷

Es sind aber gerade die Zusammenhänge zwischen Judentum und Christentum, die Ungereimtheiten, die bei der gegenseitigen Beurteilung auftreten, für mich von besonderem Interesse. Ich setze mich intensiv mit Bibeltexten auseinander, und dabei reizt mich oft eine bzw. meine unkonventionelle Interpretation, die ich formuliere und dann vertone. Juden werden oft als „unchristlich“ betrachtet, und das zu unrecht. Auch Jesus war schließlich ein Jude, nur proklamierte er die bedingungslose Liebe, auch die Liebe zu Feinden. Für mich ist das der wichtigste Punkt.⁴¹⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg wandte sich Kukuck verstärkt der Vokalmusik zu, da sie ihre kompositorischen Impulse in erster Linie aus der Sprache empfing. Unterstützt wurde sie dabei durch Gottfried Wolters, der unter anderem Lektor im Möeseler-Verlag war und viele ihrer Werke dort unterbrachte.⁴¹⁹ Er war es auch, der die Komposition von *Der Gottesknecht* anregte und die Entstehung begleitete, wie verschiedene Briefe aus dem Nachlass belegen;⁴²⁰ zudem fand die Uraufführung des Oratoriums in Berlin und Hamburg 1959 unter seiner Leitung statt.

⁴¹⁶ Vgl. Hans Kohlhasse: Hindemiths Einfluss als Lehrer. Zum Schaffen seiner Schülerin Felicitas Kukuck, in: Hindemith-Jahrbuch 13 (1984), S.161f.

⁴¹⁷ Kukuck beschäftigte sich vor allem im zunehmenden Alter mit dem christlich-jüdischen Dialog und war in den neunziger Jahren Mitglied der Deutsch-Jüdischen Gesellschaft Hamburg. Auch in ihren Werken finden sich zunehmend Texte jüdischer Lyriker wie Nelly Sachs, Paul Celan und Schalom Ben-Chorin, der sie darüber hinaus durch seine exegetischen Schriften stark beeindruckte. Vgl. dazu die Ausführungen Margret Johannsens in Sprenger: Felicitas Kukuck als Komponistin von Solo- und Chorliedern, S.170

⁴¹⁸ Ein Gespräch mit Felicitas Kukuck, S.33.

⁴¹⁹ Vgl. Felicitas Kukuck und Eike Funk im Gespräch, in: Komponistinnen der Neuen Musik. Alice Samter, Felicitas Kukuck, Erna Woll, Ruth Bodenstein-Hoyme, Ruth Zechlin, Eva Schorr und Siegrid Ernst. Eine Dokumentation, hg. von Beate Philipp [...], Kassel 1993, S.48.

⁴²⁰ Der Nachlass von Felicitas Kukuck wird im Archiv *Frau und Musik* in Frankfurt am Main aufbewahrt. Unter den zahlreichen Briefen von Wolters nehmen explizit diejeni-

Das Werk besteht aus sechs Kantaten, die jeweils einem Sonntag der Fastenzeit zugeordnet sind: 1. *Invocavit*, 2. *Reminiscere*, 3. *Oculi*, 4. *Laetare*, 5. *Judica* und 6. *Palmarum* (Palmsonntag), sowie einer Prämambel. Die Besetzung besteht aus zwei gemischten Chören, einem Hiob- und einem Evangelien-Chor, denen in der Regel die entsprechenden Texte zugeordnet sind. Als Instrumente treten zum Evangelien-Chor, der entsprechend der Konzeption um Christi Passion herum im Mittelpunkt steht, eine Streichergruppe, die Kukuck in den Aufführungshinweisen näher beschreibt als „Gamben oder Fideln oder moderne Streichinstrumente, einfach oder chorisch besetzt, eventuell gekoppelt etwa mit Blockflöten und Oboen, schließlich auch ersetzbar durch die Orgel.“⁴²¹ Hierin zeigt sich zum einen ihr Bezug zur Jugend- und Singbewegung, in der historisierende Instrumente wie Fideln oder Gitarrenlauten hoch im Kurs standen, aber auch ihre Orientierung an aufführungspraktischen Gegebenheiten. Von seiner inneren Anlage her ist das Oratorium aber als a cappella-Werk zu verstehen; die Instrumente, notiert als dreistimmiger Satz in zwei Systemen, werden nur selten hinzugezogen.⁴²² Die zwei Chöre singen häufig im Wechsel, werden aber auch gemeinsam eingesetzt. Durch ihre deutlich getrennte Aufstellung im Kirchenraum sind die beiden Ebenen – Hiob und Christus, Altes und Neues Testament, Judentum und Christentum – aber immer erkennbar. Die Choräle, die ganz in der Gattungstradition der Kantate jeden Teil abschließen, sind für die Gemeinde (mit Begleitung der Chöre) konzipiert und binden so einen dritten Klangkörper mit ein.

