

Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 47 (1991)
Heft: 1

Artikel: Die Matthäuspassion J.S. Bachs als Symbol : Gedanken zu einem unerschöpflichen musikalisch-theologischen Werk
Autor: Bartelmus, Rüdiger
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-878134>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Matthäuspassion J.S. Bachs als Symbol

Gedanken zu einem unerschöpflichen musikalisch-theologischen Werk*

0. *Vorbemerkung*

Die Matthäuspassion von J.S. Bach ist nicht nur selbst ein Werk von riesigen Dimensionen – für ihre Aufführung veranschlagt man im allgemeinen drei Stunden –, in ihr ist vielmehr auch eine ungeheuere Menge an musikalischen und theologischen Gedanken der Zeit vor Bach verarbeitet und integriert, so dass man sich bei jedem Versuch einer analytischen Näherung an dieses Riesenwerk vorkommt wie der kleine Junge der Anekdote, der mit seinem Sandeimer das Meer ausschöpfen wollte. Schon allein der im folgenden gewagte Versuch, einen einigermaßen repräsentativen stichwortartigen Überblick über die seit dem 13. Jh. nachweisbare Tradition der musikalisch-theologischen Auseinandersetzung mit dem Passionsgeschehen zu liefern, muss jedem Kenner der Materie hybrid vorkommen. Und doch ist er notwendig, da diese Tradition nachweislich die Basis für Bachs persönliche – und zugleich fast allgemeingültige – Auseinandersetzung mit dem Thema bot: Bach war ja nicht der «grosse Einzelne», der völlig unabhängig geniale Werke komponierte, sondern er schöpfte aus einer höchst lebendigen Tradition, die allerdings von ihm in einer von anderen nicht mehr erreichten Souveränität angewandt und zu einem abschliessenden Höhepunkt gebracht wurde. – Wenn man daneben dann auch noch nur einen repräsentativen Teil der allein in diesem Jahrhundert erschienenen Literatur speziell zur Matthäuspassion Bachs oder einen kleinen Ausschnitt aus den auf Schallplatten vorliegenden Deutungen der Matthäuspassion berücksichtigen wollte, müsste man ein mehrbändiges Werk in Aussicht nehmen, das die Kräfte des musikwissenschaftlichen Amateurs übersteigen würde. Insofern ist die Bruchstückhaftigkeit der folgenden Darlegungen und die Subjektivität bei der Auswahl an Musikbeispielen, unter denen die vom Leser am meisten geschätzte Einspielung möglicherweise fehlt, sachbedingt – mehr als

* Überarbeitetes und erweitertes Manuskript für zwei Gemeinde-Vorträge (Herrsching a.A., 9.3.1990; Weilheim i.Obb. 20.3.1990).

eine Anregung zur eigenen Auseinandersetzung mit diesem unerschöpflichen Werk können die hier formulierten Gedanken nicht sein.

1. *Die Entwicklung der Gattung «Passion»*

1.1 Die Zeit bis zur Reformation

Älteren deutschen Lesern dieser Zeilen dürfte noch die altprotestantische Tradition geläufig sein, nach der der Karfreitag der höchste und zugleich stillste Feiertag im Kirchenjahr ist: Im Gedenken an den Tod des Gottessohns sind alle in andachtsvoller Trauer im Gottesdienst vereint, an Altar und Kanzel befinden sich schwarze Paramente, und ausserhalb der Kirche sind – sofern man in Orten mit überwiegend evangelischem Bevölkerungsanteil lebt, alle Lustbarkeiten untersagt. In grösseren Städten gehört zum Trauer-Ritual dieses Tages dann auch noch eine Aufführung «der» Matthäuspassion. – Ganz anders in katholischen Gegenden – etwa in (Süd-) Tirol: Der Karfreitag ist ein normaler Werktag, an dem allenfalls am Nachmittag die Geschäfte kurz geschlossen haben – von Feierlichkeit spürt man nur wenig. Man braucht den Tag, um die ungleich wichtigeren Osterfeierlichkeiten vorzubereiten.

Mit diesem kurzen Hinweis auf eine allmählich schwindende religiöse Praxis soll allerdings keine kontroverstheologische Debatte eingeleitet werden. Es soll damit vielmehr auf ein Phänomen hingewiesen werden, das für das Verständnis der Matthäuspassion und ihrer Interpretation nicht unerheblich ist. Es handelt sich dabei um den Umstand, dass die Einstellung der Christenheit zum Leiden und Sterben Jesu – und damit die Berücksichtigung der entsprechenden Traditionen in der religiösen Praxis – bereits von Anfang an alles andere als einheitlich war und dementsprechend im Verlauf der Kirchengeschichte einem steten Wandel unterlag. Nicht nur aus Gründen der Vollständigkeit setze ich dabei in der Geschichte der Alten Kirche ein: Was viele in diesem Zusammenhang einigermassen überraschen dürfte, ist die Tatsache, welche geringe Aufmerksamkeit die frühe Christenheit des nachapostolischen Zeitalters der Passionsgeschichte, genauer gesagt der menschlichen Dimension des Passionsgeschehens schenkte – und das trotz der zentralen Stellung der entsprechenden Texte im NT und der extensiven dogmatischen Diskussionen um das «vere homo». Dieses Phänomen können wir allerdings nur aus der bildlich darstellenden Kunst erschliessen – über die verbal-musikalische Tradition sind wir nur unzureichend informiert. Die

Indizien sind jedoch eindeutig: Obwohl nämlich aus dieser Zeit eine grosse Menge an Kreuzesdarstellungen bekannt ist, finden wir niemals eine, auf der ein Gekreuzigter zu sehen wäre¹ – es handelt sich durchwegs um edelsteinbesetzte Kreuze, die das Kreuz mit der konstantinischen Legende als Siegeszeichen interpretieren: «In hoc signo vinces». Das Kreuz erscheint stets im Zusammenhang mit Darstellungen Christi als Weltenherrscher – das Leiden Jesu wird dagegen nicht dargestellt. Möglicherweise steckt hinter dieser Vernachlässigung des paulinischen Gedankens vom «Ärgernis des Kreuzes» (I Kor 1,18–25), in dem die Ambivalenz des Passionsgeschehens erstmals theologisch auf den Punkt gebracht worden war, zum einen die Scheu der frühen Christenheit, den Gottessohn als gemeinen Verbrecher dargestellt zu sehen – die Kreuzigungsstrafe für Schwerverbrecher wurde erst 315 n. Chr. durch Kaiser Konstantin abgeschafft –, zum anderen die schon im Kreuzessymbol als ganzheitlichem Symbol angelegte einseitige Betonung der Heilsfunktion des Passionsgeschehens. – Und wenn dann ab dem 5. Jh. n. Chr. allmählich auch Kreuzigungsdarstellungen aufkommen, fehlen dem Gekreuzigten in den meisten Fällen Leidenszüge – er erscheint, wie z. B. der bekannte romanische Christus in Altenstadt bei Schongau, «quasi ex ligno regnans».

Was die verbal-musikalische Darstellungsform betrifft, lässt sich ab dem 4. Jh. n. Chr. immerhin die regelmässige Rezitation der Passionsgeschichten in den Gottesdiensten der Karwoche nachweisen: Dabei ging es indes offenbar weniger um eine Erinnerung an die geschichtlichen Gegebenheiten als darum, das Heilsgeschehen kultisch zu vergegenwärtigen. Die Rezitation erfolgte dementsprechend im üblichen Lektionston durch den Diakon, wobei immerhin eine Unterscheidung der Protagonisten durch Wechsel der Tonhöhe üblich war.² Erst ab dem 13. Jh. n. Chr. – also in etwa zeitgleich mit dem Übergang der bildlich-darstellenden Kunst zu Kreuzigungsszenen, in denen das Leiden des Gekreuzigten in den Vordergrund gerückt wird – wurden dann die «dramatisch»-menschlichen Züge in der Passionsgeschichte hervorgehoben: Die Rezitierung erfolgte zwar weiterhin im Lektionston, jedoch jetzt mit verteilten Rollen (Jesus [Bass], Evangelist, andere Personen) durch drei – später mehr – Priester, und schon bald wurden daraus «Passionsspiele», die naturgemäss nicht mehr im gottesdienstlichen Rahmen unterzubringen waren. Die ältesten Bruchstücke eines solchen Passionsdra-

¹ Vgl. E. Dinkler-von Schubert, Art. Christusbild, RGG³ I, 1790(–1798) und H.-U. Haedeke, Art. Kreuz III. Der Kruzifixus, RGG³ IV, 47(–49).

² Vgl. dazu und zum folgenden K.H. Wörner, *Geschichte der Musik*, Göttingen 1956, 109–111 und K. Schumann, *Musik zur Leidgeschichte*, Textheft zur Einspielung der Matthäuspassion durch O. Klemperer, EMI CMS 7 63058 2, 20–24.

mas finden sich in der Sammlung der sog. Carmina Burana. Diese Form des dramatisch-realistischen Umgangs mit dem Passionsgeschehen blieb – unbeschadet dessen, dass auch von O. di Lasso u.a. katholischen Komponisten Passionskompositionen im Geiste J. Walthers geschrieben wurden – im katholischen Bereich auch weiterhin üblich, ja dominant.³ Einen letzten Ausläufer dieser Tradition bilden die noch heute stattfindenden Passionsspiele in Oberammergau, Erl etc.

1.2 Von der Reformationszeit bis zur Zeit J. S. Bachs

Anders verlief die Entwicklung im Protestantismus. Hier knüpfte man im 16. Jh. – erstmals mit der Matthäuspassion von J. Walther, einer sog. Choralpassion – an die mittelalterliche Gewohnheit an, die Passionsgeschichten im Gottesdienst zu rezitieren. Zur aktualisierenden Verdeutlichung wurde das ganze nur musikalisch reicher ausgestaltet: Die Solisten für Jesus und Evangelist singen zwar weiterhin im Kirchenton, daneben agiert jedoch ein vierstimmiger Chor als «Turba», d.h. als Volksmenge, deren differenzierte Gefühle nicht mehr hinter dem «Vorhang» des objektiven Kirchentons verborgen bleiben, sondern die musikalisch offengelegt werden – wenn auch bei Walther zunächst noch in einfachem akkordischen Satz. Im 17. Jh. schliesslich wurde diese Gattung von der Bindung an den Kirchenton mehr und mehr gelöst und weiterentwickelt zur Rezitativischen Passion (H. Schütz) bzw. zu einer ersten Form der Passion mit Orchesterbegleitung sowie freien betrachtenden Choreinlagen auf Bibeltexte (T. Selle, Johannespassion [1643]). Schon bei Schütz wird dabei die Wiedergabe des reinen Bibeltextes abgeschlossen durch einen Choral, der das dargestellte historische Geschehen theologisch deutet. Der erste, der dann im 17. Jh. mit mehreren Chorälen und anderen betrachtenden Einlagen die einfache Darstellung des Bibeltextes unterbrach und damit die Gattung der spezifisch protestantischen «Oratorienpassion» im engeren Sinne schuf, war wohl T. Strutius aus Danzig [1664], von dessen Werk allerdings nur der Text erhalten blieb; erhalten ist dagegen die Matthäuspassion von J. Sebastiani [1672].⁴

Eine – auf das 16. und frühe 17. Jh. beschränkte – Nebenlinie bilden die sog. Motettenpassionen (u.a. J. von Burck, L. Lechner, C. Demántius), in

³ Die Lukaspassion des Polen K. Pendereczki stellt einen Sonderfall dar.

⁴ Bei Sebastiani findet sich auch erstmals in einer Passion die Hervorhebung der Christusgestalt durch eine «Streichergloriole», eine «Figur», die ihren Ursprung wohl in der Vertonung der Sieben Worte Jesu am Kreuz (1645) durch Schütz hat; Näheres zu Bachs Umgang mit dieser Figur s.u. 2.2.2.2.1 e).

denen jeweils der ganze Text der Passionsgeschichte von einem 4–6-stimmigen Chor in dem vom madrigalischen Stil abgeleiteten motettischen Stil gesungen wird. Ob und inwieweit auch diese Kompositionen auf Bach Einfluss hatten, ist nicht leicht festzustellen. Was Tonmalerei und Tonsymbolik betrifft, bestehen jedoch zweifellos engere Zusammenhänge als üblicherweise angenommen wird.

Das 18. Jh. kann dann als eigentliche Blütezeit der Gattung «Passion» betrachtet werden, wobei die Oratorienpassionen des Hochbarock grob in zwei Gruppen gegliedert werden können – solche, die in gut lutherischem Sinne einen biblischen Text zur Grundlage nehmen, der um Betrachtungen und Choräle ergänzt wird, und solche, die auf blosser freier Nachdichtung des Passionsstoffes basieren und somit den Passionsspieltexten der katholischen Tradition näher stehen. Zu letzteren gehört das von R. Keiser 1704 vertonte Passionsdrama von Chr. F. Hunold, genannt Menantes, mit dem Titel «Der blutige und sterbende Jesus», das keine Choräle kennt, dafür Maria Magdalena und die Tochter Zion als Hauptprotagonisten neben Petrus. Es ist in unserem Zusammenhang insofern von Interesse, als auch Bach bzw. sein Textdichter Chr. F. Henrici, genannt Picander, der «Tochter Zion» einen Platz in der Matthäuspassion eingeräumt haben.⁵ Ebenso gehört in diesen Zusammenhang die Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn B. H. Brockes⁶, die innerhalb weniger Jahre von einer ganzen Reihe von Komponisten, darunter wiederum R. Keiser [1716], G. P. Telemann [1716], G. F. Händel [1717] und J. Mattheson [1718] komponiert wurde, sich also grosser Beliebtheit erfreute – so grosser Beliebtheit, dass auch Bach nicht an ihr vorbeikam: Jedenfalls hat er mehrere Teile davon in seiner Johannespassion, ein Stück sogar in der Matthäuspassion aufgenommen⁷ und sich Händels Komposition dieser Dichtung kopiert. Noch dramatischer fiel K. W. Ramlers «Tod Jesu» in der Vertonung von K. H. Graun [1755] aus, weshalb die Uraufführung dieses Werks konsequenterweise nicht mehr in der Kirche, sondern im Theater stattfand.

Von Händel stammt jedoch auch eine Johannespassion [1704], die unmittelbar am biblischen Text orientiert ist und die in ihrer Struktur – unbeschadet aller Unvollkommenheiten des Erstlingswerks – den Weg zu den Bachschen Passionen weist. Die eigentliche Vertiefung der altprotestantischen Choralpassion zu quasi-dramatischer barock-mystischer Darstellung blieb indes J. S. Bach vorbehalten. Obwohl man dessen Passionskompositionen

⁵ Maria Magdalena ist dagegen erst wieder im Rock-Musical «Jesus Christ Superstar» in den Mittelpunkt gerückt worden.

⁶ «Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende JESUS» (Hamburg 1712).

⁷ Vgl. dazu u. 3.2.

von daher gerne als «Welttheater» ohne Bühne gesehen hat, wird im folgenden der Akzent etwas anders gesetzt und die Matthäuspasion als in erster Linie theologisches Werk vorgestellt – als «Symbol».

2. *Die Matthäuspasion als «Symbol» – der abschliessende Höhepunkt der Gattung Oratorienpassion*

2.1 Überlegungen zum Symbolbegriff

Wie der geschichtliche Aufriss der Gattung «Passion» gezeigt hat, tendierte die Entwicklung im 18. Jh. hin zur opernhafte-dramatischen Darstellung des Passionsgeschehens – und im katholischen Bereich setzte sich auch die kultdramatische Form durch. Im Protestantismus widersetzte man sich dieser Tendenz zwar nicht völlig, setzte jedoch zusätzlich auf Elemente, die der theologischen Deutung des Ganzen dienten. Dies gilt insbesondere für Bachs Umgang mit dem Stoff: Statt auf dem Weg der unmittelbar wirkenden – damit jedoch stärker von zeitspezifischen Interessen bestimmten – dramatisch-realistischen Darstellung wird bei ihm das Passionsgeschehen als Symbol realisiert – und damit gewissermassen «objektiviert» –, und zwar als Symbol im vierfachen Sinne: Einmal als «Glaubensbekenntnis», also im Sinne des Symbolbegriffs der frühen Christenheit, dann aber auch im Sinne des religionswissenschaftlichen Symbolverständnisses, das davon ausgeht, dass man dann von Symbolen sprechen kann, wenn profane Erscheinung und sakrale Wirklichkeit zusammenfallen, weiter als «Symbol» im Sinne der tiefenpsychologischen Schule C. G. Jungs, die Symbole als archetypische Bilder des Unbewussten auffasst, und schliesslich im Sinne des Symbolbegriffs der neueren Textwissenschaft, für die jeder – also auch der musikalisch überformte – «Text» ein Symbol darstellt, weil das jeweils angewandte Zeichensystem und die damit dargestellte Sache nicht identisch sind.

Dass in der Matthäuspasion im Sinne des religionswissenschaftlichen Symbolbegriffs historisch-profane Gegebenheiten und sakrale Wirklichkeit (d.h. Interpretation des Vorgangs als Heilsgeschehen) als Einheit verhandelt werden, bedarf keiner ausführlichen Begründung, denn diese Tatsache ist schon dem Inhaltsverzeichnis der Partitur bzw. den Textheften der einschlägigen Schallplatteneinspielungen zu entnehmen, wo die narrativen Partien (Evangelist, Jesus, Judas, Petrus etc., Turbae) und die kommentierenden Partien (Choräle, Arien) deutlich voneinander abgehoben sind. Das Proprium der Matthäuspasion liegt dabei lediglich darin, dass die Wirkung

des Vergangenen auf die Gegenwart permanent explizit reflektiert wird. Das erfolgt durch die konsequente Kombination von fast szenischer Realisation und Kontemplation nach dem Prinzip der zwei unterschiedenen und doch zusammengehörigen Seiten der Münze – jede Szene des biblischen Berichts wird kommentiert.⁸

Dass die Matthäuspassion als Glaubensbekenntnis – als Symbol vergleichbar dem Symbolum Nicänum – verstanden sein will, ist viel schwerer einsichtig zu machen, und wird von Interpreten und Hörern, die sie als blosses «Bildungsgut» oder als «absolute Musik» schätzen, oft übersehen.⁹ Einleitend mag zum Beweis dieser These der Hinweis auf die häufige Verwendung der Personalpronomina «Ich» und «Wir» in den Arien und Chorälen sowie v. a. auf das Bekenntnis des Hauptmanns unter dem Kreuz (Nr. 73, 19–21¹⁰) genügen, das nicht umsonst vom vereinten Doppelchor gesungen wird und zudem von Bach selbst «unterschrieben» ist: Die 14 begleitenden Bassnoten bilden das Zahlensymbol für den Bach-Namen ($B = 2$, $A = 1$, $C = 3$, $H = 8$).¹¹ Insofern erscheint es mir eine Verkürzung des Anliegens Bachs, wenn Bach in der neueren Literatur zur Matthäuspassion als «Ideenmusiker» vorgestellt wird;¹² er steht selbst hinter dem, was er musikalisch ausformuliert – das ist mehr als der intellektuelle Umgang mit Traditionen und Texten. – Hinter diesem Verfahren Bachs steckt somit als Grundprinzip der gleiche Gedanke, der in diesen Tagen von der Evangelisationsbewegung

⁸ Nach T. Jakobi, *Zur Deutung von Bachs Matthäus-Passion*, Stuttgart 1958, 22, geht es dabei um das «Miterleben» eines Dramas, indem es «anschaulich» gemacht wird – richtiger wäre allerdings: «anhörlich».

