

Prophet, Lehrer, Freund, Beter

Die Darstellung Jesu
in den Rezitativen der Matthäuspassion von Seb. Bach

Simon Albrecht

30. Januar 2018

Johann Sebastian Bach's Matthäuspassion und ihr Libretto von Christian Friedrich Henrici befinden sich in einem Spannungsfeld von orthodox-dogmatischer Predigt und affektbetonter, mitunter theatralischer Darstellung. Im Text finden sich allenthalben Verweise auf Autoren wie David Hollatz, Johann Gerhard und Leonhard Hütter, genauso aber Zitate wie »Ich will dir mein Herze schenken« oder »Ich will Jesum selbst begraben«, an denen die emotionale Beteiligung des gedachten Hörers ablesbar wird. Dies betrifft zum einen die madrigalische Dichtung Henrici's, zum anderen ist aber auch in der biblischen Überlieferung selbst die Person Jesu Christi mehrschichtig: Manche seiner Worte sind in göttlicher oder prophetischer Kapazität gesprochen, andere sind Worte eines Lehrers oder Freundes zu seinen Jüngern, und dann hören wir zunehmend den Menschen Jesus, der in äußerstem Leiden zu Gott betet. Im Folgenden soll genauer untersucht werden, wie sich diese Facetten in der Portraitierung Jesu Christi in den Rezitativen niederschlagen und welches Licht die musikalische Darstellung darauf wirft.

1 Die Rollen Jesu im Passionsbericht nach Matthäus

1.1 Überblick

Die biblische Textgrundlage für die Matthäuspassion besteht in den Kapiteln 26 und 27 des Evangeliums. Darin eingeschlossen sind insgesamt 22 Worte Jesu¹. An der zeitlichen Dichte dieser Worte lässt sich eine deutliche Zweiteilung ablesen, die mit den zwei Teilen der Vertonung zusammenfällt: Mit den Worten »Aber das ist alles geschehen, dass erfüllt würden die Schriften der Propheten« (Mt 26,56 – Nr. 28, T.25 ff.) gibt Jesus das Heft des Handelns aus der Hand, unterwirft sich dem Leiden, und ergreift danach bis zum Tod am Kreuz nur noch dreimal das Wort, während die 19 Christusworte im ersten Teil recht dicht gesät sind. Tabelle 1 auf der nächsten Seite gibt einen Überblick.

¹Von diesen zählt nur das letzte (»Eli, Eli«) zu den »Sieben Worten Jesu am Kreuz«, deren restliche sechs sind den anderen Evangelien entnommen.

Tabelle 1: Übersicht über die Jesusworte in der Matthäusp passion

Nr. ^a	Vers (Mt)	Tonarten	Textanfang	Rolle(n)
2	26,2	G→h	»Ihr wisset, dass nach zweien...«	Prophet (aber affektives „gekrenziget“!)
4e.	10b-13	F-g-d-a-e	»Was bekümmert ihr das Weib?«	Lehrer, Prophet
9c.	18	G→e	»Gehet hin in die Stadt«	Lehrer
	21b	Es→c	»Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch«	Prophet
11	23b-24	f→Es	»Der mit der Hand«	Prophet (einschließlich des »Wehel«)
	25b	g	»Du sagests.«	Prophet
	26b	F	»Nehmet, esset«	Prophet?, Lehrer
	27b-29	C→G	»Trinket alle daraus«	Prophet, (Lehrer)
14	31b,32	(A)fis→E	»In dieser Nacht werdet ihr«	Prophet, (Lehrer)
16	34b	D→e	»Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht«	Prophet
18	36b	B→Es	»Setzet euch hie«	Freund
	38b	c→As	»Meine Seele ist betribt«	Freund
21	39b	Es→g	»Mein Vater, ists möglich«	Beter
24	40b,41	F→g→a	»Könnet ihr denn nicht...«	Freund, Lehrer
	42b	e→h	»Mein Vater, ists nicht möglich«	Beter
26	45b,46	fis→gis	»Ach, wollt ihr nun schlafen«	Freund, Prophet
	50a	D	»Mein Freund, warum bist du kommen?«	()Über(-)Freund
28	52-54	A→fis	»Stecke dein Schwert an seinen Ort«	Lehrer, Prophet
	55b-56a	h-cis-E-A	»Ihr seid ausgegangen«	Lehrer, (Prophet)
36a.	64	h→e	»Du sagests. ... Von nun an wirds geschehen«	Prophet
43	27,11b	c	»Du sagests.«	Prophet
61a.	46b	b	»Eli, Eli«	Beter

^aNummerierung nach NBA.

Wenn sich die Rollen natürlich nicht immer voneinander trennen lassen, so sieht man doch, dass die Rolle des Propheten deutlich den meisten Raum einnimmt, mit 14 Nennungen, gefolgt von der des Lehrers, mit 7 Nennungen. Ganz anders die Gethsemane-Szene, in der Jesus vor allem als Freund und als Beter auftritt.

