

Ein Licht in der Dunkelheit

Zu Bachs *Matthäus-Passion* als Eröffnung der Festtage in der Philharmonie

Von außen besehen war die **Philharmonie** von Hans Scharoun bei ihrer Eröffnung vor 50 Jahren am 15. Oktober 1963 ein grauer, spitziger Betonbau, als wolle er in die vom Krieg hinterlassene Leere am Potsdamer Platz hineinstecken. Die Damen kamen mit Pelz- und anderen Kappen zum Eröffnungskonzert der Berliner Philharmoniker mit Herbert von Karajan und wollten hervorstechen. 50 Jahre später hängt am 17. Oktober eine einzelne, leuchtende Glühbirne mitten über der Orchesterplattform und kündigt die Aufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* zur Eröffnung der Festtage an. Mit der *Matthäus-Passion* unter Sir Simon Rattle in der post-konfessionellen Ritualisierung im gesamten Saal von Peter Sellars werden der Innenraum und seine einzigartige Akustik gefeiert.



Sir Simon Rattle und Peter Sellars haben die *Matthäus-Passion* von mancherlei nationaler, politischer und jüdenfeindlicher **Aufladung** befreit. Dies gilt nicht zuletzt mit ihrer Aufführung zur Unzeit nach dem Kirchenjahr. Ein entschiedener Bruch. Ein

notwendiger! Und mit der Anordnung von Orchestern, agierenden Chören und Solisten sowie Publikum auf der Plattform inmitten des Konzertsaal wird von Beginn an angezeigt, dass das frontale Konzertpodium als Ort von Kunst, Belehrung und Imagination ausgedient hat. Was mit der Aufführung geschieht, geht das Publikum inmitten der Musik an. Mit dem Chorus »*O Mensch, beweine deine Sünde groß*« verteilen sich die beiden Chöre, die Knabensopranen und die Solisten im ganzen Raum. Wohl nie klang es schöner in der Philharmonie. Das ist dann zum Weinen schön.



Foto: Monika Rittershaus

Johann Michael Schmidt, emeritierter Professor für Evangelische Theologie an der Universität Köln, hat u.a. darauf hingewiesen, dass die Entdeckung der *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn-Bartholdy um 1815 und die **Bekanntmachung** ihrer Aufführung mit der Sing-Akademie zu Berlin am 28. Februar 1829 in der Berliner

Allgemeinen Musikalischen Zeitung durch Adolf Bernhard Marx „religiöse, biblisch-heilsgeschichtliche (...), protestantische, ästhetische, nicht zuletzt politische“ Momente „die Hochschätzung des Werkes beherrschen“. [1] Bekannt und hochgeschätzt wird die *Matthäus-Passion*, die wahrscheinlich am 11. April 1727 spätestens aber 1729 zu Karfreitag mit der Gemeinde, dem Chor und Orchester der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt und dann später vergessen worden war, aus einer historischen Konstellation, in der Kirchenjahr, neue musikalische Aufführungspraxis und politische Nationenbildung in Berlin zusammentrafen.



Foto: Monika Rittershaus

Mancherlei äußerst schwierige Verkettungen ergaben sich mit der Wiederentdeckung, mit den veränderten Aufführungspraktiken und der politischen Instrumentalisierung. Der Bibeltext des Evangeliums nach Matthäus, die Textverarbeitung von Bachs Librettisten Picander und die **Musik** traten auch in einen merkwürdigen Widerstreit, den Schmidt quasi rezeptionshistorisch seit der „(Wieder)Entdeckung“ äußerst materialreich untersucht hat. War er anfangs noch geneigt, die Musik vom Text wegen seiner ausgesprochen jüdenfeindlichen Formulierungen abzukoppeln, kommt er auf Seite 541 zum Fazit, dass „die Frage nach Anhaltspunkten, die das Werk jüdenfeindlicher *Wahrnehmung* und *Wirkung* bietet, (...) überwiegend positiv zu beantworten“ sei. Johann Sebastian Bach war sich als Komponist „seiner Verwurzelung in der (jüdenfeindlich

geprägten) lutherischen Tradition seiner Kirche bewusst". (S. 542) „Das Werk Bachs ist nicht nur in der judenfeindlich geprägten Tradition seiner Kirche und ihrer Theologie und ebenso im geistigen judenfeindlichen Klima seiner Zeit verwurzelt, es hat sie auch gestärkt und weitergeführt..." (S. 542)