⁹ Als Kronzeuge für die letztgenannte Anschauung wäre etwa der Bach-Biograph Ph. Spitta zu nennen (vgl. etwa Ders., *Johann Sebastian Bach*, Bd. I, Leipzig 1879, ⁴1930, 406). Im Bereich der modernen Rezipienten wäre im Blick auf die erstgenannte Einstellung auf H. Blumenbergs neues Buch «*Matthäuspassion*» (Frankfurt 1988) zu verweisen, bei den Interpreten auf J. E. Gardiner (DG 427 648 – 1/2/4), bei dem durch die allein am Können seiner Musiker orientierte Wahl übersteigter Tempi viele Inhalte auf der Strecke bleiben.

¹⁰ Da der Klavierauszug der Matthäuspassion viel weiter verbreitet ist als die Neue Bachausgabe, sind alle Zitate auf die Nummern im Klavierauszug von K. Soldan (Edition Peters, Frankfurt–London–New York) bezogen.

¹¹ Auch in Nr. 17 – der Vertonung der Abendmahlsworte Jesu – ist ein Glaubensbekenntnis verborgen: Die 43 Basstöne in T. 31–36 (Mitte), die die Ankündigung Jesu begleiten, er werde «von nun an» nicht mehr «von diesem Gewächs des Weinstocks trinken, bis an den Tag, da» er davon in seines Vaters Reich neu trinken wird, stehen nicht nur für die 43 Tage zwischen Gründonnerstag und Himmelfahrt, sondern bilden zugleich als Zahlensymbol für das Wort «CREDO» ($C=3$, $R=17$, $E=5$, $D=4$, $O=14$).

¹² Mit diesem Begriff fasst etwa H. Poos, *Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J. S. Bachs. Eine ikonografische Studie, Musik-Konzepte 50/51*, München 1986, 5, die neuere Diskussion zusammen.

«World and Witness» wieder aufgenommen wurde, dass nämlich bei der Rezeption eines Textes stets zwei Ebenen zu berücksichtigen sind – die Ebene der angesprochenen Fakten und deren Bewertung durch den Rezipienten. Demgemäss muss man zwischen «His Story» und «My Story» unterscheiden – und exakt dies tut Bach, wenn er die Dichtungen Picanders und gängige Choräle in den Evangelientext integriert.

Was den dritten – den tiefenpsychologischen – Sinn des Symbolbegriffs betrifft, muss man sich zunächst vor Augen halten, dass C. G. Jung deutlich zwischen «Zeichen» und «Symbol» unterschieden hat: «Zeichen» sind für ihn Kommunikationselemente, die auf ein Phänomen ausserhalb ihrer selbst hinweisen – also etwa Zeichen wie Wegweiser oder sonstige Verkehrszeichen. Symbole dagegen stehen nach Jung für einen in ihnen selbst verborgenen Sachverhalt – sie bilden also gewissermassen die für die menschlichen Sinne wahrnehmbare «Aussenseite» für archetypische psychische Wirklichkeiten. – Dass es in der Matthäuspassion um menschliche Grunderfahrungen wie etwa «Schuld» und «Vergebung», «Trauer» und «Freude», und damit um quasi archetypische Probleme geht, ist schon den verwendeten Texten unschwer zu entnehmen. Durch Bachs musikalische Ausgestaltung werden die diesbezüglichen simplen rationalen Aussagen nun zusätzlich in einer Weise überhöht und «objektiviert», dass sie als archetypische Symbole erscheinen, die – in Grenzen – auch für Nichtchristen elementar erfahrbar sind – selbst wenn diese den sachlichen Inhalt nicht kennen bzw. religiös-rational nicht unmittelbar nachvollziehen können. Den «Barrabam»-Schrei (Nr. 54, 30) als Ausdruck verblendeter Raserei zu hören, bedarf jedenfalls keiner unmittelbaren Sachkenntnis – er trifft unmittelbar.¹³

Der angesprochene vierte – texttheoretische – Zugang zum Symbolbegriff steht zwar in scheinbarem Widerspruch zu der eben angesprochenen Dimension, dies jedoch nur, so lange man streng formal an der idealtypischen Jungschen Differenzierung zwischen Zeichen und Symbol festhält. Hat man einmal erkannt, dass ein Symbol im Sinne C. G. Jungs gewissermassen durch die sachadequate Addition von «Zeichen» konstruiert wird, löst sich der Widerspruch auf. – Die Hauptabsicht der folgenden Überlegungen ist es nun von daher, einen Einblick in die Welt der von Bach verwendeten «Zeichen» zu vermitteln – nicht weil man ohne eine Kenntnis der Einzelelemente das ganze nicht als Symbol wahrnehmen könnte, sondern aus der Überzeugung heraus, dass die Kenntnis wenigstens einiger elementarer Zeichen zu einem

¹³ Wie unmittelbar dieses und andere musikalische Symbole wirken, konnte ich übrigens wiederholt bei der Behandlung der Matthäuspassion im Religionsunterricht feststellen – und zwar nicht nur bei älteren Schülern, sondern bereits in der gymnasialen Unterstufe.

vertieften Verständnis des Ganzen führen kann, das über die bloße emotionale Betroffenheit hinausgeht. Noch einmal anders gesagt: Alle folgenden Informationen haben nur das eine Ziel, das der Matthäuspassion zugrundeliegende, äusserst vielschichtige musikalische bzw. theologisch-philosophische «Zeichensystem» so weit zu dechiffrieren, dass zumindest in Andeutungen ein ganzheitliches Verständnis ermöglicht wird, dass also die Kluft zwischen der kritisch-rationalen Auseinandersetzung mit den altertümlichen Worten des Luthertextes bzw. der Dichtung des Picander und der positiven emotionalen Rezeption der Musik wenigstens an einigen Stellen überbrückt wird.

2.2 Die verschiedenen Dimensionen der Symbolik in der Matthäuspassion

2.2.1 Die theologische Ebene

a) Ein theologisches Grundprinzip, das sich aus der Auswahl und Anordnung der Texte ergibt, ist die Aufhebung der Zeit. Durch Kombination von Diachronie und Synchronie bzw. durch Parallelisierung von kontingentem, d.h. subjektbezogenem, einmaligem Geschehen und zyklischem, d.h. intersubjektiv relevantem, wiederkehrendem Geschehen wird die Distanz zwischen dem Passionsgeschehen und dem Hörer aufgehoben. Hierin liegt eine klare Analogie zur Übertragung der heilsgeschichtlichen Daten in das Kirchenjahr.¹⁴ Wird dabei das historisch einmalige Geschehen, das sich kurz nach der Zeitenwende ereignete und insofern graphisch auf einer unendlichen Zeitgeraden in einem winzigen Teilabschnitt unterzubringen wäre, durch die Übernahme in den jährlich wiederkehrenden Zyklus des Kirchenjahres dem Fluss der Zeit entzogen und gewissermassen neben die Zeit gestellt – es «prägt» die physikalisch messbare Zeit gewissermassen wie ein orientalisches Rollsiegel, das ohne Unterbrechung ausgerollt wird – so hebt Bach durch die Kombination des Evangelientexts mit Chorälen und den erbaulichen Dichtungen des Picander die Zeit in der Weise auf, dass er den historischen Ereignissen einen jeden Menschen betreffenden Gegenwartsbezug gibt.¹⁵

b) Das zweite theologische Prinzip, das für die Konstruktion der Matthäuspassion konstitutiv wurde, hat Bach wohl aus der mittelalterlichen

¹⁴ Schemazeichnung im Anhang.

¹⁵ N. Schalz, *Die «Matthäus-Passion» oder zu Bachs widerständiger Aktualität*, Musik-Konzepte 50/51, München 1986, 95 zieht zum Vergleich die barocke Kirchenarchitektur heran – das Langhaus als Zeitachse, den Zentralkuppelbau für die Zeitlosigkeit.

Theologie übernommen, obwohl es indirekt natürlich schon in dem vorhin zitierten Pauluswort vom Ärgernis des Kreuzes vorausgesetzt ist. Es ist das Prinzip der «*coincidentia oppositorum*», dessen theoretische Ausformulierung auf Nikolaus von Kues zurückgeht: Auf einen einfachen Nenner gebracht besagt diese Theorie, dass sich alle innerweltlichen Widersprüche – auch die in der Theologie – erst im Unendlichen, in Gott auflösen. Angewandt auf das erstgenannte Phänomen heisst das, dass man als Christ vom Passionsgeschehen zugleich tiefernst-traurig und freudig bewegt reden kann und muss. Denn die auf das Subjekt Jesus bezogenen historisch-profanen Sachverhalte sind eindeutig negativ: Im Gottessohn Jesus wird ein unschuldiger Gerechter gefoltert und gekreuzigt – was Anlass zu tiefer Trauer sein muss. Zugleich glaubt der Christ jedoch daran, dass dieses Geschehen intersubjektiv-sakral – und damit überzeitlich – gesehen allen Menschen zum Heil gereicht, dass es also objektiv Anlass zu Freude ist. Da wir jedoch noch im Glauben leben und nicht im Schauen, ist für uns in unserer Endlichkeit die Wahrheit im Unendlichen allenfalls so darzustellen, dass der Widerspruch zwischen diesen beiden Sachverhalten unaufgelöst stehen bleibt – und exakt das hat Bach durch seine Textauswahl zum Ausdruck gebracht, in der neben der quasi-dramatischen Darstellung schrecklicher Ereignisse erbauliche Betrachtungen und Choräle stehen, die dem negativen Geschehen eine positive Deutung geben.

c) In Ausweitung dieses Prinzips hat Bach auch dafür gesorgt, dass keine einsinnigen Aussagen entstanden: Zum Wesen jeden echten Symbols gehört es, dass es sich nicht unmittelbar in eine philosophisch-rationale Aussage überführen lässt – jedenfalls nicht in eine völlig eindeutige. Es muss dem Subjekt, das mit ihm konfrontiert wird, Raum geben, sich bzw. sein Problem in ihm wiederzufinden. So kann das Kreuz Jesu in der Bass-Arie Nr. 66 z.B. als «süßes Kreuz» bezeichnet werden (wobei offen bleibt, ob damit nur das reale Kreuz gemeint ist), während es in den Evangelientexten und dem Alt-Rezitativ Nr. 69 als negatives Symbol erscheint. Und in der Bass-Arie Nr. 29 erscheint es gar überhaupt nur als Metapher für das Leiden, das jeder Christ je und je auf sich nehmen muss. – Ein anderes Beispiel: Alle Personen ausser Jesus, der als Gottessohn jenseits der innerweltlichen Bewertungskategorien steht, werden von mehreren Seiten her beleuchtet.¹⁶ Es gibt weder

¹⁶ Dies gilt übrigens nur für verbale Darstellung; denn wie bei der Betrachtung der musikalischen Symbolik deutlich werden wird, hat Bach an einer Stelle (Nr. 71, 7–9) auch Jesus als Menschen gezeichnet, also das musikalisch nachgetragen, was der Textdichter Picander nicht auszudrücken wagte; vgl. dazu u. 2.2.2.2.1 e).

eindeutig gute noch eindeutig schlechte Protagonisten, vielmehr sind alle Menschen gleichermaßen Sünder: Die Jünger, Judas, Petrus sind nur Symbolgestalten für allgemeinmenschliches Verhalten, wie die das jeweilige Fehlverhalten kommentierenden Chorsätze, Choräle oder Arien belegen. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang etwa der choralartige Chorkommentar: «So schlafen *unsre* Sünden ein» in der Tenor-Arie Nr. 26: «*Ich will* bei meinem Jesu wachen», der Choral Nr. 16: «*Ich bin's*, ich sollte büßen ...» als Kommentar auf die Frage nach dem Verräter, die Alt-Arie Nr. 47: «*Erbarme dich* ...» nach der Verleugnung des Petrus und die Bass-Arie Nr. 51: «*Gebt mir* meinen Jesum wieder ...» nach dem Selbstmord des Judas, der darin explizit als der «verlorene Sohn» – und damit als Archetyp des von Gott angenommenen Sünders angesprochen wird. Von dem vieldiskutierten Antisemitismus, der dem Passionstext immer wieder unterstellt wird – ob zu Recht oder zu Unrecht, kann hier offenbleiben – ist jedenfalls nichts mehr wahrzunehmen, wenn man sieht, dass bei Bach jeder Irrtum des Volkes von Jerusalem unmittelbar auf die Christenheit, ja auf alle Menschen übertragen wird – das erste Mal, wenn im Schlusschor des 1. Teils (Nr. 35) nach der Gefangennahme Jesu durch die Knechte des Hohenpriesters der figurierte Choral erklingt: «*O Mensch*, beweine deine Sünde gross ...».

Ganz besonders gilt das angesprochene Prinzip im Blick auf den theologischen Zentralgedanken, der der ersten Fassung der Matthäuspassion von 1729 zugrundelag. Deren Zentrum bildete die Arie Nr. 58: «*Aus Liebe will mein Heiland sterben* ...», die ihrerseits – übrigens ein deutlicher Hinweis auf den ursprünglichen Aufbau der Passion nach dem Prinzip der Symmetrie – von dem einzigen zweimal erscheinenden Turba-Chor («*Lass ihn kreuzigen*») gerahmt wird.¹⁷ Der darin angesprochene Zentralgedanke ist der «*amor Dei*», die Gottesliebe. Entsprechend den Gesetzen der lateinischen Grammatik lässt sich dieser Gedanke nämlich sowohl als Genitivus subjectivus als auch als Genitivus objectivus auffassen, d.h. die Fügung kann sowohl die Liebe Gottes zu uns Menschen als auch die Liebe der Menschen zu Gott ausdrücken: Die Teile der Passion, in denen vom Passionsgeschehen tief-ernst-traurig gehandelt wird, stehen für das letztere Verständnis, die anderen, in denen die Heilsfunktion des Kreuzestodes betont wird, dagegen für die Auffassung als Genitivus subjectivus. – Auch wenn in der uns heute vorliegenden Fassung von 1736 der «*amor Dei*» nicht mehr so klar erkennbar im Zentrum steht, weil Bach durch die Einfügung einiger Arien, mehrerer Choralstrophen nach der Melodie von «*O Haupt voll Blut und Wunden* ...»

¹⁷ Vgl. dazu N. Schalz (1986) 94.

und insbesondere durch die Einfügung des Schlusschores des 1. Teils¹⁸ die ursprüngliche Symmetrieachse verschoben hat¹⁹ – dass der Gedanke des «amor Dei» in seiner ambivalenten Bedeutung auch in dieser Fassung eine wichtige Rolle spielt, ist nicht zu übersehen.

d) Auf ähnlicher Ebene ist das Prinzip der Wiederaufnahme bzw. des sachlichen Querverweises anzusiedeln. Es ist zwar schon im Matthäusevangelium selbst vorgegeben, dessen Passionsgeschichte von Querverweisen innerhalb des Textes und auf das AT nur so wimmelt (Reflexionszitate!), doch hat Bach zusammen mit seinem Textdichter Picander die Zahl der Querverweise noch zusätzlich vermehrt. So behandeln – um nur einige Beispiele zu nennen – Eingangs- und Schlusschor ein- und dasselbe Thema, indem ersterer zur Klage aufruft, die in letzterem realisiert ist, so korrespondieren andererseits auch die Schlusschöre des ersten und zweiten Teils, in denen einmal Tränen über die menschliche Sünde als Grund für den Tod Jesu und dann Tränen über den Tod Jesu selbst vergossen werden, so werden die Fragen des zweiten Chores im Eingangsschor, die auf den leidenden Jesus bezogen sind, in der Alt-Arie Nr. 70 verkürzt wieder aufgenommen – hier jedoch bewusst auf den Erlöser bezogen. Die Alt-Arie «Erbarme dich, mein Gott ...» (Nr. 47) wird im Alt-Rezitativ Nr. 60 sinngemäss zitiert, und Alt-Rezitativ und -Arie Nr. 9 und 10 interpretieren die Salbung im Hause Simons des Aussätzigen in Übereinstimmung mit dem Kommentar des Evangelisten als Salbung zum Begräbnis – und dem korrespondieren Bass-Rezitativ und -Arie Nr. 74 und 75, die unter Verwendung von allegorischen Anspielungen auf das AT – die Grablegung durch Joseph von Arimathia kommentieren.

Solche Querverweise können musikalisch verstärkt sein, so etwa im Falle der Sachparallele zwischen dem Turba-Chor Nr. 62, 11 ff.: «Gegrüsset seist du ...» und dem Ende der ersten Strophe des Chorals Nr. 63: «... gegrüsset seist du mir.» Ersterer Satz nimmt das Thema und den Bass des Anfangs des Chorals in figurierter, leicht «überdrehter» Form vorweg.

¹⁸ Er stammt ursprünglich aus der Johannespassion und stand dort in *Es*, nicht wie hier in *E*.

¹⁹ Vgl. zu dieser Analyse N. Harnoncourt, Entstehungsgeschichte der Matthäus-Passion, Beiheft zur Schallplatteneinspielung TELDEC 8.35668 (1985) mit dem Concertgebouw-Orkest Amsterdam, 12; anders N. Schalz (1986) 92 und A. Dürr in der Einleitung zur NBA II/5a bzw. im Kritischen Bericht dazu. Als Nicht-Fachmann kann man nur den Dissens konstatieren, aber mangels Zugriffsmöglichkeit auf die Originalquellen keine Entscheidung pro oder contra die eine oder andere Position fällen.

