

Ähnlich verfährt Musculus im Johanneshymnus (Nr. 47). Da die Anrede an Christus gerichtet werden soll, muß die zweite Zeile ersetzt werden, wobei auch „mira“ gegen „gloriam“ ausgetauscht wird. Aus:

Ut queant laxis resonare fibris
mira gestorum famuli tuorum,
solve polluti labii reatum,
Sancte Iohannes.¹⁴

wird:

Ut queant laxis resonare fibris
gloriam in Iohannem tuum fideles,
solve polluti labii reatum,
Christe redemptor.

Dadurch ist allerdings die ‚musikalische‘ Silbenfolge *Ut-re-mi-fa-sol-la* zerstört. Urbanus Regius behält sie bei seiner ebenfalls inhaltlichen Umformulierung des Textes bei:

Ut queant laxis resonare fibris
mira baptistae famuli, precamur,
solve polluti labii reatum,
tu Deus alme.¹⁵

Die Kompositionen Cosmas Alders hat Arnold Geering seinerzeit so gründlich beschrieben, daß erst auf der Basis einer Edition der von ihm angefertigten Übertragungen aller Hymnen erneut darüber zu handeln sein wird¹⁶.

Johann Sebastian Bachs Passionsmusik als persönlicher Frömmigkeitsausdruck

Studien zur Arie „Erbarme dich, mein Gott“ aus der Matthäus-Passion

von Stefan Janson, München

I. Zur Forschungslage

Die Untersuchungen zu Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* sind im Bereich musikwissenschaftlicher Forschung nicht sehr zahlreich, gemessen an der Wertschätzung dieses Werks im Gesamten des Bachschen Œuvre.

Nach der Renaissance der *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy beschäftigen sich die kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert bis in die 50er Jahre hinein sehr sporadisch vorgelegten Veröffentlichungen vorrangig mit Detailproblemen, die weniger die interpretatorische Analyse als Fragen der Aufführungspraxis zur Bach-Zeit betreffen¹. Nach den 50er Jahren ragt Martin Gecks Bemühen heraus, die Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* im 19. Jahrhundert über den Weg der

¹⁴ *Analecta hymnica mediæ ævi* Bd. 50, S. 120, Nr. 96.

¹⁵ Wackernagel I, S. 270, Nr. 458.

¹⁶ Geering a. a. O. Eine Edition der Hymnen ist geplant.

¹ Vgl. u. a. Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach* (2 Bde.), Leipzig 1873/1880; Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1908; Alfred Krauss, *Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion*, Leipzig 1909; Wilhelm Werker, *Die Matthäus-Passion*, in: *Bach-Studien* 2, Leipzig 1923; Arnold Schering, *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, Leipzig 1936; Friedrich Graupner, *Die Rezitative des Evangelisten in der Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs* (Diss. Greifswald 1947); Theodor Jakobi, *Zur Deutung von Bachs Matthäus-Passion. Musik – Ausdruckskunst – Tonsymbolik*, Stuttgart 1958. Nicht zuletzt ist auch auf Friedrich Smends Symbolarbeiten zur *Matthäus-Passion* in den *Bach-Studien* hinzuweisen.

Quellenforschung zu belegen². Über diese Dokumentation hinaus ist eine entscheidende weiterführende Wertung und Auswertung der Materialien bislang ausgeblieben.

Es fehlt also an einer umfassenden text- wie musikanalytischen Arbeit, die dem neueren Forschungsstand entspricht. Ein Wegstück weit soll hier der Versuch unternommen werden, die Lücke zu schließen durch die Analyse einer Arie der *Matthäus-Passion*, der eine zentrale, eine Schlüsselstellung zukommt, der Arie Nr. 47: „Erbarme dich, mein Gott . . .“³.

II. Zum formalen Verhältnis von Text und Vertonung

Die Arie „Erbarme dich“ ist im Blick auf ihren Standort in der *Matthäus-Passion*, ihren textlichen und musikalischen Bau, ihre Proportionen im Gefüge von Text und Wortsinn, Sinngehalt, Kompositionsweise und musikalischem Ergebnis ein exemplarisches Stück im Schaffen Bachs. Die Untersuchung soll von den zeithistorischen Gegebenheiten der Entstehung der *Matthäus-Passion* her ihren Ausgang nehmen.

