

**STUDIEN ZUR PASSIONSKOMPOSITION IM DEUTSCHEN SPRACHGEBIET
IN DEM 20. JAHRHUNDERT**

Inaugural — Dissertation

zur

Erlangung des Grades

Doctor Musicae

an der

Universität

für

Christlichen Höheren Unterricht

in

Potchefstroom

Vorgelegt von

Hendrik P. A. Coetzee

Potchefstroom, Südafrika

November 1972.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

EINLEITUNG 1

Teil I: DIE DURCHKOMPONIERTE PASSION 10

1. Die Markuspassion von Kurt Thomas 12
2. Lukaspassion von Rudolf Mauersberger 92
3. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus Opus 38 von Hans Friedrich Micheelsen 98
4. Der Passionsbericht des Matthäus von Ernst Pepping 112
5. Passion nach dem Evangelisten Matthäus von Joseph Ahrens 146
6. Markuspassion Opus 36/1 von Johannes Driessler 165
7. Johannespassion von Gotthold Ludwig Richter 172
8. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Johannes von Hans Friedrich Micheelsen 174
9. Die sieben Worte Christi am Kreuz von Kurt Hessenberg 182
10. Die sieben Worte Jesu am Kreuz von Wolfgang Hufschmidt 185

Teil II: DIE RESPONSORIALE PASSION 193

1. Choralpassion Opus 7 von Hugo Distler 195
2. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Markus von Hans Friedrich Micheelsen 212
3. Markuspassion von Kurt Fiebig 224
4. Johannespassion von Waldram Hollfelder 233

5. Lukaspassion von Herbert Peter 236
6. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Johannes von Ulrich Baudach 242
7. Johannespassion Opus 62 von P. Corbinian Rother 257
8. Johannespassion von Hermann Schroeder 263
9. Matthäuspassion von Hermann Schroeder 269
10. Markuspassion von Eberhard Wenzel 272
11. Passion nach dem Evangelisten Markus von Norbert Linke 277
12. Das Kreuz Christi. Lukaspassion von Lothar Graap 281
13. Lukaspassion von Otto Spar 284
14. Passion nach dem Evangelisten Johannes von Joseph Ahrens 289
15. Matthäuspassion von Karl Michael Komma 295
16. Kleine Passionsmusik von Fritz Dietrich 306
17. Die beiden Schächer von Siegfried Reda 308
18. Die sieben Worte von Ulrich Grunmach 308
19. Johannespassion von Johannes Weyrauch 309
20. Jesu Kreuz, Leiden und Pein. Ein liturgisches Passionsspiel von Manfred Schlenker 314

Teil III: DIE ORATORISCHE PASSION UND DAS PASSIONS- ORATORIUM 320

1. Passionsoratorium "Der Gottesknecht" von Felicitas Kukuck 323
2. Passion nach Texten der Heiligen Schrift und der Liturgie von Max Baumann 338
3. Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam von Krzysztof Penderecki 358

4. Golgatha Opus 216 von Bruno Leipold 373
5. Crucifixus- Die sieben Worte des Erlösers von Hermann Simon 374
6. Kleine Passion von Max Gebhard 377
7. Passionsoratorium "Golgatha" von Frank Martin 378
8. Kreuzweg von Joseph Kronsteiner 382
9. Kleine schwarze Passion von Ernst Koster 382
10. Crucifixion- Passionsbetrachtung nach Spirituals von Paul Ernst Ruppel 384
11. The Crucifixion- Eine ökumenische Laienpredigt nach James Weldon Johnson von Rudolf von Oertzen 388
12. Eden- Gethsemane. Passionsoratorium von Günther Marks 391

ZUSAMMENFASSUNG 394

ABKÜRZUNGEN 415

VERZEICHNIS DER BESPROCHENEN PASSIONSKOMPOSITIONEN 416

LITERATURVERZEICHNIS 422

VORWORT

Das Thema dieser Dissertation erhielt ich vom Herrn Prof. Dr. Heinrich Hüschen. Es war mein Vorrecht vom Herbst 1968 bis einschliesslich Sommersemester 1970 unter seiner Leitung an der Philipps-Universität in Marburg a. d. Lahn studieren zu können. In erster Linie möchte ich Herrn Prof. Dr. Hüschen besonders herzlich danken für die vielen Diskussionen und Anregungen zu der vorliegenden Arbeit und seine freundliche Hilfsbereitschaft bei der Fertigstellung dieser Dissertation.

Meinem Promotor, Herrn Prof. Dr. J.J.A. van der Walt bin ich besonders zu Dank verpflichtet für seine Unterstützung und wertvolle Hinweise.

Meinen aufrichtigen Dank gilt dem D.A.A.D. und der Universität in Potchefstroom, die durch die Gewährung von Stipendien mein Studium in Deutschland ermöglicht haben.

Besonders möchte ich den Komponisten danken, die mir ihre Werke zur Verfügung stellten.

EINLEITUNG

In der vorliegenden Studie ist an erster Stelle nicht die ausführliche Behandlung der historischen Entwicklung¹⁾ der Passion des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Bereich bzw. des Anschlusses an die Passionskomposition früherer Epochen beabsichtigt. Was die historische Entwicklung angeht, so sind nur Richtlinien angedeutet, im besonderen dort, wo sie eine wesentliche Rolle für die richtige Beurteilung der betreffenden Werke bzw. Werkgruppen spielen.

Diese Abhandlung stellt einen Versuch dar, die charakteristischen Merkmale der verschiedenen Vertonungen des Passionstextes aufzuzeigen. Die Studie befasst sich einerseits mit der Analyse der Funk-

1) Broeckx, Jan L.: Methode van de Muziekgeschiedenis, Antwerpen 1959, S.18: "In de praktijk van de Muziekgeschiedenis blijkt een bepaalde strook uit de recente verleden zich niet tot volledige wetenschappelijke arbeid te lenen. Inderdaad, waar de muziekgeschiedenis een objektive verklaring van de samenhang van de feiten nastreeft, is een geestelijke afstand tussen die feiten en hun oorzaken aan de ene kant en de beschouwende geest van de historicus aan de andere kant noodzakelijk.... Ongeschikt voor volledig historisch onderzoek zijn alle feiten die behoren tot een historische stijlontwikkeling of tot een evolutie van ideën, die nog niet afgesloten is".

tionsform, andererseits mit der Deutung der Ausdrucksform.¹⁾ Angesichts der beiden Formaspekte müssen bei der Betrachtung einer Passionskomposition die folgenden Fragen gestellt werden: "In welcher spezifischen Weise veranschaulicht der Komponist die Einzelsituationen der Handlung? Ist er überhaupt bestrebt, die Bewegungsvorgänge, die der Erzähler schildert, melodisch nachzuzeichnen, im musikalischen Sinne eindringlich und lebendig zu gestalten? Ist die Melodik der Einzelnen aktiv an der Handlung beteiligten Soliloquenten charakterologisch bedeutsam? Lässt sich aus ihr die mehr oder minder ausgeprägte Indivi-

-
- 1) Ringbom, Nils-Eric: Über die Deutbarkeit der Tonkunst, Helsinki 1955, S.187: "Wer...die Sinnvollheit eines Werkes erfassen will, kann das nicht tun ohne eine Bezugnahme auf die beiden Formaspekte - Funktionsform und Ausdrucksform". S.201: "Grundsätzlich kann der künstlerische Stilbegriff von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Einerseits geht man von der Funktionsform aus, und andererseits richtet man sich auf die Ausdrucksform. Beide Betrachtungen müssen sich ergänzen. Während die musikalische Stilistik im ersteren Falle in technischen Grundlagen verwurzelt bleibt, also aus der Musiktheorie herauswächst, so muss sie im letzteren zu Fragen der charakterologischen Ausdrucksforschung ausgreifen". S.73: "Zusammenfassend können wir sagen, dass alles Erforschen der lebendigen Ausdrucksform zu dem Unmessbaren, nur Schätzbares gehört. Methodologisch kann sich jenes Ausdruckserforschen mithin nur auf ein Deutbares und nicht auf ein Analysierbares beziehen. Analysierbar, weil im technischen Sinn messbar, sind hingegen alle absichtlich dargestellten, begrifflich enthüllbaren Bedeutungssinnegebungen, kurzum die Funktionsform. Diese beiden Methoden können als Hermeneutik und Analyse bezeichnet werden, wobei sich jene ausschliesslich mit der Schätzung 'unmessbarer' vitaler Ausdruckserscheinungen zu befassen hat, diese hingegen mit der Feststellung 'messbarer' geistiger Funktionserscheinungen".

dualität der Personen rekonstruieren?".¹⁾ Diese Fragen, die sich im Grunde nur auf die melodische Bewegung beschränken, lassen sich gleichermassen auf die sonstigen Elemente der musikalischen Gestaltung beziehen. Bei der Behandlung der einzelnen Werke werden im besonderen die "zum Ausdruck drängenden seelischen Spannungen" in Betracht gezogen.²⁾

Die spezifische Weise der Veranschaulichung der Einzelsituationen durch den Komponisten ergibt sich in erster Linie aus der Textwahl und Textzusammensetzung. Es bietet sich hier verschiedene Möglichkeiten an:

- a) die Verwendung des Textes nach einem der Evangelien in vollständiger oder gekürzter Fassung,
- b) die Verwendung einer sogenannten Passionsharmonie (summa passionis) in "welcher Schriftstellen der vier Evangelien... zusammengestellt sind"³⁾, und
- c) die freie Zusammensetzung von biblischen oder nichtbiblischen Texten.

In den beiden erstgenannten Fällen können betrachtende

-
- 1) Gerber, Rudolf: Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929, S.176.
 - 2) Bahle, Julius: Der musikalische Schaffensprozess - Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen, Konstanz 1947, S.92: "Die Musiktheorie begeht den Fehler, dass sie überall nur die äusseren Erscheinungsformen, das Gewordene, die melodische, harmonische und rhythmische Organisation der Töne verfolgt und nicht nach der inneren Dynamik, dem Werdeprozess, nach den zum Ausdruck drängenden seelischen Spannungen und Erlebnissen fragt, die hinter den rhythmischen, melodischen und harmonischen Verhältnissen stehen".
 - 3) Fischer, Kurt von: Die mehrstimmige und katholische

Einlagen in Form von Chorälen, Texte aus der Liturgie oder andere Textstellen aus der Bibel eingeschaltet werden. Durch die Art der Textzusammenstellung wird die Aufmerksamkeit des Hörers auf den einen oder anderen Aspekt der Leidensgeschichte konzentriert, z.B. auf die sieben Kreuzworte, auf den leidenden Christus, auf Christus als Erlöser, auf die Begleiterscheineungen und Nebenpersonen und ihr Verhältnis zum Schicksal Christi usw. Was die Beleuchtung der verschiedenen Ereignisse betrifft, zeigt die Leidensgeschichte, dargestellt durch die vier Evangelisten, bereits wesentliche Unterschiede. Bei seiner Besprechung der Tonartenverwendung in den Passionen von Heinrich Schütz gibt Rudolf Gerber eine Andeutung dieser Unterschiede.¹⁾ In einer Passionsharmonie werden die Unterschiede natürlich in hohem Masse neutralisiert und wird eine gewisse Ausgewogenheit in der Leidensdarstellung angestrebt.

Passion, Art. "Passion" in MGG, Bd. 10, Kassel 1962, S.899.

- 1) Gerber: a.a.O., S.102: "Das Kolorit des Phrygischen ist von einer beispiellosen Einheitlichkeit, Beharrlichkeit und Eintönigkeit. Infolgedessen musste sich gerade der Phrygius als tonale Grundlage der Matthäuspasion, dieser Handlung voll von lebendigen Gegensätzen, abwechslungsreichen Episoden und farbig kontrastierenden Situationen und Charakteren als denkbar ungeeignet erweisen...Und während die Synoptiker in höherem Grade die menschlichen Seiten des Gottessohns darstellen, den Leidenden und Sterbenden vor Augen haben, empfinden wir bei Johannes die erhabene Ruhe der schon gottgewordenen Christusgestalt, die auch seinem noch bevorstehenden irdischen Schicksal mit unerschütterlicher Gelassenheit entgegensieht. Ausserdem ist der Passionsbericht bei Johannes weit gedrungener und monotoner,

Die "episch-dramatische Beschaffenheit"¹⁾ des Passionstextes, d.h. die Abwechslung von Erzählung und direkter Rede sowie auch die Gliederung des Textes in verschiedene Szenen dient als Grundlage der musikalischen Gestaltung. Recht eigentlich geht es bei der Passionskomposition um die "Verinnerlichung des Wortverständnisses" und die "Veranschaulichung der textlichen Vorstellungen in der Musik".²⁾ Der "Primat des Wortes" bedeutet eben, "dass die melodische Linie, die musikalische Struktur des Vokalwerkes irgendwie offen gegen die Intentionen des Textes sei, dass der Text zugleich auch den inneren Ablauf der Musik bestimme..... Darum geht es in der Kirchenmusik um ein Hintergrundiges, Geistiges, das durch die Worte hindurchspricht, -strahlt, -leuchtet, -blitzt: die lebendige Anrede, die viva vox evangelii. 'Noten machen den Text lebendig'".³⁾

Einen Beweis dafür, dass die vorgenannte Auffassung auch die Meinung der Komponisten zeitge-

die ganze Handlung wickelt sich ohne wesentliche Kontraste und Zwischenhandlungen in einem Zuge ab".

- 1) Gerber: a.a.O., S.176: "Im Verlauf einer Erzählung, deren Inhalt von dem 'historicus' (Evangelist) mitgeteilt wird, treten die einzelnen, in der direkten Redesprechenden Personen als Selbstredner mehr oder minder plastisch aus dem Relief der objektiven Erzählung heraus. Dieser Umstand ist nun auch auf die musikalische Formung des Passionstextes von bestimmendem Einfluss".
- 2) Blume, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, zweite neubearbeitete Auflage, Kassel 1965, S.114.
- 3) Söhngen, Oskar: Die Wiedergeburt der Kirchenmusik, Kassel 1953, S.22 und 119.

nössischer Kirchenmusik ist, erbringen die folgenden Worte Hugo Distlers: "Zunächst einmal erschöpft sich die Forderung an die zeitgenössische Kirchenmusik nicht in der Erweckung selbstgenügsamer frommer, 'religiöser' Gefühle und Stimmungen, sondern die Kirchenmusik hat heute mehr denn je zuvor in allererster Linie Verkündigung zu sein, im echten Sinn 'Evangelium', Heilsbotschaft von Leben und Tod und Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi.... Eine ausschliesslich kultischen Zwecken dienenden 'kanonischen' Musik steht gegenüber eine neue deutsche Chormusik, die in der verherrlichenden Deutung des Gottesworts ihr innerstes Wesen erkennt. Da gewinnt das Wort eine neue und höhere Leibhaftigkeit, da wird der Wortgestaltung und -bändigung mit einer Besessenheit nachgegangen, dass es wieder etwas zurückgewinnt von der Bildhaftigkeit, dem Gleichnishaften mittelalterlicher Tafelmalerei".¹⁾ Solch eine Wortgebundenheit veranlasst Walter Huber in seiner Betrachtung der Motivsymbolik bei Heinrich Schütz zu der folgenden Feststellung: "Massgebend für die übersichtliche Ordnung der melodischen Grundformen ist ihre Richtungstendenz: es kann für den textbedingten musikalischen Ausdruck nicht gleichgültig sein, ob eine melodische Bewegung, visuell betrachtet, auf- oder abwärts, wellenmässig

1) Distler, Hugo: Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik, in: ZfM , 102. Jg., Dez. 1935, S. 1325 und 1328.
 Ehmann, Wilhelm: Neue Musik und Kirche, in: ZfM., 113. Jg , 1952, S.328f.

dahinschwebend oder in einer grossgeschwungenen Kurve (z.B. Höhe-Tiefe-Höhe oder umgekehrt) verläuft".¹⁾ Dass dies Aussage in gewisser Hinsicht auch für die Passionsvertonungen des 20. Jahrhunderts zutrifft, wird sich an verschiedenen Stellen der vorliegenden Abhandlung erweisen.

Zur Erläuterung des im Titel angedeuteten Forschungsgebiets, d.h. einerseits zur zeitlichen, andererseits zur räumlichen Begrenzung des Stoffes kann folgendes gesagt werden:

a) Die neue Kirchenmusik, wie sie sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entfaltete,²⁾ hat in der Phase "der politischen und ästhetischen Konsolidierung (um 1927) ihre Positionen gesichert und in grundsätzlichen Erklärungen ihren eigenen metaphysischen Anspruch formuliert".³⁾ Die erste Passion, die aus dieser Zeit der Konsolidierung stammt, ist die Markuspassion (1926) von Kurt Thomas. Ein viel früheres Werk dieser Gattung, das von einem der "nicht zu unterschätzenden Wegbereiter für die Erneuerung

1) Huber, Walter Simon: Motivsymbolik bei Heinrich Schütz, Versuch einer morphologischen Systematik der Schütz'schen Melodik, Kassel 1961, S.9.

2) Söhngen; a.a.O., S.111: "...die neue Kirchenmusik ist nicht mit einem Male da gewesen, gleichsam aus dem Nichts hervorgezaubert, sondern diese Wiedergeburt hat sich lange Zeit vorher in der Tiefe vorbereitet".

3) Borris, Siegfried: Historische Entwicklungslinien der neuen Musik, in: Stilkriterien der Neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, Bd. I, Berlin 1961, S.21.

der evangelischen Kirchenmusik" stammt,¹⁾ nämlich "Das Leiden des Herrn" (1900) von Arnold Mendelssohn, wurde nicht des näheren in Betracht gezogen.

b) Die Berücksichtigung eines Werkes wie etwa der Lukaspassion von Penderecki wird im Rahmen dieser Abhandlung dadurch gerechtfertigt, dass, obwohl der Komponist nicht aus dem deutschsprachigen Raum stammt, diese Passion, die im Auftrag der Westdeutschen Rundfunks geschrieben und im Dom zu Münster uraufgeführt worden ist, schon deswegen auch in Deutschland einen bedeutenden Platz einnimmt.

Über die Aufteilung und Gliederung des Stoffes lässt sich folgendes bemerken:

a) Mit der geringeren Berücksichtigung einzelner Werke gegenüber anderen ist keineswegs eine Wertung verbunden. Die stärkere Beachtung der Markuspasion von Thomas lässt sich einerseits aus der bedeutenden historischen Stellung²⁾ dieses Werkes als erste in der Reihe der zeitgenössischen Passionskompositionen und andererseits vor allem aus dem bewussten Suchen des Komponisten nach Herstellung von Zusammenhängen und Bindungen sowie aus seiner Fähigkeit, "unmittelbar auf die stets wechselnden Situationen, selbst auf

1) Adrio, Adam: Erneuerung und Wiederbelebung, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S.277.

2) Stein, Fritz: Kurt Thomas, in: ZfM, 98. Jg., 1931, S.1034: "Hätten wir von dem jungen Meister nichts mehr zu erwarten, - es bliebe sein historisches Verdienst, mit seinen Erstlingswerken der a-cappella-Musik die Bahn gebrochen zu haben".

einzelne Worte, lebhaft und eigenartig zu reagieren",¹⁾ erklären. Die bewusste Textausdeutung in der Passionsvertonung von Thomas ermöglicht in hervorragender Weise eine Feststellung der Mittel zur "Verinnerlichung des Wortverständnisses" und zur "Veranschaulichung der textlichen Vorstellungen in der Musik". Die Beschreibung des Werkes kann als beispielhafte Grundlage für die weiteren Werkbetrachtungen gelten.

b) Um die Werke, die zu den verschiedenen Passionstypen gehören, übersichtlich zu ordnen, wurde der Stoff in drei Hauptabschnitte gegliedert. Die verschiedenen Werke können indes nicht immer einwandfrei und lückenlos einen der drei herkömmlichen Passionstypen zugeordnet werden. Ebenso wie in der Frühentwicklung der Passion die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Typen manchmal verwischt sind,²⁾ gibt es unter den zeitgenössischen Passionen auch Werke, die einer Mischgattung angehören und sich nur ungefähr zu einem der genannten Typen rechnen lassen.

1) Weismann, Wilhelm: Eine moderne Motettenpassion von Kurt Thomas, in: ZfM , 94. Jg., 1927, S.207.

3) Adrio: a.a.O., S.310.
Fischer: a.a.O., S.923

ERSTER TEIL: DIE DURCHKOMPONIERTE PASSION

In der Passionskomposition des 20. Jahrhunderts gibt es durchkomponierte Passionen, die die vollständige Passionsgeschichte darstellen, z.B. die Passionen von Thomas (1926), Mauersberger (1947), Pepping (1950), Ahrens (1950), Driessler (1956), Richter (1961) und Micheelsen (1948 und 1962). Dazu kommen einige stilähnliche Werke, die nur Teile der Passionsgeschichte zum Inhalt haben, z.B. Hessenberg: "Die sieben Worte Christi am Kreuz", Reda: "Die beiden Schächer" (1948), Simon: "Crucifixus: die sieben Worte des Erlösers", und Hufschmidt: "Die sieben Worte Jesu am Kreuz" (1960). Das wichtigste Merkmal der durchkomponierten Passion ist die durchgehend mehrstimmige Satzstruktur. Günther Schmidt¹⁾ beschreibt diesen Passionstyp als eine "freie mehrstimmig durchgehende Bearbeitung, satztechnisch mit motettischen Elementen durchsetzt". Allein durch die Anzahl und Gruppierung der jeweils verwendeten Stimmen wird zwischen Evangelist, Jesus und Turbae unterschieden. Blume²⁾ nennt als wichtigstes Werk

-
- 1) Schmidt, Günther: Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie, in: AfMw, 17. Jg., 1960, S.100.
 - 2) Blume, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S.117: "In die Leidensgeschichte hat der Meister die ganze Kraft seiner dramatischen Charakterisierungskunst gegossen und damit die Gattung auf ihren absoluten Höhepunkt geführt".

der durchkomponierten Passion mit deutschem Text im 16./17. Jahrhundert die Johannespassion von Leonhard Lechner (1593). Konrad Ameln¹⁾ hebt den epischen Charakter dieser Figuralpassion, die gewisser dramatischer Elemente nicht entbehrt, hervor. Im Gegensatz zur deutschen responsorialen Passion, die sich ungleich weiter verbreitet hat, gibt es nur drei vollständig erhalten gebliebene durchkomponierte Passionen aus der Zeit der Frühentwicklung. "Unter ihnen ist die von Lechner als Höhepunkt der Gattung anzusehen, weil sie eine ideale Verbindung zwischen der liturgischen Tradition und dem freien künstlerischen Schaffen darstellt und mit geringen Mitteln die stärksten Wirkungen erzielt".²⁾ Die kurze Blütezeit der durchkomponierten Passion erklärt sich daraus, dass die Monodie viel mehr zur Affektdarstellung geeignet war.³⁾

Die im Jahre 1926 erschienene Neuausgabe der Johannespassion von Lechner "hat das Verständnis für die Eigenart der Figuralpassion wieder geweckt und

-
- 1) Ameln, Konrad: Begleitwort zur vierten, völlig neugestalteten Auflage der Johannespassion von Lechner, BVK 1949.
 - 2) Ameln: a.a.O., S.5.
 - 3) Blume: a.a.O., S.117: "Die ganze Szenenfolge der Leidensgeschichte (ist) weit eher durch die Kontrastierung vieler kleiner Sätze in verschiedenen Stilarten darstellbar, als die Mittel der durchgehend motettischen Vertonung es erlaubten, auch wenn, wie etwa bei Demantius, diese Vertonung noch so stark von den charakterisierenden und affektgeladenen Zügen expressiver Madrigalistik durchsetzt war".

nicht nur Neuausgaben der beiden anderen erhaltenen Figuralpassionen (Joachim von Burck: "Die deutsche Passion" und Christoph Demantius: "Passion nach dem Evangelisten Johannes")¹⁾ nach sich gezogen, sondern auch zu Neuschöpfungen angeregt".²⁾ In direkter Beziehung zum Werk Lechners, dem "Prototyp der Motetten-Passion, die den ganzen Evangelienbericht mit den Soliloquien, den Einzelreden der handelnden Personen, im 4-stimmigen Motettensatz vertont"³⁾, entstand die Markuspassion von Kurt Thomas, die die Reihe der durchkomponierten Passionen des 20. Jahrhunderts einleitete und mit der "wieder eine Form der vorbachischen Passionsmusiken in Erscheinung trat".⁴⁾ Das Werk von Thomas wurde am 5. März 1927 durch den Berliner Domchor unter Leitung von H. Rüdell uraufgeführt.

1. Die Markuspassion von Kurt Thomas

Thomas bringt in der Vorbemerkung zu seiner Passion seine Absicht zum Ausdruck, ein möglichst

-
- 1) Burck, Joachim von: Die deutsche Passion. Die Historia des Leidens unseres Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Johannes (1568), in: "Chorbuch", hrsg. von Fritz Jöde, 2. Teil, Wolfenbüttel 1931, S.146ff. Demantius, Christoph: Passion nach dem Evangelisten Johannes, in: "Das Chorwerk", hrsg. von Friedrich Blume, Heft 27, Wolfenbüttel 1934.
 - 2) Ameln: a.a.O., S.5.
 - 3) Stein, Fritz: Kurt Thomas, in: ZfM, 98. Jahrgang 1931, S.1037.
 - 4) Weismann, Wilhelm: Eine moderne Motettenpassion von Kurt Thomas, in: ZfM, 94. Jahrgang, 1927, S.207.

anschauliches Bild der Passionsvorgänge zu zeichnen. Er sagt: "Die Tempoangaben sind nur Andeutungen; das Zeitmass ist immer frei und elastisch zu behandeln. Das Ziel der Wiedergabe muss sein, den dramatischen Verlauf in der Erzählung des Evangelisten mit greifbarer Deutlichkeit zu gestalten".¹⁾ Diese Vorbemerkung bezieht sich zwar vorzugsweise auf die Tempi des Werkes, kann aber darüber hinaus als Bestätigung für das Streben des Komponisten nach einer realistischen Wiedergabe des dramatischen Geschehens angesehen werden. Die Art und Weise der Schilderung, in der die Erzählung des Evangelisten mit greifbarer Deutlichkeit gestaltet wird, kommt erst bei einer sorgfältigen Analyse der Komposition völlig ans Licht. Verschiedene Forscher, u.a. Fritz Stein und Wilhelm Weismann, weisen ausdrücklich auf die dramatische Schilderung, die "malerischen Züge", die "zarte Plastik" und den Realismus des Werkes hin.²⁾ Die Komposition verdient es,

1) Thomas, Kurt: Markuspassion, S.2.

2) Stein; a.a.O., S.1037: "(Thomas) durchbricht die Schranken der kirchlichen Objektivität und gestaltet mit leidenschaftlicher innerer Anteilnahme die ungeheure Dramatik der Leidensgeschichte mit allen expressiven Mitteln des modernen Musikers".
Weismann: a.a.O., S.207: "An diesen geschlossenen, aber in sich durch die verschiedensten Situationen bewegten Vorwurf tritt nun Kurt Thomas,...mit dem durch strenge und wirklich künstlerische Vokalstudien erworbenen Rüstzeug eines a cappella-Komponisten - man spürt die Schule A. Mendelssohns - heran und sucht ihn, angeregt durch die Lechnersche Passion, mit den polyphonen Mitteln der Motette und des Madrigals zu bewältigen...Es (gelang) dem Komponisten, unabhängig von seinem Vorgänger zu einer selbständigen künstlerischen Darstellung der Leidensgeschichte zu kommen, was denn auch seiner Passion

näher betrachtet sowie auf Form, Melodik, Rhythmik und Harmonik genauer untersucht zu werden.

Wie bereits erwähnt, spielt der Text bei der Passionskomposition eine bestimmende Rolle. Mit Absicht benutzt Thomas einen gekürzten Text aus dem Markus-Evangelium. Der Text konzentriert sich hauptsächlich auf die Gestalt Christi, während Nebenpersonen und Begleiterscheinungen stark zurücktreten. Was die Begleiterscheinungen betrifft, so werden nur die wichtigsten Geschehnisse, nämlich die, welche in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Leidensgang Jesu Christi stehen, erwähnt. Die weniger bedeutsamen Begebenheiten, z.B. das Abendmahl zu Bethanien, die Unterredung zwischen Judas und den Hohenpriestern, die Vorbereitung des Osterlammes, die Worte Jesu an den ihn verleugnenden Petrus sowie das Tragen des Kreuzes durch Simon von Cyrene bleiben entweder gänzlich oder doch grossenteils unerwähnt. Das Resultat dieser Kürzung ist einerseits eine sehr dramatische Darstellung der Leidensgeschichte mit einer schnelleren Aufeinanderfolge der Geschehnisse, andererseits ein höherer Grad an Einheitlichkeit und Vollkommenheit der einzelnen Bilder. Die gekürzte Fassung des Markustextes beschränkt sich wie Weismann sagt,¹⁾ auf den unmittelbaren Gang der Ereignisse".

die besondere von historischen Zusammenhängen befreite Bedeutung gibt. Und dies auf Grund einer reinen, zarten, dabei auch stark naive Elemente enthaltenden Natur, die fähig ist, unmittelbar auf die stets wechselnden Situationen, selbst auf einzelne Worte, lebhaft und eigenartig zu reagieren".

1) Weismann: a.a.O., S.207.

Thomas gliedert den Text in fünf Szenen, von denen jede ein geschlossenes Bild mit einer eigenen dramatischen Entwicklung darstellt. Die erste Szene beginnt mit der Ankündigung der Osterfeier, dem Verrat des Judas und der Vorbereitung des Osterlammes. Diese drei Vorgänge bilden die Einleitung zur Abendmahlsszene, die das Hauptgeschehen der Szene ausmacht. Am Ende der Szene wird in den Worten Christi "bis auf den Tag, da ichs neu trinken werde im Reiche Gottes" der Höhepunkt erreicht. Die zweite Szene handelt vom Geschehen in Gethsemane und endet mit der Gefangennahme Jesu und der Flucht der Jünger. Die dritte Szene zeigt Jesus vor dem Hohenpriester und Petrus im Hofe des Palastes. Die vierte und fünfte Szene hat das Verhör bei Pilatus und die Kreuzigung zum Inhalt. Der Stoff ist so gegliedert, dass der Anfang jeder Szene sozusagen einen Nachklang der vorigen und zugleich eine Hinüberführung zur nächsten bildet. Der Szenenwechsel findet also nicht zwischen den Szenen, sondern jeweils am Beginn einer Szene statt. Er erklärt sich aus dem Gedanken, das Fortschreiten Christi von einer Leidensstation zur anderen in den Vordergrund zu rücken, eine Idee, die nicht nur in Bezug auf den Text, sondern auch im Hinblick auf die Musik als eine der wichtigsten einheitsbildenden Kräfte des Werkes angesehen werden kann.

Die Zeilen, die den Leidensgang Christi andeuten, sind:

1. Szene: "Und am ersten Tage der süßen Brot' sandte Jesus seiner Jünger zween hinaus in die Stadt" und "Am Abend kam er mit den Zwölfen".
2. Szene: "Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg, und sie kamen an den Hof mit Namen Gethsemane".
3. Szene: "Und sie föhreten Jesus zu dem Hohenpries=ter".
4. Szene: "Und banden Jesum und föhreten ihn hin und überantworteten ihn dem Pilatus".
5. Szene: "Und föhreten ihn hinaus, dass sie ihn kreuzigten".

Weismann¹⁾ erwähnt die Fähigkeit des Komponisten "unmittelbar auf die stets wechselnden Situationen, selbst auf einzelne Worte, lebhaft und eigenartig zu reagieren". Thomas wendet indes seine Aufmerksamkeit nicht nur Einzelheiten zu, sondern behält auch den Gesamtvorwurf im Auge. Weismann sagt vom Komponisten weiter, dass "es seiner feinnervigen, beweglichen, aber im Grunde undramatischen Natur nicht gegeben war, grössere Komplexe aus einem mit intensiver Kraft gespeisten Zentrum heraus mit Musik zu durchfluten. So wurden denn bewusst und unbewusst Bindungen gesucht und Zusammenhänge hergestellt, die je öfter man sich mit dem Werke beschäftigt....um so stärker zutage treten". Diese Bindungen und Zusammenhänge, soweit

1) Weismann: a.a.O., S.207.

sie die musikalische Form betreffen, ergeben sich
direkt aus der Textkonstruktion und dem Textinhalt.

Obwohl jede der fünf Szenen des Werkes ein für sich bestehendes musikalisches Ganzes darstellt, gibt es eine gewisse Verknüpfung zwischen den Sätzen. Das Prinzip der Wiederholung gilt als eines der wichtigsten formbildenden Elemente des Werkes. Die Wiederholung eines Themas an verwandten Textstellen dient der Textinterpretation und Textexegese.

Wie bereits erwähnt, ist der Text in fünf Szenen eingeteilt, und am Anfang jeder dieser Szenen findet ein den Leidensstationen Christi entsprechender Szenenwechsel statt. Dem Text folgend verwendet Thomas ein Thema, welches als das den Leidensgang Christi kennzeichnende Thema bezeichnet werden kann. Musikalische Wiederholung kommt nur bei textlicher Wiederholung oder bei Textstellen mit verwandtem Inhalt vor. Weil die Wiederholung des Themas durch den Text gefordert wird und in der Regel nur aus dem Text heraus erklärt werden kann, ist es erforderlich, bei der Betrachtung der Form nicht bloss äusserliche, strukturelle Elemente zu berücksichtigen, sondern gleichzeitig den symbolischen Wert des Themas zu beachten. Meistens lässt sich gerade erst aus der Wiederholung eines Themas an verwandten oder übereinstimmenden Textstellen die symbolische Bedeutung eines solchen Themas verstehen. Es bedarf deshalb der Berücksichtigung sowohl der Struktur als auch des Inhalts. Es gibt eine äusserliche Ähnlichkeit von textlicher und musikalischer Gestalt. Die

Betrachtung der Themenwiederholung geht über die strukturelle hinaus und vermittelt einen Einblick in die Art und Weise der Textinterpretation des Komponisten.

Zusammenfassend kann folgendes gesagt werden: Das Prinzip der Wiederholung ist ein grundlegendes Konstruktionsprinzip und lässt sich bei allen textlichen und musikalischen Formen finden. Das Prinzip der Wiederholung als textinterpretierendes Mittel begegnet jedoch nicht überall. Eine Studie über die Form einer Vokalkomposition muss beide Prinzipien in Betracht ziehen. Erst daraus wird die wirkliche Auffassung des Komponisten entweder als eine verstandesmäßig abstrakte oder als eine interpretierend schildernde verständlich. Meistens bewahrt der Komponist eine Mittelstellung zwischen diesen zwei Extremen und gibt es ein Gleichgewicht zwischen der epischen Wiedergabe einerseits und der dramatischen Wiedergabe andererseits.

Dem Text entsprechend besteht das Werk von Thomas aus fünf motettischen Sätzen, die durch einen Eingangs- und einen Schlusschor eingerahmt sind. Es lassen sich gewisse thematische Verwandtschaften feststellen, die entweder aus der Textstruktur oder aus der Textinterpretation des Komponisten begründet werden können. Aus dem folgenden Versuch einer Deutung der musikalischen Charakterisierung wird die Übereinstimmung zwischen textlicher und musikalischer Struktur deutlich werden.

Die Reden und Handlungen der einzelnen Personen sowohl als auch die der Personengruppen werden in diesem Werk nach Art der alten Figuralpassion des 17. Jahrhunderts mit den Mitteln der Mehrstimmigkeit dargestellt. Die Partien der verschiedenen Soliloquenten sind nicht solistisch, sondern chorisch vertont. Das Werk ist für achtstimmigen Doppelchor, d.h. für grosse Chorbesetzung geschrieben. Dieser Klangkörper wird indes sehr elastisch gehandhabt: es begegnet eine Ab- wie auch eine Zunahme der Stimmenzahl je nach der jeweiligen Situation oder Handlung. Die Art und Weise, wie Thomas diesen Klangkörper nicht als starre Einheit, sondern als stets bewegliches und wandelbares Gebilde verwendet, stellt seine Fähigkeit zur Charakterzeichnung nachdrücklich unter Beweis.

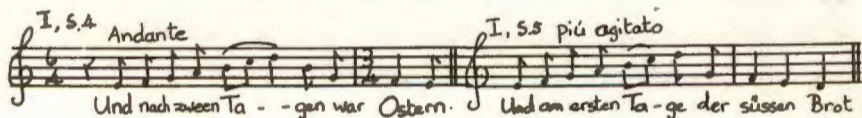
Der Bericht des Evangelisten erklingt im vierstimmigen Chor. Die Stimmengruppierung sowie die zu- und abnehmende Stimmenzahl gehören zu den wichtigsten Charakterisierungsmitteln des Werkes. Vor den Worten Christi reduziert sich die Stimmenzahl meistens zur Einstimmigkeit. Eine solche Stimmenreduktion begegnet zuweilen auch bei den anderen Soliloquenten.

Die Worte Christi sind immer doppelchörig vertont, desgleichen die Volks- und Jüngerchöre. Die Partien der übrigen Soliloquenten werden durch höhere oder tiefere Stimmengruppen dargestellt: Judas--Bass und Tenor (dreistimmig), der Hohepriester--Bass und Tenor

(zwei- und zeitweise auch vierstimmig), die Magd-Sopran und Alt (vierstimmig), Petrus-Sopran und Alt (vierstimmig), Pilatus-Alt und Tenor (vierstimmig), der Soldat-Bass und Tenor (vierstimmig), der Hauptmann (achtstimmiger Doppelchor).

Die verschiedenen Personen lassen sich nur im Zusammenhang mit den Ereignissen oder Umständen ihrer unmittelbaren Umwelt betrachten. Die Personen= charakterisierung kann nicht von den begleitenden Ereignissen oder Umständen getrennt werden. Was den Evangelistenbericht betrifft, so muss er in Verbindung mit den direkten Reden der Soliloquenten gesehen werden. Zunächst soll eine Übersicht über die gesamten Szenen des Werkes gegeben werden.

1. Teil: Der erste Teil besteht aus zwei Szenen. Sie enthalten den Bericht über die Unterhandlung zwischen Judas und den Schriftgelehrten sowie über das Abendmahl. Die erste Szene dient hauptsächlich der Orientierung und gibt einen Hinweis auf das Leiden und Sterben Christi. In den ersten vier Takten werden die kommenden Geschehnisse angekündigt und wird gleichzeitig die Beziehung zum Abendmahl hergestellt. Die Einleitungstakte der ersten Szene entsprechen musikalisch und textlich den Einleitungstakten der Abendmahlszene: I, S.4: "Und nach zween Tagen war Ostern und die Tage der süßen Brote", I.S.5: "Und am ersten Tage der süßen Brot".



Die Generalpause in Takt 17 trennt die erste Szene des Teiles, in der von den Feinden Jesu, d.h. von den Hohepriestern, den Schriftgelehrten und Judas die Rede ist, von dem übrigen Teil des Teiles, in dem von Jesu und seinen Nachfolgern berichtet wird, und spielt auf diese Weise eine gewisse textinterpretierende Rolle. Trotz textlicher und musikalischer Kontraste zwischen den beiden Szenen gibt es auch eine Verbindung, die hauptsächlich durch die übereinstimmenden Einleitungstakte geschaffen wird. Diese Einleitungstakte werden durch die grossenteils stufenweise verlaufende diatonische Bewegung mit einem harmonischen Wechsel von C-Dur nach G-Dur gekennzeichnet.

Die anschliessende Charakterisierung der Hohenpriester, Schriftgelehrten und des Judas und die damit verbundene Charakteränderung der Musik geschieht mit den Mitteln der Tempobeschleunigung, der grösseren rhythmischen Differenzierung, des Tonartwechsels, der aufsteigenden chromatischen Bewegung, der Nachahmung, Dissonanz und Verstärkung der Dynamik. Das Werk ist grundsätzlich diatonisch angelegt, doch kommen auch chromatische Wendungen vor, die eine charakterisierende Funktion haben. An dieser Stelle führt die chromatische Steigerung vom tiefen G₁ im Bass (Takt 4) mit gelegentlichen diatonischen Unterbrechungen und Richtungsschwankungen, bis zum A² im Sopran, wo der Zielpunkt der ganzen melodischen, harmonischen und rhythmischen Entwicklung des Satzes erreicht ist. Die musikalische Struktur und die Bedeutung des Textes

streben auf parallelem Wege an, den Wunsch der Schriftgelehrten auszudrücken: so fällt das Wort "töteten" mit jenem musikalischen Höhepunkt zusammen.

Innerhalb der einheitlichen Erscheinung wird jedes textliche Bild musikalisch nachgestaltet und zeigt subtile Differenzierungen: in den Takten 4 bis 6 wird durch die aufsteigende Chromatik, synkopierten Rhythmus und aufwärtsgerichtete Stimmvermehrung, das Bild der aufgeregten Schriftgelehrten mit zunehmender Spannung dargestellt. Ebenso wie hier, werden überall in diesem Werk die Gegner Jesu durch scharf umrissene, ungleichmässige Rhythmik (u.a. Sechszehntelfiguren, punktierte Rhythmik und Synkopen) charakterisiert. Die gleichen Mittel werden an den Stellen zur Zeichnung der Jünger verwendet, wo sie sich gegen Jesus wenden. (z.B. Judas, Petrus und bei der Flucht der Jünger.)

4. 5. 6.

Bro - - te

Bro - - te

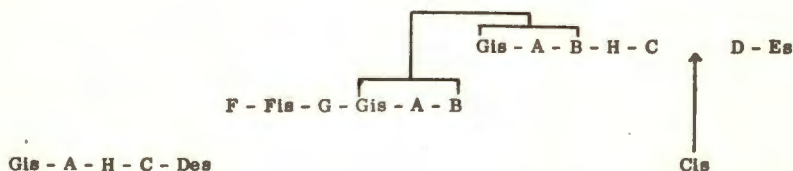
più agitato

Und die Ho - hen

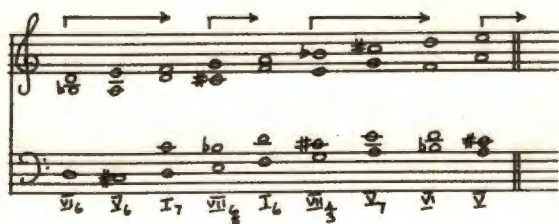
süssen Brot. Und die Ho - hen - priester und Schriftge-

-stern. Und die Ho - hen - priester und Schriftgelehrten

Das Ansteigen der drei Stimmen bildet eine fast durchgehende, teils sich überschneidende chromatische Linie:

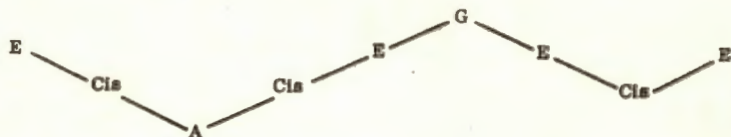


Das eifrige Suchen der Schriftgelehrten wird im Takt 7 durch eine glattere rhythmische Bewegung (nur Achtel), weitere Tempobeschleunigung, eine schnellere vorwärtsstrebende Melodik in allen vier Stimmen und einer Reihe funktionell verwandter Klänge, die sich zielbewusst zum Dominantakkord (T. 8) hinbewegen, plastisch vorgestellt:



Die Erreichung des harmonischen Zielklanges und der damit verbundene dynamische Höhepunkt fallen zusammen mit den Worten "wie sie ihn mit Listen griffen" woraus den Hörer das Ziel des Suchens ersehen kann. Damit nun der erreichte Spannungseffekt anhält, verwendet

Thomas in Takt 8 eine grössere harmonische Stabilität und eine ausgeglichene Melodik. Diese wellenartige Melodik, die schliesslich zum Ausgangston zurückkehrt, gleicht den Windungen einer Schlange und zeigt so eine gewisse Beziehung zum Wort "Listen":



Eine ähnliche Struktur zur Kennzeichnung der Haltlosigkeit begegnet an verschiedenen anderen Stellen des Werkes (des Verrats-I, S.9, des Zitterns-II, S.19, der Versuchung-II, S.17).

Bis auf den melodischen und harmonischen Höhepunkt auf "und töteten" (T. 9), wird die Realität des Textes mit plastischer Schilderungskraft in der Musik wiedergegeben. Die Abstufung der zwei Handlungen "griffen" und "töteten" durch eine Generalpause bedeutet zusammen mit den unaufgelösten Dissonanzen und der absteigenden Chromatik im Bass eine Intensivierung des dramatischen Höhepunktes.

Handwritten musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in German. The score is written on four staves. The lyrics are: "such - ten wie sie ihn mit Lis - ten griffen und töteten." The music features various dynamics including "f" (forte) and "ff" (fortissimo), and a tempo change to "a tempo". The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols like slurs and accents.

Die auf diese Weise erreichte Spannung löst Thomas in einer Wiederholung der letzten Worte ("griffen und töteten") auf, welche musikalisch einen scharfen Kontrast zwischen erregenden Dissonanzen einerseits und entspannter, gefühlsbetonter Tonführung auf der Gegenseite hervorrufen: äusserliche Härte und Erregung werden nun von Reflexion abgelöst, das Tempo verlangsamt sich, und die untersten drei Stimmen klingen im pianissimo. Fiel vorher der in voller Tonstärke erklingende Terzsprung auf dem Wort "griffen" auf, so ertönt es diesmal unbegleitet auf einem absteigenden Quartsprung. Ebenfalls zeigt sich eine Abweichung bei der Vertonung des "und töteten": das Motiv kehrt zu seinem Ausgangston zurück und endet mit einer schmerzhaften Seufzerfigur.

Wiederholungen verbaler wie auch musikalischer Art verwendet Thomas nie als blosse strukturelle Mittel, sondern teilt ihnen neben der betrachtenden Funktion die Aufgabe zu, Turbaszenen zu schildern.

Analog zur Charakterisierung der Hohenpriester und Schriftgelehrten zeichnet Thomas in der nächsten Phrase die Person des Judas. Die Verbindung zu der betrachtenden Einlage erreicht er dadurch, dass er die neue Phrase vor Abschluss der vorigen einsetzen lässt. Der folgende Hauptsatz ("Und Judas Ischarioth ging hin zu den Hohenpriestern") in Sopran und Alt wird durch das Attribut "einer von den Zwölfen", in Tenor und Bass unterbrochen, wobei dieses jedoch gleiche musikalische Mittel aufweist:

"Und Judas Ischarioth,
einer von den Zwölfen,
ging hin zu den Hohenpriestern"

In diesem Beispiel wird die Satzkonstruktion durch den Wechsel und die Gruppierung der Stimmen gut veranschaulicht. Das Beispiel enthält zugleich eine doppelte Beschreibung des Verhältnisses von Judas zu dem Kreis der Jünger. Auf der einen Seite erscheint die Person des Judas integriert, was durch die gleichen musikalischen Mittel erreicht wird, auf der anderen lässt der Stimmenwechsel sich als Ausklammerung des Judas interpretieren. Gleichzeitig nähert ihn Thomas den Hohenpriestern an, indem er den zweiten Teil des Hauptsatzes mit der gleichen melodischen Figur ausfüllt, die er schon zur Charakterisierung der Schriftgelehrten verwendet hatte. Wiederum leitet diese Melodik zu einem dramatischen Höhepunkt (bei "dass er ihn verriete"), der durch Tempobeschleunigung, kräftige Dynamik und absteigende chromatische

Bewegung in den Alt- und Bass-stimmen dargestellt wird. Die genannten Merkmale veranschaulicht das folgende Notenbeispiel:

10 *Sostenuto* 11 12 *a tempo* 13 *f*

Und Judas Ischariath ging

pp

griffen und tö-ten. Judas Ischariath ging

und tö-ten. ei-ner von den Zwölfen

tö-ten. einer von den Zwölfen

14 15 *ff stringendo* 16 17

hin zu den Ho-hen-priestern, daß er ihn verriete.

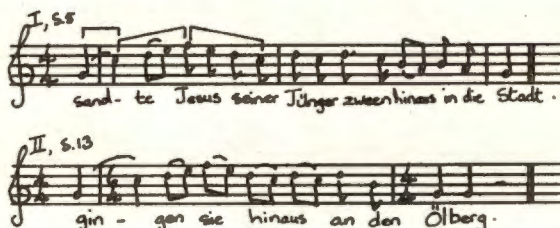
hin zu den Hohen-priestern, daß er ihn verriete.

daß er ihn ver-riete.

daß er ihn ver-riete.

Setzte die zweite Szene des ersten Teiles mit einem ähnlichen Textthinweis ("Und am ersten Tage der süßen Brot") und ähnlicher Melodik wie die erste Szene ein, spannt Thomas mit dem darauf folgenden

Thema einen weiten Bogen zu dem zweiten Teil des Werkes, so dass eine thematische Verbindung zwischen den ersten zwei Teilen erreicht wird. Ihnen ist die Bewegung, der Gang von einem Ort des Geschehens zum anderen, gemeinsam. Von der Handlung und den mit ihr zusammenhängenden Szenenwechseln ist die Einteilung des Stoffes in erster Linie bestimmt. Zudem wird durch die Verwendung entsprechender oder verwandter musikalischer Mittel eine logische Einheit im Werk geschaffen:



Die musikalischen Elemente, welche Thomas der im Text gegebenen Bewegung ("sandte...hinaus", I, S.5 und "gingen...hinaus", II, S.13) unter genauer Beachtung von Textsinn und -konstruktion zuordnet, sind zwei aufsteigende Quartabstände, denen sich eine stufenweise absteigende Bewegung anschliesst. Dem ersten Gangthema folgt ein zweites, verwandtes Thema. Von der musikalischen Konstruktion her fällt ein gewisser Kontrast auf. An der erstgenannten Stelle unterbricht ein Zeiteinschnitt zwischen den beiden Sätzen die Handlung: "Und am ersten Tage der süßen Brot sandte Jesus seiner Jünger zween hinaus in die Stadt, zu bereiten das Osterlamm. Am Abend kam er mit den Zwölfen..."

Das erste Gangthema kommt zu einem vierstimmigen Halbschluss, dessen Kadenzwirkung durch eine Tempo=verlangsamung und Klangstärkeverminderung unterstrichen wird. Das zweite Gangthema beginnt zunächst im Bass und setzt sich danach, imitierend, in der Altstimme fort. Das Quintverhältnis zwischen Schlussklang (E-Dur) und Anfangsklang (A-Moll) lässt einerseits ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Sätzen entstehen und schafft andererseits ihre funktionelle Verbindung. Der musikalische Kontrast besteht zwischen dem vierstimmigen Satz gegenüber dem ein- bis zweistimmigen, was dem Text, der zwei getrennte Handlungen darstellt, genau entspricht. Thomas schafft eine musikalische Verbindung zwischen den beiden Sätzen, die in der Verwandtschaft zwischen den beiden Handlungen ihre Parallele hat. Das grundlegende Gangthema erklingt im Bass und in variiert Form im Alt. In der Gegenstimme fallen häufige Quartsprünge, die zur Verstärkung des Bewegungsimpulses dienen, auf. Der Orgelpunkt im Bass ist, wie auch an anderen Stellen in diesem Werk, Symbol der Ruhe¹⁾ und deutet an dieser Stelle, im Zusammenhang mit dem Bewegungsthema, an, wie Jesus mit seinen Jüngern zum Abendmahl geht. Der mit dem ersten Bewegungsthema einsetzende Gang, ("sandte Jesus seiner Jünger zween") wird mit dem zweiten

1) Von Paul Mies (Stilmomente und Ausdruckstilformen im Brahms'schen Lied, Leipzig 1923, S.56) wird der "Orgelpunkt als liegender Bass" beschrieben, der "von jeher gebräuchlich als Ausdrucksstilform der Ruhe und der Sammlung" sei.

Bewegungsthema ("am Abend kam er mit den Zwölfen") abgeschlossen. Dieses Zurruhekommen wird nun einerseits durch den Orgelpunkt und die harmonische Folge von E-Dur nach A-Moll, die eine vollendete Kadenz bildet, musikalisch veranschaulicht, auf der anderen Seite durch die Passage "Und als sie zu Tische sassen" verbal fixiert. Es handelt sich also nur um eine Fortsetzung der Handlung die mit dem vorigen Satz angefangen hat. Die Einheitlichkeit erreicht Thomas durch eine Überschneidung der zwei Sätze und eine weitere Stimmverminderung zur Einstimmigkeit. Die Anfangstöne des zweiten Satzes werden gleichsam von den Abschlusstönen des vorausgegangenen Satzes umrahmt, aus dem der neue harmonisch herauswächst.

I, 21-28, 5.5
rit. a tempo, andante

Oster-lamm.

Oster-lamm. Am Abend kam er mit den Zwöl-fen

Oster-lamm Und als sie zu Tische sassen

Am Abend aber kam er mit den Zwöl-fen

Osterlamm.

Im obengenannten Beispiel findet man also, soweit es die musikalische Konstruktion angeht, eine Trennung zwischen den ersten zwei Phrasen, wodurch der Zeiteinschnitt des Textes veranschaulicht wird, und eine

Überschneidung der letzten zwei Phrasen, wodurch die Verwandtschaft zwischen den Handlungen "kam" und "sassen" verdeutlicht wird.

Die zwei Gangthemen am Anfang des zweiten Teiles (S.13) werden, dem Textinhalt und der Textkonstruktion gemäss, durch eine stufenweise absteigende Bassfigur zusammengefügt. Die harmonische Bindung ist hier lockerer und weniger spannungsvoll. Es erscheint die Folge E-Moll - A-Moll, jedoch ohne die starke Leittonwirkung Gis-A wie im ersten Beispiel. Durch die Beibehaltung des Tempos wird eine Kadenzwirkung weiter neutralisiert. Diese Textstelle gibt eine durchgehende Handlung wieder: "gingen sie hinaus an den Ölberg, und sie kamen an den Hof mit Namen Gethsemane". Infolgedessen liegt keine scharfe Trennung zwischen den zwei musikalischen Sätzen vor. In Übereinstimmung mit dem ersten Beispiel gibt es auch hier eine Stimmverminderung, die zusammen mit dem Orgelpunkt und der absteigenden Bewegung auf dem Wort "Gethsemane", das Zum-Ziel-kommen und die allgemeine niedergedrückte Stimmung des Wortes verkörpert. Das zweite Gangthema, dessen Anfangsmotiv eine Umkehrung des Anfangsmotivs des zweiten Gangthemas aus dem ersten Satz bildet, erscheint hier als voll durchgeführter Kanon. Wie dieses Gangthema im weiteren verwendet wird, soll bei der Besprechung des zweiten Satzes erläutert werden. Neben diesen gravierenden Übereinstimmungen lassen sich auch einige Unterschiede feststellen, deren Ursache in der verschiedenen Weiterführung der

einzelnen Handlungssituationen liegt. In diesem Beispiel wird vor allem der Gefühlsinhalt des Wortes "Gethsemane" durch die absteigende Bewegung über einen Nonenabstand und durch Melismatik hervorgehoben:

II, 5-9, S. 13

Ölberg,

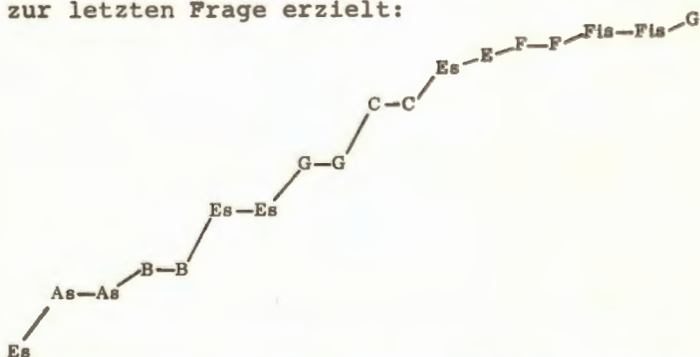
Ölberg, und sie kamen an den Hof mit Namen Gethse - ma - ne

Ölberg, und sie kamen an den Hof mit Namen Gethse - mane

Öl - - berg

Die bisherigen Beispiele haben gezeigt, wie Thomas nicht nur die Textvorläge mit den Mitteln der Stimmgruppierung und Stimmenkontrastierung zu verkörpern vermag, sondern auch veranschaulicht, wie er mit diesen Mitteln Erregungs- oder Entspannungszustände zum Ausdruck bringen kann (siehe die schon erwähnte Stelle: "wie sie ihn mit Listen griffen und töteten" und die Wiederholung der Worte "griffen und töteten" – I, S.4). Die Wiederholung bestimmter Textstellen, abwechselnd in verschiedenen Stimmen und Stimmenkombinationen, wird in diesem Werk durchgehend als realistisches Schilderungsmittel verwendet. Die Frage der Jünger: "Bin ich's?" gehört zu jenen

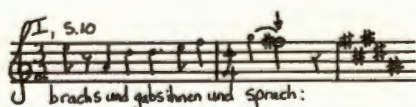
Stellen der Passionsgeschichte, an denen zahlreiche Komponisten durch Wiederholung in verschiedenen Stimmen das Bild des mehrfachen ängstlichen Fragens der Jünger nachzuzeichnen versuchen. Thomas gestaltet die anfangs furchtsame und später immer dringender werdende Frage der Jünger durch das leise, einstimmige Einsetzen im Bass und eine allmähliche Stimmvermehrung bis zur Achtstimmigkeit. Das Bild der hier und da vereinzelt auftretenden Fragen, die sich immer mehr zu einem Chor vereinigen, zeichnet er durch den Übergang von einer Stimme zur anderen und von einem Chor zum anderen. Da sich jeder Fragesteller dem vorigen anschliesst, wird eine durchgehend aufsteigende Linie von der ersten bis zur letzten Frage erzielt:



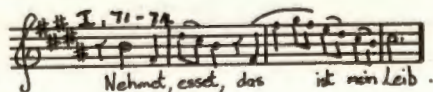
Die aufsteigenden Fragemotive verdichten sich zu Halbtonschritten, die, zusammen mit anderen Eigenschaften (Stimmenvermehrung, Crescendo und Tempobeschleunigung) zur Intensivierung beitragen.

Wie der gebrauch der anderen musikalischen Mittel, folgt auch die Verwendung der Tonarten dem

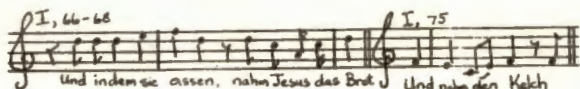
Gang und dem Inhalt des Textes. Jede Handlung, jede Szene, zeigt ihre eigene harmonische Entwicklung und tonartliche Individualität. Fließend gleitet eine Tonart in die andere über, manchmal ohne modulierenden Übergang. Meistens dient nur ein Akkord oder gar ein Ton als Verbindung zwischen zwei Tonarten. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht die Abendmahlsszene: die Worte Christi werden durch eine klare H-Dur-Melodik hervorgehoben. Diese Tonart bildet nach den bisherig ständigen Tonartwechseln, die dem dramatischen Verlauf entsprechen, einen erhabenen Ruhepol innerhalb des ganzen Teiles. Der Bericht über die Handlung der Szene "und indem sie assen, nahm Jesus das Brot, brach und gab ihnen und sprach:" beginnt in D-Moll. Der Übergang nach H-Dur geschieht durch die Erhöhung des Schlusstones dieser Phrase:



Die Wiederholung der H-Dur-Dreiklangsmelodik bei den nächsten Worten Christi gibt unmittelbar die Beziehung zwischen den beiden Textzeilen "das ist mein Leib" und "das ist mein Blut" wieder:



Auch die Handlungen Christi: "nahm Jesus das Brot" und "Und nahm den Kelch", sind mit einander entsprechenden Motiven vertont:



Bei den Worten "das für viele vergossen wird" (I, S.11), die auf den Kreutod Christi hinweisen, ändert sich die Tonart wieder. Das Bild des triumphierenden Christus wird am Ende dieses Teiles durch einen Abschluss in C-Dur, was gleichzeitig eine Hinwendung zur Anfangstonart bedeutet, dargestellt.

2. Teil: Die Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Teil wird dadurch erreicht, dass der zweite Teil mit den Textworten "Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten" einsetzt. Tonartliche Verwandtschaft bzw. Übereinstimmung (in diesem Falle C-Dur=C-Dur) kann man bei allen Teilen des Werkes feststellen. Die thematische Verbindung zwischen den beiden Teilen, nämlich die Verwendung der gleichen Melodik zur Charakterisierung des Gehens und Kommens von Jesus und seinen Jüngern, ist schon erwähnt. Das zweite der Gangthemen kommt im zweiten Teil mehrfach vor, aber nicht wieder in Verbindung mit einem Orgelpunkt. Diese Tatsache ist insofern bedeutungsvoll, als sie die Behauptung bestätigt, dass der Orgelpunkt die Aufgabe und Bestimmung Jesu und seiner Jünger veranschaulicht. Jetzt ist Jesu zu seiner Bestimmung (Gethsemane) gekommen, so dass der Orgel=

punkt, der sie vorher andeutete, entfallen kann.

An zwei Stellen in diesem Teil verwendet Thomas einen Orgelpunkt zur Symbolisierung des Schlafes. Im folgenden Beispiel verbindet der Orgelpunkt zwei Erscheinungen des Gangthemas. Der Sinn des Textes wird weiter durch die Oberstimmen zum Ausdruck gebracht: das aufsteigende und wieder zum Ausgangston absteigende Tetrachord in parallelen Quartsextakkorden, welches ein Emporheben und Zurücksinken in den Ruhezustand versinnbildlicht, schildert genau die schläfrigen Augen der Jünger. Das Anhalten des Orgelpunktes über den Anfang des zweiten Gangthemas hinweg bewirkt nicht allein in musikalischer Hinsicht eine Verbindung zwischen den beiden Sätzen, sondern malt auch den anhaltenden Schlafzustand der Jünger:

II, 64-76, S. 18

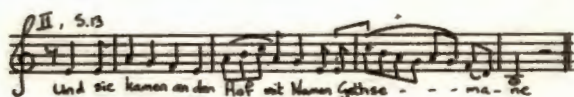
Denn ihre Augen waren voll Schlafs. Und kam zum drittemal

Und kam wieder und fand sie abermal schlafend, denn ihre Augen waren voll Schlafs

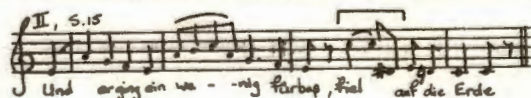
Denn ihre Augen waren voll Schlafs. Und kam zum drittemal

Und kam wieder und fand sie abermal schlafend

Neben gewissen Ähnlichkeiten zwischen den verschiedenen Erscheinungen des Gangthemas gibt es auch deutliche Unterschiede, die aus den verschiedenen Situationen zu erklären sind. Meistens zeigen die Anfangsmotive der Themen übereinstimmende Merkmale, die Weiterführung des Themas jedoch hat in einzelnen Fällen kein einheitliches Gepräge. Die wechselseitige Bewegung des Kommens und Gehens wird durch das grundlegende Gangthema und seine Umkehrung veranschaulicht. Die übereinstimmenden und abweichenden Merkmale werden bei einem Vergleich der folgenden Beispiele ersichtlich, die erkennen lassen, mit welchem hohem Grad an Differenzierung Thomas die unterschiedlichen Handlungen in Musik zu setzen vermag. Das folgende Beispiel zeigt das Gangthema im Zusammenhang mit dem Wort "Gethsemane" durch einen aufwärtsgerichteten Sextsprung und eine abfallend melismatische Bewegung über einen Nonenabstand hinweg:

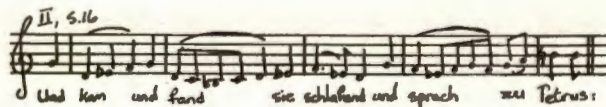


Im nachstehenden Beispiel wird das Gangthema anders weitergeführt: einer absteigenden verminderten Sept ("fiel") schliesst sich eine weitere Abwärtsbewegung der Melodie bis zum Wort "Erde" an. Ausserdem werden die beiden Handlungen ("ging" und "fiel") durch eine Achtelpause voneinander getrennt.



Die beide obengenannte Themen zeigen in grossen Zügen die gleichen Bewegungsrichtungen, im zweiten Falle handelt es sich jedoch um einen schnelleren Abstieg, der die Worte "fiel auf die Erde" sinnfällig macht.

Der Umkehrung des Gangthemas entspricht die Gegenbewegung "ging"- "kam". Diesmal wird das Thema in aufsteigender Richtung weitergeführt und leitet zu der durchdringenden Frage an den schlafenden Petrus über: "Simon, schläfst du?"



Im nächsten Beispiel erklingt nochmals das Thema in seiner ursprünglichen Form, aber diesmal mit gesteigertem Ausdruck. Die Tatsache, dass Jesus zum zweiten Male geht um zu beten, wird durch den Quintsprung und das Melisma auf dem Wort "wieder" unterstrichen. Auch die gefühlsbetonte appoggiatura auf "betete" trägt dazu bei:

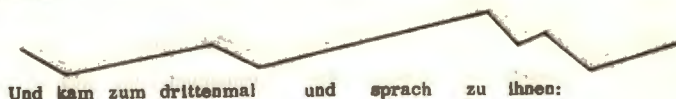


Eine graphische Darstellung der letzten beiden Gestalten des Gangthemas zeigt, dass dieses Thema die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen nicht nur musikalisch, sondern auch optisch darstellt:

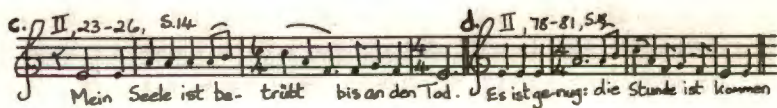
II, S. 17



II, S. 18



Das folgende Thema, das den Gang Christi symbolisiert, dient in verschiedenen verwandten Formen auch zum Ausdruck des Streites, versinnbildlicht also nicht nur eine physische, sondern auch eine emotionale Bewegung:



Beispiel a: zeigt das Gangthema in seiner ursprünglichen Gestalt.

Beispiel b: enthält zwar die gleichen Töne wie das Ausgangsthema, bekommt aber vor allem durch rhythmische

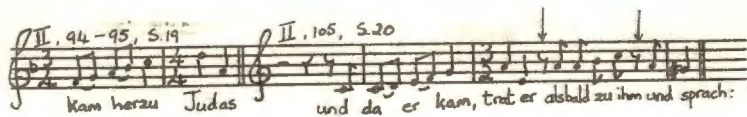
Variation eine andere Ausdrucksfunktion. Die steigende Quart zu Beginn erhält durch die Betonung des tiefen Tones eine weichere Wirkung, die dem flehenden Gebetston entspricht. Die doppelte Länge der letzten beiden Töne des Themas hebt das Wort "Vater" hier als wichtigstes Wort in den Vordergrund. Im ganzen genommen zeigt dieses Thema im Vergleich zu dem vorigen gegenteilige Eigenschaften: statt eines fortgesetzten Bewegungsimpulses, stellt die zweite Gestalt des Themas einen Ruhepunkt auf "Vater" dar, der die Beschaulichkeit des Gebets verkörpert.

Beispiel c: enthält die stufenweise absteigende Bewegung des Ausgangsthemas nicht, ebensowenig

Beispiel d. Die unter c und d genannten beiden Themen sind in ihren Hauptzügen einander ähnlich.

Im Beispiel c stellt der melodische Gang einen einheitlich durchgehenden Bogen dar. Der gefühlsmässige und melodische Höhepunkt wird bei dem Wort "betrübt" erreicht, bei dem Wort "Tod" sinkt die Melodie auf den tiefsten Ton herab. Beispiel d deutet die feste Entschlossenheit Jesu an, den ihm bestimmten Kreuzestod auf sich zu nehmen. Die Wirkung wird vor allem durch die dreimal wiederholten Töne sowie durch den betonten Quartsprung zu Beginn der Melodie erzielt. Der Ton A enthält als längster Ton dieser Phrase die stärkste Betonung. Trotz der Ähnlichkeit verkörpern die beiden letzten Themen doch unterschiedliche Gedanken: das erste das Zögern vor den kommenden Ereignissen, das zweite die Ergebung in das unvermeidliche Geschick.

Die Erscheinung des Judas wird durch die Krebsform des Ausgangsthemas veranschaulicht:



Im vorstehenden Beispiel (II, S.20: 105) wird die Dramatik des Augenblicks durch die deutlich durch Pausen voneinander abgestuften Motive, klar umrissen die jede Handlung und Gebärde des Judas genau zeichnen, sein Hervortreten wie auch seine Hinwendung zu Jesus. In Verbindung mit dem Gangthema im Alt charakterisiert auch die absteigende Figur im Bass über einen Septabstand hin das zielbewusste Kommen des Judas. Danach werden die anfangs zögernden, aber bald fest entschlossenen Schritte durch rhythmische und melodische Mittel veranschaulicht:



Der Augenblick des Verrats wird mit den musikalischen Mitteln dargestellt, die an die Stelle der Verschwörung im ersten Teil erinnern (I, S.4: 10-14). Der erste Gruss "Rabbi" erklingt in Bass und Tenor (3-stimmig), wobei der Tenor sich in tiefer Stimmlage befindet. Diesem Gruss (forte-crescendo) folgt ein zweiter (subito-pianissimo), als Judas schon näherkommt, um Jesus zu küssen. Zur musikalischen Darstellung der beiden Grüsse verwendet Thomas alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter. Alle genannten Mittel unterstreichen den Verrat in der Dramatik dieses Augenblicks. Die Falschheit des Grusses wird weiter durch die gebrochen chromatische Linie in kontrastierenden Frauenstimmen hervorgehoben. Die an dieser Stelle auftretende parallele Bewegung in Oktaven als bewusster Kontrast zum dichterem polyphonen Gewebe wird mehrfach als dramatisches Ausdrucksmittel verwendet. Die schnelle Aufeinanderfolge der Handlung und die enge Verbindung zwischen Verrat und Gefangennahme sind durch die Überschneidung dieser Phrase mit der nächsten dargestellt:

"und küsste

ihn
Die

 aber legten die Hände an ihn"

I, 106-107, 520

Tenor: Rabbi, Rabbi!

Bass: Rabbi, Rabbi!

Supran: und küsse - - - te ihn

Alt: und küsse - - - te ihn

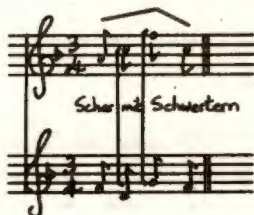
Die Überschneidungstechnik findet auch bei der Vorstellung der Person des Judas Anwendung. Wie die Überschneidung im Text aussieht, mag das folgende Schema verdeutlichen:

II, 8.19: "steht auf	siehe der mich verrät ist da!
Lasst uns gehn	siehe der mich verrät ist da!
Lasst uns gehn	siehe der mich verrät ist da!
sie - - - - -	er ist da!"

Das Wort "verrät" wird harmonisch durch einen neapolitanischen Sextakkord betont. Die Unabwendbarkeit des Erscheinens ist bei den Worten "ist da" durch einen Ganzschluss zum Ausdruck gebracht.

Die melodische Linie, die sich dem Text entsprechend ("Und alsbald da er noch redete, kam herzu Judas, der Zwölfe einer, und eine grosse Schar", II, 92f., S.19) aus kleineren Abschnitten zusammensetzt, zeigt, den Gipfeltönen nach, eine kontinuierlich steigende Richtung bis zum Höhepunkt A² und damit auch eine ständige Spannungszunahme. Die absteigende Sechszehntelfigur auf "grosse" schildert auf direkte plastische Weise die grosse Zahl der aufgeregten Menge. Die gleiche Figur wird auch zur Veranschaulichung der zahlreichen greifenden Hände (II, 110, S.21) verwendet.

Realistisch sind auch die Worte "mit Schwertern und mit Stangen" gestaltet und zwar durch scharf auf- und absteigende Motive. Zur Intensivierung des Effekts dienen die dissonanten Septimen auf "mit Schwertern":



Der Zwiespalt der Lage des Judas, einer der Jünger, aber gleichzeitig auch Verräter und Gegner Jesu, wird musikalisch sowohl durch Verwendung der Motive für die Worte "der Zwölfe einer" und "und eine grosse Schar" als auch durch Überschneidung dieser Motive dargestellt:



Auf realistische Weise schildert Thomas die rasche Kopflose Flucht der Jünger durch die sich in verschiedene Richtungen bewegendenden Sechszehntelllinien ("verliessen ihn alle"). Die fortgesetzte Bewegung wird, wie überall in diesem Werke, durch kanonische Nachahmungen verstärkt. Das allmähliche Entschwinden der Jünger zeigt sich in den nacheinander ablaufenden Motiven in absteigender Richtung, in der dynamischen Vorschrift piano- diminuendo- ritardando sowie in den nichtandauernden schnell verklingenden Schlusstönen:



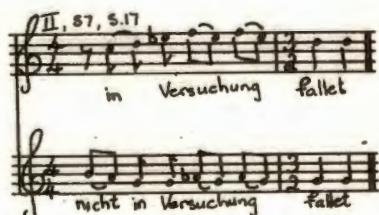
Die innere Bedeutung der raschen Sechszehntelfiguren an dieser Stelle und vor allem der Melismen auf den Worten "verliessen ihn alle" liegt darin, dass die schnelleren Notenwerte und aufgeregten Rhythmen in diesem Werk stets zur Kennzeichnung der Gegner Jesu verwendet werden. Die Flucht bedeutet, so betrachtet, gleichzeitig eine Hinwendung zu seinen Feinden. Die absteigende Verlauf des Schlussmotivs vom Alt bis zum tiefen Bass symbolisiert die Flucht in die tiefe Sündenwelt.

Die folgenden Beispiele erläutern die musikalische Darstellung des Widerstreites der Gefühlsregungen, die sich aus der vorausgegangenen Handlung ergeben.



Die schwebende Melodik in den Sopran- und Altstimmen sowie die absteigende melodische Bewegung im Tenor dienen gleichermaßen zur Symbolisierung des Zitterns und Zagens. Das Fehlen der unterstützenden Bassstimme verstärkt den Gesamteffekt.

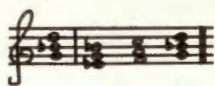
Das nächste Beispiel zeigt, wie Thomas die gleiche Art der melodischen Bewegung zur Veranschaulichung der Worte "in Versuchung fallet" gebraucht. Die schwebende Melodik ist hier auf alle acht Stimmen verteilt, um den Irrweg musikalisch anzudeuten.



Die zielgerichtete Melodik, wie sie in den nachfolgenden Takten begegnet, entspricht dem Inhalt der Worte: "Der Geist ist willig". Dem allgemeinen Effekt dient hauptsächlich die Intensivierung der harmonischen Entwicklung wie sie sich in der nachstehenden Akkordrückung darstellt. Die harmonische Spannungszunahme hebt die aktive Kraft des Wortes "willig" besonders stark hervor:



Auch die Dynamik (forte) und das Tempo (poco stringendo) erscheinen als Stützen des Gesamteffekts. Die textliche Gegenüberstellung "das Fleisch ist schwach" wird schon durch das Verbindungswort "aber" vorbereitet. Die musikalische Verkörperung dieses Wortes geschieht durch den Vorhalt im Tenor, durch dynamische Abnahme und durch Tempoverlangsamung. Im Ganzen vermittelt diese Passage den Eindruck des kraftlosen Zurücksinkens. Die Worte "das Fleisch ist schwach", bedeuten eine direkte Antithese gegenüber den vorigen. Sie sind in absteigender, sich langsam bewegender Melodik und entspannter Harmonik vertont. Im Gegensatz zu G-Dur klingt hier G-Moll. Die harmonische Bindung erweist sich als lockerer, da drei durch Ganztöne voneinander getrennte Dreiklänge auftreten. Der Schlussklang auf "schwach" wird ohne Leitonwirkung erreicht:



II. 68-69, 5.17 *poco string.* *sostenuto* *pp*

fallet. Der Geist ist willig, das Fleisch ist schwach.

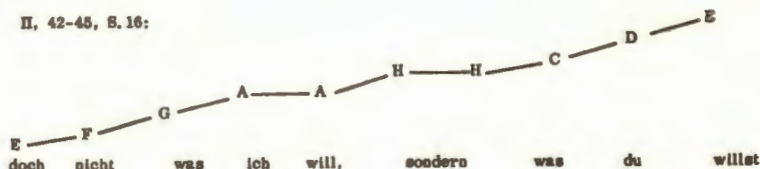
fallet. Der Geist ist willig. a - ber das Fleisch ist schwach.

fallet. Der Geist ist willig, a - - ber das Fleisch ist schwach.

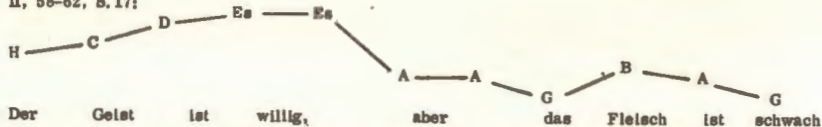
fallet. Der Geist ist willig, a - ber das Fleisch ist schwach.

In folgenden Beispiel verwendet der Komponist ähnliche musikalische Mittel. Die Textzeile ist ebenfalls dreiteilig, wie aus der nachstehenden Wortgruppierung klar hervorgeht: "doch nicht was ich will—sondern—was du willst". Ausserdem ist von der Hingabe Jesu an den Willen seines Vaters die Rede. Thomas hebt die Idee der Leidensbereitschaft Christi in seiner Vertonung hervor. Es lässt sich eine durchgehend aufsteigende Linie feststellen, die, im Alt anfangend und sich im Sopran fortsetzend, auf "sondern" stillstehend, sich bis zum Gipfelton fortbewegt:.

