

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Renate Steiger

„In Jesu Armen nehmt Erbarmen“

Der Actus Crux in der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach

I. Einführung

Die *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach, eines der größten Werke der musikalischen Weltliteratur, ist als Musik für den Gottesdienst entstanden und vom Komponisten in der Karfreitags-Vesper der beiden Leipziger Hauptkirchen St. Thomas und St. Nikolai zur Aufführung gebracht worden. Die *Matthäus-Passion* ist eine oratorische Passion, deren Textgrundlage aus Bibelwort (der in Matthäus 26-27 berichteten Historia), eingefügten Liedstrophen und sogenannten frei gedichteten, betrachtenden Stücken (Rezitativen und Arien nach dem Modell der italienischen Oper) besteht. Die oratorische Passion ist in dieser, Mitte des 17. Jahrhunderts in Deutschland entwickelten, Gestalt eine protestantische, speziell: lutherische Gattung und nach Intention und sprachlicher Ausführung eng mit der zeitgenössischen Passionspredigt verbunden. Für das Libretto der Bachschen *Matthäus-Passion* konnten als direkte Vorlage die Passionspredigten des Rostocker Professors, Superintendenten und Erbauungsschriftstellers Heinrich Müller (1631-1675) nachgewiesen werden,¹ die Bach selbst besessen hat.²

Wie für die Passionspredigt ist auch für die musikalische Passion das Moment der Betrachtung charakteristisch: die Historia, der Handlungsablauf, wird immer wieder unterbrochen durch betrachtende Stücke, durch Reflexion, Deutung und Aneignung in eingeschobenen Liedstrophen und frei gedichteten Rezitativen und Arien. So findet ein ständiger Wechsel zwischen verschiedenen Zeitebenen statt und in eins damit ein Wechsel der ästhetischen Gestaltung oder Realisation von Zeit: ein dramatisches Durchmessen von Zeit, die erfahren wird als Verlaufszeit, vorwärtsdrängend, geht über in ein meditatives Verweilen. Das verweilende Ausbreiten eines Bildes oder eines Affekts (wie es beson-

1 Vgl. Elke Axmacher, Ein Quellenfund zum Text der Matthäus-Passion, in: Bach-Jahrbuch 64 (1978), S. 181-191.

2 Zu Bachs Besitz an geistlichen Büchern vgl. Thomas Wilhelmi, Bachs Bibliothek. Eine Weiterführung der Arbeit von Hans Preuß, in: Bach-Jahrbuch 65 (1979), S. 107-129; Robin A. Leaver, Bachs theologische Bibliothek / Bach's Theological Library. Eine kritische Bibliographie / A Critical Bibliography (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 1), Neuhausen-Stuttgart 1983.

ders in den Arien geschieht) wird erfahren als stehende Zeit oder als Stehen in der Präsenz des Präsentierten, des Dargestellten. Dies soll in der folgenden Auslegung eines Werkabschnitts gezeigt werden.³

Doch zuvor sei zum Verständnis von Struktur und Gliederung des Werkanzen folgendes bemerkt und in Orientierungsskizzen festgehalten:

1. Aus Predigtreihen und Passionserklärungen ist eine Großgliederung des biblischen Berichts in fünf Actus bekannt nach dem Merkvers „Hortus, Pontifices, Pilatus, Cruxque, Sepulchrum“ (Garten, Hohepriester, Pilatus, Kreuz und Grab).⁴ Manche Passionsmusiken sind ebenfalls in Actus gegliedert und wurden nacheinander, auf mehrere Gottesdienste der Karwoche verteilt, aufgeführt. Bach überschreibt, auf die liturgische Gegebenheit des Erklingens in einem Gottesdienst vor und nach der Predigt bezogen, mit Prima bzw. Secunda Parte (Erster und Zweiter Teil). Gleichwohl berücksichtigt er in seiner Disposition die Handlungseinheiten, indem er sie jeweils mit einem Choralatz abschließt.

2. Die eingearbeiteten Choralstrophen, die höchstwahrscheinlich von Bach selbst ausgewählt sind, haben formal eine gliedernde und zugleich – durch mehrmalige Wiederkehr derselben Melodie – eine vereinheitlichende, zusammenhaltende Funktion (s. Aufbauskitze 1). Der Choral ist wie der Bibeltext ein sprachliches Element, das der Gemeinde vertraut ist. In ihm sind alle Momente der Passionsbetrachtung vereinigt: das historisch Erzählende, das Deutende, die Applikation auf mich, Gebet, Klage usf. Der Choral steht gleichsam in der Mitte zwischen dem „objektiven“ Bericht der Historia und den stark emotional gefärbten kontemplativ-vergegenwärtigenden Rezitativ-Arie-Komplexen.

3. Die jüngste Textschicht der *Matthäus-Passion*, die von Christian Friedrich Henrici (gen. Picander) gedichteten freien Chöre, Rezitative und Arien, stehen in der Tradition Bernhardscher Passions- und Brautmystik. Picander hat ein Gerüst von formal einander korrespondierenden und inhaltlich zentralen Sätzen der Tochter Zion und den Gläubigen in den Mund gelegt und als Dialog strukturiert (s. Aufbauskitze 2).

Es entsprechen einander die Sätze 1 und 30 als Einleitungssätze der Teile I und II. Satz 27 und 67 entsprechen einander als Abschluß und Resümee im jeweiligen Handlungsablauf. Die beiden Satzgruppen 19/20 und 59/60 markieren die beiden theologisch bedeutsamsten Stationen der Passion: den Höhepunkt des sog. inneren oder Seelen-Leidens,⁵ Jesu Todesangst in Gethsemane,

3 Um den Ausführungen dieses Beitrags zur Komposition im einzelnen folgen zu können, nehme man den Notentext (Partitur oder Klavierauszug) zur Hand. Zumindest sollte man mithilfe der empfohlenen Tonbeispiele das Gesagte hörend nachvollziehen.

4 Überliefert bei Johann *Gerhard*, Heilsame Betrachtung und Erklärung der gantzen Historie von dem bitteren Leiden unsers HERRN JESU CHRISTI / Aus den vier Evangelisten zusammen gezogen / und in etlichen Predigten schrifttmäßig vorgetragen, Jena 1652 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel [im folgenden: HAB] C 57(3)), Vorrede, a i j.

5 Vgl. Martin *Luther*, Predigt am Karfreitag, 26. März 1540 (morgens), WA 49, S. 84-86; hier: S. 85,10-30, bes. Z. 28f.

und den Höhepunkt des äußeren Leidens, den Tod am Kreuz; sie fungieren gleichsam als die zwei Brennpunkte einer Ellipse. Die acht dialogischen Sätze bilden das Gerüst für den Bauplan des ganzen komplexen Werkes, in das weitere einander entsprechende Satzpaare eingefügt wurden. Zwei solcher Entsprechungen habe ich in Aufbauskizze 2 eingezeichnet: Die Sätze 12/13 „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“ / „Ich will dir mein Herze schenken“ und 64/65 „Am Abend, da es kühle war“ / „Mache dich, mein Herze, rein“ stehen sowohl in einer formalen wie in einer inhaltlichen Korrespondenz. Formal rahmen sie die beiden Brennpunkte als letztes Rezitativ-Arie-Paar vor den Nummern 19/20 und erstes nach den Nummern 59/60. Inhaltlich handeln beide Satzpaare vom Aufnehmen ins Herz, auch die Stichworte „Testament“ (Nr. 12) und „Angedenken“ (Nr. 64) verweisen deutlich aufeinander.

Zu den beiden Satzpaaren, die von der bleibenden Gegenwart Jesu im Abendmahl und in den Herzen der Gläubigen singen (12/13 und 64/65), gehören auch noch Rezitativ und Arie 51/52 „Erbarm es Gott!“ und „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen“, nach der Geißelung. Auch hier liegt ein deutlicher Bezug auf das Abendmahl vor, und wiederum begegnen die Stichworte „Mein Herz“ und „Blut“.

Ebenso ist das erste Rezitativ/Arie-Paar nach den dialogischen Sätzen 19/20, die Nummern 22/23 „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“ und „Gerne will ich mich bequemen“, thematisch mit dem letzten vor den korrespondierenden Sätzen 59/60, den Nummern 56/57 „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut“ und „Komm, süßes Kreuz“ verknüpft: beide handeln von der Nachfolge.

Aufbaukizze 1: Die Choräle der Matthäuspassion und die Gliederung in fünf Actus

Merkvers: Hortus, Pontifices, Pilatus, Cruxque, Sepulchrum

Nr.	Strophe	Lied	Dichter/Jahr
Teil 1			
Exordium			
1	<i>Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, Sehet – Wen? – den Bräutigam, Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm!/ O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet</i> (Choralchorsatz 9stim.)	Agnus Dei deutsch	Nikolaus Decius, vor 1529
Vorbereitung zum Leiden (Sätze 2-17)			
<i>Stichwort: Ankündigung der Kreuzigung</i>			
3	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	1 Herzliebster Jesu	Johann Heermann, 1630
<i>Stichwort: Herr, bin ich's?</i>			
10 (16)	Ich bin's, ich sollte büßen	5 O Welt, sieh hier dein Leben	Paul Gerhardt, 1647
<i>Stichwort: Ich werde den Hirten schlagen</i>			
15 (21)	Erkenne mich, mein Hüter	5 O Haupt voll Blut und Wunden	Paul Gerhardt, 1656
<i>Stichwort: ... so will ich dich nicht verleugnen</i>			
17 (23)	<u>Ich will hier bei dir stehen</u> Abschluß Vorbereitung zum Leiden	6 O Haupt voll Blut und Wunden	Paul Gerhardt, 1656
Actus Hortus (Sätze 18–29)			
<i>Stichwort: Meine Seele ist betrübt bis an den Tod</i>			
19 (25)	<i>O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz/ Was ist die Ursach aller solcher Plagen</i> (Choralbearbeitung Solo – Chor 4stim.)	3 Herzliebster Jesu	Johann Hermann, 1630
<i>Stichwort: ... so geschehe dein Wille</i>			
25 (31)	Was mein Gott will, das g'schehe allzeit	1 Was mein Gott will	Markgraf Albrecht von Brandenburg, 1547
<i>Stichwort: daß erfüllet würden die Schriften der Propheten</i>			
29 (35)	<u>O Mensch, bewein dein Sünde groß</u> Abschluß Actus Hortus (Choralchorsatz 4stim.)	1 O Mensch	Sebald Heyden, 1525