Bachs *Matthäus-Passion* wurde, gemäß ihrer vorgesehenen Bestimmung, im Rahmen des Nachmittags-Gottesdienstes am Karfreitag des Jahres 1729 unter der Leitung Bachs in der Leipziger Thomaskirche erstmals aufgeführt⁴. Als Textgrundlage hatte Bach für diese Passion eine Gedichtsammlung von Christian Friedrich Henrici, gen. Picander, gewählt, der er detailgetreu gefolgt ist. Kompilatorische Arbeit leistete Bach durch die auch von Picander vorgesehene Einfügung der Schriftworte nach dem Evangelisten Matthäus. Nur gelegentlich nahm Bach eine Texterweiterung vor; sie hielt sich jedoch in engsten Grenzen⁵ und betraf zumindest die Arie „Erbarme dich“ nicht. Picanders Text zur *Matthäus-Passion* ist in Leipzig 1729 verlegt worden. Dies läßt die Überlegung, die Vertonung des Picander-Textes sei 1727 bereits durch Bach abgeschlossen worden, nicht glaubhaft erscheinen⁶, wengleich die Annahme naheliegt, daß Bach die Texte schon vor ihrem Erscheinen gekannt hat⁷. Nur wenig deutet darauf hin, daß Picander sie in Zuarbeit für Bachs Komposition

² Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967. – Zuletzt hat Helmuth Rilling seine praxisorientierten Anmerkungen zur *Matthäus-Passion* vorgelegt, die im wesentlichen von Smends Grundaussagen ausgehen und keine neuen Erkenntnisse für die Forschung zur *Matthäus-Passion* in Hinblick auf das Gesamtverständnis der Passion zeitigen. Helmuth Rilling, *Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion. Einführung und Studienanleitung* (Reihe Praxis der Chorprobe) Frankfurt a. M., London, New York, o. J. (70er Jahre).

³ Die Zählung richtet sich nach der Ausgabe Breitkopf und Härtel, Wiesbaden o. J.

⁴ Die neuere Forschung hat zurecht darauf hingewiesen, daß eine *Matthäus-Passion*-Fassung bereits vor der 1729 aufgeführten Version existiert hat bzw. bereits wahrscheinlich 1729 aufgeführt wurde, während die endgültige Fassung von 1736 datiert, die eine Überarbeitung der Urfassung ist. Vgl. hierzu die Ausführungen in der *Kritischen Gesamtausgabe* und Alfred Dürrs Ausführungen zur Faksimile-Ausgabe der Urfassung der *Matthäus-Passion*, Leipzig 1972, und dessen kritischen Bericht zur späteren Fassung von 1736 (*Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft*, Kassel 1974). Die Urfassung war so angelegt, daß Nr. 1–3 von Teil I vor der Predigt aufgeführt wurden, der folgende Teil im Anschluß daran. Nr. 35 wurde erst für die Fassung letzter Hand von Bach gestaltet. Früher schloß der erste Teil mit dem Choral „*Jesum laß ich nicht von mir*“

⁵ Vgl. hierzu die Angaben in der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA), Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Kassel und Leipzig 1954 ff., und schon früher: Rudolf Wustmann, *Johann Sebastian Bachs Kantatentexte*, Leipzig 1913, Neuauflage 1956.

⁶ Christian Friedrich Henrici (Picander), *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Erster Theil*, Leipzig 1727; ²ebda. 1732; ³ebda. 1736; *Anderer Theil* (mit *Matthäus-Passion*) ebda. 1729; ²ebda. 1734. Zit. nach der faksimilierten Fassung bei Werner Neumann, *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, S. 318 ff., hier S. 321–324.

⁷ Zu beachten ist nämlich, daß die Gedichtsammlung als Konglomerat herausgegeben wurde und somit eine Entstehung des Textes vor 1727 denkbar ist und in Anlehnung an Picanders Passionsoratorium von 1725 erfolgte. Kompilatorisch wurde Bach in jedem Fall tätig, indem er Erweiterungen von Salomon Franck, Berthold Heinrich Brockes u. a. hinzufügte (Textkompilation: *Matthäus-Evangelium* Kap. 26, 1–23; 36–75; 27, 1–66). Christian Friedrich Henrici (Picander), *Passion nach dem Evangelisten Matthäus*, in: *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte*, Teil II, Leipzig 1729. Ders., *Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag*, Leipzig 1725, hier Nr. 19, 25, 47, 58, 78 in Anlehnung. Salomon Franck, *Madrigalische Seelenlust über das Heilige Leiden unsers Erlösers*, Arnstadt 1697, hier Nr. 9 in Anlehnung. Ders., *Geist- und weltliche Poesien*, Jena 1711, hier Nr. 74 in Anlehnung. Berthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, Hamburg 1712, hier Nr. 33 in Anlehnung. (Vgl. die Angaben in der NBA und bei Neumann, bes. S. 235, jeweils a. a. O.) Auffallend ist der Umstand, daß manche Texte, die nicht von Picander stammen, z. B. solche von Franck (z. B. Rez. Nr. 74) in das Textbuch Picanders von 1729 ohne näheren Quellenhinweis und ohne Rücksicht auf plagiatorischen Vorwurf eingegangen sind. Die kompilatorische Begabung und Übung hatte Bach bereits durch die Texterstellung zu seiner *Johannes-Passion* erbracht, die – bisher unwidersprochen – möglicherweise im Gesamten des Textes auf ihn selbst zurückgeht.

