

Matthäus-Passion

Johann Sebastian Bach



DEUTSCHE OPER BERLIN

Matthäus-Passion

Johann Sebastian Bach [1685–1750]

Oratorium in zwei Teilen

Vermutliche Uraufführung am Karfreitag, den 11. April 1727
in der Leipziger Thomaskirche

Premiere am 5. Mai 2023 an der Deutschen Oper Berlin

Koproduktion zwischen der Deutschen Oper Berlin
und dem Theater Basel

Handlung

Benedikt von Peter

Erster Teil

Prolog

Szene 1 – Todesbeschluss des Hohen Rates

Kaiphass trifft sich mit den anderen jüdischen Hohepriestern, um die Gefangennahme und den Tod Jesu zu planen.

Szene 2 – Salbung im Haus Simons

Simons Frau salbt Jesus' Haupt. Die Jünger sind entsetzt über die Verschwendung des kostbaren Guts. Jesus erklärt ihnen, dass die Frau eine gute Tat vollbracht und ihn so auf das Grab vorbereitet habe.

Szene 3 – Verrat des Judas

Judas kommt zu den Hohepriestern und kündigt an, dass er Jesus für dreißig Silberlinge verraten werde.

Szene 4 – Das letzte Abendmahl

Jesus feiert das Ostermahl mit seinen Jüngern. Er prophezeit, dass einer von ihnen ihn verraten wird. Jesus bricht das Brot – seinen Leib – und teilt den Wein – sein Blut – aus.

Szene 5 – Treueversprechen des Petrus

Petrus schwört, Jesus niemals zu verleugnen. Die anderen Jünger schließen sich ihm an. Jesus sagt voraus, dass Petrus ihn dreimal verleugnen wird, bevor der Hahn kräht.

Szene 6 – Jesus im Garten Gethsemane

Jesus ist traurig und bittet Petrus und die Söhne des Zebedäus, mit ihm zu wachen. Als alle seine Jünger eingeschlafen sind, betet Jesus zu Gott, seinem Vater.

Szene 7 – Jesus' Gefangennahme

Judas erscheint mit den Hohepriestern und Soldaten.

Um Jesus für dessen Gegner zu identifizieren, küsst Judas ihn. Daraufhin wird Jesus ergriffen und abgeführt.

Epilog

Zweiter Teil

Prolog

Szene 8 – Falsche Zeugen vor dem Hohen Rat

Jesus wird vor Kaiphas und die Hohepriester geführt. Zwei falsche Zeugen melden sich und Jesus wird wegen Gotteslästerung zum Tode verurteilt. Er schweigt.

Szene 9 – Verleugnung durch Petrus

Außerhalb des Palastes wird Petrus von mehreren Personen als Anhänger von Jesus erkannt. Er leugnet seine Verbindung zu Jesus dreimal. Ein krähender Hahn kündigt den neuen Tag an. Petrus erinnert sich an Jesus' Worte und bricht in Tränen aus.

Szene 10 – Das Ende von Judas

Die Hohepriester beschließen, Jesus vor den Landpfleger Pontius Pilatus zu bringen, um das Urteil vollstrecken zu lassen. Als Judas sieht, was geschieht, bereut er seine Tat. Er gibt das Blutgeld – dreißig Silberlinge – den Hohepriestern zurück und erhängt sich an einem Baum.

Szene 11 – Das Verhör bei Pilatus

Der Landpfleger verhört Jesus und die Hohepriester klagen ihn an. Als Pilatus Jesus um eine Antwort bittet, schweigt dieser.

Szene 12 – Jesus' Verurteilung

Am Pessachfest fragt der Landpfleger das Volk, welchem Verbrecher er die Freiheit gewähren soll: Jesus oder Barrabas. Von den Hohepriestern beeinflusst, ruft das Volk: „Barrabas“. Pilatus fragt das Volk, was mit Jesus geschehen soll. Das Volk fordert, dass er gekreuzigt werden solle.

Szene 13 – Verspottung von Jesus

Als Pilatus bemerkt, dass er das Urteil nicht ändern kann, nimmt er eine Schüssel mit Wasser und wäscht sich die Hände. Barrabas wird freigelassen und Jesus wird gegeißelt. Man legt ihm einen Purpurmantel um die Schultern und setzt ihm eine Dornenkrone auf das Haupt. Das Volk grüßt ihn spöttisch als den „König der Juden“.

Szene 14 – Simon trägt das Kreuz für Jesus

Jesus wird auf den Weg zum Ort seiner Kreuzigung geschickt. Ein Mann namens Simon von Kyrene wird gezwungen, das Kreuz für ihn zu tragen.

Szene 15 – Die Kreuzigung von Jesus

Sie kommen nach Golgatha, die Schädelstätte, wo Jesus gekreuzigt wird. Man gibt ihm Essig zu trinken und verlacht ihn: Der Gottessohn kann nicht einmal vom Kreuz heruntersteigen.

Szene 16 – Der Tod Jesu

Jesus stirbt. In diesem Moment zerreißt der Tempelvorhang, die Erde zittert und die Felsen spalten sich. Jetzt erkennen die Umstehenden, dass Jesus wirklich der Sohn Gottes war. Einer der Jünger Jesu, der reiche Joseph von Arimathäa, bittet Pilatus, ihm den Leichnam zu übergeben.

Szene 17 – Grablegung

Jesus wird gewaschen und in ein Leichentuch gehüllt. Sein Leichnam wird ins Grab gelegt, das mit einem großen Stein versiegelt wird.

Epilog

CHOR I: Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Sehet,

CHOR II: Wen?

CHOR I: den Bräutigam,
Seht ihn,

CHOR II: Wie?

CHOR I: als wie ein Lamm!

**KINDER: O Lamm Gottes, unschuldig
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet,**

CHOR I: Sehet,

CHOR II: Was?

CHOR I: Seht die Geduld.

**KINDER: Allzeit erfunden geduldig,
Wiewohl du warest verachtet.**

CHOR I: Seht,

CHOR II: Wohin?

CHOR I: auf unsre Schuld.

**KINDER: All Sünd hast du getragen,
Sonst müssten wir verzagen,**

CHOR I: Sehet ihn aus Lieb und Huld
Holz zum Kreuze selber tragen.

KINDER: Erbarm dich unser, o Jesu.



Die Passion als Wertemaschine

Regisseur Benedikt von Peter
im Gespräch

Dorothea Hartmann

Die Matthäus-Passion ist ein Ritual, entstanden für den kirchlichen Rahmen der Karfreitagsliturgie. Seit längerer Zeit gibt es ein Eigenleben im Konzertsaal und auch szenische Umsetzungen. Worin besteht die Verbindung zum Musiktheater? Wie entstand die Grundidee, die Passion szenisch hier im Opernhaus aufzuführen?

Benedikt von Peter

Das Haus hat schon eine eigene Geschichte mit der Matthäus-Passion, denn 1999 gab es eine szenische Interpretation von Götz Friedrich und Günther Uecker, damals in der Fassung von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wir gehen wieder zu Bachs Original zurück und erzählen die Passion als episches Theater. Denn zugrunde liegt weniger ein Handlungsstück als vielmehr ein Stationendrama: eine Erzählung über Leiden, Passion und Märtyrertum. Das ist eine der ersten Geschichten des westlichen Abendlandes, und interessanterweise ist das Thema des Martyriums für die Operngeschichte des 19. Jahrhunderts sehr relevant geworden: Das Leibliche, der Körper, löst sich auf, und man gibt sich hin für eine Idee. Am Ende der Oper stirbt man für die ewige Liebe. Im 19. Jahrhundert trifft das vor allem die Frauen, die Matrix unter dieser Konstruktion ist dabei dem Märtyrertum von Jesus ähnlich. Nach der Idee des christlichen Glaubens opferte er sich stellvertretend, damit unsre Sünden vergolten werden.

Bemerkenswert an dem Begriff der „Passion“ ist, dass dieses Wort gleichzeitig Emotion *und* Leiden bedeutet. Diese Doppeldeutigkeit ist eine sehr europäische Erfindung, das gibt es so in keinem anderen Kulturkreis. Diese „Passion“ zu untersuchen, das Gefühl, das sie in uns auslöst, und das Leiden auch aus der Distanz zu betrachten, das interessiert mich für die Theaterbühne. In der Kirche – während eines Rituals – wäre das nicht möglich.

Dorothea Hartmann

Das Thema der „Passion“, der Verbindung von großem Gefühl, Leiden und Märtyrertum, war in den vergangenen Jahrhunderten sehr unterschiedlich konnotiert. Was bedeutet das für eine Aufführung heute?

Benedikt von Peter

Ich habe mich gerade intensiv mit Luigi Nonos INTOLLERANZA 1960 beschäftigt. In dem Stück opfert sich am Ende eine Gruppe für die Idee des Kollektivs, da gibt es ein Märtyrertum im politischen und militärischen Sinne. Am Ende gehen Menschen in eine Flut und liefern sich selbst dem Kampf für ihre Ideen aus. Da sieht man, was aus diesem Passionsgedanken geworden ist: Das 19. Jahrhundert ist immer noch präsent. Damals wurde das sich „Opfern“ auf der Theaterbühne selbstverständlich nachgespielt. Blicken wir zurück ins 19. Jahrhundert, als die Matthäus-Passion durch Mendelssohn in Berlin „wiederentdeckt“ wurde, fällt auf, dass sie genau zu der Zeit wieder gespielt wurde und einen regelrechten Boom erlebte, als es um Nationalstaatsgründungen und die Ausbildung von Kollektiven ging: Um Gruppen des Bürgertums – wie die Berliner Sing-Akademie –, die sich finden und abgrenzen, die zusammen singen oder wandern. Es ist kein Zufall, dass Bach auch immer wieder als Nationalkomponist galt, und mit jeder Aufführung der Passion wurden die Werte in den Körpern tiefer verankert: Werte, derer man sich im religiösen Kontext und später im Konzertsaal versicherte und schließlich im Alltag lebte – die Passion als Wertemaschine. Heute ist uns bewusst, was das Opfern und die Märtyrer-Idee nach sich ziehen kann: Eine ganze Geistes-, Kriegs- und Zivilisationsgeschichte ist ja mit diesem Opfergedanken im 20. Jahrhundert in die Katastrophe gelaufen. Ich denke, aus so einer Post-Märtyrer-Sicht auf diese Werte zu schauen, ist ganz heilsam.

Dorothea Hartmann

In dieser Inszenierung spielen Kinder die Passion und deren Werte mit ihren Körpern nach. Ist das nicht auch sehr befremdlich?