Die musikalische Gestaltung orientiert sich zum einen an Kukucks Lehrer Hindemith, von dem sie das melodische Denken in Sekundgängen und -brücken sowie eine übergeordnete Zweistimmigkeit als harmonische Grundlage des Satzes übernimmt. Zum anderen ist die Musik stark durch den Text beeinflusst, „den sie sich gerne selbst zusammenstellt oder auch selbst schreibt. Das Einrichten der Texte nimmt dabei mehr Zeit in Anspruch als die Komposition. Die Sprachmodulation ist der Ausgang und der Text wird mit dem Rhythmus und vor allem der Melodik herausgear-

gen vom 14. Juli 1955 (zur Konzeption und Textgestaltung) und vom 15. Februar 1957 (zu aufführungspraktischen Fragen) auf das Werk Bezug. Es zeigt sich daher, dass die Ideen zu *Der Gottesknecht* bis ins Jahr 1955 zurückreichen.

⁴²¹ Kukuck: Passionsoratorium *Der Gottesknecht*, S.[1].

⁴²² Dies verdeutlicht auch die Bezeichnung der gedruckten Gesamtpartitur als „Chorpartitur“, wie sie sich auch in weiteren Werken Felicitas Kukucks findet.

beitet, die Harmonik bleibt untergeordnet.“⁴²³ So sind weite Abschnitte des Oratoriums – wie des Gesamtwerkes – durch einen rezitativen Charakter geprägt, der sich in statischen Bewegungen, kleinen Intervallen und syllabischer Textverteilung, in sich wiederholenden Formeln und in organischer Gestaltung niederschlägt. Die schlichte, erzählende Musik wird aber immer wieder durch kontrapunktisch gearbeitete Passagen unterbrochen, die in der Regel ebenfalls vom Text aus gedacht sind bzw. diesem entsprechen.⁴²⁴

Die erste Kantate *Invocavit / Die Versuchung* beginnt mit der einstimmigen Ankündigung der ersten Himmelsszene, der sich der Dialog zwischen Gott und Satan anschließt. Eine auffällige Abweichung vom Originaltext zeigt sich in den Gottesworten „Hast du Acht gehabt auf meinen Knecht Jesus?“, die ein unmittelbares Ineinanderfallen von Hiob und Jesus andeuten und damit das typologische Programm des Werkes umreißen. Pastor Hans-Geerd Fröhlich, der der Komponistin bei der Textzusammenstellung behilflich war, schreibt dazu im Programmheft der Uraufführung:

Da wir die Hiobtexte unter der Vertiefung der Passion hören sollten, ist an den entscheidenden Stellen des Buches Hiob, nämlich im Gespräch zwischen Gott und dem Teufel, der Name Jesus für Hiob eingesetzt. Denn unter der Passion des Herren fragen wir nicht nach dem vereinzelt Hiob, sondern nach Jesus, der der Mensch vom Himmel ist, in dem das Gesamtleid und die Gesamtschuld des Menschengeschlechtes wie in einem Brennpunkt zusammengefaßt ist. Diese ‚kanonische Kontrapunktik‘ hat die Formgestalt unseres Werkes bewirkt. Was in der Prämisse fundamental ausgesprochen ist, wird in den folgenden Kantaten durchgeführt zu einem Zeugnis dessen, daß es Jesus war, der in diese Welt kam, um die Werke des Teufels zu zerstören.⁴²⁵

Die Idee, im Hiob-Text den Namen Jesus einzusetzen, geht allerdings auf den Theologen Helmut Lamparter (1912-1991) zurück, wie sich die Komposition auch sonst stark an dessen Übersetzung und Kommentar des Hiob-Buches *Das Buch der Anfechtung* (1951) anlehnt. Kukuck verwendet nicht nur verschiedene Hiob-Verse der Übersetzung als Textgrundlage, sondern übernimmt auch fast den gesamten Epilog, in dem Lamparter

⁴²³ Kohlhasse: Hindemiths Einfluss als Lehrer, S.164.