Nr.	Strophe	Lied	Dichter/Jahr
Teil 2			
Actus Pontifices (Sätze 30–40)			
<i>Stichwort: ... suchten falsch Zeugnis wider Jesum</i>			
32 (38)	Mir hat die Welt trüglich gericht'	5 In dich hab ich gehoffet, Herr	Adam Reusner, 1533
<i>Stichwort: ... wer ist's der dich schlug?</i>			
37 (44)	Wer hat dich so geschlagen	3 O Welt, sieh hier dein Leben	Paul Gerhardt, 1647
<i>Arie: Erbarme dich ... um meiner Zähren willen</i>			
40 (48)	<u>Bin gleich von dir gewichen</u> Abschluß Actus Pontifices	6 Werde munter, mein Gemüte	Johann Rist, 1642
Actus Pilatus (Sätze 41–54)			
<i>Stichwort: (... als mir der Herr befohlen hat) ... also, daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte</i>			
44 (53)	Befiehl du deine Wege	1 Befiehl (= Melodie: O Haupt)	Paul Gerhardt, 1656
<i>Stichwort: Laß ihn kreuzigen</i>			
46 (55)	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!	4 Herzliebster Jesu	Johann Heermann, 1630
<i>Stichwort: ... und schlugen damit sein Haupt</i>			
54 (63)	<u>O Haupt voll Blut und Wunden</u> <u>Du edles Angesichte</u> Abschluß Actus Pilatus	1+2 O Haupt	Paul Gerhardt, 1656
Actus Crux (Sätze 55–62)			
<i>Stichwort: Aber Jesus schrie abermal laut und verschied</i>			
62 (72)	Wenn ich einmal soll scheiden	9 O Haupt	Paul Gerhardt, 1656
Abschluß Actus Crux			
Actus Sepulchrum (Sätze 63–67) (ohne Choral)			
68 (78)	Conclusio (Choraria 8stim.) (ohne Choral)		

Zählung der Sätze nach NBA. Die in Klammern angegebenen Zahlen beziehen sich auf die alte Bach-Gesamtausgabe (BG) und darauf basierende Ausgaben.

Unterstrichungen bezeichnen die einen Actus beschließenden Choralstrophen

Aufbauskitze 2: Gerüst des Aufbaus der Matthäus-Passion BWV 244

	Vor der Predigt	
	Nr. 1	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen. Sehet / Wen? O Lamm Gottes, unschuldig
Nach der Einsetzung (Stichworte: mein Herz; Nr. 13 Testament)	Nr. 12	Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt Ich will dir mein Herze schenken
Gethsemane	Nr. 19 Nr. 20	O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz / Was ist die Ursach aller solcher Plagen Ich will bei meinem Jesu wachen / So schlafen unsre Sünden ein
(Nachfolge)	Nr. 22 Nr. 23	Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder Gerne will ich mich bequemen
	Nr. 27a/b	So ist mein Jesus nun gefangen / Laßt ihn, haltet // Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden
	Nr. 29	O Mensch, beweine dein Sünde groß
	Nach der Predigt	
	Nr. 30	Ach! nun ist mein Jesus hin / Wo ist denn dein Freund hingegangen
Nach der Geißelung (Bezug auf die Eucharistie; Stichworte: mein Herz; Blut)	Nr. 51 Nr. 52	Erbarm es Gott! Können Tränen meiner Wangen nicht erlangen
(Nachfolge)	Nr. 56 Nr. 57	Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut Komm süßes Kreuz, so will ich sagen
Golgatha	Nr. 59 Nr. 60	Ach Golgatha, unselges Golgatha! Sehet, Jesus hat die Hand ... Kommt! / Wohin?
Nach Jesu Ver- scheiden (Stich- worte: mein Herz;)	Nr. 64 Nr. 65	Am Abend, da es kühle war Mache dich, mein Herze, rein
Angedenken	Nr. 67	Nun ist der Herr zur Ruh gebracht / Mein Jesu, gute Nacht!
	Nr. 68	Wir setzen uns mit Tränen nieder

□ = Die Tochter Zion und die Gläubigen

Der Text Matthäus-Passion BWV 244 Actus Crux

55. (64.) Rezitativ T.
(Evangelist)

Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten. Und indem sie hinausgingen, funden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon; den zwungen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.

56. (65.) Rezitativ B

Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
Zum Kreuz gezwungen sein;
Je mehr es unsrer Seele gut,
Je herber geht es ein.

57. (66.) Arie B.

Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu, gib es immer her!

Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilfst du mir es selber tragen.

58.a (67) Rezitativ T.
(Evangelist)

Und da sie an die Stätte kamen mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischt; und da er's schmeckete, wollte er's nicht trinken. Da sie ihn aber gekreuziget hatten, teilten sie seine Kleider und warfen das Los darum, auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch den Propheten: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen.“ Und sie saßen allda und hü-

teten sein. Und oben zu seinen Häupten hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich: „Dies ist Jesus, der Jüden König.“ Und da wurden zween Mörder mit ihm gekreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

58.b Chor

Der du den Tempel Gottes zerbrichst und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz!

58.c Rezitativ T.
(Evangelist)

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein samt den Schriftgelehrten und Ältesten und sprachen:

58.d Chor

Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen. Ist er der König Israel, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben. Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüestet's ihn; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

58.e (68.) Rezitativ T.
(Evangelist)

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget waren.

59. (69.) Rezitativ A.

Ach Golgatha, unselges Golgatha!
Der Herr der Herrlichkeit muß
schimpflich hier verderben,

Der Segen und das Heil der Welt
 Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
 Der Schöpfer Himmels und der Erden
 Soll Erd und Luft entzogen werden.
 Die Unschuld muß hier schuldig
 sterben,
 Das gehet meiner Seele nah;
 Ach Golgatha, unselges Golgatha!

60. (70.) Arie A. und Chor

Sehet, Jesus hat die Hand,
 Uns zu fassen, ausgespannt,
 Kommt! – Wohin? – in Jesu Armen
 Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen,
 Suchet! – Wo? – in Jesu Armen.
 Lebet, sterbet, ruhet hier,
 Ihr verlass'nen Kücklein ihr,
 Bleibet – Wo? – in Jesu Armen.

61.a (71.) Rezitativ T. B.
 (Evangelist, Jesus)

Tenor

*Und von der sechsten Stunde an war
 eine Finsternis über das ganze Land
 bis zu der neunten Stunde. Und um
 die neunte Stunde schrie Jesus laut
 und sprach:*

Baß

Eli, Eli, lama asabthani?

Tenor

*Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum
 hast du mich verlassen? Etliche aber,*

*die da stunden, da sie das höreten,
 sprachen sie:*

61.b Chor

Der rufet dem Elias!

61.c Rezitativ T.

(Evangelist)

*Und bald lief einer unter ihnen, nahm
 einen Schwamm und füllte ihn mit
 Essig, und steckte ihn auf ein Rohr
 und tränkte ihn. Die andern aber
 sprachen:*

61.d Chor

*Halt! laß sehen, ob Elias komme und
 ihm helfe?*

61.e Rezitativ T.

(Evangelist)

*Aber Jesus schrie abermal laut und
 verschied.*

62.(72.) Chor

**Wenn ich einmal soll scheiden,
 So scheid nicht von mir.
 Wenn ich den Tod soll leiden,
 So tritt du denn herfür!
 Wenn mir am allerbängsten
 Wird um das Herze sein,
 So reiß mich aus den Ängsten
 Kraft deiner Angst und Pein!**

II. Der Actus Crux

Der Actus Crux umfaßt die Sätze 55-62 nach der Zählung der Neuen Bachausgabe.⁶ Sie behandeln die Stationen Kreuztragung (Nr. 55-57), Kreuzigung (Nr. 58-60) und den Tod Jesu (Nr. 61-62). Der Abschnitt enthält zwei Satzpaare Rezitativ/Arie (Nr. 56/57 und 59/60) und innerhalb des biblischen Berichts in Nr. 58 zwei große musikalisch ausgearbeitete Turba-Chöre⁷ („Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ – „Andern hat er geholfen“) und wird beschlossen von der Choralstrophe „Wenn ich einmal soll scheiden“: das letzte der fünf Vorkommen dieser Melodie, Str. 9 von „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Nr. 62).

Rezitativ 55:

„... und föhreten ihn hin“

Musikalisch-bildhafte Wiedergabe der Evangelistenworte

Bachs Wiedergabe des biblischen Berichts im Secco-Rezitativ⁸ des traditionsgemäß einem Tenor zugeteilten Evangelista zeichnet sich aus durch eine auf Gestik, Sinngehalt und Stimmungswerte gleichermaßen eingehende nuancenreiche Einzelwortbehandlung. Dabei besteht die „Übersetzung“ ins Medium der Musik primär darin, daß der Komponist musikalische Analogien zu den im Text genannten Vorgängen findet und nach innermusikalischen Regeln verarbeitet. Quelle der Invention sind hierfür vorwiegend die Verben. Ich mache auf einige typische Gestaltungsmittel Bachs in Satz 55 aufmerksam: Zuvor hatte der Actus Pilatus, Jesu Verhör vor der weltlichen Obrigkeit, nach Dornenkrönung und Verspottung abgeschlossen mit zwei Strophen von „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Str. 1 und 2: „O Haupt voll Blut und Wunden“ und „Du edles Angesichte“), die eine deutliche Zäsur bildeten. Jetzt geht es im biblischen Bericht weiter: „Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus.“ Die zeitgenössischen Prediger reflektieren an dieser Stelle, wie schmerzhaft dieses Ausziehen gewesen sein muß: das Abnehmen des Mantels von dem nach der Geißelung mit offenen Wunden übersäten Körper. Der Stoff war in den Wunden „angebacken“ heißt es etwa bei Johann Heermann.⁹ Diesen

6 S. den Text auf S. 203f. Die in Klammern beigegebene ist die Zählung der alten Bach-Gesamtausgabe (1851-1899), die älterem Notenmaterial zugrundeliegt.

7 Turba (= lat. Volksmenge), bezeichnet die chorische Vertonung der direkten Rede von Menschengruppen im Gegensatz zu redenden Einzelpersonen, den Soliloquenten. Der Satztypus findet Anwendung bei Äußerungen des ganzen Volkes, der Juden, der Kriegsknechte, der Jünger usw.

8 Das Secco- (= „trockene“) Rezitativ wird nur durch ein Baßfundament und gelegentliche Begleitakkorde der Basso continuo-Gruppe (= durchlaufender oder „Generalbaß“) gestützt. Die B.c.-Gruppe wird zu Bachs Zeit gebildet von Violoncello, Violone, gegebenenfalls Fagott, Orgel oder Cembalo. Vom Secco wird unterschieden das Recitativo accompagnato, in dem die Singstimme von einem Instrumentalensemble begleitet wird.