Benedikt von Peter

Ja, das ist sehr ambivalent. Zunächst einmal: Es gibt ja die westliche Tradition des Krippenspiels. Jesu Geburt wird nachgespielt. Aber eine Tradition des kindlichen Passionsspiels gibt es nicht. Das ist der Querstand. Kinder verstehen im Alltag wahrscheinlich nicht, warum ein Mann am Kreuz hängt. Das ist ein gruseliges Motiv, ein einschüchterndes Motiv, das mit Schuld und einer Selbstopferung verbunden ist. Wenn Kinder diese Leidensgeschichte und den Tod nun nachspielen, dann blicken wir aus dem Zuschauerraum vielleicht ebenfalls mit neuem Blick auf die Geschichte. Es entsteht eine Distanz zur Passionserzählung, ganz anders als im Gottesdienst, wo ich mich ja gerade hineinversetzen soll. Gleichzeitig weckt das Spiel der Kinder auch eine große Empathie für die Geschichte. Es gibt also das Angebot in unserer Inszenierung, dass man sich identifizieren und gleichzeitig einen Außenblick einnehmen kann: Ist es richtig, dass Kinder diese Rollen übernehmen? Welche Werte und Begriffe stehen hinter diesem Stück? Sind sie human? Sind sie kindgerecht? Wie stark sind diese Werte in uns selbst verankert? Haben wir in der Kindheit selbst ein „Wertediplom“ erhalten? Wie blicken wir nun auf diese Werte?

Dorothea Hartmann

Der Text des Evangelisten Matthäus ist 2.000 Jahre alt, deutlich älter als die meisten Opernstoffe. Was kann uns diese alte Geschichte heute noch mitgeben – jenseits der Auseinandersetzung mit dem Passionsgedanken?

Benedikt von Peter

Es gibt erstaunliche Situationen in dieser Geschichte, in der ein Mensch – Jesus – permanent aus dem erwarteten Reaktionsmuster ausbricht: Er wird

geschlagen und schlägt nicht zurück. Er wird verurteilt und schweigt dazu. Er wird begleitet von einer großen Einsamkeit: Er ist dem Tod nahe und wird von seinen Freunden, den Jüngern, verlassen. Eine wichtige Botschaft lautet sicher: Es muss auch Opfer geben, damit man nicht im Egoismus endet. Und: Es kann eine Tröstungsgeschichte sein für den Gedanken an das eigene Sterben.

Dorothea Hartmann

Die Matthäus-Passion besteht wie ein Setzkasten aus den unterschiedlichsten Bausteinen: textlich und musikalisch. Zum Evangeliumstext kommen die Choralverse aus unterschiedlichen Zeiten, dazu die Lyrik des Bach-Zeitgenossen Picander. Auch musikalisch fügt Bach verschiedene Traditionen zusammen. Die Inszenierung geht ähnlich vor: Es gibt auch szenisch unterschiedlichste Bausteine, der Setzkasten der Partitur wird sogar erweitert: um das szenische Spiel der Kinder, um weitere Chöre und Ensembles. Welches Konzept steckt hinter diesen Erweiterungen und der Auffächerung auf den gesamten Raum?

Benedikt von Peter

Zunächst haben wir die Funktion des Stücks als ein Ritual ernst genommen. Ausgangspunkt sind Bachs Aufführungen in der Leipziger Thomaskirche. Damals saß die Gemeinde mitten im Text und in der Musik. Es fand ein regelrechtes Eintauchen in die Erzählung und in die Musik statt. Heute würde man sagen: ein immersives theatrales Erlebnis. Dieses „in der Musik sein“, im Körper der Passion – das hat uns als Grundsituation interessiert, daher wurde es verstärkt und ausgeweitet. Dazu kam der Baustein der *tableaux vivants* auf dem Spielpodest, auf einem Altar: Kinder, die sich immer wieder zu Bildern formieren. Um sie herum befinden sich die Solist*innen, in allen vier Himmelsrichtungen ein Orchester. Und wir gehen auch mit den Figuren und Orchestern musikalisch durch den Raum. Zu Bachs Doppelchörigkeit kommt bei uns ein dritter Chor und ein viertes Orchester oben im zweiten Rang hinzu. So entsteht insgesamt eine Art musikalisches Kreuz. Zusätzlich gibt es das partizipative Moment: Singvereine – die in Berlin natürlich gerade durch Mendelssohn eine besondere Verbindung zur Matthäus-Passion haben – sind eingeladen mitzusingen, ebenso wie das gesamte Publikum. Es ist ein Raum für Musik, aber auch ein Raum, der durch Musik entstehen soll.

Interessanterweise hat die Arbeitsweise der Proben viel mit diesen Bausteinen zu tun: Es gibt Einzelproben mit den Kindern, den Solist*innen, dem Evangelisten, den Chören, den Orchestern – und am Ende setzen wir das zusammen. Es sind ja oft nur ganz kurze Teile und Partikel. Jeder hat seinen eigenen Weg oder seine eigene Ausdrucksform. Zum Schluss setzen wir alles zusammen, es reagiert miteinander und ist doch eigenständig.

Dorothea Hartmann

So ist diese Inszenierung zunächst weniger eine subjektive Deutung. Vielmehr wird die musikalische und dramaturgische Architektur der Komposition auf die räumliche Architektur übertragen und erfahrbar gemacht. Dennoch gibt es auch eine subjektive Interpretation oder Lesart in den Momenten, in denen sich einzelne Figuren aus dem Erzählkontext lösen und sich gegen die „Architektur des Stücks“ wenden. Wie kam es zu dieser Idee?

Benedikt von Peter

Für uns gab es die zentrale Frage: Wie blickt ein Kind auf die Passionsgeschichte? Aus diesem Gedanken heraus haben wir eine Figur entwickelt: das „Mädchen“. Diese Figur hört vielleicht genauer zu und hinterfragt althergebrachte



Geschichten. Sie betrachtet die Handlung in der Passion von außen, sie findet andere Bibelstellen, nicht nur jene von Matthäus und hadert vor allem mit dem Begriff des Opfers. Das ist ein zweiter Erzählstrang. Es gibt einerseits diese abstrakte Anordnung im Raum und andererseits natürlich eine Geschichte, die wir erzählen. Der Evangelist ist nicht nur der *master of ceremony* für das Publikum, sondern in unserer Lesart auch der Lehrer für die Kinder. Man kann vermuten, dass er viel mit ihnen geübt hat, wie ich jetzt mit den Kindern übe. Dem widersetzt sich ein Kind, das „Mädchen“. Weitere Kinder schließen sich an: Sie identifizieren sich nicht mit der Geschichte, sie wollen nicht „Opfer“ spielen und sein.

Dorothea Hartmann

Hat die Setzung auch etwas mit der Politisierung zu tun, die in den letzten Jahren bei jüngeren Menschen beobachtet werden konnte, und Bewegungen wie „Fridays for Future“ hat entstehen lassen?

Benedikt von Peter

Diese Bewegungen waren eine wichtige Folie für uns in der Vorbereitung. Mit Vertreter*innen wie Greta Thunberg entsteht ein neuer Typus Kind: die Figur des bedrohten, aber auch bedrohlichen Kindes. Mit Thunberg hat diese Figur die Bühne der Gesellschaft betreten. Die Werte der Passion – Demut, Verzicht, Nächstenliebe – sind eigentlich genau die, die jetzt und für diese Bewegung wichtig wären. Das Stück reflektiert diese Werte. Und in unserer Setzung stellen die Kinder die Frage, ob die älteren Generationen das, was sie den Kindern beibringen, überhaupt selbst leben.

Dorothea Hartmann

In den letzten Jahren ist die Frage nach den antisemitischen Tönen in der Matthäus-Passion in den Fokus der Forschung und des Diskurses gerückt. Wie geht die Inszenierung mit dieser Problematik um?

Benedikt von Peter

Wenn man den Text nicht kennt und ihn – wie etwa auch Kinder – unbedarft liest, dann nimmt man den Antisemitismus erstmal gar nicht so wahr. Daran sieht man, dass ein Stück immer nicht nur das Stück selbst ist, sondern auch die Geschichte seiner Rezeption. Die fehlgeleiteten Interpretationen beginnen ja schon mit der Luther-Übersetzung, die eine eindeutig antisemitische Lesart hat. Bach verwendet diesen Text. In der Folge wurde dann vor allem der Chor „Sein Blut komme über uns und über unsere Kinder“ benutzt, um, davon abgeleitet, eine angebliche Kollektivschuld der Juden am Tod Jesu und die Selbstverfluchung der Juden zu interpretieren und daraus antisemitische Verbrechen zu rechtfertigen. Manche Aufführungen in den letzten Jahren haben diesen Chor gestrichen. Auch wir haben das diskutiert und auch die Frage, ob man diesen Chor kommentieren soll auf der Szene. Aber er erklingt in einem so abstrakten Moment, dass jeglicher Kommentar sehr viel zusätzliche Informationen an dieser Stelle bedeuten würde. Das kann man so schnell gar nicht erzählen. Es ist aber wichtig, das Thema zu vermitteln. Wir tun das begleitend zur Aufführung, in Einführungsveranstaltungen oder mit einem Programmhefttext. Auf der Szene setzen wir an anderen Stellen kleine Akzente, zum Beispiel mit der Figur des Judas: In der Rezeptionsgeschichte verbreitete sich schon seit dem 4. Jahrhundert das antisemitische Bild des Judas als Personifizierung des bösen und hinterhältigen Juden, der Jesus verrät. Im Text erhängt sich Judas, es gibt kein Verzeihen für ihn. Anderen Figuren – Petrus etwa – wird sehr wohl verziehen. Wir inszenieren auch ein Verzeihen für Judas: Ein

Mädchen reagiert, befreit Judas, umarmt ihn in dem Sinne: Du hast jetzt genug gelitten. Das ist ein sehr kleiner Moment. Aber wir konnten mit den Kindern darüber ausführlich sprechen, denn es lässt sich in der Handlung gut nachvollziehen.

Dorothea Hartmann

Am Schluss der Matthäus-Passion befinden wir uns an einem sehr dunklen Punkt. Der Karfreitagsgottesdienst und damit die Liturgie dieses Tages und die Passionserzählungen enden mit dem Tod. Es folgt erst zwei Tage später die Auferstehung und Bachs Osteroratorium. Was bedeutet das für die Inszenierung?