Hierher gehören wohl auch die parallelen Choräle Nr. 3 || Nr. 55²⁰, Nr. 16 || Nr. 44²¹ und Nr. 21 || Nr. 23 || Nr. 53 || Nr. 63 || Nr. 72²². Unter ihnen nimmt Nr. 3: «Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen ...» Bezug auf die vorausgehende Ankündigung der Kreuzigung durch Jesus selbst, und zwar sowohl textlich als auch musikalisch durch die bildhafte Chromatik, während der unmittelbar entsprechende Choral Nr. 55: «Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe ...» exakt dort steht, wo das Volk das erste Mal gerufen hat: «Lass ihn kreuzigen ...» – also das Angekündigte eintritt. Und die Frage des Chorals Nr. 44: «Wer hat dich so geschlagen ...», die die unmittelbar vorausgehende, nahezu identische Frage der Kriegsknechte kommentiert, wird durch die Übernahme der Melodie von Nr. 16: «Ich bin's, ich sollte büßen ...» sachgerecht beantwortet, wobei auch hier eine entsprechende biblische Frage – nämlich die der Jünger nach dem Verräter – vorausgeht. Über die letztgenannten 5 (6) von der Melodie her identischen Choralstrophen wird noch in anderem Zusammenhang zu handeln sein.²³

2.2.2 Die musikalische Ebene

2.2.2.1 Vorbemerkungen

a) Angesichts der Fülle der Sachverhalte, die mit dem begrenzten «Set» an musikalischen Mitteln ausgedrückt werden müssen, ergibt sich naturgemäss keine gänzlich eindeutige Zuordnung von musikalischen Elementen zu theologischen Inhalten.²⁴ Die inhaltliche Füllung hängt somit zumeist nicht an einzelnen Elementen, sondern an der Kombination der verschiedenen Elemente wie Takt, Tonart, Tonfolge etc., vor allem aber hängt sie mit dem vertonten Text zusammen. Von daher erklärt sich auch ein Phänomen, das uns – die wir von einer strikten Trennung von «ernster» und «Unterhaltungs-» Musik ausgehen – zunächst befremdet: Die Musiker der Zeit vor Bach

²⁰ Melodie: «Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen...» – in der Matthäuspassion realisiert in Form der Verse 1, 3 und 4 dieses Passionsliedes [EKG 60]. Da V. 3 in die Tenor-Arie Nr. 25 integriert erscheint und von daher nicht auf der gleichen Argumentationsebene angesiedelt werden kann, bleibt er hier ausser Betracht.

²¹ Melodie: «Innsbruck ich muss dich lassen» / Kontrafaktur: «O Welt, ich muss dich lassen» – in der Matthäuspassion realisiert in Form von Vers 5 und 3 des Liedes: «O Welt, sieh hier dein Leben...» [EKG 64].

²² Melodie: «Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart» / freie Kontrafaktur: «Herzlich tut mich verlangen» – in der Matthäuspassion realisiert in Form der Verse 5, 6, 1, 2 und 9 des Liedes: «O Haupt voll Blut und Wunden...» [EKG 63] sowie des Verses 1 von: «Befiehl du deine Wege...» [EKG 294].

²³ Vgl. u. 3.1.

²⁴ Vgl. o. 2.1.

hatten wie dieser selbst keinerlei Hemmungen, auf dem Wege der Parodie weltliche Melodien – ja auf dem Wege der Kontrafaktur sogar weltliche Melodien samt Texten²⁵ – so umzuformen, dass sie sich in ernste theologische Zusammenhänge fügen. So stammt etwa die zu Herzen gehende und sechsmal in der Matthäuspasion angewandte Melodie, die wir mit dem Text «O Haupt voll Blut und Wunden ...» verbinden, ursprünglich aus einem Liebeslied von H. L. Hassler mit dem Text: «Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart.» Was beide Lieder verbindet, ist die emotionale Haltung des von Schmerz Aufgewühlt-Seins – Textunterlegung und Harmonisierung der einzelnen Choralstrophen schaffen den Unterschied zwischen dem Ausdruck der Liebespein und dem des Schmerzes um den selbst leidenden Gekreuzigten, zwischen «weltlicher» und «geistlicher» Liebe.

b) Entsprechend der mittelalterlichen Wissenschaftstradition der «septem artes liberales» steht die Musik in der Bach-Zeit noch in engem Zusammenhang mit der Mathematik. Nach dieser Auffassung steht sie im sog. «Quadrivium» aus Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik an letzter Stelle.²⁶ Der rationale Hintergrund hinter dieser Einteilung hat sich bis heute nicht geändert, da Takt und strukturelle Gliederung von Musikstücken bekanntlich ebenso mathematisch bestimmt sind wie die Tonhöhenrelationen, die der Sache nach allerdings ein physikalisches Phänomen darstellen. Bach nun war sich dessen zweifellos noch mehr bewusst als etwa die heutigen deutschen Kultusminister, die den Musikunterricht der Gruppe der minder bedeutenden «musischen» Fächer zugewiesen haben, zumal er im Bereich von Rhythmus und Strukturgebung – man denke nur an die mathematischen Probleme bei der Konstruktion einer Quadrupelfuge – ohnehin nicht ohne mathematische Elemente auskam. Weil also Bach ein hervorragender Mathematiker war, sah er überhaupt kein Problem darin, seine musikalisch-theologischen Aussagen mit Zahlensymbolen zu verquicken, und von daher ist eine säuberliche Trennung von musikalischen und zahlen-symbolischen Elementen in der Matthäuspasion kaum möglich. Insofern liegt es nicht nur nahe, musikalische und mathematische Symbole gemeinsam zu verhandeln, wir haben vielmehr auch damit zu rechnen, dass auf dem Umweg über die Zahlensymbolik manche Gedanken in die Matthäuspasion Eingang gefunden haben, die von einem orthodoxen theologischen Standpunkt aus nicht mehr als akzeptabel gelten können. Die von den Pythagorä-

²⁵ Vgl. o. Anm. 21.

²⁶ Vgl. dazu J. Mattheson, *Das forschende Orchestre*, Hamburg 1712 (Repr. Hildesheim/New York) 1976) 213: «Die Musick gehöret zur vielfältigen Gelehrsamkeit, da sie bekandtermassen der sieben freyen Künste eine ist.» Mattheson bestreitet im übrigen i.F., dass die Musik der Mathematik nachgeordnet sei; vgl. ebd. 219.248 u.ö.

ern aus dem Orient ins Abendland tradierte Zahlenmystik ist nun einmal vorchristlichen Ursprungs und nimmt auf dogmatische Feinheiten keine Rücksicht, was Bach jedoch offenbar nicht weiter störte, zumal er durch Anwendung dieser Laien kaum auffallenden Symbole auf subtile Art und Weise mit den Philistern abrechnen konnte, die ihm sein musikalisches Leben in Leipzig erschwerten.

2.2.2.2 Die musikalisch-mathematischen Symbole: «Grammatik, Rhetorik und Dialektik» der Bachschen Tonsprache

Wenn ich auch in diesem Zusammenhang auf die mittelalterliche Begrifflichkeit der «Septem artes liberales», auf das sog. Trivium, zurückgreife, möchte ich damit nicht nur Bachs Verwurzelung im mittelalterlichen Denken andeuten, die sich u.a. daran festmachen lässt, dass er als der letzte grosse Komponist gelten kann, der die im spätmittelalterlichen Denken verwurzelte spätbarocke Affektenlehre konsequent und zugleich kompetent einzusetzen wusste. Vielmehr erscheint mir diese Trias auch insofern als durchaus sachgemäss, als sich so all die musikalischen Elemente einigermaßen übersichtlich einteilen lassen, die Bach zur Verdeutlichung bzw. Deutung der in den Texten ausgesprochenen Sachverhalte bzw. Affekte eingesetzt hat. Unter «Grammatik» sind die «Zeichen» zusammengestellt, d.h. die einzelnen Basiselemente wie Tonarten, Tonschritte, Tonhöhe, Formen, Rhythmus, Instrumentation – dazu die Symbolwerte der Zahlen –, die dann erst in ihrer Kombination, entsprechend festen Regeln, die musikalischen «Topen», d.h. die eigentlichen Sinnbilder der Bachschen Tonsprache bilden. Hier im Bereich der musikalischen «Rhetorik» geht es demnach also um Regeln zur Zusammenstellung bzw. um regelhaft festgelegte Kombinationen von Basiselementen zum Ausdruck von aussermusikalischen Sachverhalten, m.a.W. um das, was man im Bereich der Sprachwissenschaft unter den Stichworten «Syntax» bzw. Stilfiguren zusammenfasst. Unter «Dialektik» sollen schliesslich einzelne Partien aus der Matthäuspassion so vorgestellt werden, dass deutlich wird, wie Bach durch die Kombination verschiedener «Topen» zu konkreten theologischen Aussagen kommt, die den simplen Wortlaut der Texte vertiefen und zugleich überhöhen, so dass man füglich von Symbolen bzw. dann auch von der Matthäuspassion als einem Gesamt-Symbol sprechen kann.

2.2.2.2.1 «Grammatik»

a) Tonartensymbolik: Dur-Moll²⁷

Die heute übliche Wertung von Dur und Moll als Tonarten der positiven bzw. der negativen Stimmung setze ich als bekannt voraus, muss sie aber insofern relativieren, als man in der Barockzeit hier in mancher Hinsicht differenzierter dachte und Trauer durchaus auch in Dur artikulieren konnte.²⁸ In der Matthäuspassion gilt: Die Moll-Tonarten sind zumeist dem menschlichen Bereich zugeordnet – also auch Christus, sofern er Mensch ist –, die Dur-Tonarten dagegen dem göttlichen Bereich. Innerhalb von Dur und Moll werden seit der frühen Barockzeit unterschiedliche Qualitäten der Tonarten in den einzelnen Segmenten des Quintenzirkels unterschieden. Sie sind zwar nicht absolut eindeutig festgelegt, aber es gibt doch einen weitgehenden Konsens unter den Musikern über den Charakter der Tonarten, den ich hier im wesentlichen in Anlehnung an Gedanken des Zürcher Musikwissenschaftlers H. Meierhofer vorstelle²⁹, allerdings mit Anleihen bei den barocken Theoretikern J. Mattheson³⁰ oder A. Werckmeister³¹: *F–C–G* als die «einfachen» Tonarten kann man als Tonarten des Frühlings, der Geburt, als «natürliche» Tonarten für einfache Sachverhalte sehen, wobei *C* als der Tonart ohne Vorzeichen eine gewisse Affinität zu «Leere» eignet³², *D–A–E* als Tonarten des Sommers, wobei *D* für Kraft, Triumph, Auferstehung, *A*

²⁷ Die Dur-Tonarten sind i.F. mit kursiven Grossbuchstaben, die Moll-Tonarten in kursiven Kleinbuchstaben bezeichnet.

²⁸ So steht der Trauermarsch auf den Tod Sauls in Händels Oratorium «Saul» in *C*, einer «leeren» Tonart, die ambivalent zu deuten ist: Die Trauer um Saul schlägt unmittelbar darauf um in den Jubel um David – «der König ist tot, es lebe der König».

²⁹ Darstellung des Quinten-Zirkels mit Basis *Es* – links *C*, oben *A*, rechts *Fis/Ges* – *Cis* völlig ausserhalb; vgl. die Zeichnung im Anhang.

³⁰ J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713; zitiert bei N. Schalz (1986) 100 Anm.17 und – ohne Angabe einer genaueren Quelle – bei N. Harnoncourt (1985).

³¹ A. Werckmeister, *Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707; zitiert bei H. Poos (1986) 77 Anm.12.

³² Dementsprechend ist *C* nur dreimal ausserhalb der Rezitative voll realisiert – es geht nur selten um einfache Sachverhalte. Einmal erscheint *C* positiv für naive Frömmigkeit (Tenor-Arie N. 41: «Geduld, Geduld...»), einmal neutral (Chor Nr.15,19: «Herr, bin ich's...») zum Zeichen der Ahnungslosigkeit, das dritte Mal extrem negativ (Chor Nr. 5: «Ja nicht auf das Fest...») zum Zeichen der Borniertheit der Hohenpriester, die nichts als Recht und Ordnung kennen. – Dass letztere Deutung nicht übertrieben ist, zeigt sich, wenn man Nr. 5 mit dem Choral Nr. 38 vergleicht: Die «simple» Gemeinde «denkt» (musikalisch) differenzierter als die Kultbeamten!

für Rettung, Energie, *E* für Natur, Liebe und Religion steht.³³ *H–Fis/Ges–Des* sind danach die Tonarten des Herbstes, des Todes, unter denen *H* als Symbol der Todessehnsucht, *Fis/Ges* – die Opposition zu *C* – als eigentliche Tonart des Todes und *Des* als Tonart des «Mysterium Mortis» gesehen werden kann. *As–Es–B* sind Tonarten des Winters, des Jenseitigen, wobei *As* für Geheimnis, Heil steht, *Es* als die Basistonart für Gott – das Absolute, und damit nicht voll Erfassbare – und *B* – schon wieder an der Schwelle zum Frühling – für Hoffnung.³⁴

Analog kann man die Moll-Tonarten deuten, nur dass sie etwas mehr nach Trauer hin orientiert sind. Dass man hier eigentlich auch noch die Kirchenton-Varianten diskutieren müsste, ist klar, doch würde das zu weit führen. Als ausgewählte Beispiele für zusätzliche Konnotationen der Moll-Tonarten nenne ich nur *g* als Tonart der warmen menschlichen Trauer («weiblich»)³⁵, das denn auch in Parallele zu *B* (Hoffnung) steht, *c* als Tonart der absoluten Trauer, die in Parallele zu *Es* als der Tonart des Absoluten steht – es fehlt gewissermassen der Boden unter den Füßen.³⁶ *e* steht für die herbe, «männliche» Trauer³⁷, und *a* als die Molltonart ohne Vorzeichen bildet eine neutrale Tonart, die wie *C* für einfache Sachverhalte respektive einfache, naive Gefühle steht.

³³ Nur wenn man vom Bild des allein «lieben» Gottes herkommt, steht diese Charakterisierung im Gegensatz zur Anschauung Matthesons, der meint, *E* «drückt eine verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus» (zitiert nach N. Harnoncourt [1985] 23). Sieht man diese Charakterisierung in Zusammenhang mit der unten diskutierten stufenbezogenen Deutung, liegt kein echter Widerspruch vor: Vor dem Weltenrichter ist naive Fröhlichkeit fehl am Platz. Nicht umsonst steht *E* an der Grenze zu den Tonarten des Todes – Natur, Liebe und Religion sind nun einmal in ihrer Wirkung auf den Menschen ambivalent.

³⁴ Vgl. das letzte Klavierkonzert von Mozart, KV 595 mit dem Thema: Komm lieber Mai...!

³⁵ Vgl. die *g*-Moll Arie der Pamina in Mozarts Zauberflöte. Nach Mattheson ist *g* «fast der allerschönste Thon, weil er nicht nur ... ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermischt, sondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führt» (zitiert nach N. Harnoncourt [1985] 23).

³⁶ Hier scheint sich die Deutung Matthesons nur bedingt einzufügen, der *c* folgendermassen charakterisiert: «Ein überaus lieblicher, dabey auch trister Thon ... soll es eine Pièce sein, die den Schlaf befördern muss» (zitiert nach N. Harnoncourt [1985] 22). Wenn man sich allerdings den Schlusschor aus der Kreuzstabkantate mit dem Text «Komm, o Tod, du Schlafes Bruder...» vor Augen hält, wird klar, dass man hier wohl nicht unser Verständnis von «Schlaf» voraussetzen sollte, und dann schliessen sich beide Deutungen nicht aus.

³⁷ Mattheson charakterisiert *e* als «sehr pensif, tieffdenkend, betrübt und traurig zu machen, doch so, dass man sich noch dabey zu trösten hoffet» (zitiert nach N. Harnoncourt [1985] 21).

Dass sich diese eher psychologische Deutung der Tonarten auch noch mit einer aus der Zahlensymbolik der Tonstufen stammenden theologisch-spekulativen Deutung überschneidet, sei nur am Rand erwähnt: Danach bildet der Dur-Dreiklang den trinitarischen Gott ab, der Moll-Dreiklang dagegen den Menschen. «Sämtliche Tonarten der mi-Stufe des Hexachordum naturale sind (demnach) ‹Christus-Tonarten›»³⁸, und zwar steht *e* für den Menschen, die Passion Christi, *es* – die Parallel-Tonart zu *Ges!* – für den von Gott verlassenen, sterbenden Jesus³⁹, *E* für Christus als den endzeitlichen Richter und Herrscher und *Es* für Christus als Gott. Dass Bach beide Nuancen der Symbolik kannte und anwandte – zumal sie sich nicht widersprechen, sondern ergänzen, ist deutlich.⁴⁰

Im Blick auf Bachs Notation bleibt indessen zu beachten, dass die am Anfang der einzelnen Musikstücke jeweils angegebenen Tonarten oft nicht der folgenden Realisierung entsprechen. Das hängt damit zusammen, dass sich die angegebenen Tonarten auf die Struktur des Gesamtwerks beziehen, also «objektive» Wahrheiten vermitteln wollen. Von daher kann als zyklisch höchste Tonart naturgemäss nur die des Weltenrichters Christus – also *E* – erscheinen, während die subjektive dramatische Ausgestaltung durchaus bis *Cis* geht⁴¹, ja sich in Modulationen bis in die gänzlich entlegene Tonart *Dis* versteigt, um Christi Umgang mit den Krankheiten der Menschen zu schildern (Nr. 35, 63ff.).⁴²

b) Einzelne Tonschritte

Zunächst ist hier festzustellen, dass es im Falle der Tonschritte stets darauf ankommt, ob sie auf- oder abwärts vollzogen werden, zumeist ist auch von Belang, von welcher Stufe der Tonleiter aus sie notiert sind. Die Aufwärtsbewegung steht z.B. für Aufbruch (Nr. 20,2f.) bzw. Auferstehung (Nr. 76,20ff.: «Ich will nach drei Tagen wieder auferstehen ...»), häufig auch für den Redebeginn, sofern eine Person die Initiative ergreift. Die Abwärtsbewegung dagegen steht für das «Zur-Ruhe-bringen» (Nr. 77,1f.), «Sich-niedersetzen» (Nr. 24,4; 78,13), Niederfallen (Nr. 27,2), Herabsteigen

³⁸ So H. Poos (1986) 77.

³⁹ Demgemäss erscheint diese Tonart in der Szene, wo der Tenor die Worte Jesu: «Eli, Eli, lama asabthani» übersetzt (Nr. 71,10f.).

⁴⁰ Wie wichtig Bach diese Nuance war, ergibt sich aus dem Gegenbeispiel Nr. 12, 34f.: Die Schlange (= der Teufel) schlängelt sich in *cis* – der «Gegen»tonart zu *E!*

⁴¹ So im Schlussakkord des zweiten Turba-Rufs: «Lass ihn kreuzigen» (Nr. 59,10); dazu s.u. 2.2.2.2.2 a).

⁴² Dahinter verbirgt sich – wenn man die enharmonische Verwechslung berücksichtigt – natürlich *Es*, die Tonart des Göttlichen: Die Tonartwahl verdeutlicht, dass es um ein göttliches Geheimnis geht.