In der Rolle des Propheten äußert sich am meisten nur göttliche Natur; gewissermaßen von einer höheren Warte gesprochen, sind diese Worte kaum affektiv geprägt und der menschlichen Logik enthoben. Als Lehrer oder Rabbi sind Jesu Worte bereits mehr in menschlichen Beziehungen verwurzelt, zugleich aber durch formale Autorität gestützt. Diese Formalität spielt in der Gethsemane-Szene keine Rolle, wo Jesus seinen Freunden die Bedrängnis seines Herzens offenbart und um ihren Beistand bittet. Zuletzt in der Rolle des Beters ist Jesus am Tiefpunkt des menschlichen Daseins angekommen, wo er mit seinem Schicksal hadert und am Ende seine Gottverlassenheit beklagt.

1.2 Einzelbetrachtungen

Das erste Jesuswort ist eine prophetische Ankündigung; es geht zwar um sein eigenes künftiges Leiden, aber Jesus spricht in der dritten Person und ohne persönliche Betroffenheit.

Das zweite Wort, »Was bekümmert ihr das Weib?«, ist ein gutes Beispiel, wie die Rollen ineinander übergehen: Die ersten beiden Verse sind ganz im Stil der früheren Lehrtätigkeit Jesu gehalten, dann aber weitet er den Blick mit den zunehmend prophetischen Worten, die auf die kommende Leidensgeschichte sowie die künftige Wirkung des Evangeliums verweisen.

Bei dem Wort: »Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten« &c. ist aufschlussreich zu beobachten, dass es sich um ein prophetisches Wort handelt, denn damit ist das »wehe« an den Verräter keine persönliche Drohung, sondern eine Verkündung göttlichen Ratschlusses, welche Empathie von Jesus zulässt.

Bei der Einsetzung des Abendmahles durchdringen sich eine alltägliche Situation, in der der Rabbi das Dankgebet spricht, seinen Jüngern das Brot bricht und den Kelch reicht, sowie die Einsetzung des Abendmahles als Ritus, in dem Leib und Blut Christi gegenwärtig sind², und zuletzt die Prophetie der neuen Gemeinschaft im Reich Gottes.

Eine merkliche Dramatisierung zeigt bereits der Text, als Jesus in Gethsemane zum dritten Mal vom Gebet zurück zu seinen Jüngern kommt: zunächst setzt er mit gesteigertem Affekt (»Ach«, V. 45) die freundschaftliche Anrede von zuvor fort, dann folgt unvermittelt der Sprung ins Prophetische: »Siehe, die Stunde ist da«.

Das direkt folgende Wort »Mein Freund, warum bist du kommen?« ist ein weiterer Sonderfall. Oberflächlich ist es von Jesus als Freund gesprochen und lädt den Verräter mit offenen Armen zur Umkehr ein, besonders in Luther's originaler Textfassung, die Bach vertont. Der griechische Urtext³ «ταῦτα, ὅφ' ἔπαρει» ist aber sowohl mit Punkt als auch mit Fragezeichen überliefert, und viele Übersetzungen klingen deutlich konfrontativer: »Amice, ad quod venisti!« (Vulgata), »Freund, dazu bist du gekommen!« (Zürcher

²Kann man hier womöglich von einer priesterlichen Rolle Jesu sprechen?

³zitiert nach Eberhard Nestle: Novum Testamentum Graece et Latine, 5. Druck, Stuttgart 2005

Bibel⁴), und auch die 1984'er Revision der Luther-Bibel: »Mein Freund, dazu bist du gekommen?«. Von einem menschlichen Standpunkt her ist die so interpretierte Reaktion wesentlich leichter nachzuvollziehen: »Du bist doch nicht deswegen hergekommen!«, »Ich weiß doch, dass du mich verraten hast!«.

Es folgen im zweiten Teil zwei Worte, die Jesus in der Vernehmung vor Pilatus sagt, und in denen er bestätigt, der Christus und der König der Juden zu sein. Aus der sonstigen Wortkargheit Jesu in dieser Szene sticht besonders hervor die Prophezeiung »Von nun an werdet ihr sehen des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels«, die auch inhaltlich aus dem Gesprächskontext herausgelöst erscheint. In dieser Situation agiert Jesus ganz aus menschlichen Zwängen herausgehoben, wie entrückt.

Zuletzt das »Eli, Eli« ist das genaue Gegenteil. Zwar nimmt es als hebräisches Zitat aus Psalm 22 eine herausragende Stellung im Text ein, aber hier spricht Jesus ganz als Mensch, den irdischen Bedingungen völlig unterworfen.