9 Vgl. Johann Heermann, CRUX CHRISTI, Das ist: Die schmerzliche und traurige Marter=Woche / unsers hochverdienten Heylandes JESU CHRISTI / Daraus zu sehen / wie Blut=sau-

Schmerz deutet Bach an mit dem Tritonus *a – dis* auf „den Mantel aus“ (T. 2f). Über dem dazugehörigen Akkord (Dominantseptimakkord auf *H*) erklingt auch der nächste Halbsatz „und zogen ihm seine Kleider an“. Auf dem letzten Wort, T. 4 Schlag 1, stehen wir in e-Moll. Und jetzt folgt etwas ganz Typisches für Bachs musikalische Umsetzung eines Textes: auf die Worte „und führten ihn hin“ *führt* Bach in einen anderen Tonraum. Auf „hin“ stehen wir harmonisch auf dem Dominantseptakkord auf *G* (als Quintsextakkord); der führt nach C-Dur oder c-Moll, es gibt zwei natürliche Auflösungen. Bach wählt die Wendung nach c-Moll: das Wort „kreuzigten“ erklingt in c-Moll, das bedeutet einen tonartlichen Absturz um vier Quinten.¹⁰ Die Tonart des Satzkomplexes „Gethesmane“ klingt auf, die Tonart der Worte Jesu: „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“ (Nr. 18; vgl. Arie 20). Am Notenbild ist erkennbar, daß das Wort „kreuzigten“ sich in der musikalischen Behandlung heraushebt als das wichtigste Wort dieses Textabschnitts. Die Singstimme singt es mit einem kleinen Melisma aus, der Basso continuo zeigt Achtelbewegung: die einzige Stelle im Rezitativ, die eine solch dichte Tonfolge aufweist. Ferner sind zwei Chiasmen, zwei Kreuzsymbole in das Notenbild eingezeichnet: in der Singstimme die Tonfolge *es' – g / h – c'*. Verbindet man die beiden äußeren und die beiden inneren Töne miteinander, so ergibt sich ein liegendes Kreuz. Der Basso continuo hat überkreuz die Fortschreitungen *c – Fis / G – As*. Die äußeren Töne dieses Chiasmus bilden eine verminderte Quint, die inneren eine kleine Sekund: beides sind schmerzliche Intervalle, sog. harte Gänge (*saltus* bzw. *passus duriusculus* in der Nomenklatur der musikalischen Rhetorik). Dazu kommt als Ausdrucksträger die Tonfolge *As – Fis*, eine verminderte Terz, die äußerst expressiv wirkt.

„Und indem sie hinausgingen“: hier *geht* auch der Komponist *hinaus*, nämlich aus der Tonart, er wendet sich (wieder über einen Dominantseptakkord, diesmal in der vorantreibenden Form des Sekundakkords) in Richtung F-Dur. Dieses ist erreicht in T. 8 auf 1: „(funden sie einen Menschen von Ky)rene“. Und nun wird das Gewaltsame, Schmerzhaftes des Vorgangs wieder mit zwei elementaren musikalischen Vokabeln oder Idiomen angedeutet: auf „den zwungen sie“ erscheint in der Singstimme ein Tritonus mit folgender Tonrepetition, die das Insistierende, das Festhaltende des Zwingens sinnfällig macht. Im Basso continuo erklingt dazu ein verminderter Septakkord, eine der schärfsten Dissonanzen der barocken Musiksprache. Die Harmonie bewegt sich in einer Rückung in einen weiteren verminderten Septakkord bei „(daß) er“. Es folgt dann eine höchst bildhafte melodische Wendung der Singstimme bei den Worten „daß er ihm sein Kreuz trug“: mit einer Oktavbrechung nach oben auf

er es Ihme worden / uns zu erlösen. Betrachtet aus dem schönen Paßion=Büchlein der vier Evangelisten / und in elff Lehr=und Trost=reichen Predigten erklärt / ... aufs neue wieder heraus gegeben ..., Braunschweig 1711 (HAB Th 1190), 10. Pred., S. 319f.

10 Gemeint ist die Richtung im Quintenzirkel: gegen den Uhrzeigersinn von e-Moll (ein #) nach c-Moll (drei b Vorzeichnung).

„sein“ deutet Bach die Bewegung des Hochhebens an, des Hochhebens in eine andere Ebene: in die nächst höher gelegene Oktave. Die Gestik des melodischen Umbrechens wird noch verstärkt durch die absolute Höhe der kadenzierenden Töne.

TONBEISPIEL 1: Rez. 55 und 56

Rezitativ 56:

„Ja freilich ...“

Der Kommentar auf der Reflexionsebene

Mit Rezitativ 56 hat ein Wechsel von der Historia, der Handlungsebene, zur Ebene der Betrachtung stattgefunden. Dem Wechsel der Textgattung vom biblischen Bericht zum frei gedichteten Rezitativ entspricht ein Wechsel vom mitgehenden zum verweilenden Hören. In den Rezitativen und Arien geschieht das, was Luther im *Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi* das „fruchtbarliche Bedenken“ nennt,¹¹ die meditative Vergegenwärtigung und Applikation des Geschehens. Dem Wechsel der Textgattung entspricht auch ein Wechsel des musikalischen Satztypus und Klangbildes: Rezitativ 56 ist ein *Accompagnato*. Zu den *Continuo*-Instrumenten tritt eine *Viola da gamba*, die mit arpeggierten Akkorden die Harmonie auffüllt. Zwei Flöten spielen ein durchgehend beibehaltenes melodisch-rhythmisches Motiv, weshalb der Satz – im Unterschied zu dem vorhergehenden frei deklamierten *Secco* – strikt gezählt wird. Der Vokalpart ist dem Baß zugeteilt. Den Stichwortanschluß des Textes „zum Kreuz *gezwungen* sein“ realisiert Bach mit einer musikalischen Entsprechung zum vorhergehenden Evangelistenrezitativ: mit der insistierenden Tonrepetition in exponierter Lage auf die Worte „zum Kreuz *gezwun*(gen)“. Das Zwingen fällt hier durch eine noch schärfere Dissonanz in die Ohren: unter dem verminderten Septakkord *fis – a – c – es*, wie er – auf anderer Tonstufe – im Evangelistenrezitativ zu dem Wort erklingt, liegt hier noch das *D*, so daß sich ein Sept-Non-Akkord ergibt, der zwei Sekundreibungen enthält. „Je herber geht es ein“ ist mit *herber* Harmonie (verminderter Septakkord) charakterisiert.

Arie 57:

„So hilfst du mir es selber tragen“

Vom Leichtwerden des Kreuzes

Zum Text der Arie sei auf zwei formale Eigenheiten aufmerksam gemacht: erstens auf die chiasmische Reimstellung, zweitens auf eine Motivverknüpfung mit dem Eingangssatz. Bei einem Text, der vom Kreuz handelt, war die kreuzweise Anordnung der Reimworte nach dem Schema

11 Martin Luther, Ein Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi. 1519, WA 2, S. 136-142; hier: S. 139,2.



für eine Epoche, die sinnbildliches Gestalten liebte, eine naheliegende Invention. Daß mithilfe thematischer Korrespondenzen und Motivverknüpfung¹² zwischen den einzelnen betrachtenden Sätzen die Architektur dieses Großwerks strukturiert und zusammengehalten wird, zeigt das formale Können des Librettisten. Bach hat die großformalen Verknüpfungen durch musikalische Korrespondenzen weiter gefestigt.¹³ Die Besetzung mit obligater (= selbständig thematisch geführter) Viola da gamba, einem von Bach äußerst selten eingesetzten Instrument, verbindet die Arie mit Nr. 35 „Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen“, in der das Christus-ähnlich-Werden, die *imitatio Christi* thematisch ist; die Vokalbesetzung mit Solo-Baß verknüpft „Komm, süßes Kreuz“ mit der gleichfalls von der Kreuzesnachfolge handelnden Arie 23 „Gerne will ich mich bequemen“.¹⁴

Die Progression von Moll nach Dur

Als Hilfe für ein bewußtes Hören und die Einsicht in das hermeneutische Geschehen, die theologische Grundaussage dieser Arie, greife ich ein Gestaltungsmittel heraus, das bei Bach ein elementarer musiksprachlicher Topos ist: die modulatorische Fortschreitung von Moll nach Dur. Sie dient hier als musikalisches Bild für das Leichtwerden des Kreuzes.

TONBEISPIEL 2: Arie 57, T. 1-13,3 („... gib es immer her“)

Die Arie steht in d-Moll: „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen“, die zweite Zeile, „Mein Jesu, gib es immer her!“ führt im ersten Durchgang in T. 12f nach F-Dur, in die Dur-Parallele, wobei der tonartliche Umschwung bereits auf der zweiten Textsilbe erfolgt, auf der durch *figura corta*, eine kurze rhythmische Verzierung, innig betonten Anrede „mein Jesu“.

Der Mittelteil bringt zunächst von a-Moll ausgehend auf den Text „Wird mir mein Leiden einst zu schwer,“ eine breite musikalische Auszeichnung der Worte „Leiden“ (Melisma + *saltus duriusculi* über Orgelpunkt) und „zu schwer“ (Seufzerfiguren in chromatisch fallender Sequenz), um sich zur letzten Zeile: „So hilfst du mir es selber tragen“ wiederum nach Dur zu wenden,

12 Im vorliegenden Fall geht es um die Anspielung auf die Isaak-Christus-Typologie, die im Exordium in den Zeilen „Sehet ihn aus Lieb und Huld / Holz zum Kreuze selber tragen“ präliert wird.

13 - z.B. durch bestimmte Satztypen, Besetzungen, Tonarten, wiederkehrende Chormelodien, melodische und rhythmische Motive.

14 S. Aufbauskitze 2, S. 202.

diesmal nach B-Dur, in die Dur-Parallele der Subdominante. Der tonartliche Umschwung vollzieht sich auch hier schon auf der zweiten Textsilbe, auf das durch ausgeschriebenen Vorhalt und Dur-Terz (*a* nach dem unmittelbar vorhergehenden *as* auf „zu schwer“) herausgehobene Wort „*hilfst*“, das Bach mit einem Dominantseptakkord weich harmonisiert.

In einem aufsteigenden, nach der fast quälenden Darstellung von ‚Schwere‘ nun ganz leicht werdenden Melisma wird darauf das Textwort „tragen“ ausgesetzt (T. 30,3-32,1) und nach zweimaliger emphatischer Wiederholung der ganzen Textzeile B-Dur befestigt. Es folgt die leicht variierte Wiederholung des Hauptteils.

Die Hörerfahrung dieser Arie ist *das Sich-verwandeln des Kreuzes*. Das Kreuz, das von sich her überhaupt nicht „süß“ ist,¹⁵ kann sich verändern, wenn wir es aus Jesu Hand annehmen, wie Jesus selbst sein Kreuz aus Gottes Hand angenommen hat.¹⁶

In einer modulatorischen *Bewegung* und Aufhellung zu den Textzeilen, die selber eine Bewegung und Veränderung ansprechen, bildet Bach in Arie 57 das Leichtwerden des Kreuzes ab. Dieses Verwandeln und Tragen-helfen ist ein feststehender Topos der lutherischen Passionspredigt.