Foto:

Monika

Rittershaus

Peter Sellars hat die Problematik der **Judenfeindlichkeit** in seiner Inszenierung ausführlich bedacht und angesprochen, wenn er im Programmheft schreibt, dass der „Umgang mit den Juden, wie ihn die Evangelien beschreiben, (...) an sich schon Befremden“ wecke. „Wenn die Juden 16 Mal (auf Deutsch) wiederholen, dass das Blut Jesu über sie und ihre Kinder kommen solle, können heutige Ohren kaum den Anklang von Dachau – das Echo dieses im Lauf der Geschichte als Rechtfertigung von Völkermord missbrauchten Verses – darin überhören. Die entsprechenden Chöre in der *Matthäus Passion* rufen uns, dazu auf, mit Weitblick und Feingefühl eine Aufführungstradition umzulenken, die die Juden als gedankenlos, wild, brutal und für alle Zeiten schuldig dargestellt hat.“ⁱⁱ[2] Das Umlenken ist nicht einfach, weil Text und Partitur eben doch aus- und aufgeführt werden müssen.



Peter Sellars nennt seine Inszenierung mit den Berliner Philharmonikern, dem Rundfunkchor Berlin, den Knaben des Staats- und Domchors Berlin sowie den Solisten Camilla Tilling, Magdalena Kožená, Topi Lehtipuu, Mark Padmore, Eric Owens, Christian Gerhaher eine **Ritualisierung**. Sie wurde bereits um Ostern 2010 in Salzburg und Berlin aufgeführt. Zur Ritualisierung gehören bei ihm mehrere wiederkehrende Elemente. So bewegen sich die Choristen, wenn sie singen, sehr individuell, was bei einer Konzertaufführung schon einmal ungewöhnlich genug ist. Dann verteilen sich, wie bereits bemerkt, die Sänger am Schluss des ersten Teils zum Chorus im gesamten Raum. Schließlich kommunizieren die Solisten in ihren Arien und Rezitativen quasi mit den Soloinstrumentalisten. Beispielsweise tritt der Violinist Daniel Stabrawa bei der Arie »*Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen*« aus dem Orchester heraus, spielt und wird von Magdalena Kožená angesungen.



Die Ritualisierung verändert die **Wahrnehmung** der Musik in mehrfacher Weise. Sie macht auch die Auf- und Ausführung der Musik zu einem anderen Ritual. Denn die [ad libitum](#) gespielten und gesungenen Rezitative und Arien werden so zu einem innigen Verhältnis in der Musik wie auch auf textlicher Ebene. Es bleibt ununterscheidbar, ob beispielweise der wunderbare Eric Owens mit der Arie »*Gebt mir meinen Jesum wieder!*« die Violine, Andreas Buschatz, oder den Geiger innig ansingt oder gar die Musik oder ob die Artikulation seiner Bitte aus der Musik kommt. Was ausgedrückt wird, kommt aus dem Moment seiner Produktion. Die Solisten wie die Berliner Philharmoniker als Orchester werden auf diese Weise in ihrer Einzigartigkeit und Individualität besonders herausgestellt. Das Musikmachen wird zum Hauptaspekt der Ritualisierung. Um „Trauer, Hingabe und Heilung“ (Sellars) geht es vor allem, insofern sie mit der Musik stattfinden.



Foto: Reinhard Friedrich/Stiftung Berliner Philharmoniker

Durch die Ritualisierung wird die Musik durchaus in ihrer Produktionsweise sichtbar gemacht. Wie Musik gemacht wird, indem insbesondere Gesangs- und Instrumentalsolisten auf einander hören und sich hingeben, wird eindrücklich vorgeführt. Weniger der **Ausdruck** von Gefühlen steht im Vordergrund. Vielmehr reagieren Instrument und Stimme aufeinander, könnte man sagen. So wird vor allem das Machen von Musik entschieden vom Dirigenten auf die Interpreten verschoben. Die Musik wird nicht ständig von einem zentral-schöpferischen Dirigenten beherrscht, sondern ereignet

sich als kollektive Produktion mit unterschiedlichen Akzenten. Die Rezitativ-Passagen des Evangelisten (Mark Padmore), die bisweilen über das nur unter Orgelakkorden gesungene Evangelium in dialogische Sequenzen mit Jesus (Christian Gerhaher), Judas (Jörg Schneider), Petrus (Sören von Billerbeck), Pilatus (Axel Schneidig) etc. hinausgehen, funktionieren anders als die Solo-Arien.



