

Die Bibel in der Kunst / Bible in the Arts

Online-Zeitschrift 2, 2018

„Die größte christliche Musik“.
Die Matthäuspassion von
Johann Sebastian Bach als Musterbeispiel
für musikalische Vermittlung
biblischer Geschichten

Johann Michael Schmidt



„Die größte christliche Musik“. Die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach als Musterbeispiel für musikalische Vermittlung biblischer Geschichten

Johann Michael Schmidt

Institut für Evangelische Theologie, Universität zu Köln

Abstract

The St. Matthew Passion of Johann Sebastian Bach is shaped not only by the passion story of Matthew but also by church tradition, especially by Luther and his doctrine of atonement and justification. In accordance with the exegetical approaches of the early 18th century, the St. Matthew Passion regards the Old and the New Testament as a unit, reading the Old Testament as referring to Christ. This, however, is an appropriation of the Old Testament, as it dispossesses the Jews of their Bible. This corresponds to the anti-Jewish tendencies of Matthew, Luther and the St. Matthew Passion, which all blame the Jews for the death of Jesus. As a result, in the St. Matthew Passion central aspects of the traditional message of salvation collide with central aspects of traditional Christian anti-Judaism. It is important that the anti-Judaic passages are perceived in their historical context, but they should be left as they are to reach a new approach to the passion story and the St. Matthew Passion. Christianity should no longer adhere to a message of salvation at the expense of Jews.

„Nach einer hundertjährigen Zwischenzeit erstet dieses größte und heiligste Gebilde der Tonkunst, und wie die erste Morgensonne nach den Nebellasten der Sündfluth verkündet es einen neuen leuchtenden Tag. Vermöcht' ich doch in Einem Zuge die Bedeutung des Werks und seine Auferstehung von den Todten zu offenbaren, dass die Freude darüber allgemein verstanden und allgemein mitgeföhlt würde!“

Mit diesen überschwänglichen Worten kündigte der Begründer und Herausgeber der „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, Adolph Bernhard Marx, die erste Wiederaufführung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach 1829 in Berlin an.¹ Hier erklingen alle Töne, die die Wiederaufführung und die begeisterte Aufnahme bestimmten.

¹ Zit. nach Geck, Wiederentdeckung, 131. Vgl. Schmidt, Matthäuspassion, 83f.; hier weitere Details.

Von Felix Mendelssohn Bartholdy überliefert sein Freund und Mitstreiter Eduard Devrient folgenden Ausspruch:

„Wir besprachen den wunderlichen Zufall, dass gerade hundert Jahre seit der letzten Leipziger Aufführung vergangen sein mußten, bis diese Passion wieder ans Licht komme, ‚und‘, rief Felix übermütig, mitten auf dem Opernplatz stehenbleibend, ‚dass es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen‘.“ Devrient kommentiert: „Felix vermied sonst entschieden seiner Abstammung zu gedenken, hier riß ihn das Frappante der Bemerkung und die fröhliche Stimmung hin.“²

Zu den religiös-biblichen Motiven von Marx fügt Mendelssohns Ausspruch einen politischen Aspekt hinzu: Ihm als gebürtigem Juden ist das für viele seiner christlichen Zeitgenossen Anstößige bewusst, dass ausgerechnet „ein Judenjunge ... den Leuten die größte christliche Musik wiedergebracht“ habe. Hier klingt der judenfeindliche Ton an, der die Rezeptionsgeschichte der Matthäuspasion seit ihrer Wiederaufführung mehr oder weniger laut und direkt bestimmt.³ Anhalt dafür bietet das Thema des Werkes, Passion und Kreuzestod Jesu; sie bilden das Herzstück nicht nur des traditionellen christlichen Erlösungsglaubens, sondern zugleich auch der ebenso traditionellen christlichen Judenfeindschaft.

Beide Zitate kehren eine religiöse Seite der einzigartigen Erfolgsgeschichte heraus, die die Matthäuspasion seit der zweiten Hälfte des 19. Jh.s erlebte. Insofern blieb diese Erfolgsgeschichte dem Werk, seiner biblischen Grundlage und kirchlichen Herkunft treu; allerdings hatte sich die Matthäuspasion seit ihrer „Wiederentdeckung“ (Martin Geck) durch Mendelssohn im Jahr 1829 aus ihrer gottesdienstlichen Einbettung gelöst, – sie wurde und wird bis heute mindestens ebenso häufig in Konzertsälen aufgeführt wie in Kirchen.⁴ Zugleich gewann sie eine neue Funktion: Diente sie zu Bachs Zeit neben ihrer liturgischen Rolle der Befestigung und Intensivierung der Kenntnis ihrer biblischen Inhalte, so wurde sie seit dem 19. Jh. immer mehr für viele Musiker, Sänger und Hörer zur einzigen Vermittlerin derselben. Heute, in einer immer säkularer werdenden westlich-christlichen Welt, hören viele Verehrer der Matthäuspasion in ihr zum ersten Mal die Passionsgeschichte Jesu. Umso wichtiger ist Aufklärung über die zugehörigen Texte, über ihre Eigenart, ihre sprachliche Form und Geschichte, im Zusammenklang mit ihrer musikalischen Realisierung durch Bach.

I

Die Matthäuspasion gehört zur Gattung der Oratorischen Passion, d. h. ihr liegen drei Textarten zugrunde: 1. die wörtlich übernommene Passionsgeschichte nach Mt 26–27; sie bildet Grundlage und Rahmen des Werkes; 2. Choräle

² Devrient, *Erinnerungen*, 62.

³ Vgl. Erster Hauptteil meiner o.g. Arbeit, Ergebnis S. 430.

⁴ Vgl. Schmidt, *Matthäuspasion*, 141.

und 3. frei gedichtete Texte; sie beziehen sich unterschiedlich eng auf einzelne Szenen, Personen und Aussagen der biblischen Geschichte; sie aktualisieren die Geschichte und singen sie den Ausführenden und Hörern in ihrer Gegenwart unmittelbar zu.

Die Texte der Choräle stammen von bekannten Gesangbuchdichtern, wie z. B. Paul Gerhardt, Johann Heermann, Nikolaus Decius aus dem 17. Jh.,⁵ und transportieren die lutherische Frömmigkeit der Zeit, die frei gedichteten Stücke von dem Leipziger Gelegenheitsdichter Henrici, gen. Picander. In enger Zusammenarbeit mit Bach hat er sich an Predigten vor allem von Heinrich Müller aus dem 17. Jh. orientiert. Gleichwohl atmen sie ein gewandeltes Passionsverständnis im Sinne einer Vermenschlichung der Passion.⁶

Die verschiedenen Textarten ermöglichen der zugehörigen Musik verschiedene Arten der Vermittlung: Die Vertonung der biblischen Texte beschränkt sich auf musikalische Ausdrucksmittel. Die anderen Stücke erfüllen darüber hinaus zusätzlich eine sprachliche Vermittlungsfunktion, nämlich durch eigene Texte.

Die Matthäuspassion ist doppelchörig angelegt, mit zwei Orchestern, auch die Solisten sind auf beide Chöre verteilt. Nach der Textvorlage Picanders vertritt Chor I die „*Tochter Zion*“, nach christlicher Tradition die (wahre) Kirche als Braut des Bräutigams Christus; gleich zu Beginn fordert sie ihre „*Töchter*“, Chor II, die Gläubigen, die anwesende Gemeinde auf, in ihre Klage einzustimmen: „*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*“ Nr. 1.⁷ Zugleich aber bilden die beiden Chöre offensichtlich auch zwei liebende Individuen ab, Chor I die reine Braut Christi, dem Sopran zugewiesen, z. B. Nr. 13 „*Ich will dir mein Herze schenken*“ und 49 „*Aus Liebe will mein Heiland sterben*“ und Chor II die bußfertige Sünderin, Maria Magdalena, dem Alt zugewiesen, z. B. Nr. 6 „*Buß und Reu*“; Nr. 39 „*Erbarme dich*“, Nr. 52 „*Können Tränen meiner Wangen*“ und der Altpart in Nr. 67 „*O selige Gebeine*“. Nr. 6 und 67 schlagen mit ihrer Äußerung von „*Buß und Reu*“ einen Bogen über die musikalisch realisierte Geschichte hinweg, während in den anderen freien Stücken die Bitte um „*Erbarmen*“ erklingt.⁸

In den Eingangschören zu beiden Teilen kommt die dialogische Struktur des Werkes durch Frage und Antwort direkt zum Klingen; sie durchzieht das ganze Werk und unterstreicht die durchgehende Einbeziehung der angesprochenen Gemeinde. Im Eingangschor Nr. 1 wölbt sich zusätzlich, wie aus dem Himmel, über den Wechselgesang beider Chöre ein Knabenchor mit dem Choral „*O Lamm Gottes unschuldig*“. Bach hat die einzelnen Choralzeilen, wie sonst nur

⁵ Vgl. Platen, Matthäuspassion, 53f.

⁶ Vgl. Axmacher, *Liebe*, 204–216; Schmidt, Matthäuspassion, 606–620.

⁷ Die Nr.-Angaben aus der Matthäuspassion beziehen sich auf die Neue Bach-Ausgabe, Serie II, Band 5, 1972, und darauf basierend Klavierauszug von A. Dürr, 1985.

⁸ Ich verdanke diese Hinweise E. zu Guttenberg aus seinem Vortrag zur Matthäuspassion, Sprach-CD-Deutsch.

die biblischen Texte, mit roter Tinte als eigene Stimme markiert und zwischen beide Chöre eingefügt und zwar durch Stichwortanschlüsse aus beiden Chören.⁹ Seine Markierung stellt ihn den biblischen Texten gleich und verleiht ihm ein vergleichbares Gewicht; dadurch wirken im Eingangschor alle drei vertonten Textarten zusammen, wobei der Choral „*O Lamm Gottes unschuldig*“ den biblischen Part übernimmt.

In den Chorälen und einzelnen Chorsätzen vereinigen sich beide Chöre und überspringen alle zeitlichen Grenzen. Wieweit unter Bachs Leitung in die Choräle auch die Gemeinde selbst eingestimmt hat, wird kontrovers diskutiert.¹⁰

II

Die Passionsgeschichte nach Matthäus erweckt ebenso wie die anderen drei Passionen nach Markus, Lukas und Johannes den irreführenden Eindruck, als berichteten sie tatsächliches Geschehen. Alle vier sind etwa zwei bis drei Menschenalter von den erzählten Ereignissen entfernt; die nach Matthäus stammt aus den 80er Jahren des 1. Jh.s n. Chr., setzt also die Zerstörung Jerusalems und des Tempels im Jahr 70 n. Chr. voraus, und zwar als Besiegelung der Trennung der eigenen Gemeinde von der Mehrheit des jüdischen Volkes und dessen Verwerfung. Alle vier Passionsgeschichten sind also situationsbedingt, weithin fiktional, basierend auf den überlieferten Ostererfahrungen und auf Erinnerungen an die Zeit mit Jesus, bestimmt von dem Prozess der Entzweiung zwischen jüdischen Jesusanhängern und der jüdischen Mehrheit.

Aus den angedeuteten geschichtlichen Gründen unterscheiden sich die vier Darstellungen, vor allem auch in der Schuldzuweisung für den Tod Jesu: Von der ältesten (Markus um das Jahr 70) zu den jüngeren (Matthäus und Lukas aus den 80er und Johannes aus den 90er Jahren) verlagert sie sich immer mehr von der römischen zur jüdischen Seite. Nach Matthäus versucht Pilatus bis zuletzt den nach seinem Urteil unschuldigen Jesus freizulassen und gibt erst nach, als „*das ganze Volk*“ die alleinige Verantwortung für „*sein Blut*“ auf sich nimmt (27,24f.) Außerdem verstärkt Matthäus seine judenfeindliche Tendenz noch durch die Einfügung zweier Motive, die die Unschuld Jesu unterstreichen: V. 19 und 24. Die Passionsgeschichte nach Matthäus ist also direkt judenfeindlich: Nachdem das „*ganze Volk*“ Jesus als seinen Messias verworfen habe (27,25) und sofern ihm die Auferstehungsbotschaft vorenthalten worden sei (28,11–15), gilt der Missionsauftrag des Auferweckten den Völkern (28,16–20).

Die Choräle und freien Stücken der Matthäuspassion entfalten mit allen musikalischen Mitteln der Zeit die Heilsbedeutung der Passionsgeschichte und

⁹ Vgl. Bachs „eigenhändige Partitur seiner Passionsmusic nach dem Evangelisten Matthaues für zwei Chöre“ aus den 1730er Jahren. Vgl. zum Einzelnen das zugehörige Beiheft.

¹⁰ Diese Praxis wird seit der Nachkriegszeit hin und wieder geübt, vgl. Gehrt, Schlusschoräle, 4–18.

singen sie den christlichen Aufführenden und Hörenden zu, und zwar exklusiv. Diese Exklusivität impliziert die Verwerfung des jüdischen Volkes, seines Selbst- und Glaubensverständnisses. Insofern schlummern in den nichtbiblischen Stücken indirekt judenfeindliche Töne. Sie zu erkennen verlangt Vertrautheit mit der kirchlichen Tradition, in der die Texte wurzeln. Die exklusive Heilsdeutung basiert zudem auf der traditionellen Aneignung der biblischen, d. h. alttestamentlichen Sühne- und Heilsvorstellungen: In dem Maß, in dem die Passionsgeschichte zumal bei Matthäus als „Erfüllung“ solcher Verheißungen verkündet wird (26,24.31.54.56 u. ö.), werden diese den Juden entrissen.

Zugleich bekennt sich die christliche Gemeinde als die für den Tod Jesu eigentlich Schuldige (vgl. Choral Nr. 10 „*Ich bin's, ich sollte büßen*“ im direkten Anschluss an Mt 26,22 und Choral Nr. 37 „*Wer hat dich so geschlagen?*“ anschließend an Mt 26,68 und an das Stichwort „*schlagen*“). Nur den Christen gilt darum die Sühne, die Jesu Tod gewirkt habe.

Die Komposition der Matthäuspasion bietet also für den gewaltsamen Tod Jesu zwei Schuldzuweisungen, eine „historische“ aus der biblischen Textgrundlage und eine existenzielle in den nichtbiblischen Stücken. Wie werden beide miteinander in Einklang gebracht? Um diese zentrale Frage zu beantworten, ist ein Blick auf die kirchliche Tradition zu werfen, die Bach auch bei der Komposition der Matthäuspasion bestimmt hat.

III

Unter den theologischen Lehrmeistern Bachs gebührt Martin Luther der erste Platz. Die Prägung Bachs und seiner Musik durch Luther belegen dessen Schriften, die Bach in seiner „theologischen Bibliothek“ besessen hat. Dazu kommen indirekte Einflüsse, die sich aus den zahlreich in seiner Bibliothek vorhandenen Schriften lutherischer Theologen vor allem des 17. Jh.s erschließen lassen.¹¹ Außerdem hat er an fast allen Wirkungsstätten lutherische Luft geatmet, am längsten in Leipzig, von 1723 bis zu seinem Tod 1750.

Luthers Einfluss auf Bach umfasst zuerst seine bibelzentrierte Theologie und seine zugehörigen bibeldidaktischen Aussagen, darauf basierend dann auch sein theologisches Verständnis der Musik.

Luthers musiktheologischen Äußerungen bezeugen seine Liebe zur Musik und zugleich seine musikalische Begabung. Sie gehen zurück auf das ihm überkommene mittelalterliche Verständnis der Musik als Schöpfungsgabe Gottes und ihrer heilvollen Wirkung, gehen aber darüber hinaus: Luther ordnet die Musik wesentlich dem Evangelium zu. Inhalt des Evangeliums ist für ihn die Rechtfertigung des Gottlosen allein aus Glauben. Für die Wirkkraft der Musik

¹¹ Preuß, Bibliothek, 105–129; Leaver, Bibliothek; Bach-Dokumente, Suppl. zu NBA Bd. II, 494–498.

wie des Evangeliums wertet er das je aktuelle Erklängen und Sichereignen als konstitutiv; Luther nämlich versteht das Evangelium als „mehr eyn mundliche predig und lebendig wortt, und eyn stym“,¹² also als eine musikalische Hör-Erfahrung. Durch die Musik und das Evangelium erfährt Luther die Überwindung des Teufels, Trost und Freude. Darum hält er das „frölich und mit lust dauon singen und sagen“¹³ für die angemessene Antwort des Glaubens auf das Evangelium, ja erhebt es geradezu zum Kriterium des rechten Glaubens.¹⁴

Unter Luthers bibeldidaktischen Aussagen ragt die zweite der „regeln“ heraus, die er in Ps 119 „reichlich furgestellet“ findet und aus denen er sein Verständnis, „in der theologia zu studirn“, entwickelt; er nennt sie „meditatio“:

„Nicht allein im hertzen, sondern auch eusserlich die mündliche rede und buchstabische wort im Buch jmer treiben und reiben, lesen und widerlesen, mit vleissigem aufmercken und nachdencken, was der heilige Geist damit meineth.“¹⁵

Diese „Regel“ öffnet der Umsetzung durch Musik weit die Tore; Luther bringt daher in diesem Zusammenhang auch die Musik ins Spiel und stellt das „singen“ in eine Reihe mit „eusserlich zu schreiben, zu predigen, lesen, hören, singen, sagen etc“. Das Einstudieren der Chorsätze der Matthäuspassion erfüllt auf besondere Weise die Rolle, die Luther der „meditatio“ zuschreibt. Die Singenden werden unausweichlich auf die Texte, ihre sprachliche Form und Aussagen aufmerksam. Je fremder ihnen diese dabei vorkommen, desto wichtiger werden heute Erklärungen.

Auch die dritte „regel, in der theologia zu studirn“, „tentatio“, d. h. die Erfahrung, öffnet sich der Musik: Während „meditatio“ die kognitive Seite, spricht „tentatio“ die emotionale an. Die musikalische Realisierung erschließt die Erfahrung, „wie recht, wie wahrhaftig, wie süsse, wie lieblich, wie mächtig, wie tröstlich Gottes wort sey“¹⁶ stärker als das reine Wort.

Die Nähe zu Luther zeigt sich in der Matthäuspassion auch in ihrer gesamtbiblischen Perspektive, die vom Alten Testament her bestimmt wird, mustergültig sogleich im Eingangschor Nr. 1 „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen“, beispielhaft für den insgesamt hohen und fundamentalen Anteil alttestamentlichen Bezüge, in christlicher Vereinnahmung: „Man trifft in dem eng verwobenen Doppeltext aus Aria und Choralvers auf eine große Zahl von Begriffen und Sinnbildern, die aufgrund ihres mehrfachen Wiederauftretens im Verlauf des Passionslibret-

¹² WA 12, 259. Vgl. Schmidt, Theologie, 279.

¹³ Vorrede zum Babstschen Gesangbuch, 1545, WA 35, 477, 8-9.

¹⁴ Grundlegend sind Luthers Entwurf „Über die Musik“ von 1530 (WA 30 II, 695f.) und sein „Encomion musices“ von 1539 (WA 50, 364–374).

¹⁵ Vorrede zum 1. Band der Wittenberger Ausgabe der deutschen Schriften, WA 50, 659; vgl. Schmidt, Theologie, 276–286.

¹⁶ WA 50, 660.

tos den Charakter von poetischen oder textlichen Leitmotiven“,¹⁷ zu ergänzen: biblisch theologischen, haben.

Zu solchen Leitmotiven gehört sogleich die „*Tochter Zion*“, die der Chor I vertritt; sie fordert ihre „*Töchter*“ zur Klage auf und stößt das Tor zur folgenden Passion auf. Sie stammt aus dem Alten Testament, gilt aber nach altkirchlicher Tradition als Braut Christi und zugleich als die wahre Kirche. Die Aufforderung „*kommt ihr Töchter, helft mir klagen*“ klingt dem Hohelied nach, vermittelt durch die Szene Lk 23,27–31. Im ebenfalls dialogischen Eingangschor zum zweiten Teil Nr. 30 „*Ach. Nun ist mein Jesus hin*“ wird sogar Hld 6,1 wörtlich zitiert.

Das ganze Werk durchziehen Zitate und Anspielungen auf den leidenden Gottesknecht¹⁸ aus dem Deuterocesajabuch (Jes 40–55)¹⁹. Aus dem vierten der „*Gottesknechtlieder*“ (Jes 52,13–53,12) schöpfen die Choräle und freien Stücke. So geschieht es gleich im Choral des Eingangschors und seinen Bildern, mit denen die Passion Jesu im Sinne der Sühnopfertheologie expliziert und appliziert wird, vor anderen mit dem Bild vom „*Lamm Gottes*“, das „*all Sünd getragen hat*“ (Choralzeile 5, Joh 1,29 unter Rückgriff auf Jes 53,7; Jer 11,19, vgl. auch 1Petr 1,19; Offb 5,6.12). Im Bild des geschlachteten Lammes konvergieren das Passahlamm, von dem im Zusammenhang mit dem Abendmahl gesungen wird (Nr. 9a.b Mt 26,17–19), und der Bräutigam Christus.²⁰ Das Stichwort „*Geduld*“ verweist mittels Jak 5,11 auf Hiob und auf Ps 45,3. Schließlich spielt die Zeile „*Sehet ihn aus Lieb und Huld / Holz zum Kreuze selber tragen*“ nach alter Passionstradition auf „*Isaaks Opferung*“ (Gen 22,3ff.).

Wie die eben genannten Textverweise zeigen, gehört zu den grundlegenden theologischen Einflüssen Luthers auf Bach seine Sühnopfertheologie, eng verbunden mit seiner Rechtfertigungslehre; sie ist der theologische Generalnenner seiner Matthäuspassion.

In zwei „*Grundlagentexten*“ des Rates der Evangelischen Kirche Deutschlands (EKD) sind die Sühnopfer- und Rechtfertigungslehre Luthers kürzlich in Auseinandersetzung mit Gegenwartsfragen dargelegt worden.²¹ Beide klingen durch die ganze Matthäuspassion hindurch, gleich im Choral des Eingangschors „*O Lamm Gottes unschuldig*“ (Nr. 1) und im figurierten Schlusschoral des ersten Teils „*O Mensch beweine deine Sünde groß*“ (Nr. 29). In beiden Chorälen wird Luthers Passionsverständnis musikalisch realisiert; er hat es programmatisch dargelegt in seinem „*Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi*“

¹⁷ Platen, *Matthäus-Passion*, 63, vgl. Axmacher, *Liebe*, 189f.

¹⁸ Vgl. Hermisson, *Gottesknecht*.

¹⁹ Vgl. Hermisson, *Deuterocesaja*.

²⁰ Vgl. dazu Belege in Schmidt, *Matthäuspassion*, 617f.

²¹ *Rechtfertigung und Freiheit: 500 Jahre Reformation 1517. Ein Grundlagentext des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD)*, 2014, und: *Für uns gestorben. Die Bedeutung von Leiden und Sterben Jesu Christi. Ein Grundlagentext des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD)*, 2015.

von 1519.²² Luther unterscheidet grundsätzlich zwischen der „*Historie*“ und der mehrfachen Bedeutung der Passion im Sinne von „*Nutz und Frucht*, so aus der *Betrachtung* des Leidens Christi kommen“. Er entfaltet das in 15 relativ kurzen Absätzen. In seinen Ausführungen begegnen am häufigsten die Worte „bedenken“, ferner „betrachten“, „tief einprägen“, „sich darin üben“, „fühlen und empfinden“, noch deutlicher „mit rechter Andacht gedenken“, „wohl zu Herzen nehmen“, „sich selber in Christi Leiden abgemalt sehen“ und „dem Bild und Leiden Christi gleichförmig werden“. Die Redewendungen verbinden emotionale und kognitive Elemente bis hin zu solchen des Verhaltens. Dem „*affectus*“ räumt er unter ihnen den höchsten Wert zu:

„Die Schrift vermahnet uns auch mehr zum Affekt als zum Verständnis der Passion. Denn der Affekt wird uns alles lehren, wie geschrieben steht (1Joh 2,27): die Salbung wird es euch alles lehren, die Salbung aber drückt die Kraft des Affekts aus, weshalb sie auch der Heilige Geist heißt ... und ohne den Affekt würde der Intellekt bald überdrüssig und nähme ab.“²³

Dieses Verständnis kommt in Luthers abschließender Zusammenfassung seiner Deutung der Passion „als ein Sakrament, das in uns wirkt und das wir erleiden“ zum Ausdruck. Erst dann „bedenken wir es auch als ein Exempel, das auch wir wirken“.

Der Sermon schließt mit einer Reihe menschlicher Leiden und Verführungen, „Laster und Untugenden“, denen Luther die ungleich schwereren Widerfahrnisse des leidenden Christus gegenüberstellt und die er dadurch relativiert.

„Das heißt Christi Leiden recht bedacht. Das sind die Früchte seines Leidens ... Denn Christi Leiden muß nicht mit Worten und Schein, sondern mit dem Leben und wahrhaftig gehandelt werden.“²⁴

Im Einzelnen unterscheidet Luther zwischen der Selbst- und Gotteserkenntnis im Sinne der Erkenntnis der eigenen Sünde sowie der Tröstung der Glaubenden durch das Hören auf die Erlösung. Er wird nicht müde, den Glaubenden den gemarterten und gekreuzigten Christus vor Augen und Ohren zu malen.

„Darum wenn du die Nägel durch Christi Hände dringen siehst, glaube sicher, daß es deine Werke sind; und wenn du seine Dornenkrone siehst, glaube, daß es deine bösen Gedanken sind.“²⁵

Dabei solle der Glaubende aber nicht bleiben, sondern den nächsten, letztlich entscheidenden Schritt tun:

²² Text in der Münchner Luther Ausgabe, 1. Band, 3. Aufl. 1953, 349–353 und in: Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 1- 6.

²³ Predigt am Karfreitag 2.4.1581, in: Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 14.

²⁴ Abs. 15, Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 6f. und MA 1, 354f.

²⁵ Sermon Abs. 5 und 6, Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 2 und MA 1, 350.

„Wenn der Mensch so seine Sünde gewahr geworden ist, und in sich selber erschreckt ist, muß man acht haben, daß die Sünden nicht im Gewissen bleiben ... Vielmehr, wie die Sünden von Christus hergeflossen und durch ihn erkannt worden sind, so muß man sie nun auch wieder auf ihn schütten und das Gewissen frei machen.“²⁶

In seinem „Sermon“ findet sich auch Luthers Antwort auf die oben aufgeworfene Frage, wie Luther die unterschiedlichen Schuldzuweisungen für den Tod Jesu miteinander ausgleicht, d. h. die historische an die Juden und die existenzielle an die Christen. Er erreicht es durch Instrumentalisierung der Juden, die nach der „Historie“ Jesus ans Kreuz gebracht hätten und darum von Gott verworfen worden seien:

„Nimm ein Gleichnis: ein Übeltäter wird gerichtet, weil er eines Fürsten oder Königs Kind gemordet hat, du aber bist sicher, singst und spielst, (als wärest du ganz unschuldig), bis man dich auf einmal zu deinem Schrecken ergreift und davon überführt, daß du den Übeltäter angestiftet hast – sieh, da würde dir die Welt zu eng, besonders wenn dich auch das eigene Gewissen anklagt. Noch viel enger und Angst muß dir werden, wenn du Christi Leiden bedenkst. Denn die Übeltäter, die Juden, sind doch deiner Sünde Diener gewesen, wiewohl Gott sie gerichtet und vertrieben hat, und du bist es wahrhaftig selber, der durch seine Sünde Gott seinen Sohn erwürgt und gekreuzigt hat, (wie gesagt ist).“²⁷

In seiner Karfreitagspredigt von 1534 geht Luther noch einen Schritt weiter:

„Denn ihene (die Juden und auch die Römer) sind nur unser sünden knecht und diener gewest. Denn wo deine vnnnd meine sünde Christum nicht hetten an das Creutz gehefftet, sie hetten jhn wol müssen zufriden lassen. Weyl aber Christus alß der rechte Priester und das Lemmlein Gottes da ist, für der gantzen welt sünde mit seinem opffer oder todt zu bezalen, das macht, das Juden und Heyden gewalt wieder jhn zuthun überkommen. Derhalb, wenn er für die bittet, die jhn creutzigen, bittet er für uns, die wir mit unsern sünden zu seinem Creutz und sterben ursach geben.“²⁸

Hier schlägt Luther den heilsgeschichtlichen Bogen um die Kreuzigung in urgeschichtlich-apokalyptischer Weise („für der gantzen welt sünde“) noch weiter und bezieht auch die Heiden (Römer) in die weltweite und zeitübergreifende Gemeinschaft der Sünder ein; alles läuft aber auf die Aussage „für uns“ hinaus, ohne dass er darum die judenfeindliche Sicht korrigiert hätte: An der „Historie“ hält er gleichwohl fest und damit an der „Verwerfung und Vertreibung“ der Juden.

Sofern Bach dieser Sicht Luthers gefolgt ist, liegt dessen Vermittlung von Historie und existenzieller Zueignung auch seiner Komposition zugrunde. Der Bekanntheitsgrad des „Sermon“, der kurz nach Fertigstellung durch Luther in 20

²⁶ Sermon Abs. 12, Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 4 und MA 1, 352f.

²⁷ Sermon Nr. 8, Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 3 und MA 1, 351. Klammern im Text aus MA 1 wie einige weitere stilistische Eigenheiten.

²⁸ WA 52, 239. Vgl. Vermahnung vor der Verlesung der Passionsgeschichte am Karfreitagvormittag 1538, Mülhaupt, Evangelien-Auslegung, 131.

Ausgaben verbreitet wurde,²⁹ und das mehrfache Vorhandensein in Bachs Bibliothek sprechen dafür. Mit seinen musikalischen Mitteln hat er die Gegensätze zwischen den direkt judenfeindlichen Tönen der biblischen Passionserzählung und den heilvollen, indirekt judenfeindlichen der anderen Texte eindrücklich hörbar und nacherlebbar gemacht: Dort ertönt das mörderische Geschrei der Juden in denkbar grellen Tönen, hier wird die Heilsbotschaft in wunderbarer Musik ausschließlich den christlichen Hörern ins Herz gesungen.

Aufs Ganze gesehen durchdringen sich Luthers Aussagen zur Theologie und zur Musik, zusammengehalten durch die Bibel. Darum platziert er die Bibel direkt nach der Theologie³⁰ und sieht sich bestätigt durch die Affinität der Bibel wie der Musik zur Sprache. Mit der Ausrichtung an der Bibel und seiner Erschließung der deutschen Sprache tut Luther den Schritt über die mittelalterliche Tradition hinaus: Er löst die Musik aus dem *quadrivium*, der Welt der Zahl, und nähert sie dem *trivium*, der Welt der Sprache, an.

IV

An die skizzierten musiktheologischen Aussagen Luthers lassen sich die wenigen entsprechenden von Bach anschließen, zuerst seine „Generalbasslehre“. Sie verfolge als

„Finis oder End Ursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths ... Wo dieses nicht in acht genommen wird da ists auch keine eigentliche Music sondern ein Teuflische Geplerr und Geleyer.“³¹

Aufschlussreicher noch sind Bachs Randbemerkungen zur sog. Calov-Bibel, dem einzigen erhaltenen Werk aus seiner umfangreichen theologischen Bibliothek.³² Seine entscheidenden Bemerkungen beziehen sich auf Aussagen in den Chronikbüchern zu Tempelgesang und Musik. Zu 2Chr 5,13, anknüpfend an die Überschrift Calovs zu V. 11–14, „*wie auff die schöne Music die Herrlichkeit des Herrn erschienen sey*“, notiert Bach: „*Bey einer andächtig Musig ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart*“.³³

Nach reformatorischem Verständnis ist „Andacht die Haltung dessen, der auf das Wort Gottes hört und ihm antwortet“.³⁴ Die Nähe zum Gottesdienst, speziell zum Abendmahl ist offenkundig: Beide, Abendmahl und Musik, dienen der Ehre Gottes, beide machen „Gottes Gegenwart“ sinnhaft „erfahr“-bar, beide realisieren „Andacht“, fördern Glauben und Verstehen, beide sind an das Wort der

²⁹ MA 1, 520.

³⁰ Entwurf „über die Musik“, WA 30 II, 696. 695f. Vgl. *Encomion musices*, WA 50, 370f.

³¹ *Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompanement* 1738, in: *Bach-Dokumente II*, 334.333f. Dort verschiedene Versionen.

³² Vgl. o. Anm. 11.

³³ Vgl. Trautmann, *Schriften*, 152.145–160.

³⁴ Trautmann, *Schriften*, 150.

Bibel gebunden und dadurch an das Wirken des Heiligen Geistes. Die biblische Bindung zieht aber auch die Grenze gegen eigene Andacht und selbst erwählte Werke, gegen einen Missbrauch der Musik.³⁵

Wie nah Bachs Matthäuspassion den o. g. pastoralen und didaktischen Aspekten von Luthers Passionsverständnis kommt, zeigt deren existenzielle Zueignung in den Chorälen und freien Stücken. Ins Auge und Ohr fällt besonders die Identifizierung der Sänger und Hörer im Choral Nr. 10 „*Ich bin's, ich sollte büßen*“. So erklingt die direkte Antwort auf die im vorangehenden Bibeltext erklingende Frage der Jünger nach demjenigen, der Jesus verraten werde. Programmatisch geschieht es schon im Eingangschor und zwar durch die Verbindung verschiedener Texte und die dialogische Struktur, „*seht, – wohin? – auf unsre Schuld*“, ebenfalls in dem Rezitativ im Wechselgesang von Tenor und beiden Chören Nr. 19 „*O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz*“.

In diesen Zusammenhang rechne ich aber auch die scharfen bis unerträglichen Gegensätze, wie Bach den Judenchören, die die Kreuzigung Jesu fordern (Nr. 45b), den Wohlklang eines Chorals (Nr. 46) und zweier Sologesänge (Nr. 48 und 49), also christlicher Stücke, unmittelbar entgegen stellt (vgl. u. Abschnitt V). Die erschreckenden „Judenchöre“ erfüllen dadurch die o. g. Rolle, die Luther den Juden zuschreibt, nämlich die Christen ihre Schuld am Tod Jesu fühlen und die darin schreienden Juden als „ihrer Sünde Diener“ verstehen zu lassen.

Unter den musikalischen Mitteln, mit denen Bach in seiner Matthäuspassion die biblischen und anderen Texte vermittelt, spielen die musikalisch-rhetorischen Figuren eine wichtige Rolle. Solche Figuren waren z. Zt. Bachs allgemein bekannt und üblich: In Anlehnung an die Rhetorik wird als Figur eine musikalische Ausdrucksform melodischer, rhythmischer und satztechnischer Art bezeichnet; sie verfolgt deklamatorische Zwecke und dient zumal bei textgebundener Musik der alle Sinne ansprechenden Vermittlung ihrer Inhalte.³⁶

Ihre Wirkungen sind teils explizierender (textbezogen), teils applizierender (hörerbezogen) Art, in textbezogener Musik, also bei der Matthäuspassion, stets gebunden an den Wortlaut des Textes. Für das Thema „Bibel in der Musik“ ist die Textbindung³⁷ entscheidend.

V

An der Szene Mt 27,15–25, die in der „Auslieferung“ (Mt 27,26) Jesu durch Pilatus zur Kreuzigung gipfelt, lässt sich die musikalische Realisation der Passionsgeschichte durch Bach mustergültig hören und erleben (Nr. 45a bis 52).

³⁵ Vgl. Vorrede des Wittenberger Gesangbuches (1524), WA 35, 474f. Vgl. Schmidt, Theologie, 286.

³⁶ Vgl. u.a. Bartel, Handbuch.

³⁷ A. Schmitz, einer der führenden Forscher auf diesem Gebiet, hält die Textbindung bei der Figurenhandhabung und ihrer Analyse für konstitutiv; s. Schmitz, Figuren, 177f.

Zugrunde liegt die matthäische Version; sie verstärkt durch zwei zusätzliche Motive in V. 19 (Traum der Frau des Pilatus) und 25 (Händewaschen des Pilatus) die positive Darstellung des Pilatus, der bis zuletzt die Unschuld Jesu bezeugt, und dadurch gleichzeitig die Anschuldigung der Juden. Beide Motive lassen das literarische Geschick des Matthäus erkennen, indem er zweimal retardierende Momente einfügt. Sie wirken wie eine Vorlage für Bach, der durch die nicht-biblischen Stücke in Nr. 46 (Choral „*wie wunderbarlich ist doch diese Strafe*“), Rezitativ Nr. 48 („*er hat uns allen wohlgetan*“), Arie Nr. 49 („*Aus Liebe will mein Heiland sterben*“) ebenfalls den Gang des Geschehens aufhält, ein charakteristisches Kompositionsmerkmal durch die ganze Passion hindurch.

Zuvor gellt als musikalische Sensation der Barabbam-Schrei aus Mt 27,21 Nr. 45a in die Ohren. Bach reduziert ihn, anders als alle Vorgänger von Heinrich Schütz bis Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel, auf einen einzigen Akkord, bestehend aus einem zweifachen Tritonus, „dem Unheilsakkord in der Musik schlechthin“³⁸: Beide Chöre allein stoßen achttimmig ihren Schrei hinaus, nur mit beiden Continuogruppen, als wäre dem schreienden jüdischen Volk jegliche Stütze von außen, das Orchester, abhandengekommen. Soweit heutige Ohren seit Arnold Schönberg und Igor Strawinsky scharfe Dissonanzen und atonale Klänge längst gewöhnt sind, können sie die ungeheuerliche Wirkung dieser drei Akkorde auf die damalige Gemeinde in Leipzig überhaupt nicht nachempfinden. Damals müssen sie die Menschen regelrecht „von den Kirchenbänken gerissen“ haben (Enoch zu Guttenberg). Guttenberg versucht der damaligen Wirkung dadurch nahezukommen, dass er die drei Akkorde auf die drei Silben „*Ba-rab-bam*“ rhythmisch weit auseinander zieht. Eindringlicher kann ich mir das Entsetzen Bachs und seiner Gemeinde über die Antwort des von den Hohenpriestern und Ältesten „überredeten Volkes“ (V. 20) nicht vorstellen; dem dürfte das Ausmaß an Wut der Leipziger Gemeinde auf die Juden entsprochen haben.

Besondere Aufmerksamkeit weckt die ringförmige Komposition, die die zweimaligen „*Lass ihn kreuzigen*“-Rufe in Mt 27,22.23, Nr. 45b und 50b bilden. In Mt 27,22–23 folgen sie rasch aufeinander; Bach rückt sie weit auseinander, indem er einen Choral und zwei Sopran-Solostücke dazwischen fügt.

Die beiden „*lass ihn kreuzigen*“ Chöre sind gleich komponiert, der zweite jedoch um einen Ganzton erhöht, zweifellos um seine Wirkung zu erhöhen. Dem ersten Ruf geht die Frage des Pilatus voraus, „*Was soll ich denn machen mit Jesus, von dem gesagt wird, er sei Christus?*“; Bach hebt sie durch folgende musikalische Mittel hervor:

„Die Häufung der Sechzehntel ... lässt Pilatus nervös und unruhig erscheinen ... Im Unterschied zu der kurzen und gestoßenen Artikulation des Namen Barabbam ...

³⁸ zu Guttenberg, Vortrag.

legte Bach die folgenden Worte Pilatus jedoch so in den Mund, als erkenne er für einen Moment in diesem leidenden Jesus den erhöhten Christus.³⁹

Auch fällt der Unterschied zwischen der Wiedergabe in V. 22 von „Jesus“ (T. 33 Quinte abwärts, Hinweis auf seine Erniedrigung) zu „Christus“ (T. 34 nach Sextsprung aufwärts zur Quinte im E-Dur-Septakkord zum Ausdruck der Frage und als Hinweis auf seine Erhöhung) auf zwei gleiche Töne. Dadurch erklingt ein deutlicher Kontrast zwischen dem wohlklingenden Hoheitstitel „Christus“ zu dem grellen Barabbam-Schrei. Zugleich unterstreicht Bach die im Text vorgegebene Unterscheidung von Namen (Jesus) und Hoheitstitel (Christus); dass Matthäus den Christustitel dem Römer in den Mund legt, deutet auf seine weltweite Ausstrahlung und den Schluss Mt 28,16–20 hin.

Die beiden „*lass ihn kreuzigen*“-Chöre weisen u. a. folgende musikalische Ausdrucksmittel auf, die auch ohne Fachkenntnisse zu hören sind: Zunächst singen beide Chöre mit ihren Orchestern zusammen⁴⁰ und bringen dadurch die gesammelte Macht und Wut der jüdischen Menge zum Klingen. In allen vier Stimmen wird das „*kreuzigen*“ über vier Takte ausgesungen, beginnend jedes Mal mit der Figur des Chiasmus, d. h. die Noten, miteinander verbunden, bilden den griechischen Buchstaben CHI und also das Kreuz. Durch alle Stimmen hindurch trägt die Note auf die erste Silbe von „*kreuzigen*“ ein Kreuz. Darauf folgen jeweils erst eine verminderte Quart und dann eine verminderte Quint, der Tritonus, die Stimme des Teufels und des Unheils. In den Aufwärtsbewegungen im Alt und Tenor T. 43 ist die Figur der „Anabasis“ (hinauf ans Kreuz) zu hören. Schließlich wecken die Fugato-Einsätze der vier Stimmen, vom Bass aufsteigend nacheinander, die Vorstellung, wie zuerst einige, dann immer mehr und schließlich alle zusammen, einander nachäffend, die Kreuzigung Jesu fordern. In Verbindung mit dem mehrfach angezeigten Kreuz gibt der ganze Chor den o. g. zentralen Inhalt christlicher Judenfeindschaft wieder: Die Verwerfung ihres Messias durch die von ihnen verlangte Kreuzigung.

Unmittelbar auf das erste „*lass ihn kreuzigen*“ erlöst der wunderbare Choral Nr. 46 „*wie wunderbarlich ist doch diese Strafe*“ Sänger und Hörer aus ihrem Entsetzen und versetzt sie in die völlig andere, heilvolle Welt der christlichen Gemeinde, die den Choral (mit)singt. Wie schon der erste Choral Nr. 3 stammt er als 4. Strophe aus dem gleichen Choral „*Herzliebster Jesu ...*“; er erklingt zwar in der gleichen Tonart, aber in einem eigenen Tonsatz, typisch übrigens für alle Sätze aus dem jeweils gleichen Choral.⁴¹ Nr. 46 unterscheidet sich von

³⁹ Darmstadt, Matthäus-Passion, 308f.; daselbst die Einzelheiten.

⁴⁰ „Lediglich die beiden doppelbesetzten Flötenstimmen ließ Bach eigenständig einsetzen, bis sie sich nach 3 1/2 Takten vereinen“ (Darmstadt, Matthäus-Passion, 306).

⁴¹ Z. B. wird die Melodie von „O Haupt voll Blut und Wunden“ auf sechs Strophen gesungen (Nr. 15; 17; 44; 54; 62).

Nr. 3 auch durch lineare Stimmführung, musterhaft gleich der Bass in T. 1–4 chromatisch über eine Sext, die Figur des „passus duriusculus“.⁴²

„Diese wunderbaren ruhigen Linien stehen im krassen Kontrast zum *Kreuzige-Chor* mit seinen unberechenbaren Sprüngen und Intervallen. Sie ziehen ihre Bahnen, verbinden sich mit anderen, lösen sich wieder, stoßen in neue Räume vor. Welch intensiven musikalischen Eindruck hinterläßt allein der Rohbau der ausgewählten Ton- und Klangverbindungen dieses wunderbaren Satzes.“⁴³

Die christliche Erlösungsbotschaft findet hier einen kaum überbietbaren Ausdruck. Sie wird durch zwei biblische Bilder ausgesagt, einmal durch das Bild vom „guten Hirten“, der „sein Leben lässt für seine Schafe“ aus Joh 10,11, zum anderen durch das Bild von der Schuldknechtschaft⁴⁴ aus Jes 61,1f. und Lk 4,16–21. Eine Beziehung zur Lebenshingabe Jesu findet sich in Mt 20,28 par. Mk 10,45 (vgl. Kol 2,14).

Heutige Menschen, die von der Grausamkeit der Kreuzigung wissen, mögen die Verklärung der „*wunderbarlichen Strafe*“ als kaum erträglich empfinden. Eine solche Reaktion unterstreicht die Ferne, die viele gegenüber der hier wahrhaft „*wunderbarlich*“ zugesungenen Erlösungsbotschaft spüren. Die Entfremdung schließt Luthers nachdrückliches Einprägen der Leiden Christi zur eigenen Sündenerkenntnis ein, von dem oben die Rede war⁴⁵: Zu der drastischen Art, wie Luther sie aussprach, passen die brutalen Judenchöre Nr. 45b und 50b. Allerdings stünden dann im Sinne Luthers die sündigen Juden für die sündigen Christen als deren „Diener“, die die durch die Sünden der Christen verursachte Kreuzigung Jesu tatsächlich vollzogen haben (s. o.). Analog dazu fügen sich der Choral „*wie wunderbarlich ...*“ sowie die freien Stücke Nr. 48 „*er hat uns allen wohlgetan*“ und Nr. 49 „*aus Liebe ...*“ zu der Erlösungsbotschaft, auf die Luthers Gedanken hinauslaufen, jedoch exklusiv, nur für die Christen.

Beide Solostücke Nr. 48 und 49 treiben die Kontraste zu den Kreuzige-Chören auf den Gipfel. In für die Matthäuspassion typischer Weise lässt Bach auf die Frage des Pilatus „*Was hat er denn Böses getan*“ die Tochter Zion als Braut und Gemeinde Christi (Chor I) antworten, und zwar mit einer Reihe biblischer Zitate oder Anspielungen (Nr. 48): Die Heilung von Blinden und Lahmen rekurriert auf Jes 35,5–6; 61,1f.; Mt 11,4–5; Lk 7,21f. Die „*Blinden*“ sind durch Septimensprung und Punktierung herausgehoben, während die Worte „*die Lahmen macht er gehend*“ durch das gleichmäßige Gehen in gleichen Tonlängen vor Augen und Ohren geführt werden. Die folgende Aussage „*Er sagt uns seines*

⁴² Vgl. o. Anm. 36.

⁴³ Darmstadt, Matthäus-Passion, 310; Näheres daselbst.

⁴⁴ Ihm liegt die aus dem Alten Testament stammende Vorstellung zugrunde, dass ein zahlungsunfähiger Schuldner sich dem Gläubiger als Knecht verkaufe (Lev 25,39), dass er aber im siebten Jahr wieder frei komme (Ex 21,2, ferner Lev 25,10).

⁴⁵ S.o. unter Nr. III. S. 5f.

Vaters Wort“ wechselt die Redeebene, bezieht Sänger und Hörer unmittelbar ein und vergegenwärtigt die Verkündigung Jesu. Die drei folgenden Sätze blicken wieder in die Vergangenheit und auf Jesu damaliges Heilshandeln, ohne einen einzelnen Textbeleg zu nennen. Das letzte Glied „*sonst hat mein Jesus nichts getan*“ (T. 10f.) schlägt den Bogen zurück zum ersten Takt und überwölbt damit das ganze Stück; es beginnt mit dem kollektiven „*uns*“ mit Blick auf die Gemeinde und endet mit „*mein Jesus*“, Hinweis auf die liebende Braut Jesu und Vorausblick auf „*mein Heiland*“ in der folgenden Arie. Zugleich wird dieses letzte Glied durch die andere Stimmführung des Generalbasses gegen die voranstehenden abgehoben: Dort markieren auf- und absteigende Oktaven die zugehörigen Worte; hier schließt Bach das Rezitativ durch eine ausgeführte, wohlklingende Kadenz.

Für beide Stücke Nr. 48 und 49 hat Elke Axmacher die Textvorlage aus einer Predigt des Rostocker Hauptpastors Heinrich Müller gefunden;⁴⁶ es ist ein konkreter Beleg für die Bedeutung, die die Predigten Müllers für den Librettisten der Matthäuspassion hatten; Axmacher hat wahrscheinlich gemacht, dass Bach aus seiner Bibliothek Picander die betreffenden Predigtbände als Vorbild gegeben habe.

Die folgende Sopran-Arie „*Aus Liebe ...*“ hat schon immer besondere Aufmerksamkeit gefunden. Der Librettist benutzte eine Fassung aus einer älteren eigenen Dichtung von 1725 und änderte die Worte aus der Ich- in die Er-Fassung. Am Vergleich mit der Vorlage bei Müller verdeutlicht Axmacher die Änderung des Verständnisses von Jesu Passion bei Picander und Bach:

„Für Picander besteht die erlösende Tat Jesu im unverdienten Sterben als solchem, nicht wie bei Müller im Aufsichnehmen des tötenden Gerichts Gottes. ... Nur dem in Liebe sich selbst Opfernden kann der Mensch in der weichen, empfindsamen Haltung der Liebe begegnen, während die Liebe zu dem für ihn Gerichteten gewissermaßen gebrochen und nur auf dem Weg über Selbsterkenntnis und Buße zu erreichen ist.“⁴⁷

Was 1984 noch theologisch getadelt werden konnte, dürfte heute eher mit Erleichterung gelesen werden, sofern es von der vielen unverständlich gewordenen Sühnopfervorstellung Abstand nimmt.

Bach folgt mit seiner musikalischen Realisierung den Gedanken Picanders; Töne von Gericht, Sündenerkenntnis und Buße sind in seiner Musik nicht zu hören. Dadurch gewinnt die Arie ihren einzigartigen Liebreiz:

„Wer wird von dieser wundersamen Musik nicht in besonderer Weise angerührt und gefangen genommen! ... Den ersten Eindruck, dass Takt und Proportion in einem gleichsam improvisatorischen Spiel zur Disposition gestellt werden, korrigiert auch die Analyse nicht. Fermaten halten den musikalischen Lauf auf, die Zeit steht still: eine Metapher für endzeitliche Geschehnisse. Takte werden eingeschoben und

⁴⁶ Axmacher, *Liebe*, 176f.

⁴⁷ Axmacher, *Liebe*, 178. Vgl. dort den Textvergleich mit H. Müller.

weggelassen: Proportionen verkanten sich. Vor allem aber fehlt der Generalbass (Continuo-Gruppe einschl. Orgel): Verweigert er sich, oder wird die Musik seinem ordnenden Zugriff entzogen?“⁴⁸

In jedem Fall verliert das Stück alle Erdschwere und schwingt sich gleichsam in himmlische Sphären. Anders als in dem Zwiegesang der Tochter Zion, der Braut Christi, und dem Chor der Gläubigen in Nr. 27a, in dem die Solostimmen ebenfalls abgehoben, ohne Generalbass singen, fehlen hier Einwürfe der Anhänger Jesu; sie haben nach dem inzwischen erreichten Stand der Dinge keinen Sinn mehr.

Bach und Picander übersehen allerdings, dass der Text zu Nr. 49 „*aus Liebe will mein Heiland sterben*“ nicht zu der Passion nach Matthäus passt: In seiner Darstellung ringt Jesus mit Gott in Gethsemane (26,38f.) und stirbt verzweifelt mit dem Psalmzitat aus Ps 22,1 auf den Lippen (27,46). Der Text passt zur johanneischen Darstellung (vgl. Joh 15,13); darin leidet Jesus gar nicht, bleibt souverän bis zum Schluss (19,30). Da aber für Bach und seine Zeit die harmonistische Leseweise der Evangelien⁴⁹ üblich war, dürfte es ihm und seinem Librettisten keine Schwierigkeit gemacht haben, die johanneische Sicht hier einzuflechten.

Wie angedeutet folgt in denkbar krassem Gegensatz auf die himmlische Sopran-Arie „*Aus Liebe will mein Heiland sterben*“ nach kurzer Einleitung aus Mt 27,23 die Wiederholung des wütenden Chorsatzes „*Laß ihn kreuzigen*“, durch Erhöhung um einen Ganzton noch einmal gesteigert,

„in Spannung gesetzt zu den Fragen des römischen Statthalters, die aus der Sicht des frommen Hörers dem tieferen Sinn des Leidens Jesu ziemlich nahe kommen; denn Jesus, der von Gott gesandte Christus, ist unschuldig. Jedoch gehören beide Seiten zueinander: Wenn das *Gotteslamm die Sünden der Welt trägt*, dann ist dieser Jesus schuldig und muss sterben. Solche Opfertheologie, solche Rede von *Gottes Gerechtigkeit* ist kaum zu ertragen, jedoch das Zentrum christlicher Verkündigung (1Kor 1,18+23).“

Unter der einschränkenden Voraussetzung, dass „diese theologische Erkenntnis ‚richtig‘ ... ist,“ folgert Hans Darmstadt daraus in der zugehörigen Fußnote, dass

„es nie einen Grund gab oder eine Berechtigung dafür, die Turbae christlicherseits als judenfeindliche Propaganda zu benutzen“.⁵⁰

Im Rahmen der vorgegebenen christlichen „Opfertheologie“ war sie zu Bachs Zeit „richtig“, und Bach hat sie „richtig“ in Musik gesetzt; soweit aus der musika-

⁴⁸ Darmstadt, Matthäus-Passion, 318f.

⁴⁹ Darunter ist die Zusammenschau (Synopsis) aller vier Evangelien zu verstehen; die damals bekannteste und allgemein benutzte Evangelienharmonie stammt von J. Bugenhagen; vgl. Schmidt, Matthäuspassion, 501–506.

⁵⁰ Darmstadt, Matthäus-Passion, 326 Anm. 237.

lischen Realisierung von „*Laß ihn kreuzigen*“ zu hören, hat Bach die von Darmstadt eingeforderte Konsequenz aber nicht gezogen; die Folgerung Darmstadts hätte darum besser im Konjunktiv formuliert werden sollen: „es *hätte* nie einen Grund geben *dürfen*...“. Heute ist die „Richtigkeit“ (Darmstadt, s. Anm. 50) der genannten Vorgabe umstritten: Die Sühnopfertheologie ist vielen Zeitgenossen fremd geworden, und außerdem halte ich sie insofern für jüdenfeindlich, als sie die angeblich für den Mord an Jesus verantwortlichen Juden instrumentalisiert „als deiner Sünde Diener“ (M. Luther s. o.) und ihnen trotzdem jeden Anteil an dem dadurch gewirkten Heil verweigert. Zudem unterstreichen die musikalischen Mittel, mit denen Bach die „Judenchöre“ mit hohem künstlerischen Aufwand realisiert, die Anklage gegen die beteiligten Juden. Das lässt auf seine Übereinstimmung mit der vorausgesetzten Sühnopfertheologie schließen und damit auch auf seine Teilhabe an deren jüdenfeindlicher Kehrseite.

In der zugrunde liegenden Passionsgeschichte nimmt das Unheil seinen Lauf (Mt 27,24); Pilatus bekundet abermals seine Überzeugung von der Unschuld Jesu und zwar ausgerechnet durch den jüdischen Gestus des Händewaschens „*vor dem Volk*“ (Ps 26,6), ein untrügliches Zeichen für die Fiktionalität des Textes, erwachsen aus damals verständlicher christlicher Parteilichkeit. Der öffentlichen Unschuldserklärung des Pilatus kontrastiert der furchtbare „Blutruf“ des „*ganzen Volkes*“ in V. 25. In dem Rezitativ Nr. 50c fällt auf, das sowohl die Passagen in T. 13b und 14a als auch die Worte des Pilatus in T. 15 freischwebend, ohne Kontinuo gesungen werden; zweimal begegnet in T. 15 und 16 die Figur der „*exclamatio*“, eine große Sext auf „*und wusch*“ und „*dem Volk*“ mit entsprechender Hervorhebung dieses bemerkenswerten Gestus und seiner Aussage. Die folgenden Worte des Pilatus durchmessen eine ganze Oktave in E-Dur; darin weckt besondere Aufmerksamkeit der Umstand, dass die Linie über d statt über das erwartete dis bis zum höchsten Ton e führt und zugleich die Silbe „*die-*“ als Viertel synkopiert wird. Das „*Blut*“ wird ebenso hervorgehoben wie „*die-ses Gerechten*“. In dem folgenden „*sehst ihr zu*“ klingt das „*ihr*“ heraus.

Die angedeuteten musikalischen Auffälligkeiten⁵¹ führen direkt zu dem nur acht Wörter umfassenden, aber über 19 Takte breit ausgesungenen Chorsatz Nr. 50d „*Sein Blut komme über uns und unsere Kinder*“:

„Mit der vollen Wucht beider parallel geführter Chöre fällt die Turba *Sein Blut komme über uns und unsere Kinder* dem Evangelisten ins Wort. Bach verband Fugen- und Motettenkunst miteinander ...“⁵²

Innerhalb dieser ausgefeilten Struktur des Satzes wecken weitere Besonderheiten die Aufmerksamkeit: Beide Chöre singen zusammen mit den Orchestern *colla parte*, wie in den Chorälen und wie in dem ebenfalls bemerkenswerten

⁵¹ Näheres bei Darmstadt, Matthäus-Passion, 329.

⁵² Darmstadt, Matthäus-Passion, 330.

Chorsatz über „*wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*“ (Nr. 63b). Zumal in Nr. 50d wird die Einheit des „*ganzen Volkes*“ betont. Ein weiteres Merkmal, das auch fachkundigen Sängern und Hörern in Augen und Ohren fällt, bilden die Gegensätze von hartem, dissonantem, rhythmisch aufgeregtem Beginn in den ersten beiden Takten in h-moll und dem erlösend, schön klingenden Schluss in der Paralleltonart D-Dur; vorbereitet wird dieser Schluss von T. 34 an über h-moll, G-Dur und A-Dur in T. 34 zur Kadenz in D-Dur in T. 35. Beide Merkmale, die Zusammenführung beider Chöre und der Wechsel zur Paralleltonart verleihen den Worten besondere Aufmerksamkeit, ihrem doppeldeutigen Inhalt angemessen.

Die Worte Mt 27,25, die dem „*ganzen Volk*“ in den Mund gelegt wurden, haben kraft ihrer Auslegung und Benutzung

„eine Blutspur über die ungezählten Judenpogrome im christlichen Europa bis hin zum rassistischen Antisemitismus als dem säkularen Erbe des religiösen Antijudaismus“⁵³

gezogen. Ihre nur bei Matthäus begegnende Zuschreibung dem „*ganzen Volk*“ und die im Lauf ihrer Auslegungs- und Benutzungsgeschichte hinzugefügte immerwährende Geltung

„bilden das Hauptmerkmal zuerst der religiös-kirchlich begründeten Judenfeindschaft (Antijudaismus) und seit der 2. Hälfte des 19. Jh.s der hinzugekommenen rassistischen (Antisemitismus).“⁵⁴

Inzwischen herrscht Einigkeit darüber, dass das Wort wie auch die ganze Szene eine literarische Erfindung ist und in die, für alle Beteiligten schmerzhaften, „Trennungsprozesse“ zwischen jüdischen Jesusanhängern und der jüdischen Mehrheit gehört;⁵⁵ wie Matthäus in seinem biblischen Vorstellungsrahmen das Wort im Einzelnen verstanden habe, darüber gibt es eine fast unübersehbare Diskussion.⁵⁶ Weithin unstrittig dagegen ist, dass Matthäus in der Zerstörung Jerusalems und des Tempels im Jahr 70 n. Chr. die Einlösung der Schuldübernahme, damit aber auch die Erledigung ihrer Folgen gesehen habe und dass die Dauer der Geltung nach biblischer Tradition aufs „dritte und vierte Glied“ (Ex 20,5) begrenzt gewesen sei.⁵⁷

Durch seine musikalische Realisierung hat Bach der Rede vom Blut Jesu eine doppelte Deutung gegeben, verdammend gegen „*das ganze jüdische Volk*“ und

⁵³ Schnädelbach, Fluch, zit. in: M. Hirsch, Die Matthäus-Passion von J.S. Bach, 2008, 80.

⁵⁴ Schmidt, Matthäuspassion, 19, vgl. Anm. 4.

⁵⁵ Vgl. Wander, Trennungsprozesse, 88–96.

⁵⁶ Vgl. Schmidt, Matthäuspassion, 450–456; vgl. zum rabbinischen Hintergrund das Geleitwort von I. Gruenwald.

⁵⁷ Vgl. Schmidt, Matthäuspassion, 454. Vgl. jüngst Bedenbender, Blut, 54(–56).

erlösend für die Christen. So erklärt sich der o. g. Umschwung vom harten, aggressiven Beginn zu dem versöhnlichen Schluss. Bereits bei mehreren Predigern des 17. Jh.s begegnet die doppeldeutige Auslegung des Blutes Jesu, so auch bei Müller, dessen Predigtbände Bach besessen hat (s. o.):

„Waren schreckliche Worte / damit sie nicht allein ihnen selbst / sondern auch ihrem Fleisch und Blut / den unmündigen Kindern / und allen Nachkommen den Fluch wünschen ... Ich meyne ja / das Blut Jesu sey über die Juden gekommen / in der Zerstörung der Stadt Jerusalem / da so viel Bluts ist vergossen / Du solt auch sagen: Das Blut Jesu sey über mich und meine Kinder / aber nicht zur Rache / zur Versöhnung / ... zur Bezahlung aller meiner Sünden.“⁵⁸

Müller verbindet die traditionelle judenfeindliche, d. h. kollektive und alle Zeit übergreifende Deutung mit der heilvollen für die Christen. Ganz im Sinne Luthers werden beide bekräftigt und weitergetragen, vor allem auch die judenfeindliche, d. h. die bei Matthäus vorgegebene, angeblich historische mit ihren entsetzlichen Folgen. Bestätigt wird Bachs Realisierung dieser Deutung durch zwei Zahlen, denen Bach nach damaliger Zahlensymbolik mehrfach in der Matthäuspasion Aussagekraft zuerkennt: 70-mal erklingen die Worte „über uns und unsere Kinder“, Hinweis auf die Zerstörung Jerusalems im Jahr 70 n. Chr., 14-mal die Worte „sein Blut“, Hinweis auf den 14. Nisan, den Tag der Einsetzung des Abendmahls.⁵⁹ Eine weitere Bestätigung findet Renate Steiger in der Alt-Arie Nr. 52 „*Können Tränen meiner Wangen*“ in der Bitte „*aber laßt es (mein Herz) bei den Fluten, wenn die Wunden milde bluten, auch die Opferschale sein*“; damit könne nur das Abendmahl gemeint sein, also ein Rückbezug auf Mt 26,27f. Matthäuspasion Nr. 11.⁶⁰

Für Bachs Verwendung von Zahlensymbolik seien noch zwei weitere Beispiele genannt; das erste lässt sich leicht erkennen: Im Jüngerchor Nr. 9e „*Herr, bin ich's?*“ erklingt „*bin ich's*“ gleichmäßig auf alle vier Stimmen zu je zwei Gruppen verteilt, insgesamt also 24-mal, zweimal zwölf, zum Ausdruck der Gesamtheit. Dagegen ist das „*Herr*“ nur elfmal zu hören, je dreimal in den drei Oberstimmen und zweimal im Bass; eine Stimme fehlt, nach dem biblischen Text die Stimme des Judas; dazu fügt es sich, dass die eine Stimme gerade im Bass fehlt, also in der Stimme, die in der Bass-Arie Nr. 42 „*Gebt mir einen Jesus wieder*“ Judas zugeordnet ist.

Gewagter ist das andere Zahlenbild in dem Chorsatz des römischen Hauptmanns und derer, „*die bei ihm waren*“ (Mt 27,54), Nr. 63b „*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*“. Enoch zu Guttenberg identifiziert mit Vorsicht folgende

⁵⁸ Zit. Schmidt, Matthäuspasion, 518; weitere Belege S. 523.529f.

⁵⁹ Nach meiner Kenntnis hat R. Steiger 1980 erstmals diesen Hintergrund erkannt und mit Hilfe der Zahlen 14 und 70 die doppelte Botschaft des Stückes herausgearbeitet (Steiger, Bach, 15–22, bes. 19f.). Vgl. Schmidt, Matthäuspasion, 52f.634–637.

⁶⁰ Steiger, Bach, 19f. Vgl. dazu meine Einschränkung: Schmidt, Matthäuspasion, 635.

Zahlenverteilung: Der Bass singt in seiner Stimme 14 Töne; sie lassen sich so aufteilen, dass nach dem um ein Viertel verzögerten Einsatz zuerst zwei (B) Achtel erklingen, sodann *ein* (A) punktiertes Viertel in exponierter Lage und eine Gruppe von drei (C) Tönen aus zwei Sechszehnteln und einer Achtel; es bleiben acht (H) Töne übrig. So ergibt sich B-A-C-H. Nach dieser – zugegeben – spekulativen, aber aussagekräftigen Zahlensymbolik hätte sich Bach in die Gruppe der Römer eingereiht; das wäre insofern historisch korrekt, als er kein Jude ist, sondern auf die Seite der Römer gehört.

So vage solche zahlensymbolischen Auslegungen auch sein mögen, sie sind ein eindrückliches Beispiel für den Reichtum, den musikalische Realisierung biblischer und anderer Texte bietet. Vorbedingung dafür ist eine text- bzw. notenimmanente Blickrichtung, nicht eine verfassersintentionale; d. h. ich frage nicht nach der Intention des Verfassers – solange es dazu keine Information gibt –, sondern halte mich ganz an den Text bzw. die Noten. Was ich darin an Spuren musikalischer Realisierung finde, muss zu überprüfen und zu vermitteln sein.

Unabhängig von zahlensymbolischen Erwägungen hebt sich der Chorsatz Nr. 63b „*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*“ aus dem ganzen Werk heraus, inhaltlich und klanglich; zu Guttenberg hält ihn wie andere für „die Schlüsselstelle des ganzen Werkes“.⁶¹ Wie in den Chorälen und, wie oben bemerkt, auch in dem furchtbaren Blutruf 27,25 Nr. 50d „*Sein Blut komme über uns und unsere Kinder*“, singen und musizieren beide Chöre und Orchester *colla parte*. Schließlich spielt in beiden Chorsätzen die Zahl 14 eine Rolle, zumindest als Zahlenwert für den Namen B-A-C-H.

Die Zusammenschau von Nr. 50d und 63b generiert insofern einen Sinn, als hier die Stimme des „*ganzen jüdischen Volkes*“ der Stimme der Römer, also von Nichtjuden, kontrastiert. Klangbild und Rhythmik würden jeweils den Kontrast verstärken, ebenso auch der unterschiedliche Umfang: Das „*ganze jüdische Volk*“ braucht 18 Takte, die Römer nur zwei. Aber auch das ungeschulte Ohr empfindet die Bedeutung dieser beiden Takte durch ihre rhythmische Längung und den weiten Bogen, der sie überspannt: Er steigt auf in beiden Eckstimmen, Sopran und Bass jeweils gleich auf die dritte Note zunächst bis zur Sext mit hervorgehobenem „*die-ser*“ und weiter bis zum Höhepunkt der Oktave im Sopran auf „*Sohn*“ in T. 2, um dann sanft abzufallen mit dem noch einmal wunderbar ausgesungenen „*ge-we-sen*“ und zwar in allen Stimmen. Außerdem fällt auf, wie Sopran und Tenor die beiden entscheidenden Worte „*Gottes Sohn*“ jeweils mit einer absteigenden Linie einmal zu „*Gottes*“ (Tenor) und zum anderen zu „*Sohn*“ unmittelbar nacheinander aussingen. Damit hebt Bach das zentrale Bekenntnis zu dem Gekreuzigten als „*Gottes Sohn*“ hier am Ende nach dem vollendeten Tod unüberhörbar heraus.

⁶¹ Vgl. seinen o.g. Vortrag (Anm. 8).

Den unmittelbaren, musikalischen Eindruck fasst Darmstadt so zusammen:

„Welch ein Ausdruck, welche traumwandlerische Sicherheit in der Führung der Stimmen und der Zuordnung der Textsilben, welche Symbiose von Kontrapunkt und Harmonie ... Sie (die beiden Takte) sind unvergleichlich; mir fallen am ehesten die drei Einleitungstakte der Messe in h-moll ein; auch Verbindungen zum *Et incarnatus est* lassen sich ziehen, wobei diese Sätze ja ebenfalls einsame Gipfel musikalischer Vorstellungskraft darstellen.

Wie anders, wie warm und einhüllend klingt das As-Dur hier! Wie weit ist es von dem *Ach-Golgata-Recitativo* entfernt? Was ist es, dass mir der kurze Satz als komprimierter Choral erscheint: weit weggerückt aus der Szene, *jenseits der Menschen ...?*⁶²

Darmstadt schließt seine Analyse des „choralähnlichen“ Satzes mit diesen Worten:

„Trotz der äußerst kunstvoll geführten Stimmen gelang Bach ein Satz, der schlicht und nach innen konzentriert wirkt; kein Appell, Stille anstelle von Aktion.“⁶³

Ein in himmlische Höhe aufsteigendes Bekenntnis aus nichtjüdischem Mund! Der Kontrast zu dem voranstehenden Spottgesang der „*Hohenpriester, Schriftgelehrten und Ältesten*“ Mt 27,41–43 Nr. 58d „*Andern hat er geholfen*“ ist unüberhörbar. Der Kontrast schließt den inhaltlichen ein, wie die römischen und jüdischen Amtsträger jeweils von „*Gottes Sohn*“ reden.

Im Chorsatz Nr. 58d fällt auf, dass er doppelchörig (achtstimmig) über zwei Takte beginnt, ab T. 46 einchörig (vierstimmig) durch den längsten Teil (15 Takte) fugiert oder kanonisch und motettisch fortfährt, um in dem einstimmig von allen Stimmen oktaviert gesungenen Zitat Jesu „*Ich bin Gottes Sohn*“ (T. 61/62) seinen Gipfel zu erreichen. Im Mittelteil geht die „Katabasis“ (absteigenden Tonfolge) auf die Aufforderung „*so steige ...*“ jedem Sänger und Hörer unmittelbar ein. Innerhalb des durchgehend fugierten Mittelteils klingt die homophone, vierstimmige Wiedergabe der Worte „*er hat Gott vertraut*“ (T. 55 Ende bis 57 Anfang) heraus und äußert inmitten des Spottgesangs eine „wahre“ Aussage, bestärkt durch den G-Dur Schluss dieser Passage auf T. 57.1. Die angedeutete besondere Vertonung weist die christlichen Sänger und Hörer auf den Wahrheitsgehalt hin, den die Worte „*er hat Gott vertraut*“ für sie haben sollen. Insgesamt ist zu bedenken, dass Matthäus diesen Spottgesang, der wie eben gesagt auch Wahres ausspricht, den jüdischen Amtsträgern in den Mund legt. Als Repräsentanten der jüdischen Tempelaristokratie stehen sie den Repräsentanten Roms aus dem Chorsatz „*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*“ gegenüber. Auch durch ihre Tonarten (e-moll und As-Dur) stehen beide Chorsätze Nr. 58d und 61b weit auseinander; dadurch besiegelt die musikalische Realisierung die Klä-

⁶² Darmstadt, Matthäus-Passion, 421 mit Verweisen auf die o.g. Anspielungen.

⁶³ Darmstadt, Matthäus-Passion, 424. Zur Analyse vgl. dort S. 421–424.

rung der Fronten, wer auf der einen dem Bekenntnis zu Jesus „Gottes Sohn“ glaubt oder wer auf der anderen dafür nur Spott übrig hat.

VI

Resümiere ich die angedeuteten Gedanken zum Thema „Die Bibel in der Musik am Musterbeispiel der Matthäuspasion von J. S. Bach“, nenne ich an erster Stelle ihre gesamtbiblische Perspektive. Nach der zugrunde liegenden biblischen Passionsgeschichte basiert diese gesamtbiblische Perspektive der Matthäuspasion auf einer gesamtbiblischen Hermeneutik; sie bindet beide Testamente zu einer Einheit zusammen, wird begründet durch den allgegenwärtigen Christus-Bezug und realisiert durch typologische und allegorische Auslegung. Von einer historisch-kritischen Auslegung, die sich an der Form- und Entstehungsgeschichte der Texte orientiert, war diese Auslegung noch weit entfernt; zugleich stand sie im scharfen Widerspruch zu der buchstabengetreuen, jüdischen Auslegung, die u. a. Martin Luther als „judenzen“⁶⁴ diffamiert hatte. Gleichwohl wurden die geschichtlichen Texte wortwörtlich als historisch bare Münze genommen. Welch' schlimme Folgen diese unkritische Sicht hatte, demonstriert die Rezeptionsgeschichte der Passionsgeschichten, auch in ihren musikalischen Realisierungen.

Unter den angedeuteten hermeneutischen und methodologischen Voraussetzungen ist die gesamtbiblische Perspektive zumindest judenvergessen, wenn nicht im Sinne Luthers sogar judenfeindlich: Direkt durch die noch einmal verstärkte musikalische Aufführung der Passionsgeschichte nach Matthäus und ihrer judenfeindlichen Spitzen, indirekt durch die Vereinnahmung des Alten Testaments für deren soteriologische „*explicatio*“ und „*applicatio*“; im Sinne Luthers wird damit den Juden die Möglichkeit abgesprochen, ihre eigene Bibel zu verstehen, – solange sie sich der Verkündigung des Evangeliums verschlossen.

Die Vereinnahmung des Alten Testaments liegt sowohl den biblischen als auch nichtbiblischen Stücken der Matthäuspasion zugrunde: In den erzählenden biblischen Stücken wird sie durch die alttestamentliche Zitate (vor allem aus Ps 22⁶⁵) realisiert und durch die Erfüllungshinweise bekräftigt (z. B. 26,24.54). In den deutenden und zueignenden nichtbiblischen Texten, Chorälen und freien Stücken, liefern die alttestamentlichen Bezüge den soteriologischen Deutungsschlüssel, vor allem aus Jes 52–53 nach neutestamentlichem Vorbild (Lk 24,25; Act 8,32; Röm 4,25 u. ö.).

⁶⁴ J. und W. Grimm, Wörterbuch, Bd. 10, 2359. In den dort wiedergegebenen Worten Luthers wird der Gegensatz zur eigenen christozentrischen Auslegung präzise definiert: „Will aber jemand judenzen, und diese wort, mein haus, mein reich deuten auf den tempel zu Jerusalem und auf das volk Israel ... und nicht auf Christus und sein Reich, der mags on mich für sich selbs thun“.

⁶⁵ Vgl. Schmidt, Matthäuspasion, 433–436, speziell 435f. mit Hinweis auf H. Gese, Psalm 22, 180–201.

In der Weitergabe der Passionsgeschichte, auch der musikalisch realisierten, prallten bislang die zentralen Inhalte sowohl der traditionellen christlichen Heilsbotschaft als auch der ebenso traditionellen christlichen Judenfeindschaft aufeinander. Aufführende und Hörende dürfen davor nicht Augen und Ohren verschließen; ihre Kenntnisse der systematischen Judenvernichtung im Dritten Reich und deren Vorgeschichte gebieten es. Zu dieser langen und vielgestaltigen Vorgeschichte gehören die kirchliche Passionsfrömmigkeit, auch die Passionsmusiken und auch die Matthäuspassion.⁶⁶ Je weiter sich diese Einsicht durchsetzt, desto eher werden sich Aufführende und Hörende daran beteiligen, Wege zu einem neuen Hören und Verstehen dieser „größten christlichen Musik“ (Mendelssohn Bartholdy) zu suchen. Sie zu finden verspricht ein konsequent geschichtliches, kritisches, d. h. unterscheidendes Hören und Verstehen. Es unterscheidet zwischen den Texten, den Zeiten und Bedingungen ihrer Entstehung und Rezeption. Solches Hören und Verstehen wird die direkt und indirekt judenfeindlichen Äußerungen jeweils aus ihrer damaligen Zeit verstehen, vor allem aber darin belassen, um Platz zu schaffen für ein neues Hören und Verstehen der Passionsgeschichte insgesamt und auch der Matthäuspassion. Es wird die Erfahrungen der Vergangenheit aufnehmen, auch heutige Ängste vor neu aufflammender Judenfeindschaft.

Um solches neues Hören und Verstehen zu fördern, sollten Aufführungen der Matthäus- (und auch Johannes-)Passion stets durch Einführungen in eigenen Veranstaltungen und / oder Programmheften begleitet werden.⁶⁷

Konsequent geschichtliches Hören und Verstehen zielt zuerst auf die biblischen Stücke aus Mt 26–27, die Hauptquelle judenfeindlicher Wahrnehmung, bezieht dann aber auch die nichtbiblischen Stücke ein. Die in ihnen schlummernden indirekt judenfeindlichen Töne bleiben zwar den meisten Sängern und Hörern heute verborgen, soweit ihnen die darin vorausgesetzte, vor allem durch Luther bestimmte kirchliche Tradition unbekannt ist; zur Zeit Bachs dürfte es anders gewesen sein. Solche indirekt judenfeindlichen Kräfte können aber jeder Zeit geweckt werden; sie bleiben ein gefährliches Potential.

Schritte zu einem neuen Hören und Verstehen der Matthäuspassion bahnen die Kreuzesüberschrift „*Dies ist Jesus, von Nazareth, der Juden König*“ (Mt 27,37, Nr. 58a) und die Klage der „*Tochter Zion*“ und der „*Töchter Jerusalems*“. Christen öffnet die Kreuzesüberschrift heute die Möglichkeit, in das Leiden dieses „*Königs der Juden*“ das Leiden seines jüdischen Volkes einzubeziehen. Da-

⁶⁶ Das ist das Ergebnis meiner langjährigen Arbeit an der Matthäuspassion, entfaltet vor allem im ersten Hauptteil von Schmidt, Matthäuspassion, 81- 430.

⁶⁷ Zu solchen Möglichkeiten s. Schmidt, Matthäuspassion, den Abschnitt „Aufführungspraktische Möglichkeiten“ 669–674.

zu können Christen die Klage der „*Tochter Zion*“ wörtlich und biblisch hören, nämlich als Klage ihres jüdischen Volkes, über die Zeiten hinweg.

Was für die biblische Figur „*Tochter Zion*“ gilt, sollte für alle „alttestamentlichen“ Anspielungen und Verweise in der Matthäuspassion gelten. Christen sollten sie zuerst als zur „jüdischen Bibel“ gehörend lesen und hören. Sie können dadurch die indirekt judenfeindlichen Töne in den zugehörigen Stellen der Matthäuspassion aus ihrem Hören und Verstehen ausscheiden und die Juden ausschließende Exklusivität der erklingenden Heilsaussagen hinter sich lassen.

Erst dann, vermittelt durch Jesus, „*der Juden König*“, können Christen auch einstimmen in die jüdische Klage der „*Tochter Zion*“ über den Tod dieses „*Königs der Juden*“ und teilhaben an ihrem biblischen Erbe, das so reich in der Matthäuspassion erklingt. Je mehr ein solches neues Hören und Verstehen gelingt, desto leichter werden christliche, u. U. auch jüdische Verehrer Bachs und seiner Matthäuspassion sich durch die überwältigende Musik von neuem bewegen und begeistern lassen und einen (neuen) Zugang zu seiner biblischen Botschaft finden.

Literaturverzeichnis

- Johann Sebastian Bachs eigenhändige Partitur seiner Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, für zwei Chöre. Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, hg. von K.-H. Köhler, 1974.
- Johann Sebastian Bach, Matthäus-Passion BWA 244, hg. von A. Dürr, NBA II, Bd. 5, 1972. dass. als Klavierauszug v. A. Dürr, 1985.
- Johann Sebastian Bach, Texte zu den Kantaten, Motetten, Messen, Passionen und Oratorien, vorgelegt von C. Fröde, 1986.
- Bach-Dokumente. Suppl. zu J. S. Bach NAB. Bd. II, vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze, 1969.
- Axmacher, E., „Aus Liebe will meine Heiland sterben“. Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2), 1984.
- Bartel, D., Handbuch der musikalischen Figurenlehre, 6. Aufl. 2010.
- Bedenbender, A., „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“. (Mt 27,25), in: Ton-Gefäßescherben. Erläuterungen zu einigen brüchigen Sprachbildern des Neuen Testaments, Texte & Kontexte 40/4 (2017), 54–56.
- Darmstadt, H., Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion. Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen (Dortmunder Bach-Forschungen 12), 2015.
- Devrient, E., Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und Seine Briefe an mich, 2. Aufl. 1872.
- Geck, M., Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 9), 1967.
- Gehrt, S., Bachs Schlusschoräle, in: Klanggut, Ausgabe 1, 2017, 4–18.
- Gese, H., Psalm 22 und das Neue Testament, in: ders., Vom Sinai zum Zion. Alttestamentliche Beiträge zur biblischen Theologie (Beiträge zur Evangelischen Theologie 64), 1974, 180–201
- Guttenberg, E. zu, Vortrag zur Matthäuspassion von J. S. Bach, Sprach-CD-Deutsch, farao classics. De. B108035, 2003.
- Grimm, J. und W., Deutsches Wörterbuch, Bd. 10, 1984 (Erstausgabe 1877).
- Hermisson, H.-J., Art. Deuterocesaja, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet

- (www.wibilex.de), 2017 (Zugriffsdatum: 10.5.2018).
- ders., Art. Gottesknecht, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), 2018 (Zugriffsdatum: 30.7.2018).
- Kleißmann, E. (Hg.), Über Bach. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie, 1992.
- Leaver, R. A., Bachs theologische Bibliothek: eine kritische Bibliographie (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 1), 1983.
- Luther, M., Über die Musik, WA 30 II, 1909.
- ders., Vermahnung zum Sakrament des Leibes und Blutes Christi, WA 30 II, 1909.
- ders., Vorrede zum 1. Bande der Wittenberger Ausgabe der deutschen Schriften, WA 50, 1914.
- ders., Encomion musices, WA 50, 1914.
- ders., Ein Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi, in: M. Luther, Ausgewählte Werke (MA), hg. v. H. H. Borcherdt / G. Merz, 1. Band, 3. Aufl. 1951, 341-355; dass., in: D. M. Luthers Evangelien-Auslegung, hg. v. E. Mülhaupt, 5. Teil, 4. Aufl. 1969, 1-6.
- Platen, E., Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption, 1991.
- Preuß, H., Bachs Bibliothek, in: G. N. Bonwetsch (Hg.), Theologische Studien (FS Theodor Zahn), 1928, 105–128.
- Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland, Rechtfertigung und Freiheit. 500 Jahre Reformation 2017. Ein Grundlagentext, 2014.
- ders., Für uns gestorben. Die Bedeutung von Leiden und Sterben Jesu Christi. Ein Grundlagentext, 2015.
- Schmidt, J. M., Theologie und Musik – Luther und Bach, MuK 56 (1985), 276–286.
- ders., Die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach. Zur Geschichte ihrer religiösen und politischen Wahrnehmung und Wirkung, 2013, 3. Aufl., 2018.
- Schmitz, A., Art. Figuren, in: MGG IV, 1955, 176–183.
- Schnädelbach, H., Art. Der Fluch des Christentums, in: DIE ZEIT, 11.5.2000.
- Steiger, R., Bach und Israel, MuK 50 (1980), 15–22.
- Trautmann, C., „Calovii Schrifften. 3 Bände“ aus Johann Sebastian Bachs Nachlaß und seine Bedeutung für das Bild des lutherischen Kantors Bach, MuK 39 (1969), 145–160.
- Wander, B., Trennungsprozesse zwischen Frühem Christentum und Judentum im 1. Jahrhundert n. Chr., 1994.

Impressum

Herausgeber:

Prof. Dr. Régis Burnet, regis.burnet@uclouvain.be

Prof. Dr. Susanne Gillmayr-Bucher, s.gillmayr-bucher@ku-linz.at

Prof. Dr. Klaus Koenen, koenen@arcor.de

Prof. Dr. Caroline Vander Stichele, c.h.c.m.vanderstichele@uva.nl

„Die Bibel in der Kunst“ ist ein Projekt der Deutschen Bibelgesellschaft

Deutsche Bibelgesellschaft

Balinger Straße 31 A

70567 Stuttgart

Deutschland

www.bibelwissenschaft.de