Die chiasmatische Verschränkung von Nachfolge und Tragen-helfen: Traditionszitate der Passionspredigt

Daß Picanders Text, dem Bach in der Komposition folgt, bis in den Wortbestand hinein die Topoi und Traditionszitate der Passionspredigten zur Station Kreuztragung aufgreift, sei anhand der folgenden Quellenabschnitte veranschaulicht:

Zunächst ein Text von Heinrich Müller aus der 8. Predigt:¹⁷

„Hie muß Christus erfüllen das Vorbild Isaacs / der das Holtz / darauf er solte geschlachtet werden / selbst tragen muste nach dem Berge Moria. Mein Hertz / so gehet das Lamm Gottes / und trägt der gantzen Welt Sünde / kanst leicht gedencken / mit was für Schmerten. Er war gantz außgemergelt / seine Seele war voll Jammers / sein Leib voller Schmerten / und hat doch noch müssen das Creutz tragen.“

Auf das Deutezitat Jes 53,7 zum Stichwort ‚tragen‘ läßt Müller den locus classicus der imitatio-Theologie folgen: Mt 16,24 (hier am Rand die Parallelstelle Lk 9,23 angeben):

15 Vgl. Rez. 56: Fleisch und Blut muß zum Kreuz *gezwungen* werden!

16 Vgl. Rez. 21 und 24 (Mt 26,39.42).

17 Heinrich Müller, Der Leidende Jesus / Oder Das Leiden unsers HErrn und Heylandes Jesu Christi, in: Evangelischer Hertzens=Spiegel / Jn Öffentlicher Kirchen=Versammlung / bey Erklärung der Sonntäglichen und Fest=Evangelien / Nebst beygefüigten Passion=Predigten, Frankfurt a.M. 1679 (HAB Th 1842), 8. Pred., S. 1079f.

„Hier hat er den Orden der Creutz=Träger gestiftet: **Wer mein Jünger seyn wil / der verleugne sich selbst / nehme sein Creutz auff sich / und folge mir nach.**“

Hier findet sich meine Behauptung belegt, daß die Arie „Komm, süßes Kreuz“ die Nachfolge zum Gegenstand hat. Der folgende Vers aus dem Passionsbericht (graphisch in fetten Lettern hervorgehoben wie alle Schriftzitate) ist nach der Bugenhagenschen Passionsharmonie zitiert:

„**Und indem sie hinaußgiengen / funden sie einen Menschen / der vorüber gieng / von Cyrene / mit Namen Simon / der vom Felde kam der ein Vater Alexandri und Ruffi war / den zwungen sie / daß er ihm sein Creutz trüge / und legten das Creutz auff ihn / daß ers Jesu nachtrüge.** Weil die Kriegs=Knechte sich befürchteten / daß der Heyland unter der Last möchte tod bleiben / so zwungen sie Simon / daß er sein Creutz tragen muste.“

„Fleisch und Blut wil nicht gern ans Creutz“ fährt Müller fort. Dies war das Thema von Rezitativ 56.

„Simon ließ sich zwingen. Ach / wie trüg ist Fleisch und Blut / wanns ans Creutz sol! ... Nicht so / mein Hertz. Es ist ja Jesus=Creutz / Er legts auff [„Mein Jesu, gib es immer her!“] / er hilffts auch tragen / und niñts weg / wann du es nicht mehr tragen kanst. [„Wird mir mein Leiden einst zu schwer, so hilfst du mir es selber tragen.“] Wilt du ein wahres Christenthumb abgemahlet haben / so hast du hie das rechte Contrafait. Jesus gehet voran / ein Christ folget hinten nach / alle beyde gehen sie unter dem Creutz / durch viel Trübsal ins Reich Gottes.“

Das ist Acta 14,22, das zentrale Zitat für die Begründung der Leidensnachfolge. Und nun kommt sozusagen ‚Sondergut‘ Heinrich Müller, eine für Müllers Predigtweise typische Wendung hin zum Gebot der Ethik (und ein Beispiel dafür, daß lutherische Leidensethik nicht zum Quietismus führt, wie ein gängiger Vorwurf lautet, sondern zum Tun der Liebe befreit, was übrigens auch viele der Bachschen Kantaten der Trinitatiszeit beweisen¹⁸):

„Wañ du siehest / daß dein Nächster unter der Creutz=Bürde wil ermüden und sincken / da tritt hinzu / sey du der Simon / und hilff ihm die Last tragen.“

Schauen wir noch in eine Passionspredigt von Johann Heermann:¹⁹

„Simon wil nicht dran / man muß ihn mit Gewalt zwingen. Also gehets auch unserm Fleisch und Blut schwer ein / wann wir sollen die Creutz=Last auf den Rücken fassen. Aber / O Christliche Seele / niñ das liebe Creutz willig an / dann es ist deines Herrn J e s u Creutz / ...“

18 Vgl. z.B. BWV 39 „Brieh dem Hungrigen dein Brot“ (1. S. n. Trin.); BWV 76 „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (2. S. n. Trin.), die Sätze 12-14; BWV 185 „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ (4. S. n. Trin.); BWV 168 „Tue Rechnung! Donnerwort“ (9. S. n. Trin.) u.a.

19 Johann Heermann, CRUX CHRISTI (wie Anm. 9), 10. Pred., S. 322f.

Hier finden wir die Herkunft der Rede vom ‚süßen Kreuz‘. Heermann zitiert die andere Belegstelle der imitatio-Theologie: Mt 11,29 [-30]: „Nehmet auf euch mein Joch und lernet von mir ... Denn mein Joch ist sanft [übersetzt Luther] und meine Last ist leicht.“ Die Vulgata liest ‚Iugum enim meum *suave* est ...‘, ‚mein Joch ist *süß*‘.

„Der treue barmhertzigte Vater wil dich in keiner Noht auf deiner Creutzfahrt stecken lassen: Er wil dir allerley fromme Leute zuschicken / die sich deines Trübsals werden annehmen / dir mit Raht und That beyspringen / und also deine Angst=Last tragen und leichtern helfen.“

In der Nachfolge erfährt der Christ dieselbe Rettung wie der Herr durch Simon: ‚allerley fromme Leute‘ werden ihm zu Hilfe geschickt, sich seines ‚Trübsals‘ anzunehmen, der θλίψις: Anspielung wiederum auf Acta 14,22. Es folgen biblische Beispiele hierfür.

„Und wann auch gleich die gantze Welt solte und wolte von dir die Hand abziehen / ey so wil dir Christus JESUS vorhergehen auf deiner Creutz=Bahn / wie dem Simon / mit seiner Krafft und Stärcke dir unter die Armen greiffen / daß du unter der Last nicht solt erliegen und sterben.“

Daß Christus uns vorangeht auf der ‚Creutz=Bahn‘, wird nun zum Grund des Trostes:

„Wie tröstlich redet G o t t selber: **Jch bin bey dir in der Noht / Jch wil dich heraus reissen / und zu Ehren bringen.** (Psal. 91,15.) **Fürchte dich nicht / Jch bin mit dir / Weiche nicht / denn Jch bin dein GOTT. Jch stärcke dich / Jch helff dir auch / Jch errette dich durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.** (Esa. 41,10.) [20] O wie liebliche und hertzlabende Worte sind dieses / meine Seele. Wann dich gleich Vater und Mutter verlassen / so wil dich Gott aufnehmen. (Psal. 27,10.) Die Last / so Er dir aufleget / wil Er auch tragen helfen.“

Hier bei Heermann ist am Rand die Schriftstelle notiert, auf die sich die Rede vom göttlichen Tragenhelfen stützt: Ps 68,20: „Gott legt uns eine Last auf; aber er hilft uns auch.“ Der Abschnitt schließt mit dem Zitat von 1Kor 10,13:

„**Er ist getreu / der dich nicht läst versucht werden über dein Vermögen.**“

Soviel zum Kontext der Arie „Komm, süßes Kreuz“. Es dürfte deutlich geworden sein, daß Picander inhaltlich geschickt zusammengefaßt und dem Komponisten die beiden entscheidenden Stich- und Trostworte an prosodisch einander entsprechender Position an die Hand gegeben hat, was Bach mit eben-

20 Dies sind zentrale Trostworte auch der Sterbeseelsorge; vgl. „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 56, Rez. 2: „... Der ruft so zu mir: / Ich bin bei dir, / Ich will dich nicht verlassen noch versäumen!“ (Ps 91,15; Hebr 13,5); „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“ BWV 228 (Jes 41,10).

falls korrespondierender musikalischer Behandlung aufgreift. „Er legts auff ... er hilffts auch tragen“ – genau hier hellt sich die Musik nach Dur hin auf.

Als wichtigste Beobachtung zur Arie 57 sei festgehalten: Die Musik wendet sich von Moll nach Dur, sie verändert sich im Charakter bei den Worten „mein Jesu, gib es immer her!“ und „so hilfst du mir es selber tragen“. Damit ist eine verändernde Kraft sinnenfällig gemacht. Bach zeigt das Leichtwerden des Kreuzes: das ist die Predigt dieser Arie, das Mutmachende dieser Musik. Jesus hilft; nur deshalb kann das Kreuz süß genannt werden.

TONBEISPIEL 3: Arie 57

Die Rede vom „süßen Kreuz“ bleibt aber auch in der Musik ein Oxymoron. Die Dialektik von Bitterkeit und Süße spiegelt sich in dem Beieinander von lastenden, schmerzlichen Elementen, auch einem Sich-Abarbeiten (etwa im obligaten Gambenpart), und den sich lösenden entspannten Tönen, auf die ich aufmerksam gemacht habe, und die ihren theologischen Grund in den Ausführungen der Prediger an dieser Stelle haben mit ihren tröstenden Schriftziten. Diese Topoi der Predigten hatte Bach im Ohr!

