

Die Matthäusp passion von J. S. Bach

von Günter Brick

Die Passio domini nostri Jesu Christi secundum Matthaeum hat die Geschichte einer späten, aber intensiven Anerkennung hinter sich. Zu Zeiten ihrer Entstehung wurde sie als zu opernhafte und deshalb für die Kirche nicht geeignet verurteilt. Man störte sich nicht vor allem daran, dass die biblischen Figuren der Handlung, der wohl dramatischsten Handlung, die das Christentum in den Evangelien kennt, von Solisten dargestellt wurden und dass das Werk wie eine Oper Rezitative, Arien und Chöre umfasst, sondern den Hörern der Zeit war die subjektive und gefühlvolle Musik, die an vielen Stellen die Handlung auch mit ungewöhnlichen Mitteln nachzeichnet, sehr fremd. Eine zeitgenössische Quelle berichtet von einer Aufführung in Leipzig:

Als aber nun diese theatralische Music anging, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: »Was soll daraus werden?« Eine Adelige Witwe sagte: »Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera comödie wäre. Alle aber hatten ein herzliches Missfallen daran und führten gerechte Klage darüber.

Zu ihrer Zeit als nicht zeitgemäß verstanden, geriet die Passion für rund hundert Jahre in Vergessenheit. Die Romantik brachte zwar die Wiederaufführung durch die Singakademie zu Berlin unter der Leitung Mendelssohn Bartholdys, die dieser Chor sich noch heute stolz auf die Fahnen schreibt, doch wird berichtet, dass die Leidenschaft für dieses Werk durchaus nicht vom ganzen Chor getragen war. Die Matthäusp passion erforderte durch ihre Länge und Schwierigkeit zu viele Proben und zeigte zu wenig Wirkung, so dass Mendelssohn einige Veränderungen anbrachte, um sie dem Geschmack der Zeit etwas nä-

her zu bringen. Ein gefeierter Erfolg war die Aufführung dennoch nicht. Es war aber die Zeit, die die Bachgesellschaft gründete, die vom fünften Evangelisten Johann Sebastian sprach, die der Matthäusp passion ins allgemeine Bewusstsein verhalf. Sie wurde zum Gegenstand heftiger Diskussionen über die angemessene Interpretation, da sie durch ihren Umfang besonders den Ehrgeiz von Dirigenten reizte. Aus einer Passionszeit in Deutschland sind ihre Aufführungen, meist in Kirchen, nicht mehr wegzudenken, während sie in anderen Ländern wie reine Konzertmusik behandelt wird und unabhängig vom Kirchenjahr im Konzertsaal zu hören ist.

Die Anlage der Passion kann eigentlich mit einer Folge von vielen Predigten verglichen werden. Die Rezitative berichten das Geschehen aus der Bibel, Rezitative und Arien der Solisten transponieren das Gehörte auf die Ebene des subjektiven Erlebens, des Gefühls der Menschen. Die Choräle repräsentieren die Gemeinde, die das Wort hört und daraus Schlüsse für sich und ihr Leben zieht, so zum Beispiel in »Ich bin's, ich sollte büßen«. Oftmals ist nach einer solchen Struktur eine biblische Episode abgeschlossen. Aus dem Predigtcharakter brechen die Turbae aus, Chöre, aus denen eine Volksmenge spricht und die illustrierende Funktion haben und entweder eine wörtliche Rede innerhalb des Bibeltextes wiedergeben (so die Turbae des Volkes und der Hohenpriester bei dem Bericht von der Anklage gegen Jesus) oder, so bei dem Chor »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden« eine Gefühlsreaktion auf das Berichtete sind.

Auf die Darstellung jedes einzelnen Satzes muss hier wegen des großen Umfangs verzichtet werden. Daher folgen nur Anmerkungen zu einigen inhaltlichen und musikalischen Schlüsselstellen.