Benedikt von Peter

Der Schluss beschäftigt mich sehr. Die Matthäus-Passion endet mit dem Tod, aber es gibt die merkwürdige Wendung, dass mit dem Tod die Ruhe einkehren würde. Was heißt das? Wird man im Leiden festgehalten? Oder muss man im Leiden zur Ruhe kommen? Bach hat keinen unruhigen, aufgewühlten Schlusschor komponiert. Die Selbstopferung müsste einen doch aufrütteln. Nein, der Tod führt uns zur Ruhe – das ist die Aussage. Der Tod ist der Fluchtpunkt. Für uns ist es eine ziemlich depressive Ruhe, und wir haben uns gefragt: Kann diese Aussage wirklich für alle gelten? Wie gehen Kinder damit um? Ihre Fragen sind für uns der Schlusspunkt.

Bach dreidimensional

Dirigent Alessandro de Marchi im Gespräch

Dorothea Hartmann

Die Aufgabe des „Dirigierens“ bedeutet für die Barockmusik, aber speziell auch für die Matthäus-Passion, etwas ganz anderes als für die Oper des 19. Jahrhunderts. Wie kann man die Funktion und Position des Dirigenten hier beschreiben?

Alessandro de Marchi

Wenn man die Matthäus-Passion so aufführt, wie das heute üblich ist – also mit zwei Orchestern, die nebeneinander aufgestellt sind, dann dirigiert man letztlich ein großes Ensemble. Man hat viel Kontakt zu den Musiker*innen, den Chören und Solist*innen. Wir orientieren uns für diese szenische Version aber an der historischen Situation von Bach. Die Inspiration für unsere Aufstellung kommt aus der Thomaskirche in Leipzig. Wir wissen, dass die Passion nicht mit zwei Orchestern nebeneinander gespielt wurde, sondern es gab ein Orchester und einen Chor vorne am Altar, und das zweite Orchester und die Orgel befanden sich hoch oben auf einer Empore der Südwand, dem sogenannten „Schwalbennest“. Es gab also keine Stereophonie von rechts und links, sondern von vorne und hinten. Wir haben diese Grundidee der historischen Aufführungspraxis erweitert und eine kreuzförmige Aufstellung gewählt. Nun muss der Dirigent natürlich an einer anderen Stelle stehen, nicht mehr direkt vor den Musiker*innen. Man ist nun weit weg und gleich weit entfernt von allen. Das bedeutet für das Dirigieren, dass man während der Vorstellungen vor allem koordiniert und weniger gestaltet. Die Gestaltung ist die Aufgabe für die Probenphase: Jeder Einzelne, ob solistisch oder im Chor oder im Orchester, muss ganz genau wissen, was zu tun ist. Der Dirigent kann im Moment der Aufführung nur koordinieren, insbesondere in einem so großen Raum wie hier in der Deutschen Oper Berlin. Man ist fast ein Flughafen-Lotse.

Dorothea Hartmann

Das führt zur grundsätzlichen Frage der Interpretation von Barockmusik. Sie bewegt sich im Spannungsfeld von Koordination und Emotion, Mechanik und Gefühl. Wie findet man hier die richtige Balance?

Alessandro de Marchi

Man braucht beides. Barockmusik – und speziell Bach – ist gebaut auf der Basis von rhetorischen Figuren, die im Text vorhanden sind und in der Musik. Diese Figuren sollten die sogenannten Affekte, also die Gefühle des Publikums, bewegen, von traurig bis fröhlich. Und es gab tatsächlich einen Katalog von Affekten und einen Katalog musikalischer Figuren, die diese Gefühle erreichen sollten. Bachs Musik ist also hoch emotional. Gleichwohl muss sie auch koordiniert werden. In dem Sinne ist es sehr wichtig, dass das einzelne Wort sehr ernstgenommen wird, ähnlich wie beim Schubert-Lied, wo jedes Wort seine Farbe und seinen eigenen Ausdruck hat. Aber natürlich gibt es dahinter noch einen Aspekt: die

Mathematik. Bach war wahrscheinlich der letzte Komponist, der noch eine sehr alte Tradition des Kontrapunkts gelernt hatte. Die Tradition kam ursprünglich aus Flandern, Palestrina in Rom entwickelte sie weiter, und schließlich verbreitete sie sich dank italienischer Lehrer überall in Europa. Sie war also ein internationales Phänomen. Das Fundament dieser Musik bildeten quasi magische Zahlen. Die Komponisten hatten eine Art Tabelle, die „Tabula Mirifica“. Diese erlaubte es, die unmöglichsten Werke zu komponieren. Man merkt, dass Bach diese Kunst absolut beherrschte. Er war nicht nur sehr stark in Latein, Poesie und Rhetorik, sondern auch sein Wissen in der Harmonielehre war unglaublich. Aber vor allem diese mathematischen Möglichkeiten des Kontrapunkts hat er gemeistert, deutlich besser als andere Zeitgenossen.

Wir sehen das zum Beispiel in manchen Arien, in denen er zwei ganz verschiedene Welten vereint. Es gibt Arien, die eigentlich in sich schon perfekt sind, z. B. die Tenor-Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“ mit Solo-Oboe, Basso Continuo und Tenor. Sie könnte in dieser Besetzung für sich stehen, aber Bach baut noch einen Chor dazu, einen Choral im Wechsel mit dem Solisten. Die Matthäus-Passion ist voll solcher überbordender Strukturen: Elemente, die anderen Komponisten schon völlig gereicht hätten, verwebt Bach höchst meisterhaft kontrapunktisch mit anderen Elementen. Es gibt da quasi alle möglichen Kombinationen: Choräle mit Arien und Soli, Arien ohne Basso continuo, Choräle mit Variationen, das gesamte Instrumentarium wird mindestens ein Mal auch konzertant eingesetzt. Es ist wirklich eine Summe dessen, was in dieser Epoche vorhanden war.

Dorothea Hartmann

Wie musiktheatral oder opernhaf ist diese Musik?

Alessandro de Marchi

Man merkt an vielen Stellen, dass Bach auch gerne eine Oper komponiert hätte. In den Arien steckt viel Theater, auch die Secco-Rezitative sind sehr oft theatral, wenn etwa die Bässe ein Erdbeben mit Blitzen und Donner imitieren oder der Chor einen Sturm aufziehen lässt. Das ist ein ähnlicher Effekt wie Rossinis Unwetter des Orchesters im BARBIERE. Das sind gängige musiktheatrale Mittel. Bach hat sich ein Leben lang gewünscht, eine Oper zu komponieren, hat diese Karriere aber nicht verfolgen können. Vielleicht hatte er nicht den richtigen Charakter, und wahrscheinlich war sein Stil auch zu komplex für die Oper. In seiner Epoche waren Johann Adolph Hasse, aber auch Carl Heinrich Graun die großen Opernkomponisten. Für Bach waren Hasses Kompositionen aber nicht mehr als einfache Liedchen. Auf der anderen Seite empfanden die Zeitgenossen die Werke Bachs als viel zu komplex und unverständlich. Für damalige Ohren war das alles ein bisschen viel.

Dorothea Hartmann

Bach bietet ein dreidimensionales Setzkastenprinzip, die Struktur ist räumlich gedacht und geht in die Tiefe. Hasse und Graun denken eher in einer Zweidimensionalität, in Vorder- und Hintergrund. Das lässt sich vielleicht auch besser auf eine Bühne transportieren. Leuchtet auch vor diesem rein strukturellen Aspekt die räumliche Lösung für diese Inszenierung ein?

Alessandro de Marchi

Ja, absolut. Die räumliche Auffächerung ergibt noch eine andere, dritte Dimension. Es entsteht viel mehr als in einem gewöhnlichen Konzert, in dem die Orchester so nahe bei einander positioniert sind, dass eine echte Stereophonie gar nicht möglich ist. Bleiben wir bei der Dreidimensionalität und Komplexität der

Partitur: Ehrlicherweise muss man sagen, dass kaum jemand in der Lage ist, alles zu verstehen, was Bach im jeweiligen Moment denkt und was er da gleichzeitig ablaufen lässt. Wir alle sind Meister darin, uns zunächst auf ein Detail zu konzentrieren, dann auf das nächste... Das heißt, das Publikum muss geführt werden. Und das ist eine große Aufgabe, mit den Musiker*innen, dem Chor, den Solist*innen die wichtigsten Elemente plastisch werden zu lassen. Jeder muss genau wissen, wann welches Element oder Motiv im Vordergrund steht, und wann nicht.

Dorothea Hartmann

Es entsteht so etwas wie eine Hör-Linie?

Alessandro de Marchi

Absolut. Figuren tauchen auf, überkreuzen sich, verschwinden wieder. Es ist ein mehrdimensionales Spiel, Durchsichtigkeit muss geschaffen werden. Wie bei der Fotografie: über die Einstellung der Schärfe kann man etwas in den Vorder- oder Hintergrund rücken.

Dorothea Hartmann

Die Akustik der Deutschen Oper Berlin kommt uns hier entgegen, weil es nicht die typische Kirchenakustik gibt mit zu viel Nachhall. Ist es dadurch einfacher, hier zu musizieren?

Alessandro de Marchi

Ja, man muss hier völlig anders musizieren. In einer großen Kirche dirigiere ich langsamer und fordere eine kurze Artikulation, damit sich nicht zu viele Klänge überlappen. Hier brauchen wir mehr Tempo, auch weil wir hier nicht so zelebrieren wollen wie in der Kirche. Es ist ja eine Opernbühne. Trotzdem versuchen wir künstlich, etwas Nachhall zu erzeugen: Wir imitieren eine leichte Kirchenakustik, das heißt, wir lassen mit dem Bogen oder mit der Luft den Klang nie abrupt enden, sondern geben immer ein wenig nach.

Dorothea Hartmann

In dieser Produktion sind Musik und Szene noch enger miteinander verzahnt als im klassischen Guckkasten-Setting. Denn die szenische Konzeption greift auch in die musikalische Aufstellung ein. Das geht nur in einer engen Team-Arbeit. Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Benedikt von Peter?