konzipierte, daß also von einem Austausch zwischen Dichter und Komponist über das Gesamtwerk *ex ovo* zu reden wäre.

Die Arie „Erbarme dich“ ist also in der Picander-Textfassung von Bach nicht verändert worden. Picander hat durch Wiederholungen der Textzeilen „Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen“ eine Anlage des Textes formal vorgegeben, die musikalisch die Da capo-Form herausfordert. Auffallend ist allerdings, daß die Arientexte von Picander nicht regelmäßig derart gebildet wurden. Auch wenn Bach hier die Vertonung in der Anlage als Da capo-Arie vornahm: Die Wiederaufnahme von ein bis zwei Textzeilen am Arienschluß entspricht keiner einheitlichen Konzeption im Dichtungsschaffen Picanders. Selbst das Reimschema – a b c c a / a b – ist nicht notwendiger Anlaß zur Textwiederholung gewesen. Daß die Arie „Erbarme dich“ dennoch eine solche Wiederholung aufweist, dürfte möglicherweise lediglich optische Gründe und keine sinngehaltlich bedeutsamen Ursachen gehabt haben. Die Arie „Erbarme dich“, wie auch die folgende „Gebt mir meinen Jesum wieder“, sind so kurz (je vier Zeilen, ohne Wiederholung), daß die Wiederholung der Einleitungsworte bloßes Füllsel gewesen wäre. Sobald der Arientext in mehr als vier Zeilen von Picander konzipiert war, verzeichnete er die Textrepetition in ausführlicher Form nicht mehr, sondern ersetzte sie durch die Anweisung „Da capo“.

Durchgängig hat sich Bach an diese von Picander vorgesehene Textrepetition gehalten und die vorgegebene Da capo-Form musikalisch aufgenommen, und zwar ausnahmslos bei allen Arien. Dies läßt den Schluß zu, daß Bach unter Umständen ein grundsätzliches Einverständnis mit Picander darin getroffen hatte, daß in den freien Formen der Arie stets die italienische Form der Da capo-Arie angewendet werden sollte. Diese konnte Bach mühelos vertonen, ohne sich der Schwierigkeit gegenüber zu sehen, daß eine für die Da capo-Arie notwendige Textrepetition möglicherweise sinngehaltlich der Arienkonzeption widersprochen hätte. Allein der Umstand, daß Picander von vornherein „Recitativ“ und „Arie“ benannte Texte konzipierte und nur stichwortartig auf die Schriftstelle verwies, auf die sie sich beziehen und der sie zuzuordnen sind, läßt kaum den Schluß zu, daß Absprachen, geschweige detaillierter Art, zwischen Picander und Bach getroffen worden sind⁸.

III. Die Arie „Erbarme dich“ im Konzept der *Matthäus-Passion*

In ihrer Grundkonzeption besteht die *Matthäus-Passion* formal aus einem beständigen Wechsel von Turba-Chören, Chorälen, Rezitativen und Arien. Dies ist die einheitliche Klammer, durch die sich die *Matthäus-Passion* in ihrer Form von den Kantaten und der *Johannes-Passion* Bachs unterscheidet. Im innermusikalischen Gefüge zeichnet sich die *Matthäus-Passion* durchgängig durch einen ruhigen Sprachduktus aus. Er steht im Gegensatz zu dem der *Johannes-Passion*. Bereits der Evangelienbericht des Johannes ist durch eine härtere Sprache gekennzeichnet, auch durch eine detailgetreue, zugleich rückhaltlos herbe Geschehensbeschreibung der Passion Christi.