Die „stehende Zeit“

Die Aria „Komm, süßes Kreuz“ hat eine Aufführungsdauer von sechs bis sieben Minuten. Sie wird zuweilen als „lang“ empfunden, ich habe sogar erlebt, daß sie gestrichen wurde: so ersparte man sich das Engagement einer Gambe und den Hörern die als befremdlich empfundene Rede vom „süßen Kreuz“. Zu letzterem ist zu sagen, daß – wie die zitierten Passagen zeigen – auch die Prediger des 17. Jahrhunderts schon wußten: Fleisch und Blut will nicht dran; es geht dem Menschen schwer ein, wenn er leiden soll; er muß zum Kreuz – das doch selten ausbleibt – gezwungen sein. Aber abgesehen vom speziellen Gegenstand dieser Arie ist die geistliche Betrachtung, das meditative Verweilen bei einem Wort oder Bild oder Affekt ganz allgemein eine Arbeit, die gelernt und eingeübt werden muß. „Passions-Arbeit“ will Heinrich Müller mit seinen Predigten in Gang setzen²¹ und er ermahnt die Gemeinde, nicht nur die Ohren mit in die Kirche zu bringen sondern das Herz zu bereiten zum wahren, andächtigen Hören.²² Hierzu ist Gottes Geist und seine gnädige Erleuchtung vonnöten, um die vor Beginn jeder Predigt mit einem gemeinsamen Vaterunser gebeten wird.²³

21 Vgl. Heinrich Müller, *Der Leidende Jesus* (wie Anm. 17), 1. Pred., S. 981.

22 Ebd., 8. Pred., S. 1075.

23 Vgl. auch Martin Luther, *Sermon von der Betrachtung* (wie Anm. 11), Zum 14., S. 140,27f.

Das andächtige Hören und Musizieren stand auch für Johann Sebastian Bach im Zentrum seines Selbstverständnisses als Christ und Kantor, wie seine bekannte Randbemerkung in der Calov-Bibel zu 2Chr 5,13, dem Bericht von der Tempelweihe Salomos, zeigt: „NB. Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden=Gegenwart.“²⁴ Der nach CA 7 im Gottesdienst in Wort und Sakrament gegenwärtige Herr ist auch bei jeder „andächtigen“, d.h. zum Lobe Gottes dargebrachten und aus einem betrachtenden Herzen fließenden Musik gegenwärtig.

Die Betrachtung des Leidens Christi, das „fruchtbarliche Bedenken“ seiner Passion führt den Menschen nach Luther zur Selbsterkenntnis, d.i. zum Erschrecken über Ernst und Gewicht der Sünde;²⁵ danach soll er weiter hindurchdringen und Christi Liebe erkennen, die „yhn da zu zwingt, das er deyn gewissen und deyn sund so schwerlich tregt“. Diese Erkenntnis führt den Menschen zur Gegenliebe: „Alßo wirt dir das Hertz gegen yhm süße und die zuvorsicht des glaubens gsterckt.“²⁶

Passionsbetrachtung ist liebendes Im-Gedächtnis-Halten. Mit dem Zitat von 2Tim 2,8: „Halt im Gedächtniß Jesum Christum“ beginnt daher Heinrich Müller die Reihe seiner Passionspredigten.²⁷ Er fährt fort:

„Das ist aber der Liebe Art / daß sie das Geliebte stets trage im Gedächtniß. Wo sie gehet und stehet / da erbildet sich das Geliebte in ihren Gedancken ... Nun / dahin sol auch unsere Passions=Arbeit gehen / daß der gecreutzigte Jesus recht eingebildet / ja / vest eingedrucket werde in euer aller Hertzen.“

Das Gedächtnis hat nach lutherischem Sakramentsverständnis mit Gegenwart zu tun, die „stehende Zeit“ einer „endlos“ betrachtenden Arie mit der Präsenz des Betrachteten. Die Predigtsprache der Barockzeit arbeitet viel mit Wiederholungen, mit rhetorischen Figuren wie Gradatio oder einer Folge von Anaphern, mit Redundanzen ähnlich lautender Bibelstellen, auch mit narrativer Entfaltung theologischer Aussagen, um das jeweils zu betrachtende Detail zu „präsentieren“, dem Hörer vor den inneren Sinn zu stellen. Analoges Mittel bedient sich die Musik, die als Zeitkunst ebenfalls in der performance das zu Zeigende sich ereignen läßt, es unmittelbar inszeniert.²⁸

24 Vgl. Renate Steiger, Lesespuren - Lesefrüchte. Zu J. S. Bachs Umgang mit seiner Bibliothek, in: Musik und Kirche 63 (1993), S. 77-80.

25 Vgl. Luther, a.a.O., Zum 4., S. 137,10-21.

26 Ebd., Zum 14., S. 140,32-35.

27 Müller, a.a.O., S. 981.

28 Man höre unter diesem Gesichtspunkt einmal die Arie 39 „Erbarme dich!“, die mit rund 7 Minuten Dauer und durchgehendem pizzicato-Klopffuß *perseverantia* realisiert und den Hörer erfahren läßt, was durchhaltendes Flehen ist.

Rezitativ und Chor 58: *„Die aber vorübergingen, lästerten ihn“
Zurück auf der Handlungsebene*

Der folgende Abschnitt aus dem Evangelium (Mt 27,33-44) berichtet von der Kreuzigung und enthält, wie bereits erwähnt, zwei Turbae: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ und „Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen“. Diese sind, wie schon einige der vorhergehenden Spottchöre, etwa „Weissage uns, Christe, wer ist's, der dich schlug?“ (Nr. 36d) und „Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!“ (Nr. 53b), zur Steigerung des dramatischen Effekts für zwei Chöre gesetzt. Die Dramatik der Szene prägt sich musikalisch unmittelbar ein. Die Volksmenge skandiert zunächst in zwei einander folgenden homophonen Chorblöcken „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ und malt mit zwei aufwärts geführten Figuren das Bauen, in Chor I in schwindelnde Höhe (*h'*) hinauf, um sich dann zu vereinen zu der imitatorisch („nachäffend“) vorgetragenen, Schlag auf Schlag mit einer brutalen Synkope einsetzenden Aufforderung „hilf dir selber!“. Beim folgenden „so steig herab“ (bzw. „so steige er nun vom Kreuz“) ist mithilfe einer dichterem Einsatzfolge die Dramatik des Satzes weiter gesteigert, und Bach unterstreicht mit einer großen Katabasis, einer Abwärtsführung aller Stimmen, das Gesagte eindrücklich (ein klares Beispiel von Tonmalerei).

TONBEISPIEL 4: Rezitativ und Chor 58

Auf zweierlei sei noch aufmerksam gemacht: Die Worte „Ist er der König Israel“ in Nr. 58d werden imitierend durch die Stimmen laufend gesungen auf das Motiv „O Lamm Gottes, unschuldig“. Ein höchst modernes Gestaltungsmittel, das uns aus der Kunst unseres Jahrhunderts geläufig ist: das verfremdete Zitat. Ein Motiv klingt auf in einer Umgebung, in die es normalerweise nicht gehört. Auf diese Weise wird die Doppelsinnigkeit einer Situation sichtbar gemacht. Es ist wie in der Johannes-Passion mit dem Wort des Kaiphas, „es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk“ (Joh 18,14), der, ohne es selbst zu wissen, die Wahrheit spricht.

Bemerkenswert ist ferner die kraftvolle unisono-Kadenz des zweiten Chorsatzes auf die Worte „Ich bin Gottes Sohn“, die auf dem letzten Ton eine autographe Fermate trägt. Musikalische Diktion und Fermate markieren einen Abschluß: die Tonartensphären e-Moll / E-Dur werden nun endgültig verlassen, Kreuzigung und Grablegung erscheinen im Licht dunklerer b-Tonarten, in deren Zentrum c-Moll steht, die Tonart von „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“ (Nr. 18).

Rezitativ 59:

„Die Unschuld muß hier schuldig sterben“
Die Aufhebung der Ordnung

Mit dem Satzpaar Rez. 59 / Arie 60 haben wir zwei der vom Librettisten dialogisch konzipierten und der Tochter Zion und den Gläubigen in den Mund gelegten Sätze vor uns, die – wie oben skizziert – inhaltlich und strukturell das Gerüst der *Matthäus-Passion* bilden. Kunstvoll sind diese Sätze auch sprachlich miteinander verbunden.

Die sprachlichen Elemente des Satzes

Rezitativ 59 ist über das dialektische Begriffspaar Unschuld – Schuld mit dem Eingangschor verknüpft, in dem es heißt: „O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet“ / „Seht – Wohin? – auf unsre Schuld“.

Eine weitere formale Verknüpfung zeigt das Rezitativ: Mit der Klage „Das gehet meiner Seele nah“ nimmt Zion, die geistliche Braut, die in diesem Satz spricht, ihre Frage vom Eingangschor des zweiten Teils – nach der Gefangennahme – wieder auf: „Was soll ich der Seele sagen?“ (Nr. 30 „Ach, nun ist mein Jesus hin!“ / „Wo ist denn dein Freund hingegangen?“ Hld 6,1).

Zum letzten der Dialogsätze, der *gratiarum actio* in Nr. 67, ist ein Bogen geschlagen in dem Ausruf „*unsel'ges* Golgatha“, den Zion im Sinne der *paradoxa passionalia*²⁹ wieder aufgreift mit den Worten „Habt lebenslang / Vor euer Leiden tausend Dank, / daß ihr *mein Seelenheil* so wert geacht“.

Picanders Rede vom *schimpflichen* Verderben sowie die Formulierung „Der Segen und das Heil der Welt / Wird *als ein Fluch* ans Kreuz gestellt“ bezieht sich auf Traditionszitate, die an dieser Stelle in Passionspredigten erscheinen: Deut 21,23 und Gal 3,13. So lesen wir bei Johann Heermann:³⁰

„Schau an den schmählichen Creutz=Tod / davon GOtt selber sagt:
Ein Gehängter ist verflucht bey GOtt. (Deut 21,23.) Das ist schrecklich.
Und dennoch stirbet Christus eines solchen verfluchten Todes. Warum denn? Ey Er hat uns erlöset vom Fluch des Gesetzes / da Er ward ein Fluch für uns. (Gal 3,13.)“

²⁹ Paradoxa passionalia ist die zeitgenössische Bezeichnung für die Aussagen, die den einzelnen Passionsleiden deren „Nutzen“ gegenüberstellen. Sie werden den Betrachtungen einzeln eingeflochten oder auch in längeren Katenen aufgeführt. Die Paradoxa sind gebildet nach dem Modell, das August Pfeiffer in einem Merkvers so formuliert: „Was ich verdient / muß JESUS büßen / Was Er verdient / kan ich genießen!“ August Pfeiffer, MAGNALIA CHRISTI, Oder Die Grossen Thaten Jesu Christi / Damit er sich so wohl gegen alle Menschen ins gemein Durch seine Menschwerdung / Geburt / Leiden / Sterben / Aufferstehn und Himmelfahrt / ... verdient gemacht hat / ..., Leipzig 1685 (HAB Te 955), Buch II, S. 178; davor, auf S. 161-163, eine längere Reihe von Paradoxen, darunter diese oft genannten: „Seine Seele ist biß in den Tod betrübt und gängstet gewesen / damit er uns der ewigen Himmels=Freude theilhaftig machte“ (S. 161); „Er hat sich wollen schuldig erkennen lassen / daß er uns von unser Schuld befreyete: ... Er ist gestorben / daß wir leben möchten“ (S. 163).