(Nr. 67,35ff.: «So steig herab ...»), im übertragenen Sinn für Resignation und Zerknirschung (Nr. 10: «Buss und Reu ...»), auch für die mit einer räumlichen Abwärtsbewegung verbundene Inkarnation (Nr. 35,30–32.46–48). Ein wunderbares Beispiel für die bewusste Kombination dieser beiden Phänomene bietet das Rezitativ Nr. 28, wo sowohl das Niederfallen Jesu vor seinem Vater als auch das durch diese Heilstat bewirkte Aufheben des Christen zu Gottes Gnade in den begleitenden Orchesterfiguren sinnfällig dargestellt wird.

Im Blick auf die konkreten Tonschritte sei exemplarisch nur auf einige wenige Phänomene hingewiesen. Zunächst gilt: Diatonisch werden einfache Sachverhalte dargestellt, während Chromatik Qual, Überlegen (Nachdenken), Unentschlossenheit, Herumirren ohne Ziel u.ä. ausdrückt.⁴³ Die Sekund abwärts steht für Seufzen, allgemein steht sie für einfaches Fortschreiten (Nr. 12: «Blute nur ...»). Die Quart aufwärts erscheint als Form der Anrede, Siegeszuversicht, Sicherheit und des Aufbruchs (Nr. 53: «Befiehl du deine Wege ...»), abwärts signalisiert sie häufig das Ende eines Gedankens oder einer Rede. Dass der Tritonus, die übermäßige Quart bzw. verminderte Quint, die sich aus zwei kleinen Terzen zusammensetzt, als «Diabolus in Musica» betrachtet wird, weil zwischen den beiden Noten keinerlei Verwandtschaftsverhältnis besteht, gehört zu den bekannteren Sachverhalten aus diesem Bereich. Alles was über die Quint hinausgeht – selbstverständlich mit Ausnahme der Oktave – weist auf aussergewöhnliche Sachverhalte. So drückt die Sext aufwärts – das erste den Rahmen der Pentatonik sprengende Intervall – die flehende Bitte, das Überschreiten einer Grenze im negativen wie im positiven Sinne aus, wie etwa Nr. 17,13f. (Judas fragt: «Bin ich's, Rabbi?») bzw. Nr. 73,19 (Bekenntnis des Hauptmanns unter dem Kreuz: «Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen»)⁴⁴ zeigen – ist sie vermindert, steht sie für das Unerträgliche (in des Wortes unmittelbarer Bedeutung; so Nr. 35,83 [Bass]). In Steigerung dieser Typik steht die verminderte Sept vollends für «unglaubliche» Sachverhalte (Nr. 15,13 und 14; 17,8; 25,15).

c) Tonhöhsymbolik

Auch durch die Wahl einer hohen oder tiefen Intonation kann Bach die Aussagen der entsprechenden Texte verstärken: Die Sopran-Arie Nr. 58: «Aus Liebe will mein Heiland sterben» ist durch Basslosigkeit charakterisiert – und Basslosigkeit steht für Hilflosigkeit. Zusätzlich sind die Bläser

⁴³ Vgl. etwa die eindrückliche chromatische Darstellung der Irritation Jesu in Nr. 71: «Eli, Eli, lama asabthani».

⁴⁴ In diesem Falle endet das Stück auch noch in *As* – das göttliche Geheimnis ist für einen kurzen Moment offenbar!

sehr hoch – sie sind quasi entrückt und schweben – wie Christus – gewissermaßen schon in «höheren Sphären». Umgekehrt ist die Begleitung der Bass-Arie Nr. 29: «Gerne will ich mich bequemen» sehr tief gehalten – das Kreuz drückt den Träger nieder.⁴⁵

d) Rhythmus und Takt

Dass sich Bach auch des Rhythmus bzw. der Taktwahl bedient, um zu theologischen Aussagen zu kommen, verwundert nach all den bisher begegneten Phänomenen wohl kaum mehr. Auffällig ist z.B. die Betonung in Nr. 43, wo kontinuierlich gesungen wird: «*Wer ist's*, der dich schlug ...», und nur in T. 13 die Betonung zu «*Wer ist's* ...» wechselt. Der Grund liegt darin, dass Bach damit bereits auf den folgenden Choral «*Wer hat dich so geschlagen* ...» überleiten möchte. In Nr. 59 fällt die kontinuierliche Betonung: «*Sein Blut komme über uns und unsre Kinder*» auf. Der punktierte Rhythmus in der Arie Nr. 60, die die Geißelung kommentiert, steht natürlich für die Peitschenschläge der Kriegsknechte.

e) Besetzung (Stimmen / Instrumente)

Das auffallendste Moment in diesem Bereich ist der Einsatz eines achtstimmigen Doppelchores und eines entsprechend geteilten Orchesters – ein riesiger Aufwand im Vergleich zu Bachs sonstigem musikalischen Apparat. Singen beide Chöre wirklich achtstimmig, dann dient dies als realistisch-dramatisches Moment in den Turbae (Vielstimmigkeit des Volks). Daneben bietet sich so die Möglichkeit, bestimmte Gruppen zu kennzeichnen: Der Chor I steht für die Tochter Zion bzw. die Jünger⁴⁶, Chor II für die Gläubigen. Als vierte Möglichkeit ist die Parallelführung von Chor I und II gegeben. Sie ist dann realisiert, wenn in den Turbae grössere Einigkeit erreicht ist – so in: «*Lass ihn kreuzigen*» und im Bekenntnis des Hauptmanns (Nr. 73,19ff.). Konsequenterweise angewendet ist sie, wenn es um die Christenheit als ganze geht, also in den Chorälen. Von daher kann man die Doppelchörigkeit aber auch negativ begründen: Sie ist notwendig, um durch Reduktion der Stimmenzahl Effekte zu erzielen. Der Höhepunkt in dieser Hinsicht ist erreicht, wenn die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Ältesten das musika-

⁴⁵ Hierher [und nicht nach e)] gehört wohl auch die Beobachtung, dass in den Arien für bestimmte Aussagen bestimmte Stimmen verwendet sind. So ist der Sopran der Vertreter der kindlich-innigen Gefühle, der Alt der Vertreter der schmerzvoll-dunklen Gefühle, der Tenor der Vertreter der leidenschaftlich-erregten Gefühle und der Bass der Vertreter der edel-männlichen Gefühle.

⁴⁶ Ausnahme in Nr. 33: «*Lasst ihn, haltet, bindet nicht*», wo Jünger und Gläubige quasi in eins zusammenfallen; vgl. u. 3.2.

lich bestätigen, was sie ironisieren bzw. faktisch bestreiten möchten. Wenn sie Jesus mit den Worten zitieren: «Ich bin Gottes Sohn» (Nr. 67,62f.), ist dies die einzige absolut einstimmige Chorpassage in der Matthäus-Passion.⁴⁷

Was den Einsatz der Instrumente betrifft, ist insbesondere die Tatsache zu erwähnen, dass die Rezitative Jesu konsequent von hohen Streichern begleitet werden. Man nennt dies die Streichergloriole, denn Bach hat Jesus damit gewissermassen einen musikalischen Heiligenschein gegeben.⁴⁸ Die einzige Ausnahme von dieser musikalisch-theologischen Regel bildet Nr. 71: «Eli, Eli, lama asabthani». Mit diesem Psalmzitat, das die absolute Gottferne ausdrückt, wird Jesus durch Matthäus als «vere homo» charakterisiert; Bach sieht das genauso und lässt deshalb hier den Glorienschein weg.

Weiters kann darauf hingewiesen werden, dass in der Tenorarie Nr. 26: «Ich will bei meinem Jesus wachen» die Oboe eingesetzt ist, weil sie seit alters als das Wächterinstrument gilt: Sie spielt das aufsteigende, aufweckende Thema, das der Tenor übernimmt, die übrigen Instrumente und Chor II symbolisieren die einnickenden Jünger bzw. die Gemeinde, die nicht wachsam ist. Und in Nr. 54/59 spielen anfangs allein die Flöten ein scharf mit dem Chor-Bass kontrastierendes Thema, wodurch der Eindruck sinnloser Wut verstärkt wird, weil der extreme Stimmabstand und der unterschiedliche Klangcharakter auf musikalischem Wege «Schärfe» signalisiert.⁴⁹

⁴⁷ Hier ist übrigens auch die Gesamtstruktur aufschlussreich: Zunächst (T. 35–38) ist in den gezogenen punktierten Figuren Hohn ausgedrückt. Dann folgt eine pseudokönigliche Attitude (T. 47–49), schliesslich unbewusste Übereinstimmung mit Jesus («Er hat Gott vertrauet. . .» – G!) und zum Schluss völlige, offene Übereinstimmung. Die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Ältesten nehmen hier das vorweg, was der (römische) Hauptmann und seine Gefährten erst mühevoll durch Nachdenken erfassen können (Nr. 73, 19–21). Die implizite Kritik ist klar: Sie hätten es besser wissen müssen, sie haben sich ja über ihr eigenes übereinstimmendes Zeugnis hinweggesetzt! Besonders sophisticated wirkt die Stelle, wenn man sie mit der musikalischen Realisation der Szene mit den falschen Zeugen (Nr. 39) vergleicht: Dort stimmt nicht einmal das Zeugnis der zwei falschen Zeugen völlig überein – hier in T. 62f. stimmen alle völlig überein. (Vgl. die beim zweiten Zeugen eingefügte Viertelpause in T. 6, die der erste Zeuge in T. 7 nachtragen muss, und die Differenz *Es* || *E* in T. 9. Die Szene ist vor dem Hintergrund von Dtn 17, 6; 19, 15 zu sehen).

⁴⁸ N. Harnoncourt, TELDEC 8.35668, malt dabei dezent – es geht ja nur um eine «Hintergrundinformation», K. Richter, DG Archiv 2722010 (1959) dagegen hebt die Gloriole hervor und bezieht sie in die Dramaturgie der jeweiligen Situation ein; so etwa in Nr. 17.

⁴⁹ Auch in Nr. 7 sind Flöten zur Verschärfung der Aussage eingesetzt. In Nr. 10, 69ff. stehen sie dagegen für das Tropfen der Zähren.

Interessant ist auch, dass Bach im Blick auf die Besetzung seines Orchesters noch keine musikfremden Kriterien wie die Finanzierbarkeit von Solisten einbeziehen musste. Deshalb wird die Blockflöte nur ein einziges Mal eingesetzt, und zwar dort, wo sie erkennbar die Textinterpretation fördert, nämlich in Nr. 25. Sie steht dort für die Zerbrechlichkeit und soll offenbar das im Bass lautmalerisch dargestellte Zittern auch noch instrumental verdeutlichen.

f) Formen

Dass die Verwendung von Chorälen die Funktion hat, das Geschehen liturgisch objektiv zu kommentieren, wie die Arien dazu dienen, subjektive Empfindungen des Gläubigen auszudrücken, ist sattsam bekannt. Bach nimmt hierin offenbar die barocke Funktionsbestimmung der gottesdienstlichen Verkündigung auf, der auch die Kirchenmusik zu dienen hat: Es geht um «docere» und «movere». Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht möglich, doch sei wenigstens noch auf die eigentümliche Form der chorbegleiteten Arien und Rezitative hingewiesen; subjektive Empfindungen und objektiver Kommentar werden unmittelbar aufeinander bezogen. Im Blick auf die vierte Hauptgruppe unter den verwendeten Formen – die «narrativen» Rezitative – sei zumindest die theologisch nicht belanglose Tatsache erwähnt, dass die Gattung Rezitativo accompagnato Jesus vorbehalten bleibt, während alle anderen szenischen Protagonisten sich mit dem weniger gewichtigen Rezitativo secco begnügen müssen.

g) Zahlensymbolik

Das wichtigste strukturgebende Zahlen-Element in der Matthäus-Passion ist wohl die Zahl «Vier». Die «Vier» ist in der von den Pythagoräern stammenden Zahlenmystik das Symbol der Vollkommenheit, der Ganzheit, wie schon bei der Diskussion des Kreuzes als Symbol erwähnt wurde. Deshalb haben Zahlenmystiker Probleme mit der Trinitätslehre, wenn sich auch die christliche Tradition darum bemüht hat, auch der «Drei» die Vollkommenheit zuzuordnen.⁵⁰ Für Bach, der die «Drei» nur als trinitarisches Sym-

⁵⁰ C. G. Jung spekuliert deshalb über eine christliche Quaternitätslehre, wobei er Maria als viertes Glied betrachtet.

bol – als Symbol der Heiligkeit – kennt⁵¹, scheinen sich hier keine grösseren Probleme ergeben zu haben, da er offenbar noch darum wusste, dass in der frühen christlichen Tradition die «Vier» mit Vollkommenheit verbunden wurde, dass also Heiligkeit und Vollkommenheit mit verschiedenen Zahlen zu verbinden sind. Als Beleg dafür liesse sich etwa der Kirchenvater Irenäus von Lyon zitieren: «Es gibt ... vier Evangelien. Da es nun vier Weltgegenden gibt, in denen wir wohnen, und vier hauptsächliche Winde und da die Kirche verbreitet ist über die ganze Erde, der Kirche Säule jedoch das Evangelium und der Geist des Lebens ist, so muss diese Kirche folgerichtig vier Säulen besitzen, welche nach allen Seiten hin Festigkeit geben und die Menschen beleben. Daraus ergibt sich, dass das lebensschaffende, über den Cherubim thronende, alles umfassende Wort (Logos = Christus» [Anspielung auf Ez 1]) «uns ein viergestaltiges Evangelium gab, das von *einem* Geist zusammengehalten wird ... Die Cherubim haben vier Gesichter, und diese ihre Gesichter sind die Abbilder der Heilsrichtung des Sohnes Gottes». «Wie also die Heilsordnung des Sohnes Gottes, so auch die Gestalt der Tiere, und wie die Gestalt der Tiere, so auch der Charakter des Evangeliums: Viergestaltig (τετραμορφον) die Tiere, viergestaltig das Evangelium, viergestaltig die Heilsordnung des Herrn».⁵² Dementsprechend kennt die Barockzeit – wie schon erwähnt – vier Christus-Tonarten auf der Tonstufe *mi* und viele andere durch die «Vier» konstituierte Vollkommenheitssymbole, unter denen die Vierstimmigkeit (nicht nur) der Choräle das wohl häufigste und zugleich – aufgrund unserer Gewöhnung – das unauffälligste ist.⁵³

Als ein m.W. bisher noch nicht erkanntes, wenn auch spekulatives Beispiel wäre in diesem Zusammenhang der Umstand zu nennen, dass Bach faktisch 16 Choralstrophen in der Matthäuspassion untergebracht hat – 8 im

⁵¹ Der biblische Grund für dieses Zahlensymbol liegt im «Trishagion» von Jes 6, 3, das schon früh trinitarisch gedeutet wurde. Vgl. zum Ganzen auch T. Jakobi (1958) 16–19. Jakobi übersieht bezeichnenderweise die «Vier». Stattdessen erwähnt er die «Sieben» als Zahl der Ganzheit, der Totalität, die jedoch – so weit ich sehen kann – in der Matthäuspassion nur eine geringe Rolle spielt. Die Ganzheit repräsentiert sie, weil sie die Summe aus 3 und 4, aus Heiligkeit und Vollkommenheit bildet. Das Produkt aus beiden Zahlen – die 12 – spielt dagegen eine wichtige Rolle; Näheres dazu s.u.

⁵² Irenäus, Adv. haer. III, 11, 8.

⁵³ Es ist wohl auch kein Zufall, dass die Dur-Tonarten mit vier Vorzeichen – *E* und *As* – für göttliche Phänomene stehen [s.o. a)].

ersten Teil⁵⁴ und 8 im zweiten Teil.⁵⁵ Damit ergibt sich das Zahlensymbol der potenzierten Vollkommenheit: 4×4 .⁵⁶ Aber selbst wenn man die dabei vorausgesetzte Einbeziehung der figurierten Choräle als nicht überzeugend ablehnt, kommt man nicht umhin, in der Zahl der Choräle ein Zahlensymbol anzuerkennen. Denn die dramatische Darstellung wird genau zwölf Mal durch Choräle im Sinne einer liturgischen «Objektivierung» unterbrochen.⁵⁷ Die «Zwölf» bildet nun aber nicht nur das Produkt aus 3×4 , also aus Heiligkeit und Vollkommenheit, sondern sie steht in der zahlenmystischen Tradition für die durch die 12 Apostel gegründete Kirche, möglicherweise zugleich als Symbol dafür, dass das Passionsgeschehen den Christen, (der ja Jünger ist), durch die 12 Monate des Jahres begleitet.

Neben dieser Form der Zahlensymbolik – zu nennen wäre noch die «Zehn» für die Ordnung, das Gesetz, die 10 Gebote, die denn auch in Form der 10 Turba-Chöre der Juden präsent sind⁵⁸ – kennt Bach noch eine andere Form des Umgangs mit Zahlen: Er zitiert gerne und sehr präzise Bibelstellen, so etwa in Nr. 73,4–9, wo die 194 Zweiunddreissigstel im Continuo, mit denen das Erdbeben dargestellt wird, zugleich auf die Stellen in den Psalmen verweisen, in denen von Erdbeben die Rede ist. Man muss sie dazu nur so abteilen, dass die ersten 18 vor Beginn der Rede des Evangelisten zusammengefasst erscheinen, und die Atempause des Evangelisten berücksichtigt wird (T. 6/4 oder T. 7 vor «und»), denn dann ergeben sich die Zahlen 18 / 68 / 104 bzw. 18 / 104 / 68: Das sind genau die Nummern der insgesamt drei Psalmen, in denen von Erdbeben gesprochen wird (Ps 18,8 / 68,9 / 104,32).

⁵⁴ Davon sind allerdings zwei in Anfangs- und Schlusschor [Nr. 35] und eine in die Tenor-Arie Nr. 25 integriert; nur fünf erscheinen als einfache Choräle.

⁵⁵ Sofern man die Doppelung in Nr. 63 mitzählt. Man kann stattdessen eventuell auch den Schlusschor, der eine Kombination aus vierstimmiger Choralstruktur und achtstimmiger dramatischer Gestaltung darstellt, als «Choral» werten.

⁵⁶ Bezieht man das weiter unten diskutierte Phänomen der Doppelung zur Betonung von Sachverhalten mit ein, hat auch die Verteilung innerhalb der beiden Teile einen Sinn: Es liegen zweimal 2×4 Choräle vor – auch die einzelnen Teile der Passion stehen für die Vollkommenheit. Dass das Zahlensymbol 4×4 zugleich als Kreuzsymbol verstanden werden kann, liegt auf der Hand; Näheres zum Strukturprinzip «Kreuz» s.u. 3.3.3.

⁵⁷ Unter diesem Aspekt ist die Doppelung in Nr. 63 zu vernachlässigen.