⁴²⁴ Vgl. ebd., S.164f., Anmerkung 14.

⁴²⁵ Der Gottesknecht. Passionsoratorium für zwei gemischte Chöre, Gemeindegesang und Instrumente von Felicitas Kukuck. Berlin, am 1. März 1959, um 17 Uhr, Matthäuskirche, Steglitz / Hamburg, am 8. März 1959, um 20 Uhr, Petrikirche. Programmzettel zur Uraufführung (im Nachlass der Komponistin im Archiv *Frau und Musik*).

den beschriebenen Namenstausch vornimmt und Jesu Passion unter den Vorzeichen Hiobs in einer Kompilation verschiedener Evangelientexte erzählt. Christus wird so zur Antwort an Hiob: „An die Stelle des ‚großen Dulders‘ Hiob im Alten Bund tritt der ‚große Schmerzensmann‘ Jesus Christus im Neuen Bund. Und siehe – hier ist mehr denn Hiob!“⁴²⁶

Ist Hiob bei Petr Eben Sieger im Leiden, während Faust unterliegt, so wird Hiob in Lamparters Argumentation selbst zum Verlierer, da er das Leiden nicht klaglos und still wie später Jesus am Kreuze trägt. Die Frage nach Schuld und Leiden, die im Prolog zwischen Gott und Satan gestellt wird, findet in Hiobs Hadern und Aufbegehren keine Antwort, sondern löst sich erst in Christus, der die Macht Satans endgültig überwindet.⁴²⁷

Felicitas Kukuck übernimmt diese Sicht in einem Entwurf zur Werkbeschreibung für eine Reihe von (gekürzten) Aufführungen in den Jahren 1988 und 1989: „Es soll deutlich werden, daß sich in der Seele des leidenden und in der Anfechtung stehenden Menschen ein Kampf mit dem Satan abspielt, an dem Hiob zerbricht, den aber Jesus für Gott entscheidet.“ Neben der zentralen Überhöhung Hiobs durch Christus, die auch Lamparters Kommentar als Ténor durchzieht und zum konzeptionellen Kern von *Der Gottesknecht* wird, zeigen sich in diesem Zitat zwei weitere wichtige Aspekte: Zum einen gewinnt der Kampf zwischen Gott und Satan als Kampf zwischen Gut und Böse eine wesentliche Bedeutung für die Interpretation, zum anderen wird dieser Kampf in das Innere des Leidenden projiziert, also psychoanalytisch gedeutet.

Der Kampf zeigt sich in der ersten Kantate bereits in der Verteilung der Vokalstimmen: Gott wird durch die Männerstimmen repräsentiert, während die Frauenstimmen die Worte Satans übernehmen. In diesen Kampf ist der Mensch, Hiob wie Jesus, hineingeworfen, was sich symbolisch in der Besetzung durch den gemischten Chor ausdrückt. Der Kontrast zwischen Gut und Böse wird zudem durch unterschiedliche Intervalle verdeutlicht, denn während Gottes Worte sich zumeist in würdevollen Quartetten bewegen, singen die Frauen hier in Terzen, die womöglich als

⁴²⁶ Helmut Lamparter: Das Buch der Anfechtung. Das Buch Hiob übersetzt und ausgelegt von Dr. Helmut Lamparter (Die Botschaft des Alten Testaments, Bd.13), Stuttgart 1951, S.260. Dem in Anlehnung an die Himmelsszene gestalteten Epilog (S.257-260) fügen Kukuck und Fröhlich lediglich weitere Hiob-Verse hinzu und tauschen einige Szenen aus der Passionsgeschichte aus; insgesamt bleibt das Oratorium erstaunlich nah an Lamparters Epilog.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S.260f.

süßlich, jedenfalls dem liturgischen Gestus Gottes entgegenstehend gehört werden können:

Vom Um-her-strei-fen und Wan-dern hin und her-auf der Er-de.
 Sa-tan,
 sprach: Der Sa-tan, der Sa-tan,

NB 41) Felicitas Kukuck: Der Gottesknecht, 1. Kantate: Invocavit, T.13-22 (Hiob-Chor)⁴²⁸

In den ungleichmäßig hin- und herpendelnden Sekundschritten lässt sich zudem eine Ausdeutung von Satans Charakter erkennen, wie ihn wiederum Lamparter – auf Grundlage des Bibeltextes („Umherstreifen und Wandern hin und her“) – beschreibt: „Zum anderen erfahren wir, wie frei und ungezwungen sich dieser Widersacher auf der Erde, die doch des Herrn ist (Ps 24,1), ganz offenkundig bewegen darf und tatsächlich auch bewegt. Er wandert umher, nirgends ein Grenzpfahl, der ihm den Zutritt verwehrt. Er hat freien Zugang in alle Lande auf Erden, er schleicht sich ungehindert in jedes Haus, in jedes Herz.“⁴²⁹

Die Bedeutung des Kampfes schlägt sich bei Lamparter wie bei Kukuck auch in der doppelten und jeweils recht umfassenden Ausführung der Himmelsszenen nieder: Die zweite Kantate *Reminiscere / Der Gottesknecht* wiederholt analog zum zweifachen Prolog des Hiob-Buches fast wörtlich den Beginn der ersten Kantate. So gewinnt die ‚Wette‘ zwischen Gott und Satan als Grundkonflikt des Werkes ein großes Gewicht. In diesem doppelten Dialog überlässt Gott zweimal Hiob dem Satan, gibt ihn in dessen Hand. Dieses Bild – „Siehe, er ist in deiner Hand!“ – entwickelt Kukuck weiter zu einem Leitmotiv, das auch in spätere Szenen aus Jesu Passion eingefügt ist und das Handeln der verschiedenen Personen erklärt: „Es soll deutlich werden, daß sich der Satan in den einzelnen Stadien der Passion und ebenfalls in den Personen, die Jesus umgeben: in Judas, in Petrus, in Pontius Pilatus immer wieder blicken läßt. Auch Jesu

⁴²⁸ Der ‚doppelte Violinschlüssel‘ steht bei Kukuck für die Koppelung von Männer- und Frauenstimmen, wie sie in den einleitenden Aufführungshinweisen erklärt. Hier sind Tenor und Alt parallel geführt.

⁴²⁹ Lamparter: Das Buch der Anfechtung, S.27.

Versuchungen in der Wüste wird als Darstellung des Machtkampfes zwischen Gott und Satan aufgefaßt“, schreibt die Komponistin in dem bereits erwähnten Entwurf einer Werkbeschreibung. Indem sie das Gefangensein in der Hand des Bösen auch musikalisch aus dem Hiob-Prolog entwickelt und auf die Passion Jesu Christi überträgt, wird der Kampf zum bestimmenden und zugleich verbindenden Element. In der ersten Kantate nur angedeutet, tritt das Motiv in seiner Originalgestalt erstmals am Ende der zweiten Himmelsszene hervor:

2
8

Sie he, Er ist in dei-ner-Hand!

Sie he, er ist in dei-ner-Hand!

NB 42) Felicitas Kukuck: Der Gottesknecht, 2. Kantate: Reminiscere, T.94-99 (Hiob-Chor)

In der ersten Kantate lässt Kukuck dem Dialog die Szene um Jesu Versuchung durch den Teufel (Lk 4,1-13) folgen. Die im Evangelientext zitierten alttestamentlichen Prophezeiungen („Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“ / „Du sollst deinen Herrn anbeten“ / „Du sollst Gott, deinen Herrn nicht versuchen“) ordnet sie dem Hiob-Chor zu, sodass die typologische Bezugnahme deutlich erkennbar wird. Interessanter aber ist die Charakterisierung Satans in dessen wörtlicher Rede mit den musikalischen Mitteln aus seinem Auftreten im Prolog, den in pendelnden Sekundintervallen sich bewegenden Terzparallelen der Frauenstimmen. Genauso zeigt sich die Gestaltung, wenn Petrus in der zweiten Kantate den Satan verscheucht (Mt 16,21-23), während die anschließende Abendmahl-Episode mit der Ankündigung des Verrats durch Judas mit dem ‚Satan-Motiv‘ („Siehe, er ist in deiner Hand!“) kommentiert wird (S.40).

Gemeinsam treten beide Gestaltungsmerkmale in der vierten Kantate *Laetare / Gerichtete Richter* auf. Judas wird hier bereits in der instrumentalen Einleitung, die später als Zwischenspiel in ähnlicher Form wiederholt wird, mit dem Satan assoziiert:



NB 43) Felicitas Kukuck: Der Gottesknecht, 4. Kantate: Laetare, T.1-6 (Instrumente)

Dem unmittelbaren Verrat (Mt 26,47-50) lässt Kukuck dann das ‚Satan-Motiv‘ im Hiob-Chor folgen (S.65), das durch sein nochmaliges Auftreten (S.69) die Festnahme Jesu (Mt 26,50-54 und Lk 22, 52f.) rahmt – und den Gottessohn so in den Kampf von Gut und Böse mithineinzieht. Dass dieser Kampf über Hiobs individuelle Not hinausgeht und die gesamte Menschheit betrifft, wird in einer anderen Szene der vierten Kantate deutlich: „Die Erde gab er in des Frevlers Hand und hat verhüllt der Richter Angesicht“ (Hi 9,24) singt der Hiob-Chor direkt nach dem Spruch des Todesurteils über Jesus. Lamparter kommentiert diese Perikope des Hiob-Buches folgendermaßen:

Immerhin wird deutlich, daß der Satan das Spiel nahezu gewonnen hat. Ein weiterer Hinweis, wie wenig Gott an der Gerechtigkeit gelegen ist, ist nach Hiobs Worten darin zu sehen, daß Er „die Erde in des Frevlers Hand gegeben hat“ (24). Warum duldet Er, daß Tyrannen das Heft an sich reißen, deren grausame Willkür nichts nach Recht und Unrecht fragt? Er duldet es nicht nur, es hat den Anschein, als verhülle er selbst „der Richter Angesicht“, indem Er ihnen eine Binde über die Augen legt. Ist es nicht offenkundig, daß nicht die Gerechtigkeit, sondern schreiende Ungerechtigkeit in dieser Welt triumphiert?⁴³⁰

Mit Jesu Verhaftung scheint das Böse gewonnen zu haben. Kukuck verschärft hier die Spannung, die sich erst in der sechsten Kantate lösen wird, und erweitert die Dimensionen des Kampfes auf die Weltenbühne hin: In Jesu Passion geht es ums Ganze!

Neben den Kampf, den Kukuck und Fröhlich mit Lamparter als Analogie zwischen Hiob und Christus lesen, treten in der dritten, vor allem aber in der fünften Kantate als weitere parallele Elemente die Isolation und soziale Ausgeschlossenheit. In der dritten Kantate *Oculi / Das Lamm Gottes* steht Jesu Gebet im Garten Gethsemane (Mk 14,32-34 und Lk 22,41.44-46) im Zentrum, eine Situation völliger Einsamkeit, in der die Jünger trotz Jesu Bitte, mit ihm zu wachen, einschlafen. Hier schiebt Kukuck einen Abschnitt aus dem Hiob-Buch ein, der als ‚Isolations-Motiv‘ in der

⁴³⁰ Lamparter: Das Buch der Anfechtung, S.73f.

fünften Kantate (in anderer Tonart) wiederholt wird: „Die Brüder hat er fern von mir getan und meine Freunde völlig mir entfremdet!“ (Hi 19,13), gestaltet durch in Gegenbewegung geführte Quartmixturen von Sopran, vorausgehend und den Text in meist absteigenden Intervallen deklamierend, und Alt/Tenor, nachfolgend und in weiten Bögen auf- und absteigend als Wehrufe auf dem Vokal ‚a‘ (S.49f.). Ebenfalls aus dieser Einsamkeit heraus singt der Hiob-Chor kurz darauf die Warum-Frage aus Hiob 3,20. Der Text ist auf Sopran- und Alt-Solo (aus dem Chor) verteilt, sodass eine der ganz raren solistischen Stellen im Oratorium entsteht, die die Situation der Fragenden symbolisiert. Auch in diesen Stellen der Einsamkeit klingt wiederum die Interpretation Lamparters mit, der etwa zu den Versen des 19. Kapitels schreibt:

Nirgends hat Hiob seine Vereinsamung ergreifender geschildert wie in diesen Versen. [...] Es gibt einen Grad der Verelendung, der für den Betroffenen das Ausgestoßenwerden aus der menschlichen Gesellschaft zur Folge hat. Genau dies ist an Hiob wahr geworden. [...] Auch und gerade in dieser Vereinsamung und Verlassenheit von allen Menschen, mit Einschluß der Liebsten und Nächsten, steht Hiob in engster Leidensgemeinschaft mit dem kommenden Gottesknecht, der an seinem Kreuze gleichfalls von Gott und allen Menschen zugleich verlassen war.⁴³¹

Ein drittes übergreifendes Motiv zeigt sich in dem titelgebenden Gottesknecht, nach dem auch die zweite Kantate benannt ist. Darin kommt ein Abschnitt über die Worte „Dem Sklaven gleicht er, der nach Schatten lechzt, dem Knechte, der auf seine Löhnung wartet“ (Hi 7,2) vor (S.31f.), der in der fünften Kantate *Judika / Der ewige Hohepriester* wiederholt wird (S.89). „Mein Knecht“ wird Jesus respektive Hiob auch in der doppelten Himmelsszene genannt, doch was verbirgt sich hinter dieser Bezeichnung? Der Gedanke des Gottesknechtes geht auf eine Textgruppe von vier Gottesknecht-Liedern innerhalb des alttestamentlichen Buches Jesaja zurück (Jes 42,1-4; 49,1-6; 50,4-9 und 52,13-53,12), die einen im Leiden siegenden Knecht Gottes imaginieren. Innertestamentlich und in jüdischer Auslegung ist die Frage nach dem Gottesknecht nach wie vor schwer zu beantworten und weist wohl in Richtung einer Gruppe aus dem Volk Israel.⁴³² Typologisch aber ist das im vierten Lied artikulierte, stellvertretende Leiden des Gottesknechtes für die ganze Menschheit schon im Neuen Testament auf Jesus Christus übertragen worden, in dem mehrfach die Jesaja-Worte zitiert werden, unter anderem im Kontext von Jesu

⁴³¹ Lamparter: Das Buch der Anfechtung, S.118f.

⁴³² Vgl. Diethelm Michel: Deuterocesaja, in: TRE, Bd.8, Berlin 1981, S.521-528.

Passion im Matthäus- und im Lukas-Evangelium (Mt 8,17 und Lk 22,37): „Die den beiden Testamenten gemeinsame Einsicht, daß das Leiden und der Tod des Gerechten nicht zusammenfällt mit Scheitern und Sinnlosigkeit, macht [...] verständlich, warum die neutestamentlichen Zeugen die Tradition vom stellvertretenden Leiden des Gerechten rezipiert haben: ‚um kraft ihrer Typik die Bedeutung des Todes Jesu schärfer zu erfassen‘.“⁴³³