Alessandro de Marchi

Wir ergänzen uns sehr gut und haben großes Vertrauen. Das liegt sicher auch daran, dass wir uns schon ewig kennen. Als ich als junger Dirigent in Hamburg gearbeitet habe, war er dort gerade Regieassistent. So haben wir zusammen angefangen. Wir haben viel voneinander gelernt. Und wir sind beide verrückt genug, um Räume anders zu bespielen. Das habe ich auch vor der Begegnung mit ihm schon gemacht: Vor vielen Jahren habe ich auf diese Art in Turin Monteverdis ORFEO dirigiert, die Musiker*innen waren im ganzen Raum verteilt – und zwar in Diagonalen miteinander verbunden. Das war verrückt. In Turin habe ich mit Spezialist*innen für Alte Musik auf diese Art auch Bach-Kantaten erarbeitet, auch Mozarts Krönungsmesse mit drei Orchestern und zwei Chören, verteilt auf zwei Emporen. In Salzburg hatten sie das damals auch so gespielt, es ist also eine historische Aufführungspraxis. In diesem Sinne haben Benedikt und ich uns sofort verstanden. Jetzt führen wir die Matthäus-Passion in einem erweiterten Raumkonzept auf. Benedikt sagt, es war meine Idee. Ich dachte, es sei seine gewesen.



CHORAL:

Herzliebster Jesu,
Was hast du verbrochen,
Dass man ein solch scharf
Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld,
In was für Missetaten
Bist du geraten?

OPFER

































CHORAL:

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

Ein Stück Berliner Geschichte

Die *Matthäus-Passion*
im 19. Jahrhundert

Michael Wersin

11. April 1727, Karfreitag:

Im nachmittäglichen Vespertagesdienst in der Leipziger Thomaskirche führt Johann Sebastian Bach vermutlich erstmals seine Matthäus-Passion auf.

11. März 1829:

Felix Mendelssohn Bartholdy dirigiert in der Berliner Singakademie konzertant seine eigene bearbeitete und gekürzte Version der Matthäus-Passion, vermeintlich zum hundertjährigen Jubiläum des Stücks.

Diese Eckdaten umgreifen das erste Jahrhundert einer mittlerweile beinahe dreihundert Jahre währenden Rezeptionsgeschichte der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Wir sind es heute gewohnt, dieses Werk jederzeit als Hörende konsumieren oder als Ausführende aus guten Ausgaben singen und spielen zu können. Unabhängig davon, wie umfassend wir das Stück heute hinsichtlich seiner musikalischen und theologischen Tiefendimension zu verstehen vermögen, halten wir „die“ Matthäus-Passion fest in unseren Händen, sei es in Partitur-, Klavierauszug- oder CD-Gestalt. Allerdings verschwimmt die das Werk betreffende Fakten- und Quellenlage naturgemäß mehr und mehr, je weiter man seine Geschichte zurückverfolgt: Am besten greifbar hinsichtlich der Frühgeschichte ist die von Bach eigenhändig angefertigte Partiturabschrift (ein Glücksfall der Musikgeschichte!) für die Wiederaufführung des Werkes im Jahre 1736, die gleichzeitig schon eine (erste?) Überarbeitung bedeutet. Die angenommene Aufführung von 1729, die man lange, auch in Mendelssohns Umfeld, für die Uraufführung hielt, und die heute vermutete Erstaufführung von 1727 sind erschließ-, aber nicht zweifelsfrei belegbar. Nicht umfassend nachvollziehbar ist des Weiteren die eventuell fortdauernde Präsenz des Werkes im 18. Jahrhundert, vor allem nach Bachs Tod im Jahre 1750: Pauschal wird behauptet, das Werk sei komplett in Vergessenheit geraten, allerdings ist nicht auszuschließen, dass Johann Friedrich Doles, der im Anschluss an Bachs direkten Amtsnachfolger Harrer 1756 Thomaskantor wurde und dies bis 1789 blieb, neben anderen oratorischen Werken Bachs auch die Matthäus-Passion aufgeführt hat.

Als jedenfalls Carl Friedrich Zelter, stolzer Besitzer einer Abschrift der autographen Partitur der Matthäus-Passion, um 1815 begann, das Werk mit dem Chor der Berliner Singakademie zu studieren, hatte der aufkommende Geist des Historismus den großen sakralen Werken Bachs schon jenen Nimbus des Faszinosums verliehen, den sie danach nie wieder verlieren sollten. Aber eine konzertante Präsentation des Werks vor Publikum hätte Zelter vermutlich nicht aus eigenem Antrieb in Angriff genommen, denn konkrete aufführungspraktische Fragen bedingten seinerzeit große Hürden im Hinblick auf eine komplette öffentliche Aufführung des Stücks: Nicht mehr gebräuchlich war z. B. die für alle barocke Musik so zentrale Generalbass-Spielpraxis, und gewisse Instrumente der Barockzeit – z. B. Oboi da caccia – gab es schlichtweg nicht mehr. Hinzu kam, dass große Teile der Textgrundlage des Werkes den Menschen des frühen 19. Jahrhunderts fremd waren: Zwar hatte sich die Bibelübersetzung Martin Luthers, aus der der Evangelistenpart und die Texte der Turba-Chöre stammen, im Wortlaut nicht wesentlich verändert. Aber alles andere – besonders die Texte der Arien samt vorausgehender Accompagnato-Rezitative, zudem auch viele der von Bach vertonten Choralstrophen – mussten den Menschen jener Zeit ungenießbar erscheinen; legendär ist Carl Friedrich Zelters Aussage über die „ganz verruchten deutschen Kirchentexte“. Zu groß war die Distanz zwischen der zeitgenössischen protestantischen Theologie und der lutherischen Spät-Orthodoxie der Bachzeit, zu sehr verstellte der Blick selbst auf die Tatsache, dass jene „verruchten deutschen Kirchentexte“ eng an Luthers Bibelübersetzung bzw. an seine bibelbasierte Theologie („*Sacra Scriptura sui ipsius interpres*“) anknüpften und daraus eine inhaltliche Legitimation beziehen konnten, die die antiquierte äußerliche Sprach-Gestalt zumindest zu relativieren geeignet war.

So sehr also Zelter als Wegbereiter der Wiederentdeckung des Werks gelten kann: Es bedurfte eines jungen, wagemutigen und unternehmungslustigen Allround-Musikers wie Felix Mendelssohn, um dieses monumentale Werk wirklich ins öffentliche Leben zurückzuholen, diesmal freilich in den Konzertsaal, nicht in die Kirche, denn einen liturgischen Rahmen gab es für oratorische Passionen dieser Art nicht mehr. Dass Mendelssohn bei seiner Berliner Aufführung dann dennoch u.a. zwei Drittel (!) der Arien, darunter „Mache dich, mein Herze, rein“ und das so zentrale „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ zu streichen sich veranlasst sah, belegt neben den interpretatorischen und aufführungspraktischen Mühen, die diese Stücke vermutlich bereiteten, vor allem auch die schon angesprochene Ratlosigkeit der barocken lutherischen Theologie gegenüber: es sind doch gerade die Arien als Reflexionsmomente des glaubenden Individuums, die im Wechsel mit der Passionserzählung das unmittelbare Angesprochen-Sein der Person durch die Heilsgeschichte repräsentieren. Und besonders im Fall von „Aus Liebe ...“ scheinen doch die Besonderheiten der Musik hinsichtlich ihres Bezugs zur Aussage der Arie ganz besonders klar für sich zu sprechen: Bach komponiert diese Arie ohne Basslage, verzichtet also auf Celli bzw. Violone und Akkordinstrumente. Der Instrumental-Besetzung aus Traversflöte und zwei Oboen da caccia fehlt dementsprechend das Fundament plus die normalerweise von der Continuo-Gruppe zu leistende Unterstützung der Harmonik durch Akkorde. Diese besondere kompositorische Maßnahme verursacht in der Bass-fixierten Barockzeit stets den starken Affekt des „Ausnahmezustandes“ im Sinne eines Skandalons – hier mit Blick auf den Tod Gottes am Kreuz, der aus Liebe zu seinen Geschöpfen stirbt. Die Musik reagiert bis in ihre Struktur hinein auf die vom Text ausgesagte unübertreffliche Opferbereitschaft des Heilands und „bekkennt“ sich damit im Letzten auf ganz besondere Weise zu ihrer Gottgeschaffenheit. Wir wissen nicht, ob Mendelssohn und seinem Ensemble nur die Oboen da caccia oder

insgesamt das Verständnis und der interpretatorische Zugang für diese spezielle Arie gefehlt haben. Merkwürdigerweise sind allerdings die den gestrichenen Arien vorausgehenden Accompagnati in der Berliner Aufführung offenbar weitgehend gespielt worden, scheinbar ohne dass man das anschließende Ausbleiben der so eng mit ihnen verknüpften Arien als Mangel empfunden hätte.

Interessant ist, dass die Chorsätze Mendelssohn und seinen Mitstreitern offensichtlich weniger Schwierigkeiten in interpretatorischer wie inhaltlicher Hinsicht bereitet haben: Hier überwog wohl die Begeisterung aus dem Blickwinkel des inzwischen mit Macht erwachten Interesses bürgerlicher Kreise am Chorgesang in großen (mit dreistelligen Teilnehmenden-Zahlen bestückten) Singvereinen. Die „Sing-Akademie zu Berlin“, gegründet 1791 durch Carl Friedrich Christian Fasch, konnte zur Zeit der Matthäus-Passion-Wiederaufführung schon auf eine fast vierzigjährige Sing-Tradition zurückblicken.

So fremd also Bachs Arien-Idiom für Publikum und Aufführende gewesen zu sein scheint, so faszinierend dürften auf alle Teilnehmenden und Anwesenden die chorischen Nummern gewirkt haben: Wenn Mendelssohns Schwester Fanny brieflich berichtet, „die Chöre“ seien „von einem Feuer, einer schlagenden Kraft und wiederum von einer rührenden Zartheit“ gewesen, so wird indes nicht klar, ob sie die großen doppelchörigen Gesänge zum Eingang und zum Schluss, die teils hochdramatischen Turbae oder aber die Choralstrophen in Bachs hochdifferenzierter, in vieler Hinsicht sehr dem Text folgender Satzart meint. Letztere allerdings haben immerhin so viel Eindruck gemacht, dass sie die kaum mehr auflösbare, bis heute dominante Identifikation der Paul-Gerhardt-Dichtung „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit jener Melodie, die zu Bachs Zeit noch viel stärker mit dem Sterbelied „Herzlich tut mich verlangen“ verbunden war und zudem als Kontrafaktur direkt auf ein weltliches Lied von Hans Leo Haßler („Mein Gmüth ist mir verwirret“) zurückgeht, begründete.