⁵⁸ Es handelt sich um Nr. 42, 21 ff.; 43, 6 ff.; 49, 17 ff.; 54, 30; 54, 35 ff.; 59, 3–10; 59, 19 ff.; 67, 28–40; 67, 44 ff.; 71, 10–24. Im letztgenannten Falle liegt eine Aufspaltung in «etliche» und «die andern» vor. Nr. 62, 11 ff. gehört nicht in diese Reihe, weil dort die Kriegsknechte, also Nicht-Juden, sprechen. Auch Nr. 45, 18 gehört nicht hierher, denn es singt nur Chor II, wobei zudem nicht Jesus, sondern Petrus angeredet ist.

Auch andere Sachverhalte können durch Zahlensymbole ausgedrückt sein, so Namen oder Zeitangaben. Neben dem bereits erwähnten Zahlensymbol für den Bach-Namen sei noch auf ein besonders subtiles Beispiel dieser Art verwiesen. In Nr. 17 stehen parallel zu den Worten: «Der mit mir die Hand in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten ...» im Streichersatz insgesamt 52 Noten: Das ist nichts anderes als die zahlensymbolische Verschlüsselung des Judas-Namens (J = 9, U = 20, D = 4, A = 1, S = 18 – zusammen also 52). Der Name des Verräters ist schon bekannt bevor Judas sich durch seine Frage in T. 13f quasi demaskiert.⁵⁹ Den absoluten Höhepunkt in diesem v.a. durch F. Smend erschlossenen Bereich Bachscher Glaubensaussagen bildet die Tatsache, dass Bach sogar die Gesamtzahl der die Worte Jesu begleitenden Bassnoten theologisch ausgenutzt hat. Es sind dies genau 365, also so viele, wie das Jahr Tage aufweist. Das kann wohl nur eine Anspielung auf den letzten Satz des Matthäusevangeliums beinhalten: «Siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende» (Mt 28,20).

Ungefähr zwischen diesen beiden Extremen des Umgangs mit Zahlen steht das Prinzip der Doppelung zur Betonung von Sachverhalten, das nichts anderes darstellt als die Anwendung der alttestamentlichen Regel: «Auf zweier Zeugen Mund sollst du ein Urteil sprechen» (Dtn 17,6; 19,15). Von daher ist zu erklären, dass in Nr. 63 («O Haupt voll Blut und Wunden ...») einmal zwei Choralverse gesungen werden – handelt es sich doch jetzt um das Zentrum der Passion. Auch der Umstand, dass der Chor zweimal singt: «Lass ihn kreuzigen ...», basiert auf dem gleichen Prinzip; nur stammt diese Doppelung nicht erst von Bach, sondern geht bereits auf Matthäus zurück. Möglicherweise hat sogar die Doppelhörigkeit der Matthäuspassion etwas mit diesem Zahlensymbol zu tun.

h) Graphische Elemente

Immer wieder lässt sich beim Blick in die Partitur feststellen, dass Bach mit den Noten auch Symbole «gemalt» hat – man muss nur entsprechende Linien zwischen den Noten ziehen, um etwa am Ende von Nr. 72 dreimal das

⁵⁹ Während in Nr. 15, 19ff. die Jünger gemeinsam und durcheinander gefragt hatten, fragt Judas hier noch einmal einzeln und unter Betonung des Wortes «Rabbi» (vgl. den Sextsprung von «ich's» nach «Rabbi», der auf die betonte Zählzeit fällt), das er anstelle von «Herr» gebraucht. Vorher im Getümmel hatte gemäss Bachs Darstellung offenbar er als einziger die Anrede mit dem Wort «Herr» vermieden, was daraus erhellt, dass in Nr. 15, 19ff. zwar insgesamt 24mal die Worte «bin ich's» ertönen – in der Aufregung fragt jeder Jünger zweimal – aber nur 11mal der Anruf «Herr».

Christus-Monogramm aus I und X (die griechischen Anfangsbuchstaben von Jesus Christus) zu finden oder die Anfangsnoten des Themas von «Lass ihn kreuzigen ...» bzw. in der Violin- oder Oboenstimme in Nr. 35 entsprechend verbinden, um ein Kreuz zu erhalten.⁶⁰

i) Tonmalerei durch Reihung verschiedener Elemente

Besonders sinnfällig lässt sich Bachs Interesse an musikalischer Darstellung von aussermusikalischen Sachverhalten etwa anhand von Nr. 20 aufzeigen: Wenn dort das Continuo in T. 2f. zu früh einsetzt, heisst das, dass die Jünger die letzten Worte des Lobgesangs gar nicht mehr abwarten, sondern gleich auf«rumpeln»; implizit karikiert Bach damit jedoch zugleich die Gewohnheit der Leipziger, noch vor dem letzten Wort des Geistlichen aufzustehen und die Kirche zu verlassen. Insgesamt sind es 11 aufsteigende Sechzehntel-Noten (Continuo und Evangelist zusammengenommen), d.h. 11 Jünger stehen auf und gehen mit auf den Ölberg – Judas ist nicht mehr dabei. In T. 4f. erscheint in den Jesusworten erst die Sext abwärts, dann zweimal hintereinander ein abwärts gerichteter Tritonus, einmal als Sprung und einmal aufgelöst in zwei kleine Terzen, und schliesslich die Sext aufwärts: Die musikalischen Elemente weisen darauf hin, dass Jesus etwas Aussergewöhnliches und zugleich Ärgerliches ankündigt, was denn auch der Text sagt. In T. 8f. sieht man dann gar die Schafe der Herde sichtbar auseinanderlaufen: Die Oberstimmen der Begleitung gehen nach oben, der Bass nach unten. Zugleich stecken in diesem Stück indes noch zwei Zahlensymbole. Denn insgesamt hat diese Szene 13 Takte, und von T. 8/3 bis T. 10/2 hat das Orchester 7 Sechzehntelfiguren – das weist darauf hin, dass hier von Matthäus Sach 13,7 zitiert wird; daneben finden sich ab T. 10/4 bis 13/1 genau 40 Noten in der Continuo-Begleitung: Jesus kündigt an, dass er nach der Auferstehung in Galiläa erscheinen wird – für Bach eine Vorankündigung der Himmelfahrt; von der Auferstehung an, von der hier die Rede ist, bis Himmelfahrt sind es exakt 40 Tage.

⁶⁰ Der Sache nach handelt es sich dabei um eine Anwendung der Geometrie, der zweiten Wissenschaft im «Quadrivium» [s.o. 2.2.2.1 b)]. Ob und inwiefern Bach auch astronomische Aspekte einbezogen hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

2.2.2.2.2 «Rhetorik»

a) Abfolge der Tonarten

Tonartwechsel sind an feste Regeln gebunden, das gilt nicht nur für die Barockzeit. Normalerweise gehen in der Bach-Zeit die Modulationen innerhalb eines Stückes nicht wesentlich über den Wechsel in die nahe verwandten Tonarten der Unter- und Oberquint bzw. – auf dem Wege der «starken Verbindung» – in die übernächste Stufe des Quintenzirkels hinaus; allenfalls werden noch deren Dur- bzw. Moll-Parallelen mit berücksichtigt. Und nicht wesentlich anders verhält es sich im Blick auf die innerhalb eines Gesamtwerks verwendeten Tonarten. Grössere Sprünge innerhalb des Quintenzirkels sind demzufolge stets bedeutungsvoll:

Als Beispiel für das erstgenannte Phänomen wäre Nr. 76,20–39 («Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen ...») zu nennen: Das Stück ist in *B*, der Tonart der Hoffnung, notiert und beginnt denn auch in dieser Tonart, moduliert dann jedoch sogleich in Gegenrichtung zur Hoffnung hin zu den «dunkleren» Tonarten *Es* und *As*. In T. 26f., in dem vom dritten Tag als dem Tag der Auferstehung die Rede ist, erfolgt ein abrupter Wechsel von *Es* nach *G*, der jedoch sofort wieder rückgängig gemacht wird – noch ist es nicht so weit. Erst von T. 32 an, in dem die Botschaft der Jünger: «Er ist auferstanden von den Toten» das erste Mal im Sopran erscheint – bezeichnenderweise noch in *f*, denn für den Hohenpriester und Pharisäer, die die Botschaft der Jünger ahnend vorwegnehmen, ist dies ja keine Freudenbotschaft! –, hellen sich die Modulationen dann kontinuierlich auf, bis das Stück in *D* – der Tonart des Triumphes, der Auferstehung – endet. Dieser weite Weg – in 20 Takten geht es durch den halben Quintenzirkel: *As* bzw. *f* stehen genau in Opposition zu *D* – kann nur besagen, dass die von Jesus einmal in die Welt gesetzte Hoffnung gegen alle Widerstände doch Realität werden wird. Selbst die Hohenpriester und Pharisäer rechnen unbewusst mit der Realisierung der Auferstehung – die abschliessende Tonart straft ihre verbalen Aussagen Lügen.

Ist in diesem Beispiel die theologische Aussage durch einen weiten Weg durch den Quintenzirkel verdeutlicht, bietet Nr. 15,15f. ein quasi gegenläufiges Beispiel. Die übergangslose Rückung von *c* nach *b* zeichnet einen abrupten Umschwung in der Stimmung: Jesus spricht von Verrat – die Jünger «knicken» gewissermassen ein.

Ein besonders drastisches Beispiel für Textinterpretation durch Tonartenfolge bieten die beiden Turbae «Lass ihn kreuzigen». Nr. 54,35 ff. ist in *a* notiert, Nr. 59,3ff. dagegen in *h*, also einen Ganzton höher. Die Tonartrückung vom ersten zum zweiten «Lass ihn kreuzigen» drückt die sich steigern-

de Emotionalität aus.⁶¹ Doch nicht genug damit – in beiden Fällen entspricht die Notation, die wohl um der Einbindung beider Sätze in den *e*-Rahmen willen erfolgt ist⁶² – nicht dem musikalischen Abschluss der Passage. Betrachtet man etwa bei Nr. 59 den weiteren Kontext, wird rasch klar, was Bach hier aussagen wollte: Nr. 58 schliesst in *a* – also der Moll-Tonart ohne jedes Vorzeichen. Im Verlauf der sich steigernden Raserei des Volkes gesellen sich immer mehr Kreuze hinzu, bis der Chorsatz «Lass ihn kreuzigen» in *Cis* endet – einer «Un-Tonart», die mit ihren 7 Kreuzen nicht einmal mehr im einfachen Quintenzirkel Platz hat.⁶³ Die Aussage ist klar: Die Tonart mit den extrem vielen Kreuzen steht zum einen für die Textaussage, zum anderen für deren Deutung und Bewertung: Jeder – 7 ist die Zahl der Totalität⁶⁴ – trägt das seine dazu bei, Jesus ans Kreuz zu bringen; zugleich bewegt sich dieser Entscheid des Volkes völlig ausserhalb jeder Norm, er ist pervers. Das bestätigt denn auch das folgende, die Szene kommentierende Alt-Rezitativ Nr. 60, das in *C* – der gleichfalls vorzeichenlosen Dur-Tonart – notiert ist und denn auch mit dem Dominant-Septakkord von *C* beginnt, doch schon in T. 10 wiederum *Cis* erreicht: Mit jedem Geiselhieb der Kriegsknechte kommt quasi ein Kreuz – hier eine Wunde – dazu: Das Notenbild spiegelt unmittelbar das Geschehen, dessen willkürliche Grausamkeit noch dadurch weiter ausgemalt wird, dass es innerhalb der folgenden zwei Takte über einen quasi «auf den Kopf gestellten» verminderten Septimenakkord von *H* unter Umdeutung des *Dis* in *Es* unmittelbar weiter nach *B* und von dort «normal» weiter nach *g* weitergeht – eine für die Bach-Zeit wahrhaft ungeheuerliche Tonartenfolge.⁶⁵

Als ein Beispiel für nummernübergreifende Strukturierung durch Tonarten sei darauf verwiesen, dass der 1. Teil in *e* beginnt und in *E* endet, womit die Spannung zwischen der irdischen Trauer und der endlichen Erlösung durch die Liebe Gottes, zwischen Christus als Mensch und Christus als Gott

⁶¹ Vgl. das bekannte «Danke»-Lied aus dem «Tutzinger Wettbewerb» oder James Last-Interpretationen. Es liegt eine Umkehrung des in der Abfolge von Nr. 21 zu Nr. 23 bzw. Nr. 15, 15f. wahrnehmbaren Prinzips vor (s.o. bzw. u. 3.1). Dort wird Petrus und mit ihm die Gemeinde kleinlaut (*E* – *Es*). Eine entsprechende Rückung nach oben, allerdings nur um einen Halbton, findet sich auch in Nr. 27, 4f. || Nr. 30, 12, f. («Mein Vater, ist's [nicht] möglich...») – Jesus erweist sich so als Mensch, der Emotionen unterliegt.

⁶² *a* und *h* sind die Tonarten der Unter- und Oberquint zu *e* – es liegt also eine symmetrische Struktur vor.

⁶³ Beim ersten Mal sind es immerhin auch schon 5 Kreuze – das Stück endet in *H*.

⁶⁴ S.o. Anm 51.

⁶⁵ Unsere – durch den inflationären Gebrauch derartiger «Umdeutungen» in den Werken des späten 19. Jahrhunderts (R. Wagner!) abgestumpften – Ohren nehmen solche Aussagen kaum mehr wahr.

symbolisiert wird – beides sind ja Christus-Tonarten.⁶⁶ Weitere Beispiele wie z.B. die Tonartenabfolge innerhalb der sechs Choralstrophen nach der Melodie von «O Haupt voll Blut und Wunden» bzw. von Nr. 77 zum Schlusschor Nr. 78 sind in anderem Zusammenhang zu diskutieren. – Wenn N. Schalz, der *e* als Grundtonart der Matthäuspassion betrachtet, die nur gelegentlich durch «Inseln» von *c*, sowie einigen im Quintenzirkel dazwischen liegenden Tonarten aufgelockert (resp. verschärft) ist, im Gegensatz zu dieser differenzierten Betrachtung betont, «dass die *Matthäus-Passion* harmonisch auf dem Grundkonflikt zweier Grundtonarten, *e-moll* und *c-moll*, basiert»⁶⁷, wobei schlussendlich *c* siegt, verstellt er sich durch diese strukturell zwar richtige, jedoch allzu pauschale Betrachtungsweise den Blick auf alle wesentlichen Teilaussagen. Dass das Dur-Licht Gottes bzw. des Glaubens immer wieder in der Moll-Finsternis des menschlichen Bereichs aufscheint (Joh 1,5), bleibt verborgen, wenn man sich der Matthäuspassion auf allzu hohem – rein musikalischen – Abstraktionsniveau nähert.

b) Ausdehnung des Tonraums

Üblicherweise verbleiben in Sekundschritten angelegte Tonreihen im pentatonischen Raum, sollen grössere Tonräume erschlossen werden, kombiniert Bach kleinere tetrachordische bzw. maximal pentatonische Themenelemente zu grösseren Einheiten – so in der lautmalerischen Bass-Figur auf das Wort «Donner» in Nr. 33,73ff. Nur extreme Sachverhalte werden durch Realisierung von linear auf- oder absteigenden Reihen von mehr als fünf Tönen ausgedrückt: Als eindrückliches Beispiel dafür kann noch einmal auf Nr. 76,32f., den Satz: «Er ist auferstanden von den Toten» im Munde der Hohenpriester und Pharisäer verwiesen werden: Diese «unglaubliche» Aussage umfasst im Sopran den ganzen Tonraum einer verminderten Sept. Zur Auflösung der damit geschaffenen Spannung in der Oktave, wie das in Nr. 39,12 die falschen Zeugen im Blick auf den gleichen Sachverhalt tun, wobei sie allerdings Jesu eigene Worte – und nicht Menschenworte – zitieren, «reicht» es bei ihnen nicht, denn sie glauben nicht! – Dass die entsprechende Aussage in Nr. 76,20–21 im Bass-Thema noch einmal anders behandelt wird – das Jesuszitat: «Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen» wird in Form von drei aufsteigenden tetrachordischen Teilelementen, also musikalisch «normal» konstruiert –, widerspricht dem nicht, sondern hat vermutlich zwei Gründe: Zum einen sind an dieser Stelle zugleich die drei Tage bis zur Auferstehung zahlensymbolisch ausgedrückt, zum andern

⁶⁶ S.o. 2.2.2.2.1 a).

⁶⁷ N. Schalz (1986) 97f.

spricht hier Jesus als Gott – und bei Gott ist kein Ding unmöglich, d.h. aus dem Blickwinkel Gottes gesehen ist die Auferstehung nichts Aussergewöhnliches.

Umfassen nun Läufe wie an der eben erwähnten Stelle Nr. 39,12 oder in Nr. 73,1–3 eine Oktave, ist damit Totalität ausgedrückt – das Zahlensymbol der Oktave ist 2×4 , die durch Doppelung als unzweifelbar ausgewiesene Vollkommenheit: Der Vorhang im Tempel zerreißt ganz, und zwar von oben bis unten bzw. von unten bis oben. Dabei wird die totale Zerstörung des alten Heiligtums an dieser Stelle nicht nur durch den Lauf über eine Oktave symbolisiert, sondern noch zusätzlich durch eine weitere Anwendung der Vierzahl: Der lautmalerische Zweiunddreissigstel-Lauf im Continuo zerreißt die Worte des Evangelisten genau viermal – zweimal aufwärts und zweimal abwärts.⁶⁸

Was über die Oktave hinausgeht, drückt absolute Grenzüberschreitung aus, wie der unmittelbar folgende Lauf über zwei Oktaven zeigt, mit dem das Erdbeben als Prolepse des jüngsten Gerichts eingeleitet wird. Analoges lässt sich übrigens in Nr. 67,51–53 feststellen, wo sich im Bass ein Lauf über eine Undezim findet, wenn die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Ältesten davon sprechen, dass Jesus doch vom Kreuz steigen soll. Das ist als Steigerung gegenüber ebd. T. 35ff. zu verstehen, wo die Aufforderung an Jesus, doch vom Kreuz herabzusteigen, in allen Stimmen mit dem «normalen» Symbol der fallenden Quint gezeichnet ist. Die dort sprechenden Passanten schliessen die Möglichkeit eines Wunders offenbar nicht völlig aus, die Kultbeamten dagegen halten es für absolut ausgeschlossen, wie die sukzessive Steigerung vom «normalen» Lauf über eine Quint in Sopran und Alt über die Sept im Tenor zur Undezim im Bass verdeutlicht. Auch hierin liegt indes ein Doppelsinn vor: Die Kultbeamten haben Recht, aber anders als sie meinen: Jesus kann nicht vom Kreuz steigen, weil er sich gerade durch seinen Tod als Gottessohn erweisen wird.

c) Der «crux-gloria-Topos»⁶⁹

Als ein Beispiel für die «wohl mehr als hundert» rhetorischen «Figuren»⁷⁰, die Bach in seiner Kirchenmusik angewendet hat, sei der Topos

⁶⁸ In T. 2 erscheinen allerdings einmal nur 7 statt 8 Noten. Die Oktave ist dennoch vorhanden, weil das Continuo das im Lauf fehlende eröffnende *Cis* parallel zum *B* antönt: Dass dadurch das Zerreißen symbolisiert ist, von dem der Evangelist an eben dieser Stelle spricht, ergibt sich aus der damit gegebenen Dissonanz ebenso wie aus der Unvollkommenheit des Laufs, dem – numerisch gesehen – ein Ton fehlt.

⁶⁹ Vgl. dazu den Aufsatz von N. Poos (1986).

⁷⁰ So N. Schalz (1986) 99.

herausgegriffen, der gewissermassen das musikalische Abbild des theologischen Prinzips der *coincidentia oppositorum* darstellt und der demzufolge das konstitutive Konstruktionselement der ganzen Passion darstellt – der «*crux-gloria-Topos*». Zunächst eine Bemerkung zum Begriff: Der Ausdruck lässt sich ins Deutsche am besten mit den Worten des vierten Satzes aus Bachs Kantate Nr. 12 übersetzen: «Kreuz und Krone sind verbunden» – die musikalischen Zeichen für Christi Leiden und Christi Verherrlichung erklingen gleichzeitig. D.h. die Figur setzt sich zusammen aus einem aufsteigenden diatonischen Tetrachord als Symbol der Auferstehung und einer chromatischen fallenden Sequenz, dem sog. «*passus duriusculus*», als Symbol der Passion. Zusammen demonstrieren sie musikalisch exakt das, was Bach auch theologisch meint, dass nämlich im Passionsgeschehen erhebende und niederdrückende Elemente untrennbar vereint sind. Dementsprechend eröffnet Bach, wie bei der gesamthaften Betrachtung des Anfangschores noch vollends deutlich werden wird, die Matthäuspassion mit genau diesem musikalischen Sinnbild, das denn auch im folgenden bis hin zum Schlusschor in immer neuen, wenn auch nicht immer auf Anhieb identifizierbaren, Varianten wiederkehrt. – Bei diesem *Topos* – wie bei vielen anderen Symbolen – handelt es sich übrigens nicht um eine «Erfindung» Bachs, sondern um eine musikalisch-theologische Figur, deren beide konstitutiven Elemente bereits bei C. Monteverdi und S. Scheidt nachweisbar sind, und die dann erstmals in einer Vertonung des 119. Psalms durch H. L. Hassler als zweistimmiger Kontrapunkt nachweisbar ist.⁷¹

3. Vier Beispiele für die musikalisch-theologische Deutung des Passionsgeschehens durch Bach

3.1 Musikalische «Dialektik» – dargestellt an den Choralstrophen zur Melodie «Mein G'müth ist mir verwirret» / «Herzlich tut mich verlangen»

Wie Bach einzelne musikalisch-mathematische Zeichen und rhetorische Figuren zu Symbolen verbunden hat, die zugleich die Gesamtstruktur der Matthäuspassion bestimmen, sei an vier Beispielen demonstriert. Als erstes Beispiel nehme ich die Choralvarianten nach der 5- bzw. 6-mal verwendeten Melodie: «Herzlich tut mich verlangen», die gewissermassen das musikalisch-liturgische Rückgrat der Matthäuspassion darstellt. Anders lässt sich

⁷¹ Vgl. N. Poos (1986) 11.

die überproportionale Häufigkeit dieser Melodie jedenfalls kaum erklären, zumal Bach einige von diesen Choralstrophen erst im Rahmen seiner Bearbeitung von 1736 – also wohl zum Zwecke der Umstrukturierung des Gesamtkonzepts – eingefügt hat.⁷² Die schon erwähnte emotionale Qualität der Melodie, die vom ursprünglichen weltlichen Text her bedingt ist, macht sie in hohem Masse dazu geeignet, den liturgisch-objektiven Kommentar zum Passionsgeschehen so zu gestalten, dass der Gedanke der Gottesliebe präsent bleibt. Die Gemeinde weiss (und artikuliert dies auch), dass das Passionsgeschehen für sie ein heilsames Geschehen ist, wenn es auch in seiner (un-)menschlichen Dimension das «G'müth verwirrt».

Besonders auffällig ist hier zunächst die Abfolge der Tonarten, denn es liegt eine eindeutige Abwärtsbewegung vor, was kaum ein Zufall sein kann. Die Tonarten fallen von *E* (Nr. 21: «Erkenne mich, mein Hüter ...») über *Es* (Nr. 23: «Ich will hier bei dir stehen ...»), *D* (Nr. 53: «Befiehl du deine Wege ...») nach *d* (Nr. 63: «O Haupt voll Blut und Wunden ...» [2mal], das seinerseits allerdings einen Wandel von *d* über *D* nach *F* enthält), um zuletzt nach *a* [phrygisch] «abzustürzen» (Nr. 72: «Wenn ich einmal scheiden ...»). Dass damit offenkundig der *Descensus ad Inferos*, der Weg Jesu in den Tod, symbolisiert wird, ist kaum zu bestreiten. Die zugleich zunehmende Verschärfung in der Harmonisierung, sowie die im Sinne des «*passus duriusculus*» nach unten absinkenden Anfangsnoten der Sopranstimme⁷³ machen deutlich, dass es hier um eine Tragödie geht. Damit legt sich als strukturgebender Gedanke Bachs eine Anlehnung an das Prinzip der klassischen Tragödie nahe, wo die 5 Akte so hintereinander abfolgen, dass an vierter Stelle das sog. retardierende Moment auftritt, die – vom weiteren Handlungsablauf her gesehen – scheinbar positive Botschaft, bevor der endgültige Untergang des «Helden» erfolgt. Dabei handelt es sich übrigens um ein Strukturprinzip, das man schon fast als archetypisches Grundmuster betrachten kann.

Entsprechend dem Prinzip der *coincidentia oppositorum* verfährt Bach dabei jedoch nicht einsinnig, sondern behandelt die Choräle mehrdimensional. So bleibt er am Schluss nicht beim Schema der Tragödie stehen, denn zum einen bringt er die Wendung des vierten Chorals ins Positive gleich zweimal, wodurch sie als absolut richtig bezeugt wird und die formale Funk-

⁷² Vgl. dazu die Anmerkung am Schluss von 2.2.1 c).

⁷³ Die Beobachtung stammt von N. Schalz (1986) 97. Die von diesem Gedanken her erwarteten Noten sind *Gis*, *G*, *Fis*, *F* und *E* – faktisch steht jedoch statt *F* ein *A*, was Bach m.E. weniger um der «Irritation» willen (so Schalz), als um des im folgenden erwähnten Strukturprinzips willen gemacht haben dürfte: Das *A* ist ein weiterer Hinweis auf das «retardierende Moment».

tion des Chorals als retardierendes Moment aufgehoben und ins Gegenteil verwandelt wird – wie schon erwähnt, steckt hinter der Doppelung der klassische Rechtsgrundsatz des AT «auf zweier Zeugen Mund sollst du ein Urteil sprechen»! –, zum andern bleibt er auch im letzten Choral nicht im Negativen stehen, sondern deutet mit dem E-Dur-Schluss auf «... Pein» [!] das Geschehen ins Positive um. Zugleich führt er mit dieser letzten Wendung im Sinne der zyklischen Idee – d.h. im Sinne der Aufhebung der Zeit – wieder zum Anfang, zum wiederkommenden Christus als Weltenherrscher, zurück, denn in *E* hatte er in Nr. 21 die Abfolge der Tonarten beginnen lassen. Der Tonartenkreis ist geschlossen – die Vollendung ist erreicht.

Damit nicht genug: Dass der Text «Erkenne mich mein Hüter ...» in *E* vertont wird, macht klar, dass es hier nicht um einen Kommentar zum Passionsgeschehen geht, sondern dass zugleich das Weltgericht im Blick ist – *E* ist die Tonart des Weltenrichters Christus. – Vor ihm kann keiner bestehen – weder der Christ, noch Petrus und die Jünger –, weshalb der zweite Choral einen halben Ton tiefer, also gewissermassen «kleinlaut» begonnen wird und zugleich mit der Tonart *Es* eine andere – weniger bedrohliche – Seite Gottes in den Blick gerät. – Dass »Befiehl du deine Wege ...» in *D* erklingt, der Tonart der Kraft und der Auferstehung, ist mehr als naheliegend, gerade weil die äussere Situation, die kommentiert wird, menschlich gesehen eine Situation der Ausweglosigkeit ist. Jesu Gottvertrauen, das Bach aus dem Schweigen Jesu vor Pilatus entnimmt, gründet in der Gewissheit seiner Auferstehung, und diese ist es auch, die hinter dem Gottvertrauen des gläubigen Christen steht. – Der Beginn des Kern-Chorals «O Haupt voll Blut und Wunden ...» in *d* erklärt sich unschwer aus seiner Position im Passionsgeschehen: Jesu Tod ist unausweichlich geworden, das trifft auch den ganz unmittelbar, der weiss, dass Jesus nicht im Tode bleiben wird, wie der Durchgang durch *D* auf dem Halbschluss in T.8 deutlich macht; der Triumph ist hier noch nicht greifbar, und daher lässt Bach den Choral im neutraleren *F* enden. – Das Gefühl der absoluten Gottverlassenheit, das Jesus kurz vorher artikuliert hat, klingt noch nach, wenn der Choral «Wenn ich einmal soll scheiden ...» in *a* [phrygisch] anhebt. Doch unbeschadet allen chromatischen Herumirrens⁷⁴, trotz der Behandlung der Todesthematik, tendiert bereits die Mehrzahl der Halbschlüsse wie auch der endgültige Schluss nach Dur. Die Gemeinde artikuliert angesichts des Kreuzes von Golgatha ihr Wissen darum, dass wir «durch viel Trübsal» müssen, um «ins Reich Gottes ein(zu)gehen» (Apg 14,22) – auch die Schwierigkeiten, die der

⁷⁴ Besonders drastisch an den Textstellen, wo es heisst: «... wenn mir am allerbängsten» bzw. «Angst und Pein».

Mensch damit hat, diese Tatsache zu akzeptieren –, aber sie weiss auf der anderen Seite, dass das Passionsgeschehen Heil bedeutet. Und das Heil erwartet sie von dem als Weltenrichter wiederkommenden Christus, der durch die Tonart *E* repräsentiert wird. In der Abfolge der fünf Choräle ist somit die Ambivalenz des Christen in seiner Reaktion auf das Passionsgeschehen und seine eigenen Leidenserfahrungen in der Weise zum Ausdruck gebracht, dass beide Dimensionen – Trauer und Freude – vorkommen, dass jedoch schlussendlich die Freude siegt. Die Dinge werden also auf der Ebene der liturgischen Objektivität genau umgekehrt dargestellt wie auf der Ebene der historischen Darstellung, denn sie verbleibt im Moll-Bereich. Ja die Tonartenabfolge der beiden rahmengebenden Stücke repräsentiert gar einen Abstieg von *e* nach *c*, von dem «sehr pensif»en Ton, der noch Raum zur Hoffnung gibt zu der Tonart der vollkommenen Leere.⁷⁵ Auf dieses Phänomen – exemplarisch dargestellt an der Korrelation von Eingangs- und Schlusschor – muss noch genauer eingegangen werden, allerdings erst nach einem Seitenblick auf den dramatischen Höhepunkt der Matthäuspassion in dem Ensemble Nr. 33.

3.2 Dramatische Gestaltung am Beispiel des Ensembles Nr. 33

In dem grossen Ensemble Nr. 33 haben wir ein Beispiel vor uns, dass Bach selbst an Stellen, wo er sich stark der sonst strikt vermiedenen äusserlich-dramatischen Darstellungsform nähert, seine theologisch-musikalischen Grundgedanken nicht vernachlässigt, sondern vielmehr auch die Dramatik in den Dienst seines Gesamtkonzepts stellt. Dass Bach sich hier in gewisser Weise dem Geschmack seiner Zeit angepasst hat, ergibt sich schon allein daraus, dass der Text dieses Ensembles in offenkundiger Anlehnung an die erwähnte dramatische Passionsdichtung B. H. Brockes', die u. a. auch Händel vertont hat, gestaltet ist.⁷⁶ Es handelt sich um den einzigen Teil der Matthäuspassion, in dem der sonst der christlichen Gegenwart zugeordnete Chor II sowie Solo-Sopran und -Alt, später der ganze Doppelchor, praktisch unmittelbar in das historische Geschehen einbezogen erscheinen. Vor allem

⁷⁵ Vgl. o. Anm. 36 und 37.

⁷⁶ Dort heisst es in einer dem Petrus zugewiesenen Arie (bei Händel Nr. 14): «Gift und Glut, Strahl und Flut, ersticke, verbrenne, zerschmett're, versenke den falschen Verräter voll mörd'rische Ränke. Man fesselt Jesum jämmerlich, und keine Wetter regen sich? Auf denn, mein verzagter Mut, vergiess das frevelhafte Blut, weil es nicht tut, Gift und Glut, Strahl und Flut», und der Chor antwortet: «O weh, sie binden ihn mit Strick und Ketten! Auf, lasst uns flieh'n und unser Leben retten.»

das letztere Phänomen ist auffällig, da es sich damit um den einzigen «Turba»-Chor handelt, der nicht auf einen biblischen Text komponiert ist. Beachtet man dies und bezieht man die Zahlensymbolik im Anfang dieses Stücks mit ein, hat man fast den Eindruck, dass hier die Jünger Jesu gewissermassen in das Kleid der Gemeinde geschlüpft sind, um aus dieser «sicheren» Distanz ihr Versagen in Gethsemane auszugleichen, oder aber umgekehrt, dass sich die Gemeinde so sehr mit den Jüngern identifiziert, dass sie sich in 11 Gruppen aufspaltet – also die Zahl der verbliebenen Jünger –, um die Kriegsknechte an ihrem Tun zu hindern. Jedenfalls bereitet es keine grössere Mühe, in Solo-Sopran und -Alt die zwei Zebedäus-Söhne widerzuerkennen, die Jesus zusammen mit Petrus in Nr. 24 begleitet hatten, als er sich zum «Gebetskampf» zurückgezogen hatte,⁷⁷ und insofern noch ein wenig abseits stehen, um dem Geschehen als blosser Beobachter zu folgen. Petrus dagegen hat sich offenbar bereits wieder mit den übrigen Jüngern vereint – er ist ja der einzige Jünger, der Jesus wenig später physisch zu verteidigen sucht, indem er dem Knecht des Hohenpriesters ein Ohr abschlägt,⁷⁸ – so dass die 9 Einwürfe des Chors (3×3) «Lasst ihn, haltet, bindet nicht» unschwer als Symbol für die 9 unmittelbar bei Jesus stehenden Jünger identifiziert werden können. Ist hinter den 9 Einwürfen dem musikalischen Affekt nach noch ein gewisser Verteidigungswille zu erkennen, spricht die Orchestereinleitung eine andere Sprache. Einmal mehr fehlt der Bass,⁷⁹ wodurch ein Gefühl absoluter Hilflosigkeit entsteht, weil der Bezugspunkt für die Orientierung im Tonartenraum fehlt, was angesichts der chromatischen Stimmführung besonders stark ins Gewicht fällt. Der Inhalt wird dadurch indes nur um so klarer: Man weiss ja spätestens seit Jesu Ankündigung in Nr. 32,10f., dass das Geschehen nicht mehr aufzuhalten ist. Dabei verstärken die duettierenden Holzbläser mit ihrem fugierten, fallenden Thema, das die beiden Solisten später aufnehmen, das Gefühl der Hilflosigkeit, während die Streicher das unaufhaltsame Näherkommen der Schergen mit einer fast ostinaten Figur zum Ausdruck bringen.⁸⁰ In diese beinahe weiner-

⁷⁷ Dort in Nr. 24 symbolisieren die Bassnoten in T. 3–7 die Zahl der zurückbleibenden Jünger.

⁷⁸ Im Matthäusevangelium wird hier der Name Petrus nicht genannt, man pflegt ihn aber an dieser Stelle aus dem Johannesevangelium einzutragen.

⁷⁹ Vgl. 2.2.2.2.1 c) und Nr. 36,13–16.108–111. Den in der Partitur vorfindlichen Gedanken, dass die Violoncelli mit den Violinen spielen sollen, also in der hohen Lage (und insofern ohnehin nicht als Bass), hat Bach bei der Ausführung der Einzelstimmen offenbar wieder fallengelassen.

⁸⁰ Die Orchestereinleitung zum Gesang der beiden «Geharnischten» in Mozarts Zauberflöte weist die gleiche Charakteristik auf – auch dort geht es um ein unaufhaltsames Vorwärtsschreiten.

lich wirkende Stimmung fährt nun in T. 65 der vereinte Doppelchor wie ein Blitz – er singt ja auch von Blitz und Donner! Die Gattung «Fuge» ist hier einmal im engeren lateinischen Wortsinn eingesetzt: Den Naturgewalten wird indirekt vorgeworfen, dass sie ebenso feige geflohen sind wie das später die Jünger tun werden – «fuga» heisst ja nichts anderes als Flucht.⁸¹ Ausgedrückt wird die Erregung über den ausgebliebenen Aufruhr der Naturgewalten durch jagende Skalen, «Donnerschläge» und die wie der Donner «rollende» Bassfigur. Obwohl bereits damit eine ungeheuere Erregung über das – subjektiv gesehen – ungeheuerliche Geschehen ausgedrückt ist, erfolgt in T. 104. 105/1 noch eine zusätzliche Steigerung durch eine «sprechende» Generalpause: Wenn schon die Natur nicht helfen kann, wird eben die Hölle als letzte denkbare Instanz angerufen – allerdings nicht mehr zur Hilfe, sondern zur Rache an dem Verräter. Und weil nun einmal alles aus den Fugen geraten ist, wird auch der musikalische Satz lautmalerisch mit falschen Noten gespickt: In T. 108/112/116 singt der Chor das letzte Achtel jeweils in Moll, während das Orchester in Dur stehen bleibt (*A || Ais – D || Dis – G || Gis*)⁸², und T. 121 klingt mit dem Querstand des verminderten Septimenakkords *C/Dis* ganz falsch.⁸³ Auch die wilden Sprünge im Bass stehen wohl für den Diabolo, den «Durcheinanderbringer»: Ab T. 105 singen jedenfalls die beiden Bässe praktisch nur noch Oktaven, in T. 120.121 setzt Bass II dazwischen einen Tritonus auf das Wort «Hölle» – das musikalische Symbol für den Teufel –, unmittelbar darauf werden die Oktavsprünge chromatisch nach oben und unten verschoben, und in T. 127ff. hört man in Bass I gar das Wutgeheul der Hölle «wummern». Wenn dann zum Schluss vom «falschen Verräter» die Rede ist, ertönt in T. 130 ein absolut dissonanter Akkord aus drei

⁸¹ Vgl. dazu auch die Nr. 48 in der Johannespassion von J. S. Bach: «Eilt, ihr angefochtenen Seelen...», wo im zweiten Teil der Fuge explizit die «Flucht» zum Kreuzeshügel angesprochen ist. Auch dort liegt ein $\frac{3}{8}$ -Takt vor.