³⁰ Johann Heermann, Crux Christi (wie Anm. 9), 10. Pred., S. 331.

Diesen „schmählichen“ und „verfluchten“ Kreuzestod (der mehrfach und eindringlich so bezeichnet wird) sollen wir anschauen, um daran Gottes und Christi Liebe zu uns zu erkennen. Heermann führt im folgenden Joh 3,16 an, die Kernstelle in Luthers *Sermon von der Betrachtung*,³¹ und beschließt diese Passage mit dem Zitat eines Verses aus den Klageliedern Jeremiae, der uns unmittelbar die Stimmung vermittelt, in die Bach Rezitativ 59 taucht:

„Christus ... redet dich und mich an / und spricht: **Euch sage ich allen / die ihr fürüber gehet: Schauet doch / und sehet / ob irgend ein Schmerz sey / wie mein Schmerz / der mich getroffen hat. Denn der HERR hat mich voll Jammers gemacht / am Tage seines grimmigen Zorns.** (Thren.1,12.)“³²

TONBEISPIEL 5: Rez. 59, T. 1-7,1 („... ans Kreuz gestellt.“)

Eine Musik an der Grenze

Das Accompagnato-Rezitativ „Ach Golgatha“ ist harmonisch der extremste Satz, den Bach je geschrieben hat: Sept- und Sept-Non-Akkorde folgen in Rückfolgen aufeinander, das bedeutet: die funktionalen Beziehungen der Akkordfolgen sind aufgehoben, die Töne werden in ihrer Funktion, in ihrem natürlichen Strebeverhältnis zu anderen Tönen und Harmonien (d. h. wie im Rahmen der Dur-Moll-Tonalität funktional eins aus dem anderen folgt) ständig umgedeutet. Hierin bildet sich ab, daß die gewohnte Ordnung der Schöpfung aus den Fugen geraten ist: „der *Segen* und das *Heil* der Welt wird als ein *Fluch* ans Kreuz gestellt“ und: „die *Unschuld* muß hier *schuldig* sterben“. Nur wenige reine Dreiklänge erscheinen, und dies in extrem „tiefen“ Tonarten: es-Moll (sechs *b* Vorzeichnung) zu den Worten „als ein Fluch ans Kreuz gestellt“; Des-Dur bei „Schöpfer Himmels und der *Erden*“ und as-Moll (sieben *b* Vorzeichnung) bei der unerhörten Aussage „soll Erd und Luft entzogen *werden*“. Die Violoncelli spielen im Pizzicato gleichbleibende akkordgebundene Achtelfiguren, die Violonen (Kontrabässe) markieren die Schläge „1“ und „3“: dies ist bei Bach ein gebräuchliches Klangbild für die Sterbeglocken.³³

Zur Stimmung des Rezitativs gehört auch die stereotype Begleitfigur der Oboen: keine Zielstrebigkeit und rhythmische Entwicklung von Spannung und Entspannung, sondern ein Stehen. Zion *steht* betrachtend vor dem Kreuz. Auffällig ist, daß diese Figur in der 1. Oboe durchgehend abwärts gerichtet ist, in einem klagenden Gestus verharret.

31 (Wie Anm. 11), Zum 14., S. 141,2f.

32 Heermann, a.a.O., S. 330.

33 Vgl. „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ BWV 127, Arie 3 „Die Seele ruht in Jesu Händen“; „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“ BWV 105, Rez. 4 „Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß“; „Christus, der ist mein Leben“ BWV 95, Arie 5 „Ach schlage doch bald, selge Stunde“.

Die Singstimme ist voll hochexpressiver Intervalle. Immer wieder hören wir den klagenden Ton der abwärtsgeführten großen Sext, die Schärfe eines Tritonus aufwärts. Das Rezitativ schließt in der Singstimme mit einem Tritonus: eine unerhörte Wendung!

Mit Mitteln der Harmonik hat Bach in diesem Rezitativ die dialektischen theologischen Aussagen des Textes musikalisch realisiert. Die bis an die Grenze des Möglichen vorstoßende Expressivität dieses einzigartigen Satzes basiert auf einer durch Suspendierung der funktionalen Progression bewirkten schwebenden Harmonik. Die Verschleierung der Tonalität weist auf die vom Text beklagte Aufhebung der natürlichen und moralischen Ordnung.

TONBEISPIEL 6: Rezitativ 59 und Arie 60, T. 1-24,1 („... in Jesu Armen.“)

Arie 60:

„In Jesu Armen nehmt Erbarmen“
Die suchende Seele am Ziel

Arie 60 ist ein vollkommener Kontrast zum vorhergehenden Rezitativ. Dort die Klage über das unerhörte Geschehen, daß der Unschuldige („die Unschuld“) schuldig sterben muß, in unerhörten melodischen und harmonischen Fortschreitungen und Wehrufen; hier nun der Blick auf das, was der Gekreuzigte *für uns* ist, der wie eine Mutter oder ein Vater die Arme ausbreitet, uns zu umfassen. Das zuvor expressiv beklagte und schmerzlich mitempfundene Geschehen auf der Handlungsebene ist nun in seinem Heilssinn akzeptiert, die betrachtende Seele zur Ruhe gekommen. Ruhige Harmoniewechsel, eine wohlklingende Harmonik, Dur- und weiche Dominantseptakkorde im Wechsel mit Orgelpunkten bringen diese veränderte Stimmung musikalisch zum Ausdruck. In einer großräumigen Aufwärtsbewegung des Continuo (T. 1-3, 13-15 u. ö.) wird der Blick nach oben geführt.³⁴ Der Anfang des Vokalteils, das „Sehet“ wirkt stehend, betrachtend und zeigt mehrmals die Figur der *circulatio*, die wohl von dem Textwort „uns zu fassen“ veranlaßt ist. Nach dem devisenhaft vorangestellten Ruf „Sehet“ folgt ab T. 13 im Zusammenhang und große Ruhe verströmend der erste vollständige Aussagesatz: „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen, ausgespannt.“ Zum Textwort „ausgespannt“ *spannt* sich ein Halbeton über einen ganzen Takt. Nach der dreimaligen Aufforderung Zions „Kommt!“, der aus dem zweiten Chor die dreimalige Frage der Gläubigen „Wohin?“ *respondiert*, trübt sich der Satz bei der Antwort „in Jesu Armen sucht Erlösung, nehmt Erbarmen“ nach Moll ein (T. 19-23,3). Diese harmonische Eintrübung ruft in Erinnerung, wie die Erlösung, der Loskauf erfolgt: durch Leiden.

34 S. noch einmal *Heermann*, bei Anm. 32: „... hebe deine Augen empor / und schaue das Creutz Christi an.“

Thematische Verknüpfungen

Hier ist hinzuweisen auf eine Verknüpfung dieses Satzes mit Nr. 29, dem Schlußchor des ersten Teils: Das in Terz- und Sextparallelen geführte Sechzehntel-Motiv mit Zweierbindung und *anticipatio*, das in den Oboen an der harmonisch eingetrübten Stelle erklingt und im Vokalpart einzig bei den Worten „ihr verlassnen Küchlein ihr“ (T. 34ff) erscheint, dieses Motiv ist die durchgehend bestimmende Begleitfigur der Choralphantasie „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, die mit den Worten schließt: „... Daß er für uns geopfert würd, / Trüg unsrer Sünden schwere Bürd / Wohl an dem Kreuze lange.“³⁵

Mit der motivischen Bezugnahme bereichert Bach das Netz von Verknüpfungen, die bereits im Libretto vorgegeben sind. Hier ist die Arie 60 nach Form und Inhalt eng mit dem Eingangsschor verbunden. Formal in der Struktur des Dialogs, der in Nr. 1 und 60 von seiten der Gläubigen nur in kurz eingeworfenen Fragewörtern besteht,³⁶ denen die Aufforderung Zions voraufgeht, das alle Meditation eröffnende, das biblische „Siehe!“³⁷ in die Mehrzahl versetzende „Sehet!“.

Die zweite Verknüpfung besteht in der Wiederaufnahme des Stichworts „Erbarmen“, und zwar in der Weise, daß die Bitte des einleitenden Chorals: „Erbarm dich unser, o Jesu“ jetzt als Aufforderung an die Gläubigen erscheint: „Kommt! Sucht! Nehmt Erbarmen,“ und alle Fragen an ihr Ziel kommen, ihre Antwort finden in der Nennung des Ortes, an dem die Seele „ruhen“ und „bleiben“³⁸ kann: „in Jesu Armen“. Das geängstete „Wo?“ der liebenden Seele aus dem Einleitungsdialog zum zweiten Teil (Nr. 30): „Ach! wo ist mein Jesus hin?“, vom Chor der Gläubigen verdoppelt in der Frage aus dem Hohenlied: „Wo ist denn dein Freund hingegangen ...? Wo hat sich dein Freund hingewandt?“ (Hld 6,1), ist am Ziel seiner Suche angekommen und gestillt. Bachs

35 Str. 1 des Liedes von Sebald Heyden, 1525. – Die Rede von den „verlassnen Küchlein“ alludiert Mt 23,37-39 und nimmt Bezug auf die beiden analogen Situationen: die Situation der Jünger / der gläubigen Seele nach Jesu Gefangennahme, am Ende des Actus Hortus und diejenige seines Weggangs bzw. Entzogenwerdens im Sterben, am Ende des Actus Crux. – Auf die Verknüpfung der beiden Sätze hat Friedrich Smend aufmerksam gemacht und nachgewiesen, daß die genannten Figuren von Bach in Arie 60 erst in einem späteren Stadium der Werkgeschichte angebracht wurden, als Bach den Choralchor „O Mensch“ aus der zweiten Fassung der Johannes-Passion in die Matthäus-Passion versetzte, daß mithin ein beabsichtigtes Zitat vorliegt. Friedrich Smend, Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen zur Geschichte des Werkes bis 1750 (1928), in: Bach-Studien, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel etc. 1969, S. 24-83; hier: S. 78-80.

36 „Wer? - Wie? - Was? / Wohin? - Wo?“ – Bach greift hier die schon in der Arie „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“ (Nr. 24) der Johannes-Passion angewandte Technik auf.

37 Vgl. Jes 40,9; Sach 9,9; Lk 2,10; Joh 1,29; Offb 3,20; 21,5. Heinrich Müller nennt es das „Merkwörtlein“; vgl. Heinrich Müller, Evangelische Schluß=Kette / Und Krafft=Kern / Oder Gründliche Außlegung der gewöhnlichen Sonntags=Evangelien, Frankfurt a.M. 1672 (HAB Th 2^o 12), Am Sonntag Estomihl, S. 329a.

38 Auch dies beides biblische Umschreibungen des Heils; vgl. Jer 6,16; 31,2; Hebr 4,9. – Ps 15,1,5 u. ö.; Jes 7,9; Joh 6,27; 14,16; 15,4 u. ö.

