

Vertonungen der Matthäuspassion von Schütz bis Meder

TOOMAS SIITAN

Die drei Passionen von Heinrich Schütz (Dresden 1665/66) sind in der Geschichte der Gattung schwer zu überschätzen: Äußerlich noch elementare Choralpassionen, bereiten sie mit ihren durchkomponierten Soli und dramatisierten Turba-Chören die späteren oratorischen Passionen deutlich vor. Das ist ein schönes Beispiel, wie ein Opus oder eine Werkgruppe in der Musikgeschichte eine „Wasserscheide“ bilden kann: Nach Schütz bleibt die Choralpassion für uns kaum bemerkbar, bei der Ausdeutung der späteren oratorischen Passionen bis Bach gehen wir aber in verschiedenen Aspekten immer wieder bis Heinrich Schütz zurück.

Der Übergang von der Choralpassion zur oratorischen Passion ist im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts durch zahlreiche Kompositionen dokumentiert. Seit der Johannespassion „cum intermediis“ von Thomas Selle (Hamburg 1643)¹ finden wir Passionsvertonungen überwiegend nach dem Evangelisten Matthäus, und zwar von Johann Sebastiani (Königsberg, Handschrift 1663, Druck 1672)², Christian Flor (Lüneburg 1667, fragmentarisch), eine anonyme Passion aus der Düben-Sammlung (Tabulaturkopie, datiert vom 1667)³, schließlich von Friedrich Funcke (Lüneburg 1668/74)⁴, Johann Theile (Lübeck 1673)⁵ und Thomas Strutz (Strutius, Danzig 1664; nur das Textbuch ist bekannt)⁶. Die weitere Entwicklung der Gattung ist jedoch schwierig zu verfolgen, weil zu wenige bedeutende Beispiele aus dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts erhalten geblieben sind. Die *Matthäuspassion* von Johann Kühnhausen (Celle)⁷ wurde nach Adam Adrio⁸ gewöhnlich um 1700 datiert, sie kann aber auch viel früher komponiert sein. So mangelt es der *Matthäuspassion* von Johann Valentin Meder (Riga 1700/01) an zeitgenössischem Kontext: Sie steht zu weit entfernt – auch geographisch – von den Hamburgischen Passionsoratorien des anfangenden 18. Jahrhunderts und bleibt auch neben Johann Sebastian Bach kaum bemerkbar. Dennoch kann festgehalten werden, dass Meders *Matthäuspassion* zwischen zwei Jahrhunderten eine symbolisch wichtige Stelle besetzt: Sie fasst frühere Traditionen zusammen und bereitet spätere oratorische Werke vor, und angesichts dieser beiden Perspektiven darf auch sie als eine historische „Wasserscheide“ angesehen werden.

1 Edition durch Rudolf Gerber in: Das Chorwerk 26, Wolfenbüttel 1934.

2 Edition durch Friedrich Zelle: *Johann Sebastiani und Johann Theile. Passionsmusiken*, Leipzig 1904 (= DDT 17).

3 *Historia von dem Leiden vndt Sterben*, Uppsala, Universitätsbibliothek, vok. mus. i hskr. 86:34 Tab. Siehe dazu Bo Lundgren, *En okänd Matteuspåssion från mitten av 1600-talet*, in: STMf 28 (1946), S. 72–84; Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 159 u. 439 (Anm. 436).

4 Edition durch Joachim Birke in: Das Chorwerk 78/79, Wolfenbüttel 1961.

5 Edition s. Anm. 2.

6 Siehe Walter Blankenburg, Art. *Passion, C. Die protestantische Passion*, in: MGG 10 (1962), Sp. 920 f.

7 Edition durch Adam Adrio in: Das Chorwerk 50, Wolfenbüttel 1938.

8 Adam Adrio, *Die Matthäus-Passion von J. G. Kühnhausen (Celle um 1700)*, in: Helmuth Osthoff u. a. (Hrsg.) *Festschrift Arnold Schering zum 60. Geburtstag*, Berlin 1937, S. 24–35.

Auffällig die Geographie der oratorischen Passion: Sie ist konzentriert auf die großen norddeutschen ebenso wie auf nordöstlichen Handelsstädte (ehemalige Hansestädte) wie Hamburg, Lübeck, Lüneburg, Danzig, Königsberg oder Riga. Nur einige Residenzstädte wie Sondershausen oder Celle kommen hinzu.