I. Teil

1 – 4 b: Leidensverkündigung

Der Eingangschor zu Bachs Matthäuspassion *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* steht außerhalb des biblischen Berichts und sprengt die Dimensionen der Eröffnungen von Passionen vor ihm. Die Besetzung ist mit zwei Chören, die oft für ein Frage-Antwort-Spiel genutzt werden, einem einstimmigen Cantus firmus Chor und dem Orchester geradezu symphonisch (hinsichtlich der vielen Schichten; Bach hatte sicher keinen so großen Chor zur Verfügung wie heute üblich). Die Architektur des Satzes ist gewaltig: Über den Satz verteilt flicht der Cantus-firmus-Chor die Verse des Chorals »O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet« mit den hochbarocken »Kommt ihr Töchter, helft mir klagen« von Picander und der Bachschen Darstellung des Leidens und der Leidenschaft Jesu zusammen. Das beständige und unausweichliche Leiden findet seinen Ausdruck in langen Orgelpunkten des Continuos. Während am Anfang und Ende des Satzes der Charakter strömend ist, schlagen in der Mitte die Wellen auch höher, die Diktion wird eindringlich, jede einsetzende Stimme beginnt mit einem signalhaften Quartsprung, wenn der Text »Seht! Wohin? auf unsre Schuld« vom biblischen Geschehen zum Leben des angesprochenen Menschen leitet.

Mit dem Rezitativ *Da Jesus diese Rede vollendet hatte* nimmt Bach den Faden des Matthäus-evangeliums auf. Zum ersten Mal spricht Jesus, und das musikalische Erkennungszeichen für Jesus wird immer sein, dass die Streicher lang ausgehaltene Akkorde dazu spielen, einem »Heiligenschein« gleich. Jesus kündigt den Jüngern an, dass er an Pessach gekreuzigt werden wird, doch keiner reagiert.

Der Chor Ja nicht auf das Fest der Hohenpriester, Schriftgelehrten und Ältesten, die über die Verurteilung Jesu verhandeln, ist seinem kompositorischen Typ nach ein »Turba-Chor«. Das zwar Einhellige, aber doch Ungeplante stellt Bach dar, indem er die aufgeregten Ausrufe einander ins Wort fallen und sich erst am Schluss zusammenfinden

läßt, während auch das Orchester die Aufregung, die Angst vor Aufruhr mit Sechzehnteln malt. Denn es gilt den Hohenpriestern zu vermeiden, dass während des einwöchigen Festes eine aus ihrer Sicht pseudomessianische Bewegung das öffentliche Interesse an sich zieht.

4 c – 6: Salbung in Bethanien

Die Episode von der Salbung in Bethanien ist eine der Passagen, die ein etwas armseliges Licht auf die Jünger werfen. Sie sind religiöse Eiferer und wollen ihrem Lehrer beweisen, dass sie seine Lehre verstanden haben, indem sie den Luxus des Salböls für ihren Meister verurteilen und dessen Wert lieber an Arme verteilt sähen. Sie begreifen nicht, daß sie ihn tatsächlich schon zum Grabe bereitet. Bachs Darstellung enthält die Turba der Jünger »Wozu dienet dieser Unrat«, in der einerseits die eine Stimme der anderen sehr bildlich die Ausrufe »Wozu?« zuwirft. Andererseits aber beginnt das Fugato »Dieses Wasser« das mit seinen Tonwiederholungen im gleichen Metrum sehr regelhaft und unumstößlich daherkommt, als die Jünger versuchen, der Frau Vorschriften für ihr Verhalten zu machen.

7 – 8: Verrat durch Judas

9 a – 13: Abendmahl

Beim Abendmahl verkündet Jesus »Einer unter euch wird mich verraten«, und hierüber sind die Jünger so entsetzt und sprachlos, dass die Begleitstimmen aus dem Orchester den letzten Ton ihres Schlusses nicht mehr spielen (die Punktierung in der ersten Geige lässt eine vollständige Wechseltonklau- sel erwarten), sondern es folgt nicht einmal ein gewöhnlicher Trugschluss, sondern eine Harmonie, die man bei Monteverdi staunend hinnehmen oder bei Schubert als Rückung bezeichnen würde. Mit der Sprachlosigkeit aber haben die Jünger eine erste Reaktion gezeigt auf das, was sie zu erwarten haben, »und sagten zu ihm: Herr, bin ichs?« Die Frage wird nur elfmal gestellt, denn Judas weiß ja schon um seinen Verrat. Die Darstellung



des Abendmahls schildert in den sanftesten Farben den neuen Bund Gottes mit den Menschen, den ersten seit dem durch die Übergabe der zehn Gebote auf dem Sinai. Die Rede Jesu steht hier im $\frac{3}{4}$ -Takt, das Orchester steht dem Chor gleichwertig gegenüber, fünfstimmig und mit viel eigenständiger Bewegung.

14 – 26: Gebet am Ölberg

Jesus will seine Jünger dazu bewegen, mit ihm wach zu bleiben und mit ihm zu beten. Doch da die Jünger immer wieder einschlafen, ist er bei allen drei Gebeten allein und immer verzweifelter. Das zweite von den Gebeten, die Bach wiedergibt, steht als Ausdruck der höheren Spannung einen Ton höher.