Foto: Reinhard Friedrich/Stiftung Berliner Philharmoniker

Musik und ihre **Produktion** ist abhängig von Ritualen. Wiederkehrende Handlungen und die Ausgestaltung von Text und Partitur geben nicht nur Sinn wieder, vielmehr bringen sie ihn allererst hervor. Gerade die *Matthäus-Passion* zeichnet sich durch unterschiedliche, um nicht zu sagen, verschiedenste Text- und Kompositionsverfahren aus. Was durchaus bei ihrer Entdeckung durch Felix Mendelssohn-Bartholdy nach seiner eigenen Formulierung zunächst nicht nur zur „Weigerung“ (Schmidt), sondern zu Verwirrung und Unsinnigkeit geführt hatte. Man darf seiner knappen Formulierung durchaus einmal genauer nachhören.

Im Anfang wollte (so. in Berlin) Keiner daran, sie meinten, es sei zu verwirrt und ganz unsinnig schwer. Doch schon nach wenigen Proben war das Alles anders geworden, und sie sangen mit einer Andacht, als ob sie in der Kirche wären.ⁱⁱⁱ[3]



Der Ort der Produktion hatte sich auf durchaus richtungsweisende gewandelt. Die seit 1791 existierende Sing-Akademie zu Berlin hatte einen eigenen **Konzertsaal**, eben die Sing-Akademie, von Friedrich Schinkel erhalten. Der Konzertsaal ist keine Oper, kein Hoftheater und vor allem keine Kirche. Doch „nach wenigen Proben“ schon sangen sie „mit einer Andacht, als ob sie in der Kirche wären“. Allerdings war diesem Singen eben vorausgegangen, dass „sie meinten, es sei zu verwirrt und ganz unsinnig schwer“. Obwohl der Direktor der Sing-Akademie, Karl Friedrich Zelter, bereits frühere Proben unternommen hatte, blieb auch ihm der Sinn verstellt. Erst Mendelssohn-Bartholdy vermag die Transformation der Aufführungspraxis in der Thomaskirche zu Leipzig in die Sing-Akademie zu vollziehen, indem der profane Konzertsaal zur Kirche wird. Damit verändert sich das Musikmachen im Konzertsaal.



Die **Kirche** als Ort der Verkündigung, der Gemeinde, der Feier des Abendmahls und der Anwesenheit des Heiligen Geistes, der durch den Weihrauch auch nach Luther noch bis weit ins 19. Jahrhundert in den evangelischen Kirchen angezeigt wurde, wird allein qua Musik in den bürgerlichen Konzertsaal als Ort wahrer Musik überführt. Das Schlüsselereignis auch in der Transformation der Musik selbst als Begleiterin des Gottesdienstes zur „Andacht, als ob sie in der Kirche wären“, findet mit Mendelssohn-Bartholdy in und mit der Sing-Akademie statt. Der Musik wird fortan eine andere Funktion zugesprochen, die sich in der Sinnstiftung qua Musikgenuss anzeigt. Das Schlüsselwerk dazu gibt die *Matthäus-Passion* ab. Auf diese Weise entschlüsselt sich auch mit einem Mal, die hartnäckig praktizierte Trennung von judenfeindlichem Text und der „heiligen“ Musik, wie sie von Johann Michael Schmidt angesprochen und untersucht wird. Diese Trennung berührt und betrifft nahezu jeden Hören der *Matthäus-Passion*.



Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* setzt sich aus unterschiedlichsten Textquellen und Musikebenen zusammen. Weshalb häufig auch von einem **Passions-Pasticcio** gesprochen wird. Das Pasticcio generiert das Original aus Kopien. Die Unterschiedlichkeit der Texte und Quellen, der Sprecherebenen, ja der Sprache selbst konnte bereits 1839 zum Argument führen, dass das Werk „zu verwirrt“ sei. Nach 1800 sind die Leser und Hörer andere Erzählstrukturen gewöhnt als noch 100 Jahre zuvor. Neben Johann Heermanns »*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?*« (1630) und Paul Gerhardts »*O Haupt voll Blut und Wunden*« (1656) sowie der Choralfantasie »*O Mensch, beweine deine Sünde groß*« (1525) von Sebald Heyden sind es die Bibeltexte der Luther-Übersetzung und die Dichtungen von Christian Friedrich Henrici alias Picander, die zum Passionsmusiktext montiert werden. Das dichterische Regelwerk der Barockzeit wie die barocken Verfahren der Montage von Texten sind nach 1800 völlig überholt und durchaus vergessen. Doch genau dieses verlorene Wissen von Dichtung und Komposition wird 1839 zur Leerseite für die neuartige Einschreibung des Heiligen in die Musik.