Auch Johann Valentin Meder (1649–1719) war ein typischer „Hanse-Musiker“: In Thüringen (Wasungen) als Sohn eines Kantors geboren, studierte er Theologie in Leipzig und Jena und war als Hofsänger in Gotha und Bremen (1671–1673) tätig: Als Musiker entstammt er also der mitteldeutschen Kantoreientradition. 1674 treffen wir ihn aber bei Buxtehude in Lübeck an und danach wirkte er nur noch in den großen Handelsstädten an der Ostsee: 1674–1683 als Kantor am Gymnasium zu Reval (Tallinn)⁹, danach kürzere Zeit als Kirchenmusiker in Riga, 1686–1699 als Kapellmeister an der Marienkirche zu Danzig und seit 1700 bis zu seinem Tod als Domkantor und Domorganist in Riga¹⁰.

Obwohl seit 1674 als Kirchenmusiker angestellt, komponierte Meder in Reval und Danzig wenigstens vier Opern¹¹: Er war einer der ersten Deutschen, die diese zwei Gebiete schöpferisch zu vereinigen wussten. Ermöglicht wurde die Annäherung der beiden in Deutschland sonst eher isolierten Gattungen durch die besseren finanziellen Gelegenheiten, noch mehr aber durch die Weltoffenheit der nördlichen Handelsstädte.

Im Nachlass Meders befanden sich insgesamt vier Passionskompositionen¹², von denen heute nur noch die 1700/01 in Riga komponierte *Matthäuspassion* bekannt ist. Seine früheste Passion, nach dem Evangelisten Lukas, hat Meder schon während seines ersten Aufenthalts in Riga im Jahre 1685 geschrieben. Er wollte damals die Komposition auch auf Kosten der Stadt drucken lassen. Das Stück wurde aber vom Konsistorium abgelehnt, „da dieses mehr figuraliter“ als die in Riga etwas früher eingeführte Passion (nach Matthäus) „und länger und weitläufftiger“ sei¹³. Leider ist diese Lukas-Passion verschollen; wir wissen nur noch, dass sie „mit vielen geistlichen Lieder gezieret“¹⁴ war – das verbindet sie deutlich mit der späteren *Matthäuspassion*.

Wie auch frühere oratorische Passionen zeichnet sich Meders *Matthäuspassion*¹⁵ durch einen vielseitigen Instrumentalapparat aus, erstmals ergänzt durch hohe Holzbläser¹⁶. Zu beachten ist außerdem die Einfügung mehrerer kommentierender Sätze (liedartige Arien, Kirchenliedstrophen, kurze Sinfonien). Schon Thomas Selle gab in seiner Johannespassion durch

9 Heidi Heinmaa, *Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.–17. sajandil*, Tallinn 1999 (= Eesti muusikaloo toimetised 4), S. 54–59.

10 Erik Kjellberg, Art. *Meder*, in: *New GroveD2* 16, Sp. 217.

11 *Die beständige Argenia* (Reval/Tallinn 1680, Edition durch Werner Braun in EdM 68), *Die befreyte Andromeda* (Weissenfels 1688, verschollen), *Nero* (Danzig 1695, verschollen), *Die wiederverehligte Coelia* (Danzig/Schottland 1698, verschollen).

12 Johannes Bolte, *Johann Valentin Meder. Neue Mittheilungen*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 43–52, hier S. 50. Aufgeführt werden unter den „Partituren“ als Nr. 34: „Die Passion.“, Nr. 35: „Die Passion, in Danzig componiret.“, 36: „Actus musicus de passione et morte Jesu Christi; componirt Rigae 1701“, und 37: „Actus musicus de passione Jesu Christi, componirt 1716“.

13 Zit. nach Johannes Bolte, *Nochmals Johann Valentin Meder*, in: *VfMw* 7 (1891), S. 455 f.

14 Ebd., S. 455.

15 Edition durch Basil Smallman in: *Das Chorwerk* 133, Wolfenbüttel 1985.

16 Die Partitur enthält jeweils Partien für zwei Oboen und zwei Flauti (Blockflöten). Eventuell wurden von beide Instrumente von denselben Musikern gespielt. Auffällig ist auch die Verstärkung der Bassstimme durch ein Fagott.

die Chor-Intermedien dem kontemplativen Element einen breiten Raum, er verwendete dabei aber vorzugsweise noch alttestamentliche Texte¹⁷. Obwohl Selle seine Passion durch ein Choralkonzert über „O Lamm Gottes unschuldig“ beschließt, ist diese Agnus-Dei-Paraphrase von Nikolaus Decius (1523) inhaltlich noch weit von den subjektiv-lyrischen Einschüben der späteren oratorischen Passionen entfernt. Die später üblichen Choralanlagen der norddeutschen Passionen sieht Friedhelm Krummacher in einer Verbindung zur früheren mitteldeutschen Tropierungspraxis der Kantaten und verweist darauf, dass Selle, Sebastiani, Funcke sowie Meder dem Herkommen nach Mitteldeutsche waren¹⁸.

Von Sebastiani bis Meder sind die Arien der oratorischen Passionen vorzugsweise für eine unpersönliche Cantus-Stimme geschrieben – das kann in klarer Verbindung zum geistlichen „Liebesgespräch“ und zur mystischen Erotik des Frühpietismus im 17. Jahrhundert gesehen werden¹⁹. Aber diese Arien stehen textlich wie musikalisch auch dem geistlichen Singen der Frömmigkeitsbewegung aus der zweiten Hälfte des Jahrhundert sehr nahe²⁰. Zwar wählte Johann Sebastiani seine Choralstrophen noch vorwiegend aus dem 16. Jahrhundert. Aber in der späteren oratorischen Passion überwiegt doch die Poesie des 17. Jahrhunderts mit pietistischer Färbung²¹. Auch bei Meder dominieren Dichter wie Johann Heermann (1585–1647) und Johann Rist (1607–1667), die Vertreter der neuen Frömmigkeitsbewegung seiner Zeit.

Joachim Birke²² und Herbert Lölkes²³ sehen Zusammenhänge mit der Frömmigkeit des beginnenden Pietismus auch in den beiden Lüneburgischen Passionen von Christian Flor (1667) und Friedrich Funcke (1668/74), besonders angesichts der poetischen Vertiefung des Getsemaniberichts durch mehrere Sinfonien. Lüneburg sowie Celle waren schon durch das Wirken Johann Arndts (1555–1621) mit dem Frühpietismus verbunden, und Friedrich Funcke schrieb selbst 43 Melodien und sieben Texte des pietistisch geprägten Lüneburger Gesangbuchs (1686).

Man könnte glauben, dass die Szene im Garten Getsemani von Meder ziemlich nach Lüneburger Modell aufgebaut ist, weil der Text auch bei ihm auffallend oft von kurzen Sinfonien unterbrochen wird. Aber die Sitte, die Getsemani-Szene mit Sinfonien zu zergliedern, war in dieser Zeit wohl ziemlich weit verbreitet. Außerdem verfahren Funcke und Meder bei der Aufteilung des Textes ganz unterschiedlich. Meder richtet sich nach den Vorschriften des Rigaischen Gesangbuchs (1695), in dem die Einschaltung von sechs Sinfonien in die Passi-

17 Jes. 53, 4–5 (I. Intermedium) und Ps. 22, 2–22 (II Intermedium).

18 Krummacher (wie Anm. 3), S. 154–155.

19 Christian Bunnens, *Zusammenhänge von Frömmigkeit und Musik in der Zeit Buxtehudes*, in: Arnfried Edler u. a. (Hrsg.), *Dieterich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*, Kassel u. a. 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), S. 54–66.

20 Christian Bunnens, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966.

21 Besonders gern und mehrmals sogar durch alle acht Strophen (wie bei Sebastiani und Meder) wird am Ende der Passionsgeschichte (Jesu Grablegung) das Lied „O Traurigkeit, o Herzeleid“ von Johann Rist (1641) gebraucht. Meder hat es sogar als „aria con variazioni“ komponiert.

22 Joachim Birke, *Eine unbekannt anonymer Matthäuspassion aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: AfMw 15 (1958), S. 162–186.

23 Herbert Lölkes, *Beobachtungen zu einigen Sinfonien in den Matthäuspassionen von Friedrich Funcke und Johann Valentin Meder*, in: MuK 64 (1994), S. 11–23.

onsgeschichte²⁴ vorgeschrieben ist²⁵. Meder folgt dieser Vorlage genau. Lediglich der ganze erste Teil (nach Mt. 26, 75) wird nicht von einer Sinfonie beschlossen, sondern von „Sinfonia coll' aria“, also von einer Liedstrophe mit Ritornell.

Es wäre fehlerhaft, Meders instrumentale Zwischenspiele als rein illustrativ zu erklären. Auch wenn er die Sinfonie Nr. 20 programmatisch als „Somnus discipulorum“ betitelt, folgt sie doch nicht dem passenden Text „und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend“, sondern geht ihm voran. Sinfonien wie diese geben dem Zuhörer eher Gelegenheiten zur Besinnung und werden wie auch die Arien ein Teil persönlicher Meditation. Auffällig sind die Ähnlichkeiten in der klanglichen Gestaltung der Sinfonien von Funcke und Meder, beide verwenden zum Beispiel das Bogenvibrato als „Lamento-Figur“²⁶.

Wichtigstes neues Element in der *Matthäuspasion* von Meder ist das bewegliche, bildhafte und tonal abwechslungsreiche Evangelisten-Rezitativ, weit entfernt von der eher formalen pseudoliturgischen Deklamation der früheren oratorischen Passionen. Hier verweist Meders Stil besonders deutlich auf spätere Passionsoratorien des 18. Jahrhunderts. Zwar versuchten auch die Schöpfer früherer Passionsvertonungen, sich an manchen Stellen des Textes vorichtig einer bildhaften Ausdrucksweise zu nähern: Man hat das Krähen des Hahns nachgeahmt ebenso wie das Zerreißen des Tempelvorhanges, auch das Erdbeben und Zertrümmern der Felsen wurde tonmalerisch dargestellt. Doch blieb das weit entfernt von der opernhaften Expressivität, die wir bei Meder erkennen, zum Beispiel beim Text „Und siehe! der Vorhang der Tempel zerriß“ (Nr. 68; vgl. dazu Beispiel 1 auf der folgenden Seite).

Wie später in der *Matthäuspasion* von Bach werden auch bei Meder die Worte Jesu als *Accompagnati* vertont und durch den „Heiligenschein“ der Streicher besonders hervorgehoben. Auch stützt die Streicherbegleitung oft deutlich den Affekt: die oben erwähnte Lamento-Figur, das mit „Tremolo“ bezeichnete Bogenvibrato, begleitet die Jesus-Worte fünfmal und immer dort, wo das menschliche Wesen Jesu besonders deutlich zutage kommt (vgl. Beispiel 2 auf der übernächsten Seite)²⁷. Dass eben dieser Aspekt des Jesus-Bildes für Meder theologisch grundlegend ist, wird gleich am Anfang der Passionserzählung unterstrichen, beim einleitenden, das ganze kommende Geschehen zusammenfassenden Satz „Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde“.

Meders expressiver und bildhafter Ausdruck unterscheidet sich von der unpersönlichen Aussage früherer deutscher Passionen; der Komponist versucht, das intellektuelle, didaktische Element mit dem direkten emotionalen Einfluss auf den Menschen zu verbinden. So verwendet Meder viele typische Figuren der Passionsmusik nicht in illustrierender Bedeutung, sondern als theologischen Kommentar und inhaltliche Erweiterung des jeweiligen Bildes. Hier finden wir viel Gemeinsames in den Textbehandlungen von Schütz bis Meder.

24 Nach Mt. 26: 29, 36, 39, 42, 54 und 75.

25 Walter Lott, *Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650–1800*, in: AfMW 3 (1921), S. 292 f.

26 Bei Meder wird das Bogenvibrato als „Tremolo“ bezeichnet. Bei den Worten „Meine Seele ist betrübt bis an den Tod“ wird das Tremolo auch noch in der Getsemani-Szene der *Matthäuspasion* von Johann Sebastian Bach (BWV 244, Nr. 18, T. 11–14) verwendet.

27 In den Sätzen „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“ und „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir“ akzentuiert das Tremolo Jesu Betrübnis, im Satz „Ach! wollt ihr nur schlafen und ruhen?“ seine Enttäuschung und im letzten Ruf „Eli, Eli, lama asabthani?“ seine Verzweiflung angesichts des Todes.

Beispiel 1: *Matthäuspassion*, Nr. 68, T. 1–13

Evang.

Und sie - - - he! der Vorhang im Tempel zer - riß - - - in zwei

4
Stück, von o - ben an bis un - tenaus, und die Er - de er - be - - - be - te,

7
und die Fel - sen zer - ris - - - sen, und die Grä - ber ta - tensich

10
auf, und standen auf viel Leiber der Hei - li - gen, die da schlie - fen,

Beispiel 2: *Matthäuspassion*, Nr. 3, T. 6–14

Violini 6
Tremolo

JESUS

Ihr wis- set, daß nach zwei- en Ta- gen O - stern wird und des Men- schen Sohn wird —

ü - ber-ant- wor - tet wer - den, daß er ge - kreu - - - - - zi- get wer -

de.

Evang.

Vergleichen wir zum Beispiel, wie die ersten Jesus-Worte „Ihr wisset, daß nach zwei- en Tagen Ostern wird“ von Schütz, Sebastiani, Theile und Meder vertont sind, so finden wir verschiedene Kombinationen der Figuren des Leidens (fallender Quartgang), des Kreuzes sowie der Erhöhung (diatonisch aufsteigender Quart- bzw. Quintgang). Es scheint, als ob die zwei inhaltlichen Hauptaspekte der Leidensgeschichte, „Kreuz und Krone“, schon bei diesen ersten Worten immer ein Gleichgewicht suchten. Und Meder komponiert diese Balance geradezu schematisch, so etwa bei den Worten „daß er gekreuzigt werde“ (Beispiel 2, T. 10–13)

den aufsteigenden Quartgang im Generalbass gleich zweimal hintereinander²⁸. Nur Bach ist in dieser Motivsynthese weitergegangen, wenn bei ihm über demselben Wort in der *Matthäuspassion* (BWV 244, Nr. 2, T. 7–8) im Generalbass eine ungewöhnliche chromatisch ansteigende Figur (*Dis-E-Eis-Fis*) erklingt: das typische Motiv des Leidens und der Tränen, aber in umgekehrter Form.

Als Gegensatz zur Erhöhungsfigur dient ein absteigender Tetrachord: Figur der Erniedrigung, in einer Passion vor allem des „Verrats“. Sehr klar ist dieser Gegensatz in der *Matthäuspassion* von Schütz bei den Worten „doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird“ ausgedrückt:

Beispiel 3: Schütz, *Matthäuspassion*

doch we - he dem Men-schen, durch wel - chen des Men-schen Sohn ver - ra - ten wird,

In Meders Passion gestaltet sich dieses Motiv sogar zum Leitmotiv von Judas:

Beispiel 4: Meder, *Matthäuspassion*, Nr. 7, T. 25–32

Evang.
Da ging hin der Zwölfen einer, mit Namen Ju - das Is - ca - ri - oth, zu den Ho - hen -

Judas
prie - stern und sprach: Was wollt ihr mir ge - ben? Ich will ihn euch ver - ra - - ten.

Wenn Meder die gleiche Figur später bei den Worten „durch welchen des Menschen Sohn verraten wird“ (Nr. 11, T. 10–12) verwendet, bezeichnet das nicht nur den „Verrat“, sondern kennzeichnet zugleich den Verräter persönlich. Bach hat auch diese Figur weiterentwickelt: In seiner *Matthäuspassion*, wenn Judas vor den Hohepriestern steht, erklingt bei den Worten „Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten“ (BWV 244, Nr. 7, T. 4–6) im Generalbass die Figur *d-cis-H-Eis*. Die Urform *d-c-B-A* wird hier mit einem Tritonusprung abwärts beendet: mit der Figur des Sündenfalls.

²⁸ Als gleichermaßen inhaltlich paradoxe Entgegenstellung hören wir bei Meder diese Erhöhungsfigur auch im Chor „Laß ihn kreuzigen!“ (Nr. 45) sowie in manchen Rezitativen, zum Beispiel bei den Worten „Da sie ihn aber gekreuziget hatten“ (Nr. 56).