Diese Intention dürfte auch Kukuck mit der Verwendung des Begriffes verfolgt haben, da ihr die universale Bedeutung von Christi Opfertod für die Menschheit eine wichtige Botschaft ist, wie bereits an anderer Stelle herausgearbeitet wurde. Zwar verwendet sie die einschlägigen Jesaja-Zitate der Evangelien nicht, dennoch scheint die in Jesaja aufgespannte Theologie des stellvertretenden Leidens im Oratorium als Folie immer durch. Das zweimalige ‚Knecht-Motiv‘ dürfte dazu ebenso beitragen wie die Überschriften *Der Gottesknecht* (zweite Kantate) und *Das Lamm Gottes* (dritte Kantate), mit dem ein ähnliches Motiv transportiert wird, das zudem im Abendmahl-Kontext der dritten Kantate weiter ausgeführt wird. Auch das gliedernde Gerüst des Chorals *O wir armen Sünder!* (Evangelisches Kirchengesangbuch Nr. 57), dessen Strophen jeweils die Kantaten abschließen,⁴³⁴ hat die Überwindung der menschlichen Sünde durch Christi Leiden und Opfertod zum Inhalt und führt jede Kantate zu dieser Einsicht zurück.

Die sechste Kantate *Palmarum / Der Schmerzensmann* führt schließlich alle drei Motive – Kampf zwischen Gut und Böse, Isolation im Schmerz und stellvertretendes Leiden zur Erlösung der Menschheit – zusammen und das Passionsoratorium zu seinem Höhepunkt. Die Komponistin selbst weist im Programmheft zur Blankeneser Aufführung 1989 auf die zentrale Kreuzigungsszene und insbesondere die Jesus-Worte „Eli, Eli, lama

⁴³³ Bernd Janowski: Er trug unsere Sünden. Jes 53 und die Dramatik der Stellvertretung, in: *Der leidende Gottesknecht. Jesaja 53 und seine Wirkungsgeschichte mit einer Bibliographie zu Jesaja 53*, hg. von Bernd Janowski und Peter Stuhlmacher (Forschungen zum Alten Testament, Bd.14), Tübingen 2010, S.48.

⁴³⁴ Der Text des Passionsliedes geht zum Großteil auf Hermann Bonnus (1542) zurück, die Melodie ist bereits um 1350 bekannt. Felicitas Kukuck verwendet die Strophen nicht in der Folge des Evangelischen Kirchengesangbuchs (EKG), sondern ordnet sie thematisch den Inhalten der jeweiligen Kantate zu: 1. Kantate – 4. Strophe, 2. Kantate – 3. Strophe, 3. Kantate – 1. Strophe, 4. Kantate – 5. Strophe, 5. Kantate – 2. Strophe, 6. Kantate – 7. Strophe.

asabthani“ hin, die als Zitat aus Psalm 22 wiederum eine typologische Brücke zwischen Altem und Neuem Testament schlagen:

The image shows a musical score for the text "Eli, Eli, lama sababthani!". It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked "2/4 sehr langsam". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below both staves. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a series of chords, including a triad of G-B-D and a triad of G-B-C, which are chromatic in relation to the key signature.

NB 44) Felicitas Kukuck: Der Gottesknecht, 6. Kantate: Palmarum, T.157-166 (Evangelien-Chor)

Kukuck schreibt zu dieser Stelle, die durch die Verwendung des chromatischen Totals aus der sonst vorherrschenden Tonalität hervorsticht:⁴³⁵

In meiner Komposition fällt sie völlig aus dem musikalischen Gesamtrahmen des Oratoriums. Sie ist atonal, d.h., sie hat kein tonales Zentrum, keinen Grundton, keinen Bezugspunkt für das Ohr. Die Musik hängt in der Luft, so, wie auch der Leidende in einer extremen Leidenssituation den Boden unter den Füßen verliert. Die totale Verlassenheit von Gott soll dargestellt werden. Die zwölftönige Melodie der Frauenstimmen des Chores beginnt mit einem Motiv, das mit dem größtmöglichen Intervall innerhalb der Oktave, der großen Septime anhebt und mit dem kleinsten, der kleinen Sekunde abschließt. Der aufwärts gerichtete große Septsprung ist eine gleichsam kämpferische Gebärde. Sie bedeutet hier Aggression, der kleine, abwärtsgerichtete Sekundschritt Resignation. Beides scheint mir immer in einer Leidenssituation enthalten zu sein.⁴³⁶

Doch diese Passage ist noch mehr für sie als der Inbegriff des Leidens und darin eine Parallele zwischen Hiob und Christus, sie markiert zugleich den Sieg Christi und über das Leiden und die Niederlage Hiobs angesichts der gleichen Situation:

