

Einführung Matthäuspassion

Mit über 150 Minuten Aufführungsdauer und einer Besetzung von Solisten, zwei Chören und zwei Orchestern ist die Matthäus-Passion Bachs umfangreichstes und am stärksten besetztes Werk und stellt einen Höhepunkt protestantischer Kirchenmusik dar. Das Werk entfaltet seine beeindruckende stereophone Wirkung durch die doppelte Anlage von Chor und Orchester, bei der die Chöre vielfach miteinander einen Dialog führen. Gerahmt werden die beiden Teile des Werkes jeweils durch groß angelegte Eingangs- und Schlusschöre, von denen der überwältigende Eingangschor herausragt und ohne Parallele geblieben ist. Dazwischen gibt es vielfach kontemplative Arien, die das Leiden Jesu verinnerlichen. Zwischen Rezitativen, Chören und Arien sind die Choräle eingearbeitet, die auf die dramatischen Höhepunkte der Handlung Bezug nehmen. Eine zentrale Rolle spielt dabei der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden*, der mit verschiedenen Strophen und Harmonisierungen insgesamt fünf Mal erklingt und dem Werk Geschlossenheit verleiht.

Das Werk besteht aus einem etwas kürzeren ersten Teil, der von den Mordplänen des jüdischen Synhedrions, Jesu Salbung in Bethanien, dem letzten Passahmahl und der Gefangennahme in Gethsemane handelt, und einem umfangreicheren zweiten Teil, der von dem Verhör vor dem jüdischen Rat, der Verleugnung des Petrus, der Verurteilung durch Pilatus, Jesu Verspottung, sowie der Kreuzigung, dem Tod und Begräbnis berichtet. Zwischen beiden Teilen wurde zu Bachs Zeiten die Predigt von etwa einer Stunde Dauer gehalten.

Häufig verknüpfen Stichwortverbindungen den Bibeltext mit den Arien und den Chorälen, sodass nicht der Eindruck einer Abfolge von Einzelstücken, sondern ein geschlossenes Ganzes mit einem sich entwickelnden Handlungsablauf entsteht. Zum anderen wird die Brücke zum Heute geschlagen. So beantwortet der Choral Nr. 16 die Frage der erschrockenen Jünger nach dem Verräter („Herr, bin ich’s?“) mit: „Ich bin’s, ich sollte büßen“ und bezieht sie auf den Hörer. In ähnlicher Weise wird der Aufforderung Jesu an die müden Jünger „bleibet hie und wachet mit mir!“ (Nr. 24) im folgenden Rezitativ entsprochen („wie gerne blieb ich hier!“) und in der Arie Nr. 26 dem Gläubigen die Antwort in den Mund gelegt: „Ich will bei *meinem* Jesu wachen“, während Chor II flankiert: „so schlafen unsre Sünden ein“. Den letzten Worten im Rezitativ Nr. 30, auch im Leiden dem Willen seines himmlischen Vaters zu gehorchen („so geschehe dein Wille“), folgt der Choral Nr. 31: „Was mein Gott will, das gescheh allzeit, sein Will, der ist der beste“, der die Gemeinde zu ebensolchem Vertrauen ermutigt. Die verhöhnende Frage „wer ists, der dich schlug?“ nimmt der Choral Nr. 44 auf: „Wer hat dich so geschlagen“. Als Pilatus angesichts der offensichtlichen Unschuld Jesu fragt: „Was hat er denn Übles getan?“, gibt das Accompagnato Nr. 57 die Antwort „Er hat uns alles wohlgetan [...]“ und zählt einige gute Taten beispielhaft auf, um mit dem Ergebnis zu schließen: „Sonst hat mein Jesus nichts getan“. Auf die Misshandlungen Jesu durch die Soldaten („und schlugen damit sein Haupt“) folgt der Choral Nr. 63 „O Haupt voll Blut und Wunden“.

In der Matthäus-Passion arbeitet Bach vielfach mit musikalischen Symbolen, die im allgemeinen Bewusstsein seiner Zeitgenossen verankert waren. So werden etwa bei den Rezitativen die Worte Jesu stets im Arioso von gehaltenen Streicherakkorden begleitet, die das Göttliche symbolisieren. Die handelnden Menschen hingegen werden lediglich durch den Generalbass gestützt. Erst als Jesus am Kreuz die letzten Worte spricht und seine Gottverlassenheit beklagt, verstummen die Streichinstrumente (Nr. 71).