II, 42-45, 8.16:



II, 58-62, S. 17:



In II, 42-45 begegnen neben der aufsteigenden melodischen Linie fließende Harmonien: sie beginnen in A-Moll und schliessen mit einem klärenden Ganzschluss in C-Dur. In diesem Falle hat Thomas auch auf das Verbindungswort "sondern" einen Klang mit starker Verbindungswirkung, gesetzt, nämlich die Dominante in A-Moll, die sich anschliessend in der Tonika auflöst. Im Ganzen wird die Schilderung der Leidensbereitschaft Christi durch Verdopplung der Stimmenzahl (Ausweitung von der Vierstimmigkeit bis zur Achtsstimmigkeit) und durch dynamische Hervorhebung intensiviert:

II, 42-45, S. 16

sondern was du willst.

doch nicht was ich will, sondern was du willst.

sondern was du willst.

doch nicht was ich will.

3. Teil: Der Szenenwechsel wird durch ein variiertes Gangthema angedeutet:

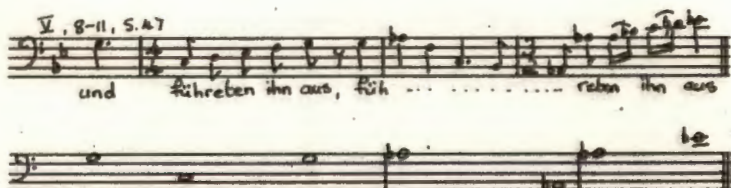


Das vorstehende Beispiel enthält den Quartsprung und die umgekehrte Doppelschlagfigur des ursprünglichen Gangthemas (siehe II, 46-47, S.16). Der Quartsprung wirkt hier aber weicher und weniger zielgerichtet: nach Umspielung des unteren Tones durch seine Nebentöne folgt dem Quartsprung ein unbetonter Taktteil. Einen Beweis für die zielbewusste Verwendung dieses Themas zur Veranschaulichung der Vorführung Jesu als Angeklagter stellt die Wiederaufnahme des Motivs in der gleichen Gestalt am Anfang des vierten Teiles dar. Es handelt sich um die Worte: "und fñhrten ihn hin". Auf diese Weise findet die textliche Übereinstimmung ihren Niederschlag in der Musik und werden der 3. und 4. Teile miteinander verbunden:.

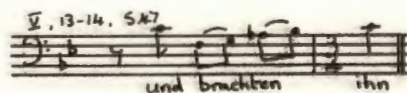


Am Anfang des 5. Teiles (V, 9-11) wird der Szenenwechsel abermals mit den Worten "und fñhrten ihn aus" angedeutet. Diesmal erklingt wieder das zielstrebige Gangthema des ersten Teiles: ein abwärtsgerichteter Quintsprung mit anschliessender entgegengesetzter, stufenweise erfolgreicher Bewegung

(vergl. I, 23, 24, S.5-Bass). Der Grund für diese Form des Gangthemas die im Gegensatz zu den weniger zielgerichteten Gangthemen des 3. und 4. Teiles steht, liegt in der Bedeutung der Textstelle: In den vorigen zwei Bildern wurde Jesus in einem Hin-und-Her von Gethsemane zum Hohenpriester und vom Hohenpriester zu Pilatus geführt. Jetzt ist das Urteil gesprochen, und er wird aus der Stadt hinausgeführt. Das Thema ist, zur Verstärkung des Bewegungsimpulses, durchimitiert. Bedeutungsvoll ist die Wiederholung der Worte "führten ihn aus": sie bewirkt eine spannungsgeladene Vorbereitung zu den darauffolgenden Worten "dass sie ihn kreuzigten". Ohnehin wird das Bild des sich lang windenden Weges zur Stadt hinaus musikalisch nachgezeichnet und am deutlichsten im Bass durch eine unterbrochene aufsteigende Linie dargestellt. Sie zeigt drei im Tonumfang wechselnde melodische Abschnitte:



Die Worte "und brachten ihn" werden durch das gleiche Gangmotiv wiedergegeben:



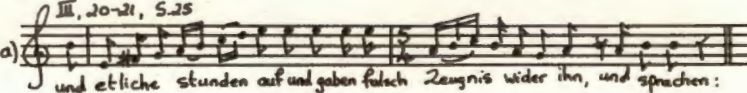
Durch die verschiedenen Verwendungsweisen des Gangthemas, wie sie in den fünf Teilen des Werkes nachgewiesen sind, erreicht Thomas eine plastische Darstellung des Textinhalts, und gibt den verschiedenen Teilen eine logische Verbindung.

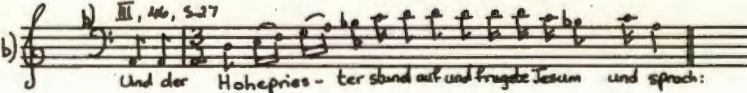
Die Textpartien des Evangelisten, die den direkten Reden der verschiedenen Personen unmittelbar vorausgehen, erscheinen wie eine musikalische Vorwegnahme. Thomas vertont diese Partien so, dass sie sowohl die redenden Personen, als auch die Begleitscheinungen und Situationen charakterisieren (vergl. z.B. die Einführung der Reden Christi, die bereits die Würde der kommenden Worte ausstrahlt, sowie jene kanonischen Bildungen im 2. Teil, die das Kommen und Gehen Jesu vorwegnehmen).¹⁾

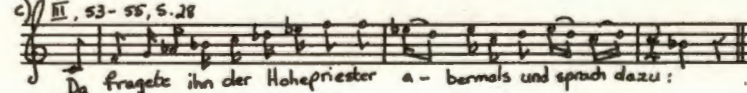
Die folgenden Beispiele zeigen, wie eine der Gangmelodik der ersten zwei Sätze ähnliche Melodik die Reden der Hohenpriester sowie die Partien der Turbae (3. Teil) und des Pilatus' (4. Teil) einführen. Diese Melodik schildert hier nicht nur äusserliche Bewegung, sondern auch die Aufregung der betreffenden Personen. Charakteristisch in all diesen Fällen

-
- 1) Walter Flath: (Die Tonartensymbolik in den Rezitativen von J.S. Bachs Johannes-Passion in: ZfM, 93. Jg., 1926, S.133) erwähnt die charakteristischen Eigenschaften jener Stellen in Bachs Johannespassion: "So erscheinen sehr viele Takte des Evangelisten, wenn er die direkt Redenden einführt, wie kleine 'Vorspiele'; die uns seine innere Stellungnahme zu diesen Personen aufdecken, ja deren innerstes Wesen selbst enthüllen oder uns sein Urteil über

sind der Quart- bzw. Quintsprung am Anfang und der anschliessende stufenweise erfolgende Anstieg in schnelle, stark rhythmisierte Bewegung:

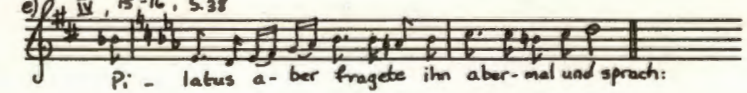
a) III, 20-21, S.25

 und etliche stunden auf und gaben falsch Zeugnis wider ihn, und sprachen:

b) III, 46, S.27

 Und der Hohepries-ter stund auf und fragte Jesum und sprach:

c) III, 53-55, S.28

 Da fragete ihn der Hohepriester a-bermals und sprach dazu:

d) IV, 8, S.37

 und Pila-tus fragte ihn

e) IV, 15-16, S.38

 Pi-latus a-ber fragete ihn aber-mal und sprach:

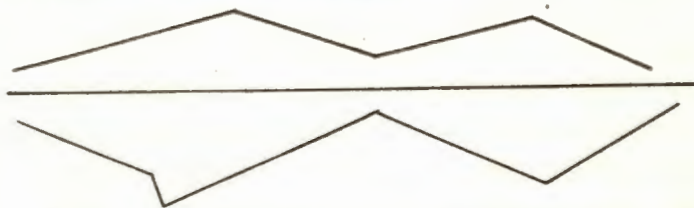
In den Beispielen (a) und (b) dient die aufsteigende Bewegung der Melodie auch zur plastischen Darstellung der Worte "stunden auf" und "stund auf". Zu den Worten "Zeugnis wider ihn" (Beisp. a) wiederholt sich ein melodisches Motiv, das schon vorher zu den gleichen Worten erklungen ist: III, 16, 17: S.24.

die und jene Handlung verraten, die er zu berichten hat. Diese kleine 'Vorspiele' sind ein direkter dramatischer Anteil der Musik; ihre Tonarten-Modulationen werden zum deutlichsten Spiegel seelischer Vorgänge, selbst die 'Ahnung' eines kommenden Geschehnisses können sie darstellen".

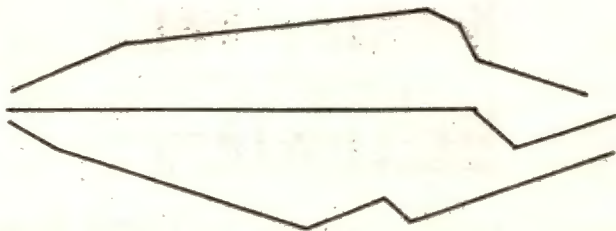
Die Verwendung des Motivs an dieser Stelle gibt auf realistische Weise die Idee der Einschliessung wieder: die statische Wiederholung in der Mittelstimme und die gegensätzliche Bewegung zwischen den Aussenstimmen, versinnbildlichen den gefangenen Jesus und die anklagende Menge. Gleichzeitig geben die zwei gegensätzlich verlaufenden melodischen Linien einen Eindruck von der Zwiespältigkeit des Zeugnisses:



Die Stelle lässt sich durch die folgende graphische Darstellung veranschaulichen:

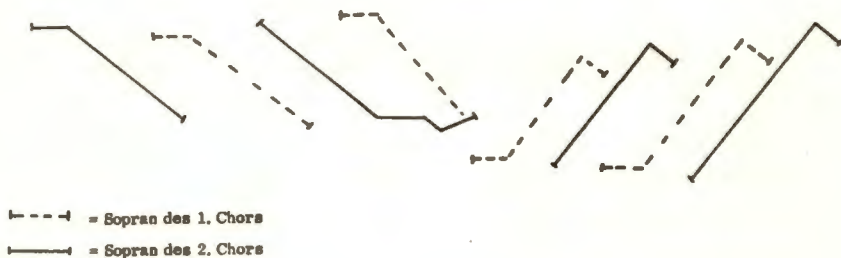


Eine bedeutungsähnliche Verwendung melodischer Gegenbewegung zeigt die folgende Stelle aus dem 4. Teil. In Übereinstimmung mit dem Textinhalt umschliessen die Aussenstimmen sozusagen die Mittelstimme:

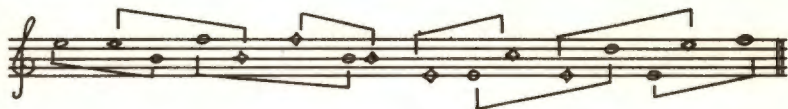


Das Bild der aufgeregten, sich einander widersprechenden Menge wird mit wachsender Intensität musikalisch dargestellt: die Worte "Wir haben gehört, dass er sagte" werden in der Form eines Kanons zwischen den beiden Chören vertont, was bereits die Zwiespältigkeit ihres Zeugnisses andeutet. Die kurzen, sich einander überschneidenden Motive geben eine plastische Vorstellung der Unruhe, was wie eine Kettenreaktion wirkt und sich immer steigert. Anfangs

bewegen sich die Motive in absteigender Richtung, aber bald steigen sie an und übertreffen einander in der Grösse der Intervalle:

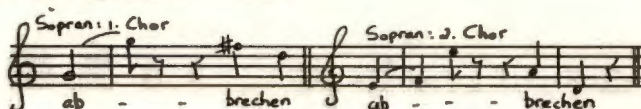


Das folgende Notenbild zeigt die Ecktöne beider Stimmen und illustriert sowohl die Bewegungsrichtung als auch die wachsende Grösse der Intervalle:



Der Höhepunkt dieser sich steigernden Entwicklung wird auf G^2 , beim Zitat der Worte Christi, erreicht (Takt 31). Dieser Ton auf dem Wort "Ich" steht allein und isoliert, ohne Mitklang des zweiten Chores und ohne jegliche Harmonisierung, da. Das Wort "abbrechen" ist auf sinnfällige Weise mit den folgenden Mitteln vertont: in der vorangegangenen Phrase "Ich will den Tempel, der mit Händen gemacht ist" bewegen sich alle Stimmen homorhythmisch, bei "abbrechen" (Takt 34, 35) verschiebt sich der zweite Chor um ein Viertel nach vorne, wodurch in den beiden Chören zwei sich einander

rhythmisch überschneidende Oktavsprünge entstehen. Die Vorstellung des Brechens wird dadurch verstärkt, dass das Wort nach der ersten Silbe durch Einfügung von Pausen buchstäblich zerteilt und dann mit Abwärts= sprüngen fortgesetzt wird:



Der Gebrauch der Pause als eines textausdeutenden Mittels findet in diesem Werk des öfteren. Zwischen den beiden Chören, vor allem von Takt 36 f., zeigt sich ein tonartliches und harmonisches Auseinander= streben, wodurch die Falschheit und die Zwiespältig= keit des Zeugnisses zum Ausdruck kommen. Das folgende Beispiel lässt in Hauptzügen die unterschied= liche harmonische Entwicklung der Takte 36 bis 41 er= kennen:

	T. 36	T. 37	T. 38
1. Chor:	D-Dur: I	I, I ₄ , VII (Neap. 6 in H)	H-Moll: I, V ₆ , I ₆
		2	5
2. Chor:	D-Dur: I	A-Dur: I	Fis-Dur: V, I, I ₆ , II

	T. 39	T. 40	T. 41
1. Chor:	V ₄ , I ₆ Fis: I	I	V
	2		
2. Chor:	I, V ₄ Fis-Moll: I ₆	V ₆ , I ₆ , III	II ₆
	3		4

Die einzelnen Chöre bewegen sich sofern sie getrennt be= trachtet werden, meistens in funktionell einfacher Konsonanzen. Der Zusammenklang der beiden

Chöre erscheint indes wesentlich komplizierter, das Klangresultat reich an Dissonanzen.

III, 40-41, S. 27

1. Chor
nicht mit Händen ge-macht ist

2. Chor
nicht mit Händen gemacht ist

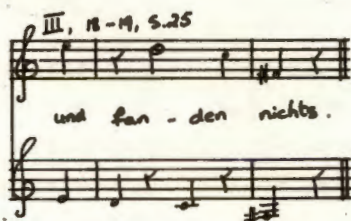
Die Zwiespältigkeit, die bisher nur in der musikalischen Gestalt zum Ausdruck kam, wird durch die sich anschliessenden Worte des Evangelisten nachdrücklich bestätigt. Seine Worte intensivieren die musikalische Realisation: die acht Stimmen reduzieren sich zu zwei rhythmisch und tonartlich scharf differenzierten melodischen Linien:

III, 41-45, S. 27

A-ber ihr Zeug-nis stimme-te nicht über-ein.

A-ber ihr Zeug-nis stimme-te nicht über-ein.

Nach einem gemeinsamen Beginn (Sprung Fis-H in beiden Stimmen) und nach der Auflösung der verminderten Quinte in eine Terz (Kennzeichnung des Wortes "stimmte") bewegen sich die Stimmen klanglich auseinander. Auf den Worten "nicht überein" klingen zwei aufeinanderfolgende grosse Septimen, denen sich ein Nonenklang anschliesst. Die unaufgelösten Dissonanzen entsprechen genau der Bedeutung des Textes. Das Eigenleben der Stimmen zeigt sich auf vielfältige Weise, u.a. in der synkopischen Behandlung des Tenors. Das Wort "nicht" wird plastisch durch die Achtelpause hervorgehoben. Auch das Wort "nichts" wird durch Pausen veranschaulicht:



Der negative Befund, der in den Worten "aber ihr Zeugnis stimmte nicht überein" und "sie fanden nichts" zum Ausdruck kommt, wird durch folgende Elemente verstärkt: durch die absteigenden Ganztonschritte, durch den verminderten Quintsprung, durch die parallele Oktavbewegung sowie durch die rhythmische Differenzierung, welche der klangverstärkenden Wirkung der Tondoppellungen entgegenwirkt, durch eine weiche Dynamik und durch eine Tempoverlangsamung.

In diesem Zusammenhang können zwei weitere, ähnliche Stellen erwähnt werden: die erste begegnet in der Frage des Hohenpriesters: "Antwortest du nichts zu dem, was diese wider dich zeugen?" und in der Reaktion Christi: "Er aber schwieg stille und antwortete nichts". Die Frage des Hohenpriesters schliesst sich an jene charakterisierende Redeführung (III, S.27) an, die schon früher erörtert wurde. Ihre musikalische Gestaltung hinterlässt in Melodik und Rhythmik, einen ähnlichen Eindruck der aufgeregten Stimmung. Die drei Stimmen (Tenor 1.2. und Bass), unterliegen der gleichen Rhythmik. Die Oberstimme zeigt einen aufsteigenden chromatischen Quartgang, dem ein aufsteigende Quintsprung folgt. Die Unterstimme bewegt sich in entgegengesetzter Richtung. Die Frage wird vor allem durch den aufsteigenden Quintsprung von einem betonten zu einem unbetonten Taktschlag melodisch nachgebildet. Der Frage-effekt ist durch die harmonische Unabgeschlossenheit der unvollendeten Kadenz verstärkt. Im kontrast zu dieser Charakterisierung des Hohenpriesters steht die Schilderung des schweigenden Jesus in der folgenden Phrase. Die Worte "Er aber schwieg stille" erklingen in den drei stufenweise einherschreitenden Oberstimmen, die einem sich wiederholenden Basston gegenüberstehen. Der rhythmisierte Orgelpunkt symbolisiert auch hier, wie schon an den erwähnten Stellen (vergl. I, 22-28; II, 5-9; II, 69-76), die Ruhe. Harmonisch bewegen sich die Oberstimmen in nebeneinanderstehenden, funktional nicht unmittelbar verwandten Quartsextakkorden (As-Dur: G-Moll: F-Moll), welche die Vorstellung vom

schweigenden, erschöpften Christus hervorheben. Thomas schildert mit ähnlichen impressionistischen Mitteln die Müdigkeit der Jünger ("Denn ihre Augen waren voll Schlafs", II, 71-73; S.18). Die Vertonung der Worte "und antwortete nichts" erinnert an die textlich ähnliche Stelle: "und fanden nichts" (III, 18, 19, S.25). Auch hier wird das Wort "nichts" durch eine absteigende parallele Oktavbewegung in Ganztonschritten und eine darauffolgende Pause symbolisiert. Diese Ganztonschritte, ohne Harmonisierung oder Unterstützung der Bass-stimme, bewirken eine Intensivierung des Entspannungsgefühls und schildern mit unmittelbarer Deutlichkeit die niedergeschlagene Christusgestalt gegenüber dem aufgeregten, anklagenden Hohenpriester:

III, 47-62, S.27

Er aber schwieg stille, und antwortete nichts.

Er aber schwieg stille

was diese wider dich zeugen?

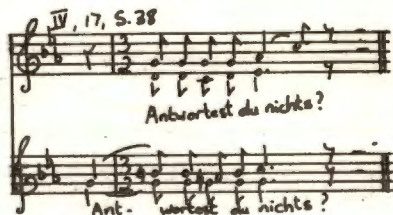
Antwortest du nichts zu dem,

Er aber schwieg stille, und antwortete nichts

Antwortest du nichts zu dem, was diese zeugen?

Auf ähnliche Weise wird der schweigende Jesus am Hofe des Pilatus geschildert: Nach einer aufgeregten Redeeinführung (Siehe IV, 15, 16, S.49) folgt die

Frage des Pilatus: "Antwortest du nichts?". Die musikalische Darstellung dieser Frage (Homorhythmik, weiche Dynamik und aufsteigender Terzsprung als Kennzeichnung der Frage) hebt sich hier weniger als vorher von der musikalischen Charakterisierung Jesu ab:



Der Satz "Jesus aber antwortete nichts mehr" erklingt über einem Doppelorgelpunkt im Bass. Die Worte "Jesus aber" und die mit ihnen verbundene Charakterisierung des leidenden Christus werden deutlich durch statische Tonwiederholungen in allen Stimmen und Trennung vom nachfolgenden Text mit Hilfe von zwei Achtelpausen abgestuft. Die parallel absteigenden Oktav- und Quintklänge in den drei Oberstimmen haben die gleiche entspannende Wirkung wie im vorigen Beispiel. Die Dissonanz zwischen Bass und Oberstimmen löst sich im Schlussklang völlig auf. Durch die Auflösung wird ein weiterer Entspannungseffekt erzielt und die endgültige Ergebung Jesu in sein Leidensschicksal symbolisiert.



Die angeführten Beispiele haben gezeigt, dass die Fragen der Hohenpriester und des Pilatus an Jesus im 3. und 4. Satz des Werkes mit ähnlichen musikalischen Mitteln dargestellt sind. Ebenso ähneln sich die Antworten Jesu, und zwar an jenen Stellen, an denen seine göttliche Majestät in Erscheinung tritt. Die absteigende Ganztonleiter diene in dem Satz "Er aber schwieg stille, und antwortete nichts", zur Charakterisierung des Schweigens und der Niedergeschlagenheit. Im Gegensatz dazu fungiert die aufsteigende Ganztonbewegung an den beiden folgenden Stellen als Befkräftigung der Aussagen Jesu. Das Fehlen von Halbtonschritten bewirkt eine entspannte, Selbstsicherheit versinnbildlichende Melodik. Beide Male, bei den Worten "Ich bin's" und "Du sagst es", wird die affirmative Aussage Christi durch einen harmonischen Ganzschluss unterstrichen:

III, 58-60, S.29 Andante

rit. Ich bin's *mf* Du sagst es.

Jesus aber sprach: Ich bin's Du sagst es.

Ich bin's und Du sagst es.

Ich bin's

IV, 13, S.38

Die spöttischen Äusserungen über seine göttliche Majestät, die von seinen Feinden stammen, werden durch ein dreimal wiederkehrendes Thema, das ein weiteres bindendes Element zwischen dem 3. und 5. Teil bildet, dargestellt. Dieses Thema erklingt jedesmal in der gleichen Tonhöhe. In der rhythmischen Gestaltung und in der Verwendung von mehr oder weniger Gegenstimmen finden sich jedoch Unterschiede. Das erste Mal handelt es sich um eine Frage des Hohenpriesters:

III, 55-57, S.28

Bist du Christus, der Sohn des Hohen - lob - ten?

Hier begegnet das Thema in Bass und Tenor in den der Hohenpriester charakterisierenden Achtel- und Sechszehnteltonrhythmen. Das Komma nach dem Wort "Christus" spiegelt sich musikalisch in der Sechzehntelpause wider.

Das zweite Mal wird das Thema bei der Vertonung der Kreuzesinschrift verwendet:

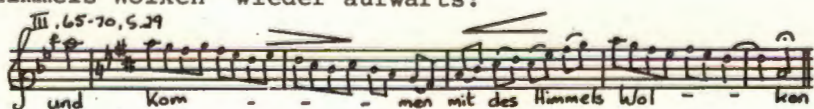


Die durchgehende melodische Bewegung gewährleistet die Einheit des Satzes. Durch melismatische Behandlung wird das Wort "König" in gleicher Weise hervorgehoben wie im nächsten Beispiel:



In jedem der folgenden drei Beispiele handelt es sich um die Darstellung einer Bewegung deren musikalische Veranschaulichung wiederum zeigt, wie genau Thomas die Bedeutung des Textes beachtet und wie er drei verschiedene Arten von abwärtsgerichteter Bewegung hauptsächlich mit melodischen und rhythmischen Mitteln musikalisch andeutet.

Beim ersten Mal handelt es sich um die Worte Jesu: "und kommen mit des Himmels Wolken". Die Melodie bewegt sich in abwärtsgerichteten Doppelschlagfiguren, d.h. in gleichmässigen Achteltönen. Das schwebende Melisma auf "kommen" versinnbildlicht ein langsames Absteigen. Dem Sinngehalt gemäss bewegt sich die Melodie bei den Worten "mit des Himmels Wolken" wieder aufwärts:



Die nacheinander einsetzenden Stimmen, in der Folge von oben nach unten, wirken zusammen mit dem sich anschliessenden langanhaltenden Grundton im Bass wie eine abwärtsziehende Kraft, die des Niedersteigens eindeutig veranschaulicht. Ebenso wie das Bild des Erscheinens durch Stimmvermehrung ausgedrückt wird, stellt sich die Flucht der Jünger und damit das Bild des Verschwindens durch Stimmverminderung dar, (vergl. Beisp. III, S.23):

III, S.23

IV, S.29

und flo - - hen.

und komm - - en

und flo - - hen.

und komm - - en

und flo - - - - hen.

und kommen

In dem Satz "Da zerriss der Hohepriester seinen Rock" wird das Wort "zerriss" durch eine rhythmisch-charakterisierende Form des Gangmotivs veranschaulicht. Ebenso wie in den letzten zwei Beispielen setzt Bewegung im Sopran ein und wird in diesem Falle im Tenor und später im Bass nachgeahmt. Das Zerreißen spiegelt sich in einer unterbrochenen Quartganglinie wider:

III, 71-73, S.30

Da zerriss

der Hohepriester seinen Rock

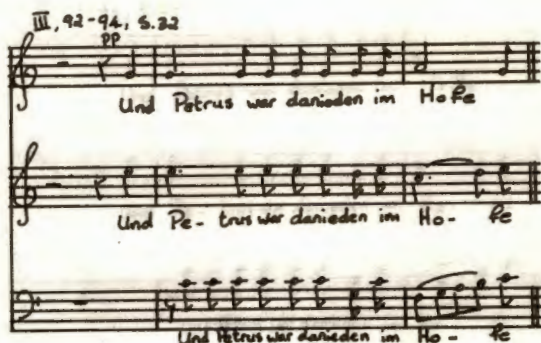
In der folgenden Passage stellt sich die abwärtsgerichtete Bewegung als Kettenreaktion dar: Ebenso wie bei den Worten "Bin ich's?" (I, S.7) die Aneinanderreihung der aufwärtsgerichteten Fragemotive die mehrfach nacheinanderfolgenden Fragen der Jünger symbolisiert, werden an dieser Stelle die Schläge, die Jesus erhält, veranschaulicht. Der leidende Christus wird in kontrastierender, zarter, stufenförmiger Bewegung der Stimmen geschildert:

III, 89-91, S.32

The musical score consists of four staves. The first three staves are for Soprano, Alto, and Tenor/Bass voices. The lyrics are 'schlugen ihn ins An - - ge - sicht'. The melody is descending. An arrow points from the Soprano staff to the Bass staff, indicating the descending movement.

Der zweite Abschnitt des dritten Teiles hat die Verleugnung Petri | im Hofe des Hohenpriesters zum Inhalt. Die Verhörszene endet in G-Moll. Ein Tempowechsel und die Modulation nach C-Dur bereiten diese Szene vor. Mit subtiler Melodik, Harmonik und Rhythmik werden die Ereignisse und Personen dieser Szene charakterisiert. Wieder fallen Parallelen zu den anderen Teilen des Werkes auf.

Am Anfang der Szene steht die Dreiklangswiederholung auf dem Grundton, eine Ausweitung zur Dominante, eine Rückkehr zur Tonika und schliesslich eine Subdominant-Tonika-Kadenz.

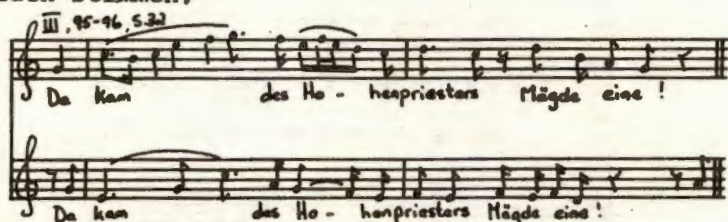


Die Dreiklänge mit der Tonleiterfigur im Bass werden auf ähnliche Weise an verschiedenen Stellen dieser Szene wie auch in anderen Teilen des Werkes verwendet.

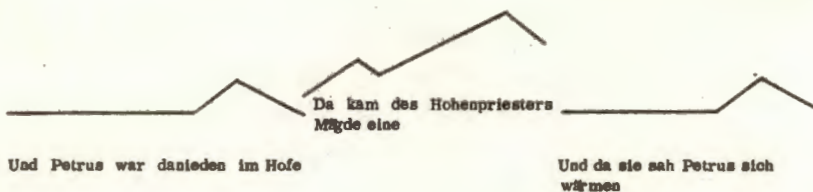
In der Verleugnungsszene sind die drei Aussagen des Petrus durch dreimaliges Vorkommen des erwähnten Dreiklangsabschnitts abgestuft. Das erste Auftreten des Dreiklangsabschnitts, in dem zu den Worten "Und Petrus war danieden im Hofe" die drei tieferen Stimmen begegnen, dient zur Andeutung der Lage Petri.

Gleich darauf wendet sich die Aufmerksamkeit des Hörers der Magd des Hohenpriesters zu: "Da kam des Hohenpriesters Mägdle eine!". Die Person der Magd wird musikalisch durch kontrastierende Thematik und hohe Stimmlage (Sopran und Alt) realisiert. Das Thema wirkt leichter und beweglicher, es versinn-

bildlicht den wiegenden Gang und damit die verführerische Koketterie des Mädchens. Die musikalischen Elemente, die zur Zeichnung dieses Bildes beitragen, sind der Quartsprung und die aufwärtsgerichtete Dreiklangsmelodik ("da kam"), die rhythmische Differenzierung und die ungleichmässige rhythmische Bewegung (punktierte Rhythmen und Synkopen) in den beiden Stimmen:

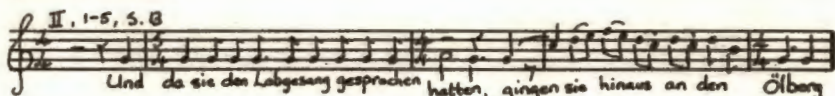


Die anschliessenden Worte lenken das Augenmerk des Hörers wiederum auf Petrus: "und da sie sah Petrus sich wärmen". Abermals wird der oben genannte Dreiklangsabschnitt verwendet. Die Umrahmung des Magd-Abschnitts durch die beiden Petrus-Abschnitte lässt gewissermassen eine A-B-A-Form entstehen, die auf plastische Weise den Kontrast zwischen diesen beiden Personen veranschaulicht:



Das Magd-Thema zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gangthema zu Anfang der Gethsemane-Szene (II, 1-5, S.13). Es handelt sich in beiden Fällen um das gleiche thematische Material, das indes zwei verschiedene Situationen schildert: einerseits Jesus und seine Jünger und ihren Gang auf den Ölberg, andererseits Petrus im Hofe des Hohenpriesters und die Magd. Ausserdem wird durch die musikalische Übereinstimmung auf subtile Weise die Verleugnungsszene in Beziehung zu jener Stelle des Passionsberichtes gesetzt, wo Jesus die Verleugnung vorhergesagt hat. Es ist eine deutliche Verbindung zwischen der Verleugnungsszene und dem Übergang von Abendmahls- und Gethsemane-Szene hergestellt (vgl. die Stelle des Markus-Evangeliums zwischen Abendmahls- und Gethsemane-Szene). Dieses Beispiel zeigt, neben vielen anderen, wie es Thomas gelingt, mit musikalischen Mitteln, vor allem durch die Herstellung von bestimmten musikalischen Verbindungen lückenlos alle Vorgänge des Passionsgeschehens in Musik umzusetzen, obgleich der Text in gekürzter Form erscheint. Es zeugt auch davon, dass Thomas den Text nicht nur vertont, sondern dass er auf Grund tiefgreifender Einsicht die Dinge, welche nicht an der Oberfläche liegen, musikalisch gestaltet. Die Übereinstimmung der folgenden Beispiele ist unverkennbar:

II, 1-5, S. 13



Und da sie den Leibesweg gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg

III, 92-96, S. 22



Und Petrus war da unten im Hofe, da kam des Ho - henpriesters Mägde eine

Zur Vorbereitung der zweiten Frage der Magd wird der Dreiklangsabschnitt nochmals verwendet. Um den Eintritt der dritten Frage anzudeuten, bedient sich der Komponist zu den Worten "Und nach einer Weile" des gleichen Abschnitts. Schliesslich wird der Abschnitt bei der Textstelle "Da gedachte Petrus an die Worte" (III, 129-131, S.35) zum Ausdruck des Nachdenkens benutzt. Interessant an dieser Stelle ist der Tonartwechsel: G-Dur—H-Dur. Obwohl die zitierten Worte Jesu über die Verleugnung nicht an der ursprünglichen Stelle, d.h. zwischen der Abendmahls- und Gethsemaneszene vorkommen, erinnert die Verwendung von H-Dur an die Abendmahlsszene, als Jesus diese Worte sprach. Die Worte Jesu in jener Szene sind ebenfalls in H-Dur vertont. Noch einmal erscheint diese Tonart in der Passion nicht.

Eine gewisse Beziehung zwischen der Verleugnungs- und der Kreuzigungsszene erreicht Thomas dadurch, dass er den Dreiklangsabschnitt als Umrahmung für den dramatischen Höhepunkt, der mit den Worten "da sie ihn kreuzigten", (V, 24-26, S.48) eintritt, benutzt, und zwar zu den Textzeilen "Und es war um die dritte Stunde" sowie "Und es war oben über ihm geschrieben".

Innerhalb der Verleugnungsszene gibt es noch weitere thematische Zusammenhänge, welche die Fähigkeit des Komponisten, die tiefere Bedeutung des Textes musikalisch zu gestalten, unterstreichen. Z.B. gestaltet er die Hahnenschreie durch Zusammenziehung und Vereinfachung des Magd—Themas (III, 93-

94, S.32). Hier erklingen hauptsächlich nur die Gerüsttöne des ursprünglichen Themas:

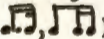


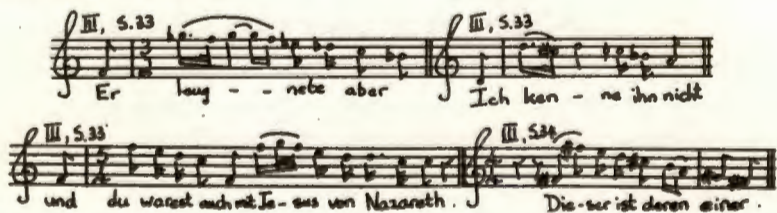
An dieser Stelle lässt sich eine tonmalerische Bedeutung des Themas nicht übersehen. Zur Intensivierung und Abstufung des dramatischen Moments dienen lang anhaltende Töne in den unteren Stimmen. Das Thema findet musikalisch seine Erklärung nicht nur in der schon erwähnten Beziehung zum Magd - Thema, sondern auch in der Beziehung zur Verleugnungsthematik Petri. So wird ein logischer musikalischer Zusammenhang zwischen dem Verführen, dem Verleugnen und den Hahnenschreien hergestellt.

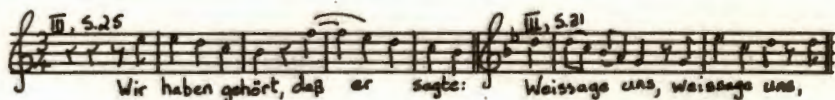
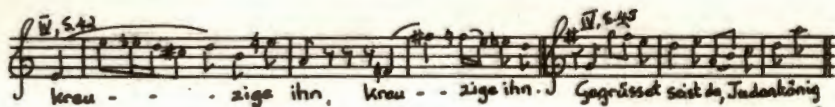
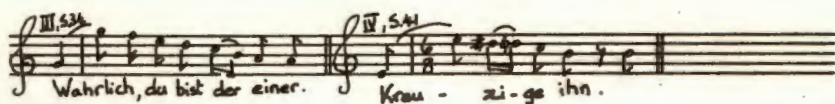
Die Beziehung zur Verleugnungsthematik offenbart sich vor allem in den beiden Fällen verwendeten Mordentfiguren (siehe Beisp. III, 105-106). In der Verleugnungsthematik haben sie jedoch einen kräftigeren, punktierten Rhythmus, durch den die Worte "kenne" (III, 102, S.33; III, 125, S.35) und "leugnete" (III, 101, S.33; III, 111, S.34) dramatisch hervorgehoben werden. Beim zweiten Hahnenschrei ist diese Figur im Vergleich zum vorausgegangenen Verleugnungsthema stärker ausgedehnt:



In genauer Anlehnung an den Text erscheint bei den Worten "Ehe denn der Hahn zweimal kräht" das Hahnen=schrei-Thema zweimal hintereinander: erst im Tenor und dann im Alt (III, 134, 135, S.36).

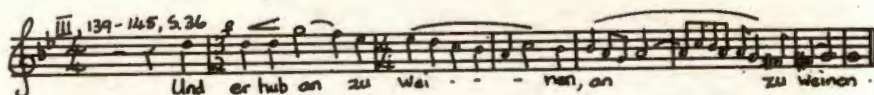
Durch die Übereinstimmung zwischen der Verleugnungs- und Beschuldigungsthematik dieser Szene einerseits sowie zwischen der Verleugnungs- und Verurteilungsthematik andererseits sucht Thomas die Hinwendung Petri zu den Feinden Jesu zu veranschaulichen. Wird die Verleugnung auf diese Weise interpretiert, dann nimmt gewissermassen auch Petrus an der Verurteilung Jesu teil (siehe vor allem die Ähnlichkeit zwischen seiner Verleugnungsthematik und der Kreuz-Thematik des 4. Teiles). Die folgenden Beispiele zeigen fast stets gleichen Merkmale, nämlich aufwärtsgerichtete Oktav- oder Nonensprünge, denen eine stufenweise verlaufende Bewegung nach unten sowie Passagen mit ähnlichen rhythmischen Einheiten (z.B. ) folgen.



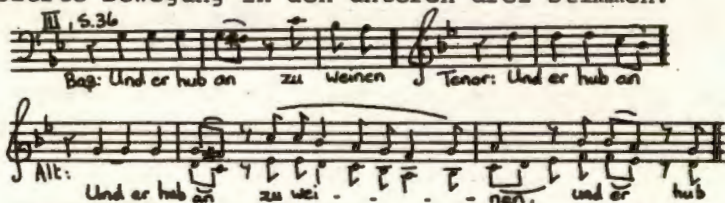


Die Einkehr und die Reue des Petrus gelangt nicht zuletzt durch die Tonartenfolge deutlich zum Ausdruck. Bei dem Satz "Da gedachte Petrus an die Worte" findet der schon erwähnte Tonartwechsel von G-Dur nach H-Dur statt. Die zwei Hahnenschreimotive bei der Zitlerung der Worte Jesu werden tonartlich voneinander abgestuft, und zwar durch die Folge A-Moll—E-Moll. Die Worte "Und er hub an zu weinen" erklingen in G-Moll. Jedes Bild oder Gefühlserlebnis wird gleichermassen durch Verwendung einer bestimmten Tonart individualisiert. Die Intensität der Reue Petri wird ganz besonders durch den imitatorischen Einsatz der Stimmen, durch die langsam absteigende Sopranlinie vom melodischen Höhepunkt- Takt 143 - bis zum tiefsten Ton-Takt 147, und durch die melismatische Behandlung vor allem des Wortes "weinen" verstärkt. Die Sopranmelodie erweist sich als mit dem Gangthema des 2. Teiles verwandt. Diese Melodie die bisher immer zur Kennzeichnung Jesu und seiner Jünger verwendet würde versinnbildlicht die Einkehr Petri. Bedeutungsvoll erscheint dass diese Melodie

auch zur Andeutung der Einkehr des Hauptmannes (V, S.55) verwendet wird:



Besonders charakterisierend im vorgenannten Sinne wirken die Seufzerfiguren und die durch Pausen zäsierte Bewegung in den unteren drei Stimmen:

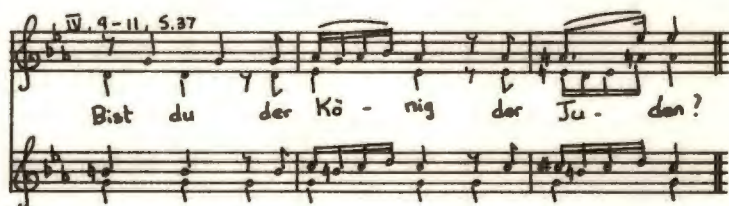


4. und 5. Teile: In seiner Studie über das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz erwähnt Rudolf Gerber die kennzeichnenden Merkmale der Fragemelodik und die Beziehung dieser Melodik zu den verschiedenen Situationen.¹⁾ Die Fragemelodik in der Markuspassion von Thomas zeigt ebenfalls differenzierte Merkmale dieser Art. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Fragen, die an Jesus gerichtet sind, eine stark aufwärtsgerichtete Tendenz haben, die manchmal durch

-
- 1) Gerber: a.a.O., S.153: "(Bei Schütz) ist die Frage nicht immer durch steigende Melodik am Satzende charakterisiert. Er formt die Fragemelodik nach Massgabe des Fragecharakters, d.h. er verlegt die charakteristische Fragewendung auf den jeweiligen Träger des fragenden Sinnes. So geschieht es, dass die Fragemelodik bald am Ende des Satzes durch steigende Richtung, oder dass das betreffende Fragepronomen prägnant hervorgehoben wird, während der Nachsatz der Frage abfällt".

eine zielgerichtete harmonische und rhythmische Entwicklung intensiviert wird, z.B. bei "Bin ich's? (I, S.7), "Antwortest du nichts zu dem?" (III, S.27), "Bist du Christus, der Sohn des Hochgelobten?" (III, S.28). Dagegen zeigen die an seine Feinde gerichteten Fragen ein geringeres Mass an Eindringlichkeit und zumeist eine absteigende Bewegung. In der unterschiedlichen Gestaltung der Fragen findet der Gegensatz zwischen Christus als "Sohn des Hochgelobten" und seinen aus niederen Motiven handelnden Widersachern eine musikalische Bestätigung.

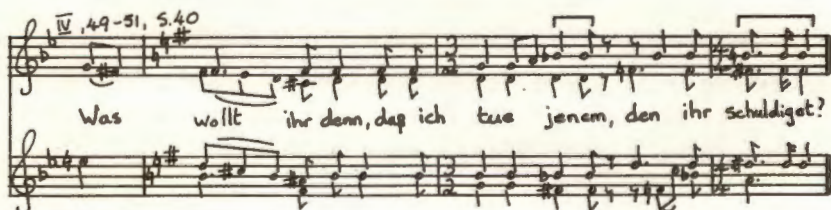
Die Fragemelodik des Pilatus im 4. Teil des Werkes enthält Beispiele sowohl der einen wie auch der anderen Art. Die Fragen, die er an Jesus richtet, zeigen, ebenso wie die Fragen der Hohenpriester im 3. Teil, eine aufwärtsgerichtete Wendung, z.B.:



Die chromatisch aufsteigenden Dreiklänge, die der Tonwiederholung in der tiefsten Stimme gegenübergestellt sind erzeugen einen direkten, zugespitzten Fragecharakter:



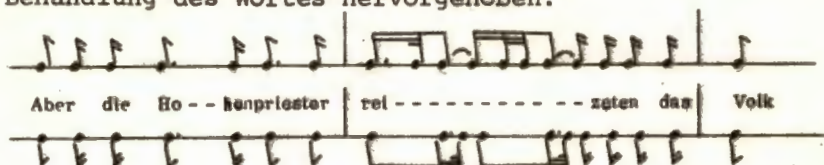
Die drei Fragen des Pilatus an die Hohenpriester konzentrieren sich auf den leidenden Christus; sie rufen im Hörer ein Gefühl des Mitleids hervor. Jede Frage mit der darauffolgenden Reaktion wird mit kontrastierenden musikalischen Mitteln dargestellt. In den ersten beiden Fragen: "Wöllt ihr, dass ich euch den König, der Juden losgebe"? und "Was wollt ihr denn, dass ich tue jenem, den ihr schuldiget, er sei König der Juden?", stellt das Wort "König" den melodischen Höhepunkt dar. Ausserdem werden bestimmte Worte harmonisch betont (vgl. den übermässigen Dreiklang auf "jenem" und den Vierklang auf "schuldiget").



Jeder dieser Fragesätze endet auf einer Dominante deren unabgeschlossene Wirkung der Stimmanhebung, wie sie bei einer Frage erfolgt, entspricht. Im ersten Fall (IV, 38-42, S.39) verläuft die harmonische Bewegung von D-Dur nach A, im zweiten (IV, 49-54, S.40) von H-Moll nach Fis.

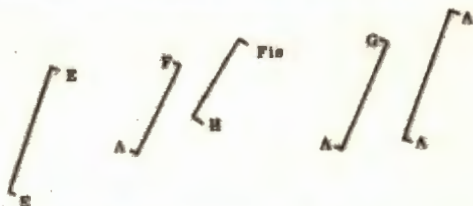
Die Reaktion auf die erste Frage wird durch eine aufwärtsgerichtete Melodik mit dem höchsten Ton auf "Barrabbas" und durch aufgeregte Rhythmik dargestellt. Die Bedeutung des Wortes "reizeten" wird einerseits

durch eine rhythmische Figur die in verschiedenen Stimmen begegnet, andererseits durch melismatische Behandlung des Wortes hervorgehoben.¹⁾



Die auf die zweite und dritte Frage folgenden Ausrufe "Kreuzige" (IV, 67-73, S.41 und IV, 56-60, S.42) sind ebenso wie die anderen Turbapartien (z.B. "Wir haben gehört", III, S.25, "Weissage uns", III, S.31, "Wahrlich du bist der einer", III, S.34 und "Gegrüsset seist du", IV, S.45) in der Form zweier Chöre gestaltet, die teils einander nachnahmen, teils einander rhythmisch und melodisch ergänzen. Die wachsende Aufregung spricht aus den steigenden Gipfeltönen jedes neueintretenden Motivs:

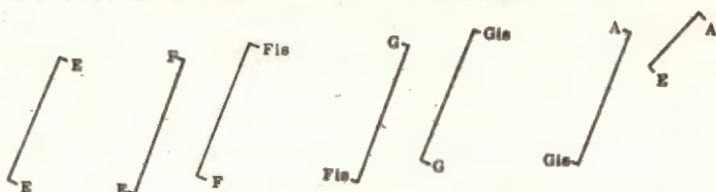
IV, S.41:



Das zweite Mal wird die kettenartige Bewegung der Ausrufe "Kreuzige" in sinngemässer Übereinstimmung mit den vorangehenden Worten "Sie aber schrien noch viel mehr" ausgedehnt. Statt über vier Takte erstrecken sich die Ausrufe jetzt über sechs Takte.

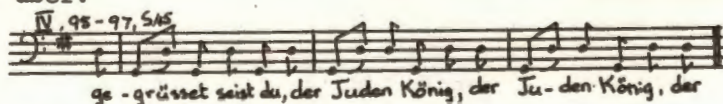
1) Auf ähnlicher Weise werden auch die Worte "geisselte" (IV, 76, S.43) "lästerte" (V, 39, S.49) und "verspottete" (V, 56, S.51) zum Ausdruck gebracht.

Die grösseren Anstiegsintervalle der unterschiedlichen Motive erzeugen eine höhere Intensität:

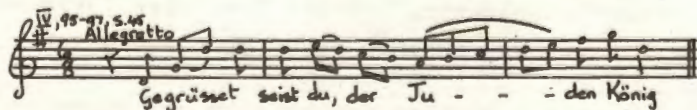


In beiden Fällen findet sich eine chromatische Bewegung von E bis A. Im Bass erklingen zum chromatischen Anstieg der oberen Stimmen sich wiederholende Orgelpunktöne, zuerst auf E und danach auf A.

Der abschliessende Turbachor des 4. Teiles "Gegrüsst seist du, der Juden König" zeigt eine ähnliche Quintfolge im Bass, aber hier werden die Orgelpunktquinten rhythmisiert und gehen in eine Tanzfigur über:

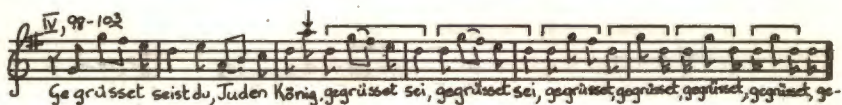


Das Auftreten des $\frac{6}{8}$ -Zeitmasses in diesem Chor wie auch in den beiden "Kreuzige"-Chören hat die Vorführung der spottenden sündigen Menge zum Ziel.¹⁾ Sonst findet dieses Zeitmass in diesem Werk keine Verwendung mehr. Der Spottchor beginnt mit einer imitatorischen, leichtbewegten Tanzmelodie in der Oberstimmen:



1) Vergl. die Verwendung des $\frac{6}{8}$ -Zeitmasses in der Arie "Buss und Reu" aus der Matthäuspasion von J.S. Bach.

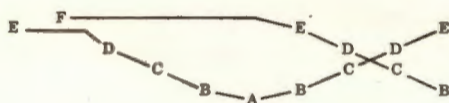
Die falsche Betonung auf der zweiten Silbe des Wortes "König" in der darauffolgenden Melodie lässt gleichfalls den spöttischen Unterton hervortreten:



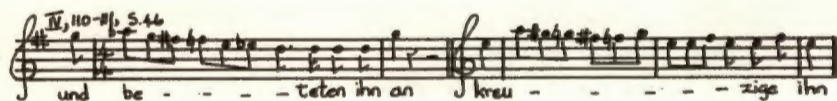
Die Zuspitzung des Aufruhrs wird durch die Tempo= beschleunigung und die zunehmende Verkürzung der melodischen Motive die sich mit den wiederholten "Gegrüsset"-Ausrufen Verbinden, zum Ausdruck gebracht. Von Takt 105 ab wird der Verwirrungseffekt weiter intensiviert: der zweite Chor setzt die Begrüssungsausrufe fort, doch werden jetzt die Motive der "Kreuzige"-Ausrufe verwendet. Auf diese Weise wird die Heuchelei in diesen Spottbegrüssungen unterstrichen:



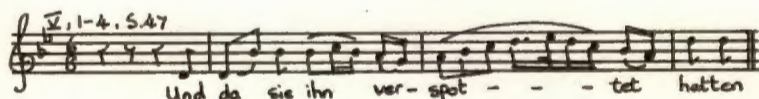
Im gegensatz zu den Begrüssungen im zweiten Chor im 6/8-Zeitmass berichtet der erste Chor gleichzeitig im 2/4-Zeitmass und mit kontrastierender Melodik die begleitenden Handlungen: "und schlugen ihm mit dem Rohr, und verspeieten ihn". Die Ordnungslosigkeit und die Respektlosigkeit werden durch Dissonanzen und einander überschneidende Linien an der Stelle "und fielen auf die Knie" gekennzeichnet:



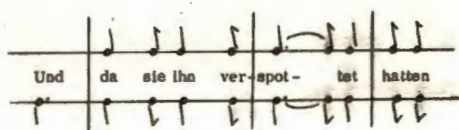
Bei der abschliessenden Schilderung des Widerspruches zwischen äusserer Handlung und innerer Haltung vereinigen sich die beiden Chöre an der Stelle "und beteten ihn an" in einer chromatisch absteigenden Bewegung, welche der Melodik des letzten "Kreuzige"-Ausrufes ähnelt:



Der Anfang des 5. Teiles wirkt wie ein Nachklang der Spottszene. Zu den Worten "Und da sie ihn verspottet hatten" erklingt die Tanzmelodie jetzt aber in G-Moll statt G-Dur:

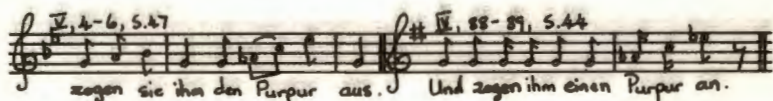


Die Quintfigur der Spottszene mit dem kennzeichnenden Tanzrhythmus: ♩|♩♩♩♩| erstarrt jetzt zu Bourdonquinten, deren unregelmässige rhythmische Verteilung einer Tanzbewegung entgegenstrebt:

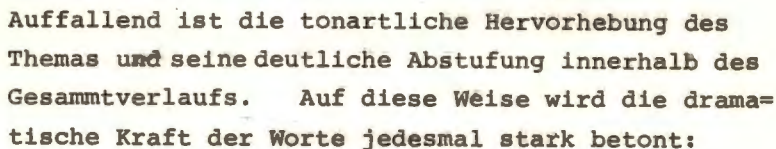


Der Tanzcharakter wird hier neutralisiert, der leidende Christus in dem Mittelpunkt gestellt.

Die darauffolgende Stelle: "zogen sie ihm den Purpur aus" (V, 4-6, S.47) bildet eine weitere textliche und musikalische Verbindung mit dem 4. Teil, nämlich mit jener Stelle, die von der entgegengesetzten Handlung berichtet: "Und zogen ihm einen Purpur an" (IV, 88, 89, S.44):

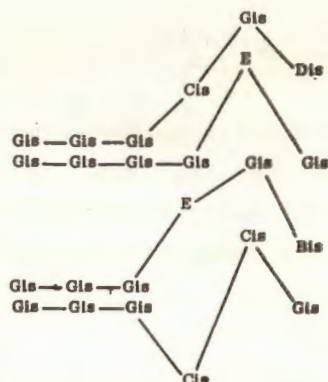


Die subtilen Unterschiede in der musikalischen Gestaltung dieser beiden Stellen lassen eine genaue Beachtung des Textsinnes durch den Komponisten erkennen. Während die melodische Bewegung übereinstimmt, unterstreicht der unterschiedliche rhythmische Ablauf die entgegengesetzten Handlungen. An der Stelle IV, 88, 89 bilden der gebrochene Dreiklang auf dem betonten Taktteil und der aktivierende Rhythmus (♩♩♩) den Anstoss zur weiteren Entwicklung. Die folgenden Handlungen sind mit Hilfe von chromatisch steigenden Motiven vertont:



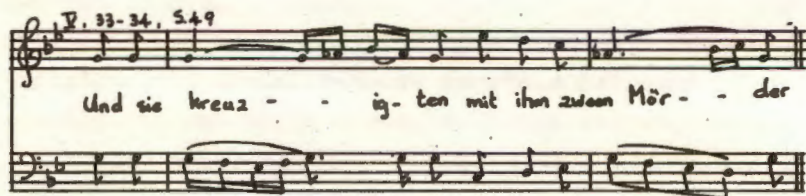
IV, S. 43: "Pilate aber gab ihnen Barabbas los und geisset Jesum" und überantwortete ihn
 D-Moll F-Dur → D-Moll
 dass er gekreuzigt würde. Die Kriegsknechte aber führten ihn hinein"
 G-Moll G-Dur
 V, S. 47: "und führten ihn aus" dass sie ihn kreuzigten; und brachten ihn"
 C-Moll → Es-Dur Es-Moll → C-Moll F-Moll
 V, S. 48: "Und es war um die dritte Stunde, da sie ihn kreuzigten. Und es war oben über ihm geschrieben"
 Des-Dur Cis-Moll D-Moll

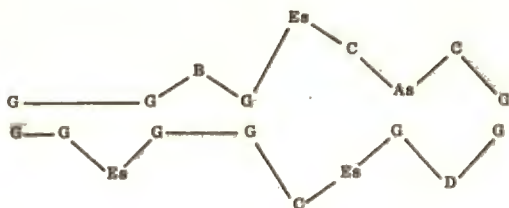
Das dritte Mal steht das Kreuzmotiv, umrahmt von den beiden Dreiklangsabschnitten, ganz klar und losgelöst da. Auch die tieferen Stimmen folgen der ansteigenden und wieder zurückfallenden Linie des Kreuzmotivs:



Das Kreuz wird durch den enharmonischen Tonarten=wechsel von Des-Dur nach Cis-Moll sinnbildlich hervorgehoben. Die grosse Anzahl von Erhöhungszeichen (Kreuzen) verstärkt für den Leser der Partitur den Eindruck vom Kreuz als der letzten der Leidensstationen Jesu Christi.

Die Kreuzigung der beiden Schächer ist ebenfalls ausserordentlich realistisch vertont. Hier symbolisieren die zwei sich gegeneinander bewegenden melodischen Linien die beiden Kreuze:





Auf dem Wort "kreuzigten" erscheint das Kreuzmotiv mit geringerer melodischer Auf- und Abwärtsbewegung als vorher. Die beiden Kreuze zur Seite des Hauptkreuzes werden durch die Vertonung der anschliessenden Worte in besonderer Weise versinnbildlicht:

V, 24-26, 5.49

einen zur Rechten

p rit.

einen zur Rechten und einen zur Linken.

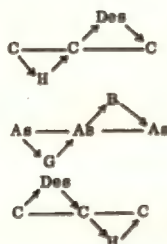
einen zur Rechten und einen zur Linken.

C-Moll: V V₄ I₆ V IV₆ V

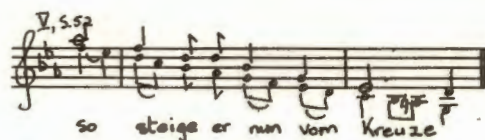
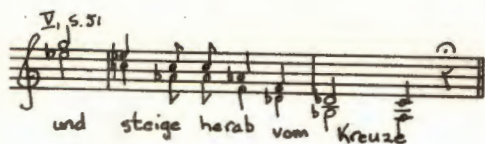
Durch die musikalische Kontrastierung, d.h. durch die Gegenüberstellung zweier Stimmenkomplexe, von denen der erste im Forte verläuft sowie eine deutliche Kadenz V-I in C-moll und im Sopran einen Quartsprung nach oben aufweist, der zweite hingegen im piano ein=

hergeht sowie mit der Stufenfolge $V-IV_6-\bar{V}$ eine weniger profilierte Harmonik und im Alt einen Quartsprung nach unten zeigt, wird die tiefere Bedeutung des Textes nachdrücklich hervorgehoben: der eine Schächer bekehrt sich zu Christus, der andere nicht.

Ebenso realistisch erscheint die Vertonung der Textstelle "und schüttelten ihre Häupter". Auf dem Wort "schüttelten" bewegen sich die oberen drei Stimmen homorhythmisch in punktierten Figuren. In jeder Stimme windet sich die melodische Figur sozusagen um einer Tonachse. Die gegenläufige Bewegung des Soprans und Alts einerseits und des Tenors andererseits impliziert die Bewegung der Häupter:



Um anschliessend das Herabsteigen vom Kreuz, von dem im Text die Rede ist, zum Ausdruck zu bringen, verwendet Thomas eine abwärtslaufende Terzenschichtung. Die treppenartige Aneinanderreihung der Terzen entspricht genau dem Wortinhalt:

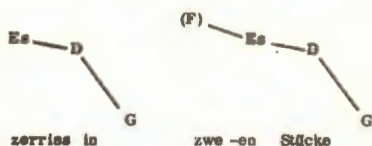


G
Es -- Es
C -- C
As -- As
F -- F
As Des -- Des
F -- F B
D -- D
B -- B
G -- G
Es -- Es
C

An der Stelle "und der Vorhang im Tempel zerriss in zween Stücke", erklingen die gleichen Quartgänge, die zu den inhaltsähnlichen Worten "da zerriss der Hohepriester seinen Rock" verwendet wurden:



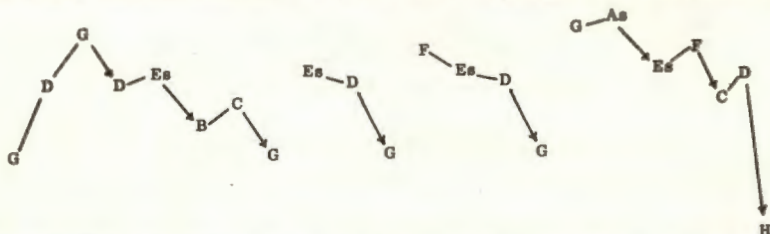
Die zwei Stücke des Vorhangs werden durch eine Motivwiederholung symbolisiert:



Auf den Worten "von oben bis unten aus" geben die überschneidenden Quartgänge den Eindruck einer anfänglich gebrochenen Bewegung wieder. Die Unaufhaltsamkeit der Bewegung wird bei den Worten "bis unten aus" durch eine Reihe von Ganztonschritten in parallelen Oktaven veranschaulicht:



Die deutlich abwärtsgerichtete Tendenz aller Motive in diesen Takten (116 bis 120), vermittelt ein sehr anschauliches Bild vom Vorgang des Zerreißens:



Der grosse Umfang der melodischen Bewegung im Sopran - innerhalb eines Taktes erstreckt er sich fast auf den ganzen Ambitus dieser Stimme: A²-H - unterstreicht ebenfalls dieses Geschehnis.

Die realistische Vertonung des Passionsberichtes wird bis in die letzten Takte hinein durchgeführt. In den bisherigen Darlegungen findet die oben bereits getroffene Feststellung ihre Bestätigung, dass nämlich der eigentliche Zweck der Vertonung nicht nur in der Charakterisierung einzelner Situationen liegt, sondern auch in der Verknüpfung logischer thematischer Zusammenhänge, die, abgesehen von ihrer strukturellen Funktion die innere Bedeutung des Textes zum Ausdruck bringen. So verwendet beispielsweise Thomas das Gangthema in gleicher Gestalt und in gleicher kanonischer Bewegung, wie es im 2. Satz begegnet, zur Charakterisierung des Hauptmanns. Hier veranschaulicht das Thema jedoch

nicht eine äussere, sondern eine innere Bewegung, eine Gemütsregung: es bedeutet die Einkehr, das In-sich-Gehen des Hauptmanns (vergl. II, S.14: "und sie kamen"). Diese Sinngebung des Themas wird durch den Orgelpunkt als Symbol der Ruhe und Festigkeit des Glaubens noch unterstrichen:

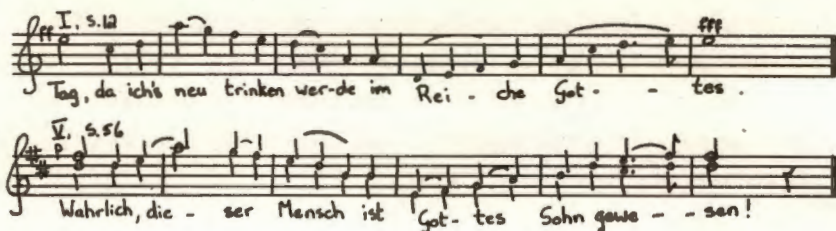
V, 121-126, S. 88
Andante

Der Hauptmann und die bei ihm waren, und sahen dass er mit solchen Geschrei verschied,
aber, waren,

Der Hauptmann und die waren, dass er mit solchen Geschrei verschied,
aber, bei ihm

Der Hauptmann aber, da er das sa - - he

Das Bekenntnis des Hauptmanns erklingt in der gleichen erhabenen musikalischen Sprache wie die Aussage Christi über seine göttliche Sendung (I, 92-97, S.12). Thomas verwendet hier die gleiche Melodie, mit der Christus seine Rede am Ende des ersten Teiles abgeschlossen hat. Abgesehen vom Ausspruch Christi erweist sich die Rede des Hauptmanns als die einzige Textstelle, die in diesem Werk achtstimmig vertont ist. Mit der Achtstimmigkeit kennzeichnet Thomas nicht allein die völlige Hingabe des Hauptmanns und derer, "die bei ihm waren", sondern bringt auch das Werk zu einem krönenden Abschluss. Die am Ende des ersten wie auch des fünften Teiles verwendete gleiche Melodie hat eine musikalisch-strukturelle Funktion. Sie schliesst das Werk zu einer Ganzheit zusammen:



2. Lukaspassion von Rudolf Mauersberger

Das 1947 uraufgeführte Werk besteht aus drei Teilen: der erste Teil hat den Gang nach Gethsemane und das Verhör vor dem Hohen Rat, der zweite die Verhandlungen vor Pilatus und den Gang nach Golgatha, der dritte die Kreuzigung und Grablegung zum Inhalt.¹⁾

Das Werk wird durch zwei getrennt postierte a-cappella-Chöre ausgeführt: "der Hauptchor, auf der Orgelempore aufgestellt, singt die Erzählung in rein epischer Darstellung, greift aber häufig ins Dramatische über. Ein zweiter Chor, in schwarzer Kurrendetracht mit weissen Kragen rechts und links des Altars

- 1) Das Programm zur Gedenkaufführung (Kreuzchorvesper, Sonnabend, den 18. März 1967 in der Kreuzkirche zu Dresden zum Gedenken an die Uraufführung vor 20 Jahren in der Herz-Jesu-Kirche Dresden Johannstadt... unter Leitung von Rudolf Mauersberger) zeigt eine zweiteilige Gliederung des Werkes. In ihm fallen manche der in der Partitur stehenden betrachtenden Choräle weg weil die Leidensgeschichte mit grösserer Durchgängigkeit dargestellt werden sollte. Das betrachtende Element kommt vor allem in der gemeind=

aufgestellt, singt die Christusworte, die einen ruhigen, innerlichen Ausdruck haben. Dadurch kommen Gegensätze von ergreifender Wirkung zustande.... Es handelt sich dabei nicht nur um eine musikalische Gegenüberstellung, sondern auch um eine theologische Wertung. Das Christuswort wird durch seine Bindung an den Altar aus dem teils erzählenden (Leidensgeschichte), teils betrachtenden (Choräle) Menschenwort herausgelöst und als Wort der Kirche bezeichnet".¹⁾

Verschiedene symbolische Handlungen sind kennzeichnend für dieses Werk, so die drei Glockenschläge gleich nach dem Hinscheiden Christi, das Erscheinen der Kurrendeknaben²⁾ und der Ein- bzw. Auszug des Altarchores. Während des Eingangschorals ("O hilf, Christe, Gottes Sohn, durch dein bitter Leiden"), zieht der Altarchor in den Kirchenraum ein und verlässt den Raum wieder unter Begleitung des Schlusschorals ("Treuer Heiland, habe Dank für dein bittres Leiden"). Diese umrahmenden Sätze, die einerseits die Bitte, andererseits den Dank der Gemeinde vermitteln, sind musikalisch übereinstimmend vertont.

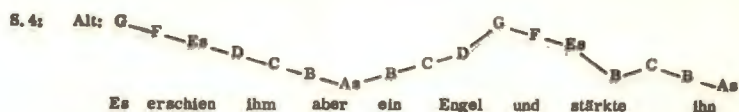
lichen Teilnahme (Schriftlesung, Gemeindegesang, Gebet und Segen) zum Ausdruck.

- 1) Kappner, Gerhard: Die Passionsmusik nach dem Bericht des Evangelisten Lukas von Rudolf Mauersberger in Eisenach, in: M&K, 21. Jg., 1951, S.193.
- 2) Hofmann, Erna Hedwig: Uraufführung der Lukaspassion von Rudolf Mauersberger, in: M&K, 17. Jg., 1947, S.94: "Seine liturgische Überhöhung erfährt es (das Werk) durch die unter Einbeziehung kerzentragender Kurrendeknaben zur heiligen Handlung gewandelte Komposition.
Kappner: a.a.O., S.193: "Hier wird die tönende

Durch wechselnde Stimmenkombinationen werden die verschiedenen an dem Passionsgeschehen teilnehmenden Personen charakterisiert. Zur Vertonung der Reden Christi sind alle vier Stimmen herangezogen; ihre Zahl ist zeitweise durch Stimmengabelung bis zur Sechsstimmigkeit vergrössert. Die umfassende und zugleich ausgeglichene Verwendung der Stimmen deutet auf die im Mittelpunkt stehende Christusgestalt hin. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Worte des Pilatus, mit denen die Schuldlosigkeit Christi unterstrichen wird ("ich finde keine Ursach an diesem Menschen", S.17), sowie die Worte des Hauptmanns, mit denen auf die Gerechtigkeit Jesu hingewiesen wird ("fürwahr, dieser ist ein frommer Mensch gewesen", S.35), die einzigen Soliloquentenstellen sind, an denen alle vier Stimmen, d.h. Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Erscheinung treten. Zu den Worten Christi "Juda, verrätst du des Menschen Sohn mit einem Kuss?" fällt die Bassstimme, durch deren sonoren Klang die Wahrhaftigkeit symbolisiert wird, weg. An dieser Stelle konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Hörers mehr auf Judas als auf Christus. Die Reden aller anderen teilnehmenden Personen sind mit Hilfe einer bestimmten charakterisierenden Stimmengruppierung vertont: die Worte des Petrus erscheinen im Bass und Tenor, die der Magd im Sopran und Alt, die der anderen in der Verleugnungsszene auftretenden Personen in Alt, Tenor und Bass. Die

Leidensgeschichte durch eine liturgische Handlung unterstrichen. Beim Erklingen des Sterbechorals erscheinen Knaben in Kurrendetracht mit violetten Kragen und mit Kerzen und knieen anbetend unter dem Kreuz des Erlösers".

Worte des Pilatus werden vom Bass und Tenor bzw. Bass, Tenor und Alt, die der Jünger vom Bass und Tenor, die der Kriegsknechte vom Bass und Tenor und die der beiden Schächer vom Bass und Tenor bzw. Alt, Tenor und Bass vorgetragen. Herodes tritt nicht in direkter Rede auf; die Passagen, die von ihm berichten, stehen im Bass bzw. im Bass und Alt. Es handelt sich hier um die Stelle "da aber Herodes Jesum sahe" bis "und er fragte ihn mancherlei" (S.18f.). Der vom Himmel herabsteigende Engel wird durch eine leichte, schwebende Melodik im Sopran und Alt veranschaulicht:



An verschiedenen Stellen des Werkes dient die Stimmengruppierung zur Situationsschilderung. So wird der düstere Trauerzug zur Schädelstätte von den drei tieferen Stimmen dargestellt. Die Leidensge= stalt Christi findet sich dabei durch die vom Marschrhythmus abweichenden Synkopen auf dem Wort "Jesu" in den Vordergrund gestellt:

S. 23:

dass er es Je - su nachtrüge

Simon von Kyrene, der kam vom Feld, und legten das Kreuz auf ihn, dass er es Jesu nachtrüge

Handwritten musical score for three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in German.

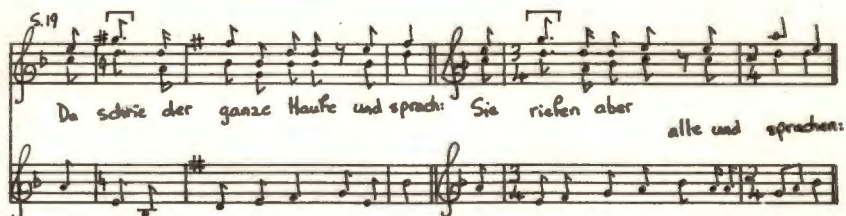
System 1:
Measure numbers: 5.3 and 5.10.
Lyrics: "und be - - - tete und sprach: Petrus ging hinaus und"
The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

System 2:
Lyrics: "wei - - - ne-te bit - - terlich"
The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, featuring some triplet figures in the right hand.

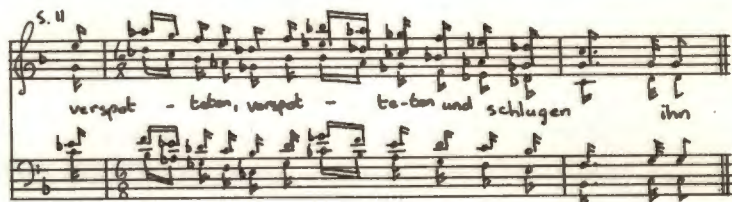
System 3:
Measure numbers: 5.24 and 5.25.
Lyrics: "Weiber die klag - - - ten und be-wei - - - neben ihn"
The piano accompaniment shows a change in the bass line around measure 5.24, becoming more active.

96

die Worte "schrie" und "riefen" Septimenklänge.

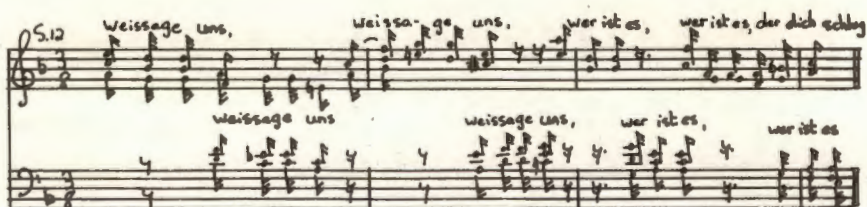


Parallele Oktav-, Quint- und Quartbewegung kommt an verschiedenen Stellen des Werkes vor, meistens zur Charakterisierung des Judas bzw. der Hohenpriester, aber auch zur verstärkten Hervorhebung einzelner gegen Christus gerichteter Handlungen, etwa bei "verspotteten", "schlugen ihn" (S.12), "verklagten ihn hart" (S.18), "verspottete" (S.18) und "kreuzigte" (S.21):



Die Darstellung "packender Einzelbilder und einer stellenweise fast naturalistischen Gestaltung in der Klangsprache unserer Zeit",¹⁾ lässt sich vor allem in den Turbachören feststellen. So wird in den folgenden Beispiel das Bild der durcheinander schreienden spottenden Menge durch spielerische ironisch wirkende Figuren in wechselnder Stimmlage gezeichnet:

1) Kappner: a.a.O., S.193.

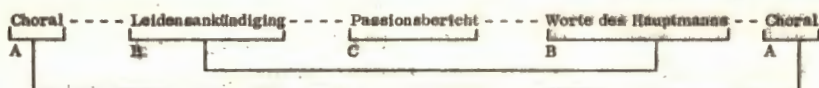


3. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus, Opus 38, von Hans Friedrich Micheelsen (1948)

Der dem 26. und 27. Kapitel des Matthäus-Evangeliums entnommene Text ist stark gekürzt. Auch hier kann von einer bundigen, dramatisch aktuellen Wiedergabe des Passionsgeschehens gesprochen werden. Einige Begebenheiten, wie z.B. die Verleugnung des Petrus und der Selbstmord des Judas, bleiben unerwähnt. Auf betrachtende Einschübe wird gänzlich verzichtet.

Der Passionsbericht wird durch den Eingangs- und Schlusschoral sowie durch die Leidensankündigung ("Höret das Leiden des Herrn Jesu Christi") und die Worte des Hauptmanns eingerahmt. Der Eingangschoral entspricht hinsichtlich der Vertonung dem Schlusschoral, die Leidensankündigung den Worten des Hauptmanns.

Der Schlussteil des Werkes stellt also ein Spiegelbild des Einleitungsteiles dar:



Die beiden Choräle "Christe, du Lamm Gottes" und "O Lamm Gottes, unschuldig" erscheinen in wechselnder Kombination und polyphoner Gestaltung.

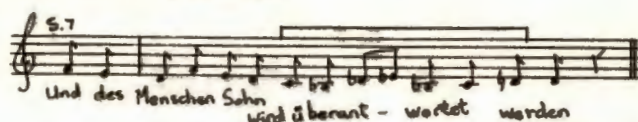
Der ausführende Klangkörper wird sehr elastisch den sich verändernden Situationen angepasst. Das Werk bewegt sich bei beständigem Wechsel zwischen der Ein- und der Siebenstimmigkeit. Nur an einer Stelle, nämlich bei der Vertonung der bedeutungsvollen Worte Jesu in der Abendmahlszene "das ist mein Blut, das für euch und für viele vergossen wird" findet sich Achtstimmigkeit. Was die Stimmenverteilung angeht so lassen sich bestimmte Intentionen feststellen. Die Evangelistenpartie ist überwiegend einstimmig oder mit Hilfe von sich parallel bewegenden Stimmen gestaltet. Die dramatischen Höhepunkte sind mehrstimmig vertont, meistens begegnen hier parallel geführte Oktaven. Zur Unterstreichung der Bewegung bzw. Aufregung finden sich einige Stellen der Evangelistenpartie imitatorisch gestaltet, z.B.: "da traten sie hinzu" (S.18), "da verliessen ihn alle" (S.19), "und der ganze Rat suchte falsche Zeugnis" (S.20) sowie "sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin" (S.29). Für die Vertonung der Worte Jesu bedient sich Micheelsen des gesamten Klangapparates,

d.h. die Stimmen treten in wechselnder Kombination auf, und ihre Zahl erhöht sich von der Ein- bis zur Achtstimmigkeit. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Worte Jesu an den Stellen, an denen sie einstimmig vertont sind, immer im Bass erklingen. Diese Stimme kann als die eigentliche Christusstimme angesehen werden, sie gilt gleichzeitig als Symbol der Verankerung Christi in Gott. Es ist auffallend, dass nur an einer Stelle, nämlich bei den Worten "Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?", die Stütztöne des Basses wegfallen. Die Ausdrucksvariabilität der übrigen Soliloquenten erweist sich als erheblich geringer: die Worte des Judas erklingen entweder im Sopran und Alt oder im Tenor und Bass, die Reden des Hohenpriesters im Tenor und die des Pilatus im Bass.

