

# 0 Mensch, beweine deine Sünde groß

## Bemerkungen zur Matthäuspassion J.S. Bachs

Als am 11. April 1727 im Karfreitagsgottesdienst in der Thomaskirche erstmals die Matthäus-Passion des Thomaskantors und ‚director musicus‘ der Stadt Leipzig erklang, schloss der erste Teil dieser Passionsvertonung, der vor der Predigt musiziert wurde, mit einem schlichten Choralatz „Jesum lass ich nicht von mir, geh ihm ewig an der Seite“, der den Abschluss der Szene der Gefangennahme Jesu und der Flucht der Jünger bildete.

Als Bach, der häufig an seinem Werk weiterarbeitete, für eine nochmalige Aufführung der Matthäus-Passion 1736 eine vollständig neue, in vielen Einzelheiten verbesserte Partitur herstellte, ersetzte er den schlichten Choralatz durch die großangelegte Choralbearbeitung zu „0 Mensch, beweine deine Sünde groß“. Bach hatte diesen möglicherweise schon in Weimar entstandenen Satz in der 2. Fassung seiner Johannespassion (1725) als Eingangschor verwandt, ihn aber in der 3. Fassung (um 1730) wieder durch den ursprünglichen Eingangschor „Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ (über Psalm 8) ersetzt, so dass sich eine Weiterverwendung des freigewordenen Chores „0 Mensch, beweine“ in der Matthäus-Passion anbot. Dazu transponierte er den Satz von Es- nach E-Dur, der gleichen Tonart, mit der der Eingangschor „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ mit seinem langen Schlussakkord beschlossen wird. Über E-Dur schreibt Johann Mattheson in seinem Werk „Das Neu-Eröffnete Orchestre“ (Hamburg 1713): *„E-Dur drucket eine verzweiflungsvolle oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist vor extrem-verliebten Hülf- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten und hat bey gewissen Umständen so was schneidendes, scheidendes, leidendes und durchdringendes, da es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.“*

Im Libretto Christian Friedrich Henricis (genannt Picander, 1700-1764) zur Matthäus-Passion sind manche Texte als Dialog z.B. zwischen der „Tochter Zion“ und den Gläubigen angelegt, was Bach zu seiner Idee der erstmals bei Passionsvertonungen verwendeten doppelchörigen Anlage des Werkes anregte. Der Schlusschor des zweiten Teils und damit der gesamten Passion „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ war in diesem Textentwurf nicht dialogisch angelegt. Um den Bogen im Verhältnis zum Eingangschor zu schließen, entwickelte Bach aus dem eindimensionalen Text durch den refrainartigen Zuruf „Ruhe sanfte, sanfte ruh!“ auch hier eine doppelchörig angelegte Musik. Nicht so aber bei dem Ersatz des schlichten Chorals am Ende des ersten Teils durch die große Choralbearbeitung zu „0 Mensch, beweine deine Sünde groß“, deren Einchörigkeit durch das gemeinsame Musizieren beider Orchester und Chöre sowie des bereits im Eingangschor mit dem cantus firmus „0 Lamm Gottes unschuldig“ eingesetzten ‚Soprano in ripieno‘ nun ein gewichtiges Gegenstück zum Eingangschor bildet. Die gedankliche Klammer stellen die Choralzeilen „all Sünd hast du getragen“ aus dem Eingangschor und „daß er für uns geopfert würd, trüg unsrer Sünden schwere Bürd“ dar. Die letztgenannten beiden Choralzeilen sind die einzigen in dieser Choralbearbeitung, die Bach miteinander verknüpft und dadurch hervorhebt, während er sonst die Choralzeilen je nur einzeln bearbeitet.

Bach hat *„einen der zentralen Passionschoräle gewählt, der den Kerngedanken der Leidensgeschichte in eine Betrachtung des Lebens und Wirkens Jesu bis zum Opfertod am Kreuz hineinstellt. (...) Die ‚Erlebnissform‘ des Satzes ließe sich - ähnlich dem Eingangschor - als Darstellung einer Prozession auffassen, bei der eine Gruppe von Gläubigen die Stationen eines Kreuzweges*

abschreitet und vor einzelnen Bildern längere Zeit in Meditation verweilt, Es sind die Abschnitte des Verharrens, in denen wichtige Begriffe der Passion durch eindrucksvolle Figurationen versinnbildlicht sind: Beweinung („bewein dein Sünde groß“), Leiden („legt dabei all Krankheit ab“), Opfer („dass er für uns geopfert würd“) und Kreuz („wohl an dem Kreuze lange“)“ (Emil Platen)

Bei den drei erstgenannten Ausgestaltungen des Textes (Beweinung, Leiden, Opfer) verfährt Bach so, dass die drei Stimmen Alt, Tenor, Bass, die ein beziehungsreiches Stimmgewebe zu dem in längeren Notenwerten im Sopran vorgetragenen cantus firmus bilden, nach der jeweiligen Choralzeile deren Inhalt nochmals darstellen. Nur das „wohl an dem Kreuze lange“ wird dadurch gewichtiger, dass dabei der Vorgang umgekehrt wird, und die drei Unterstimmen vor dem Eintritt dieser Choralzeile im Sopran diesen Text auslegen. Aber Bach nutzt zur Textauslegung auch die Möglichkeiten, die ihm die musikalisch-rhetorischen Figuren bieten. Diese, zum Teil in Analogie zur sprachlichen Rhetorik, verwendeten musikalischen Figuren stellen gewissermaßen sinnvolle Abweichungen vom kompositorischen ‚Normalfall‘ und den kontrapunktischen Regeln zum Zwecke der Übersetzung des Textes in die Musik dar. Sie sind nicht von sich aus mit einer Bedeutung behaftet, sondern gewinnen diese erst in Verbindung mit einem Text. Allerdings werden bestimmte Figuren häufig in ähnlichen Zusammenhängen verwandt. So wird z.B. der **passus duriusculus** („harter Schritt einer Stimme gegen sich selbst“, modern gesprochen eine chromatische Fortschreitung in Halbtonschritten) oft im Begriffsfeld ‚Sünde‘ verwandt.

Das motivische Material des in vier Ebenen (Flöten, Oboen, Streicher und Bassgruppe) selbstständig geführten Orchesters bilden Achtelgruppen aus vier Tönen, die im doppelten Kontrapunkt der Oktave angelegt und somit miteinander vertauschbar sind.



Auch die drei Chorstimmen Alt, Tenor und Bass nutzen dieses aus der Tonleiter gewonnene Material. Aus dieser Grundform wird im Orchester die das gesamte Stück bestimmende Variante mit der Vorwegnahme der nächsten Note gewonnen („**anticipatio notae** ist, wenn eine Stimme die im nächsten höheren oder tieferen Intervalle folgende Note eher anfanget, als eigentlich der natürliche Satz leiden wollen“, Christoph Bernhard, Schüler von Heinrich Schütz). (siehe Seite 10 oben)

Nun zu einigen Beispielen jener Bach’schen Kunst der explicatio textu, also der Textauslegung:

Bei der mit „Beweinung“ bezeichneten Stelle wird das „bewein“ im Bass durch die **suspiratio** (Seufzer) verdeutlicht und im Tenor und Alt zum einen durch die **exclamatio** („ist eine rhetorische Figur, wenn man etwas beweglich ausruft; welches in der Music gar füglich durch die aufwärts springende Sextam minorem geschehen kann“, Johann Gottfried Walther, Vetter J.S. Bachs) und zum anderen durch die **gradatio** („...wenn nemlich zwo Stimmen per Arsin & Thesin, d.i. auf- und unterwärts gradatim Tertzenweise mit einander fortgehen“, J.G. Walther). (siehe Seite 10 unten)

Diese Figur der gradatio führt quasi zu einer Beeinträchtigung der Eigenständigkeit der einzel-

anticipatio notae:

Flauto I+II  
Flauto traverso I  
Flauto traverso II  
Oboe d'amore I  
Oboe d'amore II  
Violino I  
Violino II  
Continuo

The score illustrates the technique of 'anticipatio notae' (anticipation of notes). It features six staves: Flauto traverso I+II, Flauto traverso II, Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Violino I, Violino II, and Continuo. The Flauto traverso I part is marked 'anti-anticipatio notae' and includes annotations 'a' and 'b' with arrows pointing to specific notes. The Continuo part is marked 'tasto solo' and includes annotations 'a' and 'a'' with arrows pointing to specific notes. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

suspiratio, exclamatio, gradatio:

groß, o Mensch, be wein dein Sün-de groß,  
groß, o Mensch, be wein dein Sün-de groß,  
groß, o Mensch, be wein, be wein, o Mensch, be wein dein Sün-de groß,

exclamatio  
gradatio (parallele Sexten)  
Tmesis  
suspiratio

The score illustrates the techniques of 'suspiratio', 'exclamatio', and 'gradatio'. It features four staves: two vocal staves, a bass line, and a Continuo part. The vocal lines are in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The Continuo part is marked 'tasto solo' and includes annotations 'Tmesis' and 'suspiratio' with arrows pointing to specific notes. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

nen Stimme in einer polyphonen Struktur, da die eine Stimme an die andere gekoppelt ist. Dieses nutzt Bach oft, um darzustellen, dass mehrere etwas gemeinsam tun oder zu verantworten haben, so. z.B. im Choral der auf den aufgeregten Chor der Jünger „Herr, bin ich’s?“ folgt:

10. Choral<sup>9)</sup> gradatio (parallele Terzen)

Soprano I+II  
Oboe I,II  
Violino I

Alto  
Violino II

Ich bins, ich solle te büßen, an Händen und an

Ich bins, ich solle te büßen, an Händen und an

So auch in der mit „Leiden“ bezeichneten Stelle, wenn Alt und Tenor wieder die **gradatio** aufweisen („und legt dabei all (unsere) Krankheit ab“). Dann die Figur der **Parrhesia** („Redefreiheit“, meint die Verwendung der eigentlich verbotenen „falschen Relationen“, z.B. Querstand oder verminderte und übermäßige Intervalle in melodischer oder harmonischer Hinsicht) oder die Figur der **apokope** („...wenn bey der letzten Note eines Periodi harmonicae nicht ausgehalten, sondern behende abgeschnappt wird, und zwar bey solchen Worten, die solches zu erfordern scheinen“, J.G. Walther).

und legt darbei all Krankheit ab, all Krankheit ab, Krankheit ab, Krankheit ab

all Krankheit ab, Krankheit ab, Krankheit ab, Krankheit ab

und legt darbei all Krankheit ab, Krankheit ab, Krankheit ab, Krankheit ab

6 7 6 5 = 6 9 2/2 7

tasto solo

Die Partie „für uns geopfert würd“ ist stark geprägt von der Figur der **tnesis** (meint die Zerschneidung des Melodie- und Sprachflusses) und der **anticipatio notae** im Alt (mögliche vorsichtige, theologische Deutung hierfür wäre der uns zuvorkommende Opfertod Christi). (siehe Seite 12)

Wie auch an vielen anderen Stellen wird diese bestimmt von der Figur der **heterolepsis** (bezeichnet das Eingreifen einer Stimme in die Stimmlage der anderen, also eine Stimmkreuzung). Zur Versinnbildlichung der Kreuzigung gehört auch die Figur des **chiasmus** (Kreuzstellung, vgl. den griechischen Buchstaben Chi = X als Symbol für Christus), ein Stück ‚Augenmusik‘, welches sich häufig bei Bach nachweisen läßt. In diesen Bereich der ‚Augenmusik‘ gehört auch die Häufung von weiteren Vorzeichen (Kreuzchen und Doppelkreuzchen) bei „Krankheit ab“, die zur erreichten Tonart Dis-Dur (mit 9 Kreuzchen als Vorzeichen) gehören.

daß er für uns ge - op - fert würd

daß er für uns ge - op - fert würd, für uns ge - op - fert würd, daß er für

daß er für uns ge - op - fert würd, für uns ge - op - fert würd,

daß er für uns ge - op - fert würd, daß er für

*chiasmus*

*heterolepsis*

*gradatio*

uns ge - op - - - fert würd, für uns ge - op - fert würd, für uns ge - op - fert

daß er für uns ge - op - - - fert würd, daß er für uns ge - op - - - fert

uns ge - op - fert würd, für uns ge - op - fert würd, daß er für uns, für uns ge - op - fert

*gradatio*

*anticipatio notae*

*chiasmus*

*tmesis*

*tmesis*

trüg

„wohl an dem Kreuze lange“ ist zum einen durch den langen Ton (Orgelpunkt) im Tenor und im Orchesterbass (**hypotyposis**, Abschilderung) sowie seine Figuration im Chorbass geprägt, die man **distente maniera** nannte („wenn so wol durch große intervalla, als auch durch einen weiten ambitum, und demnach pathetisch procediret wird“, Walther). Weiterhin findet sich die **anticipatio notae**, die **tmesis**, sowie **saltus duriusculus** (harter Sprung) und **passus duriusculus**, hier im Alt in Form von insgesamt 5 Ganztönen aufwärts (die Zahl 5 ist von jeher Symbol für Christus, vgl. die 5 Wunden Christi). Diese Aufwärtsbewegung des Altens ist eine **Anabasis**, die sowohl abbildhaft eine Aufwärtsbewegung nachzeichnet, als auch das Hohe, Erhabene versinnbildlicht (der Erhöhte am Kreuz!; diese Deutung gewinnt noch dadurch, wann man bedenkt, dass „0 Mensch, bewein dein Sünde groß“ einmal Eingangschor der Johannespassion war, in der theologisch der Erhöhte am Kreuz im Blick ist). (siehe Seite 13 oben)

Aus der Fülle der erkennbaren musikalisch-rhetorischen Figuren sei nurmehr ein letztes Beispiel aufgezeigt: (siehe Seite 13 zweites Beispiel)

Hier zunächst die **Katabasis**, die wie die **Anabasis**, zugleich Bild (Herabsteigen) und Affekt (Erniedrigung) sein kann. Des weiteren den im Begriffsfeld ‚Sünde‘ häufig zu findenden **passus duriusculus**, sowie die **Paronomasia**, die Wiederholung mit emphatischem, also nachdrücklichem Zusatz.

passus denuisculus (5 Gauktöne)

Anabasis

mesis

anticipatione notae

hypotyposis

distanti maniera

saltus denuisculus

wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl

wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl an dem

wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl an dem

tasto solo

hypotyposis

wohl an dem Kreuze lan-ge, wohl an dem

Katabasis

Katabasis

paronomasia

äu-ßert und kam auf Er-den, äü-ßert und kam auf Er-den;

passus denuisculus

Dieser kurze Exkurs über einige ausgewählte musikalisch-rhetorische Figuren, die Bach zur Textauslegung einsetzt und die zugleich kompositorische Inspirationsquelle sind, sollte zeigen, dass Komponieren in der Zeit des Barocks in Deutschland durchaus auch als Wissenschaft verstanden wurde („Die Musik ist eben sowohl Theoretica und Practica, als die Theologie oder Jurisprudenz“, Johann David Heinichen, 1711). Und er sollte zeigen, wie Bach diese Kunst in den Dienst einer theologischen Aussage zum und über den zugrundeliegenden Text stellt. Das Faszinierende nun aber ist, dass diese Kunst keine trockene ist, sondern vielmehr der Verlebendigung der Musik und der Verstärkung ihrer Sprachfähigkeit dient. Bach verfügt hier über eine weitere tiefe kompositorische Schicht, die der Musik eine Mehrdimensionalität und Nachdrücklichkeit verleiht. Unsere Interpretation versucht, einen Teil dieser Schicht hörbar zu machen und zu verdeutlichen. Aber bereits das Wissen um diese Dimensionen Bachscher Musik lassen uns in fundierterer Ehrfurcht und Staunen vor dem Werk Bachs stehen.

Moritz Hauptmann, Thomaskantor von 1842-68 und damit einer der Nachfolger Bachs schrieb: „Nach einer Aufführung der Bach’schen Matthäus-Passion hört man von allen Seiten ‚Wunderschön‘ sagen ... Das ... Werk verdient wohl ein verständigeres Anerkennen, als dieses wohlfeile, bei viel Geringerem angebrachte Lobwort ‚Wunderschön‘ “.

Ingo Bredenbach