Die „schlagende Kraft“ und das „Feuer“, von dem Fanny hinsichtlich der Wirkung der Chorsätze spricht, haben ihre Ursache nicht zuletzt sicher auch in der Besetzungsstärke der Singakademie, die eine weitere Diskrepanz zwischen der originalen und der hundert Jahre später zur Anwendung gekommenen Aufführungspraxis erkennbar werden lässt: Heute ist klar, dass man für Bachs Aufführungen von Gottesdienstmusiken von einem bis höchstens drei oder vier Sängern pro Stimme ausgehen muss. Auch die maskuline Form ist hier die richtige: Frauenstimmen haben im Leipzig der Barockzeit nicht mitgewirkt, die Soprane waren Knaben, die Altstimmen Knaben oder falsettierende Männer. Eine solche Besetzung kann durchaus ein hohes Maß an Intensität erzeugt haben, aber „schlagende Kraft“ im Sinne von Lautstärke wird bei Bachs eigenen Aufführungen nicht zu den hervorstechenden Merkmalen gehört haben.

Die Wiedergeburt der Matthäus-Passion im Konzertsaal im Jahre 1829 dokumentiert also in mehrfacher Hinsicht einen Graben zwischen den ursprünglichen Rahmenbedingungen, für die das Stück geschaffen worden ist, und denjenigen, die rund hundert Jahre später die Wiederaufführung prägten. Unbeschadet aller Besonderheiten bzw. der besonders hohen Qualität, durch die sich das Werk auch aus heutiger Sicht vor dem Horizont der Passionsvertonungen des Hochbarock auszeichnet: Bach folgte mit der Komposition der Matthäus-Passion – ähnlich wie schon im Fall der 1724 vorgestellten „Johannes-Passion“ – zunächst einmal lediglich dem Auftrag seiner Arbeitgeber, alljährlich die Karfreitags-Vesper in einer der beiden Hauptkirchen mit einer oratorischen Passion zu gestalten. Eine „oratorische Passion“ ist die Matthäus-Passion deshalb, weil das Libretto im Kern aus dem originalen Bibeltext – Evangelistenbericht, Christusworte, Aussagen und





Einwürfe weiterer beteiligter Personen, Einwürfe des Volkes – besteht. Darum herum gruppieren sich die Choralstrophen und die Arientexte, die bibelbasiert, aber neu gedichtet sind. Schon zu Bachs Lebzeiten wurde die oratorische Passion abgelöst vom sog. „Passionsoratorium“, das nicht den biblischen Bericht wörtlich wiedergibt, sondern sich insgesamt als Betrachtung des Leidens Christi aus freien Texten zusammensetzt.

Vermutlich lag es aber immerhin in Bachs Absicht, mit der doppelchörigen Anlage der Matthäus-Passion noch einmal etwas Außergewöhnliches auf dem Gebiet der schon allmählich an Bedeutung verlierenden oratorischen Passion zu schaffen: Sein Textdichter Christian Friedrich Henrici (Picander) hatte ihm ein Libretto geliefert, das an markanten Punkten der Passion die „Tochter Zion“, die um ihren Bräutigam Christus klagt, und „die Gläubigen“, die aus beobachtender Position fragend und Reue empfindend kommentieren, dialogisch einander gegenüberstellt. Schon der große Eingangsschor bedient sich dieser dialogischen Rollenverteilung, gekrönt zusätzlich noch vom Choral-Cantus-Firmus „O Lamm Gottes unschuldig“. Bach hatte diese im Text angelegte Struktur insofern als Herausforderung angenommen, als er ihr durch Aufbieten zweier komplett eigenständiger Ensembles mit je eigenen Vokalsoli, Choristen (sofern die beiden Chöre nicht ausschließlich aus den vereinten Soli bestanden) und Instrumenten gerecht wurde. Aber freilich bedingte auch diese Doppelchörigkeit in Bachs eigener Aufführungspraxis nicht etwa eine monumentale Besetzungsstärke, wie man sie sich dann im 19. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als passend vorgestellt hat. Aber ein markant größerer Aufwand als in vergleichbaren Passions-Vertonungen der Zeit bedeutete sie allemal. Davon abgesehen jedoch gehorchte Bach mit der Vertonung des Bibeltextes als Secco-Rezitative (für die Worte des Evangelisten), Accompagnati (zur Hervorhebung der Christusworte) und Turba-Chöre (für die Antworten der Jünger und des Volkes) in formaler Hinsicht absolut den Gepflogenheiten jener Tage, ebenso wie das schon erwähnte Einfügen von Arien als persönliche Meditations-Stationen sowie chorisch gesetzten Liedstrophen als „Identifikationsangebote“ (so die Bach-Forscherin Renate Steiger) für die anwesende Gemeinde (vielerorts, wenngleich wohl nicht in Leipzig, hat die Gemeinde diese Strophen sogar mitgesungen) regulärer Bestandteil oratorischer Passionen des 18. Jahrhunderts ist. Herausragend sind mit Blick auf Bachs Urheberschaft allerdings die Dimension der Einzelsätze und des Gesamtwerks und natürlich die einzigartige Qualität der Musik. Aber selbst diese Aspekte waren zu Bachs Lebzeiten offenbar nicht Gegenstand öffentlicher Diskussionen, denn es gibt keinerlei Zeugnisse darüber, dass die Matthäus-Passion jemals besonderes Aufsehen erregt hätte.

Vom liturgisch-musikalischen „Normalfall“ trotz allen offensichtlichen Herausragens zum zeitüberspannenden Faszinosum, das seine ursprüngliche liturgische Heimat verloren hat: Diesen Weg hat die Matthäus-Passion also in den ersten hundert Jahren ihres Existierens zurückgelegt. Analog dazu wurde ihr Schöpfer Johann Sebastian Bach derweil vom Thomaskantor, der kreativ seinen dienstlichen Verpflichtungen nachkam, posthum zum alles überragenden „Originalgenie“, zu dem die Nachwelt ihn allzu gern stilisieren wollte. Seither haben sich die Weihrauchschwaden, die ihn im Laufe des 19. Jahrhunderts mystifizierend einzuhüllen begannen, glücklicherweise größtenteils wieder verzogen. Der Mensch Bach ist gewissermaßen auf Normalgröße zurückgeschrumpft, er muss sich nur noch in provinziellen Programmheften z. B. als „fünfter Evangelist“ betiteln lassen, so als habe er der biblischen Botschaft noch inhaltlich etwas hinzufügen wollen. Die weitgehende Rücknahme des Pathos in der Bach-Rezeption ist wohlthuend,

gibt sie doch den Blick frei auf den Praktiker Bach. „Ich habe fleißig seyn müssen; wer eben so fleißig ist, der wird es eben so weit bringen können,“ soll er laut seinem Biographen Johann Nikolaus Forkel gesagt haben. Es spricht indes keine falsche Bescheidenheit aus diesen besonnenen Worten, sondern eine Bodenständigkeit, die mit dem Umstand korrespondiert, dass der Musikerberuf seinerzeit vor allem ein Lehrberuf war. Genialität war sicher „nice to have“, aber sie galt als Geschenk Gottes, welches die Verpflichtung zur redlichen Entfaltung der mitgegebenen Talente nach sich zog. Dass Bach sich selbst mit seinem Schaffen vor dem Hintergrund des lutherisch-orthodoxen Protestantismus in einem hierarchisch geordneten Weltbild mit Gott an der Spitze verortete und seine Lebensaufgabe darin sah, seinem Können gemäß Musik zum Lob und zur Ehre Gottes zu schreiben, kann heute kaum mehr bezweifelt werden. In diesem Sinne ist nach heutigem Kenntnisstand nicht mehr davon auszugehen, dass Bach grundsätzlich mit den geistlichen Texten gehadert hat, auf deren Basis er Arien, Rezitative und Choralsätze zu komponieren hatte. Seine Genialität muss nicht exklusiv irgendwo jenseits seiner kirchenmusikalischen Aufgaben gesucht werden. Wir müssen an seinem geistlichen Musikschaftern nicht mehr „das Ingenium der Überwindung mindernden Materials durch sublimen Größe“ bewundern, wie Wolfgang Hildesheimer noch 1985 mit Blick auf die von Bach vertonten Rezitativ- und Arientexte meinte. Wir dürfen auch davon ausgehen, dass Bach in der Regel für diejenigen Aufführungsbedingungen komponiert hat, die ihm verfügbar waren: Er hat sich vermutlich nicht nach einem 150-Personen-Chor gesehnt oder nach einem Orchester in sinfonischer Größe, bestückt etwa mit moderneren Instrumenten, deren Spezifika er allenfalls erahnen hätte können, sondern er hat das „Material“, das er hatte, so eingesetzt, wie es der Aufgabe, die Textaussage musikalisch zu versinnbildlichen, am wirkungsvollsten dienlich sein konnte. Eine wie auch immer verwirklichte „historisch informierte Aufführungspraxis“ bringt also bei gewissenhafter Umsetzung den Vorteil mit sich, dass sie sich den originalen Rahmenbedingungen und damit dem originalen Klangbild zumindest annähert und damit die geistliche Musik Bachs auf diejenige Klanglichkeit und Expressivität zurückführt, die sie haben konnte und sollte. Das gilt heutzutage in gewisser Weise sogar für Aufführungen, die nicht mit barocken Instrumenten und ganz kleinen Vokalbesetzungen arbeiten: Unser Hören und Wiedergeben der Musik von Bach ist mittlerweile so sehr geprägt von den „Originalklang“-Aufnahmen der letzten Jahrzehnte, dass auch nicht spezialisierte Ensembles in der Regel nicht mehr so klingen wie noch die meisten in den 50er-, 60er- und 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts. Und die weitreichende Klärung des theologischen Backgrounds, der Bachs berufliches Umfeld und vermutlich auch seine persönliche Spiritualität prägte, hilft uns, sein stupendes musikalisch-rhetorisches Versinnbildlichungskönnen hinsichtlich theologischer Aspekte noch besser und zielgenauer zu begreifen.