Hat Bachs *Johannes-Passion* wenige Zäsuren, die in Gestalt einer Arie einer ruhigen Betrachtung Raum gewähren, so ist die *Matthäus-Passion* dagegen betont meditativ orientiert, wobei der Evangelienbericht hierfür Veranlassung gab; ohne Zweifel aber haben auch die Dichtungen Picanders wesentlichen Anteil an dieser Konzeption.

Daß Bach die Picanderschen Texte – ganz allgemein betrachtet – gegenüber anderen Autoren bevorzugt hat, darf in Hinblick auf die *Matthäus-Passion* als besonders günstig angesehen werden.

Durchgängig sind vor allem die Arien-Texte Picanders von herausragender sinngehaltlicher Qualität; darin unterscheiden sie sich von der spätmittelalterlich nachblühenden Schauerdichtung der Zeit und der süßlichen Eleganz mancher empfindsamen Rokoko-Dichtungen. Die Arien der *Texte zur Passions Music* haben mit wenigen Ausnahmen einen trauernd betrachtenden Charakter, der den Kompositionsansatz in Bach mitbestimmen mußte.

⁸ Daß Bach die Arie „Erbarme dich“ für die Kantate 244a „Klagt, Kinder, klagt es aller Welt“ 1729 parodierte, indem er der Musik einen Text Picanders unterlegte, der für die Trauermusik für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen bestimmt war, dürfte auf die Not des Komponisten zurückzuführen sein, in Eile für den plötzlichen Anlaß ein Werk fertigzustellen. Eine ganze Reihe von Sätzen der Passion wurde für diese Kantate parodiert. Der Text der Arie Picanders lautet: „Erhalte mich, / Gott, in der Helffte meiner Tage, / Schone doch, / Meiner Seele fällt das Joch / Jämmerlich. / Erhalte mich, / Gott, in der Helffte meiner Tage.“ Zit. nach der Faksimile-Fassung nach Neumann, a. a. O., S. 398 ff., hier S. 399.

Der Standort der Arie „Erbarme dich“ ist im Geschehen um die Auslieferung Christi angesiedelt. Christus ist Pilatus überantwortet. In einem Nebenbericht, der für das Verständnis des Hauptgeschehens, der Passion Christi, nicht notwendig wiedergegeben werden mußte, teilt Matthäus die Verleugnung Jesu durch Petrus mit. Der Bericht schließt mit dem Hinweis auf das Reueempfinden des Petrus: „Und alsbald kräheete der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen. Und ging heraus und weinete bitterlich.“⁹ Unmittelbar an diese Evangelistenworte schließt sich die Arie „Erbarme dich“ an.

In dem Evangelienbericht des Johannes ist die Petrus-Episode etwas stärker in dem Bericht von der Vorladung Christi integriert und zugleich auch beiläufig referiert. Die Verleugnungsszene als solche wird bei Johannes mehr zergliedert, die Reueszene aber läuft nahezu in den gleichen Text aus wie in der *Matthäus-Passion*: „Da verleugnete Petrus abermal, und alsbald kräheete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich“¹⁰.

Bach läßt in der *Johannes-Passion* hierauf eine Tenor-Arie folgen – inhaltlich eine Widerspiegelung der Seelenqualen des Petrus nach der „Missetat“ der Verleugnung Jesu, gleichsam ein innerer Monolog¹¹. Hieran schließt der Chor mit zweierlei Betrachtungen an, in erster Perspektive die objektive Beurteilung der Tat Petri, in zweiter Perspektive der Rückschluß auf die eigene, des Menschen Schuld mit der Bitte an Gott, er möge das Gewissen wachrütteln.

In der *Matthäus-Passion* folgt auf eine Alt-Arie ebenfalls ein Chor¹², der inhaltlich auf die „Gnad und Huld“ Christi abhebt. In der *Johannes-Passion* wie in der *Matthäus-Passion* bildet jeweils der Choral im Anschluß an die Arie an dieser Stelle den Abschluß der aus der Verleugnungsszene sich ergebenden Sinneinheit.

IV. Exegese des Sinngehalts der Arie „Erbarme dich“

Geben Arie und Chor im Anschluß an die Verleugnungsszene in der *Johannes-Passion* offenkundig Zerknirschung, Buße und Beugewilligkeit wieder, so lassen Arie und Chor in der *Matthäus-Passion* Hoffnungswilligkeit und Gütevertrauen in Gott erkennen. Die Barmherzigkeit Gottes wird in der Folgebetrachtung zur Petrus-Szene in der *Matthäus-Passion* ganz in den Mittelpunkt gestellt. Ein vergleichbarer Ansatz ist theologisch-exegetisch in den entsprechenden Passagen der *Johannes-Passion* nicht zu erkennen.