26 – 32: Gefangennahme

Die Arie von Sopran und Alt »So ist mein Jesus nun gefangen« ist die vor Schmerz sprach und kraftlose Reaktion auf die Festnahme.

Im Orchester spielt zwar das Continuo mit, aber es gibt keine wirkliche Tiefe, keine wirkliche Entschiedenheit, die Solostimmen verlieren sich in sanften Auszierungen. Dahinein wirft der Chor die andere, protestierende Reaktion »Laßt ihn, haltet, bindet nicht!« mit rhythmischer Prägnanz und unter Ausschöpfung des vollen Tonhöhenpektrums. Sopran und Alt führen die Arie zuende, aber, ohne auch nur noch den geringsten Augenblick warten zu können, fällt der Chor mit dem wutschnaubenden und laut tosenden »Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden« ein. In beiden Chören stürzen die Einwürfe »Blitze« und »Donner« aufeinander ein, im Takt gegeneinander verschoben. Nach einer unvermittelten Generalpause setzt das Tosen mit noch mehr Spannung wieder ein, das Donnern des Orchesters wird stärker, die Chöre stellen sich gegenseitig vor gewaltige Blöcke von Septakkorden. So schön und wohlgesetzt, wie die Arie endete, so unsängerisch und ungebremst bricht der Chor ab.

II. Teil

An der Eröffnung des zweiten Teils steht die Altarie »Ach, nun ist mein Jesus hin«, in die hinein der Chor der Solisten mit seinen kurzen Partien das Hohelied Salomos zitiert. Dieses Stück orientalischer Liebeslyrik wurde in den Kanon des Alten Testaments mit dem Argument aufgenommen, es stelle die Liebe Gottes zum Volk Israel dar. Hier steht es für die Liebe der Christenheit zu Jesus.

33 – 37: Verurteilung und Verspottung

38 a – 40: Verleugnung und Reue des Petrus

Die von den Hohepriestern zur Verurteilung Jesu hinzugerufenen falschen Zeugen sind offensichtlich ihrer Sache so unsicher, dass der erste in dem Duett »Er hat gesagt« immer ein paar Worte spricht, die dann der zweite bekräftigend nachplappert.

Die Arie »Komm süßes Kreuz« ist mit ihrem Gambensolo bekannt geworden, doch war die Gambe nicht ursprünglich geplant. Aus Bachs Hand existiert auch eine Lautenfassung für eine Aufführung, zu der ihm keine Gambe zur Verfügung stand.

41 a – 44: Ende des Verräters Judas

45 a – 54: Jesus und Barrabas

Einer der theatralischsten Momente in Bachs Musik ist der Ausruf der Juden »Barrabam« auf die Frage, welchen Gefangenen sie sich freigegeben wünschen. Es sind drei gleiche Töne, die anstatt des sich ankündigenden Schlusses erscheinen, auf dem wohl »scheußlichsten« Akkord, den Bachs Zeit kannte, gefolgt von einer Generalpause, in der die Grausamkeit noch nachklingt.

Es mag überraschen, dass Pontius Pilatus, den das Nicenum als Peiniger Jesu nennt, im Matthäusevangelium so »günstig wegkommt«, dass er Jesus lieber schützen würde, als ihn dem rasenden Volk zu übergeben.



Doch da er kein Jude ist, fühlt er sich für deren religiöse Fragen nicht kompetent und gehorcht dem Volk. Wiederum ist Bachs Mittel der Steigerung bei dem zweiten Erscheinen der Turba »Laß ihn kreuzigen« die Wiederholung einen Ton höher.

Der Choral »O Haupt voll Blut und Wunden«, der sich auf die Verspottung und Geißelung Jesu bezieht, nimmt eine Sonderstellung dadurch ein, dass er mit zwei Strophen in die Passion eingearbeitet ist. Er steht als Mittelpunkt zwischen den zwei Berichten über die Schmähungen Jesu.

55 – 68: Kreuzigung und Begräbnis

Mit der Arie »Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt« dringt zum ersten Mal die Stimmung von Freiheit und Erlösung, Leichtigkeit und Frieden herauf, die den Passionsbericht beschließen wird. Die musikalischen Mittel dazu liegen in der Instrumentierung mit Oboi da caccia, sowie in vielen Punktierungen und Trillern. Der Eindruck, dass der Kreis sich schließt, kommt aber auch von den Einwüfen des Chores II, die denen vom Eingangschor ähneln. Die letzten Worte Jesu, bevor er stirbt, sind das hebräische Psalmzitat »Eli, Eli, lamah asawthani?«, das mit »Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?« richtig übersetzt ist. Die Zuschauer, vielleicht einige Römer, aber in der Mehrzahl doch wohl Juden, verstehen aber statt »Eli« (»mein Gott«) »Eliahu« (»Elias«). Was Matthäus hier überliefert, ist das Faktum, dass Kreise des Judentums zur Zeit Jesu das klassische Hebräisch der Torah nicht mehr beherrschten, weil ihre Alltagssprache Aramäisch war. Elias ist der Prophet, der im Himmel sitzt und unmittelbar vor dem Weltgericht noch einmal erscheinen soll. Wenn Jesus ihn tatsächlich noch einmal sollte herbeirufen können, ist die Aufregung in dem kurzen Chor »Halt! Laß sehen« allemal begründet. Der kürzeste Chor der Passion trägt eine Schlüsselfunktion. Nach dem Erdbeben in Jerusalem, das die Continuostimme versinnbildlicht hat, erkennen die, die zugesehen haben: »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«. Er ist neben Eingangs- und Schlusschor der einzige Chorsatz, der diese prächtig symphonische Sprache spricht und diesen

Ausdruck der Verehrung trägt.

Das Rezitativ »Am Abend, als es kühle war« richtet, wie in jedem Ostergottesdienst üblich, den Blick zurück zur Schöpfung und zur Rettung Noahs von der Sintflut, also auf die biblischen Bundesschlüsse zwischen Gott und den Menschen, die dem Bundesschluss des neuen Testaments, also dem Abendmahl, vorausgegangen sind. Die Wirkung der erlösenden Ruhe entsteht durch die Sechzehntel, die in den Streicherstimmen durchgehend ruhig und gebunden pulsieren. Der Bass, den sie einbetten, rezitiert dazu meist im halben Tempo, was zu einer köstlichen Ausgewogenheit führt.

»Nun ist der Herr zur Ruh gebracht«: Vor dem Schlusschor treten alle Solisten mit dem Chor II zusammen, um das ganze Geschehen noch einmal vors innere Auge zu rufen und im Namen der erlösten Menschheit Jesus in der liebevollen Sprache des Barock zu danken. Wie Rezitative sonst Arien einleiten, so führt dieses auf den Schlusschor »Wir setzen uns mit Tränen nieder« hin. Damit schließt sich der Kreis zum Eingangschor, indem wieder die Doppelchörigkeit für Zwiegespräche ausgenutzt wird und vor allem, weil er die gleiche symphonisch prächtige Sprache spricht. Auch innerhalb des Chorsatzes wird ein Kreis geschlossen, da der Anfang mit seiner Orchestereinleitung in den letzten Takten wiederkehrt. Bachs sinnreiche letzte Darstellung von Passion und Erlösung ist der berühmte dissonante Vorhalt der Flöte im Schlussakkord.

Im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts wurde die Bauweise aller Instrumente stark verändert. Die klangliche Zielsetzung war bei allen dieselbe: Die Instrumente sollten im Klang »voluminöser«, »runder«, »satter«, »lauter«, »voller«, in gewisser Hinsicht auch »strahlender« werden. Dieses Klangbild ist das für unsere Ohren »normale«. Die Instrumente, die zu Bachs Zeit verwendet wurden klangen gegenüber den uns vertrauten »schmalere«, »glänzender«, etwas »näselnder« (besonders die Holzblasinstrumente). Technisch bedingt ist dieses völlig verschiedene Klangbild einerseits durch das verwendete Material: bei den Streichern früher Darmsaiten statt heute



Stahlsaiten. Andererseits durch die verschiedene Bauweise z. B. bei den Streichern ein Bogen, bei dem früher der Abstand zwischen Haaren und Holz in der Mitte am größten war (wie bei »Pfeil und Bogen«), heute dagegen am Anfang und Ende des Bogens (quasi früher n-Form, heute u-Form). Wollte man

alle Unterschiede des Materials, der Bauweise und der Spielweise im Detail auflisten, müßte man ein ganzes Buch füllen. Sicher benötigt man als Zuhörer etwas »Gewöhnung« für diese Klänge. Belohnt wird man aber mit einem sehr »farbigen«, abwechslungsreichen, man könnte sagen »natürlichen« Hörerlebnis.