Der Bedeutungshorizont der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs ist im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte beständig gewachsen und erstreckt sich mittlerweile in kaum mehr überschaubare Dimensionen. Einst hatte sie einzig ihre direkte Funktion als glaubensvertiefende Gottesdienst-Musik, mit Mendelssohns beherzter Wiederaufführung wurde sie vom Museumsstück, das seine ursprüngliche Funktion nicht mehr erfüllen konnte, zum maßlos bewunderten Kulturgut, das die Aufführenden wie die Hörenden bis an ihre Grenze und darüber hinaus forderte. Heute gehört diese Passion zur alljährlichen Routine zahlloser professioneller und semiprofessioneller Kunstschafter und ist vielen Interpretinnen und Interpreten aufführungspraktisch so vertraut wie nie seit ihrer Entstehungszeit. Gleichzeitig ermöglicht uns der inzwischen vorhandene Zugang zur Theologie des Werks, uns

im Spannungsfeld zwischen Annahme der eindringlich transportierten christlichen Heilsbotschaft und kritischer Auseinandersetzung mit derselben zu positionieren. Bachs geniale Musik einfachhin ohne die von ihm vertonten Worte zu genießen mag dabei für manche eine Option sein, aber mit Blick auf Bachs Verwurzelung im christlichen Glauben lutherisch-orthodoxer Prägung ist es sicher nicht die ehrlichste: Die Konfrontation mit den unbequemen Inhalten drängt sich auf, und sie lohnt sich – heute noch genauso wie damals.

Der theologische Blick: Von Matthäus zu Luther und Bach

Jens Schröter

Die Matthäus-Passion, in Familienkreisen Bachs und möglicherweise auch von ihm selbst als „große Passion“ bezeichnet, ist ein Meisterwerk der Interpretation eines biblischen Textes. Vermutlich am Karfreitag des Jahres 1727 in der Leipziger Thomaskirche uraufgeführt, besteht eines ihrer spezifischen Merkmale in der Besetzung mit zwei Chören, durch die Bach eine besondere Dramatisierung der Darstellung und Auslegung der Passionsereignisse erreicht. Die Passion war – wie auch die anderen geistlichen Oratorien und Kantaten Bachs – Teil des Gottesdienstes, in diesem Fall desjenigen am Karfreitag, wo sie, gemeinsam mit der Predigt, den biblischen Text für die Gemeinde auslegte. Die Praxis, das Werk unabhängig vom gottesdienstlichen Kontext konzertant oder szenisch aufzuführen, gehört dagegen in die im 19. Jahrhundert einsetzende Wirkungsgeschichte der Matthäus-Passion. Für Bach und seine Zeitgenossen war sie dagegen Teil der protestantischen Verkündigung der Karfreitagsbotschaft, in deren Zentrum die Besinnung auf die Bedeutung des Leidens und Sterbens Jesu stand.

Textgrundlage von Bachs Werk ist die Passionsgeschichte des Matthäusevangeliums in der Übersetzung Martin Luthers, die in Form von Rezitativen musikalisch umgesetzt und durch Choräle, Chöre und Arien interpretiert wird. In ähnlicher Weise ist Bach auch bei der zuvor entstandenen Johannespassion, seinem zweiten großen Passionswerk, vorgegangen, das die Passionserzählung des Johannesevangeliums zur Grundlage hat. Vergleichbar ist auch das Weihnachtsoratorium, das in seinen sechs Kantaten die Erzählungen von der Geburt Jesu aus dem Matthäus- und dem Lukasevangelium musikalisch umsetzt. In diesen und einigen weiteren Werken (z.B. auch in Kantaten und Motetten) erweist sich Bach nicht nur als genialer und virtuoser Komponist, sondern auch als hervorragender Kenner der biblischen Texte in der Tradition Luthers, die er mit seinen Vertonungen sowie durch die Zusammenstellung mit weiteren Texten, z.B. Kirchenliedern, für seine Zeit auslegt. Für ein eingehenderes Verständnis der Matthäus-Passion ist es deshalb hilfreich, die biblische Textgrundlage und einige Merkmale ihrer Interpretation durch Bachs Werk etwas näher zu betrachten.

Die Passionsgeschichte des Matthäusevangeliums

Das Matthäusevangelium wurde vermutlich um das Jahr 80 herum verfasst. Es setzt das bereits zuvor entstandene Markusevangelium voraus und verarbeitet es, gemeinsam mit weiteren Überlieferungen, zu einer Jesuserzählung eigenen Charakters. Hervorstechende Merkmale sind die großen Reden Jesu, insbesondere die „Bergpredigt“ in den Kapiteln 5 bis 7, sowie die häufigen Bezüge auf die „Schrift“, also das später im Christentum so genannte „Alte Testament“, dessen Verheißungen, wie es im Matthäusevangelium häufig heißt, durch das Wirken Jesu „erfüllt“ werden. Für das Matthäusevangelium ist demnach das Verhältnis der Geschichte Jesu zu den jüdischen Schriften von besonderer Bedeutung. Das Matthäusevangelium ist deshalb das „jüdischste“ der vier Evangelien des Neuen Testaments. Sein Verfasser, über den nichts Genaueres bekannt ist (der Name „Matthäus“ wurde dem Evangelium, ebenso wie bei den anderen Evangelien, erst nachträglich hinzugefügt), war vermutlich selbst ein Jude, der zum Glauben an Jesus als den Sohn Gottes und Messias gekommen war und sich der christlichen Gemeinde angeschlossen hatte. Deshalb ist ihm besonders wichtig zu betonen, dass sich die Verheißungen Gottes für das Volk Israel auf Jesus und sein Wirken beziehen.

Dabei befindet er sich in einer heftigen Kontroverse mit anderen jüdischen Gruppen, insbesondere mit den Pharisäern, die für sich ebenfalls, wenn auch in anderer Weise, reklamierten, das Gesetz Gottes und die biblischen Schriften in gültiger Weise auszulegen. Matthäus steht demnach in einem innerjüdischen Disput: Er versteht die von Jesus gegründete Gemeinschaft nicht als Gruppe, die sich vom Judentum entfernt hat, sondern als eine innerhalb des Judentums stehende Gemeinschaft, die sich mit anderen jüdischen Gruppierungen im Konflikt über die legitime Interpretation der jüdischen Schriften und Traditionen befindet. Das ist insbesondere angesichts der antijüdischen Wirkungsgeschichte dieses Evangeliums festzuhalten. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Die Passionserzählung befindet sich in den Kapiteln 26 und 27 des Matthäusevangeliums. Sie bildet mit dem abschließenden Kapitel 28, das von der Auferstehung Jesu und seinen Erscheinungen vor den Frauen und den Jüngern berichtet, einen Zusammenhang. Wie auch in den anderen Evangelien besteht also zwischen Leiden, Tod und Auferstehung Jesu eine enge Verbindung. In der liturgischen Feier der Geschichte Jesu wird das im Spannungsbogen von Karfreitag bis Ostersonntag zur Darstellung gebracht. Der dabei stark betonte Kontrast zwischen Tod und Grablegung einerseits, der Auffindung des leeren Grabes und der Auferstehungsbotschaft andererseits, entspricht der erzählerischen Gestaltung dieser Ereignisse: Die Trauer über Leid, Tod und Begräbnis Jesu hat ihre eigene geistliche Bedeutung. Sie führt die Gläubigen dazu, ihre Sünden zu bedenken, die das Sterben Jesu verursacht haben, und zugleich dafür zu danken, dass der Tod Jesu sie von diesen Sünden befreit hat. Die Konzentration auf das Leiden und Sterben Jesu in Bachs Passionsmusiken entspricht dabei dem theologischen und liturgischen Ort dieser Musik am Karfreitag. Die Auferstehungsbotschaft am Ostersonntag ist davon mit ihrem eigenen Inhalt abgesetzt. Sie feiert den Sieg des Lebens über den Tod, des Lichts über das Dunkel. Für die Ostertage hatte Bach darum ein (weniger bekanntes) Osteroratorium sowie einige Osterkantaten komponiert.



Die Passionserzählung des Matthäusevangeliums beginnt mit dem Satz „Es geschah, als Jesus alle diese Worte vollendet hatte ...“ (26,1). Das ist auch das erste Rezitativ der Matthäus-Passion (nach dem Eingangschor). Eine ähnliche Formulierung begegnet nach allen großen Reden Jesu. Hier bezieht sie sich mit der Wendung „alle diese Worte“ auf die gesamte Lehre Jesu im Matthäusevangelium zurück. Jesus kündigt nunmehr an, dass er in zwei Tagen, am Passafest, ausgeliefert und gekreuzigt werden wird. Luther, dem Bach hier wie stets folgt, übersetzt den griechischen Begriff „Passa“ mit „Ostern“, was einen unnötigen christlichen Bezug in den Verweis auf das bevorstehende (jüdische) Passafest einträgt und auch sachlich fragwürdig ist, denn die Stelle bezieht sich auf die Kreuzigung Jesu am Passafest, nicht auf den darauffolgenden Tag seiner Auferstehung. Die Revisionen der Lutherbibel haben dies seit längerem entsprechend korrigiert. Den Aufführungen der Matthäus-Passion liegt dagegen weiterhin der unrevidierte Luthertext zugrunde.

Dass Jesus seinen bevorstehenden Tod ankündigt, verweist auf sein Wissen um die kommenden Ereignisse und damit auf die Souveränität, die er auch angesichts seiner bevorstehenden Kreuzigung behält. Bereits zuvor hatte Jesus die Jünger mehrmals darauf hingewiesen, dass sein Weg in Leiden und Tod führen werde. In der Passionsgeschichte kommt dieses Wissen um die bevorstehenden Geschehnisse noch mehrere Male zum Tragen. So deutet Jesus die Salbung, die die namenlose Frau an ihm vornimmt, als eine Salbung für sein Begräbnis (26,11f.); er sagt den Verrat des Judas voraus (26,21–25), ebenso wie die Flucht der Jünger, seine künftige Auferstehung und die Verleugnung des Petrus (26,31–35). Das macht deutlich, dass Jesus nicht nur der leidende Mensch, sondern zugleich der Gottessohn ist, der den Geschehnissen nicht einfach wehrlos ausgeliefert ist, sondern sie aus einer höheren, göttlichen Perspektive zu überblicken und zu deuten vermag. Das Leiden und Sterben Jesu wird dabei als Gehorsam gegenüber dem Willen Gottes interpretiert. Dafür ist die Gethsemaneszene (26,36–46) ein eindrückliches Zeugnis. In dieser besonders dramatischen Episode betet Jesus zu Gott, seinem Vater, er möge den Kelch des Leidens an ihm vorübergehen lassen, fügt jedoch hinzu: „Doch nicht wie ich will, sondern wie du willst“. Jesus wird hier als angefochtener Mensch dargestellt, der Angst vor dem ihm bevorstehenden Leiden hat, sich zugleich aber dem Willen Gottes und seinem Plan fügt.