Die Barmherzigkeit Gottes wird theologisch beschrieben als Wille Gottes, aus freier Gnade den Menschen zu Hilfe zu kommen, und ist heilsgeschichtliche Erfahrung. Obleich die Barmherzigkeit tatsächlich ist, ist sie doch bedingt durch das Ermessen Gottes und damit stets Objekt der Bitte. Das Bittgebet hat die Form des Anrufs an die Barmherzigkeit Gottes.

Die Arie „Erbarme dich“ ist in Anrufungsform gehalten („Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen. / Schau hier, / Herz und Auge weint vor dir / Bitterlich, / Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen“¹³), besonders in den ersten beiden Zeilen. Bestärkende Beteuerung in der Bitte drückt der Mittelteil der Textgesamtheit aus („um meiner Zähren willen“; „Herz und Auge weint vor dir bitterlich“): Reue wird kundgegeben. Die Aussage ist dabei so angelegt, daß nicht eine Person, die dem Kreis um Christus angehört, zum Bittenden wird, sondern eine beliebige, anonyme Person, die damit stellvertretend bittet für Petrus wie für die gläubige Menschheit. Dieses Reuebekenntnis ist die angemessene Antwort auf die Sünde der Verleugnung Christi durch den Menschen.

Subsumiert man die theologische Ausdeutung der Barmherzigkeit Gottes der literarisch-inhaltlichen Auslegung der Arie, so erweist sie sich sowohl als Bittgebet als auch als Reueerweckung; sie ist ein Ausdruck des Hoffens auf die Barmherzigkeit und Gerechtigkeit des Herrn.

⁹ Zit. nach der Originalfassung des Textes nach Neumann, a. a. O.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Strophe 10 aus *Jesu Leiden, Pein und Not* (Paul Stockmann, 1633).

¹² Strophe 6 aus *Werde munter mein Gemüthe* (Johann Rist, 1642).

¹³ Zit. nach Originaltext nach Neumann, a. a. O.

V. Die Arie „Erbarme Dich“ als Arie für Alt-Stimme

In der *Johannes-Passion* hat Bach an entsprechender Stelle, nämlich unmittelbar nach dem Evangelienbericht über die Verleugnung Christi durch Petrus, eine Arie eingesetzt, die in aufwühlend-dramatischer musikalischer Aussagekraft die geistig-seelische Verwirrung des Petrus nach seiner Tat – in gleicher Weise anonym redend wie die Arie „Erbarme dich“ – nachfühlbar macht; und zwar setzte er sie für Tenor-Stimme¹⁴.

In der *Matthäus-Passion* ist die zu vergleichende Situation eine andere: Picander hatte eine „Aria“ textlich vorgefertigt, diese aber – wie auch alle anderen Arien der Passion – nicht einer bestimmten Stimme zugeteilt. Dabei nun erweist sich Bachs Einfühlungsvermögen. Er wählte für diesen Arien-Text keine hohe, sondern eine tiefe Stimmlage. Die dunklere Färbung der Alt-Lage ist der Wärme der Bitte wie dem Zerknirschungsausdruck des Sünders adäquat.

VI. Die musikalische Form

Vier Ansatzpunkte bilden die Ausgangsbasis für die Untersuchung der musikalischen Form der Arie: Die musikalische Gestalt des der Arie unmittelbar vorangehenden Evangelisten-Berichts, die vorgelegten Erkenntnisse über den textlich-sinngehaltlichen Charakter der Arie, die Festlegung der Arie für die Alt-Stimme und, nicht zuletzt, die Tonart, in der die Arie geschrieben wurde.

Bedeutsam ist die Entscheidung für die Tonart *h*-moll. Nicht nur ist die Arie in *h*-moll gefaßt; Bach führt auch zu ihr hin und läßt sie nicht unvermittelt in *h*-moll erstehen. So wird der Übergang zum *h*-moll nach der zweiten Verleugnung durch Petrus (Nr. 45) mit dem Chor „Wahrlich, du bist auch einer von denen . . .“ (Nr. 46) eingeleitet und mit dem der Arie unmittelbar vorausgehenden Evangelienbericht ausgeführt.

Die ganze Zuspitzung des Verrats¹⁵ ist somit in *h*-moll gehalten. Der Tonartwechsel, von dem die *Johannes-Passion* durchgehend gekennzeichnet ist und der auch an dieser Stelle Unruhe und Kontrast schafft, ist in der *Matthäus-Passion* ganz und offenbar bewußt vermieden worden.

Im Evangelisten-Bericht mildert das *h*-moll die Exponiertheit der hohen Lage im „krähete“ (T. 25) und den schreienden Charakter des „krähete“ in T. 29 ganz beträchtlich.

Der Akzent liegt zuletzt auf den Worten „Und ging heraus und weinete bitterlich“ (T. 31/32). Der Bogen des „weinete“, abgesetzt gegen das leer auslaufende „und ging heraus“ mit der akzentuierenden Achtpause, die die Einsamkeit des Petrus andeutet, soll mit den vielen Kreuzen bewußt auf den musikalischen Charakter der anschließenden Arie einstimmen. Es sei die in der Forschung bereits festgehaltene Erkenntnis der Vollständigkeit halber noch angeführt, daß das Kyrie in Bachs *h*-moll-Messe – ebenfalls ein Erbarme dich-Ruf – und die Arie „Erbarme dich“ der *Matthäus-Passion* in der gleichen Tonart stehen.

Bedeutend für den Charakter der Arie ist vor allem der Auftakt der Violine, der von der Alt-Stimme aufgenommen wird. Der Sprung des Rezitativs im Melisma „weinete“ (Anfang T. 32) wird hier wiederholt und bestimmt nun durchgängig die Arie und damit ihre Intention: Der Akzent, den Bach setzen wollte, ist die Gemüthaltung des Weinens, die nahezu bildlich in den Figuren von Violine und Singstimme das Gesamte durchzieht, grundiert durch das Pochen im Basso continuo¹⁶.

Die musikalische Zeichnung des Weinens ist von Bach immer wieder leicht umakzentuiert worden durch herausgehobene Passagen, insbesondere in der Singstimme. So erscheint das „Erbarme dich“ immer wieder als musikalischer Aufschwung (vgl. T. 19 oder T. 37). Dadurch wird die Klage intensiviert und flehender. Im Mittelteil der Arie (T. 26) wird durch die langen punktierten halben Werte die Aussage intensiver. Dies entspricht der sinngehaltlichen Aussage des Textes. Zweierlei hatte Bach zu verfolgen: Die Rahmenteile haben den Charakter des Bibelgebetes musikalisch zu

¹⁴ Nr. 13 (19) *Ach mein Sinn*, / . . ., aus: Christian Weise, *Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken*, Leipzig 1657. Dies ist die einzige Arie für die *Johannes-Passion* aus der Sammlung Weises.

¹⁵ Auch der Verrat des Judas, samt Bericht (Nr. 11), ist in *h*-moll gesetzt.

¹⁶ Es sollen hier nicht die vielfach wiederholten Erkenntnisse aufgefrischt werden, die in der bisher vorliegenden Literatur durchgängig nachzitiert referiert werden. Hier nur zur Erinnerung das wirklich bemerkenswerte Kennzeichen: Die Choralparallele *O Haupt voll Blut und Wunden* im B. c. Vgl. hier zuletzt Theo van der Bijl, *De Toonschildering in de Matthäus-Passion van Joh. Seb. Bach*, Amsterdam 1961, S. 28.

erfassen. Der Mittelteil ist dem Reueempfinden vorbehalten. Gerade das Flehen der Stimme im Aufschwung „Erbarme dich“ entspricht dem Gebetsgestus. Die Reue ist durch die Intensität der halben Werte klanglich umgesetzt, ohne daß die Grundstimmung der Arie dadurch verändert würde. Bach hat also die Mischform aus Bittgebet und Reue-Ausdruck, die textlich-sinngehaltlich gefordert wird, in der Tat erkannt und die musikalisch angemessenen Ausdrucksmittel dafür gefunden.

Um so bemerkenswerter ist es, daß Bach das in der Forschung bereits nachgewiesene Choral-Continuo (vgl. Anm. 16) noch dem Ganzen einwebte. Bach ist damit noch ein Stück weit über die Intention des Textautors hinausgegangen und hat, recht bescheiden, die Textgrundlage über die musikalische Brücke erweitert und sogar verbessert, indem er sie sinngehaltlich ergänzte. Hieraus ergibt sich nun ein für die Forschung interessanter Wendepunkt, der bislang nicht erkannt wurde: Das Hauptgewicht der Arie liegt gerade auf dem Bittgebet, demgegenüber tritt der quantitativ geringere Mittelteil zurück. Der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden* hat aber theologisch-exegetisch wie auch allgemein sinngehaltlich keinen einsehbaren Konnex zum Bittgebet-Charakter der Rahmenteile, wohl aber zum Sinngehalt des Arien-Mittelteils. Der Choraltext ist eine Betrachtung der Leiden Christi, insbesondere der Dornenkrönung. In den bildlichen Darstellungen des Kreuzwegs, der Stationen der Leiden Christi, die in der katholischen Kirche Gegenstand allgemeiner und privater Bußverehrung sind, ist dieser Szene eigens Raum gegeben. Die dargestellten Geschehnisse sollen Mitleid erwecken. Sie wollen zum Mittragen der Schuld auffordern. Sie dienen, eben auch ganz traditionell brauchgemäß im Bereich kirchlicher Bußakte, der Reueerweckung.

Der im Text der Arie zu kurz gekommene Aspekt der Reueerweckung, der von Bach auch nur in den vorgegebenen Grenzen der Vertonung musikalisch umgesetzt werden konnte, wird somit auf anderem Weg musikalisch zur Geltung gebracht: Durch den Choral – möglicherweise ein bewußtes sich Erklären Bachs an Luther und die evangelische Konfession, die ihre Karfreitagsliturgie betont gerade auf Reue- und Bußakte ausrichtet.

Musikalisch bestimmend sind Violine und Singstimme, wobei die konzertierende Violine gleichberechtigt neben die Alt-Stimme tritt. Die Violine ist zeitweilig sogar noch stärker als die Singstimme von der Continuo-Begleitung abgehoben. Dabei setzt der Continuo dem eher schwebenden Violinklang ein relativ starres Gerüst entgegen (vgl. T. 2, 16). Die Alt-Stimme ist meist verhalten. Nur selten wird die Stimme aus der Mittellage um den Ton *a* herausgeführt. Die Violine betont dagegen deutlich die Höhe und umspielt figurenreich die Mittellage der Alt-Stimme. Dadurch ergibt sich ein Duett zwischen Violine und Alt-Solo. Bei weiterer Auslegung könnte man vielleicht vermuten, Bach habe hier einen Dialog zwischen einer irdischen Stimme (Alt-Solo) und einer überirdischen Stimme „von oben“ (Violine) vorgeschwebt¹⁷. Der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden*, den der Continuo anstimmt, gibt dieser Arie einen Rang, der diese Deutung rechtfertigen könnte.

VII. Die Rezeption

Die Bedeutung der Arie ist in den Jahren der Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* uneingeschränkt erkannt worden. Dies läßt sich aus der Berichterstattung über die Aufführungen durch Mendelssohn selbst wie auch die Nachfolgeaufführungen bis 1833 in Dresden belegen¹⁸. Auffallend ist dabei zunächst, daß Mendelssohn selbst, wenngleich er einschneidende Striche durchaus nicht vermied, die Arie „Erbarme dich“ unberührt ließ und auch auf die Einführung von Vortragsbezeichnungen verzichtete¹⁹. Das gilt auch für die Folgeaufführungen in Deutschland. Kürzungen im vorausgehenden Rezitativ – genaue Angaben fehlen – wurden zwar vorgenommen²⁰, dürften aber nicht die unverzichtbare Überleitung zur Arie („ging heraus und weinete bitterlich“) betroffen haben.

Immerhin geben einige briefliche Äußerungen von Zuhörern der damaligen Aufführungen Aufschluß, welche Bedeutung man der Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* und auch der Arie „Erbarme dich“ im Gesamten der *Matthäus-Passion* zumaß. Heinrich Heine, der mit Mendelssohn in

¹⁷ In Vorausnahme der Gegensätzlichkeit von Reinheit und Erlösung einerseits und Verfehlung und Sündhaftigkeit in Gestalt Kundrys andererseits in Wagners *Parsifal*.

¹⁸ Vgl. hier die Quellen, soweit sie von Geck (a. a. O.) erfaßt sind.

¹⁹ Vgl. Geck, a. a. O., S. 36ff.

²⁰ Z. B. Frankfurt a. M. 1829, vgl. Geck, a. a. O., S. 79.

freundschaftlicher Verbindung stand, benennt sehr genau die Teile der *Matthäus-Passion*, die ihn „gewaltig ergriffen“: die Arien „Erbarme dich mein Gott“, „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (. . .) „weniger Eindruck machte die erste Arie: ‚Buss und Reue‘“²¹.

Brahms – der „Messias“ und „Apostel“ Zur Rezeptionsgeschichte des Artikels „Neue Bahnen“ von Constantin Floros, Hamburg

Der Artikel *Neue Bahnen*, Robert Schumanns letzte literarische Arbeit, gehört zu den berühmtesten Dokumenten der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bekanntlich spielt er ebenso in der Schumann- wie in der Brahms-Biographie eine bedeutende Rolle. Er wurde unzählige Male paraphrasiert und manchmal auch kommentiert, doch war er bis vor kurzem niemals eingehender untersucht worden. Bei einer intensiven Beschäftigung mit dem Text vor rund zehn Jahren meinte ich erkannt zu haben, daß der Aufsatz eine tiefere Bedeutung besitzt, die sich nur dann erschließt, wenn man ihn zusammen mit anderen Dokumenten sieht¹.

Johannes Brahms kam Ende September 1853 nach Düsseldorf, und die Begegnung mit dem Ehepaar Schumann wurde für ihn schicksalhaft. Man übertreibt nicht, wenn man sagt, daß Robert und Clara Schumann von der Persönlichkeit und der Kunst Brahms' fasziniert gewesen sind. Ihre Briefe und Tagebucheinträge lassen darauf schließen, daß sie gemeint haben müssen, Zeugen einer „Offenbarung“ geworden zu sein. So schrieb Schumann an Joseph Joachim über Brahms: „Das ist der, der kommen mußte.“ Gleichfalls in einem Brief an Joachim steht der denkwürdige Satz: „Nun, ich glaube, Johannes ist der wahre *Apostel*, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten noch nicht enträthseln werden.“ Und ähnlich formulierte Clara in ihrem Tagebuch: „Das ist wieder einmal einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt!“

Gestützt auf diese und weitere Dokumente sowie auf viele andere Beobachtungen interpretierte ich den Aufsatz zunächst als „messianische Weissagung“. Ich folgerte, daß Schumann in Brahms den lange ersehnten Messias der deutschen Musik erblickte, daß Brahms ihm wie der Apostel und Evangelist Johannes erschien, daß Schumann in Brahms – wie Christus in dem Apostel Johannes – seinen „Lieblingsschüler“ sah und von ihm die Fortsetzung seiner künstlerischen Arbeit, die Verwirklichung seiner Pläne, gewissermaßen die Vollstreckung seines künstlerischen Willens erhoffte und erwartete.

Ich konnte ferner feststellen, daß Schumann bei der Abfassung des Textes eine Erzählung E. Th. A. Hoffmanns vor Augen hatte: das letzte *Phantasiestück* aus der zweiten Sammlung der *Kreisleriana*, die Schlüsselerzählung *Johannes Kreislers Lehrbrief*. Zwischen den beiden Texten bestehen nämlich sowohl in der Reihenfolge der Gedanken als auch in der Stilistik und selbst in der Wortwahl und Metaphorik höchst beachtliche Korrespondenzen. Sie helfen uns erkennen, daß Schumanns Artikel auch als „Lehrbrief“ für Brahms konzipiert war, der sich in der Jugend als „junger Kreisler“ verstand. Schumann stellt Brahms als Genius vor, rühmt seine Erstlingswerke, macht Prognosen über seine künftigen Kompositionen, hebt seine Bescheidenheit hervor und „empfiehlt“ ihn der musikalischen Welt.

Schumanns Formulierung „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniß verwandter Geister“ veranlaßte mich schließlich, der Frage nach dem Zusammenhang des Artikels mit Schumanns „Bund“-Gedanken (man denke etwa an seinen „Davidsbund“) nachzugehen. Diese Untersuchungen führten zu dem Ergebnis, daß der berühmte Artikel auch als musikpolitisches Manifest gemeint war,

²¹ Brief an Friederike Robert (Gattin des Dichters, Schwester von Rahel Varnhagen) vom März 1829, vgl. Geck, a. a. O., S. 48f., hier S. 49.

¹ Constantin Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980, Kap. XIII: Schumanns Aufsatz ‚Neue Bahnen‘ in neuer Deutung, S. 99–114.