⁸² Während hier die Dur-Moll-Parallelen zum Ausdruck der Falschheit dienen, stehen sie im Eingangschor zum Ausdruck der *coincidentia oppositorum* [s.u. 3.3.2 1)] – einmal mehr zeigt sich, dass das Einzelphänomen mehrdeutig ist, erst der Kontext ergibt den Symbolwert.

⁸³ Es ist der gleiche «falsche» Akkord, der im «Barrabam»-Schrei (Nr. 54, 30) ertönt – nur dass er dort völlig unvorbereitet kommt: Erwartet wird nach der Regel ein *D*-Schluss, was kommt ist ein vermindertes Septimenakkord von *H*, der sowohl selbst implizit einen doppelten Tritonus enthält, als auch durch einen Tritonus-Sprung im Bass eingeleitet wird: Die Aussage ist klar: Falsche Entscheidungen – falsche Noten. Zur «Qualität» dieses Akkords als «dissonierend» vgl. J. Ph. Kirnberger, *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin und Königsberg 1773 (Repr. Hildesheim/New York 1970) 5f.

übereinander geschichteten kleinen Terzen⁸⁴ – gewissermassen ein doppelter Tritonus –, und in T. 134 singt der Chor scheinbar in *F*, während der Continuo-Bass durch Wiederholung des tiefen *Gis* dies als Trugschluss entlarvt. Auch Text und Takt fügen sich in diese Deutung: Die Hölle, die den Verräter eigentlich in Ehren empfangen sollte, weil er ja in ihrem Sinne gehandelt hat, wird dazu aufgefordert, den Verräter zu vernichten – der Gedanke, dass Judas als der «verlorene Sohn» betrachtet werden könnte (Nr. 51), liegt noch in weiter Ferne –, und als Takt ist der «verbotene», orgiastische schnelle Dreier gewählt.⁸⁵ Drastischer lässt sich die Aufhebung jeder normalen Ordnung kaum schildern. – Doch so kann der Satz nicht enden: Bach lässt sich trotz aller Dramatik des Augenblicks nicht von seiner christlichen Überzeugung abbringen – der in *e* eröffnete Satz endet in *E*, der Tonart des Weltenrichters Christus, der allein über den Verräter zu entscheiden hat.

3.3 Theologisch-musikalische «Dialektik» – dargestellt am Eingangschor

3.3.1 Die vier grundlegenden theologischen Denkebenen der Passion am Beispiel des Eingangschores⁸⁶

In Vorwegnahme des Prinzips der klassischen Opernouvertüre haben Bach und Picander im Eingangschor das ganze folgende Geschehen zusammengefasst. Von daher sind auch im Eingangschor bereits praktisch alle wichtigen bisher angesprochenen theologischen Aspekte wahrzunehmen. Insbesondere sind hier jedoch zwei historische und zwei aktualisierende – insgesamt also vier – Aspekte zu identifizieren, die sich dann bis zum Ende der Passion verfolgen lassen und damit einen weiteren Beleg dafür liefern, dass Bach die Matthäuspassion nach dem numerischen Prinzip der Vier

⁸⁴ Den Tönen nach ist es einmal mehr der verminderte Septimenakkord mit der Basis *Dis*, nur dass hier die Dissonanz verstärkt wird, indem alle Töne des Akkords in einer Oktave – und nicht «gespreizt» – erscheinen.

⁸⁵ Näheres dazu s.u. 3.3.2. 4).

⁸⁶ Die meisten Autoren rechnen nur mit 3 Textebenen (so etwa N. Schalz [1986] 94). Dabei übersehen sie jedoch, dass Picander nicht nur frei gedichtet hat, sondern vielfach alttestamentliche Zitate verwendet, hier in Form von Anspielungen auf das Hohelied, das dann im Eingangschor des zweiten Teils explizit zitiert wird (Hld 6,1f.). Diese alttestamentlichen Zitate sind als eigenständige Grösse neben dem ganz vertonten neutestamentlichen Text, den Kirchenliedern und den erbaulichen Gedanken des Picander zu sehen. Das gilt um so mehr, als Picander z.B. in Nr. 74 ganz dezidiert AT und NT einander gegenübergestellt hat.

aufgebaut hat, also als Ganzheitssymbol verstanden wissen wollte.⁸⁷ Der theologische Grund für diese Strukturierung ist neben dem bereits entwickelten allgemeinen Symbolwert der «Vier» die mittelalterliche Lehre vom vierfachen Schriftsinn, die Bach selbstverständlich noch geläufig war. Sie lautet nach einem alten Merkvers: *Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quid speras anagogia*. Stark vereinfacht lassen sich die so bestimmten vier Aspekte in folgenden Elementen des Eingangschors wiederfinden:

1) Die historische Dimension

a) Die allegorische Einbeziehung des Alten Testaments

Wenn der Eingangschor mit paraphrasierten Worten aus dem Hohenlied anhebt, wenn die durch Chor I repräsentierten Töchter Zions zur Klage um den Bräutigam aufrufen, dann steht dahinter die uralte allegorische Deutung des Hohenlieds Salomos auf Christus als Bräutigam und die Gemeinde als Braut. Dieser Text ist hier indes allegorisch mit einer anderen alttestamentlichen Stelle verbunden, die ebenso wie das Hohelied christologisch gedeutet wird, nämlich mit Jes 53,7, wo der Gottesknecht mit einem Lamm verglichen wird. Insofern ist das AT, das zusammen mit dem NT die historische Dimension repräsentiert, im Text mehrfach präsent. Diese Form der Applikation des AT wird i.F. in vielen Arien aufgenommen, die bekanntlich immer wieder auf Weissagungen und sonstige alttestamentliche Texte Bezug nehmen.⁸⁸

b) Der Literalsinn des Neuen Testaments

Auch wenn im Eingangschor, der uns visionär schon an den Weg nach Golgatha führt, noch kein konkretes Wort aus der Passionsgeschichte des Matthäus artikuliert wird – das verbietet das Organisationsprinzip der chronologischen Abfolge –, ist unschwer zu erkennen, dass es bereits hier um eine Schilderung des Zuges zum Kreuz als Trauerzug geht, denn Chor I und II sprechen davon, dass sie Jesus «aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen» sehen. Die eigentliche historisch-literale Dimension ist allerdings rein musikalisch repräsentiert durch den $\frac{12}{8}$ -Takt, der auf die Geburt

⁸⁷ Lediglich im Schlusschor erscheinen die Einzelaspekte nicht mehr so scharf unterschieden, weil sich dort alle Stimmen – traditionell auch die Solisten – in der gemeinsamen Trauer vereinigen.

⁸⁸ Ein besonders schönes Beispiel dafür bietet z. B. das Bass-Rezitativ Nr. 74, in dem alle wesentlichen Szenen des AT zusammengefasst und allegorisch mit dem Geschehen der Grablegung Jesu verbunden werden, in denen der Abend eine – positive – Rolle spielt.

Jesu verweist, sowie durch den schleppenden Bassrhythmus des Continuo als Signal für den Trauerzug⁸⁹ – verbal darf das NT erst in den Worten des Evangelisten erscheinen. Sie vor allem sind es, die i.F. das NT repräsentieren, gelegentlich ergänzt um Einwürfe der Protagonisten Jesus, Petrus etc. bzw. der «Turbae» (Chor I+II).

2) Die Dimension der Aktualisierung

a) Subjektiv-applizierende Fragen (pietistische Predigt)

Die mit der Frage «Was sollen wir tun» zusammenfassbare moralische Applikation wird durch den Chor II vollzogen, der die Klagehelfer der Töchter Zion, also die Gläubigen repräsentiert. Wenn sich die geforderte Aktivität zunächst auch nur auf Fragen beschränkt – auf die Aufforderung von Chor I zum Sehen folgen die vier Fragen Wen? Wie? Was? Wohin?, und gegen Ende des Eingangschors schliesst sich Chor II gar an Chor I an –, dass Chor II hier für den moralischen Schriftsinn steht, dass er im Sinne der barocken Verkündigungstradition für die Dimension des «movere» zuständig ist, ist kaum zu bezweifeln, mischt er sich doch später etwa mit dem Einwurf «Lasst ihn, haltet, bindet nicht» (Nr. 33,21ff.) unmittelbar in die erbauliche Schilderung des Geschehens ein. Im weiteren Verlauf der Passion wird diese Rolle allerdings weitgehend von Solisten, insbesondere vom Bass übernommen, dem das Nachdenken über Aspekte der Nachfolge Christi anheim gestellt ist – der Chor II dagegen wird für die Turbae gebraucht.

b) Liturgisch-objektiver Kommentar

In dem Choral des Knabenchors: O Lamm Gottes unschuldig, der als objektive Antwort auf die subjektiven Fragen und Antworten der beiden gemischten Chöre gewissermassen «über» der menschlichen Auseinandersetzung mit dem Geschehen steht, ist ein wichtiger Teilaspekt des «docere», der anagogische Schriftsinn, präsent. Die Fragen, die Chor II stellt, hat die christliche Tradition bereits endgültig beantwortet. In diesem Sinn sind – wie bereits erwähnt – auch alle weiteren Choräle zu verstehen. Der Choral liefert gewissermassen die transsubjektiven Antworten auf die subjektiven Fragen von Chor II, die die subjektiven Antworten von Chor I ergänzen und überhöhen. Vertritt Chor I die menschliche Dimension, das subjektive Mitleiden im Passionsgeschehen, so steht der unisono vorgetragene Choral des Knabenchors für die theologisch verbindliche Deutung: Der Heilscharakter des Geschehens wird bezeugt, nicht (mehr) diskutiert.

⁸⁹ Vgl. dazu u. 3.3.2 4).

3.3.2 Die musikalischen Zeichen zum Ausdruck der angesprochenen Gedanken im Eingangschor

1) Die musikalische Umsetzung des Gedankens der *coincidentia oppositorum* – sachlich repräsentiert in der unterschiedlichen Deutung des Geschehens durch Chor I und den Knabenchor – geschieht zunächst durch Anwendung der Dur-Moll-Symbolik: Die Passion erscheint als schmerzvolles und zugleich heilvolles Geschehen, indem der Kern des Eingangschors in der Trauertonalart *e* steht (mit textspezifischem Ausweichen nach Dur; z.B. auf «Geduld» in T.52!), während darüber der Choral «O Lamm Gottes, unschuldig ...» in *G* ertönt. Parallel zu dieser vertikalen Spannung findet sich eine horizontale, so dass die Tonartenfolge ein Kreuz abbildet. Der Eingangschor beginnt in *e* und endet in *E* – es findet also eine Entwicklung von Moll nach Dur statt, d.h. die Deutung des Geschehens durch den Choral setzt sich durch.

2) Parallel dazu läuft eine andere musikalische Verdeutlichung des Prinzips der *coincidentia oppositorum*. Schon in den ersten zwei Takten des einleitenden Orchester-Ritornells erscheint erstmals der «*crux-gloria-Topos*» in leicht variiert Form – die Violinen spielen den «*passus duriusculus*», Flöten und Oboen den aufsteigenden Tetrachord, in dem im vorletzten Achtel des ersten Takts erstmals *E* erreicht wird. Und dieses Strukturelement bleibt bis zum Schluss die wichtigste musikalisch treibende Kraft im Eingangschor.

3) Der Verdeutlichung des subjektiven Elements der Betroffenheit dienen neben dem «*passus duriusculus*» u.a. Tonartrückungen nach oben (T.56f. neben 60f.) sowie ungewöhnliche Tonfolgen («*wohin*»: T.62 und 68), die die Irritation der Gläubigen hervorheben.

4) Ein besonders wichtiges musikalisch-theologisches Element liegt in der Wahl des $\frac{12}{8}$ -Taktes, des wiegenden Pastoral-Rhythmus.⁹⁰ Er stellt mathematisch gesehen eine Kombination des Marschrhythmus (Vier!) mit dem Dreier, dem Rhythmus des freien Tanzes dar. Steht ersterer zur Schilderung des vorwärtsschreitenden Zuges zum Kreuz, also für die Trauer über das Geschehen, so steckt hinter letzterem die Freude über das ins Werk gesetzte Heilsgeschehen.⁹¹ Insgesamt bildet er jedoch einen Rhythmus *sui generis*,

⁹⁰ Die Realisation ist hier etwas anders als im Siciliano Nr. 47. Unbeschadet dessen bleibt es ein Tanzrhythmus.

⁹¹ Bekanntermassen war der schnelle Dreier in älteren Zeiten als Tanzrhythmus verboten, weil er als zu lasziv galt! In späterer Zeit wurde daraus dann der Wiener Walzer. – Konsequenterweise bewegt sich N. Harnoncourt, TELDEC 8.35668 in seiner Interpretation nahe am Walzerrhythmus, und zwar an der Stelle (T. 57ff.), wo davon die Rede ist bzw. der Freude darüber Ausdruck verliehen wird, dass Jesus alle Sünde getragen hat; Näheres dazu u. S. 61.

der freudige Bewegung ebenso ausdrückt wie er eine Affinität zur Hirtenidylle hat, weshalb denn der gleiche Takt etwa auch in der Hirtenmusik (Nr. 10) am Anfang des 2. Teils des Bachschen Weihnachtsoratoriums verwendet ist⁹²! Wenn er auch hier ohne Siciliano-Punktierungen realisiert ist, lässt sich der Gedanke kaum unterdrücken, dass durch die Wahl dieses traditionell mit dem Inkarnationsgeschehen verbundenen Taktes eine Anspielung auf den Anfang des Heilswerks Jesu Christi im Stall von Bethlehem als die Voraussetzung für das Passionsgeschehen vorliegt, und insofern das ganze vierfache Heilswerk Christi präsent ist,⁹³ wenn auch nicht zu leugnen (und wohl auch beabsichtigt) ist, dass infolge des parallel laufenden schleppenden Bassrhythmus [$\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$],⁹⁴ der offenbar die schwankende Vorwärtsbewegung des Trauerzuges charakterisieren soll, sowie angesichts des statuarischen Rhythmus des ebenfalls parallel laufenden Chorals, der Charakter ambivalent bleibt.

Die Taktwahl ist somit für die musikalische Gesamtwirkung von grösster Bedeutung: Es soll offen bleiben, ob das folgende eine Tragödie ist oder ob es doch eine «Lieta fine» aufweist! Die coincidentia oppositorum wird auch auf der Ebene des Taktes ausgedrückt. Das hat gewichtige Folgen für die Interpreten: Die Tempowahl müsste diesen inhaltlichen Aspekten angeglichen werden, denn sie bestimmt das Gesamtverständnis des Folgenden.

Hört man sich von dieser Voraussetzung her nun einige Beispiele an, ist man über die Schwankungsbreite überrascht: Unter den mir vorliegenden Einspielungen ist die von J. E. Gardiner mit Abstand die rascheste, ja sie wirkt fast flüchtig [$\frac{1}{8} = 160$ – Allegro assai].⁹⁵ Immer noch relativ schnell nimmt N. Harnoncourt den Eingangschor [$\frac{1}{8} = 150$ – Allegro],⁹⁶ H. Rilling ist noch eine Nuance ruhiger [$\frac{1}{8} = 140$ – Allegro ma non tanto].⁹⁷ – Dann kommt ein grösserer Sprung: W. Gönnenwein steht offenbar an der Grenze zwischen der älteren Tradition und neueren Erkenntnissen [$\frac{1}{8} = 125$].⁹⁸ Demgegenüber verfährt K. Richter (1958) langsam schleppend [$\frac{1}{8} = 115$ – Moderato]⁹⁹ und O. Klemperer fast statuarisch [$\frac{1}{8} = 95$ – Andante].¹⁰⁰ Es ist ganz offensichtlich, dass die beiden letztgenannten dem eingangs erwähnten Kar-

⁹² Vgl. auch die Pifa Nr. 13 und das Pastoral-Duett Nr. 18 a in G. F. Händels Messias.

⁹³ S.o. 2.2.2.2.1 g).

⁹⁴ Auch er hat allerdings eine unmittelbare Parallele in der Sinfonia des Weihnachtsoratoriums – nur ist er dort nicht durchgängig realisiert.

⁹⁵ J. E. Gardiner, Matthäuspassion, DG Archiv 427 648–1 (1989).

⁹⁶ N. Harnoncourt, Matthäuspassion, TELDEC 8.35668 (1985).

⁹⁷ H. Rilling, Matthäuspassion, CBS Masterworks 79403 (1978).

⁹⁸ W. Gönnenwein, Matthäuspassion, EMI CZS 7 625 882 (1969).

⁹⁹ K. Richter, Matthäuspassion, DG Archiv 2722 010 (1958).

¹⁰⁰ O. Klemperer, Matthäuspassion, EMI CMS 7 630 582 (1962).

freitagsverständnis des Altprotestantismus verpflichtet sind, das freudige Töne auch dann nicht zulässt, wenn sie explizit im Notentext stehen. Die übrigen drei gehen an den Eingangschor mehr oder minder von ähnlichen wie den eben entwickelten musikalisch-theologischen Erwägungen aus und geben so dem Notentext die Ehre vor der Tradition.¹⁰¹

3.3.3 Vierzahl und Kreuz als Strukturelemente des Eingangschors – der Eingangschor als Symbol

Parallel zu den angesprochenen Phänomenen hat Bach den Eingangschor auch noch nach dem Zahlensymbol der «Vier» gegliedert und zugleich das damit in engem Zusammenhang stehende Kreuzessymbol musikalisch nachgezeichnet, wodurch der Eingangschor zu einer symbolischen Vorwegnahme des folgenden Geschehens wird. Jedenfalls lassen sich vier klar unterscheidbare Einheiten identifizieren, die – jede mit anderen Mitteln, aber in der Sache übereinstimmend – den Gedanken der *coincidentia oppositorum* zum Ausdruck bringen, und zwar zum grösseren Teil synchron-vertikal, zu einem gewissen Teil jedoch auch schon diachron-horizontal im Sinne einer «Entwicklung» – insgesamt also unter Betonung der Basiselemente des Kreuzes, das ja aus einer senkrechten und einer waagrechten Linie besteht (+): Der erste, von der Grundtonart *e* und der Aufforderung zum Klagen geprägte Unterabschnitt umfasst die Takte 1–30/1. Die Ambivalenz des Geschehens wird allein im «*crux-gloria-Topos*» – als synchron bzw. in vertikaler Spannung – zum Ausdruck gebracht: Stellt man diesen Gedanken graphisch dar, wird der senkrechte Balken des Kreuzes sichtbar (|). Der positive und der negative Aspekt des Geschehens wird gleichzeitig artikuliert, wenn auch der Nachdruck auf der durch Tonartwahl und Bassrhythmus ausgedrückten Trauer liegt. – Mit dem Einsatz des Knabenchors in T. 30/2 ist eindeutig ein neuer Abschnitt erreicht, der nicht nur musikalisch durch die Einführung eines neuen Rhythmus und einer neuen Tonart einen neuen Akzent setzt. Denn es ändert sich damit ja auch die Zahl der am musikalischen Geschehen beteiligten Stimmen und zudem kommt mit dem liturgischen Text eine neue transsubjektive Dimension in den Blick. Die Ambivalenz des Geschehens wird zwar zunächst immer noch synchron-vertikal ausgedrückt, nämlich durch die angesprochene Dur-Moll-Spannung, die dem vorliegenden Kontrapunkt – auch diese musikalische Form dient dem Ausdruck der vertikalen

¹⁰¹ Ob man von daher allerdings so gehetzt wie Gardiner musizieren darf, scheint mir fraglich, da bei überhöhtem Tempo der statuarische Charakter des Chorals ebenso verlorengeliegt wie der Ernst des Bassrhythmus.

Spannung – noch eine zusätzliche Schärfe verleiht –, dann aber wird der tonartliche Charakter parallel zum Text allmählich mehr und mehr nach *G* verschoben, der Tonart, in der dieser Abschnitt denn auch schliesst (T. 52/1 im Chor, T. 57/1 im Orchester). Damit wird die Spannung in die Horizontale verlegt und diachron, d.h. in einer zeitlichen Abfolge dargestellt – der waagrechte Balken des Kreuzes wird sichtbar (—). Im Verlauf des musikalischen Geschehens, das von Moll nach Dur verläuft, rückt dabei zugleich die positive Seite des Geschehens in den Vordergrund. – Der folgende dritte Teil wird zunächst geprägt von einem fast tänzerisch anmutenden neuen Thema im Orchester, das den parallel gesungenen Text des Knabenchores: «All Sünd hast du getragen, sonst müssten wir verzagen» sachadequat musikalisch-emotional ausdeutet, das jedoch in deutlichem Gegensatz zu dem von Chor I angesprochenen Wissen um die menschliche Schuld steht. Unterstrichen wird diese vertikale Spannung durch die «Wohin»-Fragen von Chor II, denen jede tonartmässige Eindeutigkeit fehlt, und in denen die einzelnen Stimmen unsicher im angestammten Tonraum «herumirren», so dass der Eindruck totaler Hilflosigkeit entsteht: Damit ist musikalisch veranschaulicht, wie die Aufforderung von Chor I, auf «unsre Schuld» zu sehen, ins Leere läuft, weil die Schuld schon aufgehoben ist – Chor I und II als Repräsentanten der Menschheit haben es nur noch nicht begriffen. Von der Aufhebung der Schuld wissen nur der die objektive liturgische Wahrheit verkündende Knabenchor und das gewissermassen eine Art von «Reigen der seligen Geister» vorwegnehmende Orchester. Insofern ist auch hier die Ambivalenz wieder synchron-vertikal ausgedrückt. Doch auch die horizontal-diachrone Linie wird unterschwellig weiter ausgezogen, denn dieser Teil endet in T. 72/1 in Moll (*a*), womit der Akzent wieder auf die negative Seite des Geschehens rückt. – Der vierte und letzte Teil bringt zwar kein neues musikalisches Material, ist jedoch musikalisch-theologisch dadurch von den übrigen Teilen abgehoben, das sich Chor I – die Tochter Zion – und Chor II – die Gläubigen – weitgehend zu einem Chor vereinigen: Das Geschehen geht alle an – die Gemeinde des alten wie die des neuen Bundes. Er nimmt demzufolge zwar den «crux-gloria-Topos» wieder auf, und betont damit noch einmal die vertikale Spannung, ist aber im Gegensatz zum ersten Unterabschnitt so aufgebaut, dass er nicht im Raum von *e* verbleibt, sondern dass sich eine Entwicklung vom anfänglichen Moll zum überraschenden Dur-Schluss vollzieht. – Indem Bach beide Chöre so schlussendlich gemeinsam in einem *E*-Akkord zusammenfinden lässt, nimmt er den in der oben diskutierten Choralfolge ausgedrückten Gedanken vorweg: Die christliche Hoffnung liegt im Eschaton, bei dem als Weltenrichter wiederkehrenden Christus.

3.4 Die musikalische Realisation der angesprochenen Gedanken im Schlusschor

Auch Nr. 78, der Schlusschor, versucht in ähnlicher Weise – nur gewissermassen unter umgekehrt proportionaler Verteilung der Mittel – dem Basis-Gedanken der *coincidentia oppositorum* gerecht zu werden. Angesichts des unmittelbar vorher berichteten Begräbnisses Jesu musste Bach hier besonders vorsichtig verfahren, damit keinerlei Missverständnis entstehen konnte. Deshalb drückt er hier die Spannung zwischen göttlicher und irdischer Realität vornehmlich diachron-horizantal aus – und weniger synchron-vertikal. Immerhin ist als Rhythmus der $\frac{3}{4}$ -Takt zum Ausdruck der vollkommenen Gelöstheit gewählt, der den positiven Hintergrund des «Es ist vollbracht» ahnen lässt, ohne aufdringlich fröhlich zu wirken und dadurch den Ernst der Situation in Frage zu stellen: Die Auferstehungsfreude ist – ähnlich wie im Falle des dritten Teiles des Eingangschors – im Rhythmus versteckt. Schon von daher ist der Schlusschor durchaus als Trauer- und Trostchor zugleich ausgewiesen (A. Schering). Doch damit nicht genug: Auch hier findet sich der «*crux-gloria-Topos*», z.B. in T. 13–16 [par.] in den Aussenstimmen des Chorsatzes – wenn auch in leicht variiertes Form und nur in unauffälliger Weise realisiert. Mehr synchron-vertikale Elemente zum Ausdruck der *coincidentia oppositorum* lassen sich hier allerdings m.E. nicht feststellen. Ungleich massiver sind dafür diachron-horizontale Ausdrucksformen eingesetzt, wobei einmal mehr die Tonartensymbolik im Vordergrund steht. Dominant sind hier *Es* und *c* also die beiden Basistonarten des Quintenzirkels: *c* als Tonart der Trauer, die über das menschliche Fassungsvermögen hinausgeht, und *Es* als Tonart der göttlichen Klarheit.¹⁰² Die Spannung zwischen *Es* und *c* scheint übrigens schon in Nr. 77 auf, dem Stück, in dem sich die vier (!) Solisten und die vier (!) Chorstimmen von Jesus gewissermassen einzeln verabschieden, um zum gemeinsamen Grabgesang überzuleiten.¹⁰³ Schon mit dem dortigen positiven Auftakt zur Schlusszene – der Bass beginnt in *Es*, um nach *As*, zur Tonart des göttlichen Geheimnisses zu modulieren, und erst am Ende ist *c* erreicht –, wird somit die diachron-horizontale Darstellung des spannungsvollen-theologischen Grundgedankens eingeleitet, für die ein permanentes Hin- und Herschwanken zwischen den beiden Polen *Es* und *c* charakteristisch ist. Dabei ist bemerkenswert,

¹⁰² *Es* steht für Leere als Zeichen der Unfassbarkeit (vgl. Mozart, *Es-Dur-Sinfonie* KV 539), *c* als Tonart der «abgrundtiefen» Trauer (vgl. Mozart, *Maurerische Trauermusik*).

¹⁰³ Dass hiermit die doppelte Vollkommenheit ausgedrückt ist – also die Versicherung, dass damit wirklich alles «vollbracht» ist, liegt nahe.

dass die Teile im Schlusschor, die in *c* beginnen, quasi regelhaft in *Es* abschliessen, und umgekehrt. Die *coincidentia oppositorum* wird also deziert in der Horizontalen verhandelt – d.h. es geht vornehmlich um die Auseinandersetzung mit der irdischen Realität des Passionsgeschehens: Stehen im Eingangschor vier Positionen neben- bzw. übereinander, um das Geheimnis des vierfachen Heilswerkes Christi auszudrücken, so vollziehen hier die Stimmen – und zwar traditionell *alle* Stimmen einschliesslich der Solisten! – miteinander den Weg zwischen Trauer und Freude, was sich auch in der häufigen Reduktion der Doppelchörigkeit zum einfachen vierstimmigen Chor als Zeichen der Einigkeit ausdrückt. Das Ganze will zugleich Choral und dramatische Gestaltung sein.¹⁰⁴ Die Gruppen stehen um das Grab und artikulieren sowohl ihre subjektiven Empfindungen als auch die alle verbindende tiefe Trauer und den liturgischen Ruhe-Wunsch. Dass der Abschluss dann trotz der angesprochenen Fakten in *c* erfolgt – im Schlussakkord fehlen alle hohen Frequenzen! –, steht nicht in Widerspruch zu diesen Beobachtungen, sondern bestätigt sie. Der theologische Hintergrund dieses musikalischen Symbols ist der paulinische Satz: «Wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen» (II Kor 5,7). Das gläubige Wissen um das Heil enthebt uns nicht der Trauer um den allgegenwärtigen Tod als der Sünde Sold, der das Schicksal der Menschen bis ans Ende der Zeiten bleibt – und ihm hat sich Jesus unterworfen, um wahrer Mensch zu sein. Dementsprechend wird die horizontale Linie als Symbol der menschlichen Lebenswirklichkeit in Zeit und Raum betont, und das Werk endet so wie es angefangen hat – nämlich in Moll als dem Tonartenspektrum des menschlichen Bereichs.

Blickt man von hier zurück zum Eingangschor, so ergibt sich ein weiteres Mal der Eindruck, dass Bach die Matthäuspassion als Symbol konzipiert hat – als Ganzheitssymbol –, denn es wird deutlich, dass sie als ganze konsequent nach dem Prinzip des Kreuzes angelegt ist: Ist im Eingangschor die Darstellung der Spannung zwischen göttlicher Heilsabsicht und menschli-

2

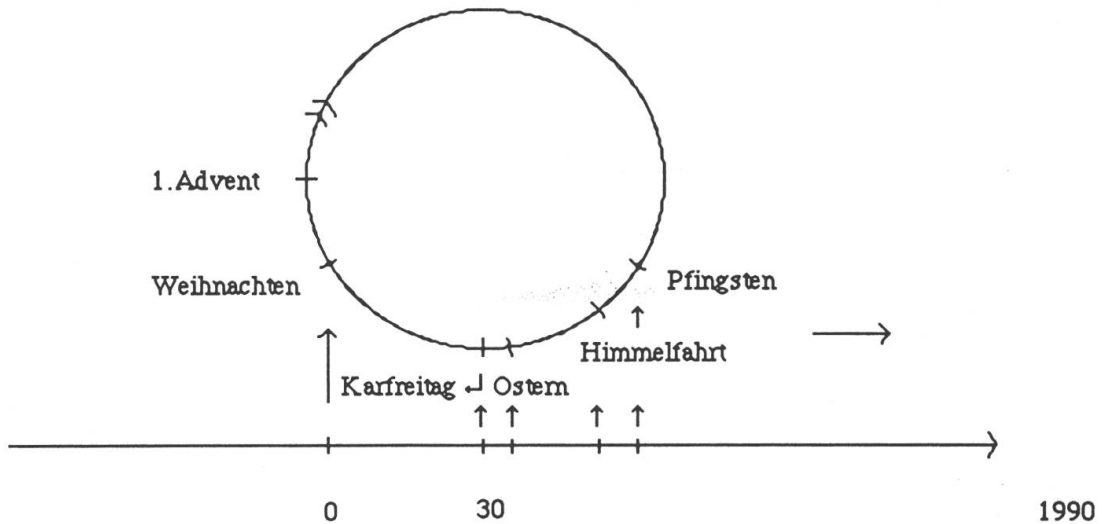
¹⁰⁴ Wenn Ph. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. II, Leipzig 1879, 394, davon spricht, dass hier der von Bach geschaffene Typ der «geistlichen Arie» angewandt sei, verkennt er zwar nicht die choralgemässe Schlichtheit des Satzes, wo beide Chöre zusammengehen, wohl aber den Umstand, dass Ruhe-Wunsch und Choral zum Proprium einer Begräbnisliturgie gehören, dass also auch letzteres Element vorhanden sein muss – zumal sonst die strukturell notwendige symmetrische Entsprechung von Eingangs- und Schlusschor fehlen würde. Wenn Chor I und II gemeinsam singen, geht es um ein Gemeindebekenntnis, und dies bedingt den Typus «Choral», wenn auch kein gängiges Kirchenlied zugrundegelegt ist und er zudem – wie in Nr. 1 und 35 – in figurierter Ausschmückung erscheint.

chem Elend so gelöst, dass – unbeschadet der diskutierten Feinstruktur als vorweggenommenes Kreuzsymbol – letztlich in erster Linie eine vertikale Spannung, nämlich der Kontrapunkt zwischen Knabenchor und Doppelchor und der «cruX-gloria-Topos», das musikalische Geschehen dominiert, so ist hier – unbeschadet der angesprochenen vertikalen Randelemente – die Horizontale dominant: Wie jeder Pfarrer den Schlussegens im Gottesdienst mit dem Symbol des Kreuzes schliesst, indem er erst den vertikalen Balken und dann den horizontalen Balken symbolisch nachzeichnet, verfährt auch Bach: Immer wieder stellt er Ausblicke auf die göttliche Wirklichkeit, die gewissermassen «über» den Dingen steht, neben die harte Wirklichkeit des menschlichen Todesschicksals. Die in Eingangsschor und Chorälen realisierte Glaubensaussage zum widersprüchlichen Verhältnis Gott-Mensch ist die, dass die von Jesus gelebte Todeswirklichkeit – aus «höherer» Warte betrachtet – Erlösung bedingt; die im Schlusschor realisierte abschliessende Aussage dazu ist die, dass wir, obwohl wir mit dem Hauptmann am Kreuz anderes wahrnehmen konnten, trotzdem – so lange wir in dieser Welt in Zeit und Raum leben – mit dem Tod als Realität leben müssen. Dass es dahinter noch eine andere Wirklichkeit gibt, ist nur dem Glaubenden zugänglich, der diese Wahrheit in Gestalt der Choräle – insbesondere in der «Ringkomposition» aus den diskutierten 5 Varianten der Melodie «mein G'müth ist mir verwirret» – als Bekenntnis, als Symbol, ausspricht: Der Tod als Wirklichkeit ist nicht aufgehoben, aber er ist bereits besiegt.

Rüdiger Bartelmus, Wörthsee

4. Anhang: Schemazeichnungen und Notenbeispiele

4.1 Projektion der «Heilsgeschichte» in das Kirchenjahr

4.2 Der «crux-gloria-Topos» im Eingangschor, Takt 1–2¹⁰⁵

Das Diagramm zeigt den musikalischen Aufbau des «crux-gloria-Topos» im Eingangschor, Takt 1–2. Es besteht aus zwei Stimmführungen (Soprano und Alt) in G-Dur, 12/8-Takt. Die Melodien sind durchgehend und zeigen charakteristische chromatische Bewegungen.

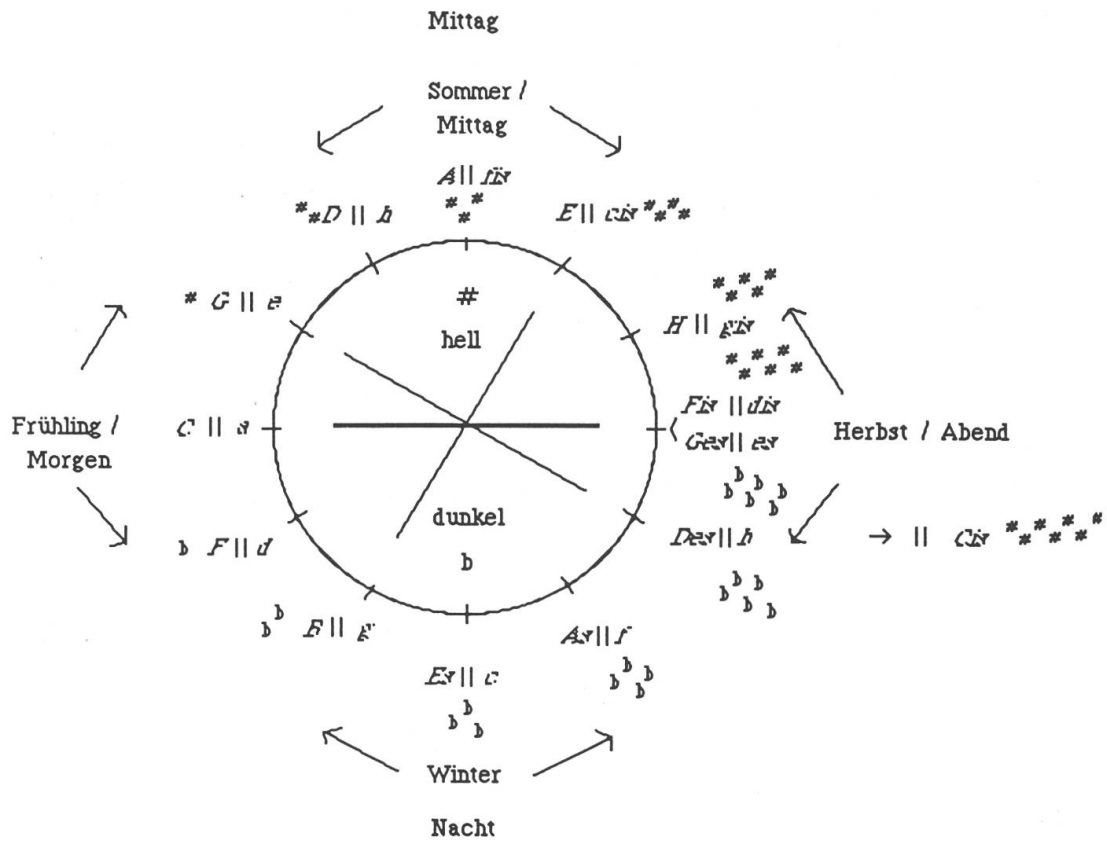
4.3 Gerüst des «crux-gloria-Topos»¹⁰⁶

Das Diagramm zeigt das Gerüst des «crux-gloria-Topos». Es besteht aus einer Stimmführung in G-Dur, die die harmonische Grundstruktur des Topos darstellt. Die Notation zeigt die charakteristischen chromatischen Bewegungen der Harmonik.

¹⁰⁵ Quelle: N. Poos (1986) 69.

¹⁰⁶ Ebd.

4.4 Der Quintenzirkel nach H. Meierhofer (Zürich)¹⁰⁷



¹⁰⁷ Grossbuchstaben: Dur, Kleinbuchstaben: Moll.