Zur Darstellung Jesu als des gehorsamen Gottessohnes gehört weiter, dass er sich von den nach ihm suchenden Häschern ohne Gegenwehr verhaften lässt und eine Verteidigung durch seine Jünger zurückweist (26,51–54). Schließlich gehört auch die Interpretation seines bevorstehenden Todes als eines Geschehens „für viele zur Vergebung der Sünden“ (26,28) zur Deutung Jesu als dessen, der sich freiwillig zum Heil der Menschen dem Willen Gottes unterordnet. Jesus deutet seinen Tod selbst in dieser Weise, als er beim letzten Mahl mit seinen Jüngern den Kelch als „Bundesblut“ bezeichnet, das zum Heil anderer vergossen wird.

Ein weiteres Merkmal der Passionsgeschichte ist die Herausarbeitung der Charakterzüge der handelnden Personen. Die Jünger werden durchweg als problematische Figuren dargestellt, die in Not und Bedrängnis versagen: Judas verrät Jesus an die Hohenpriester, Petrus verleugnet ihn, die Jünger verlassen ihn und fliehen (26,56). Unter dem Kreuz stehen – als Kontrast dazu – viele Frauen, die Jesus aus Galiläa nachgefolgt waren (27,55f.).

Die jüdischen Autoritäten – die Hohenpriester und Ältesten – sowie das jüdische Volk werden sehr negativ dargestellt. Am Beginn der Passionsergebnisse fassen sie den Beschluss, Jesus durch eine List zu ergreifen und zu töten. Dazu bedienen sie sich des Judas, der bereit ist, Jesus für 30 Silberlinge zu verraten. Später wird Jesus vor dem Hohen Rat verhört, des Todes schuldig gesprochen und dem Statthalter Pilatus übergeben. Als dieser es dem Volk freistellt, einen Gefangenen – den Mörder Barrabas oder Jesus – freizulassen, verlangen sie die Kreuzigung Jesu und die Freilassung des Barrabas. Diese Szene wird dadurch zusätzlich dramatisiert, dass Pilatus bei Jesus keine Schuld feststellen kann und sich selbst als „unschuldig am Blut dieses Menschen“ erklärt. Das Volk ruft daraufhin „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ (27,25). Es erklärt sich damit selbst als verantwortlich für den Tod Jesu, wodurch Pilatus zusätzlich entlastet wird.

Diese negative Darstellung hat zu einer massiven antijüdischen Interpretation der Passionsgeschichte geführt, die bereits in der Antike beginnt und sich bis ins 20. Jahrhundert erstreckt. Der Tenor dieser Auslegungen lautet, das jüdische Volk ziehe, indem es seinen Messias verleugne und der Kreuzigung überantworte, sich selbst die Verwerfung durch Gott zu, wogegen die Schuld des Pilatus nur darin bestehe, dass er Jesus gegen seine Überzeugung von dessen Unschuld dennoch habe kreuzigen lassen. Die ungleich größere Schuld habe dagegen das jüdische Volk auf sich geladen, indem es die Kreuzigung vehement eingefordert habe. Dadurch habe es für alle Zeit den Anspruch verwirkt, Gottes erwähltes Volk zu sein. An die Stelle Israels sei die Kirche als das neue Gottesvolk getreten, dem deshalb auch die Heilsverheißungen des Alten Testaments gelten würden.

Diese hier nur knapp zusammengefasste Sicht war für lange Zeit in der christlichen Theologie fest verankert. Sie war begleitet von einer massiven Judenfeindschaft, zu der Benachteiligungen, Ausschreitungen und körperliche Übergriffe gegen jüdische Mitmenschen gehörten, die in der Ermordung von Millionen jüdischer Menschen durch die Nationalsozialisten einen katastrophalen Tiefpunkt erlangten. In neuerer Zeit, nicht zuletzt als Konsequenz aus dem Holocaust, hat sich in der christlichen Theologie jedoch eine Neubewertung des Verhältnisses von Judentum und Christentum durchgesetzt, die auch auf einer veränderten Sicht der biblischen Texte gründet. Im Blick auf Interpretationen, wie sie auch in den Werken Bachs zum Ausdruck kommen und die aus einer Zeit stammen, in der in wenig sensibler Weise über das Verhältnis des christlichen Glaubens zum Judentum gedacht wurde, ist deshalb besondere Sensibilität vonnöten, um nicht antijüdische Ressentiments unreflektiert zu wiederholen.

Für die Passionsgeschichte des Matthäusevangeliums ist dazu zunächst die oben beschriebene historische Situation in Erinnerung zu rufen. Das Matthäusevangelium stellt sich nicht außerhalb oder gar gegen das Judentum seiner Zeit. Vielmehr versteht es das Wirken Jesu und seine Lehre *innerhalb* des Judentums. Der Konflikt zwischen verschiedenen jüdischen Auffassungen und Gruppen darf deshalb nicht aus der späteren Sicht einer bereits erfolgten Trennung von Christentum und Judentum in das Matthäusevangelium eingetragen werden. Im Blick auf die Interpretation der Passionsergebnisse ist zudem zu beachten: Im Matthäusevangelium ist nirgendwo davon die Rede, das jüdische Volk habe als ganzes und für alle Zeit seinen Anspruch verwirkt, das Volk Gottes zu sein. Vielmehr sind es der Hohe Rat und die jüdische Einwohnerschaft Jerusalems, die Jesus verhören, an Pilatus ausliefern und schließlich seine Kreuzigung fordern. Auch wenn es an der genannten Stelle heißt, das *ganze Volk* habe gerufen, das





Blut Jesu solle „über uns und unsere Kinder kommen“, ist damit nicht *ganz Israel*, sondern *die vor Pilatus versammelte Volksmenge* gemeint. Es handelt sich also nicht um eine symbolische Aussage über Israel als Gottesvolk insgesamt (das bei der geschilderten Szene ohnehin nicht anwesend war). Vielmehr wird betont, dass sich *das jüdische Volk von Jerusalem* gegen Jesus verschworen hatte. Diese Deutung wird dadurch unterstützt, dass an anderen Stellen im Matthäusevangelium in ähnlicher Weise von „ganz Jerusalem“ bzw. der „ganzen Stadt“ die Rede ist (2,3 bzw. 21,10).

Die Strafe, die das jüdische Volk Jerusalems damit auf sich zieht, ist für Matthäus die Zerstörung der Stadt im Jahr 70 durch die Römer. Dieses einschneidende Ereignis lag zur Zeit der Entstehung des Matthäusevangeliums noch nicht allzu lange zurück. Dass Matthäus es direkt mit der Kreuzigung Jesu in Verbindung bringt, erklärt sich aus der Konfliktsituation innerhalb des Judentums zwischen denjenigen Juden, die Jesus als Messias akzeptiert hatten, und denen, die ihn ablehnten und sogar zu seiner Hinrichtung beigetragen hatten. Es darf jedoch zum einen nicht außer Acht gelassen werden, dass Jesus durch die Römer hingerichtet wurde (die Kreuzigung war eine typisch römische Hinrichtungsform für Verbrecher und politische Aufrührer) und der jüdische Hohe Rat dazu vermutlich beigetragen hat, aber gar keine Möglichkeit hatte, jemanden zum Tod zu verurteilen oder gar hinzurichten. Zum anderen darf die Darstellung des Matthäus nicht als generelle Aussage über „das Judentum“ aufgefasst, sondern muss in ihren konkreten historischen Bezügen interpretiert werden.

Die Interpretation der Passionsgeschichte in Bachs Matthäus-Passion

Bachs Matthäus-Passion ist, wie auch andere seiner geistlichen Werke, ein eindruckliches Beispiel der musikalischen Umsetzung lutherischer Theologie in der Barockzeit. Bach war von der Theologie Luthers, insbesondere seiner Auffassung von der Bedeutung der Bibel, tief beeinflusst und verstand seine Musik als Auslegung der biblischen Texte in dieser Tradition. Das wird bereits daran erkennbar, dass Bach, wie oben bereits angemerkt, seinen Vertonungen biblischer Texte stets die Lutherübersetzung zugrunde legte. Das war im damaligen protestantischen Milieu Leipzigs nicht anders zu erwarten. Bachs Kompositionen lassen jedoch darüber hinaus erkennen, wie er zentrale Merkmale der lutherischen Theologie umsetzt und den Gläubigen seiner Zeit nahebringt.

Ein wesentliches Merkmal ist dabei der unmittelbare Bezug des biblischen Textes auf diejenigen, die die Bibel lesen bzw. Predigten oder Vertonungen biblischer Texte hören. In Bachs Werken, auch in der Matthäus-Passion, kommt diese Interpretation auf der Textebene durch die Zusammenstellung mit Chorälen, Chören und Arien zustande. So wird bereits im Eingangschor (Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen ...) als Grund für Jesu Leiden und Sterben „unsre Schuld“ benannt und in dem darüber gelegten Choral „O Lamm Gottes, unschuldig“, der ein lutherisches Kirchenlied verarbeitet, das Sterben Jesu als dasjenige des „unschuldigen Lammes“ gedeutet, das alle Sünde getragen hat. Bach hat diesem Choral eine

besondere Bedeutung beigemessen, was daran erkennbar wird, dass er ihn in gleicher Weise wie sonst nur die biblischen Texte – nämlich mit roter Tinte – in die Partiturzeilen der beiden Chöre geschrieben hat.

Ein weiteres Beispiel ist die Deutung der Szene, in der die Jünger auf die Ankündigung Jesu, einer von ihnen würde ihn verraten, erschrocken mit der Frage „Herr, bin ich's?“ reagieren (Nr. 9e). Im anschließenden Choral wird diese Frage durch einen direkten Bezug auf die gläubigen Hörer beantwortet: „*Ich bin's, ich sollte büßen, an Händen und an Füßen, gebunden in der Hölle!*“ (Nr. 10). Die Hörer – die zu Bachs Zeit die zum Karfreitagsgottesdienst versammelte Gemeinde bildeten – werden auf diese Weise unmittelbar mit dem biblischen Text konfrontiert. Schließlich ist auch das im Schlusschor (Nr. 68) erklingende Fazit der Leidensgeschichte Jesu ein Beleg für diese Sicht. Die Glaubenden rufen hier dem zu Grabe getragenen Jesus zu „Mein Jesu, gute Nacht! Die Müh' ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht ... Habt' lebenslang vor euer Leiden tausend Dank, dass ihr mein Seelenheil so wert geacht“. Das Leiden und Sterben Jesu, so wird hier noch einmal unterstrichen, hat seine Ursache in „unsern Sünden“, seine Bedeutung liegt darin, dass dadurch „mein Seelenheil“ erwirkt wird.