2 Die musikalische Umsetzung der Jesusworte

2.1 Kompositorische Grundstruktur

Wie in allen oratorischen Werken Bach's sind auch hier die Jesusworte gegenüber dem Rest des Evangelientextes durch die Begleitung mit Streichern ausgezeichnet. Auf einer untersten Ebene handelt es sich hierbei um die akkordische Aussetzung des Generalbasses, die aber durchgehend als kunstvoller fünfstimmiger (unter Einbeziehung der Singstimme) Satz gearbeitet ist, bis dahin, dass immer wieder wichtige Akkordtöne in der Singstimme liegend von keinem der (obligaten) Instrumente verdoppelt werden. Außerdem wird die Bewegung der Streicher oft (über das harmonische Tempo hinaus) diminuiert und zur affektmäßigen Ausdeutung genutzt; dies vor allem zu Ende der Worte/Sätze und auffällig oft auch mit dem Verschluss in eins fallend (z.B. Nr. 4e., T. 43 f. oder Nr. 28, T. 9). In gewisser Weise ist dies ein Zwischentyp zwischen »secco«- und »accompagnato«-Rezitativ.

Die Singstimme selbst beinhaltet, wie Konrad Küster⁵ beschreibt, ein freies Rezitationsmodell, das sich ebenfalls an der Versstruktur orientiert. Dabei werden zwei verschiedene Eingangsfloskeln – ein Sextakkord abwärts und ein Quartsextakkord aufwärts⁶ – in vielfältiger Weise an die Anforderungen der Deklamation sowie an geforderte/erwünschte Lagen angepasst.

Die Einsetzungsworte des Abendmahls in Nr. 11 gestaltet Bach im Grunde als eigene geschlossene Nummern, als Ariosi. In verschiedenen Abstufungen ist diese Tendenz auch bei anderen Worten zu beobachten: zum Beispiel bei »Eli, Eli«, mit *adagio* markiert,

⁴Zürcher Bibel, 2. Aufl., Zürich 2008.

⁵Konrad Küster: Biblischer Bericht und musikalischer Verlauf: zu den Evangelienrezitativen in Bachs Matthäuspassion, in: Hans-Joachim Schulze (Hrsg.): Passionsmusiken im Umfeld Bachs. Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, (Leipzig, 1994), Hildesheim 1995, S. 47–54.

⁶Exemplarisch dafür jeweils der erste Einsatz des Evangelisten beziehungsweise Jesu.

oder »Meine Seele ist betrübt« (Nr. 18, T. 11 ff.), wo das Bogenvibrato des folgenden Recitativo accompagnato bereits vorweggenommen wird. Auch das *vivace* und *moderato* in Nr. 14 ab T. 8 fällt aus dem üblichen Gestus heraus, indem sich das alttestamentarische Zitat als »echtes« Accompagnato herausbildet.

2.2 Einzelbetrachtungen

Nr. 2 »Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird«

Nach den harmonischen Turbulenzen und dem sehr ernsthaften e-moll des monumentalen Eingangschors setzt Bach den Beginn des Evangelienberichts in G-Dur deutlich dagegen ab. Auch ist das typische harmonische Modell über einem absteigenden Bass (exemplarisch verwirklicht in Nr. 9a) hier zunächst maximal ausgedehnt, indem erst nach fast drei Takten des Jesuswortes die zweite Bassnote folgt. Die anstehende Festlichkeit des Passa wird durch leuchtendes A-Dur gezeichnet, was auch die Deutlichkeit des dramatischen Reliefs erhöht: den Wendepunkt markiert Bach mit der hyperbolischen Verzierung auf »überantwortet werden«, bevor »daß er gekreuziget werde« mit schmerzlicher Melodik und Harmonik untermalt wird und nach h-moll moduliert. Im Einzelnen sind es der *passus duriusculus*, viele Vorhaltbildungen und der relativ eindeutige Chiasmus in der Sechzehntelfigur a-fis-g-e, die als Figuren eingesetzt sind.

Bach fügt also dem prophetischen Wort eine expressive Ebene hinzu, die im Text nicht angelegt ist; die Klage ist mehr die Klage des Betrachters als die Jesu selbst.

Nr. 4e. »Was bekümmert ihr das Weib?«

Auch im folgenden Wort sind Affekte eingeführt, die als Jesu eigene zu betrachten im Bibeltext kein Anlass besteht. Wo Jesus als Lehrer und Prophet spricht, gibt Bach's Musikalisierung eine große Bildhaftigkeit und Empathie hinzu, so mit der »wehklagenden«⁷ verminderten Septime auf »Armen« und mit den fallenden Seufzern beim Verweis auf Jesu Begräbnis.

Die Tonartenwahl passt hier hervorragend zu den Beschreibungen von Johann Mattheson⁸, der F-Dur als »capable, die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimieren, es sey nun Großmuth / Standthafftigkeit / Liebe...« beschreibt. Jesus ist also vom missgünstigen Eifer der Jünger ganz unbeeindruckt – oder vielmehr: dem barocken Zuhörer wird die Großherzigkeit von Jesu Handeln vor Augen geführt –, und der liebevolle Charakter bleibt auch im folgenden g-moll erhalten, nun eingetrübt: laut Mattheson hat dieses eine »ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischet« und ist zu »zärtliche[m]« sowie »beydes zu mäßigen Klagen und temperirter Frölichkeit bequem«.

⁷Johann Philipp Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, 2 Bde., Berlin und Königsberg 1776–1779, URL: [http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger,_Johann_Philipp)) (besucht am 26.07.2017), 2. Theil, 1. Abtheilung, S. 104.

⁸Johann Mattheson: Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599040-9> (besucht am 24.07.2017), S. 236–252.

In den weiteren Takten lässt sich diese genaue Übereinstimmung mit dem Tonartencharakter nicht beobachten, zum einen weil d-, a-, e-moll darin weniger klar sind, zum anderen ist für Bach sicher die Überleitung zum h-/fis-moll des folgenden Rezitativs/der Arie Anlass genug.

Die Universalität der künftigen Verbreitung des Evangeliums wird durch den Spitzenton e hervorgehoben.

Nr. 9c. »Gehet hin in die Stadt zu einem«

Die Rede Jesu beginnt sowohl melodisch wie harmonisch mit den typischen Modellen, und auch in der verschachtelten wörtlichen Rede (»spricht zu ihm: ›Der Meister lässt dir sagen: »Meine Zeit ist hier«‹«) wird jeder Beginn durch die Dreiklangsmodelle markiert. Durch das G- und D-Dur ist die Stelle heiter geprägt.

»Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten«

Der Evangelist moduliert ziemlich schnell nach Es-Dur, um die folgende Prophezeiung vorzubereiten, welche sich dann nach c-moll wendet. Dieses beschreibt Mattheson als »überaus lieblich dabey auch trist«, und in der Tat sehen wir auch in den weichen Intervallen und Melodiebildungen, mit den Seufzern der ersten Geige, dass Bach die Worte keineswegs als drohend interpretiert. Zugleich finden wir die kleinen Septimen der Singstimme bei Kirnberger⁹ als »etwas fürchterlich« charakterisiert – auch das passt hier sehr gut.

Nr. 11 »Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet«

Dieses Wort ist nicht, wie einige zuvor, in den Instrumenten durch rhetorische Figuren geschmückt; sein Ausdruck rührt von einigen »falschen« (d.i. verminderten und übermäßigen) Intervallen in der Singstimme sowie vor allem von der herrschenden Tonart f-moll her. Mattheson beschreibt sie mit vielen und starken Worten: »F. moll. scheint eine gelinde und gelassene / wiewol dabey tieffe und schwere / mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete / tödliche Hertzens-Angst vorzustellen / und ist über die massen beweglich. Er drückt eine schwartze / hülflose Melancholie¹⁰ schön aus / und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.«

Wir haben oben bereits erwähnt, dass dieses »Wehe« wiederum keine persönliche Drohung ist, und finden dies durch die weniger harte als empfindsame Charakterisierung der Tonart bestätigt. Die »tödliche Hertzens-Angst« ist an dieser Stelle erneut weniger Jesu eigene Äußerung als die Reaktion des barocken Interpreten. Wir sehen also, dass es in der Darstellung Jesu nicht primär um eine psychologisch-dramatisch stimmige, »realistische« Darstellung, sondern um die Anregung des Zuhörers zu einer emotionalen Reaktion geht, wie dies auch Rolf Dammann beschreibt¹¹.

⁹Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik (wie Anm. 7), S. 104.

¹⁰War sich Mattheson wohl der Tautologie in »schwartz Melancholie« bewusst?

¹¹Rolf Dammann: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967, S. 224 ff.

»Du sagests.«

Lapidar und knapp ist die folgende Antwort Jesu, nun aber wieder von den Streichern rhetorisch untermalt durch eine fallende Seufzerkette in g-moll über Orgelpunkt. Wiederum ist der Affekt also klagend, bereits etwas gemildert in der Tonartenwahl.

»Nehmet, esset, das ist mein Leib.«

»Trinket alle daraus«

Vom C-Dur schreibt Mattheson, dass es trotz seiner »rude[n] und freche[n] Eigenschaft« von einem »habile[n] Componist [...] auch in tendren Fällen« angebracht werden kann. Im gegenwärtigen Fall wird uns die Musik zunächst in F-Dur bekannt gemacht und dann nach C versetzt; die Streicherbegleitung, der anmutige 6/4-Takt und die sehr lineare, fließende Bewegung tragen ebenfalls dazu bei, dass keineswegs ein »frecher« Eindruck entsteht; im Gegenteil ist die Heiterkeit dieser Stelle, die sich in der nachfolgenden Arie fortsetzt, fast ohne Parallele im gesamten Werk.¹²

Bemerkenswert am zweiten, längeren Arioso ist die sehr kontinuierliche Bewegung; mit Ausnahme von T. 26 wird das Stück von nahezu durchgehenden Achteln weitergetragen, und auch die große textliche Zäsur zu V. 29 in T. 31 wird durch die Begleitstimmen überbrückt. Auch die vielen Überbindungen, manche Synkopen und hemiolische Bildungen tragen zu diesem großen Bogen bei, und vielleicht sehen wir darin eine Veranschaulichung des zukunftsweisenden Charakters dieser Handlung: hier wird etwas begonnen, das über die Kreuzigung hinaus durch alle Zeiten Bestand hat.

Nr. 14 »In dieser Nacht«

Nur an wenigen Stellen bietet der Passionsbericht Matthäi Anlass zu echt hypotypotischen Figuren. Neben den »Wolken des Himmels« (Mt. 26, 64, Nr. 36a.), dem Zerreißen des Vorhangs im Tempel und dem Erdbeben treten sie vor allem hier in Nr. 14 gehäuft auf: der Weg hinauf zum Ölberg wird durch die Tonleiter des Violoncellos in T. 2 gemalt; die zerstreuten Schafe im *vivace* T. 8 f.; und die Auferstehung – *moderato* – in den Geigen im Auftakt zu 12 wie auch in der steigenden Gesangslinie. Vielleicht ist es dabei nicht übertrieben, die staccato-Achtel am Ende als Schritte zu verstehen.

Hingegen die Seufzer T. 6 und die verminderten Quinten der Singstimme zuvor sind Ausdruck derselben »großen Betrübniß«¹³, die bereits in der Tonart fis-moll steckt.

Nr. 16 »Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht«

Diese Prophezeiung bewegt sich mit dem hauptsächlichen e-moll bereits weiter in den Kreuzen als die vorherigen; doch auch diesem wird von Mattheson keine Härte, sondern ein »tieffdenckend[er], betrübt[er]« Affekt beigelegt. Mit den Tonwiederholungen

¹²Auch die Arien »Sehet, Jesus hat die Hand« und »Mache dich, mein Herze rein« sind zumindest viel gedeckter gehalten in Tonarten und Instrumentation.

¹³Mattheson: Das neu-eröffnete Orchestre (wie Anm. 8), S. 251.

auf »ehe der Hahn« und den Sprüngen steckt zwar in der Deklamation großer Nachdruck, aber auch hier *verkündet* Jesus eine Wahrheit, anstatt sie Petro etwa vorzuhalten. Und wiederum sind »falsche« Intervalle mehr dem Publikum zur Verdeutlichung als zur psychologischen Interpretation der Handlung bestimmt.

Nr. 18 »Setzet euch hie«

Im zweiten Teil von Händel's Messias können wir einen markanten Gebrauch tonartlicher Extreme an dramaturgischen Schlüsselstellen beobachten: dem b-moll zu Beginn von Nr. 24 ("All they, that see him, laugh him to scorn") wird nach kurzer Zeit das A-Dur von Nr. 29 "But Thou didst not leave His soul in hell" gegenübergestellt. Ähnlich arbeitet Bach in der Gethsemane-Szene der Matthäuspasion: Nr. 18, T. 9 ff. sowie das folgende Recitativo con Coro Nr. 19 sind in f-moll gehalten, dann steigt die Tonalität dramatisch bis zum gis-moll (mit doppeldominantischem cisis!¹⁴) in Nr. 26, T. 14–16 (»Siehe, er ist da, der mich verrät!«).

Doch wir greifen voraus; zu Beginn der Szene wird noch eine große Ruhe verströmt. Sie äußert sich in der tiefen Lage, den Haltetönen und dem langsamen Sprachrhythmus, der auf dem Wort »bete« ganz aufgehoben wird. Wiederum ist es am Versende, dass Bach in den Streicherstimmen selbständige, expressive Figuren einführt.

Nach dieser Stelle wird zum ersten Mal deutlich eine Gefühlsregung Jesu geschildert, zunächst durch den Evangelisten mit den Worten »und fing an zu trauern und zu zagen«, von Bach durch Auflösung der syllabischen Diktion, Vorhalte, das neapolitanische ges und verminderte Intervalle veranschaulicht.

»Meine Seele ist betrübt«

Wie bereits erwähnt, ist dieses nächste Wort als Arioso komponiert. Die »Bebung« in den Streichern ist bereits starkes Ausdrucksmittel für die innerliche Regung Jesu. In der Singstimme werden die Wörter »betrübt«¹⁵ und »Tod« durch lange Haltetöne hervorgehoben; letzteres auch durch die bildhaft sehr tiefe Lage. Die Aufforderung »bleibet hie und wachet mit mir!« wird stark kontrastiert durch plötzlich hohe Lage und wieder rezitativischen Gestus; man könnte daher meinen, die ariosen Worte zuvor seien mehr nach innen gerichtet. Doch das wäre zu sehr veristisch gedacht: die klar unterschiedene Darstellung hebt für den Zuhörer das Relief hervor, ohne dass der innere Zusammenhang der Satzhälften dadurch berührt wäre.

Nr. 21 »Mein Vater, ists möglich«

In der Einleitung des Evangelisten sehen wir wie in Nr. 18 das Wort »beten« aus dem rezitativischen Fluss herausgenommen und durch eine ariose Figur in der Begleitung ausgestaltet. Jesu folgende Worte erhalten großen Nachdruck durch die hohe Lage und die prominente synkopische Viertel auf »sondern wie du willst«. Die Zweiteilung in die

¹⁴Wir können nur mutmaßen, wie ein Sänger zu Bach's Zeit auf eine solche Ungeheuerlichkeit reagiert haben mag..

¹⁵Der verminderte Akkord in tiefer, enger Lage taugt durchaus auch als Hypotypose für »trüb«.

Bitte um Verschönerung und die Hingabe in Gottes Willen ist musikalisch umgesetzt, indem sich die erste Hälfte melodisch und harmonisch (nach B-Dur) öffnet, während die zweite den melodischen Bogen abwärts zu Ende führt und in g-moll schließt.

Nr. 24 »Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?«

Eine erneute eindringliche Aufforderung ist wiederum mit dem Spitzenton es' dargestellt, während bei »in Anfechtung fallet« die Linie hypotypotisch fällt. Die sentenzhafte Moral »Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach« erhält rhetorisches Gewicht durch die lange Pause vorher und auch die Pointe wird durch eine Pause verdeutlicht, wie auch durch den Trugschluss aus aufeinanderfolgenden Septakkorden, welche die Schwäche eindrücklich umsetzen, verstärkt durch den Seufzer in der Kadenz.

»Mein Vater, ists nicht möglich«

Für diese wiederholte Bitte übernimmt Bach die melodische Form aus Nr. 21, aber enorm gesteigert durch die Versetzung von Es-Dur/B-Dur nach e-moll/h-moll. Außerdem wird der Bruch in der Mitte vergrößert, indem nun das »ich trinke ihn denn« aus tiefer Lage neu anhebt und so die Bitterkeit des Kelches spürbar macht.

Nr. 26 »Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe...«

Auch bei diesem Wort ist die im Text angelegte Steigerung zum vorherigen musikalisch wirkungsvoll übersetzt: der Ausruf »Ach!« setzt unvermittelt und sehr dissonant ein, der rhetorische Gestus ist von vielen Sechzehnteln und Pausen durchsetzt. Gemeinsam mit der Harmonik, die immer noch eine Quinte ansteigt, und der beängstigenden Figur der ersten Geige in T. 9 wird so die Zuspitzung der Dramatik deutlich.

»Mein Freund, warum bist du kommen?«

In denkbar starkem Kontrast dazu steht diese Anrede Jesu an Judas. Die Streicherbegleitung besteht lediglich aus einem gehaltenen Akkord, kein Harmoniewechsel findet statt, und das D-Dur hat nach dem vorigen Geschehen ebenfalls eine eindeutig friedfertige Wirkung. Die Anrede »Mein Freund« ist melismatisch geschmückt und der obligate Quartvorhalt bekommt sehr viel Zeit. Bach verstärkt also die oben beschriebene Deutung Luther's, nach der in diesem Wort keinerlei Vorwurf oder Kritik steckt, und der dramaturgische Effekt ist ohne Zweifel bestechend, indem am Höhepunkt der Dramatik kurz die Zeit still steht.

Nr. 28 »Stecke dein Schwert an seinen Ort«

Nach dem großen Lamento und Aufruhr der Nr. 27 will die Handlung in hohem Tempo weitergehen: mit vielen Sechzehnteln schildert der Evangelist, wie Petrus dem Malchus¹⁶ ein Ohr abhaut. Mit den Worten »Da sprach Jesus zu ihm:« verlangsamt Bach das Tempo

¹⁶Beide sind im Matthäusevangelium nicht mit Namen genannt.

auf die Hälfte¹⁷ und stellt so drastisch das Innehalten dar. Die folgende ›Strafandrohung‹ für die Gewalt erhält großen Nachdruck durch melodische Steigerung und nach wie vor gedämpftes Tempo; hier verschiebt Bach sogar den textlichen Schwerpunkt gegen den Takt auf die 2 von T. 8, um den Worten das rechte Gewicht zu verleihen. Erneut wird zwischen die Verse ein kleines »Zwischenspiel« der Streicher gefügt.

Zwischen der Möglichkeit, von »mehr denn zwölf Legion Engel« gerettet zu werden, und dem vorgezeichneten Weg ans Kreuz ergibt sich ein wirksamer Kontrast, den Bach umsetzt, indem sich Vers 53 in hoher Lage der Singstimme nach einem strahlenden A-Dur wendet, und dann in der großen Zäsur nach fis-moll und in tiefere Lage fällt. Besonders frappierend ist nach dem fragenden Halbschluss, dass »es muß also gehen.« nicht etwa trotzig, oder entschlossfreudig, sondern mit der Bitterkeit eines verminderten Septakkords ausgesprochen wird.

»Ihr seid ausgegangen«

Dies war zu den Jüngern gesprochen; direkt darauf wendet sich Jesus an die Schar, die »ausgegangen« ist, ihn »zu fahen«. Die großen Sprünge und hohen Spitzentöne könnten emotionaler Ausdruck eines Jesu sein, der in großer Aufregung spricht; eher aber entspricht es der barocken Konzeption, dass hiermit wiederum primär dem Publikum die Unerhörtheit der Ereignisse verdeutlicht wird. Bei dieser Rede ist der Kontrast fast umgekehrt gestaltet als bei der vorherigen an die Jünger: der erste Teil ist in Moll gehalten, der zweite wendet sich bei viel weicherer Melodik nach A-Dur und zeigt ein ganz anderes Sich-fügen in das vorgeschriebene Schicksal. Auch hier fallen wiederum die Pausen auf in T. 26 f., die eine Beruhigung darstellen. Vielleicht desto weniger können die Jünger mit dieser »zufriedenen« Art der Schicksalsergebenheit umgehen und ergreifen sämtlich die Flucht.

Nr. 36a. »Du sagests. ... Von nun an wirds geschehen«

Der zweite Teil der Passion sieht Jesus nicht mehr als Akteur der Handlung; was Henrici mit dem Oxymoron »verdienstlich Leiden« (Nr. 20, T. 48 ff.) benennt, besteht nun darin, dass Jesus den falschen Vorwürfen nichts entgegensetzt.

Jesu Schweigen ist musikalisch an zwei Stellen besonders prägnant umgesetzt: in Nr. 33, T. 16 f. folgt auf die Frage des Pontifex zunächst eine sehr beredte Viertelpause (die Interpreten tunlichst nicht übergehen sollten) und beim Wort »schwiege stille« endet der Evangelist in sehr tiefer Lage und damit entsprechend leise. Noch deutlicher ist dies in Nr. 43, T. 24 bei »antwortete er nichts«.

Als Jesus in der Anhörung sein Schweigen zum ersten Mal bricht, folgt auf die Bestätigung, dass er Christus und Gottes Sohn sei, die Prophezeiung über seine Himmelfahrt. Musikalisch leitet Bach Jesu Antwort mit einem besonderen Einfall ein: eine (kurze) Quintfallsequenz von leitereigenen Septakkorden verbindet die Worte des Evangelisten mit denen Jesu.

¹⁷Beweis, wie wichtig es ist, im Rezitativ die Notenwerte genau zu lesen.

Wir hatten oben beschrieben, dass das prophetische Wort hier im Grunde aus der Logik der Handlung herausgelöst ist; Bach aber stellt es durch den lange gehaltenen Akkord der Streicher mehr als folgerichtige Erläuterung des Gesagten dar. Weithin bewegt sich dieses Wort in e-moll, was mit Mattheson's Charakterisierung dieses Tones schwer in Einklang zu bringen ist; weniger als Betrübnis und Nachdenken scheint es hier eine gewisse entrückte Majestät darzustellen.

Dass die Sechzehntel der Geigen, später auch von der Singstimme übernommen, mit ihren Bögen bildhaft die Wolken zeichnen (mehr Augenmusik als beim Hören deutlich), haben wir oben bereits erwähnt. Vielleicht wollte Bach auch durch das hohe dis und den großen Sprung bei »sehen« andeuten, dass es kein gewöhnliches Sehen, kein irdischer Anblick ist, von dem Jesus hier spricht.

Nr. 43 »Du sagests.«

Als Jesus zum zweiten Mal vor dem Gericht die Stimme erhebt, ist es tatsächlich nur zu diesem lapidaren »Du sagests«, das auch von den Streichern nur mit drei knappen Akkorden gerahmt wird.

Nr. 61a. »Eli, Eli, lama asabthani?«

»Und um die neunte Stunde schrie Jesus laut«: Aus der Tiefe ruft Jesus, aber laut; in b-moll ruft er, dessen extreme Eigenschaft Mattheson sich gar nicht zu beschreiben anschickt, aber in hoher Lage; verlassen von der Streicherbegleitung, als musikalische Realisierung des *status exinanitionis*, aber harmonisiert zeitweise mit einem Stapel von vier dissonierenden Figuren. – Zutat Bach's in der Vertonung ist die Wiederholung des »lama?«, warum?; dies zunächst als rhetorische Steigerung, aber auch, damit der Kunstgriff der Übersetzung mit den gleichen Noten aufgeht. Diese getreue Übersetzung gibt der Evangelist dem Hörer, in seine Lage transponiert, zugleich aber tonartlich noch tiefer herabgesunken in es-moll.

Zuletzt der Schrei Jesu in Nr. 61e. wird lediglich durch den Evangelisten berichtet, mit einer klassischen exclamatio in der Sexte, und als Dissonanz, die nur heteroleptisch durch die Orgel aufgelöst wird.

3 Summa

Was sind mögliche Konsequenzen dieser Beobachtungen über Bach's Darstellung Jesu in seiner Matthäuspassion für den heutigen Blick auf das Werk und für die Aufführungspraxis?

Bach's dramatische Konzeption weist zwar Elemente auf, die subtil auf die verschiedenen Rollen Jesu im Passionsbericht eingehen, dabei wird aber nicht nur im schauspielerischen Sinne die Psychologie Jesu anschaulich transportiert, sondern der Sänger gibt vielerorts auf einer Meta-Ebene einen theologischen Kommentar und die Vertonung hat ihre eigenen Ziele in der Anregung des Publikums zu bestimmten Reaktionen auf das Geschehen. Eine solche Abweichung von der heute wohl als Normalfall vorausgesetzten

veristisch-authentischen Darstellungsform stellt sowohl Sänger als auch Publikum vor Herausforderungen, denen sich möglicherweise durch Aspekte von Musikvermittlung (in Bezug auf das Publikum) sowie eine andere Art von Reflexion über die Tiefenebenen der Aussage (in Bezug auf die Sänger) begegnen lässt.

Zugleich bietet die Hinwendung zu einer *mittelbaren* Expressivität, die sich nicht anschickt, dem Zuschauer ein möglichst lebensähnliches Geschehen vor Augen zu führen, aber auch Chancen: Die Anmaßung, den Sohn Gottes verkörpern zu wollen, wird elegant vermieden; dem Publikum werden Subtexte von Bach's musikalischer Predigt nahegebracht; und manche Diskrepanz zwischen dem psychologischen Geschehen auf der Handlungsebene und dem Affektgehalt der Betonung erschließt sich ohne Verlegenheiten.

Außerdem ist es hilfreich, auf diese Weise Bach ein wenig (weiter) vom Sockel des »fünften Evangelisten« (Nathan Söderblom¹⁸) herunterzuholen, und so letztlich einem Verständnis näherzukommen. Denn einerseits müssen wir damit umgehen, dass Bach auch einem Umfeld entstammt, das unserem ziemlich fern ist, und für ein völlig anderes Publikum schreibt; aber indem wir Bach's Sichtweise derart relativieren, sind wir zugleich herausgefordert, unser eigenes Verhältnis zum Geschehen zu reflektieren, neu über Jesu Passion nachzudenken, und so entfaltet sich eine neue Aktualität dieses Denkmals unserer musikalischen Tradition.

Literatur

Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967.

Kirnberger, Johann Philipp: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, 2 Bde., Berlin und Königsberg 1776–1779, URL: [http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_\(Kirnberger,_Johann_Philipp\)](http://imslp.org/wiki/Die_Kunst_des_reinen_Satzes_in_der_Musik_(Kirnberger,_Johann_Philipp)) (besucht am 26.07.2017).

Küster, Konrad: Biblischer Bericht und musikalischer Verlauf: zu den Evangelienrezitationen in Bachs Matthäuspasion, in: Hans-Joachim Schulze (Hrsg.): Passionsmusiken im Umfeld Bachs. Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, (Leipzig, 1994), Hildesheim 1995, S. 47–54.

Mattheson, Johann: Das neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713, URL: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599040-9> (besucht am 24.07.2017).

Nestle, Eberhard: Novum Testamentum Graece et Latine, 5. Druck, Stuttgart 2005.

Thunberg, Lars: Art. »Nathan Söderblom«, in: Martin Greschat (Hrsg.): Gestalten der Kirchengeschichte 10: Die neueste Zeit (1993), S. 214–234.

Zürcher Bibel, 2. Aufl., Zürich 2008.

¹⁸Lars Thunberg: Art. »Nathan Söderblom«, in: Martin Greschat (Hrsg.): Gestalten der Kirchengeschichte 10: Die neueste Zeit (1993), S. 214–234, S. 226.