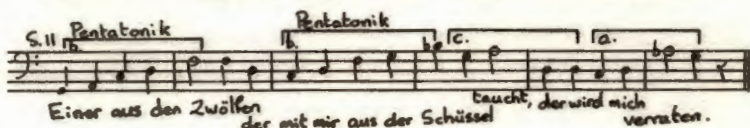
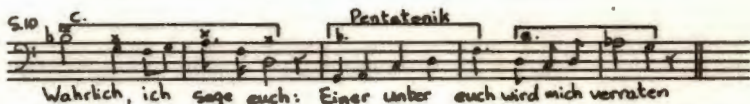
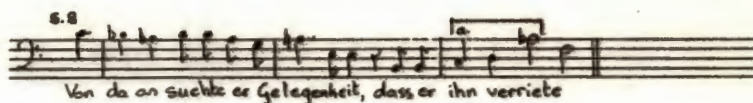
Die Verwendung einer zweckmässigen, wohldurch-
dachten Melodik, wie sie bei einer näheren Betrachtung des Werkes erkennbar wird, findet in einer von Adrio¹⁾ zitierten Äusserung Micheelsens eine klare Begründung. Micheelsen strebt, wie aus seiner Erklärung hervorgeht, in seinen Werken eine "melodische Objektivität" an, "die in ihrer zwingenden Einfachheit und fernen Kühle der Grösse und Strenge des zugrundegelegten Schriftwortes entspricht". Wie sich in den folgenden Beispielen zeigen wird, gelingt es dem Komponisten, durch geeignete melodische Wendungen die Besonderheiten

1) Adrio: a.a.O., S.316.

des Textes herauszustellen. So wird beispielsweise durch die Erniedrigung der Töne H, D und E das Wort "überantwortet" aus dem im übrigen dorischen Satzabschnitt hervorgehoben:

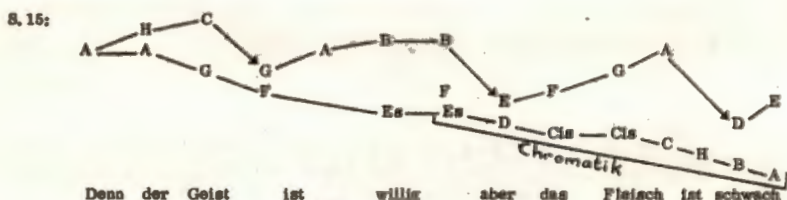


Der Verrat findet sich an verschiedenen Stellen durch den gleichen verminderten Quintsprung angedeutet. Es lässt sich darüber hinaus noch weitere motivische Verwandtschaft zwischen diesen Stellen erkennen, z.B. pentatonische Melodiebildung¹⁾:

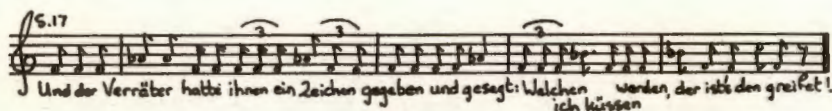


1) Pentatonische Wendungen kommen mehrfach vor. Siehe z.B. die Einleitung "Höret das Leiden" S. 6 und die Vorbereitung und Einsetzung des Abendmahles, S. 9f.

Im folgenden Beispiel bewirken die aufsteigenden melodischen Motive bei den Worten "Geist—willig—Fleisch—schwach" jedesmal eine erneute Steigerung der Spannung. Die Alt- und die Bass-stimme bewegt sich hier in bis zur Chromatik verdichteter Melodik abwärts. Die wellenartige Linie in den Oberstimmen dient der Hervorhebung einiger bedeutsamen Worte, die gerade Linie in den Unterstimmen der Herausstellung der grundlegenden Gedanken des Textes:



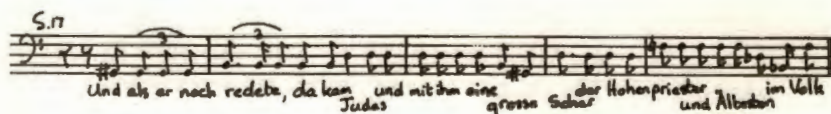
Durch eine sinnvolle, vom Takt unabhängige Betonung werden die Schlüsselworte im nächsten Beispiel aus den Tonwiederholungen hervorgehoben. Die ansteigenden Akzentttöne bewirken eine Vergrößerung der Tonabstände, die zusammen mit der Verringerung der Zeitabstände zwischen den Betonungen eine Spannungszunahme bis zu den entscheidenden Wort "greiftet" zur Folge haben:



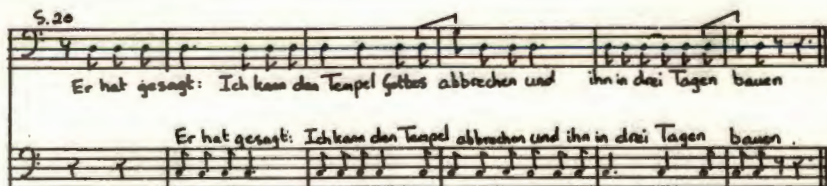
Die absichtlich falschen Betonungen im folgenden Beispiel haben gleichfalls einen charakterisierenden Zweck. Der Zwiespalt zwischen den musikalischen und textlichen Akzenten bewirkt zusammen mit den Motivwiederholungen einen Spannungsaufbau bis zum melodischen Höhepunkt auf "Barabbas":



Tonwiederholung hat neben einer textdeklamatorischen auch eine textinterpretierende Funktion. Die sich wiederholenden Töne des aufsteigenden verminderten Vierklangs dienen z.B. zur Schilderung des aufregenden Herannahens der Feinde Jesu:



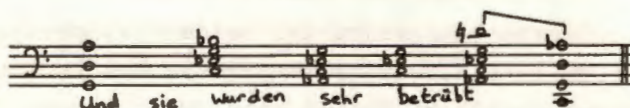
Zur Charakterisierung der beiden falschen Zeugen werden miteinander dissonierende und rhythmisch unterschiedliche Tonwiederholungen verwendet. Die Kernworte des Zeugnisses, d.h. "abbrechen" und "bauen", sind durch akzentuierende Quartsprünge in der Oberstimme hervorgehoben:



Tonwiederholungen, die als Orgelpunktöne in Kombination mit melodisch beweglichen Tönen auftreten, kommen an verschiedenen Stellen des Werkes vor. Sie erzeugen eine ernste, düstere oder erhabene Stimmung, z.B.:



Wie die folgende Darstellung der gerüstbildenden Klangfolgen zeigt, findet in der Harmonik dem Text entsprechend eine Trübung statt, die auf dem letzten Wort ihre höchste Intensitätsgrad erreicht:



Orgelpunkte werden an den folgenden Stellen verwendet:

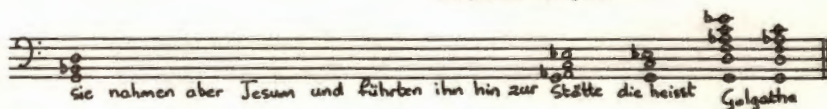
(i) "Meine Seele ist betrübt bis in den Tod, bleibet hier und wachet mit mir" (S.14). Die sich wiederholenden Töne erklingen im Unisono im Alt und Tenor. Der Bass dagegen zeigt melodische Beweglichkeit und dient der rhythmischen Ergänzung.

(ii) "Sie nahmen aber Jesum und führten ihn hin zur Stätte, die heisst Golgatha" (S.29).

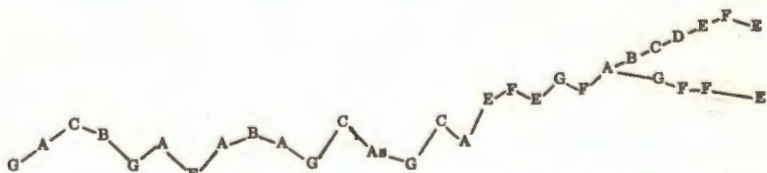
Die klopfenden Orgelpunktöne im Bass, die sich windende Bewegung in den oberen Stimmen, das langsame Tempo und das $\frac{4}{2}$ -Zeitmass, alles das trägt zur Veranschaulichung der sich langsam bewegenden Prozession bei. In den ersten fünf Takten werden die Töne des G-Moll dreiklanges in den unterschiedlichen Stimmen umspielt. Die Ankunft bei der Hinrichtungsstätte wird durch den Klangwechsel auf "Stätte" und den unaufgelösten Spannungsklang auf "Golgatha" hervorgehoben bzw. versinnbildlicht:

melodische Umspielung des Dreiklanges

klangliche Intensivierung zur Hervorhebung des Wortes "Golgatha"

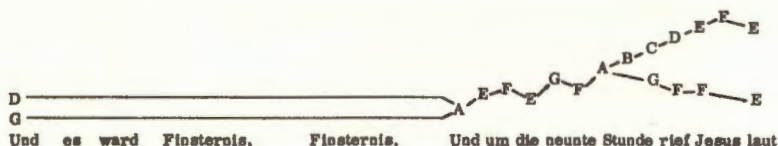


(iii) "Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land" (S.33). Die düstere Stimmung wird durch die Bordunquinte im Bass sowie durch den sich in tiefer Lage bewegenden Alt und Tenor und den unaufgelösten Klang C-D-F-As-C hervorgehoben. Der anschliessende melodische Anstieg in parallelen Oktaven in Bass und Alt, die schliesslich in den Tenor und Sopran übergehen, schildert den aus der Finsternis rufenden Jesus:



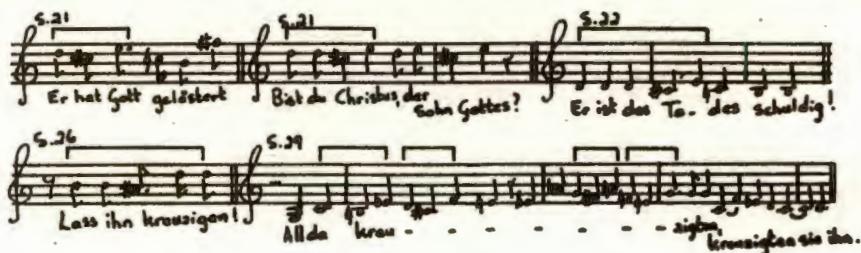
Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsternis über das ganze Land.

Und um die neunte Stunde rief Jesus laut



(iv) "Könnt ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?" (S.15), "Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen?" (S.16), "Aber Jesus schwieg stille" (S.21). Hier dienen die Wiederholungstöne in den oberen Stimmen zur Darstellung der Ruhe und des Schweigens.

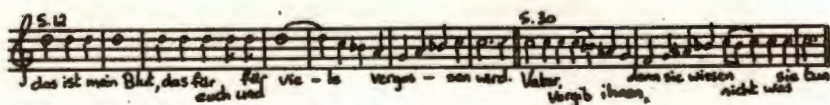
Orgelpunkte verleihen den Einsetzungsworten Jesu in der Abendmahlsszene (S.11f.) sowie auch seinem Gebet am Kreuze ("Vater, vergib ihnen", S.30) einen tiefen Ernst und eine feierliche Würde. In der Vertonung der beiden Gebete Jesu in Gethsemane (S.14 und 16), bilden die Tonwiederholungen in der Mittelstimme den Ruhepol zwischen den parallelbewegten Aussenstimmen. Die Aussenstimmen, die sich hauptsächlich in Halbtonschritten bewegen, verkörpern den Zwiespalt in der Gemütsbewegung Christi, während die liegende Mittelstimme seine Resignation symbolisiert:



Auch die Vertonung der an den Leidenshöhepunkten begegnenden Gebete Jesu sind motivisch mit jenen Stellen verwandt:



Eine bedeutungsvolle thematische Verbindung gibt es zwischen den Einsetzungsworten des Abendmahles und den Kreuzesworten Jesu "Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun". Micheelsen macht auf diese Weise den Hörer auf den Zusammenhang zwischen dem Hinweis auf den Versöhnungstod und dem tatsächlichen Versöhnungswerk Jesu aufmerksam:



Durch die übereinstimmende Vertonung der Worte "da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum und griffen ihn" (S. 18) und "da verliessen ihn alle

Jünger und flohen" (S.19) stellt Micheelsen die logische Verbindung zwischen der Flucht der Jünger und dem Anlass zu dieser Flucht her.

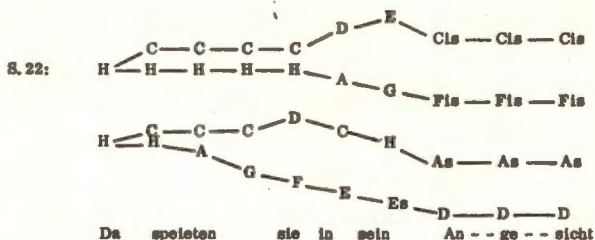
Die dreimalige Verspottung Jesu durch die am Kreuze Vorübergehenden, die Hohenpriester und die beiden Schächer, wird durch drei motivisch verwandte, in jedem Falle kanonisch bearbeitete Themen ausgedrückt:



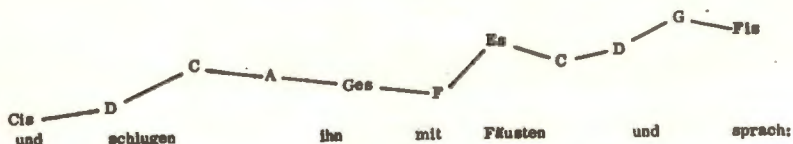
Die Stimmenkombination dient an manchen Stellen einer sinnvollen Interpretation des Textes. Bemerkenswerterweise ist die "linienbedingte Polyphonie" in den Werken Micheelsens "nicht technische Möglichkeit, sondern ausdrucksgezielte Aussageweise".¹⁾ Mehrfach kommt es vor, dass die Stimmen von einem einfachen (konsonanten) zu einem komplizierteren (dissonanten) Klang geführt werden. Es findet auf diese Weise eine klangliche Intensivierung statt, sei es zum Ausdruck einer bestimmten Stimmung, sei es zur Hervorhebung eines bestimmten Wortes. Im nächsten Beispiel bewegen sich die Stimmen in gegenläufiger

1) Brodde, Otto: Hans Friedrich Micheelsen zum 60. Geburtstag, M&K, 32. Jg., 1962, S.101.

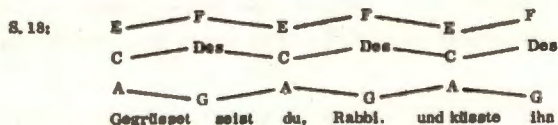
Richtung bis zum dissonanten Zielklang, wodurch das Wort "Angesicht" hervorgehoben wird:



In der anschliessenden Phrase verlaufen die Stimmen in parallelen Oktaven. Die gewalttätige Handlung wird hier nicht harmonisch, sondern melodisch ver-sinnbildlicht, und zwar durch aufsteigende Septimen-sprünge:



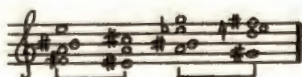
An verschiedenen dramatischen Höhepunkten kommen sich wiederholende Klangpaare vor, die durch Motivwiederholungen hervorgerufen werden. Der Augenblick des Verrats wird z.B. durch solche auf und ab pendelnden Klangpaare angedeutet. Zur Intensivierung der Spannung schliesst die Phrase mit einem dissonanten Klang ab:



Ähnliche Pendelbewegungen begegnen bei der Vertonung der erregten Ausrufe "Barabbas" und "Lass ihn kreuzigen!", z.B.:



Das sich wiederholende und in parallelen Oktaven bewegende Motiv im Sopran und Tenor wird eine Quinte tiefer im Alt und Bass nachgeahmt. Die Motive überschneiden sich, und es entstehen im Verlauf der Phrase folgende Klangpaare:



Beim Übergang zum zweiten Akkordpaar hört die Motivnachahmung auf, und die Stimmen bewegen sich homorhythmisch. Die durch die harmonische Intensivierung ausgelöste Spannungssteigerung wird durch eine zunehmende rhythmische Kontraktion unterstrichen:



4. Der "Passionsbericht des Matthäus" von Ernst Pepping

Die ersten Aufführungen des Werkes fanden 1950 in Leipzig durch die Thomanerkantorei unter Leitung von Günther Ramin und in Berlin durch die Spandauer Kantorei unter Leitung von Gottfried Grote statt.

Ebenso wie die Markuspassion von Thomas schliesst sich auch dieses Werk den mehrstimmigen Motetten= passionen der 16. und 17. Jahrhunderte an,¹⁾ aber es "gelangt...in Stil und Form über alle geschichtlichen Vorbilder hinweg zu einer ganz selbständigen, den musikalischen Bestrebungen der Gegenwart verpflichteten Gestalt. Schon der Titel lässt die bestimmende künstlerische Idee klar hervortreten: den 'Passions= bericht des Evangelisten Matthäus', das menschliche Drama des Gottessohnes, das reale Geschehen auf Golgatha dem heutigen Menschen mit den musikalischen Mitteln des a cappella-Chores nahezubringen, das historisch Berichtete in der musikalischen Sprache unserer Zeit darzustellen und durch die musikalische Darstellung zu interpretieren".²⁾

-
- 1) Dürr, Alfred: Gedanken zum Kirchenmusikschaffen Ernst Peppings- zu seinem 60. Geburtstag am 12. Sept. 1961 in: M&K, 31. Jg. 1961, S.169:
"Pepping hat dafür einen Stil entwickelt, der zwar seine Verwandtschaft mit Schütz und seiner Zeit nicht verleugnet, aber doch höchst individuelle Züge trägt".
- 2) Adrio: a.a.O., S.317.

Pepping hält sich streng an die Passionsgeschichte, wie sie im 26. und 27. Kapitel des Matthäus - Evangeliums mitgeteilt wird. Er gliedert den Bericht in zwölf Szenen, welche die "lebendigen Gegensätze, abwechslungsreichen Episoden und farbig kontrastierenden Situationen und Charaktere"¹⁾ des Matthäus-Textes recht anschaulich hervortreten lassen. Die Überschriften deuten den Leidensgang Jesu wie folgt an: Verrat des Judas, Abendmahl, Jesus und Petrus, Gethsemane, Gefangennahme, Jesus vor dem hohen Rat, Petri Verleugnung, Tod des Judas, Jesus vor Pilatus, Jesus vor dem Volk, Jesus und die Kriegsknechte, Golgatha.

"Der von einer 'Einleitung' und dem 'Schluss' umschlossene 'Bericht' wird durch ein 'Intermedium' in zwei Szenenfolgen geschieden: die ersten fünf Szenen führen bis zur 'Gefangennahme', die sieben folgenden bis zum Hinscheiden Jesu auf 'Golgatha'"²⁾. In den ersten fünf Szenen gelangt also das Verhältnis Jesu zu seinen Jüngern, in den folgenden sieben Szenen das Verhältnis Jesu zu seinen Feinden zur Darstellung. Durch die zusätzlichen Textkomplexe, die Pepping in den Umrahmungssätzen (Einleitung, Intermedium und Schluss) verwendet, gewinnt die Leidensgeschichte eine breitere Perspektive und "wird der Zuhörer in das dramatische Passionsgeschehen einbezogen".³⁾ In

1) Gerber: a.a.O., S.102.

2) Adrio: a.a.O., S.317.

3) Adrio: a.a.O., S.317.

jedem dieser drei Teile findet sich der Zuhörer als Glied der Christengemeinde persönlich angesprochen: "Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen" (Einleitung), "Herr, bleibe bei uns" (Intermedium), "Herr Christe, erbarme dich unser, der du für uns gelitten, der du gekreuzigt wurdest für uns" (Schluss).

Die Worte des Propheten Jesajas (Kap. 53, 4-6), die als Text der Einleitung begegnen, werden durch die Aufforderung "Höre die Passion unseres Herrn Jesu Christi, geboren, gelitten, gestorben für dich!", ergänzt. Auch diese Aufforderung wendet sich ebenso wie das Prophetenwort an den Zuhörer persönlich. Die Einleitung bereitet den Zuhörer "auf das ihn angehende Passionsgeschehen vor"¹⁾, es wird ihm der Schlüssel gegeben für das rechte Verständnis dessen, was ihm mit dem Passionsbericht gesagt werden soll. Es liegt auf der gleichen Linie, wenn am Schluss des Werkes der Zuhörer mit dem häufig wiederholten und nachdrücklich betonten Wort 'Gnade, Gnade' entlassen wird.²⁾

Das Intermedium hat die strukturelle Funktion, die ersten fünf Szenen, welche die Verbundenheit Jesu

1) Adrio: a.a.O., S.317.

2) Eckstein, Richard: Versuch einer theologischen Interpretation von Ernst Peppings "Bericht des Matthäus, in: M&K, 21. Jg., 1951, S.123.

mit seinen Jüngern beleuchten, von den übrigen sieben Szenen, welche die Auslieferung an seine Feinde behandeln, voneinander zu trennen. Die erste Szenenfolge endet damit, dass die Menschen ihn verlassen ("Da verliessen ihn alle Jünger und flohen"), die zweite damit, dass Gott ihn verlässt ("Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?"). Der Text des Intermediums stellt mit ergreifender Eindringlichkeit die Aktualität und der Sinn der Passionsgeschichte vor Augen: obwohl von Gott und den Menschen verlassen antwortet Christus auf die Bitten "Herr bleibe bei uns, denn es will Abend werden" und "Hilf uns, wir verderben" (Luk. 24: 29) den Aposteln beruhigend: "Siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende" (Matth. 28: 20). Eckstein¹⁾ sieht in diesem Christuswort das "plötzliche Aufleuchten eines österlichen Tones", der den Zuhörer daran erinnert, "dass es hier eben nicht um eine Historie geht, sondern um den 'Christus praesens', und damit ist wieder ein Hauptanliegen der reformatorischen Verkündigung getroffen. Dass dann aus dem Intermedium das Werk unvermittelt wieder übergeht in den Bericht, so dass das Intermedium beinahe nur als eine Überleitung erscheint, verstärkt noch diesen Eindruck und unterstreicht eben das, was die Reformatoren in ihrer Predigt immer wieder betont haben, dass der Gekräuzigte zugleich der ewige und der historische Christus zugleich der gegenwärtige ist".

1) Eckstein: a.a.O.

Der Text des Schlussteils schliesst sich inhaltlich direkt an den des Einleitungsteils an, so dass die Passionsgeschichte eingerahmt erscheint: im Einleitungsteil ist auf das Leiden Christi hingewiesen, im Schlussteil wird an den gekreuzigten Christus, der das Versöhnungswerk vollendet hat, die Bitte um Gnade gerichtet: "Christe, erbarme dich unser, der du für uns gelitten, der du gekreuzigt wurdest für uns".

Es folgen die entscheidenden Verse aus dem Prolog des Johannes-Evangeliums (Joh. 1:1, 3-5, 14, 16), "um damit die Passion aus dem von der Menschwerdung Christi über Karfreitag zu Ostern führenden Zusammenhang des Evangeliums heraus noch einmal verständlich zu machen".¹⁾ In den Worten "Das Wort ward Fleisch" leuchtet "das Weihnachtswunder der Inkarnation auf, und wir sehen damit in der Tat das ganze Evangelium, Weihnachten- Karfreitag- Ostern, mit dem Schwerpunkt Karfreitag, vor uns".²⁾

Zur gedanklichen Vertiefung des Passionsgeschehens werden in der Abendmahls- und Golgatha-Szene noch weitere Texte herangezogen. Der Abendmahlstext wird durch den in den Hauptzügen mit ihm übereinstimmenden Text aus dem ersten Korinther-Brief (1. Korinther: 11, 23-29) ergänzt, der die zusätzliche Aufforderung enthält "solches tut zu meinem Gedächtnis". Auf diese Weise ist gleichermassen die historische Handlung

1) Adrio: a.a.O., S.317.

2) Eckstein: a.a.O., S.126.

wie auch die sakramentale Bedeutung des Abendmahls in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt.¹⁾ In der Golgatha-Szene wird durch die beigegefügte Textstelle aus dem Apostolischen Glaubensbekenntnis "crucifixus etiam pro nobis" wiederum herausgestellt, dass das Erlösungswerk jeden Menschen persönlich angeht.

Die Betonung des "pro nobis" in allen zusätzlichen Textstellen entspricht einem "Hauptanliegen der Reformation", nämlich "dass die Geschichte Christi nicht als Historie verstanden werden soll, sondern als etwas, was geschieht für die Menschheit und persönlich für mich und Dich".²⁾

Die textliche Gestalt der Passion, wie sie sich in den durch Einleitung, Intermedium und Schluss gegliederten Szenenfolgen darbietet, ist weitgehend ausschlaggebend für die musikalische Formgebung.

Die Anlage der einzelnen Sätze wird durch die Wechselwirkung musikalischer und textlicher Formprinzipien bestimmt. Textliche Wiederholungen werden in diesem Werk meistens zur Betrachtung und Vertiefung verwendet aber es sind mit ihnen nicht unbedingt musikalische

-
- 1) Eckstein: a.a.O., S.124: Durch den Text aus dem ersten Korinther-Brief wird "nicht bloss die historische Tatsache der Stiftung des Heiligen Abendmahls mitgeteilt, sondern zugleich das in der Kirche gefeierte Sakrament als Gabe und Gegenwart Christi verkündigt".
 - 2) Eckstein: a.a.O., S.123.

Wiederholungen verbunden. Einerseits begegnet an Textstellen mit ähnlichem Inhalt, musikalische Übereinstimmung, andererseits werden Textworte die sich wiederholen, musikalisch immer wieder neu eingekleidet. Auf diese Weise gelingt es Pepping, ein sehr eindrucksvolles, von verschiedenen Seiten beleuchtete Bild des Passionsgeschehens zu zeichnen.

Die Formstruktur der "Einleitung" wird durch die abwechselnde Verwendung zweier Chöre, wie sie dem Charakter des Textes entspricht, bestimmt. Der 2. Chor, basierend auf Jesaja, Kap. 53, beginnt mit dem Hinweis auf das Leiden Christi. Es folgt Takt 24 ff. im 1. Chor die Aufforderung: "Höre die Passion unseres Herrn Jesu Christi". Anschliessend, Takt 37 ff., wiederholt der 2. Chor, teilweise in Übereinstimmung mit dem Vorhergehenden, die Worte des Jesajas. Dagegen trägt der 1. Chor die Geschehnisse, die im Mittelpunkt des Passionsgeschehens stehen, vor: "geboren, gelitten, gestorben". Die Aufforderung des 1. Chores "Höre die Passion..." wird sodann um den Zusatz "wie sie geschrieben steht bei dem Evangelisten Matthäus" erweitert. Den Beschluss bildet der Kerngedanke des Versöhnungswerkes "und durch seine Wunden sind wir geheilt" im 1. Chor. Im ganzen zeigt dieser Satz eine dreiteilige Gliederung:

1. Chor	[	<u>B:24-37</u> Höre die Passion	<u>für dich, geboren, gelitten,</u>
2. Chor		<u>A:1-23 (9-22)</u> Fürwahr, er trug unsere Krankheit	<u>A:37-55 (41-53:musikalische)</u> Fürwahr, er trug unsere Krankheit

1. Chor	(B. 51-56)	Koda: 57-61	
	gestorben Höre... wie geschrieben steht.		Höre
2. Chor	und textliche Wiederholung der T. 9-22)		
		und durch seine Wunden	

Die zwei "Höre"-Ausrufe auf dem tiefen A im Bass – statt des Grundtones D erklingt die Quinte – haben einen unabgeschlossen, spannungsvollen Effekt, welcher der Wirkung eines Doppelpunktes entspricht. Auf diese Weise wird der Einleitungscharakter des ersten Teiles hervorgehoben und die Aufmerksamkeit des Hörers unmittelbar auf den anschliessenden Bericht gelenkt. Der 2. Teil ("Verrat des Judas") setzt so ein, dass ein glatter Übergang vom einen Teil zum anderen entsteht.

Ebenso wie in der Einleitung wird auch im Intermedium die Formstruktur weitgehend vom Text her bestimmt. Der Satz zeigt, dem Text entsprechend, eine zweiteilige Gliederung. Der erste Teil des Satzes ist dem 2. Chor, der zweite dem 1. Chor zugeteilt. Im ersten Teil werden die beiden an Christus gerichteten Bitten "Herr, bleibe bei uns!" und "Hilf uns, wir verderben" musikalisch in verschiedenartiger Gestalt realisiert. Als grundlegendes Bauprinzip gilt die blockartige, homorhythmische Vertonung jeder Textzeile. Anschliessend pflegen die gleichen Worte eine melodisch=fließende bzw. harmonisch= farbige Ausgestaltung zu erfahren, z.B.:

VII, 1-7, S. 84

Herr, bleibe bei uns! Herr, Herr, bleibe bei uns

dann es will A--- - - - - bend werden

statische Harmonik

harmonische Ausweitung, Rückkehr
zur Anfangsharmonie

parallele Quartsext- bzw
Terzbewegung, melodisch
fließend

VII, 32-34, S. 85

Hilf uns, wir verderben

hilf uns wir ver-der-ben

akkordische Vertonung der
zweiten Bitte

melodisch-fließende Wiederholung
der gleichen Worte

Die Verwendung kirchentonartlicher Elemente an
verschiedenen Stellen des Teiles bewirkt eine gewisse
Stileinheit:

T. 34-37, S. 85

Ses - Mixolydisch

Ses

Es - Dorisch

S. 86

Es - Aeolisch

S. 86

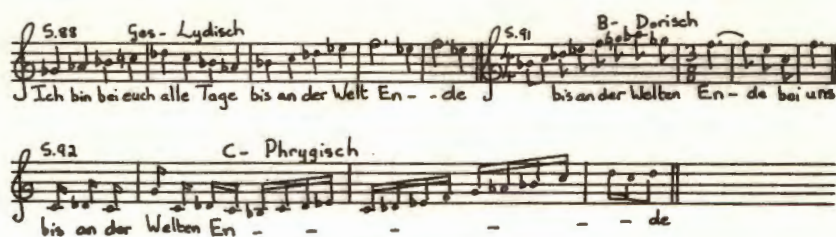
As - Aeolisch

Wir ver-derben, wir verder- - - - ben

hilf uns, wir ver-der- - - - ben

Wir verder- - - - - ben, wir verder- - - - ben

hilf uns, wir verder- - - - ben



Am Schluss des ersten Satzteiles begegnen die beiden Bitten in ihrer unterschiedlichen musikalischen Gestalt entweder im Wechsel oder gleichzeitig. Der Satzteil wird zu einer Einheit zusammengeschlossen:

Erste Bitte	Zweite Bitte	Erste und zweite Bitte im Wechsel
T. 1-2 T. 3-31	T. 32-41	T. 42-56
Herr, bleibe bei uns	Hilf uns, wir verderben	

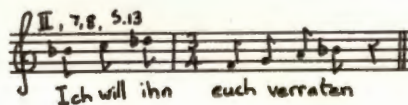
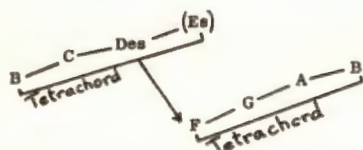
Der zweite Satzteil schliesst sich textlich unmittelbar an den ersten an. Der Anschluss erfolgt vor allem durch die Änderung der Christusworte ".... alle Tage bei euch" in ".....alle Tage bei uns". Die melodische Hervorhebung der Worte "alle Tage" und "bis an der Welt Ende" unterstreicht die zeitliche Unbegrenztheit des Bleibens Christi. Demgegenüber wird durch die melodische Herausstellung der Worte "denn es will Abend werden" und "der Tag hat sich geneiget" im 1. Satzteil die zeitliche Begrenztheit des Tages zum Ausdruck gebracht. Der zweiteilige Satz und der ihm zugrunde liegende zweiteilige Text

versinnbildlichen auf eindrucksvolle Weise die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins im Gegensatz zur Unvergänglichkeit der göttlichen Gnade.

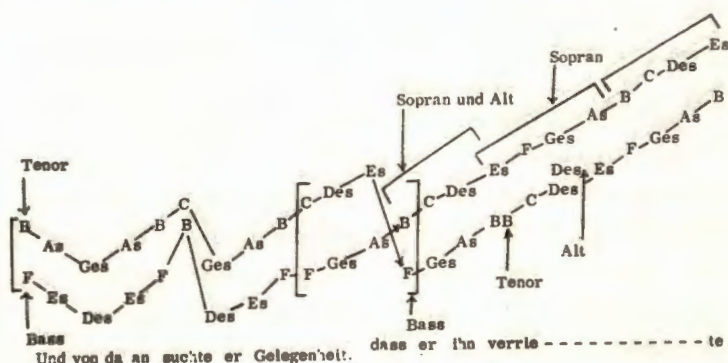
Das Intermedium geht fließend in den anschließenden Bericht über, wobei der Schlusston des Intermediums mit dem Anfangston des Berichts zusammenfällt. Auf solche Weise wird nicht nur der Überleitungscharakter des Intermediums betont, sondern zugleich auch die Gegensätzlichkeit zwischen den Anhängern und den Gegnern Christi deutlich herausgestellt:

Die aber Jesum gegriffen hatten
bei uns

Für die musikalische Gestalt des zweiten Teiles sind nicht nur Abschnittgliederung und Themenwiederholung, sondern auch Themenverarbeitung und Klangentfaltung von grundlegender Wichtigkeit. Die Kernidee des Teiles, nämlich der Verrat des Judas, wird durch ein aufsteigendes Tonleitermotiv verkörpert. Dieses Motiv begegnet in verschiedenen Zusammenstellungen insgesamt viermal. Zum ersten Male erscheint das Motiv als eine gebrochene Tonleiterlinie:



Zum zweiten Male wird die aufsteigende Bewegung ausgedehnt. Die anfangs sich windende,¹⁾ zu einem immer höheren Gipfelton sich bewegendende Linie erreicht auf dem Wort "verriete" ihren höchsten Grad an Intensität. Die Linie verbleibt nicht in einer und derselben Stimmlage, sondern verläuft abschnittsweise in verschiedenen Stimmlagen. Die parallele Quart- bzw. Quintenbewegung lässt den Eindruck eines Mixturklanges entstehen:



Die wiederholten Worte "dass er ihn verriete" werden mit Hilfe einer Tonleiterfigur vertont. Von Interesse sind hier im besonderen die Quart- und Quintklänge:

1) Vgl. die musikalische Gestaltung der Idee des Suchens in der Markuspassion von Thomas: I, 7, S.4.



An verschiedenen Stellen ergänzt Pepping im 2. Chor den Bibeltext durch zusätzliche Textworte.¹⁾ Sie bewirken, wie bereits oben erwähnt, eine vertieftes Erleben des Passionsberichtes. In musikalischer Hinsicht ordnen sich diese Textstellen ganz und gar in den formalen Aufbau des Satzes ein. Im Gethsemane- wie auch im Golgatha- Teil erhalten die vertiefenden Worte des 2. Chores, die als Leitgedanken die Berichterstattung des 1. Chores begleiten, die musikalische Gestalt einer breitangelegten Fuge die gelegentlich auch auf den 1. Chor übergreift. Der Rückgriff auf die Fugentechnik dient teils der Einheitlichkeit der musikalischen Gesamtanlage der Passion, teils der Darstellung textähnlicher Partien. Die Nachahmungstechnik (z.B. Kanon, Fuga) als Mittel der realistischen Wiedergabe von Bewegung oder Aufregung wird von Pepping in seinem Werk nirgendwo angewendet.

1) Dürr: a.a.O., S.160.

In der Gethsemane-Szene erfährt der seelische Kampf Jesu "eine eindringliche musikalische Vertiefung, indem der 2. Chor die Verse 38-42 aufnimmt ('Meine Seele ist betrübt bis an den Tod')".¹⁾ Das Thema erscheint viermal nacheinander im Quart- bzw. Quintabstand in verschiedenen Stimmen. Beim dritten Auftreten wird das Thema von zwei Stretti im Sekund- (Doppelquint-) bzw. Quintabstand (d.h. B-F-C und Es-B) begleitet. Charakteristisch ist bei jedem Themeneinsatz der bedeutungsvolle langangehaltene Ton auf "Tod":

V. 3-6, S. 57

The musical score shows the theme in a single voice on a staff with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G2 (half), A2 (quarter), B-flat2 (quarter), C3 (half), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (half), G3 (half), A3 (quarter), B-flat3 (quarter), C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (half), G4 (half), A4 (quarter), B-flat4 (quarter), C5 (half). The lyrics are: "Meine Seele ist betrübt bis an den Tod".

Below the score is a diagram illustrating the intervals between the four occurrences of the theme in different voices:

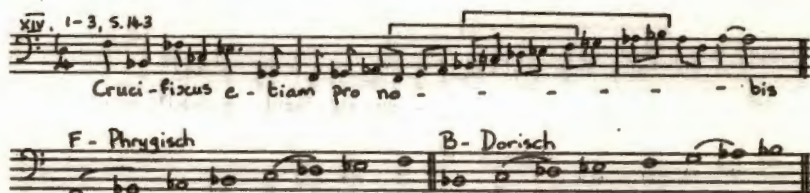
- Sopran:** C (T. 3-6) → F (T. 16-18) [Quart]
- Alt:** C (T. 13-15) → B (T. 14-16) [Sekund (Doppelquint)]
- Tenor:** C (T. 8-11) → F (T. 14-16) [Quint]
- Bass:** C (T. 3-6) → Es (T. 14-16) [Quint]

Das Thema findet sich auch einmal im 1. Chor, nämlich an der Stelle "zum andermal ging er wieder hin" (Takt 42, S. 67).

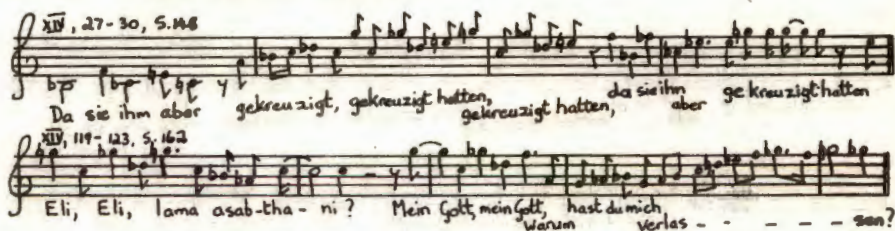
Als ein weiteres einheitsbildendes Element in diesem Teil kann die Vertonung der beiden Gebete Jesu angesehen werden, die aus dem gleichen thematischen Kern wachsen, sich jedoch, der zunehmenden Intensität entsprechend, verschiedenartig weiterentwickeln:

1) Adrio: a.a.O., S. 317.

Ebenso wie im Gethsemane-Teil zeigen die Themeneinsätze die Quintverwandtschaft Es-B-F-C. Die gleiche Harmonie am Anfang (Quintsprung F-B beim ersten Themeneinsatz) und am Schluss (Oktav-Quintklang B-F-B) schliesst den Satz zu einer Einheit zusammen. Das Fugenthema gehört nicht eindeutig einer Tonart an, vielmehr liegen ihm zwei verschiedene Tonarten zugrunde:¹⁾



Im Anschluss an die zweite und vierte Durchführung erreicht der Satz an den Stellen "da sie ihn aber gekreuzigt hatten" und "Eli, Eli, lama asabthani?" durch Hinüberführung des Themas in den 1. Chor sowie durch Verwendung homorhythmischer Achtstimmigkeit seinen dramatischen Höhepunkt:



Das Übergreifen der "Crucifixus"-Thematik auf den

1. Chor verstärkt die strukturelle Einheit des Satzes:

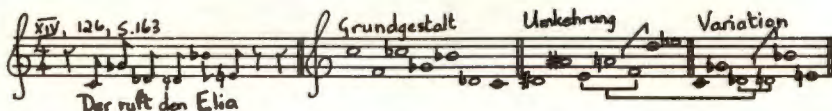
stück echter moderner, an der inneren Situation geschöpfter Kontrapunktik".

- 1) Vgl. die Bemerkung über die Themengestaltung in den Werken Peppings (S.130).

Darüber hinaus bewirkt der Übergang der das Leiden symbolisierenden Melodik von der Interpretation zur Berichtsaktualität eine intensivierte Wiedergabe der Leidenshöhepunkte: "Eli, Eli, lama asabthani" und "aber Jesus schrie abermals laut":



Die falsche Interpretation der Worte Jesu durch die Umstehenden wird durch die Umkehrung und Änderung der Reihenfolge der Töne des "Crucifixus"-Motivs wiedergegeben:



Thematische Wiederholungen zur Herstellung der Verbindung zwischen den verschiedenen Teilen des Werkes und zur Unterstreichung textlich verwandter Stellen kommen bei Pepping nicht so oft vor wie bei Thomas. Diese Tatsache erklärt sich daraus, dass die Thematik weniger zur spezifischen Personencharakterisierung und Situationsschilderung benutzt wird. Ein instruktives Beispiel der Verbindung zweier Teile auf Grund von Übereinstimmung begegnet in der Vertonung der Worte Jesu im 4. Teil ("Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen", S.55-56) und in der Vertonung der Erinnerung Petri an diese Worte im 9. Teil: "Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: 'Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen'", S.111, 112.

Bei solcher Verknüpfung spielt der Text, nämlich der durchgehende Passionsbericht sowie die Reihe der miteinander inhaltsverwandten zusätzlichen Textstellen, z.B. das immer wiederkehrende "pro nobis"-Leitmotiv, eine entscheidende Rolle.

Durch die differenzierte Satztechnik wird eine Dramatik erzielt, die einerseits durch den "chorischen Rezitativstil", andererseits durch die "motettischen Komplexe"¹⁾ geprägt ist. Obwohl sich ein deutlicher Wechsel von harmonisch-homophon und melodisch-polyphon betonten Teilen feststellen lässt, zeigt sich infolge höchster Ausnutzung der Farbwerte der Harmonik in den kontrapunktischen Teilen nicht selten das "polyphonische Geschehen als Ergebnis der harmonischen Schichtungen"²⁾.

Wie Alfred Dürr feststellt, ist die "traditionelle Vorherrschaft des Dreiklangs nicht gebrochen" und bleibt "dem Gegensatz Dissonanz-Konsonanz....das Be=

1) Adrio: a.a.O., S.318.

Dürr: a.a.O., S.148: "In satztechnischer Hinsicht macht sich eine Tendenz zu freizügigem Wechsel zwischen polyphoner und homophoner Schreibweise bemerkbar. Abwechslung wird durch betrachtende Einschübe erreicht, die in musikalischer Hinsicht einen Wechsel zwischen dramatisch-deklamatorischen und lyrisch-kontrapunktischen Partien zur Folge haben".

2) Heyer: a.a.O., S.174: "Das Primäre bei diesem Pepping ist die Farbe und nicht die Zeichnung, der harmonische Klangfleck und nicht die melodische Linie. Zumindest empfängt und empfindet das Ohr die Triebkraft des polyphonen Geschehens nicht mit unmittelbarer Bewusstheit als lineares Ereignis, sondern vorwiegend über das Ergebnis der harmonischen Schichtungen".

griffspaar Spannung-Lösung wie bisher zugeordnet".¹⁾ Pepping benutzt die Gradunterschiede als Spannungs- und Intensivierungsmittel im Dienst der Textinterpretation. "Peppings System stellt sich somit als Erweiterung der traditionsgegebenen Möglichkeiten, nicht jedoch als Abkehr von ihnen dar. Seine Kompositionsweise schwankt zwischen den Extremen nahezu zwölftönig-chromatischer Linearität und konventionell-funktionsgebundener Dur-Molltonalität".²⁾

Die melodische Bewegung wurzelt ebenfalls in der Tradition. Den Ausgangspunkt bilden die Kirchentonarten. Grössere Ausdruckskraft wird jedoch erst mit der Ausweitung dieses grundlegenden melodischen Materials durch Chromatik und Ganztonmelodik erreicht. Pepping bedient sich einer Integrationstechnik, in der "mehrere Skalen ihre Eigentümlichkeiten zu einer neuen Leiter "vereinigen. So lockert "die Stufeneinteilung (sich) ins Mehrdeutige"³⁾ auf und wird eine Art Polymodalität dargestellt. Zur Steigerung der melodischen Ausdruckskraft im Dienst der Textinterpretation tragen die Stellen mit parallelen Stimmführung (parallele Oktaven, Sext- und Quartsextakkorde, Quinten, Quarten, Terzen und Septimen bei.

Was die Rhythmik betrifft, so zeigt sich, entsprechend der Abwechslung von melodisch und har-

1) Dürr: a.a.O., S.159.

2) Dürr: a.a.O., S.159.

3) Pepping, Ernst: Stilwende der Musik, Mainz, 1934, S.96.

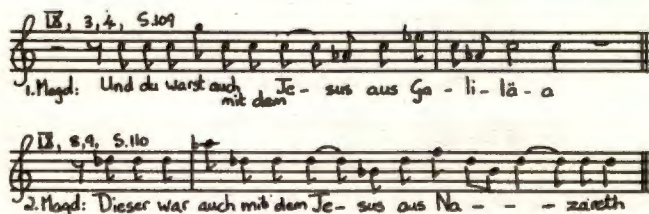
monisch betonten Teilen, eine Differenzierung zwischen homorhythmischer Deklamation und rhythmisch freierer Linienbewegung. Der musikalische Rhythmus ist manchmal dem Deklamationsrhythmus des Textes angepasst. An anderen Stellen wird das Textwort "in ein schon konzipiertes Musikgefüge" einbezogen und "damit dem Gesetz der absolut-musikalischen Konstruktion unterstellt".¹⁾ Es finden sich ferner zahlreiche Stellen an denen beide Arten der Textbehandlung sich miteinander verbinden und sich gegenseitig durchdringen.²⁾

Das Werk ist für achttimmigen Doppelchor, der gelegentlich durch Stimmgabelung bis zur Zwölfstimmigkeit ausgeweitet ist, geschrieben. Was die Personencharakterisierung angeht, so erfolgt sie nur in einzelnen Fällen durch eine gewisse Stimmengruppierung, d.h. die einzelnen Personen werden im allgemeinen nicht wie bei Thomas jeweils durch eine bestimmte Stimmenkombination dargestellt. In zwei Teilen des Werkes tritt die genannte Art der Stimmenverwendung sehr deutlich in Erscheinung. In dem Teil "Petri

1) Heyer: a.a.O., S.176.

2) Adrio, Adam: Ernst Pepping, in: ZfM, 109.Jg., 1942, S.50: "Das Verhältnis von Wort und Ton entfaltet auch in seinem Schaffen seine gestaltende Kraft, durchdringt die kontrapunktische Erfindung, führt die Stimmen zugunsten des Wortgehalts aus der Strenge linearer Verflechtung in grösserer Freiheit zur Bindung des Akkords. In der musikalischen Erfassung des geistig-seelischen Gehaltes wächst die Musik über die textliche Grundlage hinaus...".

Verleugnung" erklingen die Worte der beiden Mägde im Sopran, die Worte Petri im Alt, Tenor und Bass bzw. im Tenor und Bass und die Worte der Umstehenden im Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die Redeeinführung der einzelnen Personen ist zweistimmig (Alt und Tenor bzw. Tenor und Bass), die der Personengruppe vierstimmig vertont. Die Worte der beiden Mägde haben den gleichen melodischen Verlauf, sind durch den Abstand der kleinen Sekunde aber dennoch verschieden voneinander:



In dem Teil "Jesus vor Pilatus" werden die zwei im Mittelpunkt stehenden Personen durch einen einstimmigen Abschnitt von grosser deklamatorischer Ausdruckskraft charakterisiert. Im scharfem Kontrast zu diesem Abschnitt steht die Betrachtung des bis zur Siebenstimmigkeit ausgeweiteten 2. Chores über den schweigenden Jesus.

Die beiden Chöre stehen, soweit es ihre Ausdrucksfunktion betrifft, einander deutlich gegenüber. Die Kontraststellung zeigt sich unter anderem darin, dass in dem einen deklamatorische Akkordfolgen begegnen, während sich in dem anderen eine fliessende kontrapunktische Stimmbewegung findet. Zur Hervorhebung

dramatischer Höhepunkte vereinigen sich die beiden Chöre, darüber hinaus kommt das gleiche musikalische Material zur Anwendung. Der 1. Chor vermittelt den Passionsbericht, "dessen epische Realistik seine stilistische Faktur bestimmt".¹⁾ Die Personen- und Situationscharakterisierung zeigt insofern ein abwechslungsreiches Bild, als "die polyphone Freizügigkeit....die Zahl der Stimmen je nach dem Ausdrucksbedürfnis wechseln" lässt und "Stimmgabelungen (vorkommen), sobald der Klangkolorismus es erforderlich macht",²⁾ z.B.:

S. 13:			
Sopran:		Judas Ischarioth	
Alt:	_____		
	Da ging hin der Zwölf einer mit Namen	Judas Ischarioth	zu den Hohenpriestern und sprach:
Tenor:	_____	Judas Ischarioth	zu den Hohenpriestern und sprach:
Bass:		Judas Ischarioth	zu den Hohenpriestern und sprach:

Der 2. Chor "bietet Betrachtung, Vertiefung, Deutung und Teilnahme" in den drei Umrahmungssätzen und auch "in wichtigen Stationen der Leidenserzählung, indem er sich interpretierend und intensivierend mit dem 1. Chor verbindet".³⁾

1) Adrio: a.a.O., S. 317.

2) Heyer: a.a.O., S. 174.

3) Adrio: a.a.O., S. 317.

Die Doppelchörigkeit dient dazu, die Zweidimensionalität des Textes zu unterstreichen. Der 1. Chor schildert die historische Begebenheit, der 2. Chor erklärt, erläutert und weist betrachtend auf das Erlösungswerk Christi hin. Die Doppelchörigkeit verleiht der Passion nicht nur besondere Ausdrucksintensität, sie trägt ausserdem auch zur musikalischen Formgestaltung bei.

Die zugunsten des Textinhalts "aus der Strenge linearer Verflechtung" gelöste freiere Führung der Stimmen¹⁾ lässt sich bereits in der Einleitung feststellen. Es bilden sich harmonisch-akkordische Klangkomplexe, die den kontrapunktisch-linearen Partien gegenübertreten. Die Aneinanderreihung der Klänge entspringt und entspricht der beständig wechselnden Expressivität des Textinhalts. Pepping bedient sich einer Intensivierungstechnik, deren hauptsächlichstes Kennzeichen der dauernde Wechsel zwischen Spannungs- und Ruheklängen ist.

In den drei Eröffnungstakten wird das Wort "Krankheit" durch den Übergang von D-Moll nach Es-Moll hervorgehoben. Die Stimmen bewegen sich paarweise in parallelen Quartan, Quinten, Terzen und Sexten bis zur Erreichung des Zielklanges:

1) Siehe S.131.

I, 3, 5, 8 Parallele Quarten Parallele Terzen

Fürwahr, er trug un- sere Krankheit

Parallele Quinten Parallele Sexten

Fürwahr, er trug un- sere Krankheit

a) b) c) d) e) Es-Moll

Aus der parallelen Stimmführung ergeben sich Klänge von sehr unterschiedlicher Art.¹⁾ Die Harmonie bewegt sich vom Oktav-Quintklang bei (a) zu dem aus Quarten zusammengesetzten Klang bei (b): B-Es-As-Des. Bei (d) folgen zwei Vierklänge: Ges-B-Des-F und F-A-C-E. Die zwei Dreiklänge bei (c) und (e) wirken als Ziel- oder Gerüstklänge. Es zeigt sich hier eine Aneinanderreihung funktional nicht verwandter Klänge. Die chromatische Bewegung in den einzelnen Stimmen lässt den Eindruck recht kühner Harmonik entstehen.

- 1) Kirchmeyer, Helmut: Igor Strawinsky - Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Grundlagen und Voraussetzungen zur modernen Konstruktionstechnik, Regensburg, 1958, S.25: "Die methodische Konstruktion der Klänge verlangt ihrem Wesen zufolge zwangsläufig den Einbezug bereits der kleinsten technischen Einheit in die Zusammenhänge ihrer Organisation. Damit wird die Kompositionstechnik der Gegenwart notwendig zu einer Intervallkunst,

In den Takten 4 und 5 begegnet eint weiteres Beispiel textbedingter harmonischer Intensivierung. Die harmonische Bewegung verläuft vom D-Moll-Dreiklang- mit gelegentlichem Ersatz der Akkordtöne durch ihre Nebentöne, wodurch eine Reihe von Dissonanzen entsteht, die sich im 5. Takt auflösen - zum tritonus= entfernten Vierklang auf Gis. Auf diese Weise wird das Wort "Schmerzen" besonders nachdrücklich vertont:

Ein ähnliches Tritonusverhältnis tritt in den Takten 19 und 20 mit einer Dur-Aufhellung in Takt 21 auf, die den Sinn des Textes wiedergibt¹⁾:

- die....sich aus der allmählichen Zersplitterung der Akkorde geschichtlich ergab und die Konstruktion überhaupt erst ermöglicht".
- 1) Textbedingte Dur-Aufhellung bzw. Moll-Trübung kommt in diesem Werk sowie auch in anderen Werken Peppings mehrfach vor (Dürr: a.a.O., S.161), vergl. z.B. die Dur Aufhellung im Schlussakkord des Werkes (S.176). Sie verkörpert an dieser Stelle die siegende Kraft der Gnade Gottes. Ebenso ein=



Die D-Moll- und As-Dur-Dreiklänge erscheinen abwechselnd und gelangen in Takt 21 über C-Moll zum aufhellenden D-Dur. Der hellere Klang wird dem trüberen gegenübergestellt und versinnbildlicht im harmonischen Bereich das Erlösungswerk.

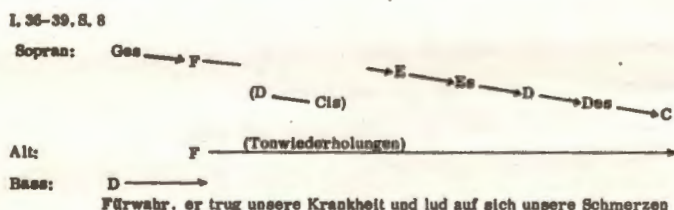
Die Verwendung der Chromatik an dieser Stelle ist symptomatisch und typisch für das ganze Werk. Sie bewirkt häufig eine Intensivierung, eine Spannungszunahme. Meistens wird die Chromatik nicht gleichzeitig auf alle Stimmen ausgedehnt, d.h. eine oder mehrere Stimmen bleiben von ihr ausgeschlossen. Die chromatisch vertonten Stellen zeigen, was die zugrundeliegenden Gedanken angeht, eine gewisse Verwandtschaft. An den folgenden Stellen z.B. verbindet sich die Chromatik mit den Gedanken des Leidens, und des Todes: "Fürwahr er trug unsere Krankheit" (S.5 und 8), "geboren, gelitten, gestorben für dich" (S.8) "und von Gott geschlagen und gemartert

leuchtend ist der Dur-Moll-Kontrast bei den Worten "und das Licht scheint in der Finsternis" (S.171).

wäre" (S.6), "seine Wunden" (S.12), "Wo willst du, dass wir dir bereiten das Osterlamm zu essen?" (S.16), "nehmet, esset, das ist mein Leib" (S.28), "desselbigen gleichen auch den Kelch" (S.31), "kreuzigen" (S.134), "kreuzigten, crucifixus" (S.143), "erlitten im Traum seinetwegen" (S.129), "sie haben meine Kleider unter sich geteilt, und über mein Gewand haben sie das Los geworfen" (S.151), "und erhängte sich selbst" (S.117).

Der Komponist wendet die Chromatik auch an, wenn es sich um die Darstellung von Verrat und Verleugnung handelt: "Da ging hin der Zwölf einer" (S.13), "sie boten ihm dreissig Silberlinge" (S.14), "einer aus den Zwölfen, der mit mir in die Schüssel taucht" (S.20), "ehe der Hahn krähen wird" (S.55 und S.112), "suchten falsch Zeugnis wider Jesum" (S.96), "gegrüsset seist du, der Judenkönig" (S.141).

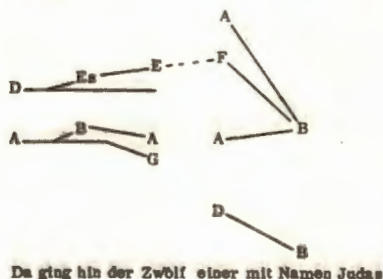
In fast allen Fällen ist die chromatische Bewegung der Melodie abwärts gerichtet z.B.:



Die aufsteigende Chromatik dient in den seltenen Fällen, in denen sie vorkommt, der Spannungssteigerung. Der Gang des Judas z.B. wird durch die im Unisono

beginnende aufsteigende Chromatik veranschaulicht. Sie mündet in einem Zielklang, durch den der Name des Judas besonders hervorgehoben wird:

II, 1-3, S. 13

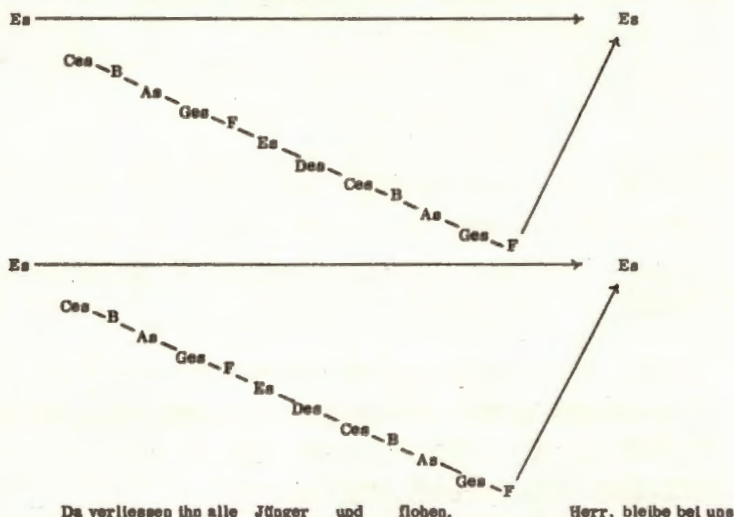


Da ging hin der Zwölf einer mit Namen Judas

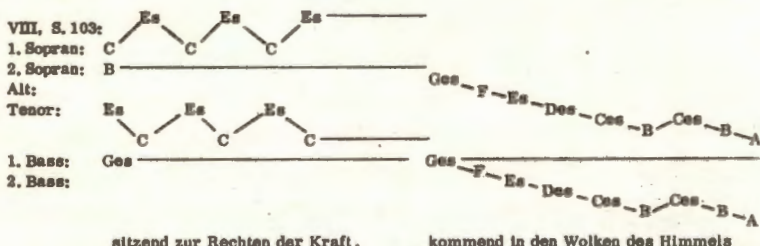
Zur Betonung gewisser Textstellen und damit auch zur Hervorhebung der dramatischen Hauptmomente des Passionsgeschehens werden die Stimmen an verschiedenen Stellen parallel geführt, z.B.:

- (i) Verrat des Judas: "Ich will ihn euch verraten" (S. 13), "Welchen ich küssen werde" (S.74).
- (ii) Gefangennahme Jesu: "Da traten sie hinzu und legten die Hände an Jesum" (S.75).
- (iii) Flucht der Jünger: "Da verliessen ihn alle Jünger und flohen" (S.80). Die tiefere Bedeutung der Flucht wird besonders eindrucksvoll gestaltet; die Melodie bewegt sich von dem anhaltenden Stütztönen weg abwärts und bricht kurz vor Erreichen des unteren Oktavtones ab. Pepping will auf diese Weise zum Ausdruck bringen, wie sich die Jünger von ihrem Stützpunkt (Christus) wegbewegen und in einen haltlosen Zustand begeben. Der Sinn der unvollständigen melodischen Bewegung findet im Anfang des nächsten Teiles seine Erklärung: das Erreichen des fehlenden

Tones im Anfangsklang dieses Teiles versinnbildlicht die durch den Text angedeutete Rückkehr zu Christus ("Herr, bleibe bei uns!"):



Ebenso wie in der Markuspassion von Thomas besteht auch in diesem Werk eine Ähnlichkeit zwischen der musikalischen Veranschaulichung der Flucht der Jünger und derjenigen des Kommens Christi: die Alt- und die Bass-stimme bewegt sich zur Versinnbildlichung des Niedersteigens Christi in absteigenden parallelen Oktaven:



Ausser den parallelen Oktaven benutzt Pepping zuweilen parallele Terzen, Quartan, Quinten sowie Sext- und Quartsextakkorde, deren unterschiedlicher klanglicher Effekt dem jeweiligen Textinhalt angepasst ist. Das folgende Beispiel zeigt, wie der Komponist mit Hilfe von parallelen Sextakkorden und Quinten sowie durch Staccatovortrag die spitzen und scharfen Waffen symbolisiert. Die aus der Kombination der Quintgruppen sich ergebenden Dissonanzen lassen eine gewisse, an das Soldatenhandwerk gemahnende Klanghärte entstehen:

VI, 4-7, 5.73

mit Schwertern und mit Stangen von den Hohenpriestern

mit Schwertern und mit Stangen von den Hohenpriestern und den Ältesten

parallele Sextakkorde

parallele Quinten

Eine textausdeutende Verwendung paralleler Stimmenbewegung lässt sich auch im folgenden Beispiel feststellen. Durch die parallelen Oktaven einerseits und durch die parallelen Dreiklänge andererseits wird hier deutlich zwischen dem sich auf den Hohenpriester und die Ältesten beziehenden Anfang und dem farbigen, auf Jesus bezogenen Schluss des Abschnitts unterschieden:

VIII, S. 95

parallelle Dreiklänge

parallelle Oktaven

Tenor

Bass

und Al - - testen und der ganze Rat suchten falsch Zeugnis wider Jesum

Im nächsten Beispiel werden parallel sich bewegende Stimmen gleichermassen zur Textinterpretation benutzt. Die Klangscharfe der absteigenden parallelen Quartan eignet sich recht gut zur Darstellung der geräuschhaft fallenden Geldstücke, während durch die absteigende chromatische Quartsextbewegung die Bedeutung des Wortes "erhängte" besonders hervorgehoben wird. Die durch Pausen unterbrochene melodische Linie und die melismatische Hervorhebung des Wortes "erhängt" dienen ebenfalls der Steigerung des dramatischen Ausdrucks:

X, S. 116

parallelle Quartan

und er warf die Silberlinge in den Tempel, hat sich davon, ging hin und erhäng-

parallelle Quartsextan

te sich selbst.

In den letzten beiden Beispielen lassen sich noch zwei weitere im Dienste der Textinterpretation stehende Ausdrucksmittel feststellen, nämlich die Wiederholung melodischer Motive und die Unterbrechung des melodischen Ablaufs durch eingeschaltete Pausen. Die Motivwiederholungen haben in den folgenden Beispielen die Wirkung einer motorischen, die Handlung vorwärts treibenden Kraft, durch die bestimmte Kernworte des Textes in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden:

VII, S. 95 X, S. 117
 suchten falsch Zeugnis wider Jesum hob sich da- von, ging hin und entging--

I, S. 7 III, S. 18
 ... te sich selbst und durch seine Wunden wir geheilt Und am Abend
 sind

XII, S. 127
 setzte er sich zu Tische Und da Sie versammelt waren, sprach zu ihnen Pile- tus

An verschiedenen Stellen des Werkes finden sich Pausen im Dienste der Textinterpretation verwendet. Beschreibenden Charakter haben vor allem die Stellen an denen ein Satz oder sogar nur ein Wort ein- oder mehrmals durch Pausen unterbrochen wird, um bestimmte Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Gedacht ist hier erstens an die Darstellung des Judas, seines Verrats, seiner Reue und seines Todes (Beispiele (i) bis (iv), zweitens an die Zeichnung Petri (Beispiele (v) und (vi) und schliesslich an die Schilderung des Schweigens,

des Leidens und des Sterbens Christi (Beispiele (viii)
bis (x)):

i)
Da ging hin der Zwölf ei - - ner mit Namen Judas Ischarioth (II, S. 13)

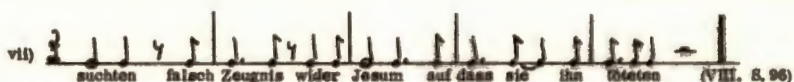
ii)
Und als er noch redete, siehe, da kam Ju - - - das, der Zwölf ei - - ner, (VI, S. 73)

iii)
Da das sah Ju - das der ihn verraten hatte, dass er verdammt war zum
Tode, gerech - te es ihn, und brachte wieder die dreissig Silberlinge (X, S. 114)

iv)
hob sich da - - von, ging hin und erhäng - - - - - te sich selbst (X, S. 117)

v)
E - - he der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen (IV, S. 55)

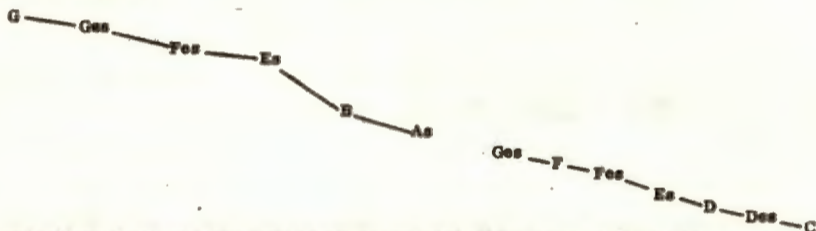
vi)
und ging hinein und setzte sich zu den Knech - - ten,
und, und ging hinein und, und setzte sich zu den Knech - - ten, (VIII, S. 94)



Die überzeugende Fähigkeit Peppings zur musikalischen Charakterisierung von Personen und Situationen spricht z.B. auch aus der Vertonung des Übergangs von der Verspottungs- zur Kreuzigungsszene (Beisp. (ix)). Vom melodischen Höhepunkt am Ende des Verspottungsthemas ("und schlugen damit sein Haupt") bis zum Beginn der Kreuzigungsszene bewegt sich die durch Pausen unterbrochene Melodie langsam abwärts und geht direkt in das chromatische Kreuzmotiv über. Auf diese Weise wird die erschöpfte, niedergeschlagene

Christusgestalt besonders eindrucksvoll gezeichnet:

XIV, 8, 141-143:



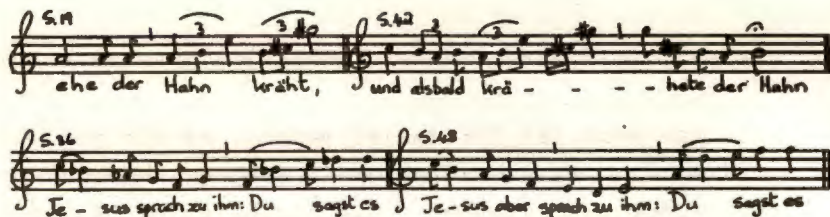
und schlugen damit sein Haupt. Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führten ihn hin, dass sie ihn kreuzigten.

5. Passion nach dem Evangelisten Matthäus von Joseph Ahrens

Der Text des 1950 entstandenen Werkes ist in ungekürzter Form dem 26. und 27. Kapitel des Matthäusevangeliums entnommen. Es ist also die gesamte Leidensgeschichte vertont, von der Voraussage Christi über seinen bevorstehenden Leidenstod bis zur Grablegung. Auf betrachtende textliche Einschübe verzichtet Ahrens ganz. Textwiederholungen kommen, mit Ausnahme der Turbaszenen, nicht vor. Das Anliegen des Komponisten ist es, den Text unvermittelt, ohne besondere Hervorhebung gewisser Textteile vor anderen und ohne besondere Herausstellung des szenischen

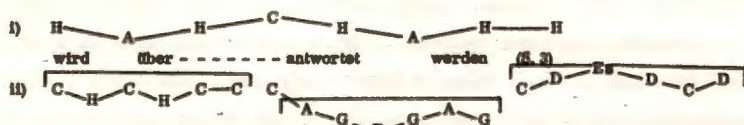
Verlaufs, als eine Ganzheit musikalisch darzustellen.

Das Werk ist für vierstimmigen, an einigen Höhepunkten bis zur Achtstimmigkeit ausgeweiteten a-capella-Chor geschrieben. Die musikalische Einkleidung des Textes ist darauf ausgerichtet, das Passionsgeschehen als eine Einheit wiederzugeben. Die musikalisch übereinstimmenden Eingangs- und Schlusschöre unterstreichen die geschlossene Einheit des Werkes. Musikalische Kontinuität und Homogenität lassen sich durchgehend feststellen. Kontrastierende Elemente werden nur soweit, als sie durch die Textinterpretation bedingt sind, verwendet. Stimmenzahl und Stimmengruppierung sind meistens Mittel der Situationsschilderung und dienen nicht, wie bei Thomas, zur Personencharakterisierung, d.h. es gibt keine grundlegenden Unterschiede zwischen den Evangelisten-, Soliloquenten-, und Turbapartien. Bestimmte textähnliche Stellen sind übereinstimmend vertont, z.B. die Worte "Da sie aber assen"... bzw. "Und er nahm den Kelch..." sowie "Nehmet, esset..." bzw. "Trinket alle daraus..." (S.14 und 15) aus der Abendmahlsszene. Weitere musikalische Entsprechungen zeigen sich an den Stellen "Wahrlich, ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen" (S.19) und "Ehe der Hahn krähen wird..." (S.42). Die folgenden Beispiele zeigen, wie ähnliche melodische Motive zur Darstellung des Hahnenkrähens einerseits und zur Vertonung der Worte des auf die Fragen des Hohenpriesters bzw. des Pilatus antwortenden Christus andererseits verwendet worden sind:



Ahrens bevorzugt zur Charakterisierung der Feinde Jesu eine schwebende Melodik. Wie die folgende Übersicht zeigt, stellt die beständige Wiederkehr dieser Melodik eines der wichtigsten Elemente dar, durch die das Werk seine Einheitlichkeit erhält:

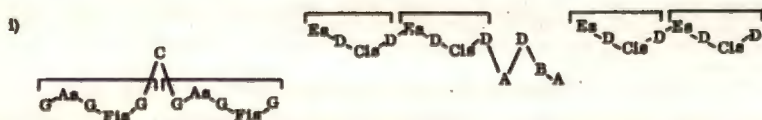
(a) Verrat und Gefangennahme Jesu:¹⁾



Da ging der Zwölf einer mit Namen Judas Ischariott zu den Hohenpriestern und sprach: (S. 5)

Im letzten Beispiel wird der Name des Judas durch Lagenwechsel hervorgehoben.

(b) Verleugnung und Flucht der Jünger:²⁾



Da sah seine Jünger an, wurden sie unwillig und sprachen: Wozu dient diese Vergeudung? (S. 5)

- 1) Siehe die Verwendung dieses Melodietyps an den folgenden verwandten Stellen: S. 9, 13, 26, 28, 29, 31, 44.
- 2) Siehe auch S. 18, 20, 24, 32, 33, 41.

ii)

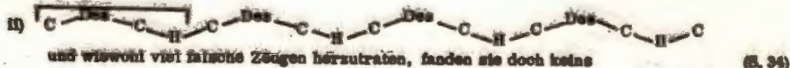


iii)



Der schwankenden Melodielinie, welche die Anfechtungs-
idee verkörpert, stehen am Anfang der Phrase
Tonwiederholungen gegenüber, welche die erhaltende
Kraft des Gebets symbolisieren.

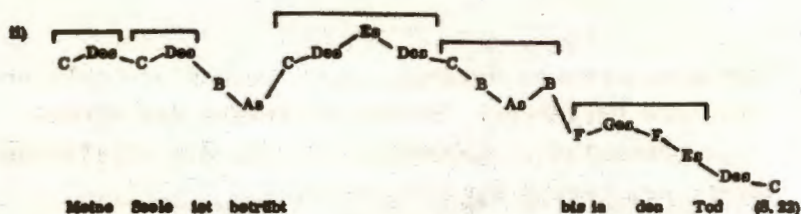
(c) Beschuldigung und Verurteilung Christi:¹⁾



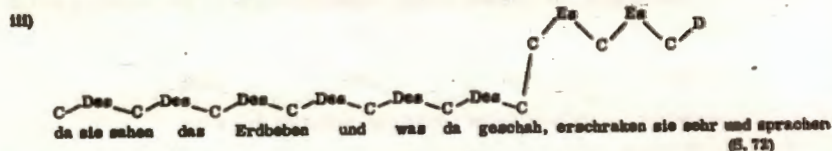
1) Siehe auch S. 4, 34, 35, 38, 49, 53, 55, 60, 62, 64, 65, 67, 69, 76, 78, 80.

In Übereinstimmung mit dem Text wird hier die melodische Linie durch die Doppelschlagfiguren die auf verschiedenen Stufen begegnen; zerrissen.

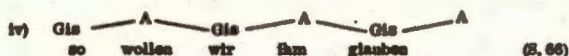
(d) Angst und Wankelmütigkeit:¹⁾



Die Abwärtsbewegung der melodischen Linie gibt das Betrübsein Christi "bis in den Tod" wieder.



Das Trillermotiv dient der realistische Darstellung des Erdbebens.

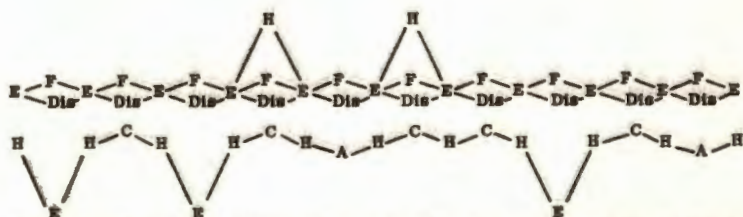


Die schwankende melodische Bewegung versinnbildlicht an dieser Stelle den heuchlerischen Unterton der

1) Dieser Figur kommt auch bei Thomas zur Darstellung des Zitterns und Zagens vor. Siehe Thomas: a.a.O., S. 14.

Aussage der Hohenpriester.¹⁾

Ostinatomotive erscheinen an den meisten Stellen gleichzeitig in verschiedenen Stimmen. Die aus den Klangkombinationen resultierenden Dissonanzbildungen bilden ein vorwärtstreibendes Bewegungsmoment und gewährleisten auf diese Weise eine intensivierte Wiedergabe des Textes:

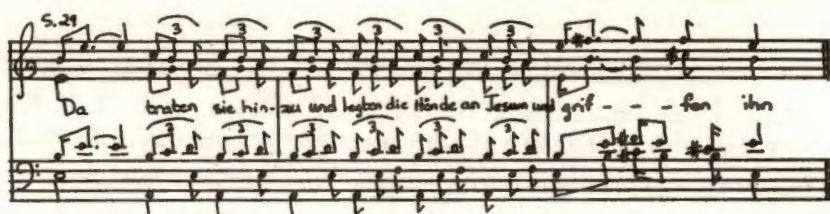


Da versammelten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Ältesten im Volk (2. 3)

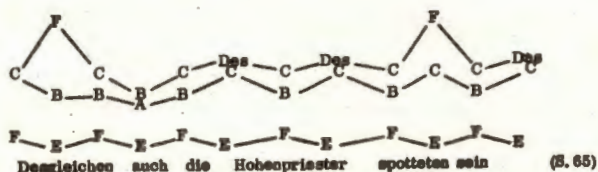
Auch die Betonung der jeweils zweiten Silbe der Worte "Hohenpriester" und "Schriftgelehrten" durch die beiden Quintsprünge im Sopran hat einen charakterisierenden Zweck.

Im folgenden Beispiel erweisen sich die in entgegengesetzte Richtung bewegendes Ostinatomotive als Motor einer Spannungssteigerung bis zu den entscheidenden Worten "griffen ihn":

1) In der Matthäusp passion von Pepping wird eine ähnliche melodische Figur zur Vertonung dieser Worte verwendet. Siehe Pepping; a.a.O., S.158.



An der folgenden Stelle werden die spottenden Hohenpriester und Schriftgelehrten durch die scharf klingende parallele Sekundbewegung charakterisiert:



Die Verwendung von parallelen Quart- bzw. Quintklängen im 2. Chor sowie von unisono geballten Tonwiederholungen im 1. Chor ermöglichen im folgenden Beispiel eine realistische Vorstellung der aufgethetzten Menge. Die Klanghärte, die sich aus den gegeneinander sich bewegenden Linien ergibt, steigert den dramatischen Ausdruck dieser Stelle ungemein:

5.54

S
A
Ba - - rabbas, Ba - - rabbas, Ba - rabbas, Ba - rabbas,

T
B
Ba - - rab - bas, Ba - rab - bas,

Mit besonderer Deutlichkeit werden die Handlungen der Verspottungsszene musikalisch charakterisiert. Die Klangschärfe, die sowohl durch die dissonierenden Quint-Quartklänge und als auch durch die in Quartsprüngen verlaufende Staccatolinie hervorgerufen wird, versinnbildlicht die scharfen Dornen sowie den beissenden Spott:

8.59:

wiederholende Quartklänge

wiederholende Quintklänge

und flochten eine Dornenkrone und setzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand

Desgleichen dienen die dissonierenden Quarten der intensivierten Darstellung der "Kreuzige"-Ausrufe der aufgebrachten Volksmenge:



Sofern es um die Mitteilung der Passionshandlung oder um die Hervorhebung von Handlungshöhepunkten geht, verwendet der Komponist gern parallele Oktaven, die in deutlichem Gegensatz zum sonst üblichen polyphonen Gewebe stehen:

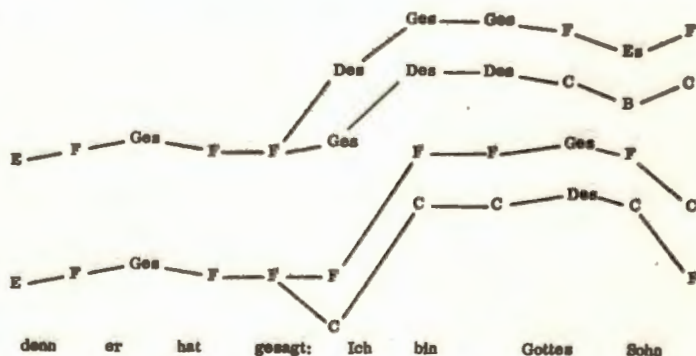
Parallele bzw. entgegengesetzte melodische Bewegung wird auch zur Charakterisierung der beiden einander widersprechenden falschen Zeugen benutzt:

8.35:

Zuletzt traten herzu zwei falsche Zeugen und sprachen:

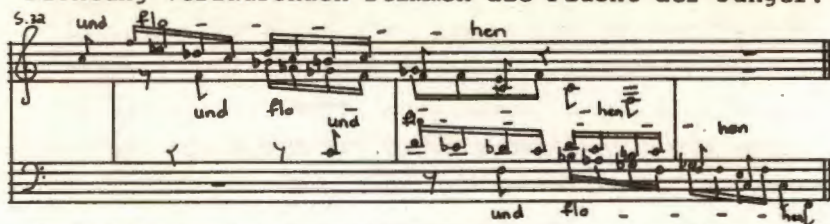
Im folgenden Beispiel werden die redееinführenden Worte "denn er hat gesagt" mit Hilfe von parallelen Oktaven vertont. Die sich anschliessenden Worte Christi "Ich bin Gottes Sohn" erhalten, da sie im Sinne einer verleumderischen Anklage gesprochen sind, ihre Ausdruckskraft vorzugsweise durch die Aufspaltung der Stimmen in zwei dissonierende Folgen von Quartensparallelismen:

z. 67:

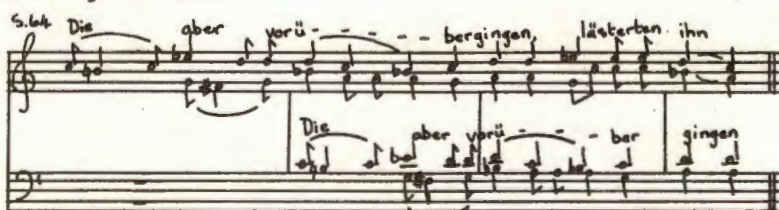


In den meisten Turbachören wie auch an verschiedenen Stellen der Evangelisten- und Soliloquentenpartien, verwendet Ahrens die Nachahmungstechnik. Dabei offenbart sich fast immer die paarweise angeordnete Gruppierung der Stimmen als ein für den polyphonen Stil des Werkes eigentümliches Merkmal. Dieses Merkmal lässt sich auch an manchen nicht-imitatorischen Stellen feststellen. Der viel seltener vorkommende imitatorische Eintritt einzelner Stimmen hat stets einen textinterpretierenden Grund. Im folgenden Beispiel versinnbildlichen die nacheinander einsetzenden und in absteigender Bewegungs-

richtung verlaufenden Stimmen die Flucht der Jünger:¹⁾

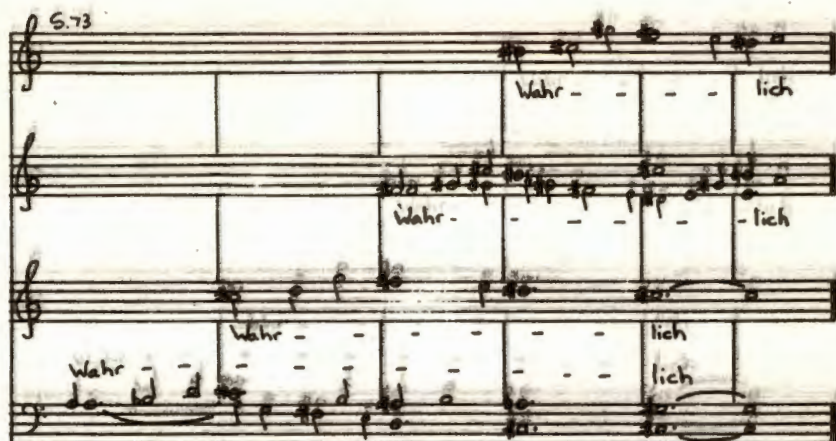


In ähnlicher Weise schildert der imitatorische Eintritt der Stimmen im nächsten Beispiel die am Kreuz Vorübergehenden:



Durch die imitatorische Vertonung der Worte des Hauptmanns, gelangt die stufenweise erfolgende Erkenntnis der göttlichen Natur Christi als eines allmählich sich entfaltenden Wunders zur Darstellung. Mit Hilfe des imitatorischen Anstiegs von der tiefsten bis zur höchsten Stimme wird die zunehmende Gewissheit dieser Erkenntnis musikalisch unterstrichen:

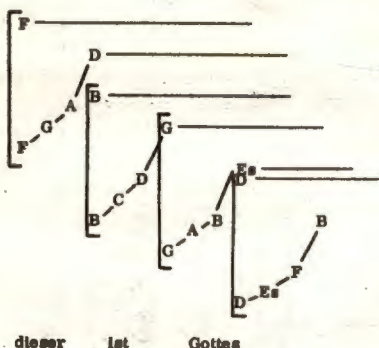
1) Vergl. die ähnliche Vertonung dieser Worte in der Markusp passion von Thomas (Thomas: a.a.O., S.23).



Einen dramatischen und musikalischen Höhepunkt erreicht die Szene bei den Worten "dieser ist Gottes Sohn gewesen". Die Stimmen setzen hier wiederum imitatorisch ein, diesmal aber in umgekehrter Richtung, d.h. der höheren folgt die tiefere. Das Zusammenfallen des melodische Gipfeltones mit dem klaren Quintklang D-A-E bewirkt eine Hervorhebung des zentralen Wortes "Sohn". Nach der Erreichung des Höhepunktes leitet die Musik auf eindrucksvolle Weise die Aufmerksamkeit des Hörers vom triumphierenden Gottessohn weg und zur gestorbenen Christusgestalt hin. Beim Wort "gewesen" wird die Stimmenzahl auf zwei reduziert, die Melodie bewegt sich in parallelen Oktaven abwärts, und die Dynamik nimmt erheblich ab:

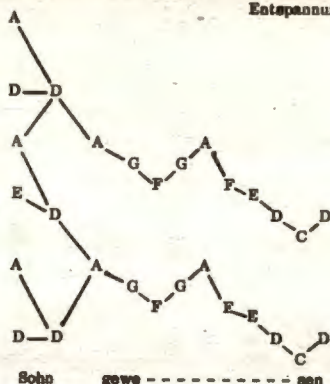
S. 73:

imitatorischer Anstieg, grosse Dynamik



harmonischer, melodischer
und dynamischer Höhepunkt

harmonische, melo-
dische und dynamische
Entspannung



Ahrens: benutzt an manchen Stellen die Melodierichtung zur textadäquaten musikalischen Gestaltung. So werden zum Beispiel die Fragen der Jünger "Herr, bin ich's?" in aufsteigender Richtung vertont. Es sind verschiedene Elemente, die zur realistischen Schilderung des gesamten Bildes beitragen: (i) die aufsteigenden Fragemotive bilden eine durchgehende Linie; (ii) der Sopran und Alt wird vom Tenor und Bass dergestalt nachgeahmt, dass die Fragen abwechselnd von einem Stimmenpaar zum anderen übergehen; (iii) die erste Frage hinterlässt infolge Verwendung von Pausen den Eindruck bangen Zögerns, den der Komponist als "stockend" kennzeichnet; (iv) die darauf begegnende ununterbrochene Aufeinanderfolge der Fragen verstärkt den "drängenden" Eindruck; (v) die Erhöhung des abschliessenden Tones unterstreicht den Fragecharakter; (vi) die letzte Frage im Sopran und Alt bringt die Zahl der Fragen auf insgesamt elf, womit auf die elf Jünger - Judas ausgenommen - Bezug genommen

nommen wird:

5.12. stockend drängend

Herr, bin ich's? Herr, bin ich's? bin ich's? bin ich's? bin ich's? bin ich's?

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

zusätzlicher Eintritt des Fragebegriffs

Herr, bin ich's? Herr, bin ich's? bin ich's? bin ich's? bin ich's?

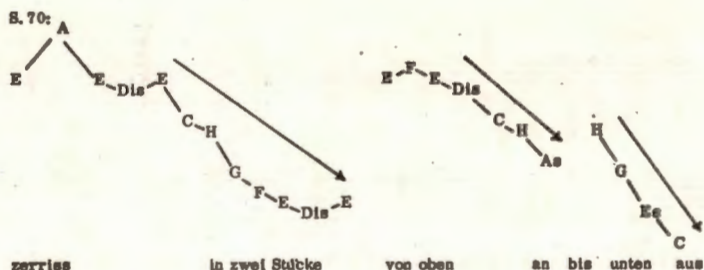
Zur Vertonung der Frage des zwölften Jüngers, nämlich des Judas, werden die vier Schlusstöne des letzten melodischen Anstiegs benutzt. Die durch Pausen unterbrochene melodische Bewegung bringt hier ebenfalls das Zögern zum Ausdruck:¹⁾

5.14

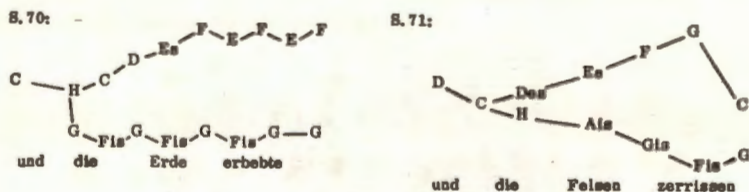
Bin ich's Rabbi?

Auch an der folgenden Stelle dient die Melodie= richtung zur Veranschaulichung des Textes: das Zerreißen des Tempelvorhangs wird durch die zweimal unterbrochene absteigende melodischen Linie musikalisch geschildert:

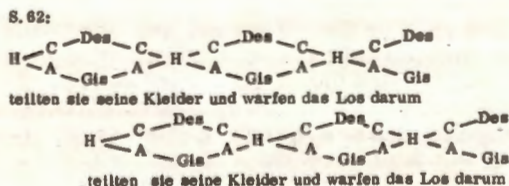
- 1) Weitere Beispiele der Verwendung von Pausen zur intensivierten Textdarstellung kommen an den folgenden Stellen vor: "Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht" (S.22), "Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst" (S.23), "Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend" (S.23), "Aber Jesus schwieg still" (S.35), "antwortete er nichts" (S.49).



Das Beben der Erde wird durch Trillerfiguren, das Bersten der Felsen durch auseinanderlaufende melodische Linien veranschaulicht:



Die Darstellung der Verteilung der Kleider Christi unter die Kriegsknechte erfolgt durch paarweise geordnete Imitation der Stimmen. Ausserdem bewegen sich die unterschiedlichen Stimmpaare in gegenseitige Richtung:



Durch die langsam absteigende Bewegung der Aussenstimmen wird die Grablegung Jesu geschildert:

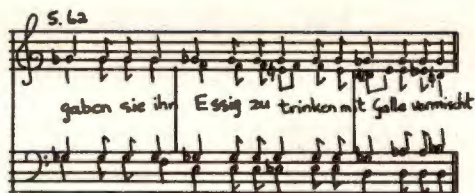
S. 76:
Sopran: H — G — C — H — H — H — As — As — H — G — F — E — Dis — E

Bass: E — E — E — Dis — Dis — Dis — Cis — Cis — Cis — H — H — H

A — A — Gis — Gis — Gis — Fis — Fis — Fis — E — E — E

und legte ihn in sein eigenes neues Grab

Wie aus den vorerwähnten Beispielen ersichtlich ist, entwickelt sich der musikalische Satz in diesem Werk meistens aus der melodischen Bewegung heraus, d.h. er besteht aus imitierenden bzw. parallel geführten Stimmen oder aus Ostinatomotiven. An zahlreichen Stellen finden sich die Stimmen so geführt, dass bestimmte textinterpretierende Klänge entstehen. Im folgenden Beispiel wird eine parallele Oktavbewegung zwischen Alt und Bass absichtlich vermieden, indem der abwärts verlaufende chromatische Gang im Bass einen Takt früher als im Alt einsetzt. Auf diese Weise entstehen statt paralleler Oktaven parallele Nonen, die überdies noch im Dissonanzverhältnis zu den Tonwiederholungen im Sopran und Tenor stehen:



Das nächste Beispiel zeigt ein noch komplizierteres Bild. Die Stimmen bewegen sich paarweise in zwei grossenteils von einander unabhängigen dissonierenden Akkordreihen:

5.68

E - - li, E - - li, la - - ma a - sab - - tha - ni?

E - - li, E - - li, la - - ma a - sab - - tha - ni?

E - li, E - li, la - - ma a - sab - - tha - ni?

b

- (a) Diese Töne sind Zusatztöne die sich in jedem Falle in den folgenden Klang auflösen.
- (b) Hier begegnet eine Reihe sich parallel bewegender unvollständiger Vierklänge.

Das folgende Notenbild illustriert die eigentliche klangliche Struktur dieser Stelle:



Zu den auffälligsten Merkmalen rhythmischer Gestaltung gehören:

- (a) die Benutzung von kleineren oder grösseren Notenwerten zur Charakterisierung der wechselnden Situationen,
- (b) die Verwendung einerseits des "stile concitato" zur Schilderung der Gegner Jesu, andererseits eines erhabenen Stils zur Wiedergabe der Reden Jesu, des Hauptmanns (S.73) und zur Darstellung der Grablegung (S.76),
- (c) das häufige Vorkommen von Synkopen, die sich meistens nicht aus dem Text ergeben, sondern rein musikalischer Natur sind, z.B.:

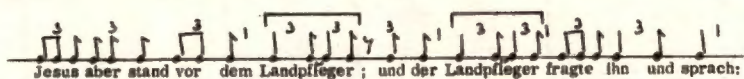
S. 5:



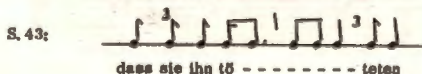
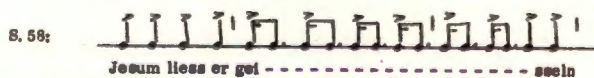
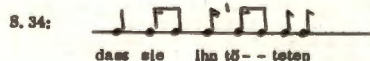
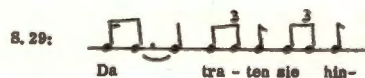
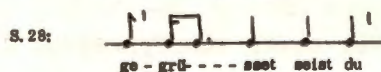
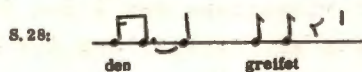
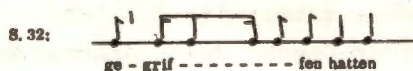
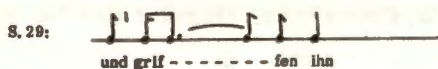
- (d) die gezielt falsche Wortbetonung zur Kennzeichnung beissenden Spottes:



- (e) die Hervorhebung bestimmter Worte durch charakteristische rhythmische Figuren:



(f) die Verwendung bestimmter personen- bzw. handlungsschildernder rhythmischer Figuren, z.B.:



6. Markuspassion, Opus 36/1 von Johannes Driessler
(1956)

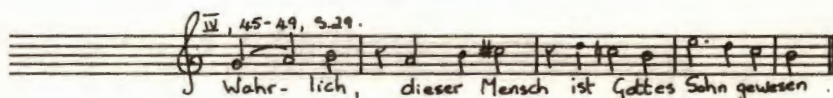
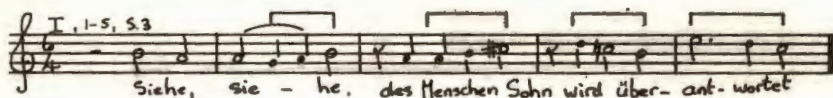
Das im Auftrag des Südwestfunks Stuttgart entstandene Werk ist für fünfstimmigen Chor a cappella geschrieben. Der Text erweist sich als eine erheblich gekürzte Wiedergabe der Leidensgeschichte nach dem Evangelisten Markus. Das Resultat dieser Textkürzung ist ein sehr direkter und sachlicher Ablauf des Geschehens. Die verschiedenen Bilder stehen scharf umrissen und bündig da. Driessler gliedert den Stoff in vier Szenen, in welchen die innere Bedeutung des Passionsgeschehens besonders eindrucksvoll hervorgehoben wird. Die erste Szene handelt von den Vorgängen im Palast des Hohenpriesters, die zweite vom Verhör vor Pilatus, die dritte hat die Kreuzigung und die vierte das Hinscheiden Christi zum Inhalt. In den Anfangszeilen der ersten drei Szenen werden die drei Stationen des Leidensganges Christi angedeutet:

- (1) "Siehe, des Menschen Sohn wird überantwortet in der Sünder Hände" und "sie führten ihn vor die Hohepriester, Ältesten und Schriftgelehrten",
 - (2) "und sie banden Jesum und führten ihn hin und überantworteten ihn dem Pilatus",
 - (3) "und da sie ihn verspottet hatten, führten sie ihn aus, dass die ihn kreuzigten". Die Schlusszeilen jeder dieser Szenen berichten von der Verstossung Jesu durch die Menschheit:
- (1) "und sie verdamnten ihn alle, dass er des Todes schuldig wäre,"

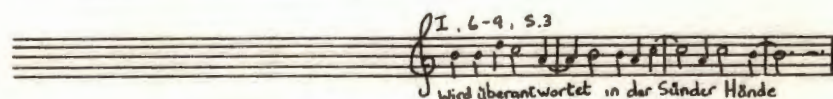
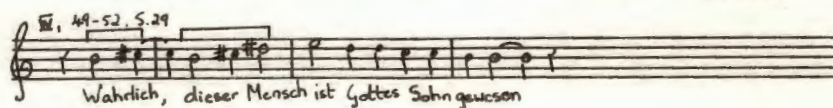
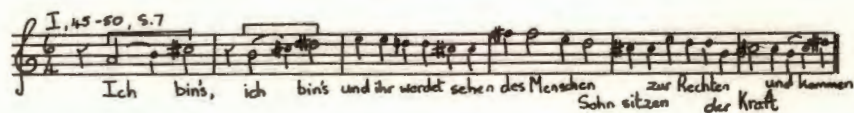
(2) "und schlugen ihm das Haupt und verspeiten ihn",
(3) "und die mit ihm gekreuzigt waren, schmähten ihn auch". Seinen Höhepunkt erreicht das Leiden in der vierten Szene, als Jesus sich von Gott verlassen fühlt. Die bedeutungsvolle Anfangszeile "und es ward eine Finsternis über das ganze Land" gibt bereits eine Vorahnung dieser ausweglosen Verlassenheit. Die Vollendung des Versöhnungswerkes und der Durchbruch der Gnade Gottes werden durch das Zerreißen des Vorhanges symbolisiert und durch die Worte des Hauptmanns bekräftigt. Die letzte Szene endet also im Gegensatz zu den ersten drei Szenen mit einer Hinwendung zum Christus.

Die klare Sachlichkeit des Textes bedingt eine ebenso klare Überschaubarkeit der musikalischen Gestaltung. In allen vier Teilen weist die gleiche Thematik auf verwandte Textstellen hin. Die streng logische Themenverwendung lässt darüber hinaus ein breiteres, perspektivisches entstehen, das über den engeren Rahmen des Textes hinausgeht. Die analoge Vertonung der Anfangs- und Schlusszeilen des Werkes hat nicht allein einen strukturellen, sondern auch einen tieferen, textinterpretierenden Sinn. In den Anfangsworten sagt Jesus seine Auslieferung in der Sünder Hände voraus, er deutet damit die Machtübernahme seiner Gegner an. In den Schlussworten ist die Reihenfolge umgekehrt: der Hauptmann und die "dabei standen", die als Vertreter jener Sünder in deren Hände Jesus überantwortet worden war, angesehen werden können, erkennen jetzt die Macht und Göttlich=

keit Jesu an. Einerseits ist hier vom Menschensohn, andererseits vom Gottessohn die Rede:

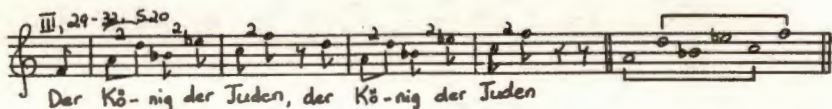
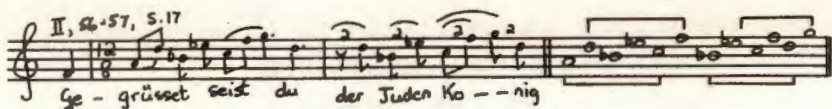


Das Bekenntnis Jesu zur Göttlichkeit seines Wesens im ersten Teil des Werkes wird ebenfalls mit Motiven, die an den beiden obengenannten Stellen begegnen, vertont. Das heisst also, dass die Gottessohnschaft Jesu an drei verschiedenen Stellen des Werkes durch die gleiche Motivik wiedergegeben ist:¹⁾

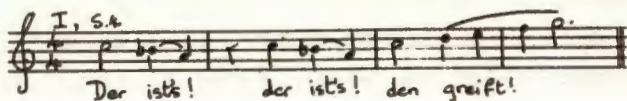


Zur Vertonung der Verspottung Jesu als "König der Juden" benutzt Driessler die gleiche Motivik in variiertter Form:

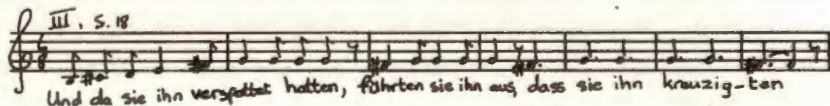
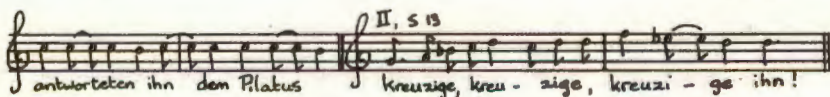
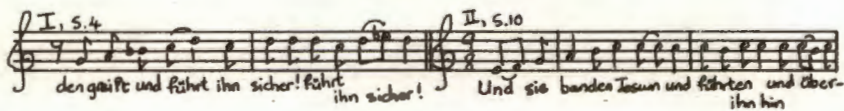
- 1) Vgl. den Ganztonanstieg zu den Worten "Ich bin's" in der Markuspassion von Thomas (Thomas: a.a.O. S.69).



Beim Verrat des Judas kommt das Motiv in absteigender Richtung vor:



Thematische Entsprechungen finden sich auch an verschiedenen anderer Stellen der Passion. So wird z.B. zur Darstellung der Abführung und Kreuzigung Christi die gleiche Thematik verwendet:



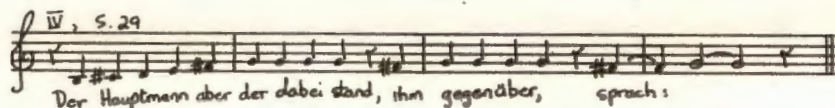
Das dreimalige Erscheinen dieses Themas im dritten Teil des Werkes bezieht sich auf die Soldaten und ihre gegen Jesus gerichteten Handlungen: "und da sie

ihn verspottet hatten, führten sie ihn aus, dass sie ihn kreuzigten" (III, S.18), "und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha" (III, S.18) sowie "und da sie ihn gekreuzigt hatten, teilten sie seine Kleider". Zur Abwechslung wird ebenfalls dreimal ein kontrastierendes Thema verwendet. Die Einstimmigkeit an den betreffenden Stellen lässt sich daraus erklären, dass der Text sich hier in jedem Fall auf eine einzelne Person, d.h. auf Simon bzw. Jesus, bezieht: "und zwangen einen, der vorüberging, dass er ihm das Kreuz trüge" (III, S.18), "und sie gaben ihm Myrrhe im Wein zu trinken; und er nahm's nicht zu sich" (III, S.19) sowie "und es war oben über ihm geschrieben, was man ihm schuld gab" (III, S.19):

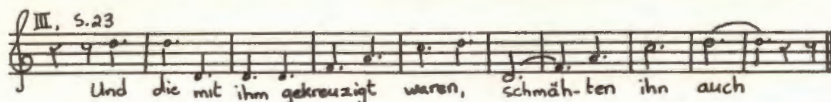
| A | B | B | B |
|-------------------------|----------------------------|-------------------|-----------------------|
| _____ | _____ | _____ | _____ |
| _____ | _____ | _____ | _____ |
| _____ | _____ | _____ | _____ |
| _____ | _____ | _____ | _____ |
| und da sie ihn ver - | _____ | _____ | _____ |
| spottet hatten, führten | und sie brachten ihn . . . | _____ | und da sie ihn ge - |
| sie ihn aus | _____ | _____ | kreuzigt hatten . . . |
| _____ | und zwangen einen . . . | und sie gaben ihm | und es war |
| _____ | _____ | Myrrhe | oben über ihm |
| _____ | _____ | _____ | geschrieben . . |

Das Thema A wird – und hier findet sich eine Analogie zur Markuspassion von Thomas¹⁾ – zur Symbolisierung der Einkehr des Hauptmanns verwendet:

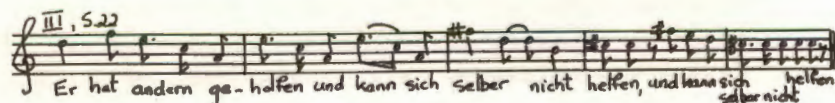
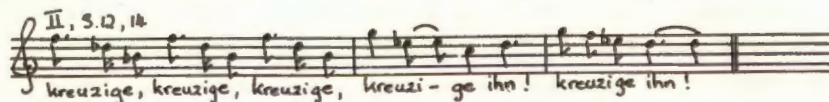
1) Thomas benutzt dieses Thema gerade an dieser Stelle nicht zur Darstellung äusserlicher Bewegung sondern zur Symbolisierung innerlicher Gemütsregung (vgl. S.90f.)



Durch entsprechende Thematik zum Schluss des zweiten bzw. dritten Teils werden die Verspottung Jesu durch die Kriegsknechte auf der einen Seite und die Verschmähung Jesu durch die Schächer auf der anderen Seite in Beziehung zueinander gebracht:



Die musikalische Wiedergabe der Verhöhnung Jesu durch die Hohenpriester im dritten Teil des Werkes erhält dadurch eine grössere Eindringlichkeit, dass die gleiche Thematik, die im zweiten Teil zur Vertonung der "Kreuzige"-Ausrufe verwendet worden war, an dieser Stelle wieder benutzt wird:



Weitere thematische Entsprechungen lassen sich auch bei der Vertonung der folgenden auf Jesus hinweisenden Bemerkungen seiner Gegner feststellen:¹⁾

- 1) Siehe auch die folgende Stellen: "Pilatus aber sprach zu ihnen: Was hat er übles getan?", II,

I, S.6

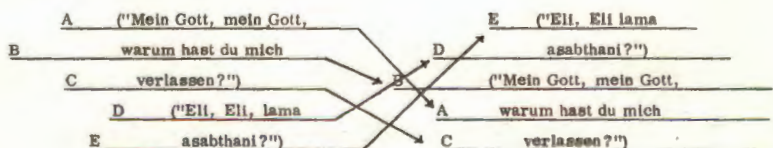
Da fragte ihn der Hohepriester: Bist du Christus, der Sohn des Hochgeliebten?

II, S.11

Und ersprach zu ihnen: Was wollt ihr denn, das ich tue, den ihr so hart beschuldigt?

Zum Zweck der Textausdeutung bedient sich der Komponist gleichermassen der Nachahmungstechnik wie auch der Stimmtauschtechnik. Die Nachahmungstechnik beispielsweise gelangt zur Anwendung bei der Darstellung der aufgehetzten Menge ("und sie verdamnten ihn alle" und "was bedürfen wir weiter Zeugen?", I, S.8, 9), die Stimmtauschtechnik bei der Vertonung der Worte "Eli, Eli, lama asabthani". Zum ersten Mal erscheinen die Worte im Bass und Tenor, während die Übersetzung ("Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?") gleichzeitig in den drei oberen Stimmen erklingt. Bei der Wiederholung findet ein Stimmtausch statt, so dass die "Eli"-Ausrufe von den oberen zwei Stimmen vorgetragen werden, die Übersetzung dagegen von den unteren drei Stimmen:

IV, S.24, 25:



S.13, "Ist er Christus und König in Israel, so steige er nun vom Kreuz, dass wir sehen und glauben!", III, S.23, "Siehe, er ruft den Elia!", IV, S.26.

I, II, III:

dass er des Todes schuldig wäre

Das Werk ist für dreistimmigen gemischten Chor geschrieben und besteht aus drei Teilen: Einleitung ("Das Leiden und Sterben unseres Herren Jesus Christus") Evangelium und Beschluss ("Dank sei unserm Herrn, Jesus Christus"). Der Text des 19. Kapitels des Johannes-

Evangeliums handelt vom Leiden Christi, angefangen bei der Geisselung bis hin zum Kreuzestod. Das betrachtende Element tritt in zwei Strophen des Chorals "O Haupt voll Blut und Wunden" in Erscheinung. Eine besonders starke Wirkung wird dadurch erreicht, dass die Choralzeilen nicht mit dem Passionsbericht abwechseln, sondern als Bestandteil des polyphonen Satzes gleichzeitig mit ihm erklingen. Die nachstehend aufgeführten Stellen zeigen, wie eng die Choralzeilen sich an den Passionsbericht anschliessen und wie sehr diese Verknüpfung die Gefühle des mit-erlebenden Hörers zum Ausdruck zu bringen geeignet ist.

S. 4: Evangelium: "Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen"
Choral: "O Haupt voll Blut und Wunden"

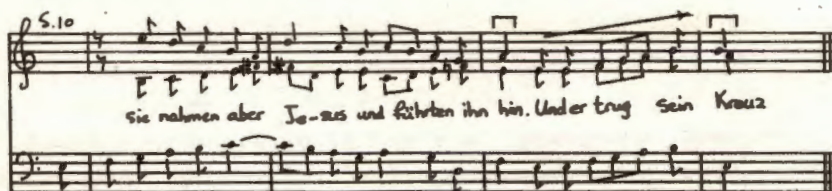
S. 6: Choral: "O Haupt, sonst schön gezieret
Evangelium: "Da ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone. Und Pilatus spricht zu ihnen:
. . . mit höchster Ehr und Zier."
Sehet, welch ein Mensch."

S. 12: Evangelium: "Da nun Jesus seine Mutter sah, und den Jünger dabei stehen, den lieb hatte,"
Choral: "Von dir will ich nicht gehen, wenn dir dein Herze bricht."

S. 14: Evangelium: "Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er: Es ist vollbracht!
Choral: "Alldann will ich dich lassen
und neigte das Haupt und verschied."
. . . in meinen Arm und Schoss."

In diesem Werk sind verhältnismässig wenige charakterisierende Elemente nachweisbar. Die folgende Stelle zeigt, wie dissonante Phrasenschlüsse und

parallele Oktavbewegung eine intensivierte Wiedergabe des Textes bewirken:



8. Die Passion Jesu Christi nach Ev. Johannes von
Hans Friedrich Micheelsen

Das Werk wurde in der Karwoche 1962 aus Anlass des 60. Geburtstages des Komponisten vom Evangelischen Singkreis Kassel-Kirchditmold bzw. von der Hamburger Bugenhagen- Kantorei uraufgeführt.

Die vier Teile des Werkes haben eine gekürzte Fassung des 18. und des 19. Kapitels des Johannes-Evangeliums als Textgrundlage. Abgesehen vom Eingangs- und Schlusschoral finden sich im Verlauf des Werkes zwei weitere Choräle. Diese beiden betrachtenden Choräle markieren die zwei entscheidenden Handlungen, die den Leidensgang Christi bestimmen, nämlich auf der einen Seite die Gefangennahme und Hinführung zu den Richtern auf der anderen Seite die Überantwortung und Hinführung

zum Kreuz:

Eingang: "Jesu Kreuz, Leiden und Pein"

Erster Teil: "Die Gefangennahme"

Choral: "Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld"

Zweiter Teil: "Verhör vor dem Hohenpriester"

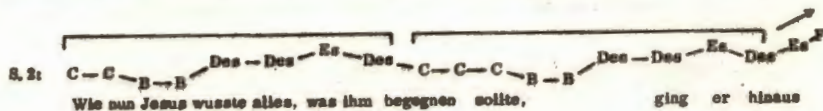
Dritter Teil: "Jesus vor Pilatus"

Choral: "Herzliebster Jesu"

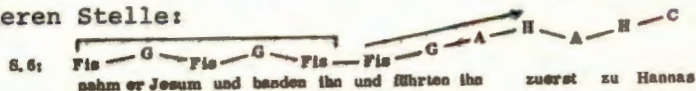
Vierter Teil: "Die Kreuzigung"

Beschluss: "O hilf Christe, Gottes Sohn"

Der Stil des Werkes ist durch wesentliche Reduktion der musikalischen Mittel gekennzeichnet. Die häufigere Verwendung von Tonwiederholungen und Ostinatomotiven bewirkt eine Einschränkung der melodischen und klanglichen Beweglichkeit, löst jedoch eine stärkere Betonung des rhythmischen Moments aus.¹⁾ Ton- und Motivwiederholung gehören nicht nur zu den grundsätzlichen melodischen Bauelementen des Werkes, sondern haben auch eine textdeklamierende bzw. interpretierende Funktion. So werden beispielsweise die Worte "ging er hinaus" musikalisch dadurch nachgezeichnet, dass die Melodie an dieser Stelle tatsächlich aus dem Kreis der vorausgegangenen Motivwiederholungen herantritt:



In ähnlicher Weise verfährt der Komponist an einer anderen Stelle:



1) Brodde (a.a.O., S.101) bezeichnet die elastische Rhythmik des Werkes als eines der "befreienden Elemente" und als eine der "richtungsetzenden Kräfte...", die zu den kennzeichnenden Merkmalen eines neuen Ansatzes in der Kirchenmusik gehören".

Wie die folgenden Beispiele zeigen, wird an verschiedenen Stellen des Werkes zur Darstellung des raschen Handlungsverlaufs und Ortswechsels in der Pilatusszene eine übereinstimmende Thematik verwendet:

S. 12 Und Hannes sandte ihn gehen - - den zu Kaiphas

S. 15 Da führten sie Jesum von Kaiphas vor das Richtthaus. Da ging Pilatus zu ihnen heraus. Da ging Pila-tus wieder ins Richtthaus. ging er

S. 18 S. 21 wieder hinein zu den Ju - den: und sprach und ging hinein in das und sprach wieder Richtthaus zu Jo - - sus:

Die Nachfolge Petri wird auf ganz plastische Weise angedeutet: zwei rhythmisch unterschiedliche Gestalten des gleichen aufsteigenden Motivs folgen aufeinander:

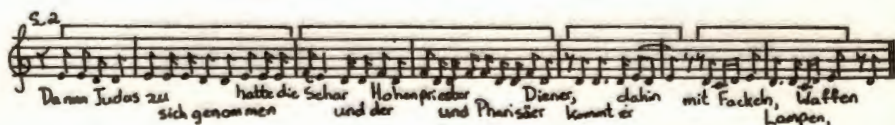
S. 7 Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein andres Jünger

Simon Pe - - trus folg - te Je - - su nach

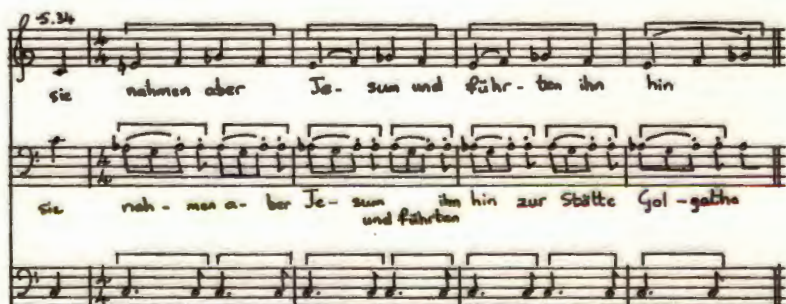
Das Zurückweichen und Zu-Boden-Fallen der Soldaten wird ebenso deutlich gezeichnet: die schwankende absteigende Melodielinie im Sopran wird bruchstückweise im Alt und Tenor fortgeführt, die stützenden Töne des Basses fallen weg:



Schwebende- bzw. sich wellenartig bewegende Melodielinien kommen in diesem Werk vielfach vor und dienen meistens, ebenso wie in der Matthäuspasion von Ahrens, zur Charakterisierung der Gegner Jesu, z.B.



Im vierten Teil des Werkes werden die erwähnten Melodietypen zur Andeutung der endgültigen Auslieferung Jesu in die Hände seiner Feinde verwendet. Die düstere Dramatik der Einzelhandlungen bei der Kreuzigung wird auf eindrucksvolle Weise durch motivisch unterschiedliche Ostinatolinien wiedergegeben:



Die wellenförmig verlaufende Melodielinie im Sopran und Alt, die sich zweimal in eine höhere Tonlage versetzt findet, veranschaulicht die Hinführung Christi zur Kreuzigung:

S. 34:

Sie nahmen aber Jesum und führten ihn zur Stätte Golgatha, und er trug sein Kreuz. Allda kreuzigten sie ihn.

Die aus Halbtonstufen konstruierten Doppelschlag= motive verleihen der Wiedergabe des Leidenshöhepunktes eine besondere Intensität. Bemerkenswert erscheint, dass Micheelsen die Melodik der vorgenannten Art nur an einer einzigen anderen Stelle verwendet, nämlich bei der Vertonung jener Worte Jesu, in denen sich sein Leiden ankündigt:

Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

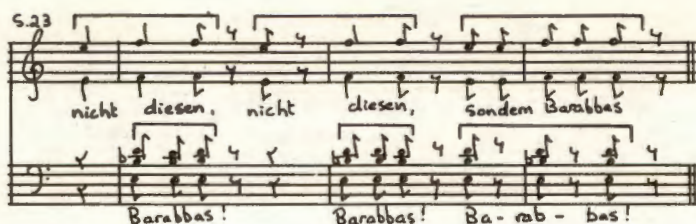
In ähnlicher Weise charakterisierend wirkt die durch Pausen unterbrochene, schwebende Melodik, deren sich der Komponist zur Schilderung des Hinscheidens Jesu bedient:



Zur realistisch-dramatischen Gestaltung der Turbaszenen verwendet Micheelsen, im Gegensatz zu den imitatorischen Motivketten in seiner Matthäuspassion, in diesem Werk wechselnde Verbindungen rhythmisch und melodisch kontrastierender Ostinato=reihen. Im folgenden Beispiel bewirkt die Kombination der zwei- und dreitaktigen Motive eine Zuspitzung des motorischen Elements:



Im "Barabbas"-Chor und in den "Kreuzige-Chören" wird die dramatische Intensität durch eine zweidimensionale Vertonung des Textes hervorgerufen. Micheelsen lässt hier nacheinander sich abspielende Geschehnisse gleichzeitig nebeneinander in Erscheinung treten. Im "Barabbas"-Chor wird die Menge als aus zwei einander aufhetzenden Gruppen bestehend dargestellt: die Stimmenpaare Sopran-Alt bzw. Tenor-Bass bilden melodisch und rhythmisch kontrastierende Einheiten, z.B.:



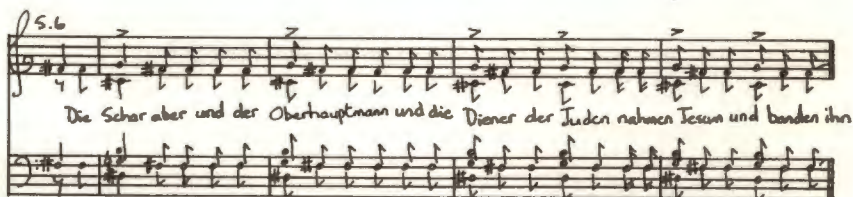
Die allmählich verstummenden "Barabbas"-Ausrufe in den beiden unteren Stimmen stehen der Fortsetzung des Evangelistenberichts in den oberen Stimmen ("Da nahm Pilatus Jesum und liess ihn geisseln") gegenüber. Das Wort "geisseln" erhält dadurch, dass es dreimal wiederholt wird, eine besondere Betonung.

Im "Kreuzige"-Chor (S. 26f.) wird ebenfalls ein Bild von eindringlicher Perspektive gezeichnet, indem die Worte des Pilatus, der Jesus zur Kreuzigung freigibt ("Nehmt ihr ihn hin und kreuzigt ihn") und zugleich seine Unschuld betont ("denn ich finde keine Schuld an ihm"), den beiden mittleren Stimmen zugeordnet sind, während in den Aussenstimmen mit Hilfe motorisch vorwärtstreibender Ostinatomotive die "Kreuzige"-Ausrufe weiterklingen.

Auch im zweiten "Kreuzige"-Chor (S. 32f.) wird durch kontrastierende Stimmenpaare eine plastische Schilderung der aufgeregten Menge erreicht:



Im Gegensatz zu der textdeutenden paarweise angeordneten Stimmgruppierung lässt sich an manchen Stellen eine übereinstimmende melodische und rhythmische Bewegung der Stimmen feststellen.¹⁾ Im nächsten Beispiel spalten sich die Stimmen stellenweise auf. Die dadurch entstehenden Dissonanzen dienen zur Hervorhebung bestimmter Worte:

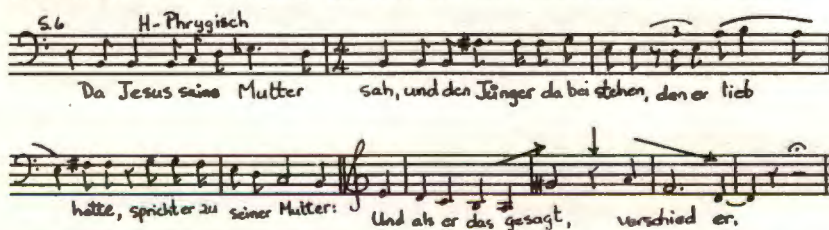


- 1) Brennecke, Wilfried: Hans Friedrich Micheelsen: Johannespassion, in: M&K , 32. jg., 1962, S.139: "Wie die meisten Kompositionen Micheelsens ist der ausdrucksstarke motettische Satz auch dieser Passionsmusik ganz von der Einzelstimme her konzipiert, so dass die Mehrstimmigkeit....häufig wie ein auseinandergefaltetes Unisono wirkt".

9. "Die Sieben Worte Christi am Kreuz" von Kurt
Hessenberg

Die sieben Kreuzesworte Christi erscheinen in diesem Werk in ihrem historischen Zusammenhang, d.h. die Umstände, die diese Worte begleiten und ihnen Anlass geben, sind in den Text einbezogen. Das Evangelium wird durch einen Eingangsschor ("Siehe, das ist Gottes Lamm") und einen musikalisch ähnlichen, aber ausgedehnteren Schlusschor ("Herr Gott, Vater aller Barmherzigkeit") umschlossen.

Die Evangelistenworte sind meistens zweistimmig gesetzt und werden vom Tenor und Bass oder vom Sopran und Alt vorgetragen. Nur zwei Stellen der Evangelistenpartie sind einstimmig vertont. Es handelt sich in beiden Fällen um die Darstellung zarter Gefühlsmomente, die sich mit den Mitteln einer ausdrucksvollen Melodik am besten nachzeichnen lassen:



Im ersten Beispiel zeigen die melodischen Abschnitte einen Anstieg bis zum Wort "Lieb", in dem diese Textstelle kulminiert. Im zweiten Beispiel wird durch den steigenden grossen Septimensprung, die darauf folgende Pause und die absteigende Dreiklangfigur eine intensivierte Wiedergabe des Textes erreicht:

der Septimensprung, den Otto Riemer als eine "gewalt= same Überspannung bzw. Eindämmerung des Oktavraums"¹⁾ bezeichnet, versinnbildlicht den letzten Atemzug, die Pause und der absteigende Molldreiklang sym= bolisieren das Hinscheiden Christi.

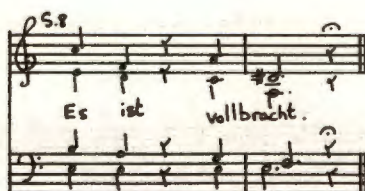
Die unterschiedliche Stimmlage hat, wie das folgende Beispiel zeigt, gelegentlich einen charak= terisierenden Zweck. Die höhere Stimmlage deutet den lauten Ausruf Christi, die tiefere Stimmlage die eintretende Düsternis an:

Tenor + Bass: Und um die neunte Stunde rief Jesus laut und sprach: Und um die sechste Stunde ward eine Finsternis über das ganze Land bis an die neunte Stunde

Die Worte der beiden Übeltäter werden vom Bass bzw. Tenor vorgetragen und auf diese Weise deutlich von= einander unterschieden. Was die Kreuzesworte Jesu

- 1) Riemer, Otto: Unausgeschöpfte Tonalität-Gedanken zum Schaffen von Kurt Hessenberg, in: Musica, 7. Jg., Heft 2, 1953, S.58: "Es geht Hessenberg gar nicht um irgend ein Dur oder ein Moll, und noch weniger um eine funktionale Dreiklangsschichtung, sondern um jene Bezogenheit der Töne und Akkorde, die eben nicht auf 'beziehungslosen' Verhältnissen zwischen gleichwertigen Tönen aufgebaut ist. Seine Musik hat jeweils einen absoluten Grund, einen Boden unter den Füßen, der nicht...im Rhythmischen zu suchen ist, sondern im Melos basiert. Hier aber ist es...der Raum einer alterierten Oktave, der für dieses ganz einwüchsige tonale Empfinden eine

selbst angeht, so sind sie vier- bzw. fünfstimmig vertont. Die Ausdruckskraft dieser Stellen liegt nicht nur in der Melodik, sondern auch in der Harmonischen Verbindung der Stimmen. Das folgende Beispiel lässt deutlich werden, wie durch Pausen, absteigende Motive und dissonante Klangfolgen im Hörer der Eindruck tödlicher Erschöpfung hervorgerufen wird:



-
- 1) merkwürdig stilbildende Kraft besitzt. Der bewusst gemachte Oktavraum als stärkste Basis des gesamten abendländischen Musizierens erhält hier nicht nur seine umgrenzende Kraft zurück, sondern durch die Einschaltung von None und Sept wird seine Spannungsintensität immer aufs neue herausgefordert". S.59: "Die gewaltsame Überspannung bzw. Eindämmung des Oktavraums entspricht durchaus der nervösen Sensibilität unseres Zeitalters und ist insofern absolut modern; aber die damit zugleich ausgesprochene Anerkennung des Oktavraums als des ordnenden Prinzips ist ebenso eine Beugung unter das Gesetz im Sinne der Überlieferung".

10. "Die Sieben Worte Jesu am Kreuz" von Wolfgang Hufschmidt (1960)

Als Grundlage des fünfteiligen Werkes dient der Choral "Da Jesus an dem Kreuze stund". Ebenso wie im Werk Hessenbergs werden auch hier die Vorgänge, welche die Kreuzesworte begleiten, in den Text des Werkes einbezogen. Die vom Eingangs- und Schlusschor umgebenen drei Teile enthalten die Kreuzesworte Jesu sowie den Bericht über die begleitenden Vorgänge. Im Mittelpunkt des ersten Teils ("Die Schächer") stehen die Feinde Jesu, d.h. sein Gebet für die Kriegsknechte bzw. seine Worte an die beiden Schächer. Der nächste Teil ("Zwischenspiel") enthält die an Maria und Johannes gerichteten Worte. Die übrigen vier Kreuzesworte Jesu, die auf den dritten Teil entfallen, beziehen sich auf sein Leiden.

Hufschmidt erstrebt einen engen Zusammenhang zwischen der textlichen struktur und der musikalischen Form. Der erste Teil des Berichts ("Die Schächer", S.5f.) besteht aus fünf Abschnitten. Sie sind musikalisch deutlich voneinander unterschieden. Im ersten Abschnitt, der von der Abführung und Kreuzigung Jesu berichtet, erscheinen in den verschiedenen Stimmen Motive aus dem vorgenannten Choral. Die Vertonung der Worte Jesu im zweiten Abschnitt basiert gleichfalls auf dem Choral. Er wird in seiner Gänze verwendet und tritt als Sekundkanon zwischen Sopran und Bass in Erscheinung (S.6f.).

56

Supr.: zuerst sprach er von Herzensgrund: Vater, vergib ihnen diese die mir mein Blut vergiessen, sie wissen doch

Bass: Vater, vergib ihnen diese Schuld die mir vergiessen, sie wissen was sie tun doch nicht

Der melodisch freieren Mittelstimme liegt Bibeltext zugrunde. Zu den Worten "Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun" erscheint die erste Choralzeile als Krebsumkehrung:

57

Acht Vater, vergib ihnen, denn sie wissen was sie tun nicht

Zur Vertonung der Worte des ersten Übeltäters im dritten Abschnitt wird der Krebs der ersten Choralzeile benutzt:

57

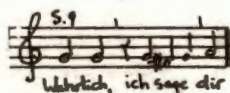
Bist du nicht Christus

Die Worte des zweiten Übeltäters bilden den vierten Abschnitt. Es handelt sich um die an den anderen Übeltäter gerichteten Worte sowie um seine Bitte an Jesus. Beide Passagen sind recht unterschiedlich vertont:

58 letzte Choralzeile im Krebs 59

Fürchtest du dich auch nicht vor Gott Je-su, gedenke an mich

Die Antwort Jesu schliesst sich musikalisch eng an die Bitte des Übeltäters an:



In diesem letzten Abschnitt erscheint der Choral wieder vollständig, und zwar in parallelen Sexten im Bass und Tenor. Zur stärkeren Hervorhebung der Worte "Fürwahr heut' wirst du bei mir sein" bewegen sich die beiden Stimmen in parallelen synkopisch auftretenden Oktaven. Sie symbolisieren die Verbundenheit Jesu mit dem Übeltäter:



Das folgende Schema gibt ein übersichtliches Bild von der Form des ersten Teils:

| A (S. 5f.) | B (S. 6f.) | C (S. 7f.) |
|--|--|---|
| Text: Bericht über die Abführung und Kreuzigung Jesu | Gebet Jesu für seine Feinde | Worte des ersten Übeltäters |
| Musik: Freie Zusammensetzung verschiedener Motive aus dem Choral | Kanonische Behandlung des Chorals in den Aussenstimmen bei melodisch freierer Mittelstimme | Imitatorische Verwendung einiger im Krebs sich bewegender Motive aus dem Choral |

D (S. 87.)

Text: Worte des zweiten Übeltäters

Musik: Unterscheidung zwischen den
an den ersten Übeltäter und
an Jesus gerichtete Worte
des zweiten Übeltäters

E (S. 91.)

Antwort Jesu auf die Bitte des
zweiten Übeltäters

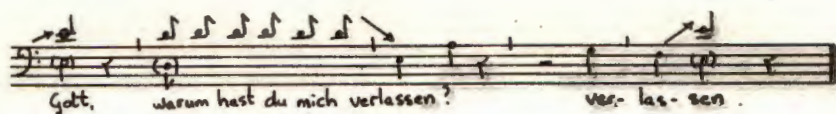
Motivischer Anschluss an den
vorigen Abschnitt und voll-
ständiges Erscheinen des
Chorals in den tieferen Stimmen

Im zweiten Teil des Berichts ("Zwischenspiel") begegnet der Choral abermals vollständig. Die obere Stimme, die den Bibeltext vorträgt, ist melodisch frei gestaltet.

Im dritten Teil des Berichts wird die enge Beziehung zwischen den letzten vier Kreuzesworten dadurch besonders hervorgehoben, dass sie als Choralvariationen erscheinen. In der ersten Variation findet sich der Choral vollständig im Bass und bruchstückweise in den oberen Stimmen. Die durch Oktavtransposition entstandenen Septimensprünge lassen einen flehenden Ausdruck entstehen:

S. 13

Alldenn rief er in grosser Not: Mein Gott, mein Gott, warum hast du
mich verlassen? Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? Mein Gott, mein



In der zweiten Variation bringt die Chormelodie, die in allen drei Stimmen in kurze Motivsplitter aufgespalten ist, den quälenden Durst Christi zum Ausdruck:

5.14

Mich dürstet, mich dürstet, mich dürstet, mich dürstet.

stet, mich dürstet, stet, mich dürstet, stet, mich dürstet, stet, mich dürstet.

Die durch Pausen voneinander getrennten Motive in der dritten Variation deuten die Ermattung an, die aus den Worten des sterbenden Erlösers spricht:



In der vierten Variation findet sich im Alt die vollständige Chormelodie, während in den Aussenstimmen, die den Bibeltext vortragen, lediglich Motive aus dem Choral begegnen.

Ebenfalls kommt die Chormelodie in den beiden Umrahmungsteilen des Werkes vor. Im Eingangschor erscheint die erste Choralzeile "Da Jesus an dem Kreuze stund", als symbolische Vorausdeutung der Kreuzesworte Jesu siebenmal nacheinander im Bass. Die Zahl Sieben gewinnt im Eingangschor noch weitere Bedeutung, indem die vierte Choralzeile, "die sieben Worte, die Jesus sprach" in den Oberstimmen siebenmal mehr oder weniger imitatorisch auftritt:

2. Siebenmalige imitatorische Wiederholung der vierten Choralzeile

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

die sieben die Jesus sprach, die sieben Wort Jesus sprach, die Jesus sprach.

die sieben Wort die Jesus sprach, die Jesus sprach.

Da Jesus an dem Kreuze stund. Da Jesus an dem Kreuze stund.

ostinato Wiederholung der ersten Choralzeile

Einzelne Motive aus dem Choral kommen in variiert
Form an verschiedenen Stellen vor, z.B.:

S. 3

und ihm sein Leichnam ward verwundet so gar mit bitteren Schmerzen, Schmer -
zen, Schmer - zen.

Durch die sich steigernde melodische Fortspinnung sowie durch das dreifache Auftreten des Wortes "Schmerzen" wird die Ausdrucksintensität dieser Stelle in bemerkenswerter Weise erhöht. Die Halbton-Kleinterz-Motive, die hier mehrfach begegnen, werden auch an anderen Stellen des Werkes als Leidensmotiv verwendet, z.B.:

S. 3:

C# D B C A A# F E
und ihm sein Leichnam ward verwundet

S. 3:

F D C# B A F# F D C# B
Schmerz - - - - - en

ZWEITER TEIL: DIE RESPONSORIALE PASSION

Werner Braun bezeichnet die responsoriale Passion als "die schlichteste und zugleich realistischste musikalische Fassung der biblischen Leidensgeschichte".¹⁾ Die Bezeichnung "responsoriale Passion" ist durch Kurt von Fischer, der den von J. Chailley verwendeten Begriff "passion répons" aufgriff, eingeführt worden²⁾ und bezieht sich auf die Aufführungsart dieses Passionsstyps, nämlich auf "das Respondieren zwischen dem einstimmigen choralen Vortrag der Narratio (Diacon) und dem mehrstimmigen Gesang der Turbae und Soliloquenten-Partien (Chor)".³⁾ Die sonstigen Benennungen dieser Passionstyps wie "dramatische Passion"-(O.Kade) bzw. "Choralpassion" (F.Blume) erklären sich aus der solistischen Wiedergabe der Evangelisten- und Soliloquentenpartien und der damit verbundenen Rollenverteilung einerseits bzw. aus "der besonders engen Verbundenheit dieser Gattung mit den überlieferten Lektionsformeln, also dem gregorianischen Choral"⁴⁾ andererseits. Die responsoriale Passion unterscheidet

-
- 1) Braun, Werner: Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert, Berlin, 1960, S.218.
 - 2) Fischer, Kurt von: Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien, Arch. f. Mw., 11. Jg., 1954, S.201.
 - 3) Fischer, Kurt von, Die mehrstimmige und katholische Passion (Art. "Passion") in MGG, Bd. 10, Kassel, 1962, S.889.
 - 4) Braun: a.a.O., S.218.

sich also von der durchkomponierten Passion wesentlich dadurch, dass in ihr choraliter vorgetragene und mehrstimmige Partien miteinander abwechseln.¹⁾

"Innerhalb der responsorialen Passion sind allerdings noch Unterscheidungen zu machen: zwischen Passionen, die nur die Turbae, oder Turbae und Soliloquenten, oder gar Turbae, Soliloquenten und Christusworte mehrstimmig vertonen. Ferner ist zu unterscheiden zwischen Passionen, die in bezug auf die Stimmenzahl keine Differenzierung zwischen Turbae und Soliloquenten vornehmen und solchen, die zwischen Mehrzahl und Einzelzahl der Sprechenden unterscheiden".²⁾

Die überwiegende Zahl der responsorialen Passionen des 20. Jahrhunderts gehört zum ersten der genannten Typen, d.h. zu solchen, die solistische Evangelisten-, Jesus- und Soliloquentenpartien und chorische Turbaepartien aufweisen. Zu den Werken, die hier genannt zu werden verdienen, zählen die Passionen von Distler, Micheelsen, Fiebig, Hollfelder, Peter, Baudach, Rother, Schroeder, Wenzel und Linke.

Eine Gruppe, die ihrer Besetzungsart nach auf der Grenze zwischen dem durchkomponierten und dem responsorialen Passionstypus steht, ist dadurch charakterisiert, dass bei ihr nur die Christus-Worte bzw. die Christus- und Soliloquenten-Partien solistisch vertont sind. Das respondierende Element tritt in diesen Werken also grossenteils zurück. In den

1) Fischer: a.a.O. S.201.

2) Ebenda.

Passionen von Graap und Ahrens finden sich nur die Christus-Worte als solistische Partie, in den Werken von Spar und Komma begegnen solistische Christus- und Soliloquentenpartien. Das Werk von Weyrauch weist chorische Besetzung der Christus- und Turbae-Partien sowie solistische Besetzung der Soliloquenten-Partien auf. Die Worte des Evangelisten werden abwechselnd von je drei Stimmen aus dem Chor, d.h. von drei Bässen, drei Sopranen, usw. einstimmig vorgetragen.

Weitere Unterscheidungsmerkmale zwischen den Passionen, etwa bezüglich der Textvorlage oder hinsichtlich der Instrumentalbegleitung, kommen bei der Besprechung der einzelnen Werke zu Wort.

1. Choralpassion Opus 7 von Hugo Distler

Das im Dezember 1932 vollendete Werk wurde 1933 durch die Berliner Bach-Vereinigung unter Leitung von Wolfgang Reimann uraufgeführt.

Ebenso wie die Markuspassion von Thomas, welche die Reihe der durchkomponierten Passionen der jüngsten Vergangenheit einleitet, in direkter Anlehnung an die Johannespassion von Leonhard Lechner entstanden ist,¹⁾ knüpft das Werk Distlers als erste responsoriale Passion aus neuester Zeit bewusst an die Matthäuspassion von

1) Vgl. die entsprechenden Bemerkungen bei der Besprechung der Markuspassion von Thomas, S.11f.

Heinrich Schütz an.¹⁾ Es besteht also in beiden Fällen eine direkte Verbindung zwischen der Passionskomposition des 20. Jahrhunderts und derjenigen der Zeit vor J.S. Bach.²⁾

Der Text, der aus den vier Evangelien zusammen-
gestellt und in sieben Szenen gegliedert ist, konzen-
triert sich auf die Hauptvorgänge der Leidensgeschichte,
d.h. Distler strebt eine dramatische "Darstellung des
Passionsgeschehens in ihrer unerbittlichen Sachlich=

-
- 1) Distler, Hugo: Choralpassion, Opus 7, Kassel, 1933, Nachwort: "In lebendigstem Bewusstsein wird mir der packende Eindruck bleiben, den das erstmalige Miterleben der hier in Lübeck bereits seit einigen Jahren alljährlich am Karfreitag zur Aufführung gelangenden Matthäuspassion von Heinrich Schütz auf mich ausübte. Der Gedanke einer Darstellung der Passionsgeschichte in zeitgemässer Gewandung, doch im Geist der alten durch Schütz zu herrlicher Vollen= dung geführten a-cappella-Passion, die in der Ver= wendung der Mittel sich zugunsten einer volkhaften, allgemeinverständlichen, lapidaren, ebenso primitiven wie eindringlichen Sprache befleissigt: dieser Gedanke war es, der die Entstehung der vorliegenden a-cappella-Passion veranlasste".
 - 2) Rauchhaupt, Ursula von: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers, Gütersloh 1963, S.15: "Wenn Distler selbst gelegentlich Leonhard Lechner und Heinrich Schütz als seine Vorbilder und hochverehrten Lehrmeister in der Kunst der Chorkomposition bezeichnet hat, so beweist jeder durchgeführte Vergleich, dass er die von dort kommenden Anregungen sogleich in die Einheit eines sehr persönlichen, durchaus modernen Eigenstiles umgeschmolzen hat".
Brodde, Otto: Hugo Distlers Choralpassion in Hamburg, in: M&K, 20. Jg., 1950, S.106: "Sie ist nach Heinrich Schütz' Passionen das erste Werk,

keit und grausigen Kürze"¹⁾ an. Den Bibeltext ergänzend, verwendet er in den zwischen die Evangeliumsteile eingeschobenen Choral-sätzen, Texte aus Passionsliedern verschiedener Epochen.

Die musikalische Einkleidung des Textes lässt drei Hauptkomplexe erkennen, nämlich die acht Choralvariationen, die Turbachöre und die solistische Evangelisten-, Jesus- und Soliloquentenpartien. Jeder Komplex erfüllt im strukturellen Aufbau des Werkes eine bestimmte Funktion. Die Bezeichnung "Choralpassion" deutet in diesem Werk gleichzeitig auf zwei Aspekte, nämlich auf die Verwendung des protestantischen Kirchenliedes in den umrahmenden Gerüstsätze einerseits und auf die Anknüpfung an den gregorianischen Choral in den solistischen Evangelisten- und Solilo-

das im eigentlichen Sinne des Wortes eine liturgische Passion ist und zugleich ein vollgültiger Ausdruck eines neuen Stilwillens....Hier begegnen sich Distler und Schütz, wenn auch Distler mit seiner musikalischen Sprache nichts anderes will als das Wort darstellen, also nicht deuten, nicht predigen, sondern nur darstellend verklänglich". Bornefeld, Helmut: "Hugo Distler und sein Werk", M&K, 33. Jg., Heft 4, 1963, S.150.

- 1) Distler: a.a.O., Nachwort.
Schmolzi, Herbert: Das Wort-Ton-Verhältnis in Distlers Choralpassion, in Musica, 7. Jg., 1953/12, S.558: "Die allen vier Evangelisten entnommenen Texte des Passionsberichts ermöglichen Distler freieste dramatische Entfaltung. Sie sind frei zusammengefügt und in ihrer knappen, auf das Notwendigste beschränkten Aussage Ausgangspunkt seiner musikalischen Einfälle".

quentenpartien andererseits.¹⁾

Die am Anfang des Werkes und am Abschluss jedes Berichtteiles stehenden Choralvariationen "halten das Ganze wie ein Gerüst zusammen" und dienen als "Bindeglieder der dramatischen Zwischenteile rück- und vorschauend zugleich".²⁾ Als Themengrundlage der Variationen dient die Melodie des Chorals "Christus, der uns selig macht". Die Texte in den einzelnen Choralvariationen haben in jedem Falle Bezug auf den vorausgegangenen Evangelientext sowie zugleich auf den Leidenstod Jesu. Ausserdem gruppieren sich die mittleren sechs Variationen dem Textinhalt entsprechend: "der 2., 4. und 6. Vers nimmt an der Verkündigung des Passionsgeschehens teil, der 3., 5. und 7. dagegen, drückt Anrufung, Bitte aus... Die kompositorische Anlage entspricht genau der textlichen Gliederung. Für die berichtenden, also den Leidensweg Jesu begleitenden Strophen

-
- 1) Hamel, Fred: Hugo Distler, in: Melos, 12. Jg., Heft 12, 1933, S.416: "Sie beansprucht ihre Bezeichnung als 'Choralpassion' in doppelter Bedeutung, entsprechend der zwiefachen Anwendung des Wortes 'Choral' auf die altchristliche Gregorianik und das protestantische Kirchenlied... Bewundernswert sind in diesen acht Strophen der Reichtum der Phantasie und die Mannigfaltigkeit der Faktur, die von der Drei- bis Sechsstimmigkeit reicht und den Choral sowohl chorisch als auch solistisch, bald als reinen Cantus firmus in verschiedenen Stimmlagen, bald als 'vagans' aufgeteilt, hier variierend, dort durchimitierend einsetzt... Andererseits ist dies Werk aber eine 'Choralpassion' auch in ursprünglichen Sinne der ältesten Form aller Passionsmusik überhaupt, nämlich der gregorianischen Evangelienrezitation 'mit verteilten Rollen'"
- 2) Schmolzi: a.a.O., S.557f.

gliederte Distler den Chor auf: der 2. Vers... wird nur von Sopran 1 und 2 und Alt in akkordisch aufgelockertem Satz gesungen, im 4. Vers... stellen die Tenöre und Bässe die Fragen, die drei Frauenstimmen geben die Antwort, im 6. Vers..., den zwei Einselstimmen aus dem 1. Sopran singen, wiederholt der vierstimmige Chor die Zeilenschlüsse... wie eine nachsinnende Bestätigung. In der anderen Variationengruppe dagegen, der dritten, fünften und siebenten Variation, wirkt stets der ganze fünfstimmige Chor zusammen... In der Variationenkette der Choralpassion legte Distler also eine Entwicklung an, die dem wechselnden Inhalt der ausgewählten Kirchenliedtexte entspricht. Die Differenzierung der Chorbesetzung und der Satztechnik dient dieser Gestaltung".¹⁾ Sowohl durch die Stimmengruppierung wie auch gleichermassen durch die Verwendung textausdeutender Figuren passt sich die Musik dem Inhalt des Textes an. Gleichwohl besteht niemals die Gefahr, dass der dem Choral eigene objektive Gehalt des Textes durch die Musik gleichsam subjektiviert wird; sie lenkt "nie von der überpersönlichen Ausrichtung"²⁾ ab. In der letzten Variation (Choral 8) erscheint der cantus firmus auf die verschiedenen Stimmen verteilt sowie rhythmisch und melodisch in einer Weise umgebildet, dass der Sinn der einzelnen Textzeilen besonders deutlich hervortritt.

1) Rauchhaupt; a.a.O., S.196f.

2) Grusnick, Bruno: Hugo Distler, in: Zeitschrift für Musik, 102. Jg., Heft 12, Dez. 1935, S.1320.

So finden sich bei verschiedenen Wörtern teils auffallend lange Notenwerte (siehe z.B. "Jesu"), teils melismatisch ausgeweitete Melodiewendungen (siehe z.B. "erlöset" und "versöhnet"). Die starre rhythmische Bewegung bei den Worten "trug fürwahr ein schwere Last" stellt gleichfalls ein Element der Textausdeutung dar.

C. Sub.

Sopr. 1: Je - - su dir Sei ewig Lob, Sopr. 2: der du uns erlö - - - - - set,

Tenor: durch den bit - tern Kreuzes - Tod, Sopr. 2: Gott uns hast versöh - - - - -

Bass: - - - - - net! All dein

Tenor: Lieb und göttlich Kraft liess uns nicht verder - - - - - beid trug fürwahr

Sopr. 1: wahr ein schwere Last: für Sopr. 2: sein Feind zu ster - - - - - ben.

Was die musikalischen Mittel betrifft, die der Komponist zur Gestaltung der Turbaszenen verwendet, so muss zunächst die Imitation genannt werden, denn sie lässt sich in der Mehrzahl aller Turbachöre nachweisen.¹⁾ Ein Beispiel für besonders strenge Imitations=

1) Rauchhaupt: a.a.O., S.130: "Je stärker sich die Dramatik verdichtet, desto häufiger komponierte Distler die Turbae im streng imitierenden Stil. Das mag dem Wesen einer aufgewühlten, brodelnden

technik bietet der Chor Nr. 16 ("Nach dem Gesetz soll er sterben", S.38), in dem die Stimmen ohne die geringste melodische und rhythmische Abweichung kanonisch geführt werden. Der Kanon dient hier nicht nur "als Mittel gemeinschaftlicher Aussage",¹⁾ sondern darüber hinaus als Sinnbild der Strenge des Gesetzes.

Gelegentlich finden zur musikalischen Darstellung einer dramatischen Situation auch kontrastreiche Themen Verwendung. Sie verleihen "der Verkündigung des Passionsgeschehens erhöhte Ausdruckskraft".²⁾ Ein gutes Beispiel bietet der 18. Chor: Der Ausgangston des Oberstimmthemas ist zugleich dessen Zentralton. Die häufige Wiederkehr dieses Tones verleiht dem Thema das Attribut der Standhaftigkeit, Sicherheit und Kraft und symbolisiert die selbstsichere Haltung der Hohenpriester. Demgegenüber erweckt die absteigende chromatische Melodielinie im Alt den Eindruck der Verlorenheit und Verlassenheit, die sich



Volksmenge entsprechen... Thematik und Struktur der imitatorischen Sätze suchen stets die dramatische Situation zu charakterisieren".

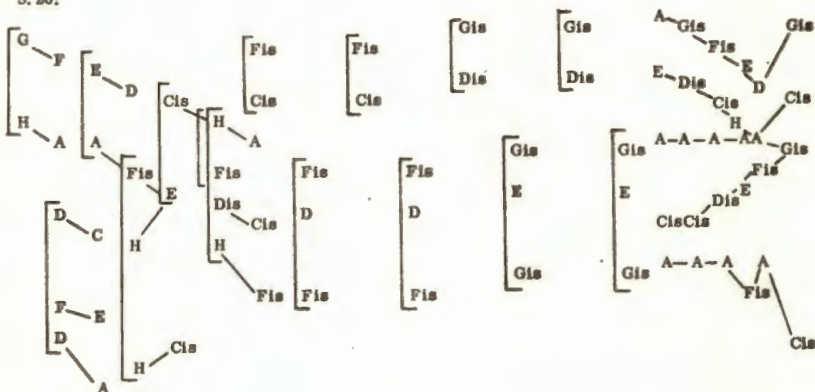
- 1) Rauchhaupt: a.a.O., S.141.
- 2) Rauchhaupt: a.a.O., S.130.

im Text ausspricht:¹⁾

Der dramatischen Darstellung der Turbaszenen dienen schliesslich die Stimmgruppen, die einander teils abwechselnd, teils ergänzend gegenüberstehen.²⁾ Im Chor "Weissage uns" (S.26), begegnen beispielsweise die Stimmgruppen Sopran 1 : Sopran 2, bzw. Alt:Tenor:Bass. Die Frage "Wer ist es der dich schlug?" wechselt ständig von einer Gruppe zur anderen und erhält auf diese Weise einen unruhigen, fragenden Ausdruck. Zuerst nähern sich die Stimmgruppen, die aus verschiedenen Richtungen kommen, einander, laufen sodann parallel und vereinigen sich schliesslich bei der letzten Wiederkehr der Frage in einem fünfstimmigen homorhythmischen Satz:

-
- 1) Rauchhaupt: a.a.O., S.131: "Welche Tragik, welche Verlassenheit und Einsamkeit lässt die abfallende chromatische Linie transparent werden".
Schmolzi: a.a.O., S.559: "Mit den chromatischen Gängen in den Unterstimmen, dem 'Passus duriusculus' der alten Figurenlehre, (scheint) der Affektgehalt dieser Figur des 16-18. Jahrhunderts wieder in Erscheinung zu treten".
- 2) Rauchhaupt: a.a.O., S.181: "Häufig teilt sich in den homophon komponierten Turbae der Choralpassion der Chor in Stimmgruppen auf. Aber es handelt sich hier nicht, wie teilweise in den liturgischen Sätzen, um eine Auflockerung des Satzes zu frei kontrapunktierender Stimmführung. Vielmehr dient dieses Mittel einer dramatischen Konzentration".

S. 26:



Hugo Distlers Choralpassion erinnert in mancherlei Hinsicht an Werke von Heinrich Schütz.¹⁾ Hier

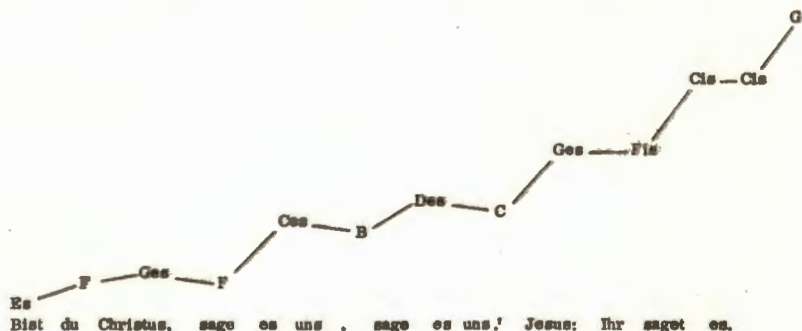
- 1) Schmolzi: a.a.O., S.560: "Was bei Schütz für die Behandlung der unbegleiteten Monodie gültig ist, gilt auch bei Distler: Es ist die ins Musikalische übersetzte Sprachmelodie mit figurierter Ausweitung auf Worten mit besonderer Bedeutung. Die Stimm-lagen der Soliloquenten, auch des Evangelisten, sind der jeweiligen Situation angepasst. (Tritonus als 'Leidensintervall', tiefe Lage für die Judas-Stellen)...Auch bei Distler sind bestimmte Figuren und melodische Wendungen...erkennbar".
 Rauchhaupt: a.a.O., S.118: "Distler knüpfte an Schütz an hinsichtlich der Berücksichtigung sprachlicher und grammatischer Eigenschaften des Textes. Er nützte die rhythmisch-melodischen Betonungsmöglichkeiten aus zur Interpretation des Textes, zu einer realistischen Darstellung der im Text ausgesagten Handlungen. Er machte sich jedoch

wie dort fällt den Intervallen bei der Versinnbildlichung des Textes eine tragende Rolle zu, eine Tatsache, auf die bereits Ursula von Rauchhaupt hingewiesen hat.¹⁾ Distler verwendet "die verschiedenen Intervalle entweder als leere, rhythmisch geprägte Intervallsprünge oder als Rahmenintervalle für eine variable melodische Ausfüllung...Die einzelne Intervalle sind eindeutig bestimmten Begriffen zugeordnet und dadurch mit einem entsprechenden Symbolwert ausgestattet". So werden Gott und Jesus durch die reine Quint und Quart, das Volk durch die Terz und das Leiden und Sterben Christi durch den Tritonus versinnbildlicht.²⁾ An den Stellen "Bist du Christus" (S.23) und "Soll ich euren König" (S.40) dienen die Tritonusintervalle darüber hinaus zur Darstellung des Spottes. Der Kontrast zwischen der reinen Quinte zum Wort "Jesus" und den wiederholt auftretenden Tritonusintervallen ist offenkundig. Die ausserordentlich enge musikalische Verbindung zwischen den Worten der Schriftgelehrten, des testo und Christi

die subtilen rhythmisch-melodischen Möglichkeiten, die sich einem Komponisten des 20. Jahrhunderts bieten, nicht nur dienstbar, um das Schützische Wort-Ton-Verhältnis in neuzeitlicher Textdeutung zu differenzieren".

- 1) Rauchhaupt: a.a.O., S.117f.
- 2) Siehe die folgenden Stellen: "Harte Bande warten dein" (S.9), "Statt der Ehren Hohn und Spott wird man dir, Herr, geben" (S.9), "bis du durch des Kreuzes Tod enden wirst dem Leben" (S.9), "eh dass ich leide" (S.15), "Und es kam, dass er mit dem Tode rang" (S.18), "Und sie legten ihre Hände an Jesum und griffen ihn" (S.19), "deine Dornenkrone" (S.21), "Wer ist es, der dich schlug?" (S.27), "und neigte sein Haupt und verschied" (S.51).

wird einerseits dadurch hervorgebracht, dass der Tritonus zu den Worten Jesu: "Ihr saget es" direkt an die vorangegangene spöttische Rede der Schriftgelehrten anknüpft, andererseits dadurch, dass jede redende Person mit ihrem Anfangston den Schlussston des vorangehenden Abschnitts wieder aufnimmt:



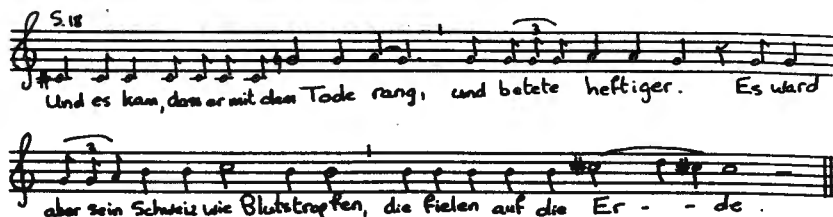
5.23

Chor: Bist du Christus, sage es uns, sage es uns, sage es uns! Jesus: Ihr saget es.

Pilatus: Soll ich euren König kreuz - - - - - zigen?

Dass es in diesem Werk weniger um die Darstellung der äusseren Handlung als um die Wiedergabe der inneren Konflikte durch die Musik geht, zeigt das folgende Beispiel. Das sich steigernde Gebetsringen Christi kommt

durch die sich hebende Melodielinie zum Ausdruck. Diese Tendenz hält bis zum Schluss der Phrase an, so dass die Worte "die fielen auf die Erde", für die eigentlich eine abwärtsgerichtete Bewegung naheliegender gewesen wäre, den Höhepunkt der Linie bilden:



Im folgenden Beispiel erfolgt eine ähnliche Spannungsintensivierung. Genau so wie im vorgenannten Fall wird auch hier die tiefere Bedeutung des Textinhalts mit musikalischen Mitteln unterstrichen. Im ersten Teilabschnitt des Textes werden Judas und Jesus einander gegenübergestellt: die Person des Judas wird durch die Töne Es-Des-Es angedeutet, die Person Jesu durch die Töne Es-Ges-F-Es-F. Der darauffolgende Teilabschnitt "da er zu sich genommen hatte die Schar und der Hohenpriester und Pharisäer Diener" erklingt auf dem neutralen Rezitationston Es. Der Abschnitt "kommt er dahin mit Fakkeln, Lampen und mit Waffen" wird durch die Verwendung des höheren Rezitationstons G hervorgehoben. Der letzte Abschnitt schliesslich "und sie legten ihre Hände an Jesum und griffen ihn" bildet den Höhepunkt der Spannungsentwicklung. Durch den grössten Intervallsprung der ganzen Melodielinie, den aufwärtsgerichteten Tritonus A-Es, wird die Gefangennahme Jesu andedeutet. Die textbedingte rhythmische Wieder-

holung des oberen Tritonustones und die Umspielung dieses Tones durch seinen oberen Nebenton auf "griffen" bewirken eine Fortdauer des Spannungsmoments. Erst die abwärtsgerichtete Melodielinie bringt eine Entspannung mit sich; sie deutet gleichzeitig den leidenden Jesus an:

S. 19

Judas aber warnte den Ort auch, da Jesus hinaus ging nach Gethsemani; sich genau-

men hatte die und der Schar Hohepriester und Pharisäer Diener, konnten dahin mit Fackeln, Lanzen und mit

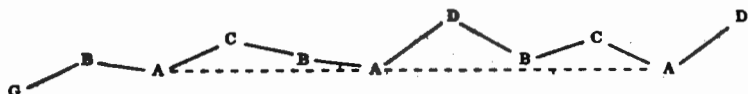
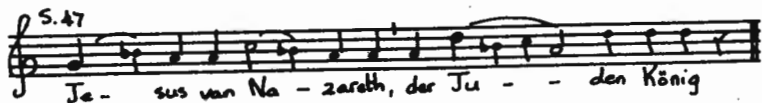
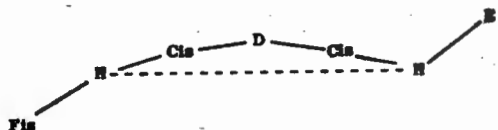
Waffen. Und sie legten ihre Hände an Jesus und griff - - ten ihn

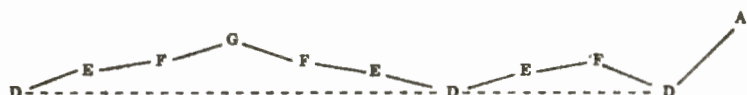
Die Richtungstendenz einzelner Motive bzw. Motivketten kann gleichfalls Ausdruckswert besitzen. Die Bedeutung einer Textstelle bzw. eines Wortes wird vor allem durch melismatische Fortspinnung nachdrücklich hervorgehoben. Zur Darstellung des Gotteslobes verwendet der Komponist eine aufwärtsgerichtete schwebende Melodik.¹⁾ Bei der Bildung dieser Melodik bieten sich verschiedene Möglichkeiten an, nämlich:

(a) die Benutzung einer ständig wiederkehrenden Tonachse als statisches melodisches Element gegenüber aufwärts- bzw. abwärtsgerichteten beweglichen Melodieteilern,

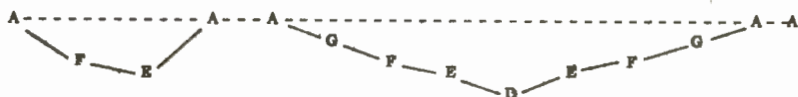
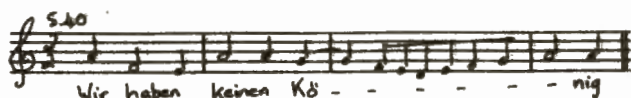
1) Siehe Huber: a.a.O., S. 15f.

(b) die Verwendung sequentieller Bewegung bzw. freier melodischer Fortspinnung, bei der die Tonachse beständig wechselt. In den folgenden Beispielen verläuft die melodische Bewegung von der Tonachse aus aufwärts:



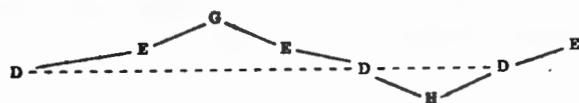
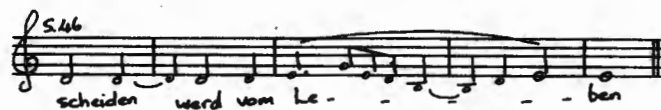
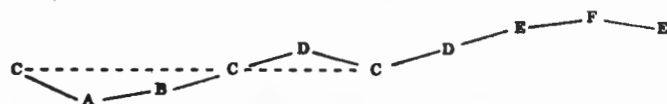
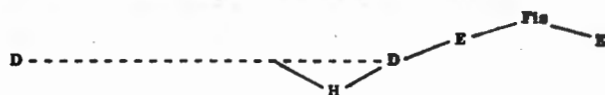
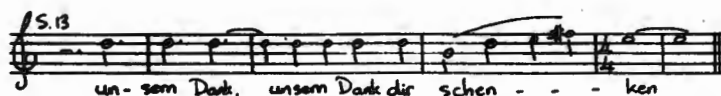
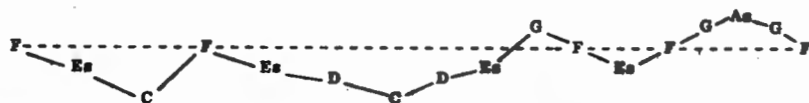
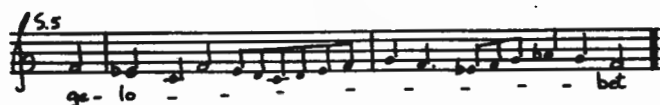


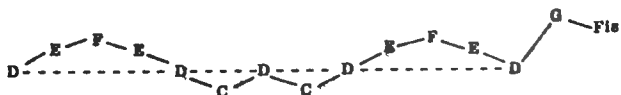
Im nächsten Fall nimmt die melodische Bewegung den entgegengesetzten Verlauf, nämlich abwärts. Der Bewegungsgegensatz, wie er hier begegnet, entspricht der Textbedeutung: bei der Anerkennung Jesu als König erfolgt die Bewegung von der Tonachse aus nach oben, bei der Leugnung seines Königtums hingegen nach unten:



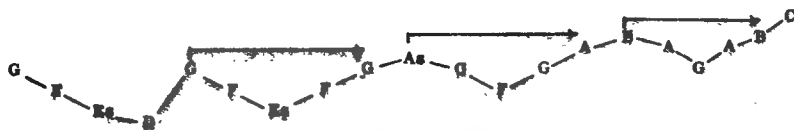
Durch die Verwendung ähnlicher Motivik bei der Darstellung des Lobes, des Spottes und der Verurteilung werden inhaltliche Antithesen mit grösster Deutlichkeit hervorgehoben. Die Tatsache, dass dasselbe Volk, das Jesus bei seinem Einzug in Jerusalem lobt (Teil 1, "Der Einzug", S. 5f.), sich später an seiner Verspottung beteiligt (Teil 7, "Golgatha", S. 47f.), erscheint dadurch zielbewusst herausgestellt, dass der Komponist an diesen beiden Stellen die gleiche Musik verwendet (vgl. die Chöre "Gelobet sei, der da kommt",

S.5 und "Er hat Gott vertrauet", S.47). Auch in den folgenden Passagen, in denen die Töne ober- und unterhalb der Tonachse benutzt werden, kommen einerseits Lob und Dank, andererseits Verleugnung und Ablehnung Christi zum Ausdruck:

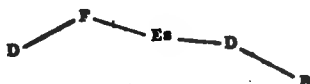
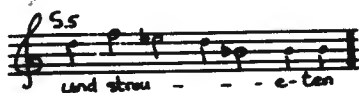
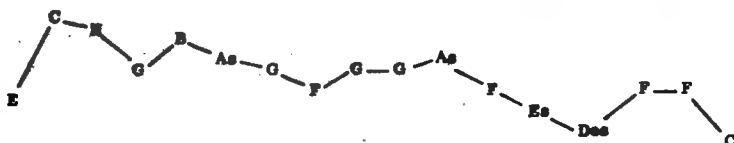
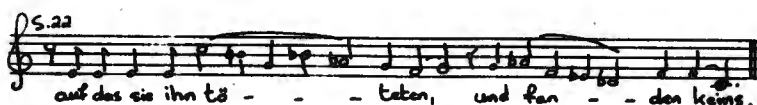
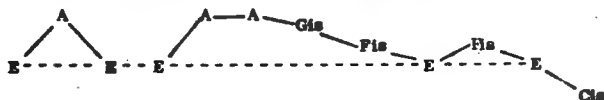
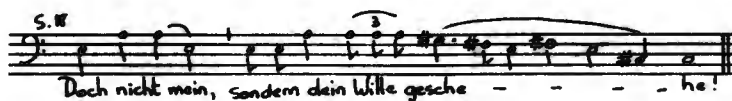




In den folgenden Fällen erfolgt die Bewegung zum melodischen Gipfelton mit Hilfe sequentieller Fortspinnung;



Die nächsten Beispiele zeigen eine vorzugsweise abwärtsgerichtete Melodik die gleichermassen dem Textsinn entspricht;



2. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Markus für einzelstimmen und vierstimmigen Chor von Hans Friedrich Micheelsen

Das Werk wurde in der Karwoche 1951 in der St. Jakobi Kirche durch die Kantorei der Hamburger Kirchen=

musikschule unter Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Dem eigentlichen Passionsbericht, der durch mehrstimmige Turbae und solistische Evangelisten-, Jesus- und Soliloquentenpartien dargeboten wird, fügt Micheelsen an einigen Stellen, nämlich am Eingang, in der Mitte und am Schluss, mehrstimmige Choralsätze zu. Der Eingangschoral "Christe, du Lamm Gottes" begegnet wiederum zusammen mit den Einsetzungsworten zum Abendmahl und auch gleich nach der Verleugnung des Petrus. Der Choral bildet an dieser Stelle also "eine Art musikalischer Zäsur".¹⁾ Durch die Verleugnung des Petrus als Sinnbild menschlichen Versagens wird hier der Hörer angeregt, um Gnade zu beten: "Christe, Du Lamm Gottes, der Du trägst die Sünd der Welt, erbarm Dich unser". Der Schlusschoral "Ehre sei Dir, Christe" endet ebenfalls mit einem Gebet um Gnade: "Hilf uns armen Sündern zu der Seligkeit. Kyrie eleison, Christe eleison".

Der Choral "Christe, Du Lamm Gottes" enthält die musikalischen Kernelemente, aus denen das ganze Werk gewachsen ist, d.h. sämtliche melodischen und kontrapunktischen Merkmale, die als Bausteine festgestellt werden könne, sind schon im Choralsatz vorhanden:

1) Brodde, Otto: "Eine neue Passion von Hans Friedrich Micheelsen", in M&K, 21. Jg., Heft 3, Jan./Febr. 1951, S.153.

53

Christe, du Lamm Gottes, Christe, du Lamm Gottes, erbarm dich unser.

Christe, du Lamm Gottes, der du trägst der Welt, die Sünd' erbarm dich unser.

Christe, du Lamm Gottes, Christe du Lamm Gottes, erbarm dich unser.

(i) Die Aussentöne der durch (a) angedeuteten Motive liegen eine Quarte auseinander. Die Quarte kommt als melodisches bzw. harmonisches Intervall vielfach vor. Der Quartabstand wird meistens melodisch ausgefüllt. Als Möglichkeit bietet sich einerseits die stufenweise erfolgende, andererseits die Ausfüllung durch eine Kombination von Sekund- und Terzintervallen an. Die letztgenannte Intervallzusammenstellung bildet den Keim einer pentatonischen Struktur, die an manchen Stellen wahrgenommen werden kann.

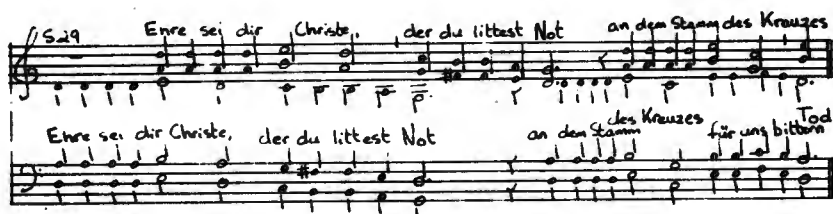
(ii) Die durch (b) angedeuteten Terzsprünge bzw. die stufenweise erfolgende Ausfüllung des Abstandes gehören gleichermassen zu den grundlegenden Strukturelementen.

(iii) Das Motiv im Bass ist eine Kombination der in den Oberstimmen erscheinenden Motive.

(iv) Die durch (c) und (d) angedeutete parallele Bewegung kann in allen mehrstimmigen Teilen des Werkes

nachgewiesen werden.

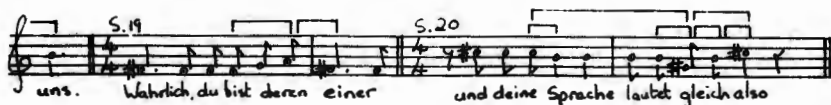
Es lässt sich hier von einem Organumstil sprechen; er tritt im Schlusschor am deutlichsten in Erscheinung. Die vox principalis begegnet im Alt sowie eine Oktave tiefer im Bass. Die vox organalis erklingt eine Quarte unter dem Alt im Tenor. Der Sopran ist in zwei Stimmen aufgespalten, die in parallelen Quarten geführt sind:



Die Turba- und Jüngerchöre sind ebenso wie die Choralsätze "aus streng melodischer Linearität erwachsen, so dass auch die senkrechten Zusammenhänge nicht von der Funktionskadenz bestimmt sind".¹⁾ Allenthalben lässt sich eine gewisse motivische Verwandtschaft zum Eingangschoral feststellen:



1) Brodde: a.a.O., S.153.



Die melodische Bewegung hat durchweg statischen Charakter, d.h. es gibt im Wesentlichen keine melodische Entwicklung oder Fortspinnung. Die Chorsätze sind meistens aus sich wiederholenden Motiven konstruiert. Im ersten Turbachor "Ja nicht auf das Fest" beruht der ganze Satz auf dem Motiv mit Quart- bzw. Tritonusumfang, das bis zum Ende in "gekoppelter Zweistimmigkeit"¹⁾ durchgeführt wird:

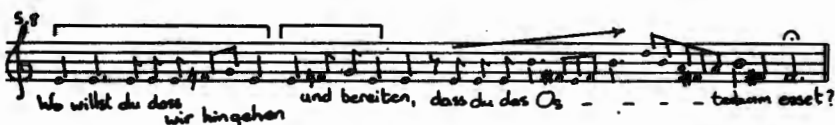


Die Zusammenziehung des Motivs hat eine Verdichtung der Satzstruktur zur Folge und bewirkt zusammen mit der Überschneidung der beiden Stimmenpaare eine Spannungsteigerung, wie sie dem Wort "Aufruhr" entspricht:



1) Brodde: a.a.O., S. 153.

Statt paariger Kopplung der Stimmen findet sich im Chor der Jünger (S.8) eine "klanglich aufgefüllte Zweistimmigkeit".¹⁾ Die Sopranmelodie wird von den übrigen Stimmen, die sich in parallelen Quinten und Quartan bewegen, imitiert. Die sich wiederholende Motivik mündet in den verschiedenen Stimmen in eine melismatische, auf der pentatonischen Reihe basierende Ausweitung auf dem Wort "Osterlamm" ein:

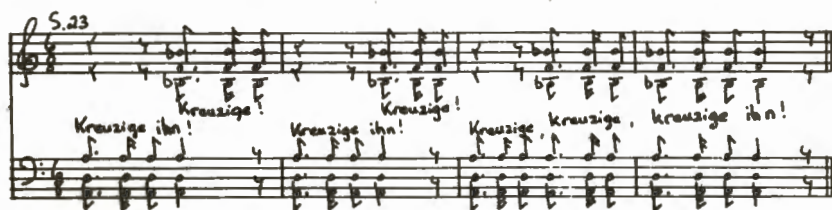


Die Fragen "Bin ich's" der Jünger sind als eng aufeinander folgende Quartsprünge vertont, die in eine Reihe paralleler Quartan übergehen:



Die "Kreuzige"-Chöre zeigen noch mehr als die übereinstimmenden Stellen in der Matthäus- und Johannespassion Micheelsens eine Reduktion der musikalischen Mittel. Hier, in diesem Werk, erstarrt die melodische Bewegung, und der bloße Klang wird als Ausdrucksmittel verwendet:

1) Brodde: a.a.O., S.153.



Die drei Verspottungschöre "Weissage uns" (S.18), "Gegrüsset seist du, der Juden König!" (S.24) und "Pfui dich" (S.26) sind in ähnlicher Weise vertont. Ferner besteht eine Übereinstimmung zwischen dem achten und dem sechzehnten Chor. Sie lässt sich ebenfalls aus dem Text verstehen: in beiden Fällen wird auf die Macht Jesu hingewiesen, einerseits durch die falschen Zeugen ("Ich will den Tempel...abbrechen und in drei Tagen einen andern bauen", S.16), andererseits durch die Hohenpriester und Schriftgelehrten ("Er hat andern geholfen... ist er Christus und König von Israel, so steige er nun herab vom Kreuz", S.27). Desgleichen kommt in beiden Fällen die Ungläubigkeit der redenden Personen zum Ausdruck.

Die Rezitative basieren zumeist auf den im Anfangschoral vorgegebenen Motiven. Die Melodik entfaltet sich jedoch frei als in den Chorsätzen, und es kommt zu einer ebenso sinnvollen wie abwechslungsreichen Deklamation des Textes. Wie Brodde festgestellt hat, entwickelt Micheelsen "eine eigene Form des 'Chorals', des Passionstons; sie ist gewonnen als eigenwüchsige Umschmelzung und Erweiterung

gregorianischer Ansätze".¹⁾ Die folgende Stelle des Evangelistenrezitativs zeigt, wie der Komponist teils mit Hilfe eines und desselben Modus, teils mit Hilfe des Moduswechsels verschiedene Personen und Situationen charakterisiert. Der erste Satz erklingt in B-Dorisch, der zweite in F-Ionisch:

S. 24 B-Dorisch
Pilatus aber gedachte, dem Volk genug zu tun, und gab ihnen Barabbas los und Jesum

F-Ionisch
überantwortete gekreuzigt würde. Die Kriegsknechte führten ihn hinein in das Richt-er, dass er

J hess und riefen zusammen die ganze Schar und zogen ihm einen Purpur an und flochten eine dornene Krone

und setzte sie ihm auf und fingen an ihn zu grüßen:

Der melodische Aufbau geschieht in den Rezitativen dadurch, dass den verschiedenen Phrasen, die jedesmal eine andere Person bzw. Situation darstellen, neue Töne des betreffenden Modus, beigelegt werden:

Erste Phrase: B-Dorisch: B- C- Des- Es- F- G- As- B
 "Pilatus aber gedachte dem Volk genug zu tun" (G - B - C) "und gab ihnen Barabbas los" (F - As) "und Jesum überantwortete er, dass er gekreuzigt würde" (B - Es - Des - C)

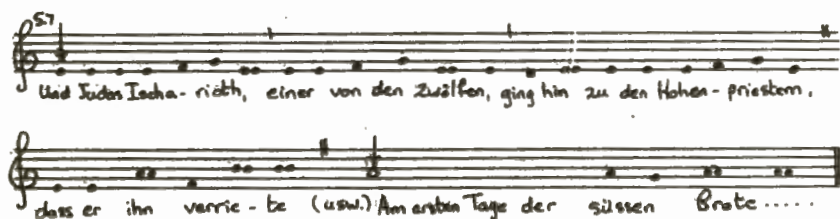
1) Brodde: a.a.O., S.153.

Zweite Phrase: F-Ionisch: F- G- A- B- C- D- E- F

"Die Kriegsknechte aber führten ihn hinein in das Richthaus und riefen zusammen die ganze Schar und zogen ihm einen Purpur an" (F - G - A - C)
"und flochten eine dornene Krone und setzten sie ihm auf" (A - B - C) "und fingen an, ihn zu grüssen"
(A - C - D - E).

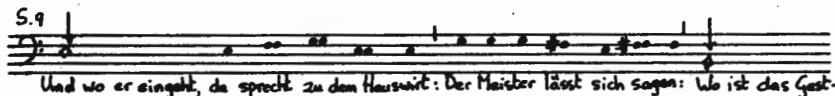
In der ersten Phrase repräsentiert Pilatus die handelnde Person, in der zweiten Phrase geht diese Rolle auf die Kriegsknechte über. Deshalb findet hier auch eine Modusveränderung statt.

In den meisten Rezitativen lassen sich bestimmte Lektionstöne feststellen, d.h. melodische Achsen- oder Stütztöne, die durch ihr häufigeres Erscheinen den Schwerpunkt eines melodischen Abschnitts markieren. Der Wechsel dieser Lektionstöne hängt eng mit dem Textinhalt zusammen und erfolgt z.B. zur Andeutung einer Szenenveränderung:

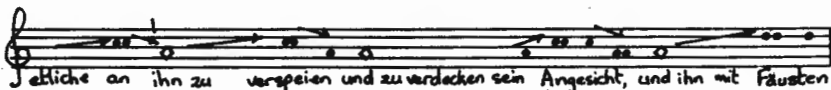
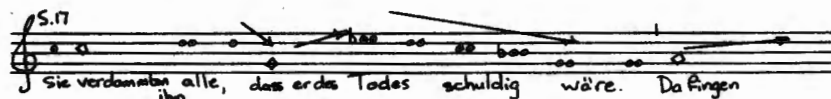


Durch den Wechsel der melodischen Tonachse werden gelegentlich Textstellen besonders herausgestellt, wie z.B. die Frage Christi im nächsten Falle:

S. 9



Worte und Wortsilben, die eine besondere Betonung verlangen, werden immer durch melodische Sprünge hervorgehoben. Grössere und häufigere Sprünge in der melodischen Linie drücken eine stärkere Intensität aus und kommen deshalb vorzugsweise an solchen Stellen, an denen eine grosse Aufregung geschildert wird, vor, z.B.:



Die besondere dramatische Intensität des Urteilspruches gelangt im aufsteigenden Sextsprung sowie in der in doppelten Notenwerten absteigende Bewegung zum Ausdruck. Im anschliessenden Satz werden die Handlungen zur Verspottung Christi durch eine spielerische pendelnde Terzenmelodik musikalisch nachgezeichnet.¹⁾ Auch an den folgenden zwei Stellen wird der besondere Affektgehalt durch einen Aufwärtssprung und durch anschliess-

1) Pendelnde Terzenmelodik wird auch an anderen Stellen des Werkes zur Schilderung der Aufregung verwendet. Siehe z.B. die Gefangennahmeszene, S. 14f.

ende langsame Abwärtsbewegung ausgedrückt:¹⁾



An einigen Stellen findet sich der Tritonus verwendet, und zwar zur Kennzeichnung des Verrats und des Lasters:



Die Verwendung von zwei- oder dreitönigen Melismen als Betonungsmittel und zur Darstellung des Gefühlsinhalts gewisser Worte, lässt sich mehrfach feststellen. Rudolf Gerber bezeichnet die sich aufwärts bewegenden Melismen als Portamentomelismen, die eine besonders starke Betonungsfähigkeit besitzen. "Diese Art der melismatischen Akzentbehandlung ist ohne Frage der natürlichen, affektgesteigerten Redeweise abgelauscht. Wenn wir einem bestimmten Begriff einen besonderen Nachdruck verleihen wollen, lassen wir den betreffenden Wortakzent nicht nur als Gipfelton hervortreten oder... melismatisch zurückgleiten, sondern führen die melodische Bewegung auf der Akzentsilbe gleichsam portamentoartig zu einer höheren Tongebung. Bei einer leidenschaftlich bewegten Rede kann sich dieses

1) Vergl. die ähnlichen melodischen Figuren zu den Worten "dass er gekreuzigt würde" (S. 24), und "dass sie ihn kreuzigten" (S. 25).

Portamento bis zu einer Quinte ausdehnen...Mehrtönige Portamentomelismen verkörpern die höchste Affektsteigerung" ¹⁾ z.B.:



Die durch den Text angedeutete Bewegungsrichtung wird nicht immer konsequent melodisch nachgezeichnet, d.h. die Worte "stand auf" werden z.B. nicht durch aufsteigende Melodik vertont (siehe S.17). Dagegen finden relative Begriffe wie "hoch" und "tief" an einigen Stellen einen deutlichen Niederschlag in der Melodik. Im nächsten Beispiel deutet die Melodik auf die Höhe und Erhabenheit des Himmels hin: ²⁾



1) Gerber: a.a.O., S.145.

2) Siehe auch die steigende Bewegung an den Stellen "Wahrlich, ich sage euch, dass ich hinfort nicht trinken werde vom Gewächs des Weinstocks bis auf den Tag, da ich's neu trinken werde im Reiche Gottes" (S.12), und "Bist du Christus, der Sohn des Hochgelobten?" (S.17).

3. Markuspassion von Kurt Fiebig

Die Uraufführung der Teile 1, 2, 4 und 5 des von November 1950 bis Januar 1951 komponierten Werkes fand am 21. März 1951 in der Pfarrkirche zu Berlin-Weissensee durch den Pfarrchor und Singkreis Weissensee unter Leitung von Ruth Dominik statt. Das ganze Werk wurde zum ersten Male am 23. März 1952 in der Ulrichskirche zu Halle durch den Chor der Evangelischen Kirchenmusikschule Halle unter Leitung von Eberhard Wenzel aufgeführt.

Als Text benutzt Fiebig die Kapitel 11 bis 15 des Markus-Evangeliums.¹⁾ Die Handlung fängt also mit dem Einzug Jesu in Jerusalem an. "Dadurch rückt die grosse Rede Christi vom jüngsten Tag in den Mittelpunkt. Ihr voraus gehen im ersten und zweiten Teil die Streitgespräche des Herrn mit den Pharisäern, Sadduzäern und Schriftgelehrten; ihr folgt, im vierten und fünften Teil, die eigentliche Passionshandlung".²⁾ Fiebig teilt also den Stoff in fünf Teile ein, von denen streng genommen nur die letzten zwei vom tatsächlichen Passionsgeschehen handeln. Sie werden im Rahmen dieser Untersuchung einer näheren Betrachtung unterzogen. Im Vorwort des Werkes erwähnt Fiebig

- 1) Adrio: a.a.O., S.320: Fiebig "knüpft in seiner Markuspassion an die Choralpassion an, gelangt aber auf erweiterter textlicher Grundlage und mit Verwendung zweier Chöre in die Nähe des Passionsoratoriums".
- 2) Dominik, Ruth: Werkbesprechung in Zeitschrift für Musik, 113 Jg. Heft 5, 1952, S.309.

die Möglichkeit, dass die ersten drei Teile für sich als selbständiges Werk unter dem Titel "Siehe, Er kommt" aufgeführt werden können, desgleichen die Teile 4 und 5.¹⁾ Über die Verwendbarkeit des Werkes im Rahmen des Gottesdienstes äussert sich der Komponist wie folgt: "Für die Darbietung im gottesdienstlichen Rahmen wird auf die Möglichkeit verwiesen, die fünf Teile des Werkes auf die Tage Montag bis Freitag der Karwoche zu verteilen. Die Gemeinde kann in die von beiden Chören gesungenen Choralverse mit einstimmen".²⁾ Der dritte Teil, der den Hinweis Christi auf die Zerstörung Jerusalems und das Weltende (Markus 13, 1-37) zum Inhalt hat, bildet den Höhepunkt des ganzen Werkes: "Während Christus die Bibelworte rezitiert, singt gleichsam symbolisch als Hintergrund der Chor das Dies Irae, das sich, von der Einstimmigkeit angefangen zur doppelchörigen Achtstimmigkeit entwickelt".³⁾

Das Werk ist für zwei a-cappella-Chöre und Solostimmen geschrieben. Die getrennt aufgestellten Chöre⁴⁾ erfüllen verschiedene Funktionen: Chor 1 singt die Turbasätze, Chor 2 bringt hauptsächlich die betrachtenden Choral- und Liedverse an den Einschnitten

1) Fiebig, Kurt: Markuspassion, Vorwort.

2) Fiebig: a.a.O.

3) Wunderlich, Heinz: Die Markuspassion von Kurt Fiebig in Halle, in: M&K, 22 Jg., 1952, S.124.

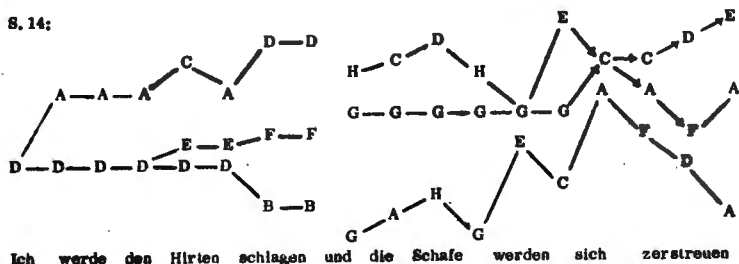
4) Fiebig: a.a.O.: "Wo es der Raum und die akustischen Verhältnisse gestatten, empfiehlt es sich, die beiden Chöre getrennt aufzustellen, z.B. Chor 1 und die Solisten am Altar, Chor 2 auf einer Empore".

der Handlung zu Gehör. "In einige dieser Verse stimmt auch der 1. Chor mit ein, so die Gemeinde darstellend, oder falls sie mitsingt, anführend".¹⁾

Die Einsetzung des Abendmahls gelangt zu besonderen Wirkung durch den gleichzeitigen Vortrag des Chorals "O Lamm Gottes, unschuldig". Die Zweidimensionalität dieser Stelle besteht darin, dass Christus sich an seine Gemeinde wendet und auf seinen Versöhnungstod am Kreuze hinweist, gleichzeitig aber der Choraltext die Gedanken und Gefühle des Hörers schildert, nämlich die Anerkennung des Versöhnungswerkes Christi und die Bitte um Gnade. Die Reue des Petrus wird durch den Choral gleich nach der Verleugnungsszene ebenso eindrucksvoll beleuchtet, wobei Petrus zum Satz des Chores eine fünfte Stimme singt. Zur Vertiefung dient auch die Kombination der Stimme des Hauptmanns mit den nacheinander ein tretenden Chören am Ende des Werkes. An einigen weiteren Stellen der Partien des Evangelisten-, Jesu oder der Soliloquenten tritt der erste Chor zur Verstärkung des Ausdrucks zusammen mit der Solostimme auf, und zwar bei den Worten, "Ich werde den Hirten schlagen und die Schafe werden sich zerstreuen" (S.14), "Ja wenn ich mit dir auch sterben müsste, wollte ich dich nicht verleugnen" (S.15), "dass er des Todes schuldig wäre" (S.26), "Er ist unter die Übeltäter gerechnet" (S.37), "Eli, Eli lama asabthani" (S.40). Die Ausdruckskraft der solistischen Melodielinie wird also an diesen Stellen durch den Zusatz der chorischen Stimmen bereichert, und damit werden weitere musikalische Mittel in den Dienst der Textinterpretation gestellt.

1) Dominik: a.a.O., S.309.

Im folgenden Beispiel wird die Solomelodie homorhythmisch durch die Tenor- und Bassstimmen des Chores begleitet. Die Solomelodie schildert durch häufigere Sprünge und Lagenwechsel die Begriffe "schlagen" und "zerstreuen". Charakteristisch ist auch die falsche Betonung der schwachen Silben der Worte "werdén" und "zerstreuén". Das Bild der zerstreuten Schafe wird durch die Chorstimmen nachgezeichnet, deren Linien sich in verschiedene Richtungen auseinanderbewegen bzw. sich überkreuzen:



Im folgenden Beispiel charakterisiert die Solostimme, die sich in Quintsprüngen und weite Bögen bewegt, den übermütigen Petrus. Die stufenweise erfolgende Bewegung der Chorstimmen interpretiert den tieferen Sinn dieser Worte und weist schon auf die tatsächliche Verleugnung hin. Dadurch widersprechen die Chorstimmen sozusagen musikalisch der Solostimme des Petrus. Die drei Chorstimmen bewegen sich zum Anfang im Unisono und spalten sich bei den Worten "auch sterben müsste" in Mollklänge:

S. 15

Ja wenn ich mit dir auch sterben müßte, wollt ich dich nicht verleugnen!

Ja wenn ich mit dir auch sterben müßte wollt ich dich nicht verleugnen.

Ich will nicht sterben

Durch die doppelchörige Gestaltung der "Kreuzige"-Ausrufe erhält diese Stelle ihren besonderen dramatischen Akzent. Der Komponist bedient sich hier scharfer dissonanter Klangsichtungen:

S. 33

Kreuzige ihn, Kreuzige ihn, Kreuz - - zige, Kreuz - - zige ihn

Kreuzige, Kreuz - - zige ihn, Kreuz - - zige, Kreuz - - zige ihn

Kreuzige ihn, Kreuz -

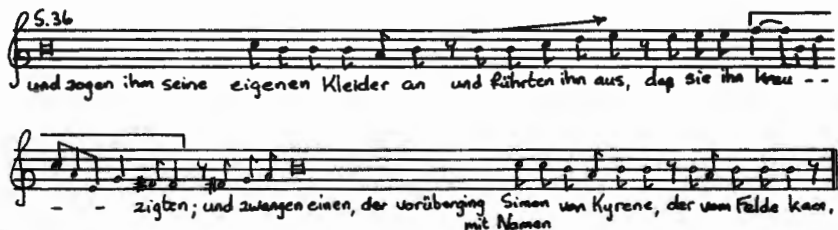
Die beiden folgenden Klangsichtungen bilden die Grundlage des ganzen Satzes:

Die Töne des ersten Klangs werden melodisch zwischen diese beiden Klangschichtungen gestellt. Das gleiche melodische Motiv wird an anderen Stellen des Werkes als Kreuzigungs-Motiv verwendet, z.B.:



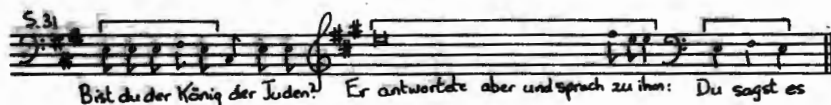
Klangliche Komplexität als Spannungserzeugungs-
mittel zeigt sich auch an anderen Stellen des Werkes.¹⁾

Die Evangelisten- und Soliloquentenpartien sind dramatisch so gestaltet, dass die melodischen Linien durch ihre freie Bewegung interpretierende Wirkung haben. Der Text wird nicht bloss lektionsartig deklamiert, sondern musikalisch gestaltet in dem Sinne, dass die melodischen Linien den Textinhalt ausdeuten und die wichtigen Textteile hervorheben. Das nächste Beispiel zeigt deutlich den Unterschied zwischen mitteilenden und textnachzeichnenden melodischen Abschnitten. Die aufsteigende melodische Bewegung bei den Worten "und führten ihn aus" hat einen lediglich schildernden, die Melismatik beim Wort "kreuzigten" dagegen ausdeutenden Charakter:

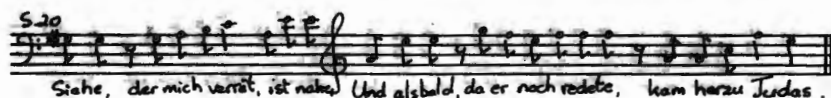


1) Siehe z.B. die Vertonung der Fragen "Bin ich's" der Jünger, S.11.

An verschiedenen Stellen des Werkes finden sich thematische Entsprechungen, z.B. in der Gethsemane- und Verleugnungsszene (S.14f. und S.28f.). Im nächsten Beispiel wird ein motivischer Zusammenhang zwischen der Frage des Pilatus und der Antwort Jesu deutlich:



Das folgende Beispiel veranschaulicht der gleiche Quintsprung beim Abschluss der einen bzw. am Anfang der nächsten Phrase die schnelle Aufeinanderfolge der Ereignisse:



Die Erhöhung bzw. Erniedrigung bestimmter Töne dient an verschiedenen Stellen zur Betonung besonders inhaltsreicher Worte oder Satzteile, z.B. "Begräbnis" (S.8), "Tod" (S.8, S.24) "zum Tode brächten" (S.24), "Dass Er des Todes schuldig wäre" (S.26), "er leugnete" und "ich kenne" (S.29). Im nachstehenden Beispiel werden die Kernwörter des Satzes durch Vertiefungen angedeutet:



Die beiden nächsten Beispiele zeigen, wie durch weite melodische Bögen, durch deutliche melodische und rhythmische Differenzierung sowie durch Tonhöhenkontrastierung die verschiedensten Begebenheiten des Passionsgeschehens nachgezeichnet sind. Es werden hier gegensätzliche Ereignisse geschildert, nämlich einerseits der triumphierende Sieg, andererseits das qualvolle Hinscheiden Christi. Nach dem aufsteigenden Quartsprung bewegt sich die Melodie im ersten Beispiel in einer breiten Linie vom tiefen H bis hohem E. Die aktivierende aufsteigende Septime und die sich anschliessende abwärts gerichtete Bewegung versinnbildlichen die Handlung bei den Worten "und kommen". Auffallend ist die Tatsache, dass die Melodie nicht zu ihrem Ausgangston zurückkehrt, sondern in der Höhe bleibt, auf diese Weise den himmlischen Wohnsitz des Heilandes andeutend:



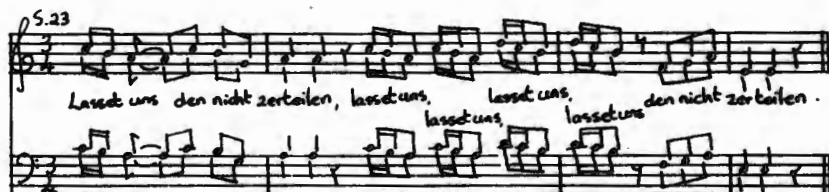
Im zweiten Beispiel bewegt sich die Melodie in drei Abschnitten im wesentlichen abwärts vom hohen B bis zum tiefen C, also über einen Umfang von fast zwei Oktaven hinweg. Der erste Abschnitt schildert durch eine aufsteigende und eine anschließende längere absteigende Bewegung den letzten Aufschrei und das Hinscheiden Christi. Beachtenswert ist der Querstand zwischen dem Anfangs- und Schlusston der absteigenden Linie. Die aufsteigende Septime im zweiten Abschnitt bildet, ähnlich wie im vorigen Beispiel, bei der Schilderung des Vorgangs "und der Vorhang zerriss" ein aktivierendes Element. Die absteigende Terzenmelodik unterschreitet den tiefsten Ton des vorigen Abschnitts und symbolisiert solchermaßen den Inhalt der Worte "bis unten aus":



4. Johannespassion von Waldram Hollfelder (1955)

Das für vierstimmigen a-cappella-Chor und Solostimmen geschriebene Werk wird durch den Choral "Herr Jesu deine Angst und Pein" eingeleitet und mit dem Choral "Ehre sei dir Christe" abgeschlossen. Der eigentliche Passionstext ist dem 18. und 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums entnommen und hat den Leidensweg Christ von seiner Gefangennahme bis zu seinem Hinscheiden zum Inhalt.

Fast sämtliche Turbachöre sind imitatorisch gestaltet. Die Stimmen treten meistens paarweise in parallelen Oktaven, Quinten oder Oktav-Quintklängen auf. An einer Stelle teilen sich die Stimmen nicht in der geschilderten Weise auf, sondern bewegen sich, dem Textinhalt entsprechend, im Unisono:



Die deklamatorische Melodik der solistischen Partien zeigt, von der Textanlage und -bedeutung her bestimmt, immer wechselnde melodische Einheiten. Im nächsten Beispiel findet sich am Anfang die Person des Kaiphas lediglich durch die Töne E-D dargestellt. Als er seine Absicht, Jesus umbringen zu lassen, bekanntgibt, erweitert sich der Stimmumfang des Evangelisten. Die zwei absteigenden Quartsprünge werden

auch an anderen Stellen des Werkes als Kreuzigungs-
 motiv verwendet. Anschliessend wendet sich die
 Aufmerksamkeit des Hörers Petrus und Johannes zu.
 Es findet eine Modustransposition von A-Aeolisch
 nach G-Aeolisch statt. Das Bild des draussen
 stehenden Petrus erhält durch den Moduswechsel eine
 besondere Eindringlichkeit. Im Anschluss daran
 ist wieder von Johannes und schliesslich von der
 Hinführung des Petrus in den Palast des Hohenpries-
 ters die Rede, und in entsprechender Weise wird der
 vorausgegangene Modus wieder aufgenommen:

54

Kaiphas Jesus

Es war aber Kaiphas der den Juden riet, es wäre gut, dass ein Mensch umgebracht würde für das Volk.

neue melodische Einheit: Petrus und Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein anderer Jünger. Dieser Jünger

der andere Jünger

war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters

Moduswechsel zur Andeutung des draussen stehenden Petrus

Palast. Petrus aber stand draussen vor der Tür. Da ging der andere Jünger,

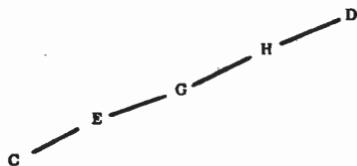
Rückkehr zum vorigen Modus

der den Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führte Petrus hinein.

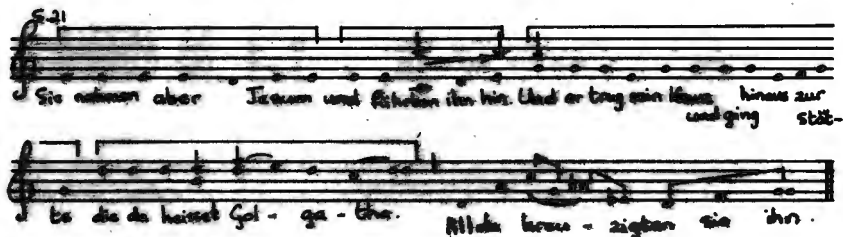
Im nächsten Beispiel versinnbildlicht das Durdreiklangsmotiv das Reich Christi. Der abgesunkene Ton D auf "Welt" und auf "dann" deutet das vergängliche "Reich dieser Welt" an. Er gehört im ersten Fall zugleich zur nächsten melodischen Einheit C-D-F-G. Durch den Wechsel der melodischen Einheiten gelangt der Gegensatz zwischen dem irdischen und himmlischen Reich zur Darstellung:

The image shows two staves of musical notation with German lyrics underneath. Above the staves are three interval diagrams. The first diagram shows a sequence of notes: Es (E-flat), G, and B, connected by lines. The second diagram shows a sequence: C, D, F, and G, connected by lines. The third diagram shows a sequence: Es (E-flat), G, and B, connected by lines. The first staff of music is labeled 'S. 11' and contains the lyrics: 'Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden'. The second staff contains the lyrics: 'kämpfen, dass ich den Juden nicht überant wortet würde. Aber nun ist nicht von mein Reich dannen.'

Im folgenden Beispiel, in dem die Hinführung Christi nach Golgatha geschildert wird, ist die Terzenschichtung charakteristisch. Sie erreicht auf dem Wort "Golgatha" ihren Höhepunkt:



Die Worte "allda kreuzigten sie ihn" werden durch Zurücksinken der Melodie, absteigende Quartensprünge und Tonerniedrigungen, d.h. durch musikalische Mittel, welche die Unausweichlichkeit des Leidensweges Christi zu symbolisieren geeignet sind, dargestellt:

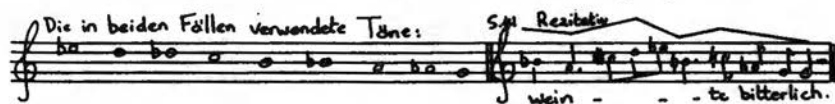


5. Lukaspassion für Solisten, dreistimmigen gemischten Chor und Obligate Orgel von Herbert Peter

Der Text des 1956 in Eisenach entstandenen Werkes ist dem 22. und 23. Kapitel des Lukas-Evangeliums entnommen und enthält die gesamte Leidensgeschichte von der Unterredung des Judas mit den Hohenpriestern bis zu den Worten des Hauptmanns. Die an verschiedenen Stellen des Werkes begegnenden Choralsätze haben gleichermassen eine gliedernde wie auch eine betrachtende Funktion. Die neun Strophen des Chorals "Jesu Kreuz, Leiden und Pein" stehen in unmittelbarer Beziehung zur Leidensgeschichte, und zwar dergestalt, dass sie an den

Inhalt der vorhergehenden bzw. nachfolgenden Szene anknüpfen. Die acht Orgelchoräle dienen der stillen Betrachtung und der persönlichen Stellungnahme des Hörers zu den Leidensgeschehnissen. Diese Choräle treten jedesmal nach einer bedeutsamen Begebenheit innerhalb der Leidensgeschichte auf und wecken im miterlebenden Hörer das Bewusstsein der eigenen Schuld und die Dankbarkeit gegenüber dem Erlöser. Als besonders eindrucksvoll erweist sich der Orgelchoral "Wenn meine Sünd' mich kränken" gleich nach der Verleugnung des Petrus. Die chromatische Bewegung in den Oberstimmen dient als Symbol der Sünde (passus duriusculus). Chromatik aber begegnet auch bei der Schilderung der Reue des Petrus. In beiden Fällen werden die gleichen Töne verwendet, doch in unterschiedlichen Zusammenstellungen: im Rezitativ wird die tiefe Gemütsbewegung durch eine sich windende Linie ausgedrückt, im Choral erscheinen die Töne in abwärtsgerichteten Kleinterzgängen:

Die in beiden Fällen verwendete Töne:



Syn. Rezitativ
we - - - te bitterlich.

Orgelchoral: Wenn meine Sünd' mich kränken



Der Orgelchoral "Wir danken dir Herr Jesu Christ", der direkt nach dem Hinscheiden Christi und der daran anschliessenden achten Strophe des Chorchorals auftritt, drückt durch die ornamentierte Melodie die Freude und Dankbarkeit des Hörers aus:



Der Komponist fordert im Vorwort des Werkes, der Hörer möge den Inhalt der Orgelchoräle miterleben und sie nicht als bloße instrumentale Zwischenspiele betrachten: "Es empfiehlt sich übrigens, der Gemeinde die Texte zu den Orgelchorälen in die Hand zu geben oder aber, wenigstens bei den unbekannten Chorälen (z.B. "O König Jesu Christi"), den cantus firmus von einem Chor (Kurrende oder Schola) mitsingen zu lassen".¹⁾

Die Orgel wird auch zur Begleitung der Rezitative verwendet. "Dadurch werden nicht nur die Solisten vor einem Abweichen aus der Tonart bewahrt, sondern der Chor erhält auch sichere Anschlusstöne. Die Wahl der Instrumente für die Rezitativbegleitung wird sich nach den jeweils vorhandenen Möglichkeiten richten".²⁾ Die Rezitative Christi sind im Stil des recitativo accompagnato, die der Soliloquenten sind durchweg im Stil des recitativo secco begleitet. Die Rezitative Christi haben einen deutlich fixierten Rhythmus und eine genaue Taktgliederung, während die sonstigen Rezitative "ohne genaue Festlegung der Notenwerte dem natürlichen Sprachrhythmus folgend vorzutragen" sind.³⁾ Im Ganzen fordert der Komponist

1) Peter, Herbert: Lukaspassion, Vorwort.

2) Peter: ebenda.

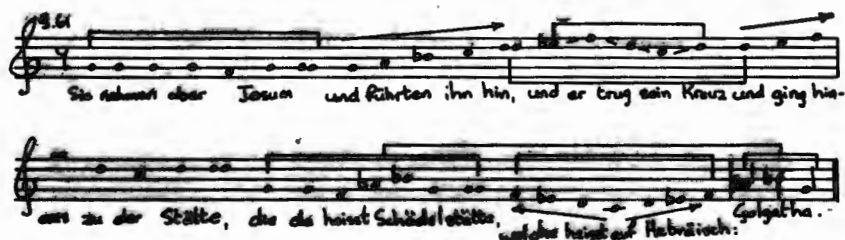
3) Peter: ebenda.

einen Vortrag, welcher der Dramatik des Passionsgeschehens entspricht: "Da der sich durch das Werk ziehende Choral "Jesu Kreuz, Leiden und Pein" von Petrus Herbert und die selbständigen Orgelchoräle jeweils Stücke betrachtenden Charakters sind, ist es besonders wichtig, dass die Rezitative und die Chöre, die die Handlung vorantreiben, flüssig und mit einer dem Passionsgeschehen gemässen Dramatik gesungen werden. Das Zeitmass wie auch die dynamischen Abstufungen werden sich aus einer wortbezogenen Wiedergabe von allein ergeben".¹⁾

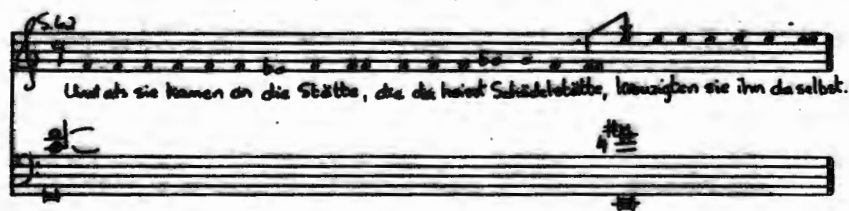
Das folgende Beispiel zeigt, wie die verschiedenen Begebenheiten des Passionsgeschehens melodisch nachgezeichnet werden und wie jede Phrase ihr eigenes melodisches Gepräge erhält. Nach den sich wiederholenden Tönen zur Andeutung der ersten Handlung ("nahmen") bewegt sich die Melodie stufenweise aufwärts bis zum Quintton, wodurch die Zielstrebigkeit der zweiten Handlung ("führten ihn hin") zur Darstellung gelangt. Die Zwischenfigur mit der Erniedrigung des E zu Es charakterisiert den kreuztragenden Jesus. Der Gang zur Schädelstätte wird durch die Weiterführung der stufenweise aufsteigenden Melodie vom Quint- bis zum Oktavton nachgezeichnet ("und ging hinaus"). Bei Nennung der Stätte sinkt die melodische Linie zur unteren Oktave herab. Den beiden Worten "Schädelstätte" und "Golgatha" liegt das gleiche Motiv zugrunde. Die Vertonung des

1) Peter: a.a.O..

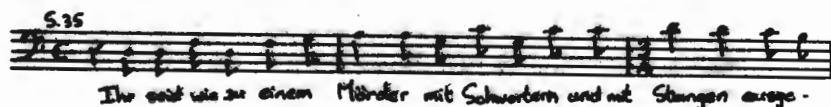
Zwischensatzes ("welche heisst auf Hebräisch"), geschieht durch eine symmetrische Figur, deren zweite Hälfte ein Spiegelbild der ersten Hälfte darstellt und also die Übersetzung symbolisiert:



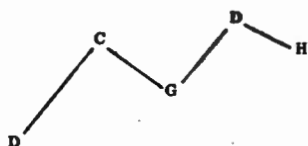
Die Ankunft an der Schädelstätte wird durch eine in tiefer Lage auftretende Figur im Tonumfang einer kleinen Terz geschildert. Der anschliessende grosse Septimensprung und die dissonante Harmonisierung unterstreichen die Dramatik des Kreuzigungsaktes:



Auch an der nächsten Stelle zeigt sich, wie Lagenwechsel sinnvoll zur Interpretation des Textes verwendet wird:



S.35



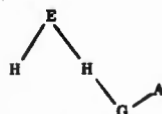
Ihr seid wie zu einem Mörder mit Schwertern und mit Stangen ausgegangen.



Ich bin täglich bei euch im Tempel gewesen,

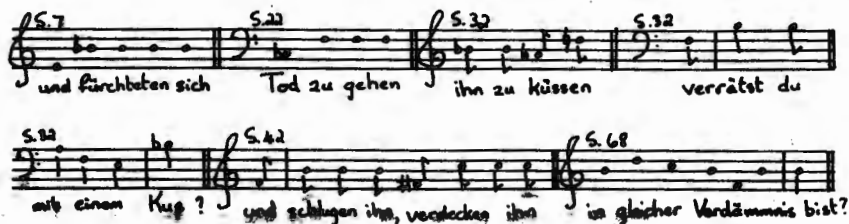


und ihr habt keine Hand an mich gelegt;



aber, dies ist eure Stunde und die Macht der Finsternis.

Darüber hinaus lässt sich die textbedingte Anwendung des Tritonus mehrfach feststellen. Er kommt vor, wenn es sich um die musikalische Nachzeichnung der Furcht, des Todes, des Verrats oder der Verspottung handelt:



Bei der Vertonung inhaltsähnlicher Textstellen pflegt sich der Komponist verwandter Motive zu bedienen. So liegt den folgenden an Jesus gestellten Fragen das gleiche Motiv zugrunde:



6. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Johannes für Tenor, Bass und drei- bis fünfstimmigen Chor a-cappella von Ulrich Baudach (1957)

Das Werk wurde in 1957 in Hamburg unter Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Zur Gliederung des Passionsberichtes verwendet Baudach sieben Choralvariationen über "Jesu Kreuz, Leiden und Pein", eine Gepflogenheit, mit der er sich

"offensichtlich an Distler angelehnt"¹⁾ hat. Jeder der Berichtteile wird durch einen Choralsatz, der sich inhaltlich auf das vorhergegangene Geschehen bezieht, abgeschlossen. An den Schluss des Berichtes stellt Baudach statt der Worte des Hauptmanns, die im Johannes-Evangelium nicht mitgeteilt sind, das Glaubensbekenntnis des Evangelisten: "Und der das gesehen hat, der hat es bezeugt, und sein Zeugnis ist wahr; und dieser weiss, dass er die Wahrheit sagt, auf dass auch ihr glaubet" (Joh. 19, 35).

Die drei- bis fünfstimmigen Choralsätze "zeigen eine ergiebige Vielfalt in der Behandlung des cantus, zu dem in anderen Stimmen teilweise neue Texte treten".²⁾ Im ersten Choral erklingt die Choralmelodie im Bass. Die beiden Gegenstimmen geben hier und dort eine intensivierte Interpretation des Textes. So erscheinen die Worte "ihm zu Lob und Ehren" z.B. im cantus in abwärts verlaufender Richtung, während die Gegenstimmen in parallelen Sext- bzw. Quartsextakkorden aufsteigen.



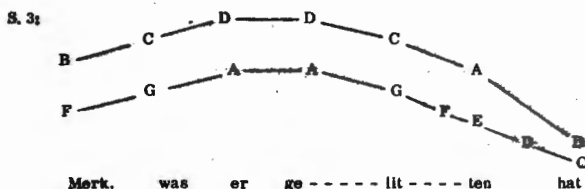
1) Adrio: a.a.O., S. 307.

2) Weiss, Dieter: Ulrich Baudachs Johannes-Passion, in: M&K, 28 Jg., 1958, S.139.

Durch die melismatische Behandlung der Schlusszeile erfährt der Gedanke der gnadenreichen Erlösung seine besondere Betonung:



Der Textinterpretation dient auch die absteigende Bewegung der Melodie bei den Worten "Merk, was er gelitten hat":



Im zweiten Choral findet sich der Text auf zwei Stimmgruppen aufgeteilt. Die Worte "Jesus, wahrer Gottessohn" erklingen in den oberen drei Stimmen (c.f. im Alt), die anschliessenden Worte werden durch die unteren zwei Stimmen (c.f. im Tenor) vorgetragen. Die folgende Zeile ("fing bald in der Jugend an") wird wieder von den oberen drei Stimmen (c.f. im zweiten Sopran gesungen). Die Dienerggestalt Christi ist durch die Bass-stimme zum Ausdruck gebracht:

| | | |
|-----------------|------------------------|-------------------|
| S. 6: Sopran 1: | ----- | |
| Sopran 2: | Jesus, wahrer Gottes - | flieg bald in der |
| Alt: | sohn | Jugend an |
| Tenor: | auf Erde er - | als ein Knecht |
| Bass: | schienen | zu dienen |

Der Gedanke der Erlösung gelangt wieder, wie im ersten Choral, in der Schlusszeile durch melismatische Auflockerung der melodischen Linie auf dem Wort "genesen" zur Darstellung:



Im dritten Choral begegnet die Choralmelodie durchgehend im Bass. Durch die homorhythmische Bewegung der Stimmen werden die verschiedenen Textabschnitte deutlich abgestuft. Die aufsteigende Intervalle im Sopran führen zu den auf dem Höhepunkt erscheinenden Quartsprüngen, welche die Verspottung und die Gewalttätigkeit andeuten;

S. 11:

| | | | | | | | | | |
|----------|------------------|----------------------------------|------------------------|--------|------------|------------|--------|--------|---|
| A
D | H
E | D
G | F
C | F
C | E
B | D
A | H
E | D
G | E |
| Jesus da | gebunden, und im | verdeckt, verspott und verspott, | jämmerlich geschlagen, | | auch ver - | durch er - | | | |
| gefangen | geführt Rat be - | schweret | | | dammt aus | dicht! An | | | |
| ward, | hart | | | | Hass und | klagen | | | |
| | | | | | Neid, | | | | |

Im vierten Choral findet sich die Choralmelodie als Unterquintkanon zwischen Sopran und Alt. Der Bass und der Tenor bildet zusammen mit dem Alt parallele Sextakkorde. Oberhalb der Chorstimmen erscheint zu den vom Solosopran vorgetragenen Worten "Kyrie eleison, Christe eleison" eine rhythmisch freiere Melodie.

Die Choralmelodie erklingt im fünften Choral im zweiten Sopran. Bedeutungsvolle Elemente in diesem Teil sind die langgehaltenen Töne auf "Tod", die in den Aussenstimmen eine Dauer von 14 Vierteln haben, und die parallelen Oktaven auf "O Mensch, o Mensch fass's zu Herzen!", wodurch diese herausfordernden Worte scharf hervorgehoben werden.

Im sechsten Choral finden sich wiederum zwei Texte verwendet. Baudach zeichnet, indem er die musikalische Setzung dieser Texten vertont, ein plastisches Bild der Christusgestalt, dessen Versöhnungswerk und Erlösungstat hier im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Die Choralmelodie erklingt im Alt und wird von je zwei Stimmen umrahmt. Der Choraltext bezieht sich auf das Versöhnungswerk Christi, der Text der Aussenstimmen auf seine Erlösungstat:

S. 31:

Siehe, siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt

c. f. Jesus ist das Weizenkorn, das im Tod erstorben, und uns, die wir
waren verloren, das Leben erworben;

Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt

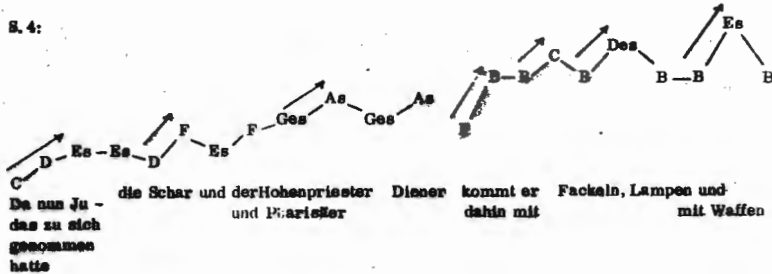
In den Soliloquentenpartien findet sich der Textsinn durch entsprechende Melodierichtung und zweckmässige Intervallverwendung musikalisch wieder=
gegeben.¹⁾ Es herrscht "grösstmögliche Freiheit innerhalb der von Gegenstand und Notenbild gesetzten Grenzen".²⁾

Im nächsten Beispiel zeichnet die aufsteigende Melodielinie³⁾ die Erscheinung des Judas nach. Die Gipfeltöne der Melodie folgen stufenweise aufeinander: C-D-Es-F-Ges-As-B-C-Des-Es. Durch sie werden die verschiedenen Personengruppen der Hohenpriester, Pharisäer und Diener angedeutet und die Wörter

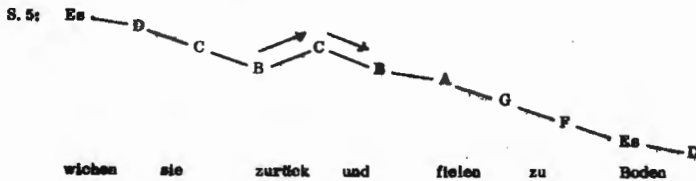
- 1) Weiss: a.a.O., S.140: "Die Partien der verschiedenen Soliloquenten konzentrieren sich jeweils auf einen bestimmten Ambitus, der ohne Formeln frei durchgestaltet wird...Die syllabische Deklamation sucht das Wort sinngemäss zu unterstützen. Hier erweisen sich die Anschlüsse an dramatische Höhepunkte als besonders gelungen".
- 2) Baudach, Ulrich: Johannespassion, Kassel, 1957, Vorwort: "Die einstimmigen Partien wurden verschieden notiert: Die des Evangelisten, seiner berichtenden Funktion gemäss, in einer rhythmisch nicht fixierten Rezitations-Notation und die der übrigen Soliloquenten zwar rhythmisch fixiert, keinesfalls aber in der Absicht einer metrischen oder tempo=mässigen Bindung".
- 3) Siehe auch die verschiedenen anderen Stellen, an

"Fackeln", "Lampen" und "Waffen" hervorgehoben:

S. 4:

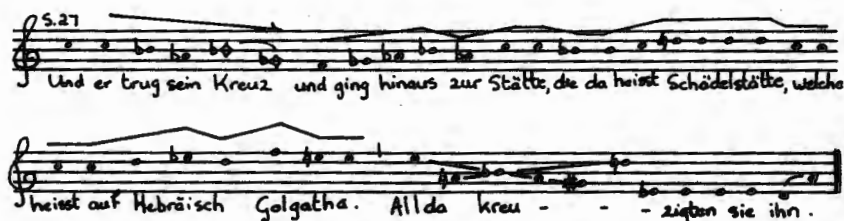


Ebenso realistisch wird das Zurückweichen und das Zu-Boden-Fallen melodisch veranschaulicht, wobei das Wort "zurück" durch eine charakteristische Melodiewendung zum Ausdruck gebracht ist:

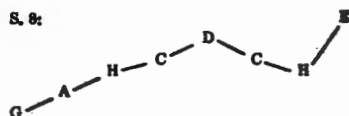


denen die aufsteigende Melodik eine ähnliche Bedeutung hat, z.B. "ging er hinaus" (S.4), "und führte Petrus hinein" (S.8).

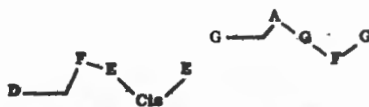
Eine gewundene Melodielinie, die sich immer höher schraubt, schildert den Gang Christi zur Kreuzigung. Das Tragen des Kreuzes wird durch absteigende Ganztöne angedeutet. Der dramatische Höhepunkt auf den Worten "allda kreuzigten sie ihn" erhält durch Intervalle wie kleine Sekunde, Tritonus, grosse Septime usw. seine besondere Intensität. Ausserdem lässt sich hier das Kreuzsymbol aus dem Notenbild deutlich erkennen:



Auch die Gegensätzlichkeit in der Stimmlage wird manchmal als Charakterisierungsmittel verwendet. So findet sich z.B. der draussenstehende bzw. sich wärmende Petrus an drei Stellen durch eine aussergewöhnlich tiefe und deshalb aus dem Rahmen fallende Stimmlage angedeutet:



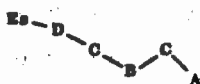
zu des Hohenpriesters Palast.



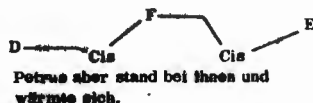
Petrus aber stand draussen vor der Tür.

Da ging der andere Jünger

S. 9:



und wärmten sich.



Petrus aber stand bei ihnen und wärmte sich.



Aber der Hohepriester

S. 10:



dem Hohepriester Kaphas.

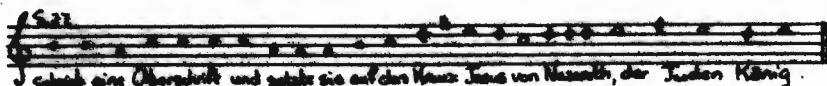


Simon Petrus aber stand und wärmte sich.



Da sprachen sie zu ihm:

Wie in den Passionen von Schütz,¹⁾ wird auch in diesem Werk die Kreuzüberschrift durch doppelte Notenwerte und durch hohe Melodietöne zum Ausdruck gebracht:



Baudach nutzt die Ausdrucksqualitäten der Intervalle und stellt sie in den Dienst einer sinnvollen musikalischen Gestaltung des Textes. So wird das

Gerber: a.a.O., S.162.

Tritonus an manchen Stellen des Werkes zur Veranschaulichung der gegen Jesus gerichteten Handlungen (z.B. Verrat, Geisselung, Kreuzigung) sowie zur Ver sinnbildlichung seines Leidens verwendet. Dieser Tonabstand kommt entweder als Sprung innerhalb einer Melodielinie oder als Eckintervall einer solchen vor:

S. 4 S. 12 S. 18
 Judas aber, der ihn verrät von Kaiphas in das Richthaus und geißelte ihn

S. 18 S. 20 S. 20
 flochten eine Krone eine Dornenkrone Also ging Je - - sus hinaus

S. 20 S. 25
 sehst, se - - het, welch ein Mensch Da überantwortete er ihn

S. 27 S. 30 S. 31
 Jesus gekreuzigt war Mich dür - - stet und zeigte das Haupt und verschied.

Die Quarte bzw. Quinte wird in diesem Werk als Ausdruck der Macht, der Gewalt, des Sieges, der Aufregung sowie der starken Betonung bzw. nachdrücklichen Bestätigung verwendet. Siehe z.B. die folgenden Stellen (die Klammern deuten an, wo jeweils eines dieser Intervalle vorkommt):

S. 6: "Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab".

S. 8-9: "Bist du nicht auch dieses Menschen Jünger einer? Er sprach: Ich bin's nicht!"

S.10: "Sollst du dem Hohenpriester also antworten?"

S.11: "verdeckt, verspott und verspeit, jämmerlich geschlagen".

S.13: "Wir, wir dürfen niemand töten!"

S.23: "Lässt du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum König macht".

S.24: Sehet, sehet, das ist euer König!".

S.24: "Wir haben keinen König, keinen König, denn den Kaiser".

Das folgende Beispiel illustriert die unterschiedlichen Ausdrucksqualitäten der Intervalle: Macht und Befreiung werden durch Quarten- bzw. Quintensprünge, die Kreuzigung durch Tritonussprünge symbolisiert:



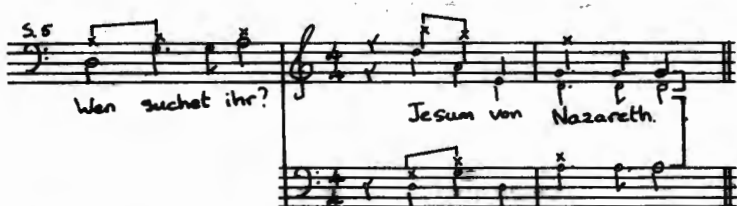
Auch im nächsten Fall werden die Quint- bzw. Tritonusintervalle zur Textausdeutung verwendet. Die Quinten beziehen sich einerseits auf Pilatus ("soll ich"), andererseits auf Jesus ("euren König"). Kontrastierend dazu kommt der Tritonus auf dem Wort "kreuzigen" vor. Die Intervalle verketteten sich auf solche Weise, dass eine symmetrische Konstruktion entsteht: sie bewegen sich aufwärts bis zum Wort "König" und abwärts bis zum Wort "kreuzigen":



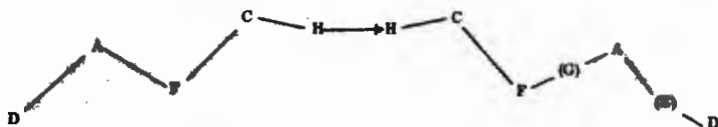
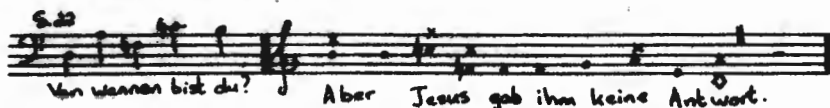
Im folgenden Beispiel symbolisiert die steigende Quarte das himmlische, die fallende Quarte das irdische Reich. Zur Vertonung der Worte "Reich von dieser Welt", d.h. zur musikalischen Darstellung des Trügerischen und Vergänglichen wird eine tritonum-umrahmende Figur verwendet. Die Quartensprünge, die bei der Textstelle "kämpfen, dass ich den Juden nicht überantwortet würde" begegnen, dienen zur Versinnbildlichung des Sieges:



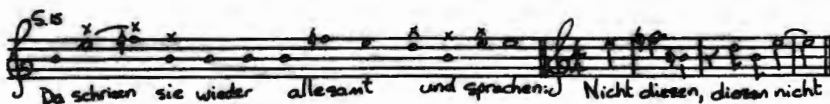
Die Wiedergabe logischer Zusammenhänge durch musikalisch ähnliche Motive bzw. verwandte Mittel kann an verschiedenen Stellen des Werkes nachgewiesen werden. Das nächste Beispiel zeigt, wie die Frage Jesu ähnlich vertont ist wie die anschließende Antwort der Menge. Das Fragemotiv bewegt sich aufwärts: (D-G-A), das Antwortmotiv abwärts (D-A-(E)-G). Im Bass kommt das Motiv ebenfalls vor (D-G-(D)-A). Im Schlussklang werden die genannten drei Töne senkrecht übereinander gestellt. Die Quarte wird hier sowohl als melodisches wie auch als harmonisches Bauelement verwendet:



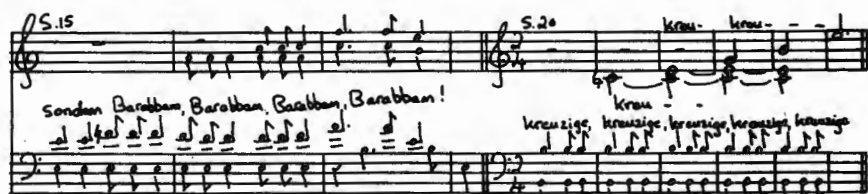
Das folgende Beispiel illustriert, wie die Beziehung zwischen der Frage des Pilatus und dem Schweigen Jesu durch eine Krebsbewegung des Themas der Frage dargestellt wird. Baudach veranschaulicht damit auf eindrucksvolle Weise, wie die Frage unbeantwortet zum Fragesteller zurückkehrt. Zur weiteren Betonung des Schweigens Jesu folgt nach der Krebsbewegung eine Pause:



Das nächste Beispiel lässt eine Ähnlichkeit zwischen dem Redeeinführungsmotiv und dem anschließenden Motiv des Turbachores erkennen. Der Ausdruck der Aufregung der Volksmenge wird damit auf die redееinführenden Worte vorverlegt:



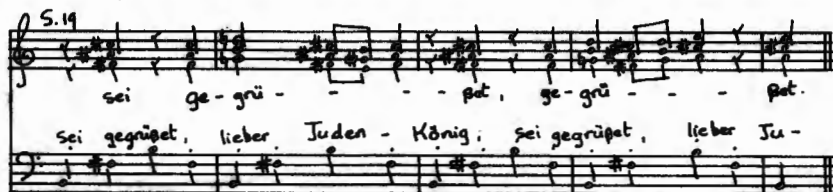
Zur dramatischen Gestaltung der "Barabbas"-bzw. "Kreuzige"-Ausrufe finden sich die gleichen Mittel verwendet: über rhythmisierten Orgelpunktöne erhebt sich allmähliche ein Klanggebäude von wachsender Eindringlichkeit:



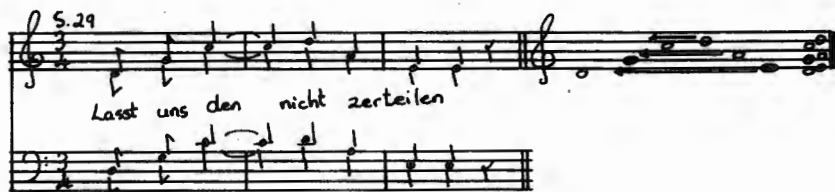
"Die....drei- bis fünfstimmigen Turbachöre sind ungemein packend und treffen die jeweilige Situation genau. Baudach gelingt es hier, mit sparsamen, aber nie spröden Mitteln starke Eindrücke zu schaffen. Eine klug disponierte Rhythmik und Stilmittel moderner Chorkomposition (wie z.B. Unisono-Führungen, parallele Quintakkorde gegen Basso-Ostinato und Gegeneinandersetzen von Stimmgruppen) helfen eine stets lebendige Musik zu schaffen".¹⁾ Im Verspottungschor ("Sei gegrüßet, lieber Juden=könig", S.18) bewegen sich die Frauenstimmen durchgehend in parallelen Durdreiklängen gegen die Ostinatomotive in den Männerstimmen. Die kurze Töne im Bass, die in Quinten- bzw. Quartintervallen verlaufen, bewirken in Verbindung mit der synkopierten Rhythmik und den durch Pausen voneinander abgesetzten Wortsilben der Oberstimmen einen spielerischen Aus=

1) Weiss: a.a.O., S.140.

druck, Die Intensitätszunahme beruht auf der Beschleunigung des rhythmischen Ablaufs:



Parallele Oktavbewegung wird in diesem Werk zu verschiedenen Zwecken in Anwendung gebracht, nämlich als Mittel lediglich zur einfachen Darstellung des Passionsgeschehens (z.B. im Ankündigungsschor: "Das Leiden und Sterben unsres Herrn"), als Kontrastierungsmittel (z.B. im Chor "Wäre dieser nicht ein Übeltäter", in dem nur das Wort "Übeltäter" durch Aufspaltung der Stimmen klanglich hervorgehoben wird), als Betonungsmittel (z.B. an der Stelle "Wir haben keinen König", S. 24) und als Schilderungsmittel im besonderen Sinne. Eine Verwendung der parallelen Oktavbewegung in der letztgenannten Bedeutung lässt sich bei den Worten "Lasst uns den nicht zerteilen" feststellen. Die auf- und abwärts gerichteten Quartensprünge passen sozusagen ineinander und bilden eine symmetrische Konstruktion:



7. Johannespassion für drei Vorsänger und gemischten Chor a-cappella, Opus 62 von P. Corbinian Rother (1962)

Der Text¹⁾ des Werkes (Johannes-Evangelium, Kap. 18, 1-40 und Kap. 19, 1-42) beschreibt die Leidensgeschichte von der Gefangennahme bis zu der Grablegung Christi.

Dem Chor obliegt in diesem Werk eine vierfache Aufgabe, die Linkenbach wie folgt beschreibt:

"1. die feierliche Ankündigung ('Das Leiden unseres Herrn Jesus Christus nach Johannes'), der feierliche Ausklang ('Dank und Bitte', mit Sopran-Solo: 'Ich danke dir, Herr Jesu Christ'); 2. das aufgehetzte

1) Deutsche Übersetzung aus "Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes" übersetzt von Paul Riessler und Rupert Storr, (Matthias-Grünwald-Verlag,) Mainz 1952.

Volk damals, das teilnehmende Volk heute; 3. Zitate, die Johannes bringt; 4. Zwischenbemerkungen im Passionsbericht".¹⁾ Der Schlusschor, in dem der Versöhnungstod Christi und seine Bedeutung für den Hörer im Mittelpunkt steht, hat betrachtenden Charakter. Auf jede Choralzeile, die vom Chor gesungen wird, folgt eine besinnliche Wiederholung der gleichen Worte durch eine deklamierende Solostimme. Auch zwei weiteren Stellen des Werkes widmet sich der Chor der Betrachtung und repräsentiert hier "das teilnehmende Volk" von heute. Während der Evangelist den Gang Christi nach Golgatha beschreibt, singt der Chor die Worte "Mein Kreuz, mit meinem Kreuz", womit der Zuhörer darauf aufmerksam gemacht wird, dass Jesus auf seinem Leidensweg unsere Last und Schuld übernommen hat. Eine ähnliche betrachtende Funktion des Chores begegnet beim Bericht vom Hinscheiden Christi.

In den Turbachören, die "das aufgehetzte Volk damals" repräsentieren, lässt sich die Linienbewegung der Melodie immer deutlich erkennen. Aus der Verbindung der melodischen Linien entwickelt sich eine farbenreiche und in manchen Fällen kühne Harmonik. Es lassen sich in diesen Chören vielfältige Konstruktionsarten feststellen, z.B. imitatorische Verwendung

1) Linkenbach, Klaus: Zur Johannespassion von P. Corbinian Rother, in: M&K, 35 Jg., Heft 1, 1965, S.26.

von Einzelstimmen bzw. Stimmpaaren, Stimmkopplungen sowie Unisonoführung aller vier Stimmen. Das nächste Beispiel zeigt, wie verschiedene Formen eines Tonleitermotivs gleichzeitig in allen vier Stimmen verwendet werden. Die Tonleiterbewegung erstreckt sich über eine Sexte hin, und zwar verläuft sie in den oberen drei Stimmen nach oben, im Bass nach unten. Im Sopran und Tenor begegnet das Altmotiv in diminisheder Gestalt. Der Spannungshöhepunkt wird in dem am Schluss der Phrase erscheinenden Quintsextklang erreicht:



Das folgende Beispiel illustriert, wie durch die rhythmische Wiederholung der Töne in den Mittelstimmen und die aufstrebende Melodik in den Aussenstimmen der Gedanke der gesetzlichen Strenge dargestellt wird:



Zur Steigerung der Spannung tragen die vom Takt unabhängigen rhythmischen Akzente in starkem Masse bei:



Zur Hervorhebung und Unterstreichungs des Urteilspruches werden die beiden Silben des Wortes "sterben" gleichzeitig in allen vier Stimmen betont. Weitere musikalische Elemente, durch welche die Anschuldigungen der Zeugen klar herausgestellt werden, sind der Übergang zur Homorhythmik sowie der Wechsel zwischen Akkordstruktur und Unisonoführung:



Durch die chorische Wiedergabe der Zitate und Zwischenbemerkungen "bringt Rother eine Spannung in sein Werk, die beim Hörer keine Ermüdung aufkommen lässt, sofern sie entsprechend spannungsvoll gesungen werden".¹⁾ Bei den Zwischenbemerkungen handelt es sich um erklärende Sätze bzw. Satzteile, die zur genaueren Schilderung einer Person, einer Situation,

1) Linkenbach: a.a.O., S.26.

eines Ortes oder eines Zeitpunktes beitragen und an verschiedenen Stellen des Passionsberichtes vorkommen:

(a) Personenschilderung:

Auch Judas, sein Verräter, wagte den Ort und hieb ihm das rechte Ohr ab. Der Knecht hieß Malchus

Da ging der andere der mit dem Jünger, bekannt war, Hohenpriester hinaus. Auch Nikodemus, der einst bei ihm war, zur Nachtzeit

(b) Situationsschilderung:

Joseph von Arimathäa, ein Jünger Jesu, nur im geheimen Freilich, er hatte vor dem Juden Angst

(c) Hinweis auf einen Ort:

Diese Inschrift lesen viele von den Juden- der Ort, wo Jesus gekreuzigt lag nämlich nahe bei worden war, der Stadt.

(d) Hinweis auf einen Zeitpunkt:

Führten sie Jesus ins Gerichtsgebäude. Es war früh am Morgen

An manchen Stellen des Werkes lassen sich motivische Anschlüsse bzw. Fortspinnungen feststellen, welche die melodische Linie von der einen zur anderen Partie ununterbrochen weiterführen, z.B.:

S.2 Jesus Ev. Chor Ev.
Wen suchet ihr? Sie sagten zu ihm: Je - - sus von Nazareth Jesus erwiderte ihnen:

A Jesus Ev. Chor Ev.
Ich bin es. Auch Judas, sein Verräter, stand dabei. Als er nun zu ihnen sagte:

B
Ich bin es, wichen sie zurück und stürzten zu Boden.

Das nächste Beispiel lässt offenbar werden, wie eine Abfolge verschiedener Ereignisse durch Motivwiederholung zur Darstellung gelangt. Das überleitende Motiv zu den Worten "dann traten sie vor ihn hin und riefen" wird im anschliessenden Turbachor als Sequenz weitergeführt:

S.1 Ev.
Barabbas war aber ein Räuber. Pilatus hielt Jesus und liess ihn geißeln.

A
Und die Soldaten flochten Dornen und setzten sie ihm auf das Haupt und legten eine Krone aus.

B Chor
Ihm einen Purpurmantel an. Dann traten sie vor ihn hin und riefen: Hail, dir Heil,.

Auch in den nachstehenden Beispielen zeigt sich, wie der Textinhalt musikalisch nachgezeichnet wird. Im ersten Fall handelt es sich um die beiden letzten Lebensäusserungen Christi "neigte er das Haupt" und "gab den Geist auf", die der Komponist durch die gleiche Tonleiterfigur in ab- und ansteigender

Richtung veranschaulicht. Im zweiten Fall bildet der Ton A die Mitte zwischen den beiden Aussentönen Cis und Fis, wodurch der Bedeutung des Textes entsprochen wird:



8. Johannespassion für Solosänger und vierstimmigen gemischten Chor a-cappella von Hermann Schroeder (1964)

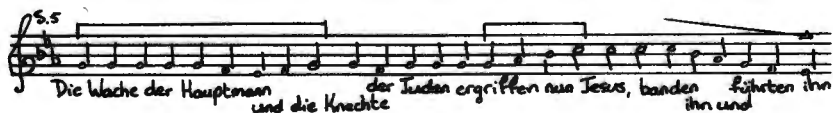
In diesem Werk lassen sich bestimmte Lektions=töne erkennen, d.h. Töne, die sich ständig wieder=holen bzw. als Achsentöne melodischer Abschnitte auftreten. Der Evangelist rezitiert auf dem Ton G, benutzt aber auch die Töne in der Unterquinte und in der Oberquarte. Der Ambitus der Evangelisten=partie erstreckt sich von C bis C₁. Der Lektionston der Jesus-Partie liegt auf der Unterquinte, der Ambitus umfasst, abgesehen von wenigen Ausnahmen, die Töne von C bis G₁. Die Partien der Soliloquenten

liegen durchweg um die obere Oktave.¹⁾

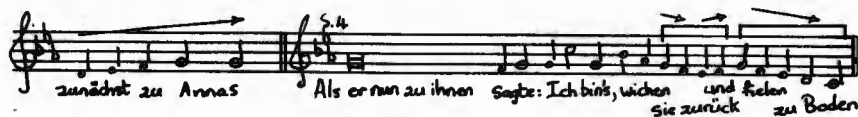
Die Melodik der Partie des Evangelisten ist aus verschiedenen melodischen Motiven zusammengesetzt, die in mancherlei Kombinationen auftreten. Die wichtigsten dieser Motive sind die folgenden:



Durch besondere Zusammensetzung oder Variation der Motive werden unterschiedliche Einzelheiten des Textes melodisch nachgezeichnet. Im nächsten Beispiel zeigt sich, wie bestimmte Handlungen oder Vorgänge (die Hinführung Jesu zu Annas bzw. das Zu-Boden-Fallen der Knechte) geschildert werden:



- 1) Gerber: a.a.O., S.21: "Diese Festsetzung der einzelnen Personen auf gewisse Tonhöhenlagen ist zugleich ein Ausdruck dafür, in welchem charakteristischen Sinne die Rezitierenden aufgefasst wurden: der Evangelist ist dem melodischen Ambitus nach gewissermassen der neutrale Erzähler, der leidenschaftlos und unbeteiligt in der Mittellage rezipiert, während die relativ hoch und erregt rezipierenden Turbae ihren Gegenpol in der tiefen Basslage Jesu finden. Bei diesen Charakterisierungsbestreben ist ein psychologisches



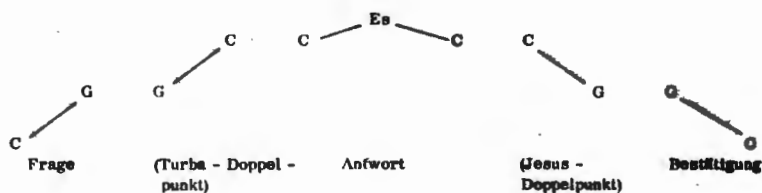
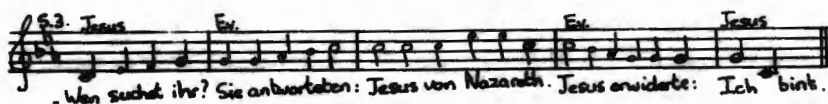
Im folgenden Fall werden die Worte "dass ein Mensch sterbe für das Volk" und "welches Todes er sterben würde" durch motivische Variationen zum Ausdruck gebracht:



Abgesehen von den freien motivischen Verbindungen und Zusammensetzungen gibt es in diesem Werk auch Stellen, an denen Motive beständig zur Vertonung bestimmter Textinhalte verwendet werden, d.h. an diese gebunden sind. Zu diesen Motiven gehören die verschiedenen Doppelpunktformeln. Die Doppelpunktformel "ist nicht nur dazu bestimmt, die wichtige Cäsar des Absetzens vor einer neuen

Phänomen wirksam, demzufolge in vielen Fällen bei der Gegenüberstellung einer relativ hohen und einer entsprechend tiefen Tonlage jene als belebter, vielfach auch stärker, diese dagegen als schwächer, ruhiger, gemessener qualifiziert wird".

Rede nachdrücklich hervorzuheben, sondern hat zugleich den Zweck, in die Rezitationszone der folgenden Rede überzuleiten, den Anschluss sinngemäss herzustellen".¹⁾ Der Jesus-Doppelpunkt besteht aus einer stufenweise aufsteigenden Bewegung von C nach G. Die Turba- bzw. Soliloquenten-Doppelpunkte zeigen dagegen meistens eine stufenweise aufsteigende Bewegung von G nach C. Die Frageformel "Wen suchet ihr?" ist aufwärts gerichtet, und zwar durch eine Bewegung von C bis G. Die Formel zeigt also die umgekehrte Richtung des Jesus-Doppelpunktes. Im nächsten Beispiel wird der enge Zusammenhang zwischen der Frage Jesu, der Antwort der Kriegsknechte, der Bestätigung Jesu und den dazwischen auftretenden überleitenden Doppelpunktformeln deutlich, er stellt sich als eine durchgehende, symmetrisch konstruierte Phrase dar:



1) Gerber: a.a.Ö., S.109.

Es lässt sich übrigens feststellen, dass die Jesus-Melodik nur bei den Fragewendungen und bei besonderer Hervorhebung des Textes bis zum G ansteigt. Die Melodie setzt sich sonst zum grössten Teil aus den Tönen C-D-Es zusammen.

Im folgenden Beispiel findet sich der Kontrast zwischen dem Diesseits und dem Jenseits durch die Untersekunde unter bzw. die Oberquinte über dem Grundton symbolisiert:.

Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Wäre mein Reich von dieser Welt, würden meine Diener kämpfen, für mich

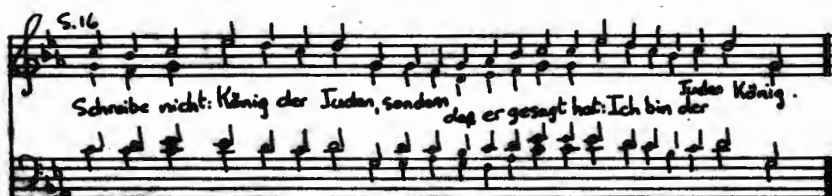
dass ich den Juden nicht ausgeliefert wurde. Aber mein Reich ist nicht von dieser Welt.

An allen folgenden Stellen, die mit Hilfe des gleichen Motivs vertont sind, wird auf Jesus als König hingewiesen. Die Quinte dient hier wie auch an anderen Stellen des Werkes¹⁾ als Symbol der Majestät Christi:

So bist du doch ein König? Bist du der König der Juden? Seht einen König! Euren König

soll ich kreuzigen? Soll ich auch den König der Juden freigeben?

1) Siehe die absteigende Quinte zu den Worten "Ich bin's" (S.3) und die aufsteigende Quinte an den Stellen "Aber mein Reich" (S.10) und "Wer aus der Wahrheit ist" (S.10).

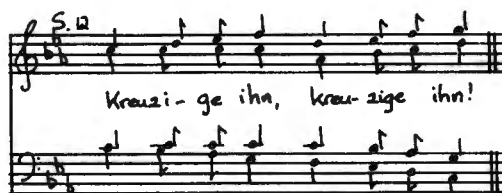


Die mit schlichten Mitteln gestalteten Turba-
chöre zeigen , mit einer Ausnahme,¹⁾ immer homorhyth-
mische Satzanlage. Das nächste Beispiel macht
deutlich, wie der dreimalige Spottgruss jedesmal vom
gleichen Unisono ausgeht. Die Dissonanzspannung,
die beim ersten und zweiten Vorkommen auftritt,
löst sich beim dritten Mal auf:



Die beide "Kreuzige"-Ausrufe im folgenden Bei-
spiel lassen ebenfalls eine Intensitätszunahme erkennen;
sie wird gleichermassen durch die Sequenzwiederholung
wie auch durch die vom Unisono ausgehende entgegenge-
setzte Bewegung der Stimmen erreicht, die erst zum
Quartklang G-C-F und dann zum Quintklang C-G-D führt:

1) In dem Chor "Wäre er kein Missetäter" (S. 8)
setzen die Stimmen imitatorisch ein.



9. Matthäuspassion in deutscher Sprache für Solo=
sänger und vierstimmigen gemischten Chor a-cappella
von Hermann Schroeder (1965)

Dieses Werk zeigt in mancher Hinsicht die gleichen Merkmale wie die Johannespassion desselben Komponisten. Die Übereinstimmungen beziehen sich auf den Modus, auf die Lektionstöne bzw. auf den Ambitus der einzelnen Parteien, auf die melodischen Motive und auf die homorhythmische Gestaltung der Turbachöre. Es macht sich in diesem Werk eine grössere Elastizität in der melodischen Entfaltung der einzelnen Parteien bemerkbar. Diese Feststellung gilt vor allem für solche Parteien, in denen der Leidensbericht des Matthäus, dessen Handlung "voll von lebendigen Gegensätzen, abwechslungsreichen Episoden und farbig kontrastierenden Situationen und Charakteren"¹⁾ ist, besonders eindringlich zur Darstellung gelangt.

Eine bis zur Quinte ansteigende und ausschliessend bis zum Grundton absteigende Melodik kommt in der Jesus-Partie dieses Werkes des Öfteren vor. Das

1) Gerber: a.a.O., S.102.

nächste Beispiel illustriert, wie die inhaltliche Gegensätzlichkeit des Textes durch melodische Auf- und Abwärtsbewegung innerhalb des Quintintervalls dargestellt wird:



Bei der Vertonung der folgenden Ermahnungen Christi an seine Jünger spielt ebenfalls die Quinte als eine Art Schwebeton eine besondere Rolle:



Die Bewegungsrichtung der unterschiedlichen Doppelpunktformeln ist in den Hauptzügen dieselbe wie in der Johannespassion. Das nachstehende Beispiel mit seinen verschiedenartigen Doppelpunktformeln zeigt in sehr anschaulicher Weise den musikalischen Zusammenhang zwischen den Fragen des Pilatus und den Antworten des Volkes. Die Partie des Pilatus enthält eine auf- und zwei absteigende Doppelpunktformeln, die des Volkes eine auf gleicher Tonhöhe verbleibende und zwei aufsteigende Doppelpunktformeln. Bemerkenswert sind ferner die aufsteigenden Töne am Schluss einer jeden Frage. Die dreimaligen Turba-Ausrufe lassen in den steigenden Gipfeltönen eine Intensitäts-

zunahme erkennen:

S.15
Der Landpfleger sprach zu ihnen: Welchen von beiden soll ich euch
Freigeben? Sie aber riefen:
Barabbas!
Pilatus sprach zu ihnen: Was soll ich denn mit Jesus machen, der genannt
wird Christus?
Da schrieben sie alle: Kreuzige ihn! Der Landpfleger entgegnete: Was hat
er denn Böses getan? Da schrieben sie noch mehr: Kreu- zige ihn!

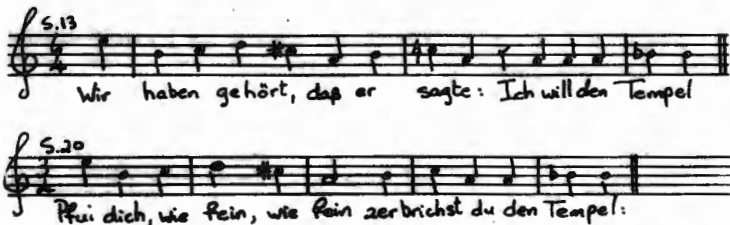
An zwei Stellen wird die homorhythmische Bewegung der Stimmen durch imitatorische Satzweise ersetzt, die der Veranschaulichung des Herabsteigens vom Kreuz dient:

S.19 So steig herab vom Kreuz!
so steig herab vom Kreuz!
S.20 So steig er nun herab vom Kreuz

10. Markuspassion für Vorsänger und dreistimmigen
gemischten Chor von Eberhard Wenzel

Der Passionsbericht wird durch die Ankündigung "Das Leiden unser~~B~~ Herrn Jesu Christi" und den Schlusschoral "Wir danken dir, Herr Jesu Christi" umrahmt. Abgesehen von den Turbachören sind noch die Texte "Ich werde den Hirten schlagen" (S.7) und "Er ist unter die Übeltäter gerechnet" (S.19), die Worte des Petrus "Wenn ich auch mit dir sterben müsste" (S.8) und die Beschreibung der schlafenden bzw. flüchtenden Jünger (S.10 und 11) chorisch vertont.

Bei Textteilen mit gleichem Inhalt hat sich der Komponist übereinstimmender musikalischer Mittel bedient. So wird zu den Worten "und steige herab vom Kreuz" (S.20), und "so steige er nun vom Kreuz" (S.21) das gleiche Thema verwendet; es findet sich in beiden Fällen kanonisch behandelt. Wenzel stellt weiterhin eine musikalische Verbindung zwischen den Worten der falschen Zeugen und den Worten der am Kreuz Vorübergehenden her:



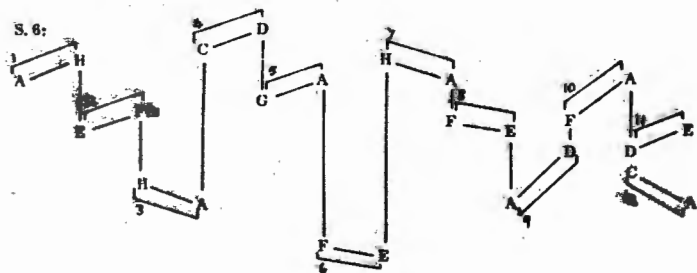
Ebenso besteht zwischen der Vorhersage Christi über die Flucht der Jünger und der Verwirklichung dieser Weissagung eine musikalische Verknüpfung. Im Chor "Ich werde den Hirten schlagen" beginnen die drei Stimmen gleichzeitig und bewegen sich homorhythmisch bis zu den Worten "und die Schafe werden sich zerstreuen". Die Flucht der Jünger wird dadurch veranschaulicht, dass die Stimmen nacheinander eintreten und auf den Worten "und flohen" abwärtsgerichtet nacheinander auslaufen:¹⁾

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'S.7' and contains the lyrics 'Ich werde den Hirten schlagen'. The bottom staff is labeled 'S.11' and contains the lyrics 'und flo - hen, flo - hen'. Both staves show a series of notes, with S.11's notes descending in pitch. Arrows point from the lyrics to the corresponding notes. The notation is in a simple, handwritten style, likely a sketch or a working draft.

Wenzel gibt auch eine realistische Darstellung der Frage der Jünger "Bin ich's?". Das elfmalige Erscheinen dieser Worte entspricht der Anzahl der Jünger. Die Frage des zwölften Jüngers, nämlich des Judas, verbindet sich mit dem letzten Fragemotiv.

1) Siehe diese Stelle in der Markuspasion von Thomas.

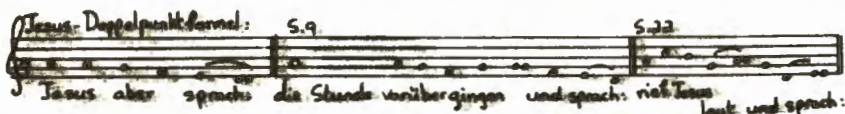
Die Motive, die in den verschiedenen Stimmen des Chores mit wechselnder Bewegungsrichtung begegnen, vermitteln eine wirklichkeitsnahe Vorstellung von den unterschiedlichen Stimmlagen der fragstellenden Personen. Die Aneinanderreihung der Motive erfolgt an den Nahtstellen in Quint- bzw. Terzabständen. Lediglich das Motiv des Judas schliesst sich mit einer dissonanten Sekunde an die obere Stimme an:



In den Evangelisten-, Jesus- und Soliloquentenpartien verwendet der Komponist den Reperkussionston. Der Evangelist rezitiert auf A, Jesus auf der Unterquinte D und die Soliloquenten auf der Oberterz C. Als Initium der Christus-Rezitative gilt der Ton C, als Finalis fast immer der Ton D. Nur in Ausnahmefällen enden die Christusrezitative auf E. In diesen Fällen handelt es sich entweder um eine Fragewendung (z.B. im Gebet am Kreuz, S.22) oder um die Nachzeichnung des Verrats bzw. der Verleugnung:



Als Jesus-Doppelpunkt wird ein stufenweise um eine Quinte, d.h. von A bis D absteigendes Motiv benutzt. Nur an zwei Stellen, die eine starke Gemütsbewegung ausdrücken, nämlich vor dem Gebet in Gethsemane und vor den Worten "Eli, Eli lama asabthani!", findet sich eine Variation der Doppelpunktformel:



Von den untenstehenden Formeln leiten die ersten beiden (a und b) immer die Reden der Gegner Jesu, d.h. der Turbae, der Hohenpriester, der Magd und des Pilatus ein. An den Stellen, an denen die Jünger sich gegen Jesus wenden, werden ihre Worte ebenfalls durch Formel a eingeleitet. Es handelt sich um die Stellen "Was soll diese Vergeudung" (S.3), "Und da er kam, trat er alsbald zu ihm und sprach zu ihm: Rabbi, Rabbi!" (S.11) und "Er aber fing an sich zu verfluchen und zu schwören: Ich kenne den Menschen nicht, von dem ihr redet" (S.16). Formel c geht ebenso den Reden der Anhänger wie auch den Reden der Gegner Jesu voraus. Vor den Worten des Hauptmanns wird die Formel a, d.h. die Formel der Gegner Jesu, in Krebsrichtung verwendet, wodurch die Einkehr des Soldaten musikalisch ausgedrückt

erscheint:



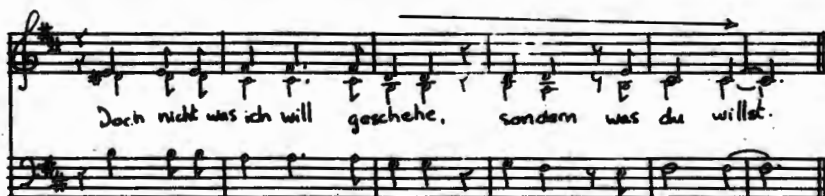
11. Passion nach dem Evangelisten Markus für
dreistimmigen Chor a-cappella, Solisten und
Sprecher von Norbert Linke

Die Markuspassion von Norbert Linke besteht aus sechs Teilen mit den Überschriften "Abendmahl", "Am Ölberg-Gethsemane", "Vor dem hohen Rat", "Vor Pilatus", "Kreuzigung" und "Schlussgesang". Jedem der ersten vier Teile geht eine Einleitung voraus, die vom dreistimmigen Chor zu den Worten "Höret das Leiden..." bzw. "Höret weiter, was geschah..." vorgetragen wird. Zu Beginn des fünften Teils spricht eine Frauenstimme die Worte: "Höret nun, wie es zur Kreuzigung kam". Die musikalische Thematik der Einleitungsschöre der ersten vier Teile findet im fünften Teil bei der Vertonung der Worte "bist du es, der den Tempel abreisst" Verwendung.

Der Bericht des Evangelisten erfolgt in diesem Werk durch einen Sprecher, der nicht nur im Wechsel mit den Gesangsteilen, sondern an einigen Stellen auch gleichzeitig mit ihnen auftritt. So erläutert beispielsweise in dem Chor, "Weissage uns!" der Sprecher die begleitende Handlung mit den Worten: "Auch die Diener empfangen ihn mit Schlägen". Im "Kreuzige"-Chor wird der scharfe Gegensatz zwischen der Verurteilung Jesu und der Freilassung des Barrabas durch die in die "Kreuzige"-Ausrufe hineingesprochenen Worte: "da Pilatus der Menge willfahren wollte, gab er ihnen den Barrabas frei, Jesus aber liess er geisseln" besonders betont. Auch die Bedeutung der Einsetzungsworte des Abendmahles erhält durch die Tatsache erhöhtes Gewicht, dass ihnen der dreistimmige Choral "Christe, du Lamm Gottes" sowie der gleichzeitig mit ihm vorgetragene Bericht des Sprechers beigelegt sind.

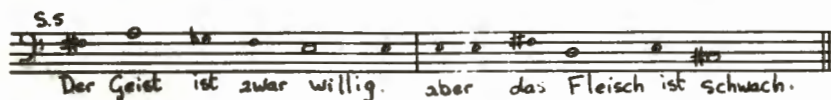
Die beide Gebete Jesu in Gethsemane und am Kreuz werden in gleicher Weise und unter Verwendung einer und derselben Thematik vertont. Dem solistischen Vortrag folgt in beiden Fällen eine Wiederholung durch den dreistimmigen Chor, womit wiederum eine Intensivierung erreicht wird. Hinzu kommt, dass der Chorsatz des Gethsemane-Gebets, das von Christus dreimal gesprochen wurde, auch dreimal nacheinander erklingt. Im ersten Teil des Gebets, der die Bitte Jesu zum Inhalt hat ("Abba, mein Vater, alles ist dir möglich. Nimm diesen Becher von mir"); nimmt die Dynamik bei den Wiederholungen

ständig zu (1. x pp, 2. x mf, 3. x ff), im zweiten Teil, in dem Jesus sich demütig dem Willen Gottes fügt, ("doch nicht was ich will geschehe, sondern was du willst"), nimmt sie in gleicher Weise ab. Die beiden charakteristischen Züge dieses Gebets, nämlich das verzweifelte Flehen einerseits und die demütige Fügung andererseits, werden indes nicht nur dynamisch, sondern auch melodisch und harmonisch nachgezeichnet. Im ersten Abschnitt steigt die Melodie bis zur Obersexta. Die Harmonie bewegt sich dabei von der Tonika zur Dominante. Zur Verstärkung der Spannung tragen mehrere Septimklänge bei. Im zweiten Abschnitt hingegen sinkt die Melodie bis zur Unterquarte:

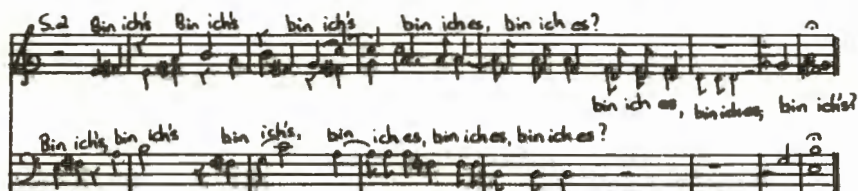


Bei der Vertonung des Kreuzgebets wird nicht die Musik des gesamten, sondern nur die der ersten Hälfte des Gethsemane-Gebets wiederverwendet. Der bedeutsame Unterschied zwischen diesen beiden Gebeten besteht darin, dass das Kreuzgebet, nicht mit dem

Dominantklang abschliesst. Eine ähnliche Wendung findet sich auch an der folgenden Stelle, an der die Gebetsmelodik zur Darstellung der inhaltlichen Antithese des Textes beiträgt:



Die Frage der Jünger: "Bin ich's?" wird von anderen Komponisten musikalisch oft so gestaltet, dass die Stimmen sich in aufsteigender Richtung bewegen bei gleichzeitig zunehmender Verdichtung des Klangs. Linke hingegen wählt für die Vertonung dieser Worte einen dreistimmigen Kanon, der einstimmig beginnt und endet und dessen Melodie bis zu einem Höhepunkt ansteigt, um danach wieder abzufallen. Die der Frage der Jünger inne wohnende Spannung wird vor allem durch den dissonanten Schlussakkord hervorgerufen:



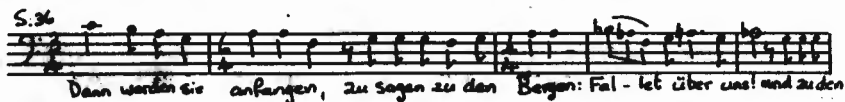
12. Das Kreuz Christi. Lukaspassion für ein- bis dreistimmigen a-cappella Chor und Bariton-Solo von Lothar Graap (1954/55)

In dieser Passion sind einzig und allein die Christus-Worte solistisch gesetzt. Das Werk stellt daher ebenso wie die folgenden drei eine Mischform zwischen dem Typ der durchkomponierten und dem der responsorialen Passion dar.

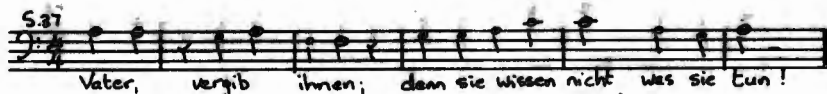
Der Passionsbericht entstammt dem 22. und 23. Kapitel des Lukas-Evangeliums. Er wird durch den Einleitungsschor "Das Leiden und Sterben unseres Herren" und die abschliessenden Choralvariationen über "Wir danken dir, Herr Jesu Christ" umrahmt. Graap gliedert den Stoff in drei Teile: Der erste Teil handelt vom Verrat des Judas, vom Osterlamm und vom Abendmahl, der zweite von den Leiden Jesu am Ölberg und vor Kaiphas sowie von der Verleugnung des Petrus, der dritte schliesslich vom Verhör vor Pilatus und von der Kreuzigung. Der Wortlaut des Bibeltextes wird in der Regel streng beibehalten. Einzig und allein zu den Einsetzungsworten Christi singt der Chor ein "Kyrie eleison".

Der Vortrag der Christus-Worte erfolgt in einer Weise, die vor allem dem Ausdruck des Textes Rechnung trägt. Die melodische Linie entfaltet sich frei. Formelhafte Melodiewendungen lassen sich ebensowenig nachweisen wie bestimmte Rezitationstöne. Gleichwohl erscheinen die Melodielinien rhythmisch genau fixiert.

Sie dienen weniger der Hervorhebung einzelner Textwörter als vielmehr der Ausdeutung der den Reden Christi zugrundeliegenden Gemütsverfassung, z.B.:



Besonders eindrucksvoll ist die erhabene, schlichte Melodik zu den Worten Jesu am Kreuz: ¹⁾



Obwohl in diesem Werk die Worte des Evangelisten vom Chor vorgetragen werden, scheint die grundlegende Eigenschaft der responsorialen Passion beibehalten, d.h., es erfolgt eine Gegenüberstellung von einstimmig deklamiertem Bericht und mehrstimmig respondierenden Turbachören. In den berichtenden Teilen werden die

- 1) Graap, Lothar: Das Kreuz Christi- Lukaspassion, Wolfenbüttel und Zürich 1963, Vorwort: Es "geht mitten durch die furchtbare Tat der Kreuzigung gross und erhaben ein feierlicher Klang aus dem Reiche Gottes. Im Scheiden Christi ist die Erlösung".

Stimmen meistens unisono geführt, Ausnahmen finden sich an Textstellen, die hervorgehoben werden sollen. Die Monotonie einer ausschliesslich einstimmigen Melodieführung wird auf solche Weise vermieden. Die folgenden Beispiele zeigen wie verschiedenen Wörter bzw. Satzteile durch Änderung der klanglichen Struktur herausgehoben werden. Im ersten Beispiel bewegen sich die Stimmen linear aus der leeren Oktave heraus bis hin zum Quartenaakkord auf "Satanas". Zu den folgenden Worten werden die Stimmen in Quarten parallel weitergeführt. Auf dem Wort "Judas" findet sich ein neuer Klang, nämlich der Septimenakkord C-Es-(G)-B. Die Stimmen kehren sodann zur leeren Oktave zurück, um sich schliesslich auf dem Wort "Ischarioth" erneut aufzuspalten:

S. 5

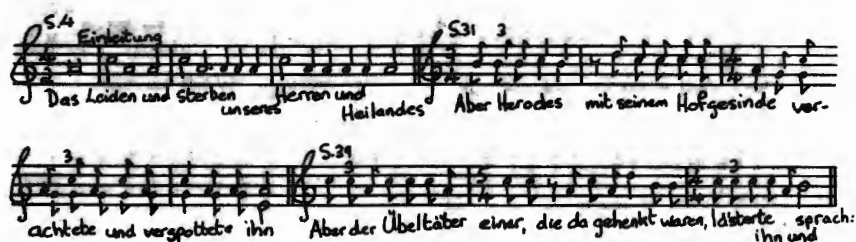
Es war aber der Satanas gefahren in den Judas, genannt Ischarioth

Im nächsten Beispiel werden die drei Satzteile ebenfalls durch verschiedenartige Klangfolgen voneinander abgehoben:

S. 37

Und als sie kamen an die Stätte, die da heisst Schädelstätte, kreuzigten sie ihn daselbst

Die Melodie der vom Chor vorgetragenen Evangelistenworte bewegt sich vorwiegend im Bereich der Töne A und C. Diese Töne werden schon in der Einleitung besonders herausgestellt und kommen auch in den übrigen Teilen des Werkes wiederholt in Gestalt von Terzensprüngen vor, wie die folgenden Beispiele zeigen:



13. Lukaspassion für Vorsänger und dreistimmigen gemischten Chor von Otto Spar (1956)

Dieses Werk umfasst die Leidensgeschichte Christi vom Gang zum Ölberg bis zum Tode am Kreuz. Der Komponist vertont den reinen Bibeltext, d.h. es begegnen weder betrachtende Einlagen noch die üblichen einleitenden bzw. abschliessenden Chorsätze.

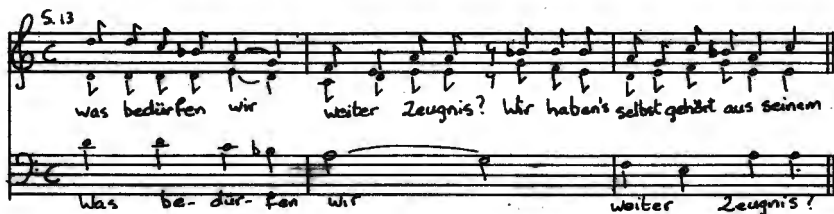
Die Jesus-Partie wie auch die Soliloquentenpartien sind solistisch gesetzt. "Durch die Drei-

stimmigkeit der Evangelisten-Partie wird die Gefahr der Monotonie, die bei einstimmigen Evangelisten-Partien vielfach besteht, vermieden. Darüber hinaus bietet die Dreistimmigkeit grössere Möglichkeiten des Ausdrucks durch die Linienführung und durch die Harmonik".¹⁾ Die meistens homorhythmisch geführte Evangelisten-Partie unterscheidet sich von den ebenfalls dreistimmig gesetzten, jedoch kanonisch gestalteten Turbachören wesentlich dadurch, dass sie von einem kleinen Chor oder einem Terzett ausgeführt werden kann.²⁾ Spar benutzt zur Charakterisierung der Personen verschiedene Kanontypen. "Die Jünger singen z.B. einen Kanon in der Oktave, die Kriegsknechte oktavierend in der Unterquarte, die Hohenpriester und Schriftgelehrten singen kompliziertere Kanons".³⁾ Zu dieser letzten Gruppe gehören z.B. der sechste und der siebente Chor "Diesen haben wir gefunden" bzw. "Er hat das Volk erregt", wo die Stimmen paarweise kanonisch geführt werden. Im fünften Chor "Was bedürfen wir weiter Zeugnis?" begegnet die Sopranmelodie in augmentierter Form im Bass, während der Alt im freien Kontrapunkt den Sopran homorhythmisch begleitet:

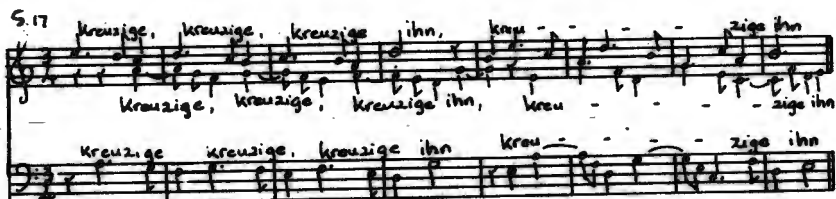
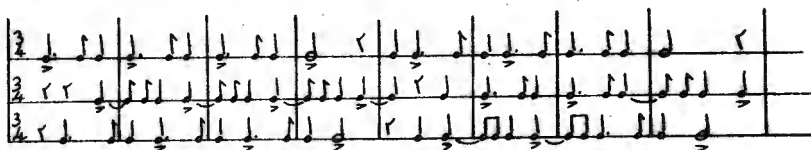
1) Spar, Otto: Lukaspassion, Berlin 1957, Vorwort.

2) Ebenda.

3) Ebenda.



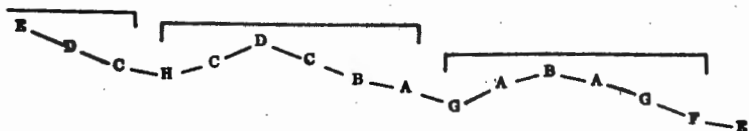
Zur Schilderung der Aufregung treten die Stimmen im "Kreuzige"-Chor in kurzen Zeitabständen nacheinander ein, so dass von Takt zu Takt die Akzente beständig wechseln:



Textwiederholungen kommen in fast sämtlichen Turbachören vor und ergeben sich aus den motivischen Wiederholungen, die in mehreren Szenen zur Darstellung der Aufregung der Volksmenge dienen. In der Christus-Partie wie auch in den Soliloquenten-Partien werden Textwiederholungen gelegentlich zur stärkeren Betonung verwendet. An zwei Stellen, nämlich bei der Gefangen-nahme Christi und bei der Verleugnung des Petrus, wird mit Textwiederholungen eine realistische

Situationsschilderung bezweckt. In beiden Fällen wiederholen sich die Worte der redenden Personen dergestalt, dass Überschneidungen mit dem Bericht des Evangelisten entstehen. Diese Überschneidungen finden in den Worten "da er aber noch redete" (S.5) bzw. "und alsbald da er noch redete" (S.10) ihre Erklärung.

Die im Vorwort erwähnten "grösseren Möglichkeiten des Ausdrucks", die sich aus der Linienführung und aus der Harmonik ergeben, kommen bei einer näheren Betrachtung der beiden folgenden Stellen ans Licht. Im ersten Beispiel wird das Erscheinen des Engels mit Hilfe von absteigenden melodischen Sequenzen geschildert:



Zur Verstärkung der Vorstellung des Herabschwebens dienen der wiegende Triolenrhythmus sowie die schwingende Bewegung der Gegenstimmen. Durch rhythmische Änderung der letzten Sequenz wird das Wort "stärkte" hervorgehoben. In der darauffolgenden Phrase spiegeln die Dissonanzen und die vom Quintklang ausgehenden wachsenden Intervalle den zunehmend stärker werdenden Todeskampf Christi wider. Durch die melodischen Sprünge werden die Worte "Tod", "betete" und "heftiger" herausgestellt:

54

Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel und stärkte ihn. Und es

kam, daß er mit dem Tode rang und bebatte heißer

Die düstere Kreuzstimmung erfährt eine eigene, besondere Schilderung. Der Bass bewegt sich im ersten Satzteil im Gegensatz zu den sich wiederholenden Tönen im Sopran aufwärts von Cis bis Gis, während der Komponist im zweiten Satzteil die Aufwärtsbewegung in den Sopran und die sich wiederholenden Töne in den Bass verlegt. Dieser Stimmentausch vermittelt die Vorstellung von einer sich über das ganze Land ausbreitenden Finsternis. Bei den Worten "und die Sonne verlor ihren Schein" bewegen sich die Stimmen in parallelen leeren Quinten. Das hier vorliegende Motiv wird bei den nachfolgenden Worten wiederholt. Der Übergang zum Dreivierteltakt hat eine dramatisierende Wirkung, welche die Bedeutung dieses Satzteiles unterstreicht. Das Wort "zerriss" wird durch Pausen vom übrigen Text abgesetzt. Im Ganzen zeigt diese Stelle eine allmähliche Stimmenverminderung von der Drei- bis zur Einstimmigkeit:

S. 24

und es ward eine Finsternis über das ganze Land bis an die neunte Stunde,

parallele Quarten

und die Sonne verlor ihren Schein

und der Vorhang des Tempels zerriss mitten entzwei

parallele Quinten

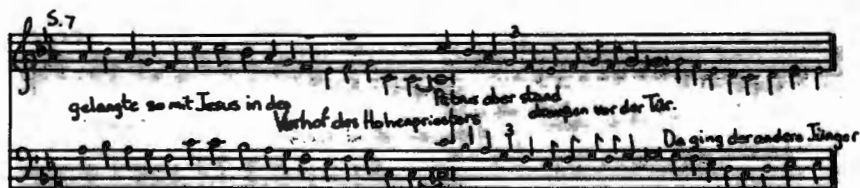
14. Passion nach dem Evangelisten Johannes für vierstimmigen gemischten Chor a-cappella und Bariton-Solo von Joseph Ahrens (1961)

Das Werk wurde in der Ostberliner Pfarrkirche St. Michael durch den Potsdamer Kirchenchor St. Peter und Paul unter Leitung von Dr. Johanna Schell uraufgeführt.

Mit Ausnahme der Christus-Partie ist das ganze Werk chorisch vertont und lässt daher eine starke Anlehnung an die durchkomponierte Passion erkennen. "Das Satzbild zeigt eine der Textverständlichkeit

dienende Durchsichtigkeit sowie eindringliche Charakteristik der vokaldramatisch intuitiv gestalteten Leidensstationen und Personen. Hervorstechend sind die knappe, melodisch bewegliche Deklamation und die geschmeidige, teils im Unisono, teils in sparsamer Kontrapunktik gehaltene Stimmführung, deren Klangfülle durch lange Haltetöne gesteigert wird und sich in mehreren betrachtenden Choralsätzen nach Paul Gerhardschen Texten eindrucksvoll entfaltet".¹⁾

Die Bedeutung des Textes wird durch beständig wechselnde Stimmenkombinationen erläutert. An den folgenden Stellen macht der Stimmenzusatz den draussenstehenden Petrus, bzw. den Eintritt des Petrus in den Dienerkreis deutlich. Die parallele Oktavbewegung zwischen Bass und Alt deutet den Eintritt des zweiten Jüngers in den Verhof des Hohenpriesters an. Die gleiche Thematik, doch mit anderer Stimmenbesetzung, weist auf den draussenstehenden Petrus hin:

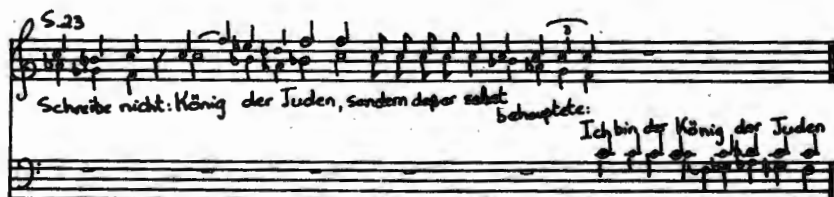


1) Lüdcke, Heino: "Eine neue Johannes-Passion. Uraufführung von Joseph Ahrens" in: M&K, 32. Jg., 1962, S.140.

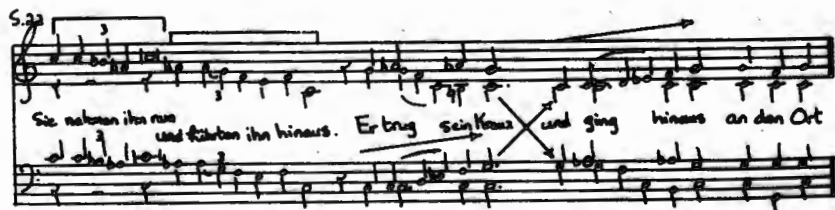
Das nächste Beispiel macht deutlich, wie die durch Haltetöne in den beiden Aussenstimmen umschlossene Mittelstimme den im Kreis der Diener befindlichen Petrus darstellt:



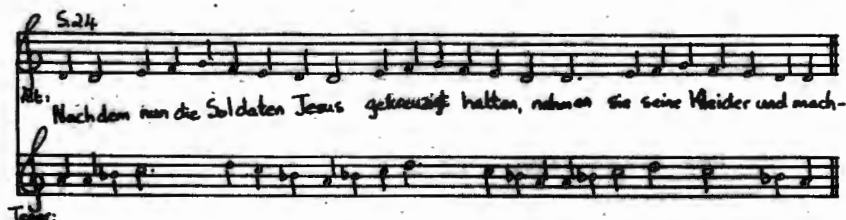
Das Zitat "Schreibe nicht..." wird durch kontrastierende Stimmen wiedergegeben:



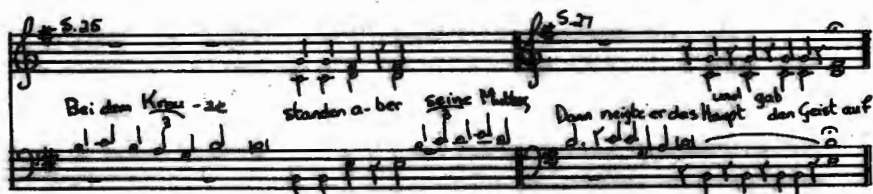
Die beiden Worte "nahmen" und "führten" werden, wie das folgende Beispiel zeigt, ebenfalls besonders hervorgehoben. Der Stimmtausch, der eine Überkreuzung der Stimmen darstellt, hat in der anschliessenden Phrase eine unmittelbare Beziehung zum Wort "Kreuz":



Motivwiederholungen kommen vielfach vor, sie dienen zur Hervorhebung gewisser textlicher Übereinstimmungen, zur Darstellung der fortlaufenden Handlung oder zur einheitlichen Gestaltung einzelner Szenen. So werden beispielsweise in der Szene der Kleiderverteilung Ostinatomotive verwendet:



In der anschließenden Szene richtet sich die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Person Jesu am Kreuze und auf die umstehenden Personen. Musikalisch wird diese Szene durch einstimmige, von gleichbleibenden Akkord folgen unterbrochene Deklamation dargestellt:



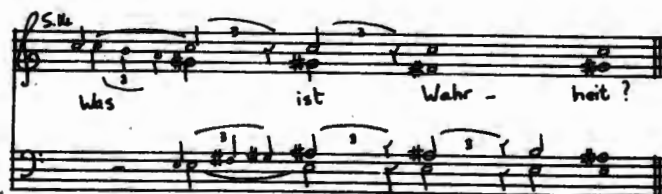
Auch die Begräbnisszene ist durch eine motivisch einheitliche Gestaltung gekennzeichnet.

Übereinstimmende Motive korrespondieren auch an den folgenden Stellen mit gleichen Handlungsabläufen im Text. Zur Schilderung der Handlung dient der Quintsprung abwärts bei den Worten "Ohr ab".

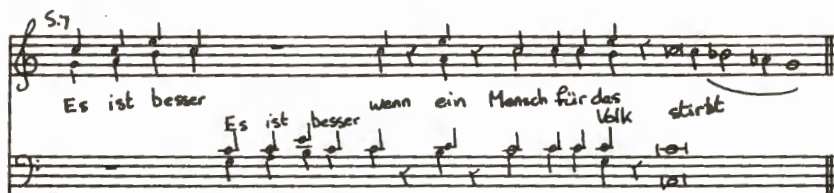
Die Worten des Knechtes sind mit Hilfe des gleichen Motivs vertont. Die durch Pausen unterbrochene Rede lässt die anfängliche Unsicherheit des Knechtes besonders deutlich werden:



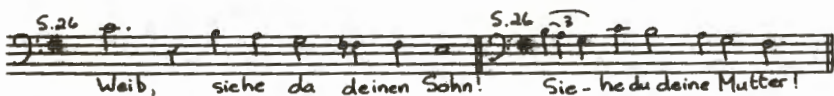
Auch im folgenden Beispiel wendet der Komponist Pausen an, um dadurch das Moment der Unsicherheit hervorzuheben. Die Zerbröckelung der Phrase unterstreicht zusammen mit scharfen Dissonanzen zugleich die Unfähigkeit des Pilatus, ein Urteil über Jesus zu sprechen:



An der folgenden Stelle werden die Kernwörter, nämlich "ein" und "stirbt", durch Pausen abgesetzt. Die sich abwärtsbewegenden Seufzermotive bringen auch an verschiedenen anderen Stellen des Werkes eindrucksvoll das Leiden Christi zum Ausdruck. Beachtenswert sind die unterschiedlichen rhythmischen Einkleidungen dieser Motive: das Geisseln ist durch punktierten Rhythmus, die Verspottung durch tanzartigen Triolenrhythmus wiedergegeben:



Auch die Kreuzesworte Christi sind mit Hilfe einer ähnlichen Motivik vertont. Das Sterben Christi¹⁾ findet bei den letzten Kreuzesworten durch die eingeschalteten Pausen eine besonders eindrucksvolle Darstellung. Die Pausen sind an dieser Stelle²⁾ Symbol der Erschöpfung und des letzten Atemzuges Christi:



- 1) Vgl. die Rhythmik auf "stirbt" und "kreuzigten sie Ihn".
- 2) Siehe auch die Pausenunterbrechungen an der Stelle: "und gab den Geist auf".

15. Matthäuspasion für vierstimmigen Chor und Solisten von Karl Michael Komma (1965)

Das Werk wurde am Palmsonntag 1965 von den Rottweiler Münstersängerknaben uraufgeführt.

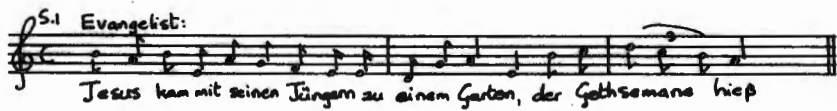
Der vierstimmige, durch Stimmgabelungen gelegentlich zur Achtstimmigkeit ausgeweitete Chor trägt sowohl den Evangelistenbericht als auch die Turbasätze vor. Die Jesus-Partie wie auch Soliloquenten-Partien sind solistisch vertont. Dem Gesamteindruck nach neigt das Werk eher zum durchkomponierten als zum responsorialen Passionstyp. Die Solisten werden fast immer durch die Haltetöne des Chores unterstützt, ihre Partien bilden auf diese Weise meistens einen Bestandteil des Chores. Nur an einer Stelle tritt die Rede Christi ganz selbständig, d.h. ohne umrahmenden Chor auf, und zwar bei den Worten "doch ich sage euch: von jetzt an werdet ihr den Menschensohn sehen, sitzend zur Rechten der Kraft Gottes und kommend in den Wolken des Himmels" (S.16). Das Hervortreten der Solostimme symbolisiert hier den Sieg Christi und seine Loslösung vom irdischen Dasein.

Die dramatisch- realistische Gestaltung der Leidensgeschichte, wie sie sich allenthalben in diesem Werk feststellen lässt, wird im Vorwort durch einige Bemerkungen des Komponisten näher gekennzeichnet: "Die Geschichte des Leidens und Sterbens Jesu Christi, das unfassbare Drama des Verrats, der Marter und Kreuzigung, wird nicht durch

Betrachtungen unterbrochen, sondern mit aller Rücksicht auf das Wort erzählt. Der Chor selbst berichtet. Die Handelnden der Passion singen ein sie charakterisierendes Melos. An einigen Stellen dramatischer Hochspannung ist das gesungene durch das gesprochene und gerufene Wort ersetzt. Wie der Komponist von der Erinnerung an das mittelalterliche Blockbuch, den Holzschnitt, ausging und mit zeitnaher Rhythmik eine neue Erlebnisstufe suchte, so sollte der Interpret in der intensiv deklamierenden Darstellung die Hauptaufgabe sehen".¹⁾

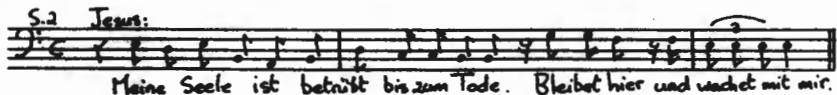
Der Leidensbericht ist in zehn Teile aufgegliedert. Jeder dieser Teile bildet eine geschlossene musikalische Einheit. Durch die Verwendung der gleichen Thematik im ersten und im letzten Teil wird das Werk zu einer Ganzheit zusammengefügt. Die Thematik der unterschiedlichen Teile bezieht sich auf bestimmte Personen oder Situationen. So komme z.B. im ersten Teil zwei Hauptthemen vor: das eine erscheint an verschiedenen Stellen der Partie des Evangelisten, das andere in den Reden Christi:

S.1 Evangelist:



Jesus kam mit seinen Jüngern zu einem Garten, der Gethsemane hieß

S.2 Jesus:



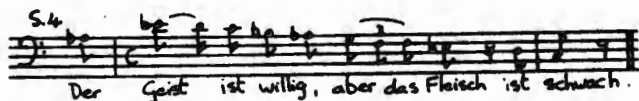
Meine Seele ist betrübt bis zum Tode. Bleibet hier und wachet mit mir.

1) Komma, Karl Michael: Matthäuspassion, Stuttgart-Hohenheim 1965: Vorwort.

Die Themen dehnen und wandeln sich je nach dem Inhalt des Textes. Das nächste Beispiel zeigt, wie die Spannungsintensität des Textes durch eine unruhige melodische Linie wiedergegeben wird. Die Übersteigerung der Frage durch den aufwärtsgerichteten Oktavsprung steht in starkem Kontrast zur Bedeutung des Wortes "ruhet"; es handelt sich hier mehr um eine Warnung als um eine Frage. Die Textstelle "der Sünder" ist durch einen aufwärtsstrebenden Septsprung dargestellt. Der Kerngedanke des Satzes, nämlich die Auslieferung Jesu an seine Feinde, findet sich als melodischer Höhepunkt hervorgehoben:

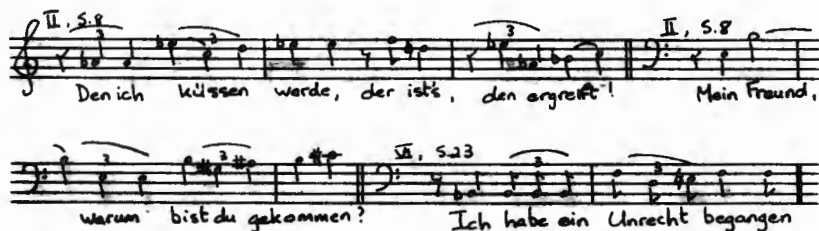


Im Gegensatz zur Aufregung und Unruhe, wie sie im letzten Beispiel zum Ausdruck kommt, vermittelt die absteigende Bewegung im folgenden Beispiel die Vorstellung der Stille und Kraftlosigkeit:

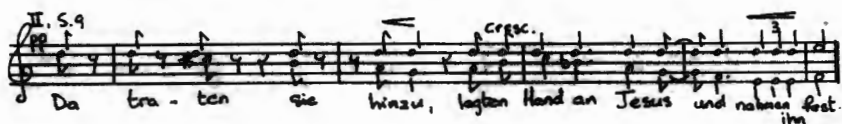


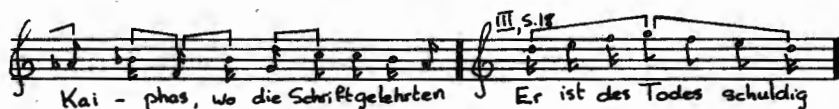
Im zweiten Teil des Werkes ("Gefangennahme Jesu") deutet ein Dreiklangsmotiv den Verrat des Judas an. Dieses Motiv kommt im sechsten Teil des Werkes erneut

vor, und zwar wiederum in Verbindung mit der Person des Verräters:

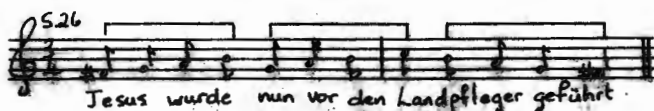


Mit Hilfe übereinstimmender Thematik weist Komma auf den ursächlichen Zusammenhang zwischen der Flucht der Jünger und der Gefangennahme Jesu hin. Die unterschiedliche Aufteilung der melodischen Linie durch eingefügten Pausen bringt den Bedeutungsunterschied dieser beiden Stellen ans Licht. Im ersten Fall ("da traten sie") ist die melodische Linie zu Beginn durch Pausen unterbrochen. Komma schildert auf diese Weise das zögernde Näherkommen der Diener. Im zweiten Fall ("da verliessen") ist die melodische Linie zu Anfang nicht durch Pausen unterbrochen, die Flucht der Jünger erfolgt ohne Verzug, wie auch der pausenlose Schluss der Phrase deutlich werden lässt. Lediglich das Wort "ihn", d.h. der mit seinem Leidensschicksal alleinbleibende Christus ist durch Pausen abgetrennt und dadurch hervorgehoben:





Eine ähnliche Melodik in Quartengängen stellt zu Anfang des siebten Teiles ("Jesus vor Pilatus", S. 26) dar, wie Jesus vor Pilatus geführt wird:



Das vorerwähnte Motiv wird in diesem Teil auch weiterhin verwendet, und zwar stets in Verbindung mit der Person Jesu:



Die gleiche Melodik in Quartengängen begegnet zu Anfang des neunten Teiles ("Jesu Tod", S. 42f.).

Der Höhepunkt der dramatischen Handlung wird im achten Teil des Werkes ("Verspottung Jesu/Kreuzigung", S. 35f.) erreicht. Die Verspottung Jesu durch die Soldaten gelangt durch die Männerstimmen des Chores zu musikalischer Darstellung. In den drei Stimmen treten gleichzeitig drei aufsteigende und sich wiederholende Themen in Erscheinung:

S. 35

Tenor: Da nah - men sie Je - sus ins

Bap: Da nahmen die Soldaten des Landpflegers Jesus mit sich ins Richthaus und versammelten um ihn die

In dem Chor, in dem Jesus verspottet wird, singen Frauenstimmen das gleiche Quartgangmotiv, das früher bei den Worten "Er ist des Todes schuldig" (III, S.18) verwendet wurde. Der Komponist schildert auf solche Weise die heuchlerische Falschheit der Begrüssung:

VIII, S. 36

Heil dir, du König der Juden. Heil dir, du König der Juden.

Die Verspottung Jesu wird von einer sich steigernden Dynamik und einer zunehmenden Verdichtung der Klangstruktur begleitet. Den Gang zur letzten Leidensstation, die Hinführung Christi zur Schädelstätte, gibt der Komponist ganz besonders eindrucksvoll wieder. Im Bericht über die Hinführung Christi ist nämlich der Choral "O Haupt voll Blut und Wunden" enthalten. Das betrachtende Element wird auf diese Weise unzertrennlich mit dem Leidensbericht verbunden. Der miterlebende Hörer vermag solchermassen Jesus auf seinem Leidensweg unmittelbarer zu begleiten. Nach der hochdramatischen Verspottungsszene wird die Aufmerksamkeit des Hörers sofort wieder auf den leidenden Christus hingelenkt.

Zu Beginn ("Dann führten sie ihn zur Kreuzigung")
treten die Stimmen imitatorisch ein:

VIII, 537

Dann führten sie ihn zur Kreuzigung. Auf dem Wege hinaus.

Dann führten sie ihn zur Kreuzigung. Dann führten sie ihn.

Dann führten sie ihn. Dann führten sie ihn.

Dann führten sie ihn, führten sie ihn.

Die Leidensankündigung zu Anfang des Werkes basiert ebenfalls auf diesem Choral. Einige Zeilen der Chormelodie erscheinen nur teilweise und meistens in einer der tieferen Stimmen versteckt oder auf mehrere Stimmen verteilt. Bei den Worten "unsres Herren Jesus Christus" tritt die Choralmelodie in den Vordergrund, hier erscheint die Choralzeile, im Gegensatz zu den anderen Zeilen, ungekürzt. Die genannten Worte werden auch durch eine dichtere Klangstruktur hervorgehoben. Komma benutzt hier die Technik der Sekundenschichtung, die er auch an anderen Stellen des Werkes zum Zweck besonderer Betonung bzw. Spannungsintensivierung verwendet:

I. S. 1

Die Leidensgeschichte, die Leidensgeschichte unsres Herren Jesus Christus

Die Leidensgeschichte, die Leidensgeschichte unsres Herren Jesus Christus

nach Matthä - us.

Die folgenden Beispiele zeigen gleichfalls, wie die Schichtung von Sekunden zur Ausdruckssteigerung beizutragen vermag:

S. 17

Da zerriß der Hohepriester sein Gewand und sprach:

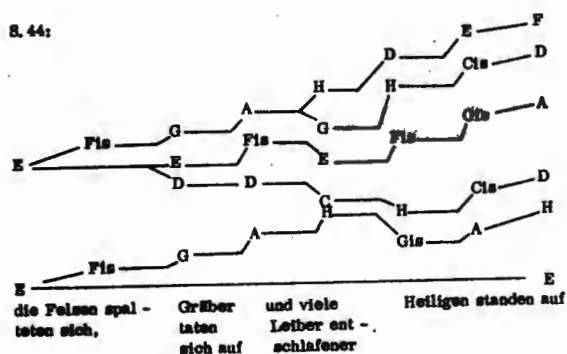
S. 24

Die Hohepriester aber nahmen die Silberlinge und sprachen:

Die Verdichtung der Klangstruktur durch Terzen-
schichtung bzw. Terzenparallelen kommt im Werk
überall dort vor, wo es gilt, Aufregung und Unruhe
musikalisch zu schildern. Im folgenden Beispiel
bewegt sich die Sopran- und Altstimme in parallelen
Septimenklängen, die Tenor- und zweite Bass-stimme
in parallelen Dreiklängen, und zwar gegen den ersten
Bass, in dem sich die Töne wiederholen:

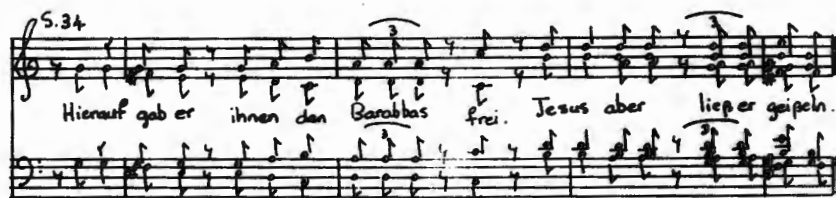


Das nächste Beispiel veranschaulicht, wie der
Komponist zuerst durch Sekunden- und danach durch
Terzenklänge die sich spaltenden Felsen und die
auferstehenden Heiligen musikalisch zu schildern
sucht:



Durch subtile Klangdifferenzierungen werden die dramatischen Stellen des Textes besonders hervorgehoben. Der Hervorhebung dienen vor allem Partien, die auf hohem Ton gesprochen werden. Es handelt sich um die dreimalige Verleugnung des Petrus (S.19, 20) sowie um die Worte "in dem Tod zu überliefern" (S.22) und "mit Galle vermischt" (S.38). Ähnliche Ausdrucksmittel finden in den Rufen "Barrabas" und "ans Kreuz mit ihm!" Verwendung, die, von der einen Chorthälfte angestimmt, den gesungenen Haltetönen der anderen Chorthälfte gegenüberstehen (S.31, 32).

Im folgenden Beispiel, in dem der Gegensatz zwischen der Freigabe des Barrabas und der Geißelung Christi in unterschiedlichen Klängen seinen Niederschlag findet, ragt das Wort "frei" heraus, das durch eine Leere Oktave wiedergegeben ist:



16. Kleine Passionsmusik für Frauenchor, Einzelstimmen
und Instrumenten von Fritz Dietrich (1937)

Als Text benutzt Dietrich die Worte eines alten Passionsliedes von einem unbekannten Dichter. Der Dichter "trug darin zusammen und ordnete dabei auf seine eigene Weise, was die vier Evangelisten, teils übereinstimmend, teils sich ergänzend, über die Passion berichten".¹⁾ Als betrachtende Einlagen verwendet der Komponist fünf Verse des 130. Psalms "in dem die Not des Menschen vor Gott getragen wird".²⁾ Dieser Psalm erläutert die Bedeutung des Passionsgeschehens "weshalb es sich vollziehen muss und wie es im Glauben betrachtet werden soll".³⁾

Am Eingang und am Schluss des Werkes steht der gleiche instrumentale Satz. Die Chöre, ob es sich nun um Choralstrophen oder Turbapartien handelt, sowie auch die Worte Christi sind instrumental begleitet, während die Evangelisten- und Soliloquentenreden unbegleitet rezitiert werden. Die Turbapartien sind als zweistimmige Kanons gestaltet.

Die Rezitative des Werkes basieren auf fünf verschiedenen Motiven, die in beständig wechselnder Reihenfolge auftreten:

-
- 1) Dietrich, Fritz: Kleine Passionsmusik, Kassel 1938, Vorwort.
2) Ebenda.
3) Ebenda.



Die Motive erfahren mancherlei Variationen die meistens aus der Textbedeutung hervorgehen. Die folgenden Beispiele zeigen die verschiedenen Verwendungsweisen des Motivs a. Im ersten Fall veranschaulicht die ansteigende Melodiebewegung den Gang Jesu zum Gebet. In den anderen Fällen symbolisiert die abwärtsgerichtete Melodiebewegung den tieferen Sinn der Worte "Blut", "geschlagen" und "tragen":



17. "Die beiden Schächer" für Doppelchor und
Vorsänger von Siegfried Reda (1948)

In diesem Werk sind nur die Worte der beiden Schächer und die darauffolgende Antwort Jesu musikalisch gestaltet. Die Worte der Schächer werden jeweils durch den Choral "Christe, du Lamm Gottes" eingeleitet. Die Redeeinführungen, die der Vorsänger vorträgt, erscheinen in jedem Falle zusammen mit den letzten Takten des Chorals. Der erste Chor singt die Choräle, der zweite die Redepartien.

18. "Die sieben Worte" für dreistimmigen gemischten
Chor von Ulrich Grunmach (1956)

Die sieben Chorsätze, welche die sieben Worte Christi am Kreuz wiedergeben, werden durch den am Anfang und am Schluss gesungenen Chorsatz "Wir verehren dich" eingerahmt. Ein Lektor trägt vor jedem Chorsatz die Evangeliumteile, die über die jeweiligen Kreuzesworte berichten, vor.

19. Johannespassion für dreistimmigen Chor, Solisten
und Orgel von Johannes Weyrauch (1957)

Das Werk wurde in der Karwoche 1958 zu Leipzig=Plagwitz uraufgeführt. Im Vorwort des Werkes gibt der Komponist seine Absicht bekannt, erstens "das Passionsgeschehen von einem neuen Blickpunkt aus zu betrachten und zu begreifen", zweitens "das Wesentliche auch mit geringen Mitteln auszudrücken".¹⁾ Weyrauch verwendet neben dem Passionsbericht verschiedene andere Texte aus der Bibel, die an den entscheidenden Stellen des Berichtes zur Vertiefung des Geschehens eingeschaltet sind. Im Text der Antiphon, die im Verlauf des Werkes dreimal erscheint, "ist der Ausgangspunkt zum Verständnis des Ganzen Werkes zu finden, nämlich die Passion des Herrn im engsten Zusammenhang mit dem alles erfüllenden Ostergeschehen zu sehen und zu erleben".²⁾ Der Text der Antiphon (1. Tim. 3, 16 und Röm. 8, 32) erläutert den Sinn der Menschwerdung Christi ("Gott ist offenbart im Fleisch"), seinen Leidenstod ("welcher auch seines eigenen Sohnes nicht hat verschont"), seine Himmelfahrt ("aufgenommen in die Herrlichkeit"), die Gnade Gottes gegenüber der Menschheit ("sondern hat ihn für uns alle dahingegeben" wie sollte er uns mit ihm nicht alles schenken?), die Verkündigung

1) Weyrauch, Johannes: Kleine Passion nach dem Evangelisten des Johannes, Stuttgart-Hohenheim 1957, Vorwort.

2) Ebenda.

("gepredigt den Heiden") und die Annahme des Evangeliums ("geglaubt von der Welt"). Die Texte der Cantus-Sätze, die den verschiedenen Abschnitten des Passionsberichtes als betrachtendes Element folgen, lassen jeweils einen oder mehrere derjenigen Gedanken, die im Text der Antiphon schon angedeutet sind, hervortreten. Auf diese Weise kommt "im Verlauf des Werkes in wachsender Masse der Lichtschein der Auferstehung zum Durchbruch".¹⁾ Cantus 1 hat das Leiden, d.h. die Menschwerdung und den Kreuztod Christi zum Inhalt: "Ob er wohl in göttlicher Gestalt war, erniedrigte er sich selbst und ward gehorsam bis zum Tod am Kreuz". In Cantus 2 ist von der Nachfolge Christi die Rede: "Will mir jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir". Cantus 3 hat das Glaubensbekenntnis zum Gegenstand: "Und wir haben geglaubt und erkannt, dass du bist Christus der Sohn des lebendigen Gottes". In Cantus 4 steht das Erlösungswerk Christi im Vordergrund: "Siehe, das ist Gottes Lamm welches der Welt Sünde trägt". Cantus 5 weist auf die Wiederkunft Christi hin: "Aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich freuen". Im Cantuschoral tritt Christus als Mittler zwischen Gott und den Menschen hervor: "Siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende". Die Worte des gleichzeitig erklingenden Chorals "Du grosser Schmerzensmann" bringen den Dank

1) Weyrauch: a.a.O., Vorwort.

der Gemeinde zum Ausdruck: "Herr Jesu, dir sei Dank....für deinen bitteren Tod".

Die Erweiterung des Bibeltextes um die meditierenden Partien sowie die Verwendung der Orgel als Begleit- und Soloinstrument¹⁾ lassen dieses Werk als dem oratorischen Passionstyp nahe stehend erscheinen. Die Reden Christi werden durch den orgelbegleiteten dreistimmigen Chor hervorgehoben, während die übrigen chorischen Sätze alle, mit Ausnahme des Cantuschorals und der Schlussantiphon, ein- bis zweistimmig gesetzt sind. Die Christus-Chöre unterscheiden sich von den übrigen weiterhin durch die meist homorhythmische, Hoheit und Würde ausstrahlende Bewegung der Stimmen.²⁾ Die Reden der Soliloquenten sind solistisch vertont, die Worte des Evangelisten hingegen werden abwechselnd durch je drei- bis vier Sopran-, Alt- bzw. Bassstimmen des Chores vorgetragen.

Elemente, die den Textinhalt musikalisch nachzeichnen, kommen in diesem Werk verhältnismässig wenig vor. Stattdessen wird Ausdrucksintensität angestrebt, wobei die Harmonik eine bedeutende Rolle spielt. Das nächste Beispiel zeigt, wie sich die Melodie bei den auffordernden Worten "Stecke dein Schwert in die Scheide" aufwärts von

-
- 1) Siehe den Orgelchoral "Du grosser Schmerzensmann" zu Anfang des zweiten bzw. dritten Teiles des Werkes.
 - 2) Weyrauch: a.a.O., Vorwort.

G nach C bewegt. Gleichzeitig verläuft der die Harmonie bestimmende Bass stufenweise abwärts von E-Moll bis C-Dur. Die Frage "Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?" lässt in der anschliessenden Phrase die Melodie erneut aufwärts, den Bass als Harmonieträger weiter abwärts gehen:

Bewegung der
Melodiestimme:

G — A — C

Bewegung der
harmonie -
tragenden
Bass - stimme:

E — D — C — H — A — G — Fis — E — D — Cis

Die folgenden beiden Beispiele veranschaulichen, wie zwei zwar gegensätzliche, aber inhaltlich zusammengehörige Bilder durch ähnliche klangliche Bewegung ausgedrückt werden. Im ersten Falle geht es um den triumphierenden Gottessohn, im zweiten um die niedergeschlagene Leidensgestalt Christi. Im ersten Beispiel tritt deutlich eine Durharmonik in Erscheinung. Die aufhellende Wirkung der Klänge, im besonderen die spannungsintensivierende Klangfolge von C nach Fis wird durch die aufwärtsgerichtete Bewegung der obersten Stimme noch gesteigert. Im zweiten

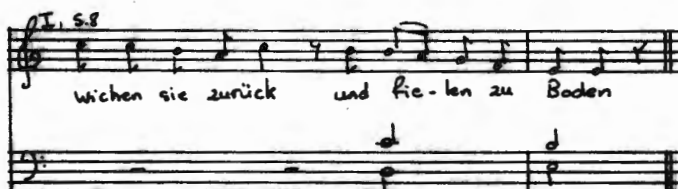
Beispiel bewegt sich der Bass wie vorher vom C zum tritonusentfernten Fis. Harmonisch jedoch ist das zweite Beispiel vom ersten verschieden, vor allem, was den Schlussakkord betrifft, der zunächst als leerer Quintklang, darauf als voller Durterzklang auftritt. Die unerwartete harmonische Wendung von C nach Fis dient hier ebenfalls zur Erzielung einer Spannungsintensität, namentlich zur Hervorhebung des letzten Wortes. Durch das gleich nach Ais begegnende A im Orgelnachspiel wird eine Moll=trübung des Durklanges erreicht. Die sich abwärts= bewegende Orgelbegleitung und der abschliessende Tritonussprung tragen nicht wenig zur Schilderung der düsteren Stimmung bei:



Terzverwandte Dreiklänge, durch die gewisse Textstellen eine besondere Betonung erfahren, kommen mehrmals vor. In den folgenden beiden Beispielen handelt es sich um die Klangfolge E-Moll:C-Moll beziehungsweise H-Moll:D-Moll:



Im letzten Beispiel, das zu diesem Werk angeführt sei, wird ebenfalls der Textinhalt musikalisch nachzeichnet. Die Worte "und fielen zu Boden" sind durch die abwärts gerichtete melodische Bewegung zum Ausdruck gebracht:



20. Jesu Kreuz, Leiden und Pein. Ein liturgisches Passionsspiel von Manfred Schlenker

Das Werk wurde im Jahre 1960 durch den Hohen Chor des Stendaler Domes uraufgeführt. Der Text des Werkes ist aus den vier Evangelien zusammengestellt. Das Passionsspiel besteht aus fünf Bildern, für welche die Verse des Liedes von Petrus Herbert "Jesu Kreuz, Leiden und Pein" das Einteilungsschema abgeben. Die fünf Bilder (Fusswaschung und Abendmahl, Gebetskampf in Gethsemane und Gefangennahme, Verhör vor dem Hohen Rat, Verhör vor Pilatus, Kreuzigung) finden sich jeweils durch entsprechende Verse des genannten Liedes eingeleitet. Am Anfang

und am Ende des Werkes verwendet der Komponist zusätzlich Bibeltext (Phil. 2, 5-8 bzw. 9-11), der inhaltlich Bezug zu den Liedversen hat. An verschiedenen anderen Stellen begegnet ebenfalls Bibeltext (1. Petr. 2, 21-24), der inhaltlich gleichermassen in Zusammenhang mit den Liedversen steht. Weitere textliche Zusätze kommen in der Abendmahlszene vor, so der Choral "Christe, du Lamm Gottes", der seinen Platz zwischen den Einsetzungsworten Christi hat, sowie der am Schluss der Szene auftretende Lobgesang, dem Worte des 118. Psalms zugrunde liegen. Die Worte, mit denen sich der Jesus-Darsteller am Schluss des Passionsberichtes vom Leseputz aus an die Gemeinde wendet¹⁾, sind aus verschiedenen Versen des Johannes-Evangeliums zusammengestellt.

Die äussere Handlung, wie sie für das Passionsspiel kennzeichnend ist, "soll nur visuelle Hilfe für das gehörte Wort sein".²⁾

-
- 1) Schlenker, Manfred: "Jesu Kreuz, Leiden und Pein", Mskr. Vorwort: "Der gekreuzigte Christus ist zugleich der segnende. Er ist nicht tot, sondern spricht durch seine Botschaft weiterhin zu uns".
 - 2) Ebenda: "Das Spiel vermeidet dramatische Wirkungen und deutet verschiedene Handlungen an...Selbstverständlich kann Geisselung und Kreuzigung ebenfalls nur angedeutet werden. Die Darstellung soll nur visuelle Hilfe für das gehörte Wort sein. Darüber hinaus möchte das Spiel hinweisen auf liturgische Möglichkeiten, die seit der Zeit des Rationalismus meist in Vergessenheit geraten sind: der Sprechgesang (gesungene Schriftlesung und Vaterunser, chorische Psalmodie nach der Austeilung, usw.), die liturg=

Seinen musikalischen Stileigentümlichkeiten nach gehört das Werk zum responsorialen Passionstypus. Die Begleitung der Chöre und der Rezitative des Evangelisten wird von einem Instrumentarium, bestehend aus zwei Oboen, Fagott, Glockenspiel, Xylophon und kleinen Pauken, ausgeführt. Instrumentale Vor- und Zwischenspiele, die zumeist die Choralmelodie als Motivgrundlage zurückgehen, kommen an verschiedenen Stellen vor und gliedern den Gesamtablauf der Passion.

In diesem Werk werden durchweg nur die direkten Reden aus den vier Evangelien benutzt. Der Erzähler führt die direkten Reden nicht ein, sondern umrahmt lediglich jedes Bild durch solche Texte, die zum Verständnis der Handlung notwendig sind. Die Rezitative des Erzählers unterscheiden sich von denen der Soliloquente dadurch, dass sie rhythmisch fixiert und begleitet sind. Die Chöre weisen mit Ausnahme des Lobgesangs am Ende der Abendmahlsszene alle Einstimmigkeit auf.

ische Gebärde (Knieen, Schreiten, feierlicher Reigen nach dem Abendmahl, usw.), das gottesdienstliche Gerät (Taufbecken mit dem reinigenden Wasser, Altar als Ort für die Anbetung und Träger von Kelch und Schale, das Lesepult für die verkündigenden Lesungen), die liturgische Gewandung (weisse Alba und Stola als Symbole der Reinheit und des Auftrages der Jünger, die Kasel als Zeichen des Amtes für Christus, schwarze Umhänge als Ausdruck der Sündhaftigkeit für die Kriegsknechte, usw.)....Der Wechsel zwischen schwarzen und weissen Gewändern zeigt eindringlich die zunehmende Verlassenheit Jesu. Die rote Farbe des Umhanges, der Christus zum Spott umgelegt wird, ist als Zeichen des Blutes und Leides zur Farbe der Kirche geworden".

Kennzeichnend für die Rezitation der Jesus- und Soliloquentenreden ist, dass sich die musikalischen Motive häufig wiederholen. Gelegentlich werden Variationen dieser Motive zur besonderen Hervorhebung gewisser Textstellen verwendet. Die folgenden Beispiele zeigen ein Motiv zunächst in seiner ursprünglichen Gestalt, darauf vier verschiedene Abwandlungen, die ihre gemeinsame Grundlage darin haben, dass sie alle die Unterwerfung des Sohnes unter den Willen des Vaters zum Ausdruck bringen:

Ursprüngliches Motiv: S. 16 Variationen: S. 16

aber das Fleisch ist schwach So geschehe

S. 17 S. 32

dein Wille Es muß also gehen Vater, ich befehle mein Geist in deine Hände.

In den Chorsätzen spielt die instrumentale Begleitung eine bedeutende Rolle. Sie dient hier in sehr eindrucksvoller Weise zur Intensivierung der musikalischen Aussage. Das nachstehende Beispiel zeigt, wie der Leidensgedanke durch die chromatische Bewegung der instrumentalen Stimmen auf das Nachdrücklichste unterstrichen wird:

S. 14

Christus hat gelitten, hat gelit - - - - - ten für uns

In den beiden folgenden Beispielen scheinen die gebundenen Töne in unmittelbarer Beziehung zum Textinhalt zu stehen:

S. 18

und ban - - - - - den ihn

S. 22

Jesus da gefangen ward, gebunden, geführt

Die Turbachöre im vierten Teil des Werkes lassen in mehrfacher Hinsicht verwandte Züge erkennen. In ihnen werden sowohl in den Singstimmen als auch in den Begleitstimmen Ostinatomotive verwendet, dar=

über hinaus begegnen in der Begleitung parallele Quartetten. Chöre, die vom Textinhalt her zueinander in Beziehung stehen, sind übereinstimmend vertont. So lassen sich die folgenden Paare feststellen: "Er ist des Todes schuldig" (S.22) - "Wir dürfen niemand töten" (S.25, "Weissage uns" (S.22) - "Ge=grüsset seist du" (S.26), "Wir haben ein Gesetz (S.27) - "Wir haben keinen König" (S.28), "Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht" (S.28) - "Sein Blut komme über uns und unsere Kinder" (S.29). In den folgenden beiden Chören wird in der Begleitung das gleiche Motiv verwendet, nur mit dem deutlichen Unterschied, dass sich das Motiv im zweiten Falle in Krebsrichtung bewegt. Diese Abänderung lässt sich aus dem Text erklären: durch die konträre Richtung wird nämlich der Gegensatz zwischen Jesus und Barrabas herausgestellt, von denen der eine, der scheinbare Übeltäter, aus geliefert, der andere, der tatsächliche Übeltäter, freigelassen wird:

S. 24

S. 26

Wäre dieser nicht ein Ü- bel- tä- ter

Nicht diesen Barrabam
sondern

DRITTER TEIL: DIE ORATORISCHE PASSION UND DAS PASSIONSORATORIUM

Die Bezeichnung "Oratorische Passion" ist ein "Sammelbegriff für diejenigen mehrstimmigen Fassungen der biblischen Leidensgeschichte, welche ausser einkomponierten betrachtenden Texteinschüben (Arien, kleine geistliche Konzerte, Motetten) auch Generalbass-Rezitative und melodisch selbständige Instrumentalpartien aufweisen können".¹⁾ Die oratorische Passion, die im 17. Jahrhundert aus der responsorialen Passion hervorgegangen ist, zeigt die Tendenz, "eine Brücke zwischen der Darstellung der Leidensgeschichte und ihrer Spiegelung in dem Mitleiden der christlichen Seele" zu sein.²⁾ Es ist nicht immer einfach, eine scharfe Trennung zwischen den genannten beiden Passionstypen durchzuführen. Blume weist darauf hin, dass z.B. die Passionen von Schütz Elemente beider Typen enthalten. Einerseits verwendet Schütz den reinen Bibeltext ohne betrachtende Choräle, andererseits durchläuft der Rezitationsstil des Evangelisten und der Soliloquenten "alle Phasen vom lektionsartigen Erzählerton über leise Andeutungen der Situation und Vorgänge bis in die hoch affektvolle Charakteristik hinein..." und wird "die tiefe Erregung der betrachtenden Seele widergespiegelt".³⁾ Die Neigung zur Mono=

1) Braun: a.a.O., S.218.

2) Blume: a.a.O., S.146.

3) Blume: a.a.O., S.146.

disierung und Affektfüllung der Evangelisten-, Jesus- und Soliloquentenpartien sowie die Dramatisierung der Turbae kennzeichnet den Übergang von der responsorialen zur oratorischen Passion.¹⁾ In der oratorischen Passion findet eine Erweiterung der textlichen Grundlage durch die Einschaltung von Liedstrophen sowie durch "die Kombination der Leidensgeschichte mit anderen biblischen, vor allem alttestamentlichen Texten"²⁾ statt. Es lässt sich ein ständig zunehmendes "Gewicht der betrachtenden Elemente in der Entwicklung der Passion"³⁾ feststellen, das gegen Ende des 17. Jahrhunderts zur Entstehung des Passionsoratoriums führt.

Das Passionsoratorium unterscheidet sich von der oratorischen Passion durch eine weitgehende Aufgabe des Bibeltextes⁴⁾, d.h. durch den Ersatz des in den Evangelien enthaltenen Passionstextes durch eine freie Zusammenstellung biblischer bzw. nicht-biblischer Texte.⁵⁾ Textinhaltlich zeigt sich im Passionsoratorium eine "Abneigung gegen die Realistik der biblischen Passionserzählung".⁶⁾ Mit der Entwicklung des Passionsoratoriums verbindet sich die Übersiedlung der Passion aus dem Bereich der Kirche

1) Blume: a.a.O., S.118.

2) Fischer: a.a.O., S.899f.

3) Fischer: a.a.O., S.925.

4) Braun: a.a.O., S.218.

5) Fischer: a.a.O., S.900

6) Feder, Georg: Verfall und Restauration, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S.242.

in den des Konzertsaa1s.¹⁾

Die Werke, die in diesem Abschnitt berücksichtigt sind, zeigen, wenngleich sie nicht alle das Ausmass des Oratoriums erreichen, verschiedene der genannten Merkmale. Was den Text angeht, so ergibt sich ein buntes Bild. In den Werken von Kukuck, Baumann, Penderecki, Martin, Simon, Marks und Leipold lässt sich eine Erweiterung des eigentlichen Evangelium= textes teils um alttestamentliche, teils um liturgische Texte feststellen. Die Texte der übrigen Werke sind frei gedichtet. Bezüglich der Aufführungspraxis zeigt sich in dieser Werkgruppe ebenfalls eine gewisse Mannigfaltigkeit. Einige Werke, wie z.B. das "Golgatha"-Oratorium von Felicitas Kukuck, eignen sich zur Aufführung im gottesdienstlichen Rahmen. Die sechsteilige Gliederung des Werkes bietet die Möglichkeit, die einzelne Teile als Kantaten an verschiedenen Tagen aufzuführen. Ein weiteres Element für die Einordnung in den Gottesdienst ist durch die geforderte gemeindliche Teilnahme in den Chorälen gegeben. Andere Werke, wie z.B. die Passionen von Penderecki, Baumann und Martin, eignen sich, was ihren Umfang und ihre Besetzung betrifft, zur abendfüllenden Konzertaufführung.

1) Blume: a.a.O., S.120.

1. Passionsoratorium "Der Gottesknecht". Sechs Kantaten der Fasten- und Passionszeit folgend für gemischten Chor und Instrumente von Felicitas Kukuck (1957)

Die Uraufführung des Werkes fand in der Hauptkirche St. Petri zu Hamburg unter Leitung von Gottfried Wolters statt.

Der Text des Passionsberichtes ist aus den vier Evangelien ausgewählt. Die Komponistin stellt ihn "als geistlichen Kontrapunkt Worten aus dem Buch Hiob gegenüber und sieht in Hiob gleichsam den Typus Christi".¹⁾

Dem aus sechs Kantaten bestehenden Werk ist eine Einleitung vorangestellt, in der das Leiden Christi angekündigt wird. In den sechs Kantaten erfahren die verschiedenen Stufen des Leidensganges Christi eine überaus eindringliche Gestaltung. In der ersten Kantate (Invocavit-Die Versuchung), welche die Taufe und die Versuchung Christi zum Inhalt hat, wird Jesus als Gottes Sohn bezeichnet ("Das ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe"). Die erste Stufe des Leidensganges findet sich durch die folgenden Worte aus dem Buch Hiob zum Ausdruck gebracht: "Siehe, alles was er hat, sei in deiner Hand, nur nach ihm sollst du deine Hand nicht aus-

1) Brodde, Otto: Passionsoratorium "Der Gottesknecht" von Felicitas Kukuck, in: M&K, 29. Jg., 1959, S.154.

strecken". In der zweiten Kantate (Reminiscere-Der Gottesknecht) veranschaulichen die Worte "Da sprach der Herr zum Satan: Siehe, er ist in deiner Hand!" die Macht des Teufels. Christus begibt sich als Gottesknecht in die Gewalt seiner Gegner. Auf die Ermahnung des Petrus "Herr, schone dein selbst, das widerfahre dir nur nicht" antwortet Jesus: "Hebe dich von mir, Satan, du bist mir ärgerlich; denn du meinst nicht, was göttlich, sondern was menschlich ist". In der dritten Kantate (Oculi-Das Lamm Gottes) stehen die Einsetzungsworte zum Abendmahl, das Gebet in Gethsemane sowie die Auslieferung Jesu in die Hände der Sünder im Mittelpunkt der Betrachtung. Die in der vierten Kantate (Laetare-Gerichteter Richter) wiederkehrenden Worte "Siehe, er ist in deiner Hand!" nehmen auf die Gefangennahme Jesu sowie auf sein Erscheinen vor dem Hohenpriester Bezug. Der Verleugnung des Petrus und der Gerichtsverhandlung vor Pilatus, die den Inhalt der fünften Kantate ("Judica-Der ewige Hohepriester") bilden, sind ebenfalls Worte aus dem Buch Hiob beigegeben, so etwa "Die Brüder hat er fern von mir getan" (zur Verleugnung des Petrus) und "Sein Auge trifft mich wie des Feindes Schwert; er liefert mich an fremde Buben aus und stürzt mich wehrlos in der Frevler Hände" (zur Verspottung Jesu durch die Kriegsknechte). In der sechsten Kantate (Palmarum-Der Schmerzensmann) gelangen die Kreuzigung und das Hinscheiden Christi zur Darstellung. Der Text des Chorals, der am Schluss einer jeden Kantate begegnet, lässt den Zuhörer das Erlösungswerk als

Grund und Sinn des Leidens und Sterbens Christi bedenken.

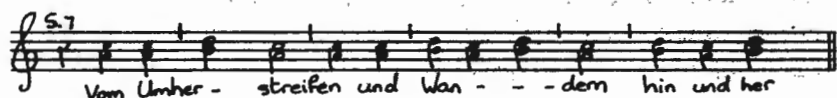
Das Werk wird durch zwei getrennt aufgestellte Chöre dargeboten. Der Hiob-Chor singt die Worte aus dem Buch Hiob sowie alle übrigen Zitate, der Evangelien-Chor die Textteile aus den vier Evangelien und, zusammen mit der Gemeinde, die am Schluss einer jeden Kantate beegnenden Choräle. "Der sparsame Einsatz einer (ad libitum zu besetzenden) Instrumentalgruppe beschränkt sich in Ostinato- und Fugierformen auf Ritornell- und Intonationsfunktionen".¹⁾ Das Werk verbindet "in schöpferischer Synthese... herkömmliche Akkordik sowie frei behandelten, dissonantisch aufgeweiteten Fauxbourdon- und Organum-Stil mit der von Hindemith bestimmten neuen Tonalität".²⁾

Der Leidensgang Christi gelangt hier auf ganz besondere Art und Weise zu musikalischer Darstellung, nämlich durch die Verwendung bestimmter kontrastierender Intervalle. Zur Andeutung des Satans sowie aller Personen und Handlungen, die mit ihm verbunden sind, wird parallele Terzbewegung verwendet. Demgegenüber dient parallele Quint- bzw. Quartbewegung zur Kennzeichnung Jesu und seiner Anhänger, aber auch zur Symbolisierung der Macht. Parallele Quarten bringen darüber hinaus die Verlassenheit und das Leiden Christi zum Ausdruck.

1) Brodde: a.a.O., S.154.

2) Ebenda.

Auf Grund solcher Intervалldifferenzierung lässt sich beispielsweise in der ersten Kantate deutlich zwischen Gott bzw. Jesus und dem Satan unterscheiden. Überall dort, wo der Teufel direkt oder indirekt in Erscheinung tritt, gelangt in den Singstimmen wie auch in der Instrumentalbegleitung parallele Terzbewegung zur Anwendung:



Die Reden des Herrn bzw. Christi heben sich davon durch parallele Quint- bzw. Quartbewegung nachdrücklich ab:



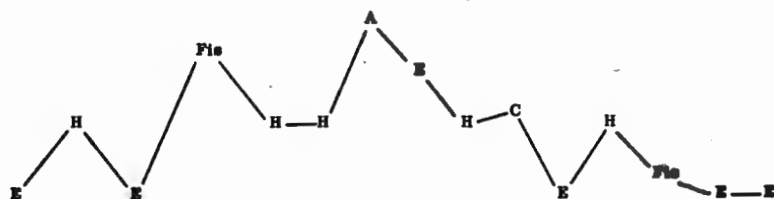
In der Melodik der Jesus-Partien kommen die Quint- bzw. Quartintervalle auch als melodische Sprünge bzw. als melodische Ecktöne vielfach vor:



Besonders eindrucksvoll tritt der Gegensatz zwischen den beiden genannten Personengruppen an der folgenden Stelle in Erscheinung:



Gelegentlich begegnen Stellen, an denen die beiden gegensätzlichen Personengruppen gleichzeitig musikalisch nachgezeichnet werden. Im nächsten Beispiel deutet die Oberstimme den Sieg des Herrn über den Satan an, sie symbolisiert zugleich in wirkungsvoller Weise die Macht Gottes. Die in den Mittelnstimmen auftretenden parallelen Terzen, die durch die unten angefügte kleine Sekunde verfremdet wirken, bilden dazu einen scharfen Gegensatz:



Die grosse None bzw. die kleine Septime, die in diesem Beispiel vorkommt, lässt sich auch an verschiedenen anderen Stellen des Werkes antreffen. Beide Intervalle dienen der besonderen Hervorhebung des Textes und setzen sich jeweils aus Quinten bzw. Quartan zusammen. Im ersten Falle liegen die Aussentöne der übereinander gestellten Quinten E-H und H-Fis eine grosse None auseinander, im zweiten Falle bilden die Quartan H-E und E-A zusammen eine kleine Septime. Auch die Oktave, deren Teilintervalle die Quinte und die Quarte sind, wird in aufsteigender Richtung hin und wieder zur Betonung des Textes verwendet. Wie die folgenden Beispiele zeigen, geht es dabei immer um die Schilderung gesteigerter Dramatik innerhalb der Gesamthandlung:

Handwritten musical score with five systems of music and German lyrics. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. Measure numbers are written above the staves.

System 1: S. 16 Hebe dich weg von mir, Sa - tan. S. 24 Hebe dich von mir, Satan, du bist mir

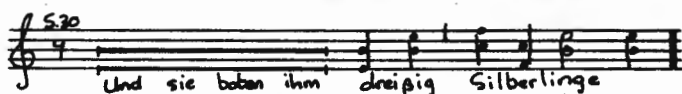
System 2: S. 44 är - - gerlich. Ge-grü - - ßet S. 55 daß er mit dem Tode rang

System 3: S. 76 Da spei - en sie S. 115 Aber Je - sus schrie laut und verschied.

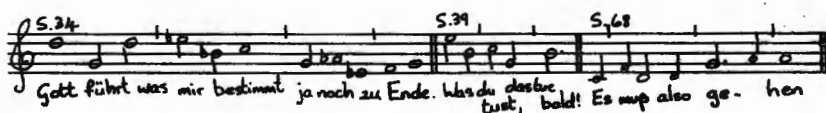
System 4: S. 28 ich habe euch Macht gegeben S. 75 so spot - tet er der Unschuld

System 5: S. 70 auf daß sie ihn tö - te - ten S. 79 wie sie ihn töte - ten S. 48 und in den Tod zu gehen.

Bemerkenswerterweise kommt auch an den Stellen, welche die Auslieferung Jesu an seine Gegner zum Inhalt haben, parallele Quint- bzw. Quartbewegung vor. Als Beispiel sei hier die Stelle angeführt, an der von den dreissig Silberlingen die Rede ist:

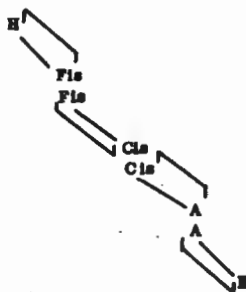
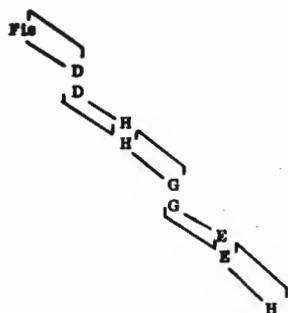


Desgleichen sind die Worte Hiobs sowie diejenigen Christi, die sich auf seinen Kreuzestod beziehen, in deutlicher Quartmelodik vertont:

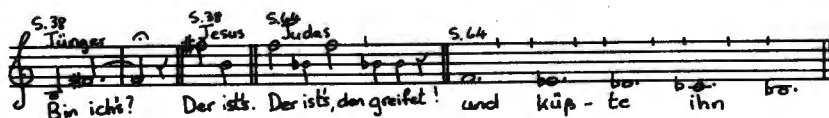


Die ängstlichen Ausrufe der Jünger "Bin ich's?" finden sich als drei Motivketten komponiert, in denen die Frage insgesamt elfmal begegnet. Die Motivketten bewegen sich zweimal abwärts, beim dritten Mal aufwärts:

S. 37:

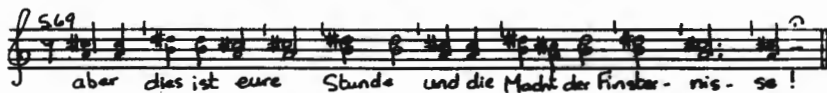


Die Antwort Jesu ergibt sich musikalisch aus dem letzten Fragemotiv, dessen Richtung umgekehrt wird und das nunmehr als abwärts gerichtete Quinte erscheint. Das Motiv "Der ist's!" kommt bis zum Ende des Teiles als Leitmotiv in der instrumentalen Begleitung vor.¹⁾ Bei der Gefangennahme Jesu (vgl. die vierte Kantate) tritt es ebenfalls als Motiv des Verrats in Erscheinung:

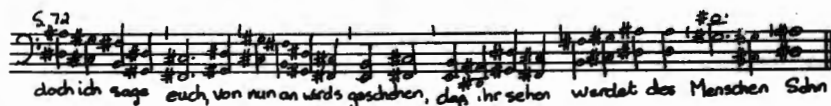


Die Einflussnahme des Satans auf Judas, wie sie in den Worten "Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn" (S. 39) zum Ausdruck kommt, wird musikalisch dadurch deutlich gemacht, dass die parallelen Terzen hier als instrumentales Zwischenspiel verwendet werden. Diese Terzen, welche die Machtübernahme des Satans symbolisieren, finden sich in der vierten Kantate ("Laetare-Gerichter Richter"), die von der Gefangennahme Jesu und von seinem Erscheinen vor dem Hohenpriester berichtet, in der Begleitung und auch in den Singstimmen vielfach. Die Worte Jesu, die sich auf die Macht des Satans beziehen, sind ebenfalls mit Hilfe paralleler Terzbewegung vertont:

-
- 1) Siehe auch die ähnliche Verwendung dieses absteigenden Quintmotivs zu den Worten "Wer ist's, der dich schlug?" sowie am Anfang des nächsten Teiles zu den Worten "Er ist es, der verletzt und auch verbindet" (S. 78).

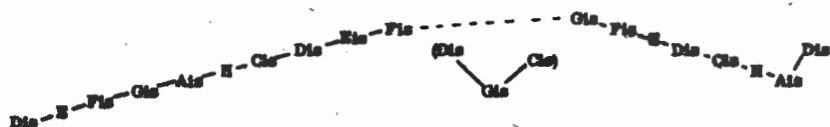


Hingegen verwendet die Komponistin für die Worte Christi, die auf seine Erhöhung Bezug nehmen, parallele Quintnbewegung:¹⁾



Die Sopranmelodie basiert an dieser Stelle wiederum auf einem Quint- bzw. Quartintervall. Durch die aufsteigende Sequenzbewegung wird eine bemerkenswerte dramatische Steigerung erreicht. Die Phrase enthält zwei melodische Höhepunkte, von denen der erste auf das Wort "Sohn", der zweite auf die erste Silbe des Wortes "kommen" fällt. Der hier wichtige Hauptgedanke vom zukünftigen Erscheinen des Menschensohnes ist musikalisch auf das Trefflichste hervorgehoben. Die Phrase besteht, wenn von dem in sich ruhenden und die Ruhe symbolisierenden Mittelabschnitt "sitzen zur Rechten der Kraft" abgesehen wird, aus einem innerhalb einer Sequenzenkette stufenweise sich vollziehenden Anstieg zum Gipfelton und einem gleichfalls stufenweise vor sich gehenden Abstieg zum Quintton:

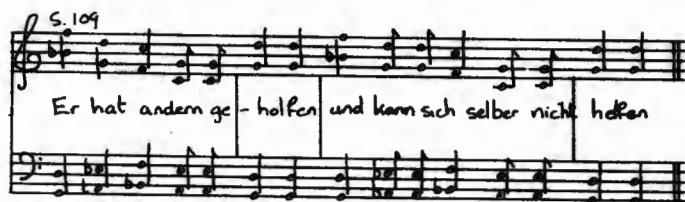
-
- 1) Siehe auch die parallele Quinte im Bass zu den Worten "Simon, siehe, der Satanas hat euer begehrt, ich aber habe für dich gebeten, dass dein Glauben nicht aufhöre" (S.46f.) und "Ihr seid ausgegangen wie zu einem Mörder..doch ihr habt mich nicht gegriffen" (S.68).



Das Glaubensbekenntnis des Hauptmanns, d.h. seine Hinwendung zu Jesus, wird musikalisch in Form von zwei parallelen Quinttreihen dargestellt, die, aus entgegengesetzter Richtung kommend, sich aufeinander zubewegen und sich in der liegenden Mittelstimme auflösen:



Parallele Quint- bzw. Quartbewegung wird nicht selten auch in den Turbaszenen verwendet. Die unerhörte Klangscharfe solcher Intervallverbindungen erscheint zur Andeutung der Macht der Feinde Jesu in besonderer Weise geeignet. Klänge dieser Art treten vor allem dort auf, wo Jesus in seiner Machtlosigkeit verspottet wird:

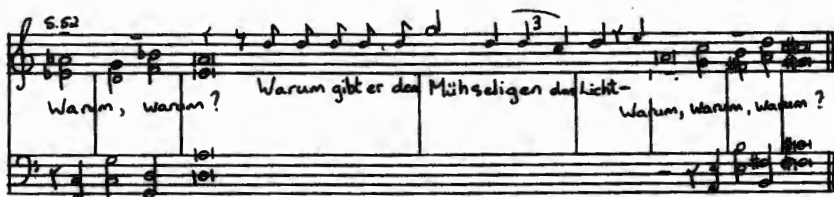


In nächsten Beispiel erscheint die Quartsprungmelodik mit der parallelen Terzbewegung kombiniert, wodurch der heuchlerische Unterton der Begrüssung Jesu durch die Volksmenge unterstrichen wird. Die sich wiederholenden Motive erzeugen einen sich steigernden Klangeffekt, welcher der realistischen Darstellung der tobenden, spottenden Volksmenge sehr entgegenkommt:

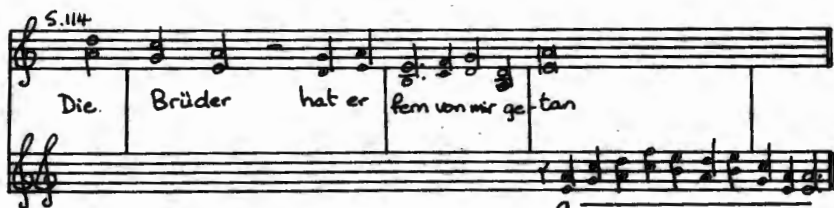
S. 11

Sei gegrüßet, lieber Juden-König, sei gegrüßet, lieber Ju-den König, sei
 sei ge-grü-ßet, lieber Ju-den König
 Sei gegrüßet, lieber Juden König, sei

Auch an Stellen, die tiefes Leiden ausdrücken, treten parallele Quartan bzw. Quinten auf. Im folgenden Beispiel erscheint als musikalischer Ausdruck der wiederholten Frage "Warum, warum?" in den Oberstimmen das B-A-C-H-Motiv in parallelen Quartan, begleitet von parallelen Quinten in den Unterstimmen:



Zur Kennzeichnung der Verlassenheit bedient sich die Komponistin im Chor "Die Brüder hat er fern von mir getan" paralleler Quartan. Dieser Chor begegnet im Verlauf des Werkes dreimal, zunächst unmittelbar nach der Vorhersage Jesu in Bezug auf die Verleugnung des Petrus (S. 49f.), sodann nach der Verleugnung (S. 85) und schliesslich nach den "Eli"-Ausrufen am Kreuz und der darauffolgenden Verspottung des Gekreuzigten durch die am Kreuz Vorübergehenden:



Die "Eli"-Ausrufe Christi sind mit besonderer Ausdrucksintensität vertont. Hier benutzt die Komponistin nicht allein alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, sondern auch die kontrastierenden Klangfarben der höchsten und tiefsten Stimmlage. Bei der Wiederholung der Ausrufe in deutscher Sprache, die einen Halbton höher gesetzt ist, geht die Klangfarbendifferenzierung noch weiter, indem die Komponistin hier als an der einzigen Stelle des Werkes auch Sprechstimmen verwendet. Die gesprochenen Worte sind unterschiedlich intoniert. Bei jedem neuen Satz werden die Worte "Ach, gabs doch einen, der mich hören wollte" bzw. "Antworte, Gott" in einer höheren Tonlage gesprochen. In der Zwölftonmelodie der oberen Stimme erfährt jedes Wort durch einen grossen Nonensprung besondere Betonung. Die sich in parallelen Quartan bewegenden unteren Stimmen bilden ebenfalls je eine Zwölftonreihe. Die unterschiedlichen Segmente der beiden Reihen zeigen übereinstimmende Merkmale:

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked with a forte 'f' and a tempo of 'Allegro' (Al.). It contains the lyrics: "E - - li, E - - li, la - ma a - sabtha - ni!". The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, also marked with a forte 'f' and 'Al.'. It contains the lyrics: "E - - li, E - - li, la - ma a - sabtha - ni!". The bottom staff is divided into two parts: "Reihe A" and "Reihe B", both in bass clef. Reihe A shows a sequence of notes, and Reihe B shows a sequence of notes, illustrating the chromatic and parallel quartan movements described in the text.

Da nahen Pilatus Jesus und gei - - - - - botte

Handwritten musical score for the song "Der Hirt und das Lamm". The score is written on two staves. The top staff is for the voice (Soprano) and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the voice staff.

Lyrics:
 ihn. Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dor - nen

Musical Notation:
 The voice part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The piano accompaniment is written in a bass clef, also with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The accompaniment consists of a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

553

Handwritten musical score for the hymn 'Meine Seele ist betrübt bis in den Tod.' The score is written on two staves, treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the notes. The music is in 4/4 time, indicated by the 'C' time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are: 'Meine Seele ist betrübt bis in den Tod.' The word 'betrübt' is written with a 'p' above it, and 'bis' is written with a 'p' above it. The word 'Tod.' is written with a 'p' above it. The score ends with a double bar line.

Meine Seele ist betrübt bis in den Tod.

Der innere Zusammenhang verschiedener Textstellen erfährt durch musikalische Entsprechungen, besondere Hervorhebung. So wird beispielsweise die inhaltliche Antithese in den nachstehenden Beispielen durch gegenläufige Bewegungsrichtung der gleichen Töne angedeutet:



Bei der Herstellung lögischer Verknüpfungen zwischen den verschiedenen Teilen des Werkes spielen nicht zuletzt die instrumentalen Ritornelle eine bedeutende Rolle. Die in diesen Zusammenhang gehörende Verwendung von parallelen Terzen an den Stellen, an denen vom Satan und von den Feinden Jesu die Rede ist, wurde bereits erwähnt. Die eindringliche musikalische Darstellung der Verleugnung des Petrus, im besonderen die wirkungsvolle Schilderung des Versagens seiner Treue, wird vorzugsweise dadurch erreicht, dass die Komponistin in diesem Teil des Werkes (Fünfte Kantate: Judica, S. 81f.) als instrumentales Ritornell die gleiche Musik verwendet, wie sie in der dritten Kantate (S. 48) beim Treueversprechen des Petrus begegnet:



2. Passion nach Texten der Heiligen Schrift und der Liturgie für Soli, Chor, Sprechchor und Orchester von Max Baumann (Opus 63)

Das Werk wurde am 13. April 1960 im Rahmen der Konzertreihe "Musik der Gegenwart" des Senders Freies Berlin unter Leitung von Karl Forster uraufgeführt.

Der Text des Leidensberichtes, der aus den vier Evangelien zusammengestellt ist, beschränkt sich auf die Hauptvorgänge. Es sind nur die direkten Reden in Musik gesetzt, auf die Vertonung der Redeeinführungen und der begleitenden Umstände wird verzichtet. Christus und sein Leiden stehen im Mittelpunkt der Betrachtung. Die Nebenhandlungen wie der Verrat des Judas, das Verhör vor dem Hohenpriester und die Verleugnung des Petrus bleiben unerwähnt. Der Text stellt also keinen durchgehenden Bericht dar, vielmehr finden sich nur die Hauptstationen des Leidensweges Christi hervorgehoben, wodurch die dramatische Intensität in bemerkenswerter Weise zu-

nimmt. Die Szenenübergänge treten im Gegensatz zur Passion von Thomas nicht in Erscheinung.

"Mit dem gesprochenen Christuspart entfernt sich diese...Passionsmusik am weitesten von der Tradition".¹⁾ Die Worte der Soliloquenten Pilatus und Claudia werden durch Bariton bzw. Sopran vorgelesen. Ein vierstimmiger Singchor, in dem aber nur gelegentlich alle Stimmen zugleich beschäftigt sind, singt die Partien des Evangelisten, ein ebenfalls vierstimmiger Sprechchor trägt die Worte der Turbae vor. "Askese der Instrumentalfarbe (nur Flöten, Trompeten, Klaviere, Harfe, Pauken und viel Schlagzeug begleiten Singchor, Sprechchor, Sopran- und Baritonsolo) erzeugt eine Klangspannung, die immer neue und unerwartete Quellen des Ausdrucks erschliesst".²⁾

Dieses Werk, das sich zu grosser dramatischer Kraft steigert, bildet "eine Synthese von Gregorianik, linearer Polyphonie und moderner Klang-Charakteristik In der Struktur ist die Musik unabhängig von gängigen Prozeduren, aber auch von Akademismen. Modales, kirchentöniges Denken überwiegt; kanonische Formen stehen neben reiner Homophonie".³⁾

1) Stuckenschmidt, H.H.: Eine moderne Passion in Berlin, in: Melos, 27. Jg., 1960, S.189.

2) Ebenda.

3) Ebenda.

Das Werk besteht aus sechs Teilen: Einzug, Abendmahl, Gethsemane, Pilatus, Golgatha und Agnus Dei. Der erste Teil wird in drei Abschnitte gegliedert, nämlich "Hosanna" (Singchor und Sprechchor), Antiphon "Gloria laus" (Sopran-Solo) und "Gepriesen sei der Herr!" (Singchor und Sprechchor). Der Singchor singt die lateinische Fassung des Lobspruches, während der Sprechchor den deutschen Text mit gleichem Inhalt deklamiert. Dem ersten Abschnitt liegt ein Thema mit sieben Variationen zugrunde. Das Thema, das zunächst als instrumentale Einleitung begegnet, setzt sich aus vier Motiven zusammen. Das erste Motiv stellt den Kern dar, aus dem die anderen Motive herauswachsen. Es besteht aus einer aufsteigenden Sekunde und einer absteigenden Quarte:



Das zweite Motiv ist nichts anderes als eine melodische Ausweitung des ersten. Es bewegt sich vom gleichen Anfangston aus eine Terz aufwärts und darauf eine Quinte abwärts. Die den Motivkern umschliessenden Aussentöne liegen beim zweiten Motiv einen Halbton höher bzw. tiefer als beim ersten:

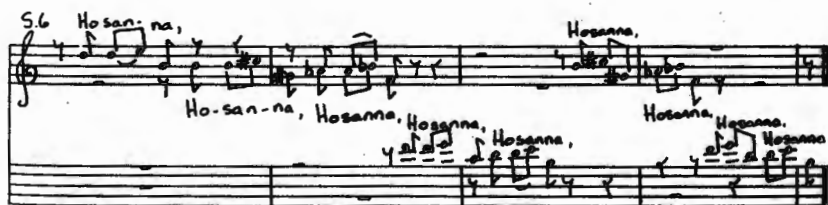


Das zweite Motivpaar bildet eine Variation des ersten. Es werden die gleichen Töne verwendet. Die Motive verteilen sich wie folgt:



Das Thema besitzt, insofern die Motive immer wieder vom gleichen Ton ausgehen statischen Charakter. Gleichwohl bringt die Motiventwicklung eine gewisse Bewegung mit sich. Das Thema endet nicht auf dem Ausgangston und lässt auf diese Weise den Eindruck entstehen, dass es immer wieder von vorn anfangen kann. Es eignet sich deshalb sehr zur Schilderung des sich beständig fortbewegenden Zuges.

Während der Sprechchor seinen Text rhythmisch deklamiert, trägt der Singchor in der ersten Variation das oben erwähnte Thema vor. Die zweite Variation basiert auf dem Kernmotiv des Themas. Die Motive erscheinen in Kleinterzabständen von oben nach unten:



Diese Motivkette kommt viermal hintereinander vor. Eine Spannungssteigerung wird dadurch erreicht, dass die einzelnen Motive verkürzt werden und sich stets enger zusammenschliessen. Es entsteht dadurch eine **Verdichtung der Akzente**. Die Akzente, wie sie in der Begleitung begegnen, fallen darüber hinaus zumeist nicht mit jenen des Chores zusammen. Das folgende Schema zeigt, wie die rhythmischen Akzente in Chor und Klavierbegleitung von der regulären Takteinteilung abweichen:

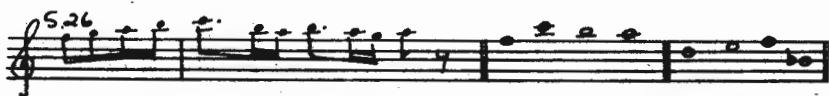
The diagram illustrates the rhythmic relationship between a choir and piano accompaniment. It is divided into three systems. The first system is labeled 'Reguläre Takteinteilung:' (Regular beat division) and 'Rhythmische Akzente:' (Rhythmic accents). The 'Chor' (choir) part is shown on a single staff with a regular sequence of eighth notes. The 'Klavier' (piano) part is shown on a single staff with a sequence of chords, some of which are accented. The second and third systems show the motif becoming more compressed and overlapping, with the piano accompaniment using more complex chordal structures.

Gleichzeitig mit der rhythmischen Kontraktion in den Singstimmen erfolgt eine Zuspitzung der Klangscharfe in der Klavierbegleitung. Die Klangscharfe wird durch eine Folge von verminderten Septakkorden, Quartklängen und in enger Lage verwendeten Fünfklingen hervorgerufen:



Die dritte Variation (S.7f.) fängt mit paralleler Quint-Oktav-Bewegung an und geht in Chor und Begleitung in parallele verminderte Vierklänge über. In der vierten Variation (Benedictus qui venit) wird nur das Anfangsmotiv des Themas einmal verwendet, und zwar in Krebsrichtung. Diese Variation bildet ein meditatives Zwischenspiel.

Der erste Abschnitt des ersten Teiles zeigt einen symmetrischen Formaufbau: Thema-Variationen 1 bis 3- (Variation 4)- Variationen 5 bis 7. Das Mittelstück des ersten Teiles, nämlich die Antiphon "Gloria laus", lässt ebenfalls einen symmetrischen Formaufbau erkennen: A-B-C-B-A. Auf die Antiphon folgt eine Überleitung, die zu zwei weiteren Variationen des Einzugthemas hinführt. Nach den Worten "Sei gegrüsst, du unser König, Sohn Davids, Erlöser der Welt" erscheint in der Begleitung ein Motiv das auch im dritten Teil des Werkes ("Gethsemane") bei der Gefangennahme (S.53) und im vierten Teil ("Pilatus") an der Stelle "Hinweg! Gib uns den Barabbas!" in ähnlicher Form verwendet wird. Auf diese Weise bringt der Komponist musikalisch zum Ausdruck, dass die gleichen Menschen, die Jesus beim Einzug loben, ihn später verurteilen. Die Gerüsttöne dieses Motivs stellen das zweite Motiv aus dem Einzugthema in Krebsform dar:

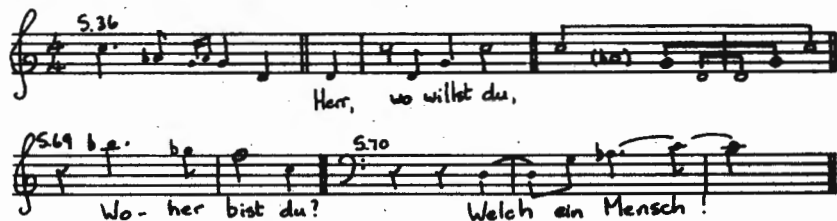


In der achten Variation (S. 31f.) wechseln die Motive des Einzugthemas mit den "Hosanna"-Ausrufen des Solo-Soprans, in der neunten Variation tragen die beiden Solostimmen das Einzugthema in parallelen Oktaven vor. Die Harmonien dieser Variation erweisen sich als Quartkonstruktionen, deren Schärfe durch Umstellung der Töne und durch die auf diese Weise entstehenden Sekundbildungen beständig zunimmt:



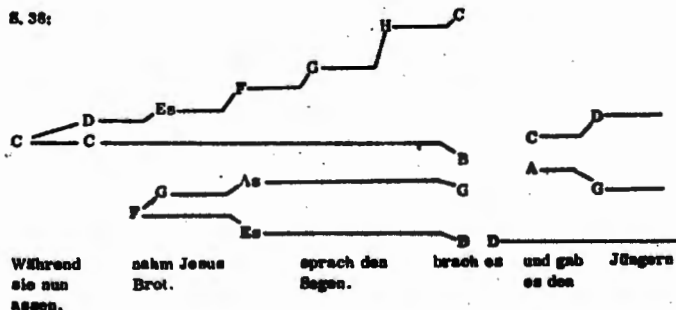
Im zweiten Teil des Werkes ("Abendmahl") wird als instrumentales Ritornell ein Motiv verwendet, das später als betrachtender Nachklang an verschiedenen Stellen wiederkehrt. Zwischen dem Abendmahl, das auf den Tod Jesu hinweist, und seinem Hinscheiden wird musikalisch eine enge Verbindung dadurch erreicht, dass das genannte Motiv im fünften Teil ("Golgatha")

gleich nach den letzten Kreuzesworten Jesu ("Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist", S.125) wiederum als Ritornell benutzt wird. Desgleichen lässt sich das Motiv im dritten und vierten Teil des Werkes mehrfach nachweisen, z.B.:



Die beiden Handlungen, welche die Einsetzung des Abendmahles kennzeichnen, nämlich die Austeilung des Brotes bzw. des Weines, werden durch die gleichen musikalischen Mittel veranschaulicht. Die Austeilung, die von Christus als der zentralen Gestalt ausgeht und sich im Jüngernkreis fortsetzt, wird musikalisch dadurch nachgezeichnet, dass die Stimmen im Unisono beginnen und durch gegenläufige Bewegung auseinandergehen:

z. 38:



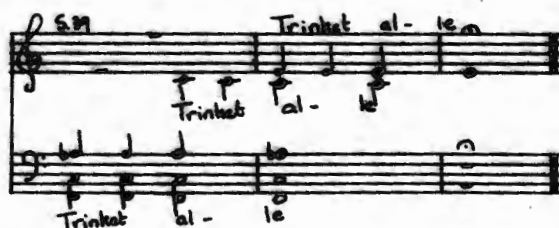
8, 39:

The diagram shows a branching structure with the following labels and connections:

- Leftmost point: D
- Branching from D:
 - Top branch: D → E → F → A → C → D
 - Middle branch: D → F → E → C
 - Bottom branch: D → G → A → B → A

Und er nahm einen Kelch, sagte Dank, und gab ihn ihnen

Das Trinken des Weines als sukzessive Handlung wird musikalisch durch nacheinander eintretende Stimmen geschildert. Dem letzten Jünger, der den Abendmahlstrunk nimmt, entspricht der einstimmige Abschluss der Phrase:



Der zweite und dritte Abschnitt des zweiten Teiles besteht aus dem vom Bariton vorgetragenen "Pange lingua" bzw. dem A-cappella-Chor "Tantum ergo".

Im dritten Teil ("Gethsemane") begegnen fast nur die direkten Reden des Passionsberichtes. Zu Anfang des Teiles werden die Lücken zwischen den gesprochenen Sätzen Christi durch ein Schlagzeugmotiv überbrückt. Dieses Motiv dehnt sich von Mal zu Mal aus und zeigt darüber hinaus eine dynamische Steigerung sowie eine Beschleunigung des Tempos. Auf diese Weise verbindet sich mit den Worten Christi eine zunehmende dramatische Intensität. Die Spannung löst sich erst bei den vom Chor vorgetragenen Worten "da erschien ein Engel vom Himmel und stärkte ihn". Die folgenden Beispiele zeigen den Anfang bzw. den Schluss dieses Spannungsverlaufs:

S. 48
Tiefer Gong
mf weich

Christus:
In dieser Nacht
wendet ihr alle an
mir Anstoß nehmen..
Nach meiner Aufer-
stehung aber werde
ich euch voraus-
gehen nach Gekälä

Largo Pauke 3
p weich
Gong

Christus:
Setzt euch hier
nieder während
ich dorthin gehe
und bete.

S. 49
Christus:
Mein Vater, wenn dieser
Kelch nicht vorüber-
gehen kann, ohne daß
ich ihn trinke, so
geschehe dein Wille.

Andante poco accel. bis Allegretto
Pauke 3x
Kleine Triangel
Gong

Eine zweite Spannungssteigerung, diesmal harmonischer Art, begegnet an der Stelle "und als ihn Angst befiel, betete er noch eindringlicher" (S. 51). Die Stimmen beginnen im Unisono und bewegen sich bis zum Sept=

akkord Cis-E-G-H, der auf das Wort "eindringlicher" fällt. Hier tritt die Klavierbegleitung ein; sie bildet zusammen mit den Singstimmen Terzkonstruktionen, die auf dem Wort "Blutstropfen" ihren höchsten Intensitätsgrad erreichen:

S. 518.

Chor: Sein Schweiß wurde wie Blutstropfen die zur Erde niederfließen.

Klavier:

Grundlegende Struktur der Klänge:

Gleich nach den Worten Jesu, "Seht, mein Vertreter naht!" (S. 53) tritt im Klavierzwischenenspiel die schon erwähnte Krebsform des Einzugs auf. Die Verwendung dieser Form des Motivs zuerst beim Einzug Jesu in Jerusalem und nunmehr bei seiner Gefangennahme findet ihre Erklärung im Text. An beiden Stellen handelt es sich um die Begrüssung Jesu sowie um den Hinweis auf seine Herkunft und seine Heilsaufgabe. Im ersten Teil des Werkes erscheint das Motiv direkt nach den Worten "Sei gegrüsst, du unser König, Sohn Davids, Erlöser der Welt!", im dritten Teil unmittelbar vor der Begrüssung durch Judas "Sei gegrüsst, Meister". Hier ist ebenfalls im vorgenannten Sinne von Jesus

die Rede ("den ich küssen werde, den ergreift!" bzw. "Wen sucht ihr? Jesus, den Nazarener! Jesus, von Nazareth!").

Im vierten Teil des Werkes ("Pilatus") kommt das Einzugsmotiv erneut vor. Die Volksmenge entscheidet sich gegen Jesus und für Barabbas. Gleich nach den Worten des Pilatus "Wen soll ich, nach eurem Willen freigeben, den Barabbas oder Jesus, der Messias genannt wird?" erscheint das Motiv in der Begleitung, und zwar zu den Worten des Sprechchores "Hinweg mit diesem, gib uns den Barabbas frei!" (S.65f.). Mit den Worten des Pilatus "Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überliefert" (S.60) verbindet sich die umgekehrte Krebsform des Einzugsmotivs als Ostinato in der Begleitung. Auf diese Weise wird der scharfe Gegensatz zwischen der hier lobenden, dort verurteilenden Volksmenge hervorgehoben:



Durch die fast ausschliessliche Heranziehung der direkten Reden (Turbæ: begleiteter Sprechchor; Pilatus: Baritonsolo; Claudia, die Frau des Pilatus: Sopransolo; Christus: gesprochener Text) erlangt die Verhörszene besondere Eindringlichkeit. Die dramatische Intensität beruht an der folgenden Stelle vor allem darauf, dass das Schweigen Christi statt durch die kommentierenden Worte des Evangelisten durch eine Generalpause zum Ausdruck gebracht wird:

Chöre in voller Mütigkeit am Lob Christi ("Hosanna" bzw. "Hochgelobt sei der da kommt!"), im vierten Teil dass die gleiche Musik, die dem Lob Christi gedient hat, jetzt zu seiner Verspottung verwendet wird. Überall in diesem Werk lassen sich scharfe Gegensätze feststellen. Durch den Wegfall der Redeeinführungen und durch die sparsame Berücksichtigung der weniger wichtigen Begleiterscheinungen der Handlung werden die Personen und die mit ihnen verbundenen gegensätzlichen Ideen einander scharf gegenübergestellt. Das folgende Beispiel zeigt die Verwendung des Einzuthemas zu den Worten des Evangelisten und die damit motivisch verwandte Melodik des Pilatus. Die Worte des Sprechchores sind in Klammern angegeben:

Sie zogen ihn aus (Wenn du diesen freilässt, bist du kein Freund des Kaisers.) und legten ihn (Jeder der sich zum König macht.) ei-nen (widerset sich dem Kaiser.)
Purpur-ro-ten (Jeder der sich zum König macht.) Mantel um (Widersetzt sich dem Kaiser.) Setzten ihm einen

Pilatus: Seht euren König
(Bariton-Solo)



In der Fragemelodik des Pilatus kommt der Tritonus des öfteren vor, entweder als direkter Sprung oder in der Form, dass die Ecktöne des Fragemotivs ein solches Intervall bilden:



Septimen kommen als harmonische bzw. melodische Intervalle, d.h. als direkte Sprünge oder als Ecktöne eines melodischen Motivs mehrfach vor. In den nächsten beiden Beispielen begegnen Septimen aller drei genannten Arten. Beide Male enden die Phrasen mit den gleichen Tönen. Im ersten Fall erscheinen die Septimen F-G und G-A nur melodisch, im zweiten Fall sowohl melodisch als auch harmonisch. Es besteht zwischen diesen beiden Stellen eine text=

liche Verbindung. Im ersten Fall gibt Pilatus seine Zustimmung zur Kreuzigung ("Seht ihr zu"), im zweiten Falle erfolgt die Übergabe Jesu zur Hinrichtung. Die Handlung geht hier von Pilatus aus ("da übergab er ihnen"). Der Komponist schildert diese Handlung ebenso wie diejenige bei der Übergabe des Brotes und des Weines in der Abendmahlsszene durch den gemeinsamen Anfang der Stimmen und die absteigende Bewegung der tieferen Frauen- bzw. Männerstimmen (Alt und Bass) bis zum Septimenabstand. Das Wort "Jesus" wird deutlich durch Pausen abgehoben. Die dramatische Darstellung des Wortes "Kreuzigung" wird dadurch erreicht, dass auf der zweiten und dritten Silbe dieses Wortes eine neue Stimme hinzutritt. Auch der Kontrast zwischen dem scharfen Septimenklang und der pp-Dynamik bewirkt eine Erhöhung der Eindringlichkeit:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for Soprano (Ss) and the second for Bass (B). The lyrics are in German and describe the handing over of Jesus to be crucified.

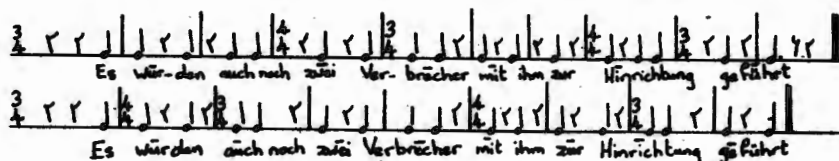
Staff 1 (Ss): Ich bin unschuldig am Blut dieses Gerechten! Seht ihr zu.

Staff 2 (B): Da übergab er ihnen Je-sus zur -zi-gung.

Den zweiten Abschnitt des vierten Teiles bildet eine "Stabat Mater" für Sopransolo. Die ausdrucks= geladenen Wörter werden durch Melismatik und melo= dische Sprünge besonders hervorgehoben, z.B.:

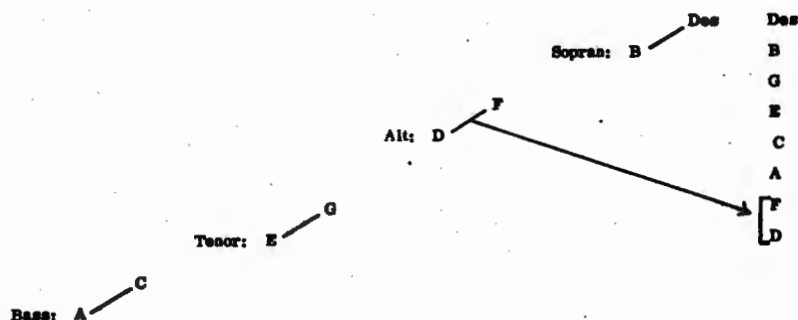


Von der Stelle "Cujus animam gementem" an begegnet in der Begleitung eine rhythmisch pendelnde Terzbewegung, die im fünften Teil des Werkes auch auf die Singstimmen übergeht.¹⁾ Das rhythmische Pendeln der Terzklänge geschieht unabhängig von der Takteinteilung. An der besagten Stelle erfolgt ein beständiger Wechsel zwischen Dreiviertel- und Vierteltakt. Die Akzente sind unregelmässig verteilt, die Rhythmik geht also nicht aus dem natürlichen Gang und aus der normalen Betonung des Textes hervor. Auf diese Weise entstehen an verschiedenen Stellen falsche Wortbetonungen. Die folgenden Beispiele illustrieren einerseits die von der Takteinteilung abgeleitete metrische Betonung, andererseits die sich aus den pendelnden Terzen ergebende Betonung:



1) Stuckenschmidt: a.a.O., S.189: "Satztechnischer Höhepunkt ist der 'Golgatha'-Teil, den Baumann auf das mit manischem Trotz wiederkehrende, durch alle Lagen und Stufen geschleiifte Intervall der kleinen Terz stellt, bis der Tempelvorhang reisst".

Diese Akzentverteilung bringt in die sich unverändert wiederholenden Terzklänge eine gewisse Lebendigkeit, die, zusammen mit der rhythmischen Deklamation des Sprechchores, eine allmähliche Steigerung der dramatischen Spannung verursacht. Mit jeder neu eintretenden Stimme werden zwei neue Terzklänge hinzugefügt, so dass die vier Stimmen zusammen eine achstimmige Terzkonstruktion darstellen:

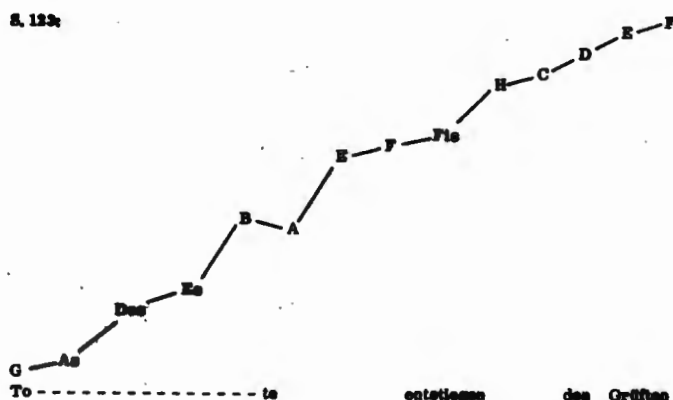
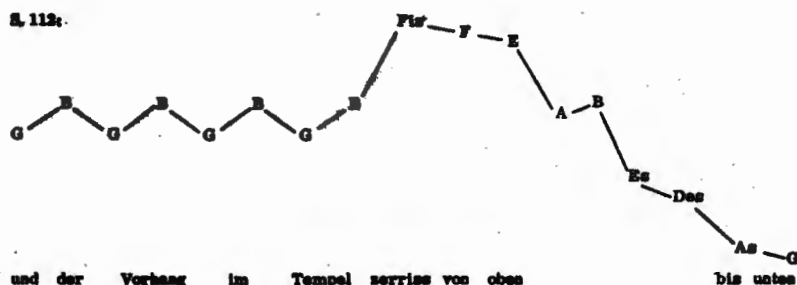


Als Kontrapunkt wird in dieser Fugenexposition ein stufenweise absteigendes Motiv verwendet:



An den Stellen "von oben bis unten" bzw. "Tote entstiegen den Gräften" bedient sich der Komponist einer übereinstimmenden Thematik. Zur Veranschaulichung der unterschiedlichen Bewegungsrichtung ver-

läuft das Thema im ersten Fall von oben nach unten,
im zweiten in Krebsrichtung von unten nach oben:



An der Stelle "und Jesus neigte sein Haupt und gab seinen Geist auf", wird der Textinhalt in seinen Schwerpunkten ("neigte"- "gab auf") ebenfalls musikalisch nachgezeichnet. Der erste Satzteil erklingt in den Männerstimmen, die Bewegung ist abwärts gerichtet.

Jede Stimme bleibt einen Ton tiefer stehen, so dass ein Siebentonakkord entsteht. Zu den gehaltenen Tönen des Akkords erklingen die Worte Jesu "Es ist vollbracht". Der zweite Satzteil bewegt sich in aufsteigender Richtung, in ihm setzen nacheinander Frauenstimmen ein, die ebenso wie die Männerstimmen durchgehalten werden. In den Frauenstimmen entsteht, ausgehend vom gleichen Ausgangston, ein zweiter Siebentonakkord. In den Klang der Männer- und Frauenstimmen fügen sich die Worte des Hauptmanns ein, die am Schluss wie ein Echo im Chor nachklingen:

Wahrlich, dieser war Gottes Sohn

Es ist vollbracht

Und Jesus neigte sein Haupt und gab seinen Geist auf Gottes Sohn

3. Passio et mors domini nostri Iesu Christi secundum
Lucam von Krzysztow Penderecki (1965)

Das Werk entstand anlässlich der 700-Jahrfeier des Doms zu Münster in den Jahren 1963-65 auf Bestellung des Westdeutschen Rundfunks und wurde am 30. März 1966 im genannten Gotteshaus uraufgeführt. Die Erstaufführung in Polen fand am 22. April 1966 in Krakau statt. Beide Aufführungen standen unter Leitung von Henryk Czyz.

Der Text des Leidensberichtes ist dem 22. und 23. Kapitel des Lukas-Evangeliums sowie dem 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums entnommen. Das Werk gliedert sich in zwei Teile, von denen, wie der Titel andeutet, der erste das Leiden, der zweite das Sterben Christi zum Inhalt hat. Der erste Teil enthält die Szenen: Christus am Ölberg, die Gefangennahme Jesu, die Verleugnung des Petrus, die Geißelung Jesu und das Verhör vor Pilatus, der zweite die Szenen: Gang zur Schädelstätte, die Kreuzigung, die Verspottung Christi, das Gespräch mit den beiden Schächern und das Hinscheiden Christi. Als betrachtende Einlagen werden Fragmente aus den Psalmen, den Klageliedern des Jeremias und der Liturgie der Karwoche benutzt. Diese zusätzlichen Texte, die an den entscheidenden Stellen des Passionsgeschehens eingefügt sind, bewirken einerseits eine intensivere Darstellung des Leidens Christi und widerspiegeln andererseits die Verzweiflung der

leidenden Menschheit.¹⁾ Die ausschliessliche Verwendung der lateinischen Sprache für den Passionstext deutet auf das Bestreben des Komponisten hin, das Leiden an sich und in seiner die gesamte Menschheit umfassenden Auswirkung darzustellen. Dem Textinhalt nach steht die Passion zwei früheren Werken des Komponisten nahe, nämlich den "David-Psalmen" und dem "Klagelied über die Opfer von Hiroshima".²⁾

Das Werk hat folgende Besetzung: drei gemischte Chöre und ein Knabenchor, die räumlich getrennt voneinander aufgestellt werden sollen, ein stark besetztes Orchester, drei Solisten und Sprecher. Der Evangelistenbericht ist teils dem Sprecher, teils dem Chor anvertraut. Die Worte Christi werden vom Bariton, die der Soliloquenten vom Sopran bzw. Bass gesungen. An den betrachtenden Einlagen beteiligen sich gleichermassen Solisten und Chöre. "Die Ausdrucksarten des Chors sind besonders vielseitig, sie reichen von Singen, Flüstern und Sprechen bis zum

-
- 1) Kaczynski, Tadeusz: Bemerkungen zur Schallplattenaufnahme des Werkes, Muza XL 0325-0326: "Unsere Vorstellungskraft begnügt sich...heute nicht mehr nur mit der Wiedergabe dieser Szenen. Sie geht weiter und schafft andere Bilder menschlicher Leiden und Demütigungen, nämlich die, mit denen die Geschichte der letzten -zig Jahrzehnte unsere Generation belastete. Diese zweierlei Auffassung des Inhalts der Passions durch den zeitgenössischen Menschen, gehörte zweifellos auch zu den Absichten des Komponisten".
 - 2) Quinke, Josef: Lukaspassion von Penderecki, in: M&K, 36. Jg., 1966, S.144: "Es wurde deutlich, dass dieses leidenschaftliche Bekenntniswerk nicht nur die Passion Christi umfassen will,

Schrei und zum Hohngelächter. Die klangliche Dichte wird durch Vierteltöne und Glissandi komprimiert. Die realistischen Spottchöre mit ihrer Verzerrung von Wort und Musik scheinen oft vergleichbar der Darstellung verzerrter Gesichter unter dem Kreuz, wie man sie auf alten Gemälden findet. Penderecki selbst spricht von einem 'Surrealismus' des Mittelalters".¹⁾ Die Nuancierung der Klangfarbe bezieht sich an manchen Stellen auch auf die verschiedenen Silben eines Wortes, d.h. der Komponist "ordnet häufig die Silben eines Wortes verschiedenen Stimmen zu und schafft durch ihre Wiederholung eine Art dreidimensionalen Raum".²⁾ Die Verwendung von Klangfarbenflächen in den Orchester- und Chorpartien steht im Dienst des dramatischen Ausdrucks. Im Gegensatz zu den früheren Instrumentalkompositionen des Komponisten, die als reine "Klangfarben-Kompositionen....mit völlig unkonventionellen, wahrhaft revolutionären Mitteln des Klanges und der Instrumentation gestaltet sind,"³⁾ werden die Klangfarbenflächen in der Lukaspassion

sondern die Leidensgeschichte der gesamten Menschheit mit Golgatha und Hiroshima, mit Auschwitz und Warschau".

Kaczynski: a.a.O.; "Die erste Komposition liefert den Beweis eines schon früheren Interesses des Komponisten für ein Thema das in der Lukaspassion einen so monumentalen Ausdruck fand. Die zweite weist denselben humanistischen Inhalt auf, den wir in der Passion, vervielfacht durch Wort und Klang der menschlichen Stimme vorfinden".

- 1) Quinke: a.a.O., S.144.
- 2) Programm zur Aufführung der Lukaspassion in der Sankt Peter und Paul-Kirche zu Marburg, 21. Februar 1969, S.6.
- 3) Quinke: a.a.O., S.144.

"in fruchtbare Beziehung zu traditionellen Elementen, etwa der Gregorianik"¹⁾ gebracht.

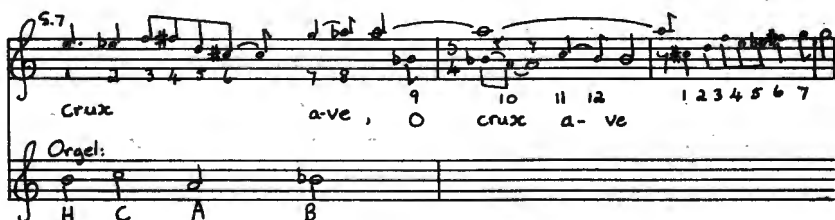
Durch das ganze Werk zieht sich das B-A-C-H-Motiv. Dieses Motiv bildet auch den Ausgangspunkt für verschiedene Reihenstrukturen. Am Anfang des Werkes erscheinen gleich nacheinander zwei Zwölftonthemen, die bis zum Ende der Passion immer wieder auftreten. Das erste dieser Themen beruht auf einer symmetrischen Reihe. Sie besteht aus der Aufeinanderfolge von Halbton- und Kleinterzintervallen, enthält also die Elemente des B-A-C-H-Motivs. Die Reihe ist so konstruiert, dass ihre zweite Hälfte, die um einen Tritonus höher als die erste liegt, dieser genau entspricht. Wenn der Schlussston des Themas, der um eine Oktave höher als der Ausgangston liegt, mit in Betracht gezogen wird, lässt sich die Reihe in vier sich überschneidende Segmente gliedern, von denen das zweite und das vierte eine Krebsumkehrung des ersten und des dritten darstellt. Desgleichen bilden die beiden Hälften der Reihe, wenn sie in Krebsrichtung angeordnet werden, die Umkehrung der Grundgestalt. Die Reihe kann zugleich horizontal und vertikal, d.h. melodisch und harmonisch in Erscheinung treten:



1) Programm: a.a.O., S.6.



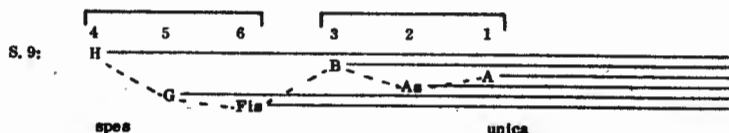
Das zweite Zwölftonthema verteilt sich auf die verschiedenen Stimmen des Chores. Es schliesst, für den Zuhörer deutlich erkennbar, mit dem B-A-C-H-Motiv ab. In der Begleitung erscheint das Motiv in Krebsrichtung:



Das folgende Beispiel veranschaulicht, wie das B-A-C-H-Motiv, das in Krebsrichtung verläuft, kontrapunktisch mit dem aus der ersten Reihe gebildeten Thema zusammengebracht wird:



Im nächsten Beispiel finden sich die ersten sechs Töne der zweiten Reihe in zwei Segmente gegliedert. Zuerst erscheint das zweite Segment in direkter Richtung, danach das erste Segment in Krebsrichtung. Es ergibt sich auf diese Weise die Tonfolge 4-5-6-3-2-1. Die Töne bilden dadurch, dass die verschiedenen Stimmen nacheinander einsetzen und durchgehalten werden, einen Sechstonakkord:



Am Anfang des zweiten Teiles erscheint eine neue Reihe, die ebenso wie die zweite Reihe des ersten Teiles mit dem B-A-C-H-Motiv abschliesst. Das aus dieser Reihe gebildete Thema erklingt zusammen mit seiner Umkehrung:

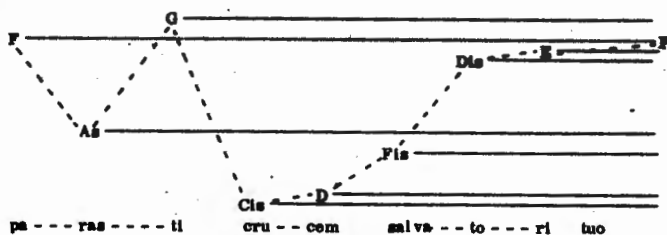


Das nächste Beispiel zeigt, wie die Grundgestalten der beiden Reihen kontrapunktisch verwendet werden. Im Knabenchor erklingt die erste Reihe, im ersten und

B. 70.

Knotenchor:

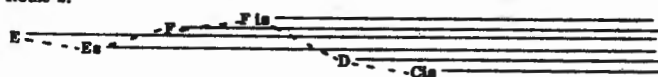
Chor I und II:



Chor III:



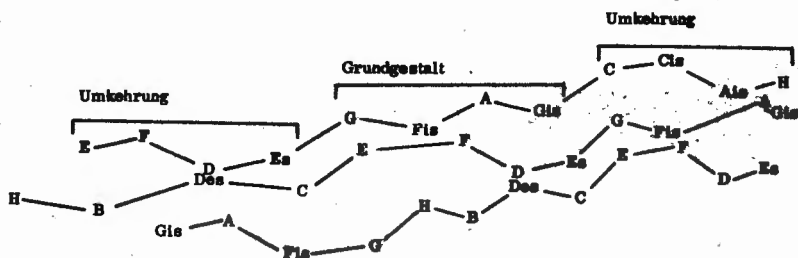
Orchester:
(Corni)

Reihe 2:

Orgel:



Eine polyphone Verarbeitung des B-A-C-H-Motivs lässt sich vor allem an zwei Stellen des Werkes feststellen, nämlich vor der Kreuzigung (S.71f.) und vor dem Hinscheiden Jesu (S.108). Es handelt sich in beiden Fällen um die musikalische Darstellung einer intensiven dramatischen Spannung.¹⁾ In den verschiedenen Stimmen begegnen Motivketten, die aus der Grundgestalt bzw. der Umkehrung des Motivs konstruiert sind. Jede dieser Ketten bildet eine Zwölftonreihe:



Eine weitere Verbindung zwischen diesen beiden Stellen, nämlich der Kreuzigung und dem Hinscheiden Jesu, wird durch die hier wie dort auftretende Figur

1) Siehe die Bemerkungen von Wolfgang Martin Stroh (Stroh, Wolfgang Martin: Penderecki und das Hören erfolgreicher Musik, in: Melos, 37. Jg., 1970, S.452) über die "Abfolge von drei Clusterklängen, die in der Kreuzigungsszene noch am ehesten bildhaft - äußerlich angewandt ist, dann aber wie ein musikalisches Symbol im Laufe der Passion eine wichtige Rolle spielt".

in der Begleitung hervorgerufen. Sie kommt zunächst gleich nach der Kreuzigung in der Sopran-Arie "Crux fidelis" (S.80f.) vor, sodann im Orchesterzwischen-spiel zwischen den Worten Christi "Consummatum est" und dem Schlusschor:

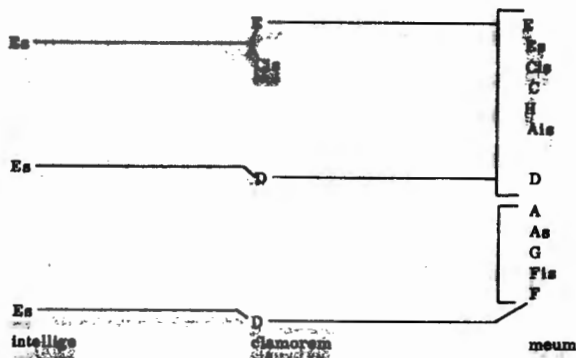


Das folgende Beispiel lässt die Verknüpfung der ersten Reihe mit der zweiten in den verschiedenen Stimmen der drei Chöre erkennen:



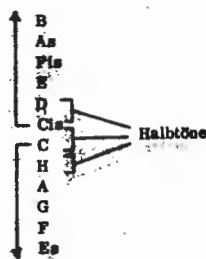
Wie sich aus den bisher aufgeführten Beispielen ergibt, entstehen aus der Vertikalstellung der Tonreihen Zwölftonakkorde. Die Akkorde können aber auch auf andere Weise gebildet sein, wie die nächsten Beispiele deutlich machen. Im ersten Falle fangen die Tenor- und Bassstimmen aller drei Chöre gemeinsam auf dem Ton Es an und spalten sich zu einem Zwölftonklang. Der intensivierenden Wirkung dieses Stimmenverlaufes entspricht die dringende Bitte im Text:

S. 14:

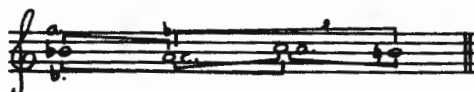


Im nächsten Beispiel ist der Zwölftonakkord aus zwei symmetrischen Hälften, konstruiert die um einen Halbton auseinander liegen. Jeder Akkord=teil besteht aus einem Halbton und vier Ganztönen. Diese Intervallfolge erscheint im oberen Teil von der Mitte nach oben, im unteren Teil von der Mitte nach unten. Die obere Hälfte des Akkords stellt also ein Spiegelbild der unteren Hälfte dar:

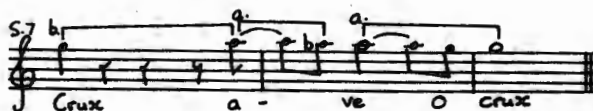
S. 19:



Kleinterz:



Diese Bauelemente lassen sich bereits im Anfangsmotiv des Werkes feststellen:



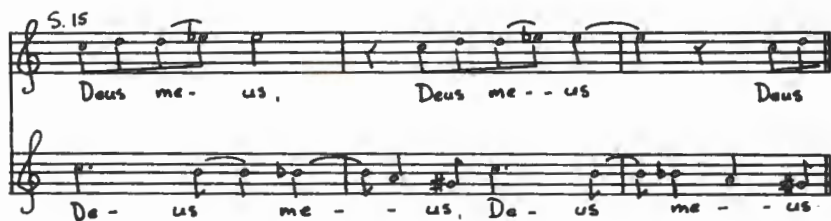
An der folgenden Stelle findet sich eine Häufung der Halbtonschritte, jede Stimme bildet eine chromatische Linie:



Das "Deus meus"-Motiv aus der Arie für Bariton mit Chor (S.12f.) ist ebenfalls aus den drei Intervallen des B-A-C-H-Motivs zusammengefügt:



Zum "Deus meus"-Motiv tritt, wie das folgende Beispiel erkennen lässt, das oben erwähnte chromatische Motiv hinzu:



Das Kernmotiv des "Stabat Mater" zeigt eine dem B-A-C-H- und dem "Deus meus"-Motiv verwandte Intervallkombination



Der vorgenannte Abschnitt des Werkes entstand im Jahre 1963 und wurde in die Lukaspassion aufgenommen. Der Stil des "Stabat Mater" bildet den Ausgangspunkt für den Stil der später entstandenen Passion und "bestimmt ebenso deren 'Haltung' und Anlage wie die in den Instrumentalwerken gesammelten Erfahrungen".¹⁾

Im Text des Schlusschores werden noch einmal die in den betrachtenden Einlagen immer wieder begeg-

1) Quinke: a.a.O., S.144.

nenden Hauptgedanken hervorgehoben: das Leiden Jesu, das Gebet um Erbarmen¹⁾, die Hoffnung auf Erlösung. Die Hauptgedanken sind in einzelnen Zeilen enthalten, die den 31. Psalm einleiten: "In pulverem mortis deduxisti me" (das Leiden Jesu), "Miserere, Deus meus" (das Gebet um Erbarmen), "Crux fidelis" (das Kreuz als Symbol der Hoffnung auf Erlösung). In dem sich anschliessenden 31. Psalm wird die Hoffnung auf Erlösung mit wachsender Intensität dargestellt. Den Höhepunkt bilden die letzten Worte Christi ("In manus tuas commendo spiritum meum") sowie die abschliessenden Worte des Werkes, die den letzten und tiefsten Sinn des Passionsgeschehens gegenwärtig werden lassen ("Redemesto me, Domine, Deus veritatis"). Der Erlösungsgedanke erfährt durch den sieghaften E-Dur-Ausklang des Werkes musikalisch eine nachdrückliche Betonung.²⁾

Der Schlusschor stellt nicht nur textlich eine Zusammenfassung dar, sondern bietet darüber hinaus auch musikalisch einen Rückblick. Das folgende Beispiel

-
- 1) Stroh: a.a.O., S.453: "Eine...Aufgabe der Passion besteht darin, dem Hörer sinnfällig zu machen, dass Jesus der Schuld des Menschen stets mit einer Bitte um Vergebung an den Vater antwortet...Pender recki hat, um zu verdeutlichen, wie oft Jesus im Laufe der Passion für die Menschen bittet, die sich an ihm versündigen, den Ruf "Domine" in einer sehr einprägsamen, insgesamt achtmal wiederkehrenden musikalischen Formel vertont".
 - 2) Siehe Stroh: a.a.O., S.458.

zeigt, wie das "Stabat Mater"-, "Deus meus"- und B-A-C-H-Motiv kontrapunktisch verwendet wird:

S. III

Chor (Alte): Stabat Mater

Sopran-Solo: B A C H
Cruz fide-lis

Bariton-Solo: Deus me-us Deus meus Deus me-us

Bass-Solo: H C A B H C A B H C A B
mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re

Im nächsten Beispiel begegnet die erste und zweite Reihe, das B-A-C-H-Motiv sowie der ebenfalls aus dem Anfangschor des Werkes stammende chromatische Gang:

S. III

Reihe 2 in ius-ti-tia tu-a

Reihe 1 ius-ti-tia tu-a

Reihe 1 in ius-ti-tia tu-a

H C A B Reihe 1 (Krebs) misere-re ius-ti-tia tu-a



4. Golgotha, Opus 216, von Bruno Leipold (1928)

Die textliche Grundlage dieser in einem roman= tischen Idiom geschriebene oratorischen Passion bildet eine Passionsharmonie, die alle Geschehnisse von der Hinführung Christi zu seinen Richtern bis zur Grablegung zum Inhalt hat.

In die Ausführung teilen sich ein vierstimmiger gemischter Chor, ein Knabenchor, Gesangsolisten und Instrumentalisten. In die Choräle stimmt die Ge= meinde mit ein. Neben den Chorälen finden sich mehrere Sätze betrachtenden Charakters, z.B. eine Sopranarie ("O du Liebe"), ein Quartett und ein Terzett.

5. Crucifixus (Die sieben Worte des Erlösers) von Hermann Simon (1931)

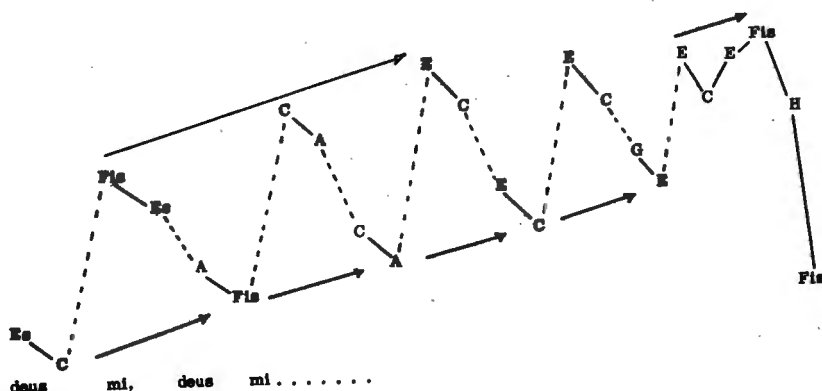
In diesem Werk sind, wie der Titel sagt, lediglich die sieben Kreuzesworte Jesu vertont, der Text ist ausschliesslich lateinisch.¹⁾

Das Werk ist für vierstimmigen Chor, Sopran- und Baritonsolo, Orgel, vier Holzbläser, Horn, Trompete, Bratsche und Violoncello geschrieben. Auf den instrumentalen Eingangschoral folgen, den sieben Kreuzesworten Christi entsprechend, sieben vokale Teile. Die Worte Christi sind chorischesetzt. An die ersten drei Kreuzesworte schliesst sich jeweils ein "Misericordia", an die folgenden drei jeweils ein "Agnus Dei" an; beide Gebete, "Misericordia" und "Agnus Dei" sind solistisch gesetzt.

Die Geschlossenheit des Werkes wird dadurch erreicht, dass sich der Komponist bei der Vertonung des siebten Kreuzeswortes Jesu jener Choralmelodie die als orchestrale Einleitung zum ersten Kreuzeswort begegnet, bedient. Im Mittelpunkt steht das vierte Kreuzeswort; seiner Bedeutung entsprechend erreicht der vierte Teil die grösste Ausdehnung.

1) Hapke, Walter: Hermann Simon, in: ZfMw, 103. Jg., 1936, S.1291: "Simon hat die lateinische Form jener erhabenen Worte gewählt, die der Klage des am Kreuzestamm leidenden und sein Erlösungswerk vollendenden Gottessohnes an objektiver, übermenschlicher Monumentalität gewährt, was sie ihr an allgemeiner und unmittelbarer Verständlichkeit nehmen mag".

Der Stil des Werkes ist dadurch gekennzeichnet, dass "die gefühlshafte und geistige Linie" des Textes "nicht von Wort zu Wort, sondern nur im grossen Umriss nachgezeichnet" wird. Der Text wird einer melodischen Linie zugeordnet, "zu der begleitende Klänge und Linien sich als rein musikalische Formelemente und nicht als gefühlsakzentuierende Einzelfarben gesellen".¹⁾ Die Nachzeichnung der gefühlshaften und geistigen Linie des Textes zeigt sich recht deutlich im vierten Kreuzeswort. Die Worte Christi erhalten durch die sich steigernde Melodik und Harmonik wachsende Ausdrucksintensität. Die ersten beiden Worte sind als eine Kette von Terzensprüngen vertont, die sich in zwei Reihen aufwärts bewegen:

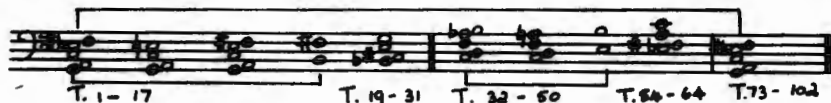


1) Litterscheid, Richard: Hermann Simon, in: M&K , 18. Jg., 1947, S.156.

Nach Abschluss der ersten Motivkette erfahren die weiteren Worte Christi zuerst durch die imitierenden Motive und darauf durch die sich aufwärts bewegendenden Ganztonfiguren in der Orgelbegleitung erneut eine Spannungssteigerung:



Auf die vorgenannte Stelle folgt eine variierte Wiederholung der ersten Hälfte des Teiles, aber jetzt um eine Quarte höher als vorher. Die beiden Hälften zeigen im Grunde die gleiche harmonische Struktur. Beim Agnus Dei erfolgt eine Rückkehr zur Anfangsharmonie, die bis zum Schluss des Teiles ständig wiederholt wird. Das folgende Schema lässt die grundlegende harmonische Struktur des ganzen Teiles erkennen:



6. Kleine Passion für Sopran-, Tenor-, Bariton=
solo, gemischten Chor und kleines Orchester,
Opus 18, von Max Gebhard

Bei dem freigedichteten Text dieses Werkes handelt es sich nicht um einen durchgehenden Bericht des Leidens Christi, vielmehr werden nur einige Stationen des Leidensganges beleuchtet, nämlich der Einzug Jesu in Jerusalem (Chor: "Streuet mit Palmen", S.6), das Gebet Christi in Gethsemane (Choralrezitativ: "Da Jesus in den Garten ging", S.10, Arioso: "Wachet und betet mit mir", S.11), die Verspottung Jesu (Chor der Juden: "Sei gegrüsst", S.20) und das Hinscheiden Christi (Choralrezitativ: "Er spricht nun sein letztes Wort", S.32). Die schon erwähnte "Abneigung gegen die Realistik der biblischen Passions= erzählung", ¹⁾ zeigt sich vorzugsweise darin, dass statt des dramatischen das lyrisch-beschauliche Element in den Vordergrund tritt. Choräle betrachten= den Inhalts begeben ausser in den Singstimmen auch in der Orchesterpartie. Im folgenden Choralrezitativ, das vom Tode Christi berichtet, stellt die Melodie des Chorals "Da Jesus an dem Kreuze stund" den be= trachtenden Hintergrund dar:

1) Feder: a.a.O., S.242.



7. Passionsoratorium "Golgatha" von Frank Martin

Das Werk besteht aus zwei Grossabschnitten von denen der erste aus dem Jahre 1946, der zweite aus dem Jahre 1948 stammt. Jeder dieser Grossabschnitte umfasst fünf Teile.

Die deutsche Übersetzung des französischen Textes ist von Roland Philipp besorgt worden. Der den vier Evangelien entnommene Text lässt folgende Szenen hervortreten: Einzug Jesu in Jerusalem, Jesus im Tempel, Abendmahl, Gethsemane, Jesus vor dem Hohenpriester, Jesus vor Pilatus und Golgatha. Als betrachtende Einlagen finden verschiedene Meditationen Augustins Verwendung.

Das für Chor, Solostimmen und Orchester geschriebene Werk ist durch einen expressiven Stil gekennzeichnet.¹⁾ Die sich abwärts bewegenden Motive, wie sie im folgenden Beispiel begegnen, stehen deutlich im Dienst des Textausdrucks, so im besonderen bei den Worten "bedrückt", "Elend", "Sünde" und "starb". Die Hoffnung, die durch die Worte "doch Christus" bzw. "in Christ" angedeutet ist, wird durch die beiden aufwärtsgerichteten Sprünge der Oktave bzw. der grossen Sexte symbolisiert. Das letzte Motiv endet mit einer grossen Sekunde, deren aufsteigende Richtung als Sinnbild der Überwindung des Todes angesehen werden kann:



Die melodische bzw. harmonische Konstruktion geht an manchen Stellen von bestimmten Intervallen bzw. Intervallfolgen, nicht aber von einer übergeordneten Funktionalität aus. Im nächsten Beispiel besteht die melodische Linie aus einer Aneinanderreihung symmetrisch konstruierter Motive mit der Intervallfolge Ganzton-Halbton-Ganzton:

- 1) Josewski, Erwin: Martins Oratorium 'Golgatha', in: M&K, 30. Jg., 1960, S.171: "Frank Martin schrieb sein "Golgatha"-Oratorium mit der Kraft, die ihm aus seiner starken Innerlichkeit erwuchs, und mit der souveränen Beherrschung einer durch=



Als Konstruktionselemente der folgenden Phrase treten Halbton- und Kleinterzintervalle auf:

S. 84

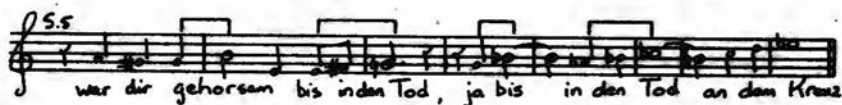
Doch dies ist eu-re Stunde und die Macht der Fin-steris

In den beiden nachstehenden Fällen sind die melodischen Linien durch häufige Verwendung des Terzintervalls gekennzeichnet:

S. 119

O sieht, ich sende zu euch nur Prophe-ten und Gerechte. Manche werdet ihr töten,

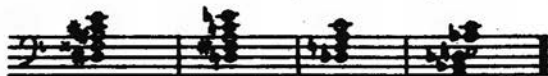
aus modernen Kompositionstechnik, die er ganz in den Dienst des Ausdrucks innerer Vorgänge und Werte stellt. Er bündigt eine Überfülle verschiedenartigster und eigenwilliger Ausdrucksformen zu einem Werk von grösster Geschlossenheit".



Im nächsten Beispiel bildet die Terz ebenfalls die Grundlage für Melodik und Harmonik:

Abba, Vater, es ist dir alles möglich; überhebe mich diesem Kelches!

Aus der Übereinanderstellung der verwendeten Töne ergeben sich die folgenden Terzkonstruktionen:



8. "Kreuzweg" für vierstimmigen gemischten Chor und Volksgesang von Joseph Kronsteiner (1953)

Die vierzehn Teile des Werkes stellen die vierzehn Leidensstationen Christi dar. Jeder dieser Teile besteht aus gesprochener Ansage, Betrachtung und Gebet, einem vom vierstimmigen Chor ausgeführten Responsorium und einem vom Kantor vorgetragenen Bussruf. Der grösste Teil des nichtbiblischen Textes setzt sich aus Betrachtungen zusammen, die sich auf die Visionen der Augustinernonne Anna Katharina Emmerich (1774-1824) stützen.

9. Kleine schwarze Passion für 4 bis 6 stimmigen Chor a-cappella von Ernst Koster (1958)

Dieses Werk "verbindet einige Spirituals zu einer zyklischen Form im Sinne der Passion und führt sie damit auf ihren religiösen Ursprung zurück".¹⁾ In den acht Teilen des Werkes gelangen die hauptsächlichen Stationen des Passionsgeschehens in chronologische Abfolge zur Darstellung. Die Teile 1, 3, 5 und 7 sind als "Rezitative", die übrigen als "Spirituals" bezeichnet. Alle Teile haben die gleiche Besetzung.

1) Koster, Ernst: Kleine schwarze Passion, Ed. Schott, 1958, Vorwort.

Die Form der Liedteile (Spirituals) ist in jedem Fall durch die Struktur des zugrundeliegenden Liedes bestimmt. So zeigt beispielsweise der erste dieser Teile die Form ABCBABCA, der dritte die Form A B A. Die rezitativischen Teile weisen eine geringere Geschlossenheit auf. In diesen Teilen kommen häufig aus der Deklamation sich ergebende Ton- und Motivwiederholungen vor. Durch den Jazz-Rhythmus mit seinen charakteristischen Synkopen gelangt ein volkstümliches Element in die Rezitative:

V. 5.20
Dann wurde Jesus begraben. Und Solda - ten bewachten das Grab.

I. 5.7
Und der Hauptmann rief: Pap auf hier. armer Sünder, wend du dort

V. 5.25
Offen lag das Grab nun und Meister Jesus schaute den Him - mel.

Als volkstümlich erweist sich ferner die Nachahmung des Glockengeläuts in den oberen drei Stimmen gegen die Liedmelodie im Bass an der folgenden Stelle:



10. Crucifixion-Passionsbetrachtung nach Spirituals
für Sprecher, Vorsänger, Chor, Posaune und Kontra-
bass von Paul Ernst Ruppel (1960)

Das Werk ist "aus dem Ergriffensein von der kindhaft einfachen, menschlichen Unmittelbarkeit des Erlebens, mit der uns diese Lieder in das Geschehen der Passion hineinnehmen",¹⁾ entstanden. Der Grundgedanke des Werkes ist "der einer Bildbetrachtung mit meditierendem Innehalten vor bestimmten Blickfeldern".²⁾ Diese Blickfelder deutet der Komponist auf folgende Weise an: "Wir treten vor das Bild und lesen die

-
- 1) Ruppel, Paul Ernst: "Crucifixion", Stuttgart-Hohenheim, 1960, Vorwort.
 2) Ebenda.

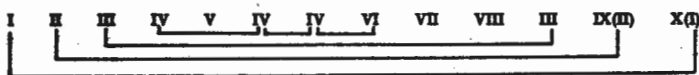
'Überschrift' aus dem 109. Psalm (I). Von da fällt der Blick auf das Zentrum, den leidenden Gott (II). Nun treten wir einige Schritte zurück, um das Gesamtbild in uns aufzunehmen (III). Und dann führen die Worte des Sprechers durch die verschiedenen Stationen der Passionsgeschichte, unser Blick haftet an bestimmten Bildausschnitten und verharret dort während der Gesänge, die meist wiederum den Zusammenhang mit dem Gesamtbild herstellen. Nach VIII treten wir nochmals zu einem umfassenden Blick zurück (III). Und wieder fängt das Zentrum den Blick (IX): der leidende Gott ist der leidende Menschensohn. Die Überschrift ist zugleich auch 'Unterschrift' (X)".¹⁾

Anfang und Schluss des Werkes stimmen überein. Ebenso entspricht der zweite dem neunten Teil. Jedoch begegnen textliche Unterschiede: der Text des zweiten Teils ("Gottes Klageruf") ist der altkirchlichen Passionsliturgie entnommen, der Text des neunten Teils hingegen ("Klageruf des Menschensohnes") dem 22. Psalm. Im ersten Fall lautet der Text "mein Volk, was hab ich dir getan?", im zweiten Fall "mein Gott, warum hast du mich verlassen?". Die Teile drei bis sieben des Werkes sind Negro Spirituals. Der dritte Teil, der ein Gesamtbild im oben genannten Sinne in sich schliesst,²⁾ findet sich nochmals vor dem neunten Teil. Die mittleren Teile, die den Passionsbericht enthalten, werden durch

1) Ruppel: a.a.O., Vorwort.

2) Siehe die angeführte Bemerkung aus dem Vorwort.

die drei Anfangsteile und die in umgekehrter Reihenfolge angeordneten drei Schlussteile eingerahmt. Der dreimal auftretende vierte Teil ("They led my Lord away") hat die Hinführung Jesu zunächst zu Kaiphas, sodann zu Pilatus und schliesslich nach Golgatha zum Inhalt. Die Aufeinanderfolge der Teile stellt sich wie folgt dar:



Der Komponist erwähnt im Vorwort, dass "die skizzenhafte Anlage der Sätze...improvisatorische Veränderung und Erweiterung" verträgt und dass der Text des Sprechers ebenfalls frei behandelt werden kann, doch "nie liturgische Lesung werden... sondern unmittelbares Wort bleiben" soll.¹⁾ Das improvisatorische Element ist den Negerliedern eigen. Auch andere Eigentümlichkeiten der Negermusik, nämlich Wechselgesang, synkopische Rhythmen und Händeklatschen (Teil VI, "Hammering") lassen sich in diesem Werk feststellen.²⁾ Die melodische Bewegung besteht

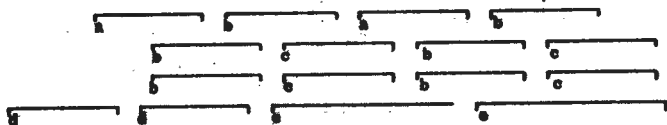
1) Ruppel: a.a.O., Vorwort.

2) Zimmermann, Heinz Werner: Die Möglichkeiten und Grenzen des Jazz innerhalb der Musiksprache der Gegenwart, in: Musica Sacra in unserer Zeit, die Vorträge der Ersten Deutschen Kirchenmusikertages, Berlin 1959, Berlin 1960, S.67: "In der Spiritualimprovisation trat ein aus dem Augenblick geborener freier Prosatext einem geklatschten oder gestampften Rhythmusfundament gegenüber". Nettel, Bruno, Art. Negermusik, MGG, Bd. 9, S.1353: "So wird ein Lied von den Negern oft im Wechselgesang aufgeführt, nach afrikanischem Muster wird die Melo=

zumeist aus kurzen Motiven, die sich ständig wiederholen. Die lockere Konstruktion des Satzes ermöglicht improvisatorische Erweiterungen. Dem siebenten Teil des Werkes z.B. liegen folgende Motive, die sich in den verschiedenen Stimmen in unterschiedlicher Reihenfolge verkettten, zugrunde:



die oft gekürzt, vielleicht wird nur eine Zeile davon verwendet. Durch Improvisieren und Verändern einer Melodie, was in Afrika meist als echtes Musizieren gilt, wird die Entstellung einer Melodie gefördert, bis ihre ursprüngliche Form nicht mehr erkannt werden kann. Typisch ist auch das Variieren eines Liedes während des Gesanges. Die Bedeutung des Rhythmus in Afrika hat sich auch nach Amerika übertragen lassen, und die Negerlieder der USA unterschieden sich stark durch ihre Synkopen und komplizierten Rhythmen, ihre Begleitung durch Stampfen und Händeklatschen, aber auch durch ihre einfache und gerade Metrik von den oft rubatoartig und metrisch abwechselnd gesungenen Liedern der amerikanischen Weissen".

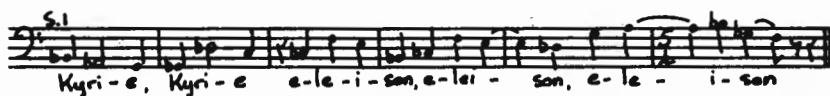


11. The Crucifixion – Eine ökumenische Laienpredigt
nach James Weldon Johnson für Soli, Chor und
kleiner Jazz-Orchester von Rudolf von Oertzen
(Opus 43)

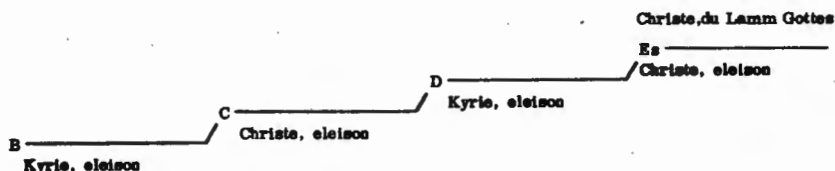
Im Vordergrund dieses Werkes, das grösstenteils englischen Text hat, stehen die folgenden Stationen: Gebet Christi in Gethsemane, Verrat des Judas, Gefangennahme Jesu, Verhör vor Pilatus, Hinführung nach Golgatha sowie Kreuzigung und Tod. Dem Passionsbericht geht ein Kyrie eleison voraus und folgt ein Agnus Dei. Die beiden umrahmenden Teile stimmen, obwohl textlich verschieden, musikalisch überein. In beiden Fällen begegnet der Choral "Christe, du Lamm Gottes" als cantus firmus im Alt und Tenor. Durch die Verwendung einer übereinstimmenden Thematik wird auch eine musikalische Verbindung zwischen den

beiden Höhepunkten des Leidens Christi, nämlich Gethsemane (S.8f.) und Golgatha (S.48f.) hergestellt.

Kennzeichnend für die Melodik des ganzen Werkes ist das Thema des ersten Teils, in dem der Halbton und der Tritonus die dominierenden Intervalle sind:



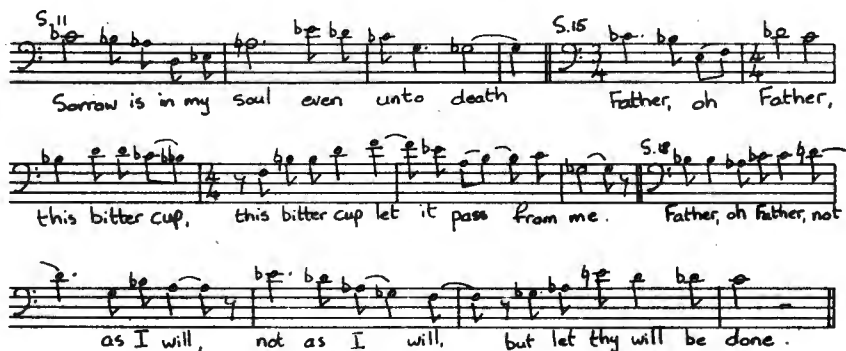
Das Thema tritt viermal nacheinander ein, jedesmal einen Halbton bzw. einen Ganzton höher. Beim vierten Eintritt erscheint das Thema im Bass. Es bildet sowohl zur Melodie des Chorals "Christe, du Lamm Gottes" im Tenor und Alt als auch zur melodisch freien Bewegung im Sopran einen Kontrapunkt:



Der stufenweise sich vollziehende Anstieg des Themas bewirkt eine Intensivierung des Gebets bis hin zu den letzten Worten des Chorals "miserere nobis".

Auch der nächste Teil zeigt eine übersichtliche Struktur. Sie erklärt sich aus der engen Verbindung von Wort und Ton. In den drei übereinstimmenden vierstimmigen Abschnitten gelangen die Begleitumstände

der Reden Christi zur Darstellung. Auf jeden dieser chorischen Abschnitte folgt der solistische Vortrag der Worte Christi. Die Melodik dieser Stellen lässt ebenfalls übereinstimmende Merkmale erkennen, z.B.:



| | | | | | |
|---|--------------------------|---|----------------------------|---|---------------------------|
| A | B | A | B | A | B |
| Jesus, my gentle Jesus, walking in the dark of the Garden of Gethsemane | Sorrow is in my soul . . | Jesus. my burdened Jesus. praying in the dark of the Garden of Gethsemane | Father, this bitter cup... | Jesus. my sorrowing Jesus, the sweat like drops of blood upon his brow. while the disciples slept | Father, not as I will ... |

12. Eden - Gethsemane. Passionsoratorium für vierstimmigen gemischten Chor, Vorsänger und Orgel von Günther Marks (1962)

Das Werk ist in drei Teile gegliedert. Im Mittelpunkt des ersten Teils steht der Sündenfall des Menschen, im Mittelpunkt des zweiten Teils das Leiden und Sterben Christi. Der dritte Teil des Werkes stellt die Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten her. Den Abschluss des zweiten Teils bildet eine Liedpassion, in der die Leidensgeschichte Christi zusammengefasst erscheint. Im dritten Teil werden die Geschehnisse im Garten von Eden zu denjenigen im Garten von Gethsemane in Beziehung gesetzt. Auf der einen Seite steht der alte, auf der anderen der neue Adam. Durch den alten Adam "ist die Sünde gekommen in die Welt und der Tod durch die Sünde, und ist also der Tod zu allen Menschen durchgedrungen, dieweil sie alle gesündigt haben", ¹⁾ durch den neuen Adam ist "die Rechtfertigung des Lebens über alle Menschen" ²⁾ gekommen. Die Gegenüberstellung von Eden und Gethsemane findet sich vom Komponisten im Vorwort des Werkes wie folgt begründet: "Das Geschehen auf Golgatha selbst wird meist als eine Art Schauprozess, als ein Justizmord hingenommen, der vor fast 2 000 Jahren in einem fernen Lande geschehen ist. Dass es sich aber um eine allezeit, also auch heute noch geltende Realität

1) Aus dem Text des dritten Teiles, S.32.

2) Ebenda.

handelt, dass wir selbst als Mitschuldige unter dem Kreuze von Golgatha in den Reihen der Schriftgelehrten, Kriegsknechte und des Volkes stehen, ist vielen Hörern nicht bewusst. Durch die Gegenüberstellung von Eden und Gethsemane soll... die rechte Betrachtung und Aufnahme des Passionsgeschehens möglich gemacht werden. Deshalb steht im Vordergrund dieses Oratoriums das Wort. Die Musik selbst will nur Trägerin des Wortes sein und bemüht sich, durch Einbeziehung von Passionschorälen um eine möglichst objektive Aussage".¹⁾

Zu Anfang des zweiten Teils begegnet der Choral "Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" im dreistimmigen a-cappella-Chor (Bass, Tenor und Alt). Im zweiten Vers ist die Melodie des Chorals "Christe, du Lamm Gottes" (Sopran) quodlibetartig der Melodie des ersten Chorals gegenübergestellt. Zu allen Jesus-Rezitativen erklingen in der Orgelbegleitung Chormelodien. Durch die sequenzartige Verwendung der ersten Zeile aus dem Choral "O Mensch, bewein dein Sünde gross" wird, wie das folgende Beispiel erkennen lässt, in der Begleitung eine bedeutsame, dem Textinhalt angemessene Spannungssteigerung erreicht:

1) Marks, Günther: "Eden-Gethsemane", Stuttgart-Hohenheim, 1962, Vorwort.



Die Liedpassion, die den Abschluss des zweiten Teils bildet, besteht aus den acht Strophen des Chorals "Christus, der uns selig macht". Die acht Variationen lassen die Choralmelodie in verschiedenen Stimmen erklingen. In der zweiten, dritten und sechsten Variation treten in den Gegenstimmen die Choralmelodien "O Haupt voll Blut und Wunden" bzw. "O Lamm Gottes unschuldig" auf.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorhergehenden Studien haben bewiesen, dass die in der Einleitung erwähnten Auffassungen über den Verkündigungszweck und die Bildhaftigkeit der neuen geistlichen Musik (Distler)¹⁾ in fast allen der besprochenen Werke zutreffen. Wilhelm Ehmann²⁾ stellte folgendes über die Entwicklung der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts fest: "So gewann die kirchliche Tonkunst, nachdem sie ein Zeitalter hindurch die Freuden und Schmerzen des menschlichen Herzens ausgesungen hat, mit Hilfe der 'Neuen Musik' ihre ursprüngliche Aufgabe wieder: eine Weise der Wortverkündigung zu sein. Selten ist das Wort Gottes im künstlerischen Bereich in so unmittelbarer und unverfärbter Eindringlichkeit auf den Menschen zugekommen, wie in der 'Neuen Musik' und selten hat sich ihm der Mensch so ohne schöne Umschweife und Gefühligkeit zu stellen versucht, wie hier". Über die Aufgabe der geistlichen Musik des 20. Jahrhunderts sagt Oskar Söhngen: "Die Kirchenmusik hat nicht nur eine künstlerische Mission, sie will mit ihrer Musik auch etwas sagen".³⁾ "Predigt und Musik sind nur zwei verschiedenen Seiten derselben Sache, der Verkündigung".⁴⁾

1) Siehe S.6.

2) Ehmann, Wilhelm: Neue Musik und Kirche in: ZfM , 113. Jg., 1952, S.328.

3) Söhngen: a.a.O., S.65.

4) Söhngen: a.a.O., S.72.

Söhngen unterscheidet zwei Formen gottesdienstlicher Musik, nämlich "eine im eigentlichen Sinne liturgische Musik und eine Predigtmusik".¹⁾ Es wurde festgestellt dass die Passionen des 20. Jahrhunderts einerseits die liturgische Musik durch eine mehr oder weniger formelhafte Deklamation des Textes manchmal nahekomen,²⁾ und andererseits Eigenschaften einer Predigtmusik mit ausgeprägten bildlichen Elementen enthalten. Eine Mischung der Merkmale beider Typen lässt sich vielfach feststellen.

Die geschichtliche Entwicklung der Passion zeigte einen allmählichen Übergang vom objektiven strengen liturgischen Vortrag des Bibeltextes zur freieren, mehr subjektiv gefärbten Wiedergabe des Passionsgeschehens. In der mittelalterlichen

-
- 1) Söhngen: a.a.O., S.104: "Bachs Kantaten z.B., die das Sonntagslied oder Sonntagsevangelium auslegen, müssen zur Predigtmusik gerechnet werden; sie haben auch ihren liturgischen Ort in unmittelbarer Nachbarschaft der Predigt. Wie die Predigt, im Gegensatz zur 'objektiven' Liturgie, das Kerygma, die Verkündigung der Kirche in der persönlichen Bezeugung durch den Prediger darbietet und dadurch notwendig persönliche und subjektive Prägung trägt, so bewährt auch die Predigtmusik ihren evangelischen Charakter dadurch, dass sie die Substanz des 'Wortes' durch das Medium des persönlichen Glaubens ergreift...Die im strengen Sinn liturgische Musik dagegen stellt den Einzelnen in die Gemeinschaft der Gemeinde hinein....Hier ist kein Raum für subjektive Besonderheit...Die liturgische Musik tritt deshalb ganz hinter das Wort zurück".
 - 2) Siehe z.B., die Passionen von Hermann Schroeder, S.160f.
Gerber: a.a.O., S.109: "Die Passionspsalmodie legt sich in der Ausgestaltung selbständiger melodischer Formen die höchste Beschränkung auf. Das musikalisch-

lateinischen Passion wurde der Text auf schlichte Lektionstöne vorgetragen. Seit dem 9. Jahrhundert wurden im Text Buchstaben beigegeben, die je nach den Rollen (Evangelist, Jesus und die übrigen Personen) eine verschiedene Tonhöhe oder Vortragsweise vorschrieben.¹⁾ Die ältesten protestantischen, deutschen Passionshistorien, nämlich die Passionen von Johannes Walter und seinen Zeitgenossen aus dem 16. Jahrhundert, zeigen ebenfalls eine im Evangelion vorgetragene Wiedergabe des biblischen Textes. Anfangs stand der Pfarrer als einziger Solist dem Chor gegenüber. In der folgenden Phase gab es, ebenso wie bei der lateinischen Passion, eine Aufteilung der Einzelreden in drei verschiedenen Tonhöhebereichen und die Hinzufügung von Eingangs- und Beschlussschören. Am Anfang des 17. Jahrhunderts führte Melchior Vulpius (Matthäuspassion, 1613) einige neue Mittel in die Passion ein, u.a. das Prinzip der Chorspaltung an den Höhepunkten der Passionshistorie. Entscheidende Veränderungen traten um der Mitte des 17. Jahrhunderts ein. Über den Traditionsbruch in den Passionen von Schütz

melodische Geschehen konzentriert sich bei ihr im wesentlichen auf die Interpunktionsstellen, an denen die Turbarezitation unterbrochen wird. Die hier in Erscheinung tretenden formelhaften Gebilde sind im allgemeinen sprachmelodisch bedingt und markieren, gradweise unterschieden, die einzelnen syntaktischen Einschnitte der Rede".

- 1) Stäblein, Bruno: Die einstimmige lateinische Passion, Art. "Passion", in: MGG, Kassel 1962, S.887f.

stellte Rudolf Gerber folgendes fest: "Es handelt sich eben hierbei... nicht mehr um das konventionelle liturgische Rezitativ mit seinen mehr oder minder feststehenden Lektionsformeln, sondern um eine wesentlich neue Gestaltung des rezitativischen Teils, bei der die altprotestantischen, auf Luther zurückgehenden Altarweisen... wohl Pate gestanden und den Ausgangspunkt gebildet haben, in der Folge aber doch in erheblichem Masse dem dramatischen Rezitativ angenähert wurden... Das Schütz'sche Passionsrezitativ ist etwas absolut neues - nicht nur den Bruch mit einer künstlerischen, sondern auch einer liturgischen Tradition".¹⁾ Die Praxis des schlichten, choralen Passionsvortrags genügte nicht mehr dem gesteigerten Affektbedürfnis des Barockmenschen. So gab es eine Entwicklung zur oratorischen Passion und zum Passionsoratorium des 18. Jahrhunderts. Kennzeichnend von diesen neuen Passionstypen sind die Beteiligung von Fundament- und Ornamentinstrumente und die Gliederung bzw. Auslegung der Handlung durch parallele Bibeltexte, Kirchenlieder und madrigalische Neudichtungen.²⁾

Rochus von Liliencron, einer der wichtigsten Vertreter des "Historismus" am Anfang des 20. Jahrhunderts sagte, dass das Neue (in Liturgie und Musik)

1) Gerber: a.a.O., S.13.

2) Braun: a.a.O., S.20.

nur gefunden werden könne "in pietätvollem Anschluss an die altkirchliche Kunst des 16. Jahrhunderts und an die evangelische des 18., aber nicht in unlebendiger Nachahmung...sondern um mit dem hohen, echt kirchlichen Geist der alten Kunst die Musik der Lebenden zu durchdringen".¹⁾ Wie weit die Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts tatsächlich ihrem historischen Erbe verpflichtet sind, beweist die Tatsache, dass alle traditionelle Passionstypen und Tonsetzungsarten, von Lektionstönen bis zur charakterisierenden musikalischen Einkleidung des Textes, vertreten sind. Die Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts sind jedoch nicht bloss "unlebendige Nachahmung" älterer Passionstypen, sondern sie zeigen, nebst einer Assimilierung herkömmlicher Elemente, einen Anschluss zur Tonsprache zeitgenössischer Musik, d.h. das Passionsgeschehen wird dem heutigen Menschen mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Musik der Gegenwart nahegebracht.

Zur näheren Betrachtung der in der Einleitung erwähnten Begriffe der Funktionsform bzw. der Ausdrucksform, gibt Nils-Eric Ringbom die folgenden ergänzenden Bemerkungen: "Jedes Werk hat sowieso eine Funktionsform, bei der es dem Künstler frei steht, entweder bloss architektonisch-klangliche (konstruktive), oder daneben auch malerisch-symbolische (darstellende) Absichten zu verfolgen, und eine Ausdrucksform, in der seine Individualität, unabhängig

1) Adrio: a.a.O., S.273.

von der Art seiner Absichten und Bestrebungen, zum Vorschein kommt."¹⁾ Im Anschluss an Schering gibt Ringbom die folgende Einteilung der verschiedenen Symboltypen:

- 1) Affekt- und Stimmungssymbolik,
- 2) Klangbildsymbolik,
- 3) technologische Symbolik und
- 4) ideologische Symbolik.²⁾

Die musikalische Versinnbildlichung der im Text angedeuteten Vorgängen spielt in den Passionshistorien des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Alle vier der obengenannten Symboltypen können in den Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts nachgewiesen werden. Zur Affekt- und Stimmungssymbolik gehören alle musikalischen Gebilde, die durch Entsprechung des Gefühls oder der Stimmung ("emotionale Symbolik"³⁾ bestimmte Vorstellungen hervorrufen können. Eine besondere Art der Affekt- und Stimmungssymbolik erscheint in der Intervallencharakteristik. Hierzu gehört z.B. die chromatische Bewegung zur Andeutung der Sünde. Siehe z.B. die Verwendung der Chromatik zur Versinnbildlichung (i) des Verrats (die Frage "Bin ich's?" - S.33, und die Worte "und küsste ihn" - S.43), (ii) des Spottes und des Verurteilens (gegrüßet" - S.81, "kreuzige ihn" - S.81, "beteten

1) Ringbom: a.a.O., S. 66.

2) Ebenda, S. 123.

3) Lippmann, Edward A., Art. "Symbolik", in: MGG, Bd. 12, Kassel 1965, S.1794: "Am verzweigtesten und problematischsten ist wohl der Typus musikalischer Symbolik, der auf der subjektiven Sphäre der Affekte, Empfindungen und Stimmungen beruht. Die Musik hat

ihn an" - S.82), (iii) der menschlichen Schwäche ("aber das Fleisch ist schwach" - S.102), (iv) des Leidens ("er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen" - S.138, "Eli, Eli, lama asabthani" - S.335), (v) des falschen Zeugnisses ("suchen falsch Zeugnis wider Jesum" - S.142) und (vi) der Reue ("weinte bitterlich" - S.237). Andere Intervalle, die ebenso mit symbolischer Bedeutung verwendet sind, sind z.B. die Terz, die reine Quart und Quint und der Tritonus. Siehe z.B. die Symbolisierung (i) Gottes und Christi durch die reine Quart und Quint (S.204f. und S.326f.), (ii) des Volkes durch die Terz (S.204f.), (iii) des Teufels und der Sünde durch die Terz (S.325f) und (iv) des Leidens und der Sünde durch den Tritonus (S.204f., S.242). Charakterisierende Pausenverwendung kann ebenfalls zu dieser Klasse gezählt werden. Siehe z.B. die Verwendung von Pausen zur Andeutung des Durstes (S.189) und der Ermattung (S.189f). Eine assoziative Verbindung zwischen dem Symbol und seinem Bezugsobjekt gibt z.B. den Zusammenhang des Einkehrens des Hauptmanns mit dem Gang Christi und seiner Jünger, (S.91f.).

emotionale Eigenwirkungen, ob diese nun erlebt oder theoretisch betrachtet werden, und ist daher bis zum gewissen Grad mit solchen äusseren Situationen zu vergleichen, die Gemütsbewegungen hervorrufen".

Zur Klangbildsymbolik gehören Bewegungsanalogien, verschiedene Arten von optischen Symbolismen (sog. "Augenmusik") und begriffsverbundene Wortmalereien, die nicht gerade auf Affektdarstellung hinzielen.¹⁾ Die von Lippmann differenzierte intersensorische, visuelle und Nachahmungssymbolik²⁾ können alle zur Klasse der Klangbildsymbolik gezählt werden. Der grösste Teil der symbolischen Gestalten in der Pensionsmusik des 20. Jahrhunderts kann der Klangbildsymbolik zugesprochen werden. Bewegungsanalogien kommen vielfach vor. Siehe z.B. die Verwendung des

1) Ringbom: a.a.O., S. 125.

2) Lippmann: a.a.O.; (i) Intersensorische Symbolik (S.1794): "Die Zwischenverbindungen zwischen den einzelnen Sinnen sind die Grundlage für einen Typus der Symbolik, worin sichtbare und tastbare Objekte auf dem direkten Weg der gefühlsmässigen Ähnlichkeit zwischen den verschiedenen Gattungen der sinnlichen Wahrnehmung dargestellt werden. Helle Klangfarben suggerieren helle oder blitzende Gegenstände. Auch Bewegungsmodelle sind intersensorisch... Die Tonhöhe dient als natürliches Abbild der Auf- und Abbewegung. Hohe Tonlage versinnbildlicht nicht nur physische Aufwärtsbewegung und Himmelserscheinungen, sondern auch in übertragender Bedeutung Gott und die Auferstehung, ebenso wie tiefe Tonlagen nicht nur Abwärtsbewegung und die Welt unter dem Meeresspiegel schildern, sondern auch die Hölle und den Sündenfall". (ii) Visuelle Symbolik (S.1792): "Unter den visuellen musikalischen Symbolen ist die Notation wohl das mannigfaltigste und das interessanteste... Auch Ideen und materielle Dinge können durch Notenzeichen dargestellt werden: schwarze Noten können Trauer symbolisieren oder Kreuz-Vorzeichen die Kreuzigung". (iii) Nachahmungssymbolik (S.1793): "Man kann die darstellende Funktion der Töne für den gegebenen Moment ausschalten und diese dazu benützen,

Gangthemas in der Markuspasion von Kurt Thomas (S.37f.); absteigende Melodik zur Schilderung (i) des Kommen Christi (S.66, S.140, S.231), (ii) des Abbrechens (S.58), (iii) des Zerreißens (S.67, S.89f., S.159f., S.232), (iv) des Schlagens (S.68), (v) des Fallens und des Absteigens (S.37, S.88f.), (vi) der Grablegung (S.161), (vii) des Fliehens (S.140); lange Töne zur Symbolisierung der Ruhe und des Schlafes (S.30, S.32, S.36). Optische Symbolismen lassen sich mehrfach feststellen. Die bereits genannte Bewegungsanalogien können in gewissem Sinne als "Augenmusik" angedeutet werden. Dazu kommen weitere Beispiele der Bewegungsversinnbildlichung, die vor allem erst beim Lesen des Partiturs recht eigentlich begriffen werden könne. Siehe z.B.: "und fing an zu zittern und zu zagen" - (S.46), "und banden Jesum" (S.55f.), "schüttelten" (S.88), die Darstellung des Erdbebens (S.150, S.160, S.107), die Teilung der Kleider Christi (S.160, S.233, S.256f.), das Zurückweichen (S.248), "die Schafe werden sich zerstreuen" (S.227). Zur visuellen Symbolik gehören auch die Schilderung des Wortes "Schwertern" (S.141, S.44) und die Verwendung des Kreuzzeichens beim Wort "kreuzigten" (S.86). Eine melodische Nachzeichnung des Kreuzes kann ebenfalls als Augenmusik angedeutet werden, z.B. das melodische Bild bei "allda kreuzigten sie ihn" (S.249) und die Verwendung des BACH-Motivs

Laute der Aussenwelt oder andere Instrumente oder Sänger nachzuahmen. Dazu gehört die naturalistische Nachahmung von Vogelrufen oder des Donners ...Diese Art von Symbolik, die auf der Ähnlichkeit der Klangfarbe oder des melodischen Stils beruht, ist von grosser musikalischer Bedeutung".

als Zeichen des Kreuzes (S.275f., S.361ff.). Die entgegengesetzte Bewegung melodischer Linien wird auch bildhaft verwendet, z.B. zur Andeutung der beiden Schächer an der Stelle "einen zur Rechten und einen zur Linken" (S.86f.) und zur Schilderung der beiden falschen Zeugen (S.55). Ein optisches Bild gibt auch die Wortverteilung durch Pausen an den folgenden Stellen: "ab-brechen" (S.58) und "abgehau-en" (S.293). Klangnachahmung kommt an einigen Stellen vor, z.B. bei "krähete" (S.73, S.147f.) und "Glocken" (S.383f.).

Technologische Symbolik ist die symbolische Verwendung bestimmter, musikalischer Satztechniken, z.B. Imitationstechnik, Kanon und Fuga. Imitations-technik kommt an mehreren Stellen zur Schilderung des Fliehens (S.45f., S.156, S.273), des Kommens (S.32, S.36, S.66), des Aufruhrs (S.111, S.286) und zur Wiedergabe der Jüngerfragen (S.159, S.217) vor.

Die ideologische Symbolik hat in erster Linie Bezug auf Melodiezitate und Zahlensymbolik.¹⁾ Eine elfmalige Wiederholung des Fragemotivs, "Bin ich's?"

1) Ringbom: a.a.O., S.128. Lippmann: a.a.O., S.1793, teilt die Zahlensymbolik unter die von ihm als "Formale Symbolik" angedeutet Klasse ein. Diese Klasse enthält jedoch auch Symboltypen die laut der Klassifizierung von Ringbom auch zur Klangbildsymbolik und technologische Symbolik gehören: "Dieser Symboltypus beruht auf einer Ähnlichkeit der Form, die bewusst aufgefasst wird, und benötigt die Unterstützung durch sichtbaren Ausdruck oder die Sprache, um seinen Sinn überzeugend klarzumachen. Eine wichtige

zur Andeutung der elf Jünger kommt an verschiedenen Stellen vor (S.158f., S.274). Die Zahl sieben, die die sieben Kreuzworte Jesu andeutet, wird durch eine siebenmalige Wiederholung des Choral "Da Jesus an dem Kreuze stund" symbolisiert (S.190).

Der bewusste Anschluss der Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts an dem Satzstil der Passionen der 16. und 17. Jahrhunderte, setzt auch die Verwendung rhetorischer Figuren voraus. Ringbom¹⁾ deutet die Verbindung zwischen Musik und Rhetorik folgendermassen an: "Im Verlauf der Jahrhunderte drang der Einfluss nicht nur des Wortes sondern auch der ganzen Sprache immer tiefer in die Musik ein, und damit bekamen die alten Regeln der kunstvollen Rede immer grössere Bedeutung auch für die Musik" (S.36). "In der heutigen Programmmusik (die Vokalmusik einbezogen) scheint man sich wieder mehr den Symbolismen älterer Art zu nähern, manchmal lässt sich selbst eine gewisse Verwandtschaft mit dem Madrigalismus erblicken" (S.51).

formale Entsprechung ist die der Zahl: die Wiederholung eines Tons oder einer Tonfolge, die Zahl der Stimmen, für die das Musikstück gesetzt ist, oder die Zahl der Töne in einem Motiv kann die entsprechende Zahl von Personen oder Ereignissen symbolisieren...Formbeziehungen zwischen der Musik und äusseren Ereignissen ergibt die Bewegung; ein langausgehaltener Ton symbolisiert Schlaf oder Verzauberung, eine wellenförmige Tonfolge stellt das Schaukeln einer Wiege dar. Auf ähnliche Weise kann imitatives Figurenwerk das Rollen eines Rades darstellen, oder kanonischer Bau eine Verfolgung oder die Befolgung des Gesetzes".

1) Ringbom: a.a.O., S.36, S.51.

Der Zweck der musikalischen Rhetorik ist, laut Arnold Schmitz, "die Affekte, den Sinngehalt der Worte zu verdeutlichen, das Gewicht der Worte hervorzuheben... und den Scopus des Textes durchsichtig zu machen".¹⁾ Inwieweit die Komponisten des 20. Jahrhunderts die rhetorischen Figuren bewusstlich anwenden, und inwieweit diese Figuren schon Allgemein- gut der Tonsprache geworden sind, lässt sich nicht immer leicht erklären. Arnold Schmitz hat festgestellt, dass die Anwendung der Figuren den Musikern des Barockzeitalters bereits so selbstverständlich geworden war, dass viele gar nicht mehr an ihre Bezeichnung dachten.²⁾ Über die Anwendung der musikalischen Rhetorik im Barock, sagt Schmitz: "Die Figuren waren alles andere als eine Knebelung der künstlerischen Freiheit. Ganz im Gegenteil: Freiheiten im Satz, in der Melodie-, Stimmen- und Dissonanzbehandlung waren ja in der Epoche, zu der Bach gehört, nur bei Anwendung der Figuren erlaubt. Das leuchtet besonders ein bei der Anwendung der Saltus und Passus duriusculus, der Tmesis und Heterolepsis, der Katachresis und Parrhesia... Die Freiheit, die der figurierte Satz erlaubt, ist ja die Freiheit, die aus der Wortgebundenheit kommt, die durch sie legitimiert ist".³⁾ Die Wirkung der Rhetorik in der Musik

-
- 1) Schmitz, Arnold: Art. "Figuren, musikalisch-rhetorische", in: MGG, Bd. 4, Kassel 1955, S.177.
 - 2) Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, Mainz 1950, S.24.
 - 3) Schmitz: a.a.O., S.85.

des 20. Jahrhunderts ist infolgedessen ganz verschieden, weil die Tonsprache der gegenwärtigen Musik ohnehin viel freier ist.

Die schon erwähnten Symbolismen in den Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts können ebenso gut vom Standpunkt der Figurenlehre betrachtet werden. Figuren die besonders zur Geltung kommen, sind allerdings meistens die sog. "Figurae melodiarum"¹⁾ und vor allem bestimmte, wortausdeutende und affekthaltige Figuren. Folgendes ist eine Aufzählung der wichtigsten Figuren, die in den Passionen des 20. Jahrhunderts wieder zu erkennen sind:

a) Hypotyposis: Diese Figur die, zusammen mit den verwandten Figuren der Anabasis, Katabasis, Kyklosis und Fuga, also nempe sensu eine "abschildernde"²⁾ Funktion haben, und deshalb im gewissen Sinne als "Augenmusik" beschrieben werden können, lässt sich mehrfach nachweisen, z.B.:

S.24 - "wie sie ihn mit Listen griffen"

S.38 - "fiel auf die Erde"

S.46 - "und fing an zu zittern und zu zagen"

S.55 - "Zeugnis wider Jesu"

S.56 - "und banden Jesum"

S.177- "Da wichen sie zurück und fielen zu

1) Schmitz: a.a.O., S.29.

2) Schmitz: a.a.O., S.32: "Die Hypotyposis, die schon in der Rhetorik Abschilderung bedeutet, ist eine musikalische Figur der Bildlichkeit. Man kann sie geradezu als Sammelfigur für viele bildhafte Madrigalisten, gröbere und feinere Tonmalereien bezeichnen".

Boden"

- S.263- "Dann neigte er das Haupt und gab
den Geist auf"
S.264- "wichen sie zurück und fielen zu
Boden"
S.294- "geisseln"
S.297- "stehet auf, lasst uns gehen"
S.318- "und banden ihn"
S.318- "Jesus da gefangen ward, gebunden,
geführt"
S.326- "vom Umherstreifen und Wandern hin
und her"
S.327- "Ich sah den Satanas wie einen
Blitz vom Himmel fallen"
S.337- "und kniete nieder"
S.356- "und der Vorhang im Tempel zerriss
von oben bis unten"
S.356- "Tote entstiegen den Gräften"

b) Anabasis und Katabasis:¹⁾

- S.41 - "kam herzu Judas"
S.50 - "doch nicht was ich will, sondern
was du willst"
S.54 - "und etliche stunden auf"
S.81 - "gegrüsset seist du, der Juden König"
S.90 - "von oben bis unten aus"
S.263- "Dann neigte er das Haupt und gab
den Geist auf"
S.264- "und fielen zu Boden"

1) Schmitz: a.a.O., S.178: "Der längere, geradlinige
und stufenweise Auf- bzw. Abstieg in mässigen
Zeitwerten bei Wörtern wie 'ascendere' und

S.297- "der Geist ist willig, aber das
Fleisch ist schwach"

S.332- "doch ich sage euch, von nun an
wird's geschehen, dass ihr sehen
werdet des Menschen Sohn"

S.332- "kommen in den Wolken"

S.337- "und er stand auf von dem Gebet"

c) Kyklosis (Circulatio):¹⁾

S.46 - "und fing an zu zittern"

S.51 - "und führeten ihn hin"

d) Fuga, alio nempe sensu²⁾

S.45 - "und flohen"

S.156- "und flohen"

e) Onomatopöie (Klangnachahmung)

S.73 - "und der Hahn krächte"

S.148- "und alsbald krähete der Hahn"

S.384- "schlag die Glocken, schlag sie laut"

f) Pathopöia³⁾

S.22 - "Und die Hohenpriester und Schrift=

'descendere', aber auch bei solchen, die im über=tragenen Sinn Erhöhung bzw. Erniedrigung bedeuten".

- 1) Schmitz: a.a.O., S.178: "die um einen Ton kreisende melodische Bewegung bei Wörtern wie 'circumdare', 'circumire'".
- 2) Schmitz: a.a.O., S.178: "Diese ist eine Figur die "eine schnelle, flüchtige Bewegung in einer oder mehreren Stimmen darstellt und bei Wörtern er= scheint, die eine Flucht anzeigen".
- 3) Schmitz: a.a.O., S.180: Diese Figur zählt, ebenso wie die Saltus duriusculus und die Passus durius=

gelehrten"

S.43 - "Rabbi, Rabbi"

S.81 - "gegrüsset"

S.82 - "beteten"

S.82 - "kreuzige"

S.135- "Fürwahr, er trug unsere Krankheit"

S.237- "Wenn meine Sünd' mich kränken"

S.318- "Christus hat gelitten für uns"

g) Saltus duriusculus

S.23 - "fiel auf die Erde"

S.182- "und als er das gesagt"

S.188- "Aldann rief er in grosser Not:
Mein Gott, mein Gott, warum hast
du mich verlassen?"

S.297- "in die Hände der Sünder"

S.353- "Ich bin unschuldig"

h) Passus duriusculus

S.49 - "der Geist ist willig"

S.82 - "beteten"

S.142- "suchten falsch Zeugnis wider Jesum"

S.294- "dort kreuzigten sie ihn"

culus, zu den Figuren die zum Ausdruck des Pathetischen verwendet werden. "Pathopoiia= stufenweises Fortschreiten in Halbtönen, aufwärts bzw. abwärts, der Saltus duriusculus= Sextensprung und darüber hinaus, übermässiger oder vermindeter Sprung, der Passus duriusculus= Gang zu einem verminderten oder übermässigen Intervall hin".

1) Parrhesia¹⁾

S.32 - "Ölberg"

S.32 - "Gethsemane"

S.91 - "mit solchem Geschrei"

S.154- "dass sie ihn töteten"

S.159- "Herr, bin ich's?"

S.184- "Es ist vollbracht"

S.353- "Da übergab er ihnen Jesus zur
Kreuzigung"

j) Aposiopesis, Suspiratio, Tmesis²⁾

S.49 - "Der Geist ist willig, aber das
Fleisch ist schwach"

S.58 - "abbrechen"

S.60 - "und fanden nichts"

S.62 - "Er aber schwieg stille, und ant=
wortete nichts"

S.179- "Es ist vollbracht, und neigte das
Haupt und verschied"

S.184- "Es ist vollbracht"

S.189- "Mich dürstet"

S.190- "Es ist vollbracht"

S.233- "Lasset uns nicht zerteilen"

S.292- "Dann neigte er das Haupt und gab
den Geist auf"

1) Schmitz: a.a.O., S.54: "Parrhesia ist...eine Figur, die durch den Gebrauch einer 'Relatio non harmonica' oder 'Relatio obliqua anarmonica' zustande kommt". Diese Figur tritt sowohl melodisch als harmonisch auf.

2) Schmitz: a.a.O., S.182: Schmitz definiert diese Pausenfiguren folgendermassen: "Aposiopesis, d.h. die Pause als Bezeichnung des Schweigens (General=

S.293- "abgehauen"

S.294- "Es ist vollbracht"

S.297- "Der Geist ist willig, aber das
Fleisch ist schwach"

S.298- "Da traten sie hinzu"

S.299- "Da verliessen ihn alle Jünger und
flohen"

Die Verwendung von Klangfarben als Ausdrucksraum der Musik spielt in verschiedenen Passionskompositionen des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle und bewirkt in manchen Fällen eine fast naturalistische Darstellung des Passionsgeschehens. Die Klangfarbenverwendung als konstruktives musikalisches Mittel gehört hauptsächlich zu den expressionistischen und neo-expressionistischen Richtungen der gegenwärtigen Musik und wurde durch Schönberg bereits in seiner Harmonielehre von 1911 als solches angedeutet. Eine besondere klangkoloristische Funktion hat z.B. die Verwendung der Sprechstimme in den Passionen von Kukuck, Baumann, Ruppel und Penderecki. Die klangkoloristische Richtung erreicht in der Lukaspassion von Penderecki einen Höhepunkt. Die Fülle neuer Klangfarben in diesem Werk resultieren "aus den Abweichungen von den einfachen harmonischen Schwingungen und Tonverbindungen".¹⁾

pause'); die Suspiratio= Trennung der Silben eines Wortes und damit auch melodischen Diktion durch Pause bzw. mehrere Pausen; die Tmesis, mit der Suspiratio eng verwandt, wenn nicht identisch".

- 1) Nestler, Gerhard: Neues vom Klang, in: Melos, 35. Jg. 1968, S.355.

Penderecki schreibt Töne von unbestimmter Tonhöhe vor und erfordert "Erhöhung und Erniedrigung um Viertel- und Dreivierteltöne, nicht rhythmisiertes Tremolo, Spielanweisungen für Violine zwischen Steg und Saitenhalter und schliesslich das gesprochene und gemurmelte Wort... Der durch die Klangfarbe erschlossene Raum wird dem akustischen Raum übergeordnet... Ein Kreis hat sich geschlossen: byzantinische Musik und Gregorianik kannten Klangfarben durch Abweichungen und Zwischentöne in gleitenden Skalen. Was sich dort in der Fläche abspielt, ... vollendet sich jetzt im mehrstimmigen Klangfarbenraum".¹⁾ Die Ausdrucksbedeutung der wechselnden Klangfarbenflächen wird erst durch das Wort erklärt. Wolfgang Stroh hat festgestellt, dass die Clusterklänge in der Lukaspassion "nicht von vornherein Träger eines bestimmten Ausdrucks sind", sondern, dass die Ausdrucksbedeutung dieser Klängen erst aus dem Zusammenhang der Komposition entnommen werden können.²⁾ Hierzu zählt u.a. die bildhafte Verwendung der drei Clusterklänge als musikalisches Symbol der Schuld in den Kreuzigungs- und Gefangennahme-Szenen.³⁾

Der bewusste Anschluss an der Tradition setzt voraus, dass manche Passionskompositionen des 20.

1) Nestler: a.a.O., S.335.

2) Stroh: a.a.O., S.452.

3) Stroh: a.a.O., S.453.

Jahrhunderts den neobarocken bzw. neoklassischen Stilrichtungen zugeordnet werden können. Es wird in etlichen Fällen "in bewusster Anlehnung an überkommene Formen und Klangordnungen, zwar 'zeitgenössische', aber nicht absolut-unbedingt 'neue' Musik gemacht".¹⁾ Die meisten dieser Werke, die "von historischen Bezugnahmen durchsetzt" sind, betonen jedoch in der "neuen, jüngst erworbenen Klanglichkeit charakteristisch den technikgeborenen Gegenwartsgeist".²⁾ Zu diesen Werken zählen hauptsächlich die Passionen, die aus den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg stammen, z.B. die Werke von Thomas, Distler und Dietrich, und auch verschiedene Passionskompositionen aus der Nachkriegszeit z.B. die Werke von Ahrens, Pepping, Baudach, Fiebig, Graap, Hollfelder, Koster, Kronsteiner, Mauersberger, Micheelsen, Peter, Richter, Schroeder, Spar und Weyrauch. " NB

Die Jahre nach 1945 werden als die Zeit des Neo-Expressionismus angedeutet. Diese Richtung greift auf die expressionistische Mittel der dissonante Melodik, Polymetrik, Asymmetrie der Periodik, dissonanten Kontrapunkt und vieltönige Harmonik zu=

-
- 1) Forneberg, Erich: Der Geist der neuen Musik-Der neue Klang im Spiegel der traditionellen Harmonielehre, Würzburg 1957, S.20.
 - 2) Liess, Andreas: Die Musik im Weltbild der Gegenwart, Lindau im Bodensee 1949, S.105.

rück. Stilgeschichtlich tritt der Neo-Expressionismus "als Reaktion gegen die neo-klassizistischen und neo-archaischen Bewegung der Jahre seit 1920 auf".¹⁾ Die überwiegende Zahl der Passionskompositionen stammt gerade aus der Nachkriegszeit. Typisch expressionistische Züge lässt sich in verschiedenen dieser Werke nachweisen, z.B. in den Passionen von Komma, Kukuck, Baumann, Hufschmidt, von Oertzen und Penderecki.

Zusammenfassend kann die allgemeine Entwicklungstendenz in den Passionsvertonungen des 20. Jahrhunderts als ein Übergang von einer traditionellen Klangverwendung und damit von einer symbolischen Deutung der textlichen Einzelheiten, zur Klangfarbe als musikalikalischer Gestalt und eng damit verbunden, einer naturalistischen, expressiven Wiedergabe des Passionsgeschehens, beschrieben werden.

1) Stuckenschmidt, H.H.: Was ist musikalischer Expressionismus?, in: Melos, 36. Jg. 1969, S.5.

ABKÜRZUNGEN

| | | |
|--------|---|-----------------------------------|
| a.a.O. | = | am angeführten Ort |
| AfMw | = | Archiv für Musikwissenschaft |
| B&H | = | Breitkopf und Härtel |
| Bd. | = | Band |
| BVK | = | Bärenreiter-Verlag, Kassel |
| Jg. | = | Jahrgang |
| MGG | = | Musik in Geschichte und Gegenwart |
| Mskr. | = | Manuskript |
| M&K | = | Musik und Kirche |
| S. | = | Seite |
| Vergl. | = | Vergleiche |
| ZfM | = | Zeitschrift für Musik |
| ZfMw | = | Zeitschrift für Musikwissenschaft |

VERZEICHNIS DER BESPROCHENEN PASSIONSKOMPOSITIONEN

- AHRENS, Joseph. Passion nach dem Evangelisten Matthäus für gemischten Chor a-cappella (1950), Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg.
- Passion nach dem Evangelisten Johannes für vierstimmigen gemischten Chor a-cappella (1961), Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg.
- BAUDACH, Ulrich. Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten Johannes für Tenor (Evangelist), Bass (Jesus), 3- bis 5-stimmigen gemischten Chor (mit Solisten Pilatus, Petrus, Knecht und Magd) a-cappella, BVK 1958.
- BAUMANN, Max. Passion nach Texten der Heiligen Schrift und der Liturgie für Soli, Chor, Sprechchor und Orchester, Opus 63, Sirius-Verlag, Berlin 1960.
- DIETRICH, Fritz. Kleine Passionsmusik für Frauenchor, Einzelstimmen, zwei Blockflöten, zwei Geigen und Bass, BVK 1937.
- DISTLER, Hugo. Choralpassion, Opus 7, BVK 1933.
- DRIESSLER, Johannes. Markuspassion für 5-stimmigen Chor a-cappella, Opus 36/1, BVK 1956.
- FIEBIG, Kurt. Markuspassion für zwei Chöre a-cappella und Solisten (1951), Leihpartitur, Merseburger-Verlag, Darmstadt.
- GEBHARD, Max. Eine kleine Passion für Sopran-, Tenor-, Bariton-Solo, gemischten Chor und kleines Orchester, Opus 18, Kistner & Siegel-Verlag, Leipzig.

- GRAAP, Lothar. Das Kreuz Christi. Lukaspassion für 1- bis 3-stimmigen a-cappella-Chor und Bariton-Solo, Möseler-Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1963.
- GRUNMACH, Ulrich. Die Sieben Worte für 3-stimmigen gemischten Chor, Merseburger-Verlag, Berlin 1956.
- HESSENBERG, Kurt. Die sieben Worte Christi am Kreuz für 4-stimmigen gemischten Chor a-cappella, Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim.
- HOLLFELDER, Waldram. Johannespassion. Kantate für Tenor, Bass, 4-stimmigen Chor und Einzelstimmen (1955), Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim.
- HUFSCMIDT, Wolfgang. Die sieben Worte Jesu am Kreuz, Karfreitagsmusik nach "Da Jesus an dem Kreuze stund" für 3-4-stimmigen gemischten Chor a-capella, BVK 1964.
- KOMMA, Karl Michael. Matthäuspasion (1965), Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim.
- KOSTER, Ernst. Kleine schwarze Passion, B.Schott's Söhne, Mainz 1958.
- KRONSTEINER, Joseph. Kreuzweg für 4-stimmigen gemischten Chor und Volksgesang, Musikverlag Styria, Wien-Graz-Köln 1955.
- KUKUCK, Felicitas. Der Gottesknecht-Passionsoratorium. Sechs Kantaten, den Wochen der Fasten- und Passionszeit folgend, für gemischten Chor und Instrumente, Möseler-Verlag, Wolfenbüttel 1957.

- LEIPOLD, Bruno. Golgotha. Volkstümliches Passions=
oratorium, Opus 216, Verlag Emil Ruh, Adlis=
wil bei Zürich 1928.
- LINKE, Norbert. Passion nach dem Evangelisten Markus,
Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim.
- MARKS, Günther. Eden-Gethsemane. Passionsoratorium
für 4-stimmigen gemischten Chor, Vorsänger
und Orgel, Hänssler-Verlag, Stuttgart-
Hohenheim 1962.
- MARTIN, Frank. Golgotha. Oratorio en deux parties
pour soprano, alto, ténor, baryton et basse
solos, choeur mixte, orchestre et orgue
d'après les Evangiles et des textes de
St. Augustin. Ins Deutsche übertragen von
Roland Philipp, Universal Edition, Wien
1953.
- MAUERSBERGER, Rudolf. Lukaspassion für zwei Chöre
a-cappella (1947), Mskr.
- MICHEELSEN, Hans Friedrich. Die Passion Jesu Christi
nach dem Evangelisten Matthäus für 2-7-Stimmig=
en Chor a-cappella, Opus 38, BVK 1948.
- Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten
Markus für Einzelstimmen und 4-stimmigen Chor
a-cappella, BVK 1952.
 - Die Passion Jesu Christi nach dem Evangelisten
Johannes für 4-stimmigen Chor a-cappella,
BVK 1962.

- OERTZEN, Rudolf von The Crucifixion. Eine öku= menische Laienpredigt nach James Weldon Johnson für Soli, Chor und kleines Jazz-Orchester, Opus 43, Mskr.
- PENDERECKI, Krzysztof. Passio et Mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam, Moeck-Verlag, Celle 1967.
- PEPPING, Ernst. Passionsbericht des Matthäus für Chor a-cappella, BVK 1950.
- PETER, Herbert. Lukaspassion für Solisten, 3-stimmigen gemischten Chor und obligate Orgel (1956), Mskr.
- REDA, Siegfried. Die beiden Schächer. Evangelien= musik auf den Karfreitag für Vorsänger und zwei Chöre, BVK 1948.
- RICHTER, Gotthold Ludwig. Johannespassion für 3-stimmigen gemischten Chor a-cappella (1961), Verlag Merseburger, Berlin.
- ROTHER, P. Corbinian. Johannespassion für drei Vorsänger und gemischten Chor a-cappella, Opus 62, B&H, Wiesbaden 1961.
- RUPPEL, Paul Ernst. Crucifixion. Passionsbetrachtung nach Spirituals für Sprecher, Chor, Posaune und Kontrabass, Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim 1960.
- SCHLENKER, Manfred. Jesu Kreuz, Leiden und Pein- Ein liturgisches Passionsspiel, Mskr.

SCHROEDER, Hermann. Matthäuspassion für Solosänger und 4-stimmigen gemischten Chor a-cappella, Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1965.

- Johannespassion für Solosänger und 4-stimmigen gemischten Chor a-cappella, Musikverlag Schwann, Düsseldorf 1964.

SIMON, Hermann. Crucifixus. Die sieben Worte des Erlösers für 4-stimmigen gemischten Chor, Soli, Orgel und Kammerorchester, Ries & Erler-Verlag, Berlin 1932.

SPAR, Otto. Lukaspassion für Vorsänger und 3-stimmigen gemischten Chor, Verlag Merseburger, Berlin 1957.

THOMAS, Kurt. Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus für gemischten Chor a-cappella, Opus 6, B&H, Leipzig 1926.

WENZEL, Eberhard. Markuspasion für Vorsänger und 3-stimmigen gemischten Chor, Verlag Merseburger, Berlin 1967.

WEYRAUCH, Johannes. Kleine Passion nach dem Evangelium des Johannes für 3-stimmigen Chor und Orgel (1957) Hänssler-Verlag, Stuttgart-Hohenheim.

Die folgende Passionskompositionen waren, trotz wiederholter Nachfrage, nicht verfügbar und konnten deshalb für die vorliegende Arbeit nicht in Betracht kommen:

- BENDER, Jan. Johannespassion (1959)
- BEYERLE, Bernward. Das Leiden des Herrn nach den
vier Evangelien als Wort in unserer Zeit.
- COLLUM, Herbert. Johannespassion (1953).
- FORSTER, Gerhard. Die sieben Worte Christi am Kreuz.
- GOLLER, V. Die Johannespassion für Volksgesang mit
Solostimmen.
- HERMANN, Hugo. Liturgische Passion nach Matthäus.
- HUTHER, Karl. Johannespassion Opus 67 (1948)
- KESSLER, P. Augustin. Das Kreuz Christi. Oratorium
(1942).
- ROESELING, Kaspar. Kleine Passion.
- SAWADE, Heinz. Johannespassion.
- SCHICHA, Ulrich. Markuspassion (1961).
- THOMSEN, Ernst Günther. Passionsoratorium "Tod und
ewiges Leben".

LITERATURVERZEICHNIS

- ADRIO, Adam. Erneuerung und Wiederbelebung, in:
Geschichte der evangelischen Kirchenmusik,
Kassel 1965.
- Ernst Pepping, in: ZfM, 109. Jg., 1942, S.49.
 - Ernst Pepping, in: Melos, 13. Jg., 1934,
S.142.
- AMELN, Konrad. Begleitwort zur vierten, völlig neu-
gestalteten Auflage der Johannespassion von
Lechner, Kassel 1949.
- BAHLE, Julius. Der musikalische Schaffensprozess,
Konstanz 1947.
- BAUDACH, Ulrich. Vorwort zur Johannespassion,
Kassel 1957.
- BERICHT über die Uraufführung in Dresden der Johannes=
passion von Herbert Collum, in: M&K, 23.
Jg., 1953, S.122.
- BERICHT über Uraufführung in Rottweil der Matthäus=
passion von Karl Michael Komma, in: M&K,
35. Jg., 1965, S.162.
- BERICHT über die Uraufführung in Stendal des litur=
gischen Spiels, Jesu Kreuz, Leiden und
Pein von Manfred Schlenker, in: M&K, 30.
Jg., 1960, S.283.
- BERICHT über die Aufführung in Leipzig-Plagwitz der
Johannespassion von Johannes Weyrauch, in:
M&K, 28. Jg., 1958, S.188.

- BLUME, Friedrich. Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Zweite neubearbeitete Auflage, Kassel 1965.
- BORNEFELD, Helmut. Hugo Distler und sein Werk, in: M&K, 33. Jg., 1963, S.146.
- BORRIS, Siegfried. Historische Entwicklungslinien der neuen Musik, in: Stilkriterien der neuen Musik, Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik, Bd. I, Berlin 1961.
- BOSINSKI, Gerhard. Von einer Micheelsen-Aufführung in Güstrow, in: M&K, 21. Jg., 1951, S.198.
- BRAUN, Werner. Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert, Berlin 1960.
- BRENNECKE, Wilfried. Hans Friedrich Micheelsen: Johannespassion, in: M&K, 32. Jg., 1962, S.139.
- BRODDE, Otto. Hans Friedrich Micheelsen zum 60. Geburtstag, in: M&K, 32. Jg., 1962, S.100.
- Hugo Distlers Choralpassion in Hamburg, in: M&K, 20. Jg., 1950, S.106.
 - Eine neue Passion von Hans Friedrich Micheelsen, in : M&K, 21. Jg., 1951, S.153.
 - Passionsoratorium "Der Gottesknecht" von Felicitas Kukuck, in: M&K, 29. Jg., 1959, S.154.
- BROECKX, Jan L. Methode van de Muziekgeschiedenis, Antwerpen 1959.

- BÜCHTGER, Fritz. Chor und Neue Musik, in: ZfM, 111, Jg., 1950., S.357.
- DIETRICH, Fritz. Vorwort zur "Kleine Passionsmusik", Kassel 1938.
- DISTLER, Hugo. Vom Geiste der neuen evangelischen Kirchenmusik, in: ZfM, 102. Jg., 1935, S.1325.
- Choralpassion Opus 7, Nachwort, Kassel 1933.
- DOMINIK, Ruth. Bemerkungen über die Markuspasion von Kurt Fiebig, in: ZfM, 113. Jg., 1952, S.309.
- DÜRR, Alfred. Gedanken zum Kirchenmusikschaffen Ernst Peppings- zu seinem 60. Geburtstag am 12. Sept. 1961, in: MaK, 31. Jg., 1961, S.145.
- ECKSTEIN, Richard. Versuch einer theologischen Interpretation von Ernst Peppings "Bericht des Matthäus", in: MaK, 21. Jg., 1951, S.123.
- EHMANN, Wilhelm. Neue Musik und Kirche, ZfM, 113. Jg., 1952, S.328.
- FIEBIG, Kurt. Vorwort zur Markuspasion, Leihpartitur, Merseburger-Verlag, Darmstadt.
- FISCHER, Kurt von Die mehrstimmige und katholische Passion, Art. "Passion", in: MGG, Bd. 10, Kassel 1962.
- Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien, in: AfMw, 11. Jg., 1954.

- FLATH, Walter. Die Tonartensymbolik in den Rezitativen von J.S. Bachs Johannespassion, in: ZfM, 93. Jg., 1926, S.133.
- GERBER, Rudolf. Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929.
- GRAAP, Lothar. Vorwort zur Lukaspassion, Wolfenbüttel und Zürich 1963.
- GRUSNICK, Bruno. Hugo Distler, in: ZfM, 102. Jg., 1935, S.1318.
- HAMEL, Fred. Hugo Distler, in: Melos, 12. Jg., 1933, S.412.
- HAPKE, Walter. Hermann Simon, in: ZfMw, 103. Jg., 1936, S.1289.
- HEYER, Hermann. Ernst Pepping, Passionsbericht des Matthäus, in: M&K, 21. Jg., 1951, S.173.
- HOFMANN, Erna Hedwig. Uraufführung der Lukaspassion von Rudolf Mauersberger, in: M&K, 17. Jg., 1947.
- HUBER, Walter Simon. Motivsymbolik bei Heinrich Schütz, Kassel 1961.
- JOSEWSKI, Erwin. Martins Oratorium "Golgatha", in: M&K, 30. Jg., 1960.
- KACZYNSKI, Tadeusz. Bemerkungen zu der Schallplattenaufnahme der Lukaspassion von Penderecki, Muza XL 0325-0326.
- Polnische Avantgarde am Scheideweg, in: Melos, 35. Jg., 1968, S.6.

- KAPPNER, Gerhard. Die Passionsmusik nach dem Bericht des Evangelisten Lukas von Rudolf Mauersberger in Eisenach, in: M&K, 21. Jg., 1951, S.193.
- KOMMA, Karl Michael. Vorwort zur Matthäuspasion, Stuttgart-Hohenheim 1965.
- KOSTER, Ernst. Vorwort zur "Kleine schwarze Passion", Mainz 1958.
- KIRCHMEYER, Helmut. Igor Strawinsky-Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild, Regensburg 1958.
- LICHTENFELD, Monika. Penderecki's "Auferstehung Christi" in Münster uraufgeführt, in: Melos, 38. Jg., 1971, S.372.
- LINKENBACH, Klaus. Zur Johannespassion von P. Corbinian Rother, in: M&K, 35. Jg., 1965. S.26.
- LITTERSCHEID, Richard. Hermann Simon, in: M&K, 18. Jg., 1947, S.156.
- LUCKS, F. Wilh. Johannespassion von Heinz Sawade, in: M&K, 24. Jg., 1954, S.138.
- LÜDICKE, Heino. Eine neue Johannespassion. Uraufführung von Joseph Ahrens, in: M&K, 32. Jg., 1962, S.140.
- MARKS, Günther. Vorwort zum Passionsoratorium "Eden-Gethsemane", Stuttgart-Hohenheim 1962.
- MICHEL, Josef. Hans Friedrich Micheelsen-Orgelkomponist aus Verantwortung, in: M&K, 37. Jg., 1967. S.263.

- MIES, Paul. Stilmomente und Ausdrucksstilformen
im Brahms'schen Lied, Leipzig 1923.
- MÜNSTERMANN, H.J. Düsseldorf macht szenische
Experimente mit Penderecki's Lukaspassion,
in: Melos, 36. Jg., 1969, S.262.
- NESTLER, Gerhard. Neues vom Klang, in: Melos, 35.
Jg., 1968, S.331.
- NETTL, Bruno. Art. "Negermusik", in: MGG, Bd. 9,
Kassel 1961.
- OBOUSSIER, Robert. Form und Ausdruck, in: Melos,
13. Jg., 1934, S.179.
- PEPPING, Ernst. Stilwende der Musik, Mainz 1934.
- PETER, Herbert. Vorwort zur Lukaspassion, Mskr.
- PROGRAMM zur Gedenkaufführung der Lukaspassion von
Rudolf Mauersberger am 18. März 1967 in
der Kreuzkirche zu Dresden.
- PROGRAMM zur Aufführung der Lukaspassion von Penderecki
in der Sankt Peter und Paul-Kirche am 21.
Februar 1969, Marburg.
- QUINKE, Josef. Lukaspassion von Penderecki, in: M&K,
36. Jg., 1966.
- RAUCHHAUPT, Ursula von Die vokale Kirchenmusik Hugo
Distlers, Gütersloh 1963.
- RIEMER, Otto. Unausgeschöpfte Tonalität - Gedanken
zum Schaffen von Kurt Hessenberg, in:
Musica, 7. Jg., 1953, S.56.

- RINGBOM, Nils-Eric. Über die Deutbarkeit der Ton=
kunst, Helsinki 1955.
- ROSSLER, Almut. Improvisation einer Lukaspassion
- Gerhard Schwarz, in: M&K, 29. Jg.,
1959, S.151.
- RUPPEL, Paul Ernst. Vorwort zur Crucifixion,
Stuttgart-Hohenheim 1960.
- SCHWEINSBERG, Karl Heinrich. Johannes Driessler,
in: M&K, 20. Jg., 1949, S.12.
- SCHLENKER, Manfred. Vorwort zum liturgischen Spiel,
"Jesu Kreuz, Leiden und Pein", Mskr.
- SCHMIDT, Günther. Grundsätzliche Bemerkungen zur
Geschichte der Passionshistorie, AfMw,
17. Jg., 1960, S.100.
- SCHMOLZI, Herbert. Das Wort-Ton-Verhältnis in
Distlers Choralpassion, in: Musica, 7. Jg.,
1953, S.556.
- SÖHNGEN, Oskar. Die Wiedergeburt der Kirchenmusik,
Kassel 1953.
- SPAR, Otto. Vorwort zur Lukaspassion, Berlin 1957.
- STEIN, Fritz. Kurt Thomas, in: ZfM, 98. Jg., 1931,
S.1033.
- STROH, Wolfgang Martin. Penderecki und das Hören
erfolgreicher Musik, in: Melos, 37. Jg.,
1970, S.452.
- STUCKENSCHMIDT, H.H. Eine moderne Passion in Berlin,
in: Melos, 27. Jg., 1960, S.189.

- Was ist musikalischer Expressionismus?, in:
Melos, 36. Jg., 1969, S.1.
- THOMAS, Kurt. Vorwort zur Markuspasion, Leipzig
1926.
- VALENTIN, Erich. Johannes Driessler, ZfM, 111. Jg.,
1950, S.353.
- WEIDINGER, Friedrich. Bauernpassion von Richard
Billinger mit der Musik von Winfried Zillig,
in: M&K, 30. Jg., 1960, S.280.
- WEISMANN, Wilhelm. Eine moderne Motettenpassion
von Kurt Thomas, in: ZfM, 94, Jg., 1927,
S.207.
- WEISS, Dieter. Ulrich Baudachs Johannespassion,
in: M&K, 28. Jg., 1958, S.139.
- WEYRAUCH, Johannes. Vorwort zur Johannespassion,
Stuttgart-Hohenheim 1957.
- WITTE, Martin. Die Johannespassion von Jan Bender,
in: M&K, 29. Jg., 1959, S.153.
- WÖRNER, K.H. Ernst Pepping, in: ZfM, 112. Jg.,
1951, S.469.
- WUNDERLICH, Heinz. Die Markuspasion von Kurt
Fiebig in Halle, in: M&K, 22. Jg., 1952,
S.124.
- ZIMMERMANN, Heinz Werner. Die Möglichkeiten und
Grenzen des Jazz innerhalb der Musiksprache
der Gegenwart, in: Musica sacra in unserer
Zeit, Berlin 1959.

VERBESSERUNGEN

| | | | |
|--------|-------|---------------------|---------------------------|
| S. 12 | lies: | Evangelisten | (statt: Evangeliszen) |
| S. 12 | " : | Evangelisten | (" : Evangeliten) |
| S. 20 | " : | Abendmahlsszene | (" : Abendmahlszene) |
| S. 21 | " : | Hohenpriestern | (" : Hohepriestern) |
| S. 29 | " : | Ausdrucksstilformen | (" : Ausdruckstilformen) |
| S. 33 | " : | Gebrauch | (" : gebrauch) |
| S. 75 | " : | wurde | (" : würde) |
| S. 78 | " : | Barabbas | (" : Barrabbas) |
| S. 99 | " : | Abendmahlsszene | (" : Abendmahlszene) |
| S. 105 | " : | G-Moll-Dreiklanges | (" : G-Moll dreiklanges) |
| S. 122 | " : | eindrucksvolle | (" : eindrücksvolle) |
| S. 136 | " : | ein | (" : eint) |
| S. 184 | " : | harmonischen | (" : Harmonischen) |
| S. 193 | " : | dieses Passionstyps | (" : diese Passionstyps) |
| S. 199 | " : | Einzelstimmen | (" : Einselstimmen) |
| S. 212 | " : | Einzelstimmen | (" : einzelstimmen) |
| S. 220 | " : | Kriegsknechte | (" : Kriegsknenchte) |
| S. 233 | " : | Christi | (" : Christ) |
| S. 233 | " : | zu lassen | (" : zulassen) |
| S. 254 | " : | illustriert | (" : illustriet) |
| S. 255 | " : | allmählich | (" : allmähliche) |
| S. 269 | " : | anschliessend | (" : ausschliessend) |
| S. 270 | " : | Ermahnungen | (" : Ermahungen) |
| S. 276 | " : | Gemütsbewegung | (" : Gemützbewegung) |
| S. 278 | " : | Barabbas | (" : Barrabas) |
| S. 290 | " : | Vorhof | (" : Verhof) |
| S. 292 | " : | Akkordfolgen | (" : Akkord folgen) |
| S. 296 | " : | kommen | (" : komme) |
| S. 298 | " : | Anfang | (" : Aufang) |
| S. 305 | " : | Barabbas | (" : Barrabas) |
| S. 319 | " : | Barabbas | (" : Barrabas) |
| S. 321 | " : | Geschichte | (" : Gesichte) |
| S. 342 | " : | entsteht | (" : entsteht) |
| S. 361 | " : | zugleich | (" : zugleich) |