Jesu Schmerzensschrei: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ ist der ergreifendste Ausdruck seines Menschseins. In diesem Augenblick wird er unser aller Nächster, der unsere Verlassenheit von Gott – unser Getrenntsein von ihm – unsere Erbsünde auf sich nimmt, indem er sie uns wie in einem Spiegel zeigt. Dagegen hält Hiob das Leiden, das über ihn verhängt wurde, nicht aus. Er flieht aus der Realität in einen Größenwahn: Er verlangt von Gott Rechenschaft und Antwort. Ich habe Hiobs anmaßende Herausforderung dem „Eli lama asabthani“ als Sprechchor gegenüber gestellt. Sprache ohne Töne und

⁴³⁵ Eine ähnliche zwölftönige Gestaltung findet sich in der *Ostergeschichte in Liedern* (1978) als Ausdruck der tiefen Trauer Maria Magdalenas im dritten Lied. Vgl. Sprenger: Felicitas Kukuck als Komponistin von Solo- und Chorliedern, S.84-89.

⁴³⁶ Blankeneser Kirche: Durch Leiden zum Leben. Eine Veranstaltungsreihe mit Gottesdiensten, Seminaren und Abendmusiken in den Passionswochen 1989. Programmheft (im Nachlass der Komponistin im Archiv *Frau und Musik*), S.14f.

Klänge im Rahmen einer Musik bedeutet hier (für mich) das unmündige Stammeln des erniedrigten Menschen.⁴³⁷

Das Motiv der Isolation findet seinen Höhepunkt in einem Ausdruck größter Verlassenheit, so dass Hiobs Schicksal hier nochmals gesteigert wird. Doch im absoluten Leiden, in der Gestalt des Gottesknechts, nimmt Christus stellvertretend die Sünden der Welt auf sich, um sie im Tod zu überwinden, um den Satan endgültig zu bezwingen. Hiob dagegen scheitert, sein unmusikalisches Stammeln, das parallel zur deutschen Übersetzung der Jesus-Worte anhebt, verhallt ungehört:



NB 45) Felicitas Kukuck: Der Gottesknecht, 6. Kantate: Palmarum, T.178-181 (Hiob-Chor)

Nochmals folgt nach dieser Szene das bekannte ‚Isolations-Motiv‘ (S.114), das als Ausdruck namenloser Verlassenheit Hiob und Christus verbindet, denn die Analogie von Typos und Antitypos bleibt ja trotz der Auffassung eines unterschiedlichen Ausgangs der Prüfungen bestehen, ist geradezu Voraussetzung für diese Lesart. Dies wird auch im abschließenden Choral bekräftigt, in dem die siebte, nach dem lateinischen *Laus tibi* gestaltete Strophe als Lobpreis von Gemeinde und Evangelienchor gesungen wird: „Ehre sei dir Christe, der du littest Not, / an dem Stamm des Kreuzes / für uns bitterm Tod, / herrschest mit dem Vater / in der Ewigkeit. / Hilf uns armen Sündern / zu der Seligkeit.“ Indem Felicitas Kukuck parallel dazu einen Hiob-Chor über Hiob 19,23-26 einsetzt, steht am Ende ein Ausblick auf die Osterhoffnung, die es rechtfertigen möge, Kukucks Komposition im Kontext der Auferstehung zu betrachten: Der Erlöser Jesus Christus ist zwar gestorben, aber Hiob weiß, dass er lebt und dass sich erfüllt, was in den Gottesknechtliedern prophezeit ist. Und so wird Hiob trotz seines Scheiterns zum Verkünder der frohen Botschaft und zum Trostbuch für alle Leidenden: „Bis auf den Tag Jesu Christi, da Gott abwischen wird alle Tränen von allen Augen, wird es darum ein sonderlicher Trost aller Angefochtenen sein und bleiben, ihre Tränen diesem großen Dulder in seinen Schoß zu schütten.“⁴³⁸

⁴³⁷ Blankeneser Kirche: Durch Leiden zum Leben (Programmheft), S.15.

⁴³⁸ Lamparter: Das Buch der Anfechtung, S.261.