Komposition macht das Zur-Ruhe-Kommen, zu dem der Text verheißend aufruft, schon gegenwärtig erfahrbar, was als die spezielle hermeneutische Möglichkeit der Musik gelten darf.³⁹

Dreimal gibt Zion gleichlautend Antwort auf das „Wohin?“ und „Wo?“ der Gläubigen. Es ist nicht poetische Einfallslosigkeit, daß drei von den acht Zeilen der Arie enden: „in Jesu Armen“, sondern rhetorische Figur, eine Epipher, die das tröstliche Bild einprägen soll, das Prediger und Bildende Kunst von den am Kreuz „ausgespannten Händen“ des Erlösers gemalt haben.

„*Extendit manus suas cum pateretur*“

(*Er spannte seine Hände aus, als er [am Kreuz] litt*)

Schon im Frühen Mittelalter wurde das Ausbreiten der Arme am Kreuz verstanden als umfassende Gebärde des Erlösers (Christus Redemptor), als segnende des Hohenpriesters (Christus Mediator), seit dem Hohen Mittelalter kam dazu das Bild von der Umarmung als Darstellung der *unio mystica*, das Ausbreiten der Arme als einladende Geste an die Braut.⁴⁰ Alle drei Bilder sind noch den Predigern der lutherischen Orthodoxie geläufig. So bedient sich Heinrich Müller des Bildes vom priesterlichen Segensgestus: „Seine Hände hat er außgespannet / als der rechte Hohepriester / dich mit beyden Händen zu segnen.“⁴¹ Müller fährt fort: „Er hat sie außgespannet / dich damit zu umbfahen“ (= Picander: „Uns zu fassen“), womit auf die bekannte Vision Bernhards von Clairvaux Bezug genommen ist, daß der gekreuzigte Herr die Arme vom Kreuz nahm und ihm entgegenstreckte, ihn zu umarmen.⁴² Darauf läßt Müller ein weiteres Traditionsstück folgen, das Picander in seiner Dichtung ebenfalls aufgreift: „Liebste Hertz / gib du dich hinein in die außgespannete Arme deines Jesu / und sage mit Augustino : Inter brachia Salvatoris mei & vivere & mori cupio“ (In den Armen meines Heilandes begehre ich zu leben und zu sterben).⁴³ Müller benennt den Trost dieses Augustin-Wortes: „Auß Jesu Händen sol und kan mich niemand reissen.“

39 Vgl. Renate Steiger, Art. „Kantate“, in: TRE 17, S. 592-598; hier: S. 596; s. noch einmal ob. bei Anm. 28.

40 Belege bei Lothar und Renate Steiger, Die theologische Bedeutung der Doppelchörigkeit in Johann Sebastian Bachs „Matthäus-Passion“, in: Bachiana et alia musicologica. FS Alfred Dürr, Kassel etc. 1983, S. 275-286; hier: S. 278-281; s. bes. Anm. 12 zur Kurzformel des Hippolyt von Rom (um 220) für die Erlösungstat Christi (De antichr. 52).

41 Heinrich Müller, Der Leidende Jesus (wie Anm. 17), 8. Pred., S. 1083. Unmittelbar vorhergehend die beiden Deutezitate 5Mos 21,23 und Gal 3,13 (s. ob. bei Anm. 30), so daß sich das in Rez. 59 / Arie 60 auseinander gelegte Passionsparadox ergibt: 'Er wird ein Fluch, um uns zu segnen.'

42 Vgl. Meister der Heiligen Sippe, Gregors-Altar, um 1500, Flügel (München, Bayerische Staatsgemäldesammlung); Pestkreuz, 1330/40 (Neumünsterkirche Würzburg).

43 Müller, ebd.; Picander: „Lebet, sterbet ... in Jesu Armen.“ Dasselbe Zitat erscheint auch bei Johann Heermann, Crux Christi (wie Anm. 9), 10. Pred., S. 333.

Der folgende Passus ist aufschlußreich für die Frage nach einer möglichen Sinnbildlichkeit von Bachs Verwendung von roter Tinte in der Partitur der *Matthäus-Passion*:

„Er lasset seine Hände ans Creutz nageln / daß er mit der scharffen Feder seiner Nägel / und mit der rothen Dinte seines Blutes dich in seine Hände zeichne. Nun hast du den Trost / der bey dem Propheten Esaia stehet: **Zion spricht / Der HErr hat mich verlassen / der HErr hat mein vergessen. Kan auch ein Weib ihres Kindleins vergessen / daß sie sich nicht erbarme über den Sohn ihres Leibes? Und ob sie schon desselben vergässe / so wil ich doch dein nicht vergessen. Sihe / in die Hände hab ich dich gezeichnet.** (Esa.49/14.15.16.)“⁴⁴

Jes 49,14-16 ist als Trostwort Allgemeingut der Passionspredigt. Auch Johann Heermann führt es an unter der Überschrift „*Crux Christi est 2. Tua Consolatrix, deine Trösterin*“ (Das Kreuz Christi ist zweitens deine Trösterin).⁴⁵ In diesem Abschnitt werden auch die Worte der Kirchenväter (Augustin, Lactanz) zitiert, die das Ausbreiten der Arme als eine den ganzen Erdkreis umfassende, Juden und Heiden endzeitlich vereinende, Gebärde auslegen. Heermann schließt drei Schriftworte an:

„Hier siehest du / daß Er seine Hände ausstrecke den gantzen Tag / zu einem bösen und ungehorsamen Volck (Esa.65,2.) / dasselbe mit seinen Gnaden=Armen zu empfangen / wie eine Mutter ihr Kind. Ja wie eine Henne ihr Küchlein unter ihre Flügel versamlet (Matth.23.v.37.): Also haben auch wir Heyl unter diesen ausgebreiteten Flügeln. (Malach. 4. v.2.)“⁴⁶

Die Anspielung Picanders in unserer Arie auf die Küchlein von Mt 23,37 paßt also sehr gut zu der Metaphorik des Gedichts und zur allgemeinen Situation:⁴⁷ Jesu schützende Arme oder Flügel sind traditionelle Bilder des Heils.

TONBEISPIEL 7: Arie 60

44 Müller, a.a.O., S. 1084. Die „rote Tinte“ des Blutes ist auch in allen Texten konnotiert, die vom Durchstreichen des Schuldscheins nach Kol 2,14 sprechen, vgl. „Jesu, der du meine Seele“ BWV 78, Arie 4: „Das Blut, so meine Schuld durchstreicht ...“; „Herr, gehe nicht ins Gericht mit deinem Knecht“ BWV 105, Rez. 4: „... So wird die Handschrift ausgetan, / Wenn Jesus sie mit Blute netzet.“

45 Heermann, a.a.O., S. 333.

46 Vgl. auch Johann Gerhard, Erklärung Der Historien des Leidens und Sterbens unsers HErrn CHristi JEsu / nach den vier Evangelisten, in: Postilla: Das ist: Außlegung und Erklärung der Sontäglichen und fürnemsten Fest=Evangelien / über das gantze Jahr, Jena 1663 (HAB Th 4^o 24), 4. Actus, S. 107b.

47 Gegen Emil Platen, Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Werkbeschreibung, Rezeption, Kassel etc. und München 1991, S. 199.

Rezitativ 61: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“
Die Ruhung der göttlichen Natur

Die Worte Jesu sind in der *Matthäus-Passion* von Bach durchgehend mit Streicherbegleitung versehen worden. Diese Streicherbegleitung haben Bach-Exegeten des 19. Jahrhunderts mit dem Nimbus verglichen, der in Darstellungen der Bildenden Kunst das Haupt Jesu oder seine ganze Gestalt umstrahlt. An einer einzigen Stelle hat Bach diese „Gloriole“ weggelassen: bei Jesu Ruf am Kreuz „Eli, Eli, lama asabthani?“ (Nr. 61a)

TONBEISPIEL 8: Rez. 61a, T. 1-12,1 („... mich verlassen?“)

Das Fehlen der Streicherbegleitung zum Ruf der Gottverlassenheit zeigt, daß die „Gloriole“ in allen anderen Sätzen der *Matthäus-Passion* genau wie der Heiligenschein in der Malerei auf die göttliche Natur Jesu hinweist. Das ist auch den Predigten über den Ruf Jesu am Kreuz zu entnehmen.

Heinrich Müller führt in der 8. Passionspredigt „Vom Tode Christi“ über die Worte „Warum hast du mich verlassen“ aus:⁴⁸

„Der HErR stellet seine Rede fragweise: **Warumb hast du mich verlassen?** Nicht / als wann er zweiffelte / sondern darumb / daß er desto beweglicher reden möchte: Ach! wie kanst du es doch über dein väterliches Hertz bringen / daß du mich in der höchsten Noth verlässest? **Die Verlassung bedeutet hie dreyerley.** (1.) **Die Zurechnung der Sünde.** Gott hatte seinem Kinde zugerechnet aller Menschen Sünde. Denn Gott verlässet nicht / er sey dann zuvor von den Menschen verlassen durch die Sünde. Nun hatte Christus keine eigne Sünde / Gott aber hatte ihn zur Sünde gemacht / und auff seinen Rücken geleet aller Menschen Sünde. (2.) **Zeiget die Verlassung an die Ruhung der göttlichen Natur** in der Menschheit. Es hat sich ja die Gottheit von der Menschheit nicht getrennet / denn die persönliche Vereinigung [der zwei Naturen in der Person Jesu Christi] ist unauflöslich. So hat auch die Menschheit nicht verloren die göttliche Eigenschafften / so ihr mitgetheilet / sondern ist eine Besetzung der ganzen Gottes=Fülle geblieben / und bleibts noch biß in Ewigkeit. So wird auch hie nicht geredet von aller äusserlichen Entäusserung der göttlichen Majestät und Herrlichkeit / als wann der Mensch Jesus im Stande der Erniedrigung seine göttliche Macht und Herrlichkeit nimmer bewiesen hätte. Es war ja eine göttliche Herrlichkeit / daß er mit einem Worte die Feinde zu Boden schlug / ja / mitten im Tode durch den Tod die Macht nahm dem / der deß Todes Gewalt hatte / das ist / dem Teuffel (Hebr.2/14.); Aber so weit hat die Gottheit die Menschheit verlassen / daß sie nicht hat ihre Krafft beweisen wollen in Zurückhaltung der Todes= Schmerzen / die Jesus empfunden

48 Müller, a.a.O., 8. Pred., S. 1095.

den. (3.) Bedeutet diese Verlassung **die Empfindung der höllischen Quaal**. Denn es hat der Heyland die Höllen=Angst im höchsten Grad empfunden.“

Mit dem Weglassen der Streicherbegleitung zu den Worten „Warum hast du mich verlassen“ will Bach also die „Ruhung der göttlichen Natur in der Menschheit“ anzeigen. Mit diesem Müller-Zitat ist der Beweis erbracht, daß die Streicherbegleitung der Stimme Jesu in der *Matthäus-Passion* tatsächlich einem Nimbus gleich auf die Gottheit Jesu deuten soll. Das hat man bisher – sofern man überhaupt eine mögliche Symbolik der Besetzung in Betracht zog und nicht lediglich deskriptiv eine klangliche Hervorhebung konstatierte – nur vermutungsweise so verstanden.⁴⁹

„Ruhung der göttlichen Natur“ bedeutet nach Müller, daß Jesus als Mensch die Todesschmerzen nicht nur scheinbar (der Dokerismus ist abgewehrt), sondern wirklich und in ganzer Schwere *empfunden* hat. Daß die „Verlassung“ auch die Zurechnung aller begangenen und künftigen Sünden aller Menschen⁵⁰ sowie die Empfindung der Höllen-Angst einschließt, heißt, daß Jesu Todesangst sich auf den doppelten Tod richtet: auf das zeitliche Sterben und das ewige Verderben.⁵¹

Dieser Aspekt des Leidens Christi wird in der *Matthäus-Passion* nicht im Actus Crux zum Gegenstand der Betrachtung gemacht, sondern im Actus Hortus: in dem dialogischen Satzpaar der Gethsemane-Szene, Rez. 19 „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ / „Was ist die Ursach aller solcher Plagen?“ und Arie 20 „Ich will bei meinem Jesu wachen“, das als formales und inhaltliches Gegenstück zu Rezitativ und Arie 59/60 Jesu Vorlaufen ins Endgericht zum Thema hat: „... Der Richter führt ihn vor Gericht. / Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.“⁵²

49 Vgl. Emil Platen, *Matthäus-Passion* (wie Anm. 51), S. 78; Werner Braun, Art. *Passion*. IV Die protestantische Passion, in: MGG² 7, Kassel etc. und Stuttgart 1997, Sp. 1477.

50 Vgl. Müller, a.a.O., I. Pred., S. 992f.

51 Vgl. Offb 2,11; Heinrich Müller, *Göttliche Liebes=Flamme Oder Auffmunterung zur Liebe Gottes: Durch Vorstellung dessen unendlichen Liebe gegen uns*, Frankfurt a.M. 1676 (Sign.: Th 1851), S. 91; Martin Luther, *Operationes in Psalmos*. 1519-1521, WA 5, zu Ps 22,2; hier: S. 603,14-17: „Cum autem percussio dei, qua pro peccatis percutit, non solum poena mortis sit, sed et pavor atque horror perturbatae conscientiae, quae iram aeternam sentit et sic habet, ac si in aeternum esset derelinquenda et proicienda a facie dei.“ (Da aber das Schlagen Gottes, mit welchem er für die Sünden schlägt, nicht allein die Strafe des Todes ist, sondern auch Furcht und Schrecken des geängsteten Gewissens, das den ewigen Zorn fühlt, und dafür hält, es müsse auf ewig verlassen und von dem Angesicht Gottes verworfen sein.)

52 Das Stichwort „Trost“ ist an dieser Stelle von Luther vorgegeben. Vgl. Martin Luther, *Predigt am Karfreitag*, 26. März 1540 (morgens), WA 49, S. 84-86; hier: S. 85,30: „Ubi non habet solatium, accedit ad discipulos.“ (Wo er keinen Trost hat, kommt er zu den Jüngern. Mt 26,40.43.45.) Die Prediger illustrieren den Topos häufig mit Ps 69,22: „Ich warte / obs jemand jammert / aber da ist niemand / und auff Tröster / aber ich finde keine.“

Die in Rezitativ 19 dargestellte Todesangst Jesu ist keine Angst vor dem Gericht sondern die Angst *des* Gerichts, in der Jesus das Jüngste Gericht antizipiert, vorweg erfahren hat.⁵³ Die von Heinrich Müller angesichts des Rufes am Kreuz angestellte Reflexion über „die Ruhung der göttlichen Natur“ findet sich bei Luther im Zusammenhang des Seelenleidens⁵⁴ in Gethsemane, da Jesus beginnt zu zittern und zu zagen: „Da lesst er sein Gotlich macht verborgen und gibt sich in schwachheit so tieff als nie kein mensch.“⁵⁵

Diese Tiefe der Exinanitio deutet Bach im Rezitativ 61 der Handlungsebene nur an, indem er an dieser Stelle den „Heiligenschein“ der Streicherbegleitung wegläßt, Luthers Auslegung gemäß die göttliche Natur des Redenden verborgen hält.

Choral 62:

„Wenn ich einmal soll scheiden“
Die letzte Bitte

Bach beschließt den Actus Crux mit Strophe 9 des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt.⁵⁶ Zum letzten Mal erklingt die das ganze Werk durchziehende Liedweise, jetzt in einem Satz, der sich von den vier vorhergehenden Bearbeitungen in Nr. 15, 17, 44 und 54 auffallend unterscheidet: durch tiefe Lage, eine ungewöhnliche Harmonisierung – besonders zu den Worten „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein“ mit ihrer

53 Vgl. Martin Luther, Predigt am Karfreitag (wie Anm. 52), hier: S. 85,22-26 zu Mt 26,37: „Pecatum vere sentire et iram Dei est infernus ... Er muß fühlen ... Dei iram et damnationem quasi meritis.“ (Die Sünde wirklich fühlen und den Zorn Gottes ist die Hölle ... Er muß fühlen ... den Zorn Gottes und die Verdammnis, wie wenn er sie verdient hätte.) Heinrich Müller, Der Leidende Jesus (wie Anm. 17), 1. Pred., S. 992: „Er hat empfunden im höchsten Grad alle die Pein / die alle Verdammten in alle Ewigkeit werden in der Höllen fühlen.“ S. 993: „Eben so stehet hie Christus vor Gottes Zorn=Gericht. Der Tod ist da / der sol mit ihm kämpffen.“ Vgl. auch Nr. 19 der „Schemelli-Lieder“ (BWV 487), dessen erste Strophe beginnt: „Mein Jesu! was vor Seelenweh / befällt dich in Gethsemane, / darein du bist gegangen. / Des Todes Angst, der Höllen Qual / und alle Bäche Belial, / die haben dich umfängen.“ Georg Christian Schemelli, Musicalisches Gesang=Buch, Leipzig 1736 (2. Nachdruck Hildesheim etc. 1999), Nr. 283, S. 189f. Interessant ist, daß hier mit der Rede von Belials Bächen, unter Anspielung auf Ps 18,5, auf das Hereinbrechen der Chaosfluten, d.h. auf die Aufhebung der Schöpfungsordnung in Jesu Leiden gewiesen ist, die wir in Rez. 59 von Bach musikalisch realisiert gefunden hatten in der Suspendierung der harmonischen Funktionen!

54 - der „geistlich marter“, Luther, a.a.O., S. 85,29.

55 Ebd., Z. 12-14.

56 - einer Nachdichtung des 7. und letzten Teils, Ad faciem, der im Geist Bernhards von Clairvaux gedichteten strophischen Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis (Rhythmisches Gebet an die einzelnen Gliedmaßen des leidenden und am Kreuz hängenden Christus), heute dem belgischen Zisterzienser Arnulf von Loewen (1200-1250) zugeschrieben; vgl. PL 184,1319ff.

schmerzlichen Chromatik und expressiven Achteldurchgängen in allen Stimmen – und einem offenen phrygischen Schluß. Ein ergreifender Satz.⁵⁷

„Wenn ich einmal soll scheiden“ ist der letzte Choralatz der *Matthäus-Passion*, er formuliert die letzte Bitte, die in diesem Werk ausgesprochen wird. Sein Gegenstand ist die letzte Bitte jedes Menschen für seine eigene letzte Stunde, für die extreme und letztgültige Situation, in der jeder für sich und allein vor seinen Richter treten muß, gefordert ist, wie Luther sagt, in eigener Person für sich mit dem Tod zu kämpfen.⁵⁸ Die Bitte an den einzigen Helfer, der dann bei uns sein kann, kraft seiner göttlichen Natur und weil er durch das Gericht schon hindurchgedrungen ist, gründet sich auf die Trostworte göttlicher Verheißung, in die auch in den Passionspredigten die Betrachtung jeder einzelnen Leidensstation mündet. So begegnete uns im Actus Crux bei der Kreuztragung als Trostwort Ps 91,15: „Ich bin bei dir in der Not, ich will dich herausreißen ...“⁵⁹ („So reiß mich aus den Ängsten“) und Jes 41,10: „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir ...“⁶⁰ Bei der Meditation der durchbohrten Hände und Füße des Gekreuzigten lesen wir bei Heinrich Müller: „Er lasset seine Füße ans Creutz nageln / anzudeuten / daß er im Creutz wolle fuß bey dir halten / und nicht von dir weichen.“⁶¹

Mit diesen tröstlichen Aussagen weisen die Prediger am Karfreitag schon voraus auf das Oster-Evangelium, das die Frucht der Passion verkünden wird, mit den Worten aus einer Osterkantate Johann Sebastian Bachs so:⁶²

„Weil dann das Haupt sein Glied
 Natürlich nach sich zieht,
 So kann mich nichts von Jesu scheiden.
 Muß ich mit Christo leiden,
 So werd ich auch nach dieser Zeit
 Mit Christo wieder auferstehen
 Zur Ehr und Herrlichkeit
 Und Gott in meinem Fleische sehen.“⁶³

TONBEISPIEL 9: Rez. und Chor 61 und Choral 62

57 Es handelt sich um die berühmteste Strophe des berühmtesten Liedes von Paul Gerhardt im wohl berühmtesten Chorsatz Johann Sebastian Bachs; zu letzterem vgl. *Emil Platen*, *Matthäus-Passion* (wie Anm. 47), S. 203.

58 Vgl. Martin *Luther*, *Invocavitpredigten* 1522, 1. Pred., WA 10/III, S. 1.

59 - in dieser zu-sprechenden Form! Originaltext: 3. Person; s. ob. bei Anm. 17.

60 Text der Motette BWV 228 für einen Begräbnis- oder Gedächtnisgottesdienst.

61 *Müller*, a.a.O., 8. Pred., S. 1084; vgl. Johann *Heermann*, a.a.O., 10. Pred., S. 333, hinführend auf das Zitat von Mt 28,20.

62 „Der Himmel lacht! die Erde jubiliert!“ BWV 31, Rez. 7; Text: Salomon *Franck*, *Evangelisches Andachts=Opffer*, Weimar 1715, Auf den ersten Heil. Oster=Tag.

63 Vgl. Hiob 19,26.