Während Chor I die *Töchter Zions* symbolisieren kann, steht Chor II für die Gläubigen, wie der Textdichter Picander selbst in seiner Textausgabe notiert. Den beiden Chören kommen in den sechs madrigalischen Stücken voneinander abgegrenzte Rollen zu. Chor I steht dem Passionsbericht nahe und erklärt diesen, während Chor II auf die Gegenwart des Zuhörers gerichtet ist und Fragen stellt. Von besonderer Eindringlichkeit ist der Eingangschor, der die gesamte Botschaft theologisch

und musikalisch bündelt und Klage, Trauer und Schuldbekennnis zum Ausdruck bringt, aber auch die Aufforderung, Gottes Liebe und Geduld eingehend zu betrachten. Die pochenden Bässe und Orgelpunkte, die Tonart e-Moll und der Tombeau-Rhythmus im 12/8-Takt unterstreichen den Ernst. Die dichte Polyphonie und die doppelhörige Anlage werden noch durch einen zusätzlichen Sopran („in ripieno“) gesteigert, der durch das bekrönende „O Lamm Gottes unschuldig“ die heilvolle Botschaft des Leidens Christi in Erinnerung ruft, der durch seinen stellvertretenden Tod die Schuld des Menschen getragen hat. Die *Töchter Zions/Jeruselems* sind aus dem Hohelied Salomos bekannt und spielen in der christlichen Brautmystik eine große Rolle. In der Matthäuspassion kommt der Brautmystik inhaltlich wesentliche Bedeutung zu. Beide Teile werden mit Texten eröffnet, die auf die Brautmystik anspielen: Eingangsschor zum 1. Teil: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, sehet - wen? - den Bräutigam“; Eingangsarie mit Chor des 2. Teils: „...Wo ist denn dein Freund hingegangen, o du Schönste unter den Weibern?“ (Zitat aus dem Hohelied Salomos). Auch hier findet ein Dialog der Tochter Zion, dargestellt durch die Altsolistin, und dem Chor der Gläubigen statt. Die Frage der Tochter Zion: „Ach, wo ist mein Jesus hin?“ bleibt in der Arie offen, die Antwort erfolgt erst im darauf folgenden Rezitativ, wo die Szene im Palast des Hohepriesters dargestellt wird.

Im Rückgriff auf alte theologische Deutungstraditionen der Passionsgeschichte Jesu werden nicht die Juden oder einzelne Personen als Verursacher des Leidens Jesu ausgemacht. So wird der Zuhörer schon im Eingangsschor nicht nur aufgefordert, das Leiden Jesu zu betrachten, sondern sich auch der eigenen Sünde bewusst zu werden: „Seht den Bräutigam [...] seht unsere Schuld“. Auf die Aufforderung Jesu zur Wachsamkeit wird im *Accompagnato* Nr. 25 das Gewissen des Hörers angesprochen: „Ach! meine Sünden haben dich geschlagen; ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet, was du erduldet“. Die Verleugnung und Reue des Petrus kommentiert die Arie Nr. 47: „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen“. Die Aussage vom Tod Jesu („und verschied“) nimmt der Choral Nr. 72 („Wenn ich einmal soll scheiden, so scheid nicht von mir“) zum Anlass, für die eigene Todesstunde Gott um seinen Beistand zu bitten.

Die tiefste Erklärung des Leidens bietet die betrachtende Arie Nr. 58 „Aus Liebe“, die in der symmetrischen Konzeption der Frühfassung die Stelle im Zentrum einnimmt. Die innige Verbindung zwischen dem Heiland und dem frommen Ich des Hörers findet ihre Begründung in dem freiwilligen Opfertod Jesu aus Liebe. Durch die zarte Besetzung mit Traversflöte und zwei Oboen da caccia ohne Continuo und die Tonart a-Moll, die kein Vorzeichen aufweist, wird der reine, engelgleiche Charakter der Arie unterstrichen und die himmlische Liebe und Unschuld Jesu symbolisiert. Der Kontrast zum folgenden Chor „Lass ihn kreuzigen“ (Nr. 59), der gegenüber dem ansonsten identischen Chor Nr. 54 noch um einen Ganzton erhöht ist, kann größer nicht sein. Wie die unbändige Wut der Volksmasse sich steigert, wird dargestellt durch die Zunahme von Kreuzen als Vorzeichen, bis hin zu Cis-Dur, das sieben Kreuze aufweist. In strenger Polyphonie einer Fugenexposition fordern die Einzelstimmen, die vom Bass bis zum Sopran nacheinander aufsteigen, „gleichsam gesetzmäßig formuliert, in erbarmungsloser Härte die Höchststrafe“. Unterstrichen wird der Affekt durch die Kreuzmotivik in der Melodieführung, die Synkopenbildungen und die verminderten Quart- und Quintsprünge (der Tritonus steht für den „diabolus in musica“).

Bach setzt Musik und Text im Sinne der musikalischen Rhetorik in Beziehung. Basierend auf der im Barock allgemein verbreiteten Affektenlehre wird der grundlegende Charakter eines Stücks durch die musikalische Form, Tempo, Dynamik, Tonartencharakteristik, rhythmische Gestaltung und Besetzung bestimmt, während die Bedeutung einzelner Wörter durch rhetorische Stilfiguren musikalisch zum Ausdruck gebracht wird. So lässt Bach z.B. bei den Worten „äußert und kam auf Erden“ in Nr. 35 die Melodie über den Tonraum einer Dezime in Sekundschritten absteigen, während der Generalbass 15 Tonschritte hinabsteigt, um nicht nur den Abstieg Christi aus der himmlischen Welt, sondern damit auch seine Erniedrigung und Demütigung zu veranschaulichen. Die kreisende Melodiebewegung auf den Wörtern „gefangen“ in Nr. 33 illustriert die Unbeweglichkeit Jesu bei seiner Gefangennahme, unterstrichen durch die Ketten von

übergebundenen Notenfolgen, die das Gebunden werden Jesu symbolisieren. Das Ostinatomotiv der Streicher unterstreicht die Unabänderlichkeit, die Oboen spielen gleichzeitig ein Klagemotiv aus abwärts gehenden Vorhalten. Im anschließenden Chor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ stellt die Basslinie aus rollenden Sechzehntelläufen die grollenden Donner dar. Die beiden Choralstrophen „Erkenne mich, mein Hüter“ (Nr. 21) und „Ich will hier bei dir stehen“ Nr. 23 sind identische Chorsätze, der zweite liegt aber einen halben Ton tiefer. Zwischen ihnen liegt die Aussage des Petrus, dass er Jesus nicht verleugnen würde, auch wenn er sterben müsste. Die Gemeinde weiß aber, dass Petrus verleugnet hat, deshalb die niedrigere Tonstufe.

Die Aussagen von Judas haben immer einen verminderten Dreiklang (Tritonus=Teufelsquinte). Die Aussage der beiden falschen Zeugen in Nr. 39 komponiert Bach als strengen Kanon, denn beide Zeugen mussten dasselbe sagen. Als Petrus Jesus verleugnet (Nr. 46), schreibt Bach eine Quintparallele zwischen Singstimme und Continuo, etwas in der Harmonielehre Verbotenes, denn Petrus hat etwas Falsches gesagt. Das Rezitativ Nr. 51 und die Arie Nr. 52, die auf den Bericht über die Geißelung Jesu folgen, sind gekennzeichnet durch einen scharf punktierten Rhythmus, der wie Schläge wirkt. Im Rezitativ Nr.73 wird das Zerreißen des Vorhangs im Tempel durch schnelle Zweiunddreißigstelläufe im Continuo aufwärts und abwärts (Text: „von oben bis unten aus“) dargestellt.

Zahlensymbolik kann man z.B. in Chor Nr. 15 finden: im vorangehenden Rezitativ spricht Jesus: „Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten.“ Im folgenden aufgeregten Chor antworten die Jünger in einem wilden Durcheinander elf Mal mit der Frage: „Herr, bin ich’s, bin ich’s?“ Dass diese Frage genau elf Mal wiederholt wird– und nicht zwölf Mal, wie es der Anzahl der anwesenden Apostel entspräche–, kann so verstanden werden, dass Judas, im vollen Bewusstsein seiner Schuld, zunächst nicht wagt, seinem Herrn diese Frage zu stellen. Erst im folgenden Rezitativ fragt Judas als zwölfter Jünger schließlich: „Bin ich’s, Rabbi?“

Auch eine weitere Zahlensymbolik war im Barock üblich: wenn man die Buchstaben nummeriert und die Summe des Namens errechnet, hat der Name Bach den Buchstabenwert 14 (A=1, B=2, C=3, H=8). Im Rezitativ Nr. 73 hat die Bassstimme 14 Töne, was darauf hinweist, dass Bach voll und ganz hinter dieser Aussage gestanden und sie quasi mit seinem Namen unterschrieben hat.

Im letzten Rezitativ vor dem Schlusschor (Nr.77) nehmen die vier Solisten individuell Abschied von Jesus, indem sie auf bestimmte Stationen der Leidensgeschichte Bezug nehmen, worauf der Chor in der Rolle der Gläubigen darauf jedes Mal: „Mein Jesu, gute Nacht!“ antworten.

Der zweite Teil beginnt in h-moll und endet in c-moll. Dies ist der größtmögliche Tonartenabstieg. Extremer kann Trauer über den Verlust des „Bräutigams“, den Abstieg des Gottessohnes in das Reich des Todes mit dem Mittel der Tonartenanordnung nicht dargestellt werden! Diesem Tonartenabstieg entspricht auch der melodische Abstieg ganz am Ende der Matthäuspassion: fast alle Stimmen werden melodisch nach unten geführt (und bilden damit eine symmetrische Entsprechung zum Beginn der Passion mit seinen nach oben gehenden Tonfolgen).