Die *Matthäus-Passion* wird von Sir Simon Rattle (und Peter Sellars) deshalb zwischen den Paradigmen der Entdeckung 1839 und den jüngeren Erkenntnissen zu Praktiken der Alten Musik angesiedelt. Die **Passionsmusik** ist keine Oper. Sie zerfällt auch in ihre Einzelteile und arbeitet mit der Wiederholung der Themen auf unterschiedlichen Ebenen. Narratologisch wird die Passionsmusik durch die Erzählung des Evangeliums nach Matthäus zusammengehalten, dramatisiert und vorangetrieben. Doch in diesem schwankenden, losen und doch sich ständig vernetzenden Text, wird plötzlich eine Frage formuliert, die im Raume stehen bleibt und die durchaus neuartig in der barocken Dichtkunst wie in der Theologie artikuliert wird:

Nr. 9 ... Chorus: »Herr, bin ichs?«



Die **Frage**, die auf ein Ich selbst bezogen wird, das nach der Schuld fragt, wird vom Herrn nicht (!) beantwortet. Vielmehr wird mit Nr. 10, dem Choral, den die Gemeinde in der Passionsmusikpraxis sang, »*Ich bins, ich sollte büßen*« als Antwort dagegen geschnitten. Erstens zeigt sich in der Antwort wiederum das barocke Montageverfahren. Denn die „Antwort“ stammt aus Paul Gerhardts »*O Welt, sieh hier dein Leben*« (1647), das dieser nach einer Choralmelodie (1490) von Heinrich Isaac gedichtet hatte. Zweitens wird die Frage somit im Regelwerk von Evangelium, Liturgie, Dichtung und bis ins 15. Jahrhundert zurückreichender Kirchenmusik beantwortet. Doch drittens klingt um 1740 die Frage »*Herr, bin ichs?*« und die Antwort darauf anders. Es hatte dieser Frage nicht bedurft. Nun aber scheint eine neuartige Verantwortung am Horizont der Frage auf. Eine Verantwortung des Ich, des Subjekts für sich selbst. Dies wird auf durchaus neuartige und beunruhigende Weise zur entscheidenden Frage der *Matthäus-Passion*.



Jeder Christ und Jesusjünger kann und wird Jesus verraten. Was narratologisch an Petrus verschoben, abgeschoben wird, ja, wofür schließlich „die Juden“ als Jesus-Mörder verantwortlich gemacht werden, betrifft in der Passionsmusik doch nur allzu gewiss jeden Christen und Jesusjünger als Möglichkeit seines Menschseins: der **Verrat** an den eigenen Überzeugungen. Im Verrat nicht des Anderen, sondern an sich selbst steckt die schwere (neue) Schuld des Menschseins. Sie können der Ideologie des Guten in Jesus nicht gerecht werden. Jesus verraten, ist das Letzte, das Petrus will. Doch dreimal verrät er ihn. Dieses Dilemma und diese Drohung des Verrats an sich selbst, spricht aus dem exponierten »Herr, bin ichs?« um 1740, das Bach und Picander nicht mehr durch Jesus, sondern durch ein montiertes »Ich bins, ...« beantworten lassen.



Peter Sellars schreibt, dass Bach „zweifelloser der große Komponist der Fragen“(S. 33) sei. Die rhetorische Figur der Frage sticht als Formulierungsform zweifellos im Passionsmusiktext hervor. Und wie gerade quasi mikrologisch aufgefächert, werden die Fragen in durchaus bedenkenswerten **Montageverfahren** beantwortet. Das Ich, das fragt, die Jünger des Evangeliums, ist durchaus ein anderes als das, das antwortet, die Gemeinde. Doch durch die Montage werden die Ichs verkoppelt, als ließe sich die Frage mit dem anderen Ich beantworten. Die ganz neue und grundsätzliche Frage nach der Verantwortung des Ich für sich selbst, die aufscheint, bleibt im Raum stehen, wenn eine Zäsur gesetzt wird. Sir Simon Rattle tut das. Allzu oft wurde das nicht gemacht.



Bei Peter Sellars küsst Judas Jesus auf den Mund. Dadurch wird mit dem **Kuss** eine viel tiefere Zerrissenheit des Judas aufgerufen, als wenn er ihn nur wie einen Bruder küssen würde. Dies gilt zumindest für westliche Kusspraktiken. Obschon Judas vom Volk als Verräter verurteilt wird und der Judaskuss sprichwörtlich als Zeichen des Verrats angesehen wird, könnte der Kuss in der Ritualisierung von Sellars als ein Wink auf die schwierige Struktur der Liebe gedacht werden. Judas küsst Jesus nicht nur zum Verrat, sondern aus Liebe, die immer schon auf verräterische Weise stattfindet. Die Liebe verrät sich selbst und wird, indem sie kein Interesse verfolgt, zum Verrat an den Diskursen.



Die *Matthäus-Passion* soll nach einer Formulierung von Johann Michael Schmidt **stören**. „Bach hat eine Botschaft mit seinen musikalischen Mitteln aussagen wollen, und zwar innerhalb eines Gottesdienstes... Seine Passionen wollten also durchaus »stören und erschrecken«, und die Passionsgeschichte ist alles andere als »schön«. Meine Fragen und Ziele, die »erschrecken« und den reinen Musikgenuss »stören«, rechtfertigt also das Werk selbst...“ (S. 55) Und es wäre auf mannigfaltige Weise sicher noch sehr viel detaillierter durchzuarbeiten, dass wenn man der Passionsmusik folgt, deren Herkunft immer wieder auf Verfahren der Montage verweisen dürfte, in denen selbst Melodien aus dem 15. Jahrhundert ihr Echo finden. So wäre es möglich, eine aktuell durchaus verstörende „Botschaft“ zu hören.



Der Verrat, der nämlich zur alle verstörenden Frage wird, betrifft nicht zuletzt „unsere“ Gesellschaft und insbesondere politische Funktionäre, die das Wort **CHRISTLICH** groß auf ihre Programme geschrieben haben. Die, wenn man so will, christlichen Volksparteien Deutschlands, die durchaus deutlich die Stimmen des Wahlvolkes erhalten haben, sind angetreten, eine Konsuminsel zu verteidigen und das C zu verraten. Wenn der Bundesinnenminister der CSU, Christlich Soziale Union(!), angesichts der Toten vor [Lampedusa](#) entblödet nur die Küstenwache gegen Schlepperbanden aufrüsten und die Zäune an den Grenzen Europas noch höher ziehen will, dann ist das der Verrat am Menschen, von dem die *Matthäus-Passion* handelt. Die bachsche Choralphantasie »*O Mensch, beweine dein Sünden groß*« gilt den Toten an den Grenzen Europas, den Menschen aus Afrika, so schön die Musik klingen mag. Der demokratisch gewählte Innenminister aber, ein Repräsentant der Wählerinnen in Deutschland, sieht diese Menschen nicht, sondern nur Kriminelle oder metaphorische „Juden“.

Torsten Flüh

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Johann Sebastian Bach](#) . [Matthäus-Passion](#) . [Berliner Philharmoniker](#) . [Sir Simon Rattle](#) . [Peter Sellars](#) . [Berliner Philharmonie](#) . [Hans Scharoun](#) . [Johann Michael Schmidt](#) . [Musik](#) . [Text](#) . [Juden](#) . [Evangelium](#) . [Sing-Akademie zu Berlin](#) . [Produktion](#) . [Kirche](#) . [Konzertsaal](#) . [Passions-Pasticcio](#) . [Passionsmusik](#) . [Frage](#) . [Verrat](#) . [Montage](#) . [Kuss](#) . [stören](#) . [lampedusa](#)

i[1] Schmidt, Johann Michael: Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Zur Geschichte ihrer religiösen und politischen Wahrnehmung und Wirkung. Berlin 2013. S. 59

ii[2] Sellars, Peter: Trauer, Hingabe und Heilung. Gedanken zur Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. In: Berliner Philharmoniker: Programmheft 12. Berlin 2013. S. 32-33

iii[3] Zitiert nach Schmidt. a.a.O. S. 61