Darin kommt Luthers Theologie zum Tragen, in der es darum geht, den biblischen Text das eigene Leben prägen zu lassen, ihn sich zu Herzen zu nehmen, sich einzuprägen, ihn bedenken. Nicht zufällig sind Luthers Äußerungen über die Bibel und auch seine Bibelübersetzung deshalb stark von emotiver Sprache geprägt. Die biblischen Erzählungen gewinnen für Luther darin ihre Bedeutung, dass diejenigen, die sie lesen und hören, an ihnen teilnehmen, sie buchstäblich miterleben und sich so zum Heil dienen lassen. Diese Auffassung hat in der Rezeption lutherischer Theologie tiefe Spuren hinterlassen – nicht zuletzt in den Kompositionen Bachs, der dieses Verständnis meisterhaft umgesetzt hat.

Dazu gehört auch, dass historische Konstellationen der biblischen Texte sehr unmittelbar in theologische Aussagen für die eigene Gegenwart überführt werden. Wenn die Verheißungen des Alten Testaments in Christus erfüllt sind und das Heil nur im Glauben an Jesus Christus zu finden ist, dann müssen die Juden davon überzeugt werden und in ihrer Ablehnung des Evangeliums einen Irrtum erkennen und diesen korrigieren. Darin hatte Luther in der Tat zunächst seine Erwartung gesetzt, bevor er sie enttäuscht aufgab und sich zu seinen bekannten judenfeindlichen Äußerungen hinreißen ließ.

Die fehlende historische Differenzierung – die sich nicht zuletzt dadurch erklärt, dass sowohl Luther als auch Bach vor der Entstehung von Aufklärung und historisch-kritischer Wissenschaft wirkten –, hat zur Folge, dass die Kontroversen mit den Juden, die Jesus abgelehnt und sogar zu seiner Kreuzigung beigetragen haben, in oftmals problematischer Weise ausgelegt werden. In der Matthäus-Passion wird das z.B. daran deutlich, dass die Forderung der Juden „Lass ihn kreuzigen“ (Nr. 45b; 50b, der zweite Chor ist einen Ton höher komponiert, worin eine Steigerung der Forderung zum Ausdruck kommt) sowie die Selbstbezeichnung „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ (Nr. 50d) in temporeichen, energisch vorgetragenen Chören erklingen, denen ein ruhiger, die Bedeutung des Sterbens Jesu bedenkender Choral („Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“, Nr. 46), Rezitative („Er hat uns allen wohlgetan“, Nr. 48; „Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland angebunden“, Nr. 51) und Arien („Aus Liebe will mein Heiland sterben“, Nr. 49; „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen“, Nr. 52) entgegengesetzt

sind. Auf diese Weise werden das Agieren „der Juden“ und die heilvolle Wirkung des Todes für die Gläubigen in direkten Kontrast zueinander gesetzt. Die darin implizierte Aussage – auf der einen Seite stehen die Juden, die den Heiland der Kreuzigung überantworten, auf der anderen steht die wunderbare Wirkung dieses Sterbens, mit der Jesus die Strafe für die Sünden der Menschen auf sich nimmt – transportiert ein problematisches antijüdisches Klischee, das durch die musikalische Gestaltung zusätzlich unterstrichen wird. Die eindrückliche Herausarbeitung der heilvollen Bedeutung des Leidens und Sterbens Jesu hat deshalb die Kehrseite in einer problematischen Darstellung der Rolle des jüdischen Volkes.

Bachs Matthäus-Passion heute

Bachs „große Passion“ gehört zu den eindrücklichsten Zeugnissen geistlicher Musik in lutherischer Tradition. Obwohl über längere Zeit nur wenig beachtet und aufgeführt, setzte mit der von Karl Friedrich Zelter und Felix Mendelssohn Bartholdy mit der Berliner Singakademie auf den Weg gebrachten Berliner Aufführung von 1829 eine intensive Rezeption und Interpretation des Werkes ein, die bis heute andauert. Dazu gehören zahlreiche, auch szenische Aufführungen wie diejenige an der Deutschen Oper. Dabei werden, heute zumeist außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes im Karfreitagsgottesdienst, immer wieder neue Facetten theologischer, geistlicher und musikalischer Art entdeckt und zu Gehör gebracht. Das betrifft zum einen den biblischen Text selbst, zum anderen Bachs Interpretation durch die doppelchörige Anlage sowie die Choräle, Chöre und Arien. Bach selbst war bei der Schaffung dieses Werkes der lutherischen Theologie seiner Zeit verpflichtet. Aus heutiger Sicht stellt das vor die Aufgabe, auch problematische Aspekte – insbesondere die antijüdischen Facetten des Werkes – bewusst zu machen und nicht unkritisch zu wiederholen.

Jens Schröter ist Professor für Exegese und Theologie des Neuen Testaments sowie die antiken christlichen Apokryphen an der Humboldt-Universität zu Berlin.

CHOR I, CHOR II, KINDER:

Wir setzen uns mit Tränen nieder
Und rufen dir im Grabe zu,
Ruhe sanfte, sanfte ruh.
Ruht, ihr ausgesognen Glieder,
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein,
Höchst vergnügt schlummern
Da die Augen ein.



Synopsis

Benedikt von Peter

Part I

Prologue

Scene 1 – The High Council Decides upon Jesus' Death

Caiaphas meets with the other Jewish high priests to plan the capture and death of Jesus.

Scene 2 – The Anointment at the House of Simon

Simon's wife anoints Jesus' head, to the dismay of his disciples, who lament the wasting of this precious good.

Jesus explains to them that the woman has done a good deed, preparing him for the grave.

Scene 3 – The Betrayal of Judas

Judas comes before the high priests and announces his willingness to betray Jesus for a price of thirty pieces of silver.

Scene 4 – The Last Supper

Jesus celebrates the Easter meal with his disciples. He predicts that one of them will betray him. Jesus breaks the bread – his body – and distributes the wine – his blood.

Scene 5 – Peter's Oath of Faith

Peter swears he will never deny Jesus. The other disciples agree. Jesus predicts that Peter will disown him three times before the rooster crows.

Scene 6 – Jesus in the Garden of Gethsemane

Jesus is sad and asks Peter and the sons of Zebedee to keep watch with him. When all his disciples have fallen asleep, Jesus prays to God, his father.

Scene 7 – The Capture of Jesus

Judas appears with the high priests and soldiers.

To identify Jesus for his enemies, Judas kisses him. Thereupon, Jesus is seized and taken away.

Epilogue

Part II

Prologue

Scene 8 – False Witnesses before the High Council

Jesus is led before Caiaphas and the high priests.

Two false witnesses appear, and Jesus is condemned to death for blasphemy. He remains silent.

Scene 9 – Peter's Denial

Outside the palace, Peter is recognized by several people as one of Jesus' followers. He denies his connection with Jesus three times. The crow of a rooster announces the new day. Peter remembers Jesus' words and bursts into tears.

Scene 10 – The Death of Judas

The high priests decide to bring Jesus before the Roman governor Pontius Pilate to have their death sentence executed. When Judas sees this, he repents his deed. He returns the blood money – thirty pieces of silver – to the high priests and hangs himself from a tree.

Scene 11 – The Interrogation by Pilate

The governor interrogates Jesus and the high priests accuse him. When Pilate asks Jesus for a response, he remains silent.

Scene 12 – Jesus is Condemned

On Passover, the governor asks the people which criminal he should set free: Jesus or Barabbas. Incited by the high priests, the crowd cries for Barabbas to be freed. Pilate asks the people what is to happen with Jesus. The crowd demands that he be crucified.

Scene 13 – The Vilification of Jesus

When Pilate realizes that he cannot change the judgment, he takes a bowl of water and washes his hands. Barabbas is freed, and Jesus is flagellated. A purple cloak is put around his shoulders and he is crowned with a wreath of thorns. The crowd salutes him, mocking him as the "King of Jews".

Scene 14 – Simon Bears the Cross for Jesus

Jesus is sent upon the path to his crucifixion. A man named Simon of Cyrene is forced to bear the cross for him.

Scene 15 – The Crucifixion of Jesus

They come to Golgotha, the "place of skulls", where Jesus is crucified. He is given vinegar to drink and mocked: the son of God cannot even free himself from the cross.

Scene 16 – The Death of Jesus

Jesus dies. At that moment, the veil in the Temple is torn apart, the earth trembles and rocks burst. Now the bystanders realize that Jesus truly was the son of God. One of Jesus' disciples, the wealthy Joseph of Arimathea, asks Pilate to hand the corpse over to him.

Scene 17 – Burial

Jesus is washed and wrapped in a shroud. His body is laid in a grave which is sealed with a large boulder.

Epilogue

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrle; *Spielzeit* 2022/23;
Redaktion Dorothea Hartmann; *Mitarbeit* Steffen Küster; *Gestaltung* Uwe Langner; *Druck* trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Interviews mit Benedikt von Peter und Alessandro de Marchi, sowie die Artikel von Michael Wersin und Jens Schröter sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung verfasste Benedikt von Peter.

Bildnachweise

Marcus Lieberenz fotografierte backstage die Kinder in der Probe am 18. April 2023 und die Klavierhauptprobe am 26. April 2023.

Johann Sebastian Bach

Matthäus-Passion

Oratorium in zwei Teilen

Premiere am 5. Mai 2023 in der Deutschen Oper Berlin
Koproduktion zwischen der Deutschen Oper Berlin und dem Theater Basel

Musikalische Leitung: Alessandro De Marchi; Inszenierung: Benedikt von Peter; Bühne: Natascha von Steiger; Kostüme: Lene Schwind;
Licht: Roland Edrich; Chöre: Jeremy Bines; Leitung des Kinderchores: Christian Lindhorst; Szenische Einstudierung: Ulrike Jühe;
Dramaturgie: Dorothea Hartmann

Evangelist: Joshua Ellicott; Jesus: Padraic Rowan; Bass: Joel Allison; Tenor: Kieran Carrel; Petrus: Michael Bachtadze; Pilatus:
Artur Garbas; Sopran: Siobhan Stagg; Alt: Annika Schlicht; Eine falsche Zeugin: Annika Schlicht; Ein falscher Zeuge: Kieran Carrel;
Ein Hohepriester: Michael Bachtadze; 1. Magd: Siobhan Stagg; 2. Magd: Annika Schlicht; Pontifex I: Artur Garbas; Pontifex II:
Michael Bachtadze; Ein Mädchen: Mina Christ

Kinderchor, Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin

