

Die deutsche Passion von Luther bis Bach

Von Rudolf Gerber, Gießen.

Den Anstoß zu einer Erforschung der musikalischen Passion gaben in den 80er und 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts H. Kretschmar¹⁾ mit einem Gesamtabriß der Passionsgeschichte und O. Kade mit der, auf sorgfältigen Quellenstudien beruhenden Darstellung der Passion des 16. und 17. Jahrhunderts²⁾. Wenige Jahre zuvor hatte jedoch bereits F. Spitta³⁾ in einer gedankenvollen Schrift über die Passionen von H. Schütz auf die überragende Bedeutung dieser Werke aufmerksam gemacht und damit gleichzeitig den Weg gewiesen, den die künftige Passionsforschung zu gehen hatte. Gar bald trat an die Stelle einer universellen Betrachtungsweise die Behandlung einzelner Probleme, die Untersuchung der, im Rahmen der Passionsgeschichte bedeutsam hervortretenden Kompositionen von Schütz, Sebastiani, Theile und vor allem von Bach, dessen Passionen — nicht zuletzt veranlaßt durch die systematische Bachpflege seit der Jahrhundertwende — nunmehr in Vordergrund traten⁴⁾. Erst im Laufe des letzten Jahrzehnts wurden wieder materialgeschichtliche Untersuchungen in die Wege geleitet⁵⁾, die insbesondere die Passionsgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert in einem deutlicheren Lichte erscheinen ließen⁶⁾.

1) Führer durch den Konzertsaal, 2. Abt., 1. Teil. 1. Aufl. 1888, 4. Aufl. 1916.

2) Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631 (Gütersloh 1893).

3) Die Passionen nach den vier Evangelisten von H. Schütz (Leipzig 1886); ders., Die Passionsmusiken von J. S. Bach und H. Schütz (1893), ferner seinen Aufsatz im Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1906: Die Passionen von H. Schütz und ihre Wiederbelebung.

4) Es sei hier nur hingewiesen auf die Abhandlungen von B. F. Richter, A. Wustmann, M. Schneider, A. Zeuß, F. Smend in den einzelnen Jahrgängen des Bach-Jahrbuchs.

5) H. J. Moser, Aus der Frühzeit der deutschen Generalbasspassion (Jahrb. Peters 1920), W. Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800 (Archiv f. Musikwissenschaft III, 1921); ders., Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden (ebenda VII, 1925).

6) Von neueren Arbeiten, die eine stilkritische Erfassung der Passion (zumal der Choralpassion) im Auge haben, sind zu nennen: R. Gerber, Das Passionsrezitativ bei H. Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen (Gütersloh 1929) und P. Epstein, Zur Geschichte der deutschen Choralpassion (Jahrb. Peters für 1929).

Die folgenden Ausführungen beabsichtigen nun keineswegs, die bisherigen Forschungen kritisch zusammenzufassen und womöglich durch weiteres unbekanntes Material, das sich zweifellos noch vorfindet, zu ergänzen. Von einer pragmatischen oder rein analytischen Darstellung der Probleme soll hier vollkommen abgesehen werden. Auf Grund der vorliegenden Forschungsergebnisse soll vielmehr die deutsche Passion in dem Zeitraum zwischen Luther und Bach in einem vorwiegend geistesgeschichtlichen Sinne untersucht werden. Im Mittelpunkt steht nicht die Frage nach dem *Sein*, sondern nach dem *Sinn* und der *Bedeutung* dieses Seins. Unter peinlicher Berücksichtigung der historischen und analytischen Tatsachen soll versucht werden, die geistige Eigenart der deutschen Passion in dem angegebenen Zeitraum zu kennzeichnen.

Der Begriff: deutsche Passion bedarf zunächst einer Erläuterung. Es ist naheliegend, darunter eine deutschsprachige Passion zu verstehen, d. h. eine Passion, die das Leidensevangelium in deutscher Sprache der musikalischen Komposition zu Grunde legt. Andererseits kann man diese Bezeichnung aber auch als Inbegriff all der, in Deutschland geschaffenen, für deutsche Kirchen bestimmten Passionskompositionen auffassen. Auf den ersten Blick eröffnet die zuletzt genannte Ausdeutung des Begriffes weitere Perspektiven für die Betrachtung, da sie sich auf eine größere Anzahl, vermutlich heterogener Erscheinungen bezieht. Aber dies ist doch nur scheinbar der Fall. Die Problematik ist, bei tieferem Eindringen in den Stoff, hier dieselbe wie dort. Wir gehen daher, aus rein methodischen Gründen, von der ersten Definition des Begriffes im Sinne einer deutschsprachigen Passion aus und werfen zunächst die Frage auf, ob und in welchem Sinne dieser deutschen Passion anderssprachige Passionen zur Seite zu stellen sind. Daß es solche Passionen gibt, ist eine bekannte Tatsache. Aber es handelt sich da keineswegs um Passionen in französischer oder italienischer, sondern lediglich um solche in lateinischer Sprache. Diese Feststellung ist gewiß nicht neu. Im Gegenteil, sie gehört zu den primärsten Erkenntnissen in der Erforschung der Passionskomposition. Wurde doch schon O. Kade durch sie veranlaßt, seinen Stoff in einer entsprechenden Weise zu gliedern. Und doch muß man diesem, und nur diesem Gegensatz von lateinischer und deutscher Passion eine mehr als formale Bedeutung beimessen. Die Tatsache, daß im 16. Jahrhundert Komponisten aller Nationen: Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Niederländer und Deutsche latei-

nische Passionen komponieren, und daß deutsche Komponisten außerdem den Passionstext in der Muttersprache bearbeiten, ist vielbedeutend und verlangt eine Erklärung. Vergegenwärtigt man sich, daß die Passion (der Bericht vom Leiden Christi) ein wesentliches Stück der christlichen Liturgie darstellt, indem ihr Vortrag im Rahmen der Messe (und zwar an den Hauptfesttagen der Charwoche) die Evangelienlesung vertritt, so dürfte eine Erklärung nicht sonderlich schwer sein. Der lateinische Passionsbericht erfüllt seinen Zweck im Ritus der mittelalterlich-katholischen Kirche. Hier waren die geistigen Voraussetzungen geschaffen, die das Inkrafttreten einer — relativ gesehen — historisch unantastbaren und unwandelbaren Sprache geradezu forderten. Die katholische Frömmigkeit kennzeichnet zutiefst die unumschränkte Geltung der Sakramentsidee, durch deren Wirksamkeit eine Schranke errichtet wird zwischen der, allein durch priesterliche Befugnis im Sakrament zu vermittelnden göttlichen Gnade und der Unzulänglichkeit des Menschen. Diese scharfe Scheidung zwischen allen supranaturalen und kirchlichen Einrichtungen einerseits und der menschlichen Beschränktheit andererseits ist der tiefere Grund, weshalb auch die Sprache, durch welche die veritates aeternae offenbar werden, in eine Sphäre abstrakter Unberührtheit erhoben wird. Nicht eine beliebige Vulgärsprache ist Kunderin der unerschütterlichen Dogmen und Heilswahrheiten, sondern allein die lateinische Sprache, die mit dem Nimbus eines völlig abstrakten, jenseits aller Historie ruhenden Mediums umgeben wird.

Demgegenüber ist die Zugrundelegung des deutschen Textes eine Schöpfung der Reformation, eine Folge- bzw. Begleiterscheinung der lutherischen Neuordnung des Gottesdienstes. Der Vortrag des Leidensevangeliums in deutscher Sprache bedeutet nun aber ein Näherrücken, eine Konkretisierung und Verlebendigung des Stoffes. Der gläubige Mann aus dem Volke wird unmittelbar von den heiligen Begebenheiten berührt, während er andererseits an der lateinischen Lektion keinen persönlichen Anteil hat. Hier gibt er sich lediglich dem geheimnisvollen, jenseitig-fernen Eindruck hin und wird von den übersinnlichen Kräften, die auf ihn herabfließen, ergriffen. Dem protestantischen Menschen hingegen öffnet, enthüllt sich das Mysterium des Leidens in der Muttersprache. Es wird greifbar vor ihn hingestellt, er erlebt es aus der Nähe mit. Ganz gewiß ist dieser Gegensatz, der äußerlich schon in der

spezifischen sprachlichen Gewandung zutage tritt, tief begründet in der eigentümlichen Anschauung beider Konfessionen von dem Verhältnis des Menschen zu Gott, von der „Rechtfertigung des Menschen“, die für den mittelalterlich-katholischen Menschen ein „übersinnlich-regimentaler Vorgang“ (Dilthey), für den protestantischen Menschen hingegen eine persönliche Erfahrung ist.

Deutsche Passion ist also gleichbedeutend mit protestantischer Passion. Nur im Rahmen der deutsch-protestantischen Liturgie findet sie Aufnahme, hier überhaupt nur ist sie möglich und verständlich. Mit einer unwesentlichen Einschränkung darf man den Gegensatz aufstellen: die lateinische Passion ist ein Glied der mittelalterlich-katholischen Liturgie. Gewiß, auch der lutherische Gottesdienst schließt die lateinische Passion nicht aus, so wenig hier die ganze lateinische Messe ausgeschaltet zu werden brauchte. Bekannt ist ja Luthers freisinniges Wort in der Einleitung zu seiner „Deutschen Messe“ (1525): „Denn ich will keineswegs die lateinische Sprache im Gottesdienst ganz außer Gebrauch kommen lassen, weil mir alles um die Jugend zu tun ist. Und wenn ich es vermöchte, und die griechische und die hebräische Sprache wäre uns so vertraut wie die lateinische und hätte so viel feiner Musica und Gesangs, wie die lateinische hat, dann sollte man einen Sonntag um den andern in allen vier Sprachen, in deutscher, lateinischer, griechischer und hebräischer, Messe halten, singen und lesen.“ Trotzdem darf der Beibehaltung der lateinischen Sprache in der protestantischen Liturgie nicht diejenige Bedeutung beigelegt werden, die sie im katholischen Ritus zu beanspruchen hat. Für Luther hat ihr Vorhandensein nur noch Bildungswert. Der Erzieher spricht aus den Worten: es ist mir alles um die Jugend zu tun. Außerdem muß gesagt werden, daß sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts an den meisten protestantischen Kirchen die deutsche Gottesdienstordnung nach Luthers Entwurf und damit auch die deutsche Passion einbürgerte, sodaß in der Tat die lateinische Passion allein der katholischen Liturgie vorbehalten blieb.

Läßt bereits diese äußere Kennzeichnung tiefgreifende Wesensunterschiede zwischen deutsch-protestantischer und lateinisch-katholischer Passion durchblicken, so verschärfen sich diese Gegensätze, wenn man die musikalischen Erscheinungsformen der Passion des 16. Jahrhunderts näher ins Auge faßt. Bekanntlich tritt uns die musikalische Passion in der Lutherzeit in zwiefacher Gestalt entgegen, als Choralpassion und als Motettenpassion.

Was zunächst die Choralpassion, und zwar speziell die lateinisch-katholische Choralpassion betrifft, so versteht man darunter den liturgisch-monodischen Vortrag der Leidensgeschichte mit Hilfe der gregorianischen Altarweisen, aus denen sich im Laufe des Mittelalters für den Zweck der feierlichen Passionsverlesung ein bestimmter Passionston herausgebildet hatte, der freilich in den einzelnen Diözesen oft weitgehende Abwandlungen erfuhr, dessen allgemein melodische Struktur aber — wenigstens im mittleren Europa — eine durchgängige Gesetzmäßigkeit erkennen läßt. Ob diese Gesetzmäßigkeit allerdings auch für die west- und südwesteuropäische (spanische) Praxis galt, kann füglich bezweifelt werden. Jedenfalls deutet ein aus dem Jahr 1538 stammender spanischer Passionsdruck darauf hin, daß hier zum mindesten auch andere melodische Gesetzmäßigkeiten zur Geltung kamen, solche, die von der in Deutschland üblichen Struktur des Passionstones in grundsätzlichen Dingen sich unterschieden ⁷⁾. Eine restlose Klärung dieser Frage wird erst die gründliche Durchforschung der spanischen liturgischen Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts bringen, die es ermöglicht, die einzelnen Fassungen der Passionsweise einander vergleichend gegenüberzustellen.

Halten wir uns indessen an den im mittleren Europa gebräuchlichen Passionston, so können wir als seine Haupteigenschaften bezeichnen, daß er im Bereich der lydischen Tonart (f—f') zutage tritt, die in der Tiefe durch die hypolydische Quarte (c—f) ergänzt wird, sodaß der Gesamtumfang eine Undezime: c—f' beträgt. Dieser Ambitus wird nun regional in der Weise aufgeteilt, daß Jesus in der dunklen Tiefenlage der hypolydischen Quarte (c—f) rezitiert, der Evangelist in dem neutralen Mittelbereich f—c' und die übrigen Soliloquenten einschließlich der Chöre (Turbæ), die ebenfalls einstimmig hervortreten, in der hellen Tenorlage der lydischen Quarte c'—f'. Eine besondere Behandlung erfährt durchweg das „Eli“, das von Jesus zumeist außerordentlich melismenreich in der Quinte des Evangelisten gesungen wird. In dieser Gruppierung und Lokalisierung der einzelnen Personen offenbart sich ein äußerst prägnantes Charakterisierungsstreben, das im Rahmen der, mit höchst bescheidenen melodischen Mitteln arbeitenden Passionspsalmodie umso mehr überraschen muß. Ältere Vorschriften besagen übrigens, daß die Art des Vortrags dem Charakter der Redenden angepaßt sein müsse: die Worte Jesu sind

⁷⁾ Vgl. Gerber a. a. O. S. 23.

in mäßigem Tempo vorzutragen, diejenigen der Juden „clamose et cum asperitate vocantur“. Vielleicht darf man außerdem in der hohen Lage der Worte „Eli, eli“ den Niederschlag einer besonders realistischen Beobachtung erblicken, indem Jesus im heftigsten Todesschmerz die traditionelle Tiefenlage, gleichsam den alltäglichen Sprechton, verläßt und gewaltsam in die grellen, unwirklich erscheinenden Sochtöne ausbricht.

Daß, wie jede psalmodische Melodik überhaupt, auch die ursprüngliche Passionspsalmodie von äußerster Einfachheit war, läßt sich an dem Passionston der modernen römischen Choralausgabe (Editio Vaticana) erkennen, deren Singweisen zumeist die ältesten (mittelalterlichen) Fassungen bevorzugen. Charakteristisch für die Struktur dieses Passionstones ist neben den bereits genannten Merkmalen die Einhaltung eines bestimmten Rezitationstones, der sog. *Tuba*, die für den in der Tiefe rezitierenden Jesus das *f* der kleinen Oktave, für den Evangelisten *c'* und für die übrigen Personen (*Turbæ*) *f'* ist. Die langen Strecken der monotonen Tubarezitation werden nur unterbrochen und gegliedert durch die melodische Nachzeichnung der syntaktischen Einschnitte innerhalb der Rede, d. h. durch die Kadenzmäßige Behandlung des Kommas, des Punktes, des Doppelpunktes usw. Abgesehen von diesen bescheidenen melodischen Wendungen, deren Modelle großenteils in den Cäsurformeln der antiphonischen Offiziumspsalmodie, der Evangelien-, Epistel- und Lektions-töne zu finden sind, beherrscht allein die feierliche Monotonie der Tubarezitation die gesamte Passionserzählung.

So war es jedenfalls in der Frühzeit der Choralpassion, und so ist es heute im Rahmen der katholischen Liturgie. Allem Anschein nach war es aber nicht so zur Zeit Luthers. Nicht nur, daß zahlreiche Handschriften lateinischer Choralpassionen zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Worte „Eli, eli“ in stärkerem Maße als ehemals melismatisch ausschmückten. Wir haben sichere Belege dafür⁸⁾, daß in einer Reihe lateinischer Passionen weitaus die meisten Worte Jesu und der andern Soliloquenten melodisch geradezu üppig behandelt wurden, indem die bisherigen primitiven Kadenzformeln durch figurative Umschreibung aus ihrer sprachmelodischen Stilisiertheit zu eminent musikalischen Gebilden erblühten, und sich außerdem weit in das Innere der Tubarezi-

⁸⁾ P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien. Leipzig 1921. Bd. III, S. 249.

tation erstreckten, sodaß deren ursprüngliche Vorherrschaft gebrochen wurde. Vom rein musikalischen Standpunkt aus muß diese Umgestaltung als eine Bereicherung angesehen werden. Für Luther war sie das Gegenteil. Aus einigen Äußerungen wissen wir, daß ihm die, namentlich zu seiner Zeit, melismenreiche Gregorianik ein Dorn im Auge war. Das Musikalische herrschte hier zu unumschränkt, verdrängte und überwucherte das Schriftwort, dessen verständliche Mitteilung und tiefsinnige Auslegung für ihn Hauptsache war. Die musikalische Gewandung darf nach seiner Anschauung nicht Selbstzweck sein, sie soll vielmehr in schlichter Form die heiligen Begebenheiten möglichst eindringlich verdeutlichen und in eine Sphäre gehobener Feierlichkeit rücken. Diese Überzeugung bekundet Luther schon bei seinen Vorstudien zur „Deutschen Messe“, und er hat ohne Zweifel auch die melodische Ausgestaltung der nachweislich ersten deutsch-protestantischen Choralpassion seines Freundes Johann Walter in dieser Richtung beeinflusst, wenn wir auch über das Zustandekommen dieses Werkes vonseiten Luthers nichts erfahren.

Walters Schöpfung, die in ihren allgemeinen Grundlinien die katholische Passion zum Ausgangspunkt nahm, wird zum Urbild der deutsch-protestantischen Choralpassion. In ihr ist in vollendeter Weise die Forderung Luthers verwirklicht, daß „Text und Noten, Accent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen“ sollen. Walter beschränkt sich nicht nur darauf, die reiche Melismatik der lateinisch-katholischen Passion durch eine rein syllabische Deklamation zu ersetzen — selbst für die Worte „Eli, eli“ führt er, neben der von altersher melismatischen eine rein syllabische Fassung an. Er schafft außerdem eine deklamatorische Gesetzmäßigkeit, die, weit entfernt von aller Schablone, die rhythmische Qualität der Silben in besonders typischen Fällen melodisch sinnvoll verwirklicht⁹⁾. Wie Luther selbst schon bei Gelegenheit der Introitusmelodie seiner „Deutschen Messe“ festgesetzt hat, daß die Mediatio und Terminatio, d. h. die Kadenzformeln in der Mitte und am Ende eines jeden Psalmverses, nach Maßgabe der hervorzuhebenden Wortakzente bald früher, bald später vor der Cäsur einzutreten haben, ganz im Gegensatz zur römischen Psalmodie, die den Eintritt der Mediatio und Terminatio im Rahmen der einzelnen Psalmtöne schematisch ein

⁹⁾ Vgl. Gerber a. a. O. S. 28 ff.

für allemal festlegt ohne Rücksicht auf die Akzentqualität der Silben — in einem ähnlichen Sinne tritt auch in der ersten protestantischen Choralpassion ein deklamatorischer Relativismus zutage, der sicherlich durch Luther inspiriert war. Sein Sinn liegt in der vollendeten Herausarbeitung des Schriftwortes, das nunmehr im Gewande einer musikalisch-melodisch äußerst zurückhaltenden Rezitationsweise zur vollkommenen Geltung gelangt. Daß deren Struktur Luthers Intentionen und Forderungen entsprach, bedarf wohl keines besonderen Beweises. Die Rehabilitation des göttlichen Wortes, das die römische Kirche teils durch ein „loren und dohnen“ (d. h. ein gedankenloses Herunterleiern), teils durch ein Übermaß an Musik verkümmern ließ, war ja einer der Angelpunkte des Lutherschen Reformwerkes. In seiner ersten, der Neugestaltung des Gottesdienstes gewidmeten Schrift vom Jahre 1523 legt Luther den Finger auf die wunde Stelle, wenn er sagt: „Drey große Mißbrauch sind in den Gottisdienst gefallen. Der erst, daß man Gottis Wort geschweygen hat, und alleine gelesen und gesungen in den Kirchen ¹⁰⁾. Das ist der ergiste Mißbrauch.“

So entspricht im Zeitalter der Reformation die musikalische Struktur des Passionstones innerhalb der deutsch-protestantischen und lateinisch-katholischen Liturgie dem Sein und Wollen der zutiefst verborgenen Religiosität. Im römischen Ritus des beginnenden 16. Jahrhunderts wird das Schriftwort untergetaucht in eine melodisch äußerst geschmeidige, bewegliche und mit zahlreichen Melismen durchsetzte Gregorianik, untergetaucht in eine sinnlich-übersinnliche Klangatmosphäre, die den Gläubigen stimmungsmäßig umfängt und durchdringt, die aber nicht das Allerheiligste vor ihm enthüllt, denn an diesem hat er nur einen mittelbaren Anteil. Den Protestanten Luther hingegen beseelt die Idee des Schriftwortes, die Interpretation und weitgehende Verdeutlichung des göttlichen Willens, der aus dem Wort hervorleuchtet, und der dem Laien ebenso wie dem geweihten Kleriker offenbar werden soll. Die Musik konnte hier nicht in dem ausschließlichen Maße wie im römischen Gottesdienst die religiöse Erhebung herbeiführen, sie wurde für Luther, wiewohl er sie hochschätzte, zu einer „ancilla theologiae“, die nur dazu beitragen sollte, das Wort in seiner reinen und ursprünglichen Bedeutung zu verkünden. Deshalb

¹⁰⁾ Das „lesen“ ist eben das „loren und dohnen“ der Psalmodie, das „singen“ hingegen die Figuralmusik.

die Entfernung aller melismatischen Zutaten und deshalb auch die eindringliche und (relativ gesehen) akzentreiche Deklamation des Passionstextes, der auf Grund eines plastischen Vortrags unmittelbar die persönliche und spontane Teilnahme des einzelnen wecken soll.

Daß die deutsch-protestantische Choralpassion von Anfang an, im Gegensatz zur lateinisch-katholischen, die erst im 16. Jahrhundert dazu gelangte, die Turbae vierstimmig setzte (freilich noch recht primitiv), muß man wohl mehr als eine Äußerlichkeit, als ein formales Unterscheidungsmerkmal ansehen, das zwar, je weiter die Entwicklung fortschreitet desto bedeutungsvoller wird, das aber im Hinblick auf eine Wesensbestimmung der katholischen und protestantischen Choralpassion im 16. Jahrhundert ziemlich nebensächlich ist. Viel eher darf man vielleicht in der Gratiarum actio, der Dankagung des Chores nach Beschluß des Passionsevangeliums, eine typisch protestantische Erscheinung erblicken, deren überaus menschlich-persönliches Gepräge im Rahmen der protestantischen Passion sehr wohl zu verstehen ist.

Bevor wir nun die weitere Entwicklung der Choralpassion im 16. und 17. Jahrhundert verfolgen, möge die zweite Passionsgattung der Lutherzeit, die motettische Passion, und zwar zunächst die lateinisch-katholische Motettenpassion, ins Auge gefaßt werden. Ganz im Gegensatz zur lateinischen Choralpassion, deren Traditionen tief ins Mittelalter zurückreichen, ist die lateinische Motettenpassion, d. h. die kunstvolle mehrstimmige Bearbeitung des Passionstextes, eine Schöpfung des ausgehenden 15. Jahrhunderts, jener Epoche der großen Niederländer, in der sich die, aus der Gebundenheit mittelalterlichen Denkens und Empfindens loslösende Figuralmusik mehr und mehr über die liturgischen Formen des Offiziums und der Messe verbreitete, sich ihrer bemächtigte. Gebunden bleibt diese geistliche Linearpolyphonie, diese motettische Musik aber nicht nur insofern, als sie die Stelle der gregorianischen Monodie vertritt, sondern vor allem auch in der Hinsicht, daß sich ihr Tonsatz größtenteils über dem liturgischen cantus prius factus erhebt oder ihn von allen Seiten einschließt. Im Mittelpunkt steht daher auch jetzt der cantus gregorianus. Er ist im Rahmen des polyphonen Tonsatzes die höchste formbildende Kraft. Sein „objektiver Sinngehalt“ strahlt in die differenzierte Linienpolyphonie, die ihn umgibt, aus. „Seine textlich-musikalische Substanz stellt gewissermaßen die präexistente Ganzheit dar, die durch die man-

nigfaltigen Beziehungen der Einzelstimmen ihre polyphone Ausdeutung erfährt“¹¹⁾). In diesem Sinne aber ist die cantus firmusmäßig gebundene Figuralmusik vor, um und nach 1500 eine letzte, kunstvolle Manifestation mittelalterlichen Formstrebens.

Betrachten wir zunächst die lateinisch-katholische Motettenpassion nach ihrer textlichen Seite. Als erstes und vorbildliches Werk dieser Art gilt bekanntlich die vierstimmige Passion von Jacob Obrecht, die vermutlich am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist — Obrecht starb im Jahre 1505. Es handelt sich hier, nach dem Titel zu schließen, um eine figurale Bearbeitung des Leidensberichtes nach Matthäus. Schon Kade (a. a. O.) hat indessen darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung „*Passio secundum Matthaeum*“ nicht wörtlich zu nehmen ist. In Wirklichkeit handelt es sich vielmehr um eine Textmischung aus allen vier Evangelien, um ein mosaikartig zusammengesetztes Ganzes, aus dem alle episodischen Teile ausgeschieden wurden, um, wie Kade meint, den steten Fortgang der Handlung zu gewährleisten. Ob dies der wahre Grund ist, wird noch zu untersuchen sein. Eine besondere Eigentümlichkeit dieser Kompilation ist die Aufnahme der sieben Worte Jesu am Kreuz, von denen sich nur das „*Eli, eli*“ in der Passionsgeschichte des Matthäus befindet, während alle übrigen bei Lukas und Johannes stehen. Dieser künstlich zurecht geformte Passionstext scheint für die gesamte lateinisch-katholische Motettenpassion des 16. Jahrhunderts vorbildlich gewesen zu sein¹²⁾. Selbst in Fällen, wo eine konservative protestantische Liturgie den lateinischen Passionsbericht akzeptierte (wie etwa bei L. Lossius), griff man vereinzelt auf die Textform der lateinisch-katholischen Motettenpassion Obrechtscher Prägung zurück.

Im Gegensatz hierzu hält sich nun die deutsch-protestantische Motettenpassion, soweit die bisher bekannt gewordene Literatur eine Beurteilung zuläßt, genau an die Passionserzählung desjenigen Evangelisten, nach dem die Passion genannt ist. Nur der Katholik Leonhard Lechner schreibt am Ende des 16. Jahrhunderts für den protestantischen Gottesdienst eine deutsche Motettenpassion, die, wenn auch in geringerem Maße als das Obrechtsche Vorbild, im letzten Teil bezeichnenderweise die Leidensberichte der vier Evange-

¹¹⁾ S. Zentk, Sixtus Dietrich (Leipzig 1928) S. 59 f.

¹²⁾ Ausnahmen bilden die Werke von Jean le Cocq, Ciprian de Kore und V. Ruffo. Vgl. Kade a. a. O. S. 28, 35, 47.

lien kombiniert und die sieben Worte Jesu am Kreuz in die Passion einarbeitet. Daß sich Lechner auch in musikalischer Hinsicht an die ihm, dem Katholiken, von Jugend an vertraute lateinisch-katholische Motettenpassion hält, möge einstweilen nur angemerkt sein. In welchem Sinne dies geschieht, werden wir sogleich zu erörtern haben.

Zuvor sei jedoch noch einmal kurz das Augenmerk auf die textliche Struktur der lateinisch-katholischen und deutsch-protestantischen Motettenpassion gelenkt. Es gilt für die soeben getroffenen Feststellungen eine Erklärung zu finden. Läßt sich die eigenartige Formung des lateinisch-katholischen Passionstextes und die davon wesentlich verschiedene Textfassung der deutsch-protestantischen Motettenpassion in irgend einem Sinne rechtfertigen, begründen? Zweifellos ist der Umstand, daß die katholische Passion die individuelle Eigenart einer bestimmten Passionserzählung, sei es nach Matthäus oder Johannes in Hintergrund treten läßt, verwischt, zugunsten einer überindividuellen Vereinheitlichung, in hohem Grade charakteristisch für jene grundlegende Anschauung der mittelalterlich-katholischen Kirche, daß das Einzelne, Konkrete, Einmalige im metaphysischen Sinne nicht wirklich ist, daß es einer Ein- und Unterordnung unter das Allgemeine, die Idee der Kirche, bedarf. Erst dieses Allgemeine kann objektive Realität beanspruchen. Auch die textliche Struktur der lateinischen Motettenpassion ist eine Erscheinungsform, eine spezifische Formulierung dieser Anschauung. Das Episodische, jeden einzelnen Passionsbericht Kennzeichnende wird ausgeschaltet, die Unterschiede ausgeglichen, die Teile zu einem Organismus verschmolzen und der Idee untergeordnet, das Leiden Jesu Christi in einer objektiv-monumentalen, von allen individuellen Schläfen gereinigten Form zu verkünden. Deshalb vor allem auch die Zusammenstellung der sieben Worte am Kreuz, durch die gleichsam alle Einzelzüge zu einem Gesamtporträt von objektiver Geltung vereinigt werden.

Die Textgestaltung der deutsch-protestantischen Motettenpassion kennzeichnet das direkte Gegenteil. Ihr ist es nicht zu tun um eine Negierung des Individuellen, um einen Leidensbericht von gleichsam dogmatischem Charakter, sondern in hohem Maße um die liebevolle Erhaltung und Vergegenwärtigung der individuellen Züge, die in einem jeden Passionsevangelium zutage treten. Hierin äußert sich aber nicht allein etwas spezifisch protestantisches, konfessionell begrenztes, sondern ein d e u t s c h e r Wesenszug, der auch Luthers Fröm-

mitigkeit, im Gegensatz zur mittelalterlich-katholischen Religiosität charakteristisch bestimmt hat. Es ist dies die Ehrfurcht vor den Realitäten der uns umgebenden Welt, die „deutsche Liebe zur Fülle und Farbigkeit“ (f. Strich), zum Einzelnen, Einmaligen. Deshalb steht für Luther jeder Einzelne, auch wenn er ein Laie ist, in einem unmittelbaren Verhältnis zu Gott. Das Individuelle ist an einen absoluten Wert gebunden. In ihm leben das göttliche Wort und die göttliche Gnade. Deshalb ist der Luthersche Mensch „nicht weltflüchtig, gleichwie er nicht an die Welt verloren ist, sondern, was auch Goethe war: weltfromm“¹³⁾. In diesem Sinne etwa möge der auffallende und doch so charakteristische Gegensatz in der Textformung der lateinischen und deutschen Motettenpassion aufgefaßt und verstanden werden.

Man könnte nun zwar den Einwand erheben, daß diese Vereinheitlichung der vier Passionserzählungen doch nur im Rahmen der lateinisch-katholischen Motettenpassion erfolgt ist, während die lateinisch-katholische Choralpassion (wie alle deutsch-protestantischen Passionen) den Leidensbericht eines einzigen Evangelisten zugrunde gelegt hat, daß demnach die soeben formulierte Deutung dieses, keineswegs allgemein festzustellenden Gegensatzes eine nur relative, wenn nicht sogar fragliche Geltung besitze. Hierzu wäre zu bemerken, daß die Gegensatzlichkeit in der Textgestaltung in der Tat vorhanden ist, wenn sie auch nur auf einem Teilgebiet (innerhalb der Motettenpassion) in Erscheinung tritt, und daß mindestens in diesem Ausmaße unsere Erklärung Geltung beanspruchen darf. Wenn andererseits die lateinisch-katholische Choralpassion die individuellen Leidensberichte einer „Passionsharmonie“ vorzieht, so ist dies durchaus begreiflich. Denn eine Choralpassion ist in erster Linie und ganz allgemein eine liturgische Lektion, die als Evangelium des Tages in einer bestimmten Form vorgeschrieben ist. Außerliturgische, künstlerische Gesichtspunkte durften hier keine Rolle spielen. Obwohl nun auch andererseits die motettische Passion ebenfalls einer liturgischen Zweckbestimmung unterlag, so haben wir es doch hier zunächst mit einem musikalischen Kunstwerk zu tun, in dem ein künstlerischer Gestaltungswille zutage tritt. Dieser Wille, der in der noch-nicht-kunstmäßigen Gattung der vorreformatorischen Choralpassion überhaupt nicht wirksam sein konnte, schuf in der katholischen Motettenpassion

¹³⁾ f. Strich, Renaissance und Reformation (Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte I, S. 605).

eine eigene Gesetzmäßigkeit, die bereits in der spezifischen Bearbeitung der textlichen Grundlage zum Ausdruck kam, die ihrerseits wieder, wie ausgeführt wurde, einen tiefen Wesenszug mittelalterlich-katholischer Geistigkeit enthüllt.

Noch ein anderer Zweifel ist zu beheben. Auch die deutsch-protestantische Liturgie kannte eine „Passionsharmonie“, wenn sie auch etwas abweichend von der Obrechtschen Kompilation geformt war. Diese, von J. Bugenhagen im Jahre 1526 herausgegebene Passionshistorie besaß aber nur eine auf niedersächsischen Gebieten beschränkte Geltung. Sie war keineswegs durch Luther angeregt worden und wurde außerdem nicht gesungen, sondern nur gelesen. Es handelt sich hierbei also nicht um eine musikalische Passion, sondern ganz ausschließlich um eine liturgische Lesung, die, völlig puritanisch, auch auf die feierliche Psalmodie verzichtet.

Wenn wir nun die beiden, konfessionell geschiedenen Typen der Motettenpassion in rein musikalischer Hinsicht miteinander vergleichen, so entdecken wir zunächst beiderseits weitgehende Gemeinsamkeiten, die keineswegs darauf hindeuten, daß hier Passionskompositionen vorliegen, die verschiedenen gearteten religiösen Grundhaltungen entsprechen sollen. Die variable Besetzungspraxis der einzelnen Soliloquenten tritt in der protestantischen wie in der katholischen Passion unterschiedslos zutage und Mischformen, in denen sich motettische und choralische Elemente durchdringen, finden sich ebenfalls auf beiden Seiten. Was aber beide Typen offenbar in musikalischer Beziehung unterscheidet und sie als Erscheinungsformen zweier religiöser Sphären kennzeichnet, ist der Umstand, daß die lateinisch-katholische Motettenpassion, soweit sich beobachten läßt, mehr oder minder an den gregorianischen Passionsston gebunden ist, der zumeist im Tenor auftritt, hin und wieder aber auch als wandernder cantus firmus (wie in der zeitgenössischen Motette) in den übrigen Stimmen auftaucht. Die bisher bekannt gewordenen deutsch-protestantischen Motettenpassionen hingegen lassen einen Passionsston vermissen. Nur der einzige Leonhard Lechner, der schon auf die Obrechtsche Textkompilation zurückgreift, verschafft auch, worauf Kade (a. a. O.) bereits aufmerksam gemacht hat, dem Passionsston innerhalb der deutschen Motettenpassion Eingang. Der Grund hierfür ist zweifellos, wie schon angegeben wurde, in der katholischen Herkunft, Erziehung und Geistesart Lechners zu suchen, der an der katholischen Passionsform festhielt, obwohl er an protestantischen Tönen

in Diensten stand. Abgesehen von diesem Einzelfall entfalten sich die deutsch-protestantischen Motettenpassionen in völliger Freiheit und Ungebundenheit auf Grundlage eines individuellen Textes, während der polyphone Tonsatz der lateinisch-katholischen Motettenpassion nur gleichsam Ausstrahlung, Reflex der zutiefst verborgenen choralischen Substanz ist. Diese ist das Allgemeine, das Objektiv-Wirkliche, die „präexistente Ganzheit“, durch welche die sinnliche Erscheinung des polyphonen Tonsatzes erst Gestalt gewinnt. Hierin läßt sich dieselbe Beziehung zu dem Wesen mittelalterlich-katholischer Religiosität und Weltanschauung wahrnehmen, die wir im Rahmen der Textgestaltung bereits aufdecken konnten, während andererseits die individuelle, an *cantus prius factus* gebundene musikalische Durchdringung des Passionstextes im Bereich der deutsch-protestantischen Motettenpassion in ähnlicher Weise dem religiösen Individualismus Luthers entspricht¹⁴⁾.

Die Motettenpassion als musikgeschichtliche Erscheinung beschränkt sich, abgesehen von einigen Nachzügeln, auf das 16. Jahrhundert, auf die Blütezeit der linearen Polyphonie. Mit dem Aufkommen des frühbarocken, massiv-pathetischen *en-bloc*-Stils, und mit der Ausbildung einer dramatisch-expressiven Monodie um 1600 erfuhr zunächst auch der abstrakt-polyphone Tonsatz der motettischen Passion zahlreiche Modernisierungen in harmonischer und satztechnischer Beziehung. Bald empfand man jedoch die gebundene und schwerfällige Mehrstimmigkeit als denkbar ungeeignet, um einen Textverlauf von einer derart inneren Bewegtheit, wie sie die Leidensgeschichte charakterisiert,

¹⁴⁾ Man kann demgegenüber mit Recht geltend machen, daß auch die protestantische Kirchenmusik außerhalb der motettischen Passion in weitem Umkreis eine *cantus firmus*-mäßig gebundene Polyphonie besitzt. Diese unterscheidet sich jedoch von derjenigen der katholischen Kirchenmusik durch die Funktion und die Bedeutung ihres *cantus prius factus*. In der katholischen Polyphonie ist der c. f. (abgesehen von den weltlichen Tenores) eine Altarweise, mithin sakrosankt, objektive Wesenheit, ein dem Empfinden des Laien völlig unfassbares, weit entrücktes Gebilde. In der protestantischen c. f.-Arbeit hingegen ist der *cantus prius factus* der Luthersche Choral, das, aus volkstümlichem Geist heraus entstandene Gemeindelied, Symbol evangelischer Laienfrömmigkeit. Zwar ist auch dieses protestantische Kirchenlied etwas Objektives, Ausdruck einer Allgemeinheit; gleichwohl sind in ihm die individuellen, wirklichkeitsnahen Züge unverkennbar ausgeprägt. In einer ähnlichen Weise ist hier das Einzelne an das Allgemeine gebunden, atmet in ihm weiter, wie auch der Begriff des Lutherschen Individualismus untrennbar mit der Gemeinschaftsidee verknüpft ist.

durchgängig zu verkörpern. Die Gattung der Motettenpassion starb bald nach 1600 aus. Die formale Beschaffenheit der Passionserzählung, ihre episch-dramatische Struktur mußte in der Folgezeit das Vortragsprinzip der choralischen Passion als vorbildlich erscheinen lassen, freilich nur das Prinzip: die Aufteilung der einzelnen Rollen unter verschiedene, solistisch hervortretende Personen. Nicht dagegen die spezifische Gestaltung der einzelnen Reden. Hier hat die barocke Passion im Rahmen der protestantischen Liturgie einen eigenen Typus geschaffen, der in kurzen Zügen gekennzeichnet werden soll.

Verfolgt man die Entwicklung der Choralpassion in der nachreformatorischen Zeit, so macht man die überraschende, aber doch verständliche Entdeckung, daß die lateinisch-katholische Choralpassion seit der Fixierung des Passions-tones durch Guidetti (1586)¹⁵⁾, zweifellos unter dem Zwang der Tridentiner Beschlüsse dem erwähnten Übermaß an Melismen energisch steuerte, während die deutsch-protestantische Choralpassion, zunächst noch langsam, aber doch stet, eine musikalische Bereicherung und Verlebendigung des Passions-tones anstrebte. Man kann geradezu sagen, daß die lateinisch-katholische Passion als musikalische Kunstgattung nach der relativ kurzen Blüte im 16. Jahrhundert nunmehr mit dem Emporkommen eines *stile nuovo* im 17. Jahrhundert verschwand, d. h. zu ihrer ursprünglichen Funktion im Sinne einer rein liturgischen Lesung (Passionspsalmodie) zurückkehrte. Die Gründe hierfür liegen so ziemlich auf der Hand. Als chorisches und überdies an einen c. f. gebundenes Kunstwerk war die Passion „unmodern“ geworden. Und als eine besondere Art des tief in der Liturgie verwurzelten *Evangeliū*s wiederum durfte der Passionstext im Zeitalter der Gegenreformation lediglich in der schlichten Form einer psalmodischen Lektion in Erscheinung treten, nicht dagegen in monodisch-dramatisierter Ausgestaltung und unter Heranziehung von Instrumenten. Eine derartige Dramatisierung blieb andern, weniger streng liturgisch gebundenen Texten (Sequenzen und den einzelnen Teilen des Ordinarium Missae) vorbehalten. So geschah es, daß der katholischen Kirchenmusik der Passionstext gleichsam verloren ging, während er im protestantischen Ritus mit der zunehmenden Lockerung der liturgischen Formen im 17. Jahrhundert musikalisch in der bedeutsamsten Weise ausgestaltet wurde. Die

¹⁵⁾ Vgl. P. Wagner a. a. O. S. 250.

Abwehrkräfte der Gegenreformation haben auf katholischer Seite das Passionsevangelium wieder in seine alten, rein liturgischen Rechte und Funktionen eingesetzt. Der dramatische Affektstil des Barockzeitalters und der gegen Ende des 17. Jahrhunderts immer einseitiger sich enthüllende Individualismus der Lutherschen Glaubenslehre haben dagegen evangelischerseits selbst die unantastbare Altarweise der Passionslesung im höchsten Maße individualisiert, zum musikalischen Kunstwerk erhoben und in gewissem Sinne liturgisch ent wurzelt. Für unsere weitere Betrachtung scheidet daher die lateinisch-katholische Choralpassion aus, von Interesse sind lediglich die einzelnen Etappen der protestantischen Passionsgeschichte.

Man könnte der Ansicht zuneigen, daß jener Prozeß der Individualisierung, der sich im Rahmen der protestantischen Passion des 17. Jahrhunderts vollzieht, in einem fortgeschrittenen Stadium einem Prozeß der Säkularisierung gleichkommt. Zunächst wird die psalmodische Gebundenheit der protestantischen Passionsweise des 16. Jahrhunderts nach dem Jahre 1600 bald mehr, bald weniger gelockert. Aus einer liturgischen Monodie wird je länger desto mehr eine dramatische Monodie. Der alte Passionston erfährt weitgehende Modifikationen, die Interpunktionsformeln werden lebendiger, melismatischer, sie werden (wie bei S. Besler 1612) vor allem vielfältiger. Die Monotonie der Tubarezitation wird zurückgedrängt, die Ambitusgrenzen der einzelnen Soliloquenten verwischt und dem Ganzen ein flüssiges melodisches Gepräge verliehen, wobei freilich die ursprüngliche Passionspsalmodie lange Zeit noch sehr wohl erkennbar bleibt. Erst die Passionen von *Heinrich Schütz* bedeuten hier einen Marktpunkt, man darf wohl sagen ein absolutes Endstadium in der Entwicklung der altprotestantischen Choralpassion.

Der religiöse Individualismus der Lutherschen Glaubenslehre, der schon in den deutsch-protestantischen Choral- und Motettenpassionen des 16. Jahrhunderts sichtbar zutage trat, erfährt in den drei Schütz'schen Passionen nach Lukas, Matthäus und Johannes, nicht zuletzt unter dem mächtigen Einfluß barocken Ausdruckstrebens, eine ungeheuerere Steigerung und Intensivierung. Diese Schöpfungen eines Genies, die sich mit ihrer gewollten formalen Schmucklosigkeit und Klangarmut durchaus im Rahmen der älteren Choralpassion bewegen, repräsentieren drei ganz individuelle Erscheinungen, die mit vollendeter Treue Eigenart und Charakter der jeweiligen, zugrundeliegenden Passions-

geschichte musikalisch versinnbildlichen. In der Lukaspassion, dem ältesten der drei Werke, ist die Gebundenheit an die psalmodische Formelwelt noch am stärksten sichtbar. Trotzdem durchweht dieses Werk ein charakteristischer, eigenartig männlicher, kraftvoller und eminent menschlicher Zug in der Schilderung der Hauptpersonen und in der Gestaltung der Turbae, ein Zug, der schon in hohem Maße der textlichen Grundlage eigentümlich ist. In noch viel stärkerem Umfange versucht Schütz in den beiden andern Passionen den individuellen Gefühlscharakter der Leidensgeschichte musikalisch festzuhalten: in der Johannespassion die metaphysische Jenseitigkeit, in der Matthäuspassion den episodischen Kontrastreichtum eines wechselvollen Geschehens. Hier hat die musikalische Sprache die ehemalige Gebundenheit nahezu völlig abgestreift. Gleichsam transparent leuchtet an manchen Stellen die alte Passionspsalmodie durch die, in einem barockisch modernen Sinne „sprechende“ Melodik hindurch. Melodische Wendungen, die dem deutsch-protestantischen Choral entstammen werden mit italienischen Madrigalisen, monodischen Floskeln und altpolyphonen Zügen zu einem melodischen Organismus von zwingender Einheitlichkeit und eminent dramatischer Leuchtkraft verschmolzen. An die Stelle der alten lydischen Passionstonart tritt außerdem in der Matthäuspassion das auf die Stufe g transponierte Dorische, in der Johannespassion das Phrygische — in beiden Fällen Tonarten, die auf Grund ihrer ästhetischen Gefühlswirkung den geschilderten Charakter der jeweiligen Leidensgeschichte bedeutsam hervortreten lassen. Dabei bewirkt die latente, bald rein kirchentonartlich, bald mehr im modernen Sinne tonal organisierte Harmonik, die trotz der fehlenden Begleitung sich aufdrängt und „gehört“ wird, eine ungeheuere Beseelung und Individualisierung des Textorganismus. Fügt man noch hinzu, daß auch die Turbae von einer ungewöhnlichen Prägnanz und realistischen Eindringlichkeit sind, und den individuellen Gehalt sowie die Eigenart der einzelnen Massenkundgebungen in knappen Momentbildern festhalten, so gelangt man zu der Überzeugung, daß hier im Rahmen der protestantischen Choralpassion aus barockem Geist heraus Passionsdramen geschaffen wurden, in denen der leidenschaftliche Bewegungsdrang des barocken Menschen, das glutvolle Pathos seiner Tonsprache die altherwürdige Form der liturgischen Passionspsalmodie in höchstindividuelle Kunstwerke umgewandelt haben. Gleichwohl sind auch die Schütz'schen Passionen noch in der Liturgie verwurzelt und sie fügen sich in den liturgischen

Umkreis auch in rein klanglicher Hinsicht in derselben Weise ein wie die ältere Choralpassion.

Man wird die innere Verbundenheit dieser Werke mit der deutsch-protestantischen Choralpassion des 16. Jahrhunderts — trotz der tiefgreifenden Unterschiede — umso deutlicher empfinden, wenn man den Blick auf eine zweite Entwicklungsrichtung in der protestantischen Passionsgeschichte des 17. Jahrhunderts hinlenkt, auf jene Strömung, in der nicht allein die stilisierte Form der psalmodischen Melodik umgeschaffen und im Rahmen des bis dahin üblichen dem dramatischen Rezitativ angenähert wurde, sondern die auch darauf drang, die Reden der einzelnen Soliloquenten durch ein Generalbassinstrument zu stützen, zu begleiten, und weitere Instrumente zur Begleitung der Chöre oder für selbständige, ein- und überleitende Instrumentalsätze heranzuziehen, die also, kurz gesagt, der Instrumentalmusik im Rahmen der Passion Eingang verschaffte. Man wird den konservativen Charakter der Schütz'schen Passionen erst recht würdigen können, wenn man außerdem in Erwägung zieht, daß in der genannten, immer mächtiger anwachsenden Parallelströmung, sogar Sand an den Bibeltext gelegt wird, aber keineswegs im Sinne einer einheitlichenden Kompilation Obrechtscher Prägung, sondern indem lyrische Gedichtstrophen, freie Paraphrasierungen an geeigneten Stellen in den Gang der Passionserzählung eingelegt und vom Komponisten in der Art einer italienischen Opernarie vertont wurden. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts und nach 1700 griffen diese „oratorischen“ oder „madrigalischen“ Zutaten immer mehr um sich und verdrängten allmählich die ursprüngliche Evangelienhistorie vollkommen. Es vollzieht sich hier im Rahmen der Passion derselbe Prozeß wie innerhalb der protestantischen Kirchenkantate, ein Prozeß, der das durch Gott inspirierte Schriftwort, das für Luther und den nachlutherischen Protestantismus geradezu dogmatischen Charakter besaß, in eine subjektiv betrachtende und empfindsame Lyrik umwandelte. Das episch-dramatische Gepräge der Passion verleitete außerdem schon im 17. Jahrhundert dazu, eine Aufteilung vorzunehmen, neue Personen einzuführen (alttestamentliche oder frei erdichtete und allegorische Figuren), die mit einer Fülle subjektiver Ergüsse den Kern der eigentlichen Passionserzählung vollkommen zudeckten. Kein Wunder, daß man schließlich überhaupt auf die allzusachliche und „nüchterne“ biblische Historie verzichtete, diese zu Beginn des 18. Jahrhunderts in eine

freie Passionsdichtung umschuf, aus der vor allem der Erzähler und der Chor verwiesen wurden, in der allein Arie und Rezitativ nach italienischem Muster herrschten. Dieser Typus der oratorischen, lyrisch-solistischen Passion, der sich namentlich in Hamburg durchsetzte, entspricht in der Geschichte der protestantischen Kirchenkantate den genau gleichzeitigen de tempore-Dichtungen Erdmann Neumeisters seit dem Jahre 1700. Modell standen dabei in textlicher und musikalischer Hinsicht das italienische Oratorium und das musikalische Drama der Italiener, das sich um und nach 1700 auch im deutschen Norden immer mehr ausbreitete, und die zukunftsreichen Ansätze zu einer deutschen Oper abtötete. Von dieser extremen Form der musikalischen Passion (wie übrigens auch der Kirchenkantate) kam man indessen in den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts, wenn auch nicht auf der ganzen Linie, wieder zurück. Das Schriftwort drang wieder durch (und zwar nicht nur in Bachs erhaltenen Passionen), Evangelist und Chor fanden wieder Eingang, obwohl die ganze biblische Erzählung auch jetzt noch durchgesetzt blieb von zahlreichen frei gedichteten Einschübseln, wie wir dies ja aus Bachs monumentalen Passionswerken kennen.

Rein Pietist!
(Orthod.)
↑

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß dieses Entwicklungsstadium der protestantischen Passion scheinbar einer Säkularisierung des Passionsstoffes gleichkommt. Tatsächlich bedeutet auch, formal betrachtet, die Angleichung der Passion an die dichterische und musikalische Struktur der Oper offenbar eine Veräußerlichung und Verweltlichung. Ohne Zweifel berechtigen die Verdrängung des Schriftworts, das Hervortreten des lyrisch-kontemplativen Elements — vor allem aber die opernhafte Folge von Arie, Rezitativ usw., sowie die getreue Übernahme der Aufbauprinzipien dieser Opernelemente zu einer derartigen folgerung. Trotzdem handelt es sich nicht um eine Verweltlichung in dem gewöhnlichen Wortsinne. Vor allem aber handelt es sich im tiefsten Wesensgrund um keine Veräußerlichung und Verflachung, sondern um eine höchst individualistische Verfeinerung, Überspizung und geradezu um eine poetische Verinnerlichung und Vertiefung der Passionsidee.

Wir haben uns freilich im Laufe der Zeit daran gewöhnt, über den schwülstigen, bilderreichen, übersentimentalen und empfindsamen Kantaten- und Passionsdichtungen Bachs und seiner Zeitgenossen zur Tagesordnung überzugehen und Bach zu bedauern, daß er sich mit derartigen — für unser Empfinden —

geschmacklosen Texten abgeben mußte. In neuerer Zeit kam man dann schließlich zur Erkenntnis, daß das Textlich-Literarische für das musikalische Gestalten jener Zeit eine ganz andere Bedeutung besaß, als etwa 100 Jahre früher, und daß sich die musikalische Phantasie gleichsam selbstherrlich über der textlich-stofflichen Einseitigkeit, durch die sie nur ganz allgemein angeregt wurde, entfaltete und musikalische Raumgebilde von größtem Ausmaße schuf. Hiermit war nun zwar etwas Tatsächliches in seiner Eigenart richtig erkannt, aber das Hauptproblem war damit noch nicht gelöst. Wie ist es zu erklären, so müssen wir uns fragen, daß am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Schriftwort aus der protestantischen Kirchenmusik und insbesondere aus der Passion immer mehr verdrängt wurde, daß überschwengliche Gefühlsdichtungen an seine Stelle traten, die außerdem noch mit Hilfe der Instrumentalmusik und der vokalen Formtypen des musikalischen Dramas eine affektmäßige Steigerung erfuhren?

Diese Entwicklung ist ganz einfach begründet in der Wandlung, die der Protestantismus selbst als religiöser Kult in dem Zeitraum zwischen 1550 und 1700 durchgemacht hat. Die Generationen nach Luthers Tod haben die Glaubenslehre des Reformators in kirchliche Dogmen von absoluter Geltung umgestaltet. Der religiöse Individualismus, der bei Luther in hohem Maße an die Gemeinschaftsidee gebunden war, und sich zum Wohl einer Gemeinschaft betätigen sollte, wurde im Zeitalter der Orthodorie erstickt. Im Mittelpunkt standen das, zu einem unbedingten Dogma erhobene Bibelwort und die Idee der Kirche, die ihren Trägern in einem mittelalterlich-katholischen Sinne als etwas Vollkommenes, Göttlich-Gewolltes galt. Deshalb unterdrückte die orthodoxe Geistesrichtung alle kirchenfeindlichen Regungen mit äußerster Strenge, erreichte dadurch indessen nur, daß schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts reaktionäre, mystisch-individualistische Strömungen entstanden, die sich schließlich gegen Ende des Jahrhunderts zur pietistischen Frömmigkeit verdichteten.

Der Pietismus als geistesgeschichtliches Phänomen¹⁶⁾ ist kirchenfeindlich, asozial, extrem individualistisch. Den im pietistischen Sinne Gläubigen verlangt nach einer „gesteigerten Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit des seelisch-

¹⁶⁾ S. A. Günther, Psychologie des deutschen Pietismus (Deutsche Vierteljahrschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte IV, S. 144 ff.).

geistigen Erlebens“, nach einer persönlichen inneren Erleuchtung über den Buchstabenglauben des Schriftwortes hinaus. Er löst sich aus der kirchlichen Gemeinschaft los, erhebt sich über die, auch für Luther noch autoritative Macht der evangelischen Offenbarungen und ist bestrebt, des eigenen Gottes in seinem Innern gewiß zu werden. Aus diesem Geiste heraus sind die Passions- und Kantatendichtungen der Bachzeit zu verstehen. Der Luthersche Individualismus hat sich hier, im Rahmen dichterisch-musikalischer Gestaltung, in seinen letzten, sublimsten Verästelungen und Konsequenzen niedergeschlagen. Die sachliche Realistik der biblischen Leidensgeschichte, wie sie noch bei Schütz zutage trat, wird durch ein inneres Erlebnis der Passionsidee von eminent lyrisch-expressiver Formulierung ersetzt. Jede einzelne Phase der Passion Christi wird mit höchster Intensität, in geradezu selbstquälerischer Absicht nacherlebt und in eine bilderreiche Sprache gekleidet. Aber nicht genug damit. Die vollendete künstlerische Darstellung dieser ungemein subjektiven Erlebnisart kann nur erfolgen durch die in einem ähnlichen Sinne verinnerlichte Tonsprache, durch ein überschwengliches Rezitativ von lyrischer Kantabilität und durch die Aufnahme der lyrisch-musikalischen Arientypen, die im Bereich der Oper geprägt wurden, und die bei Bach insbesondere — und hier außerdem in noch größerer Mannigfaltigkeit — den Gefühlsgehalt der affektgesteigerten Einzelerlebnisse in der vollkommensten Weise verkörperten. So entstand ein Passionskunstwerk, das infolge seiner subjektiv-gefühlsmäßigen Grundtendenz in demselben Maße aus der mehr objektiven Sphäre des *G a u p t g o t t e s d i e n s t e s*, in der es ursprünglich fest verwurzelt war, hinausdrängte und auch bereitwillige Aufnahme fand in der erbauungsvollen, persönlicher gehaltenen *A n d a c h t* der Charfreitagsvesper, gleichwie der Pietismus selbst bereits eine Sprengung der kirchlich-liturgischen Bindungen bedeutete, ein Geraustreten aus der Gemeinde und eine mächtige Entfaltung der individuellen Religiosität.

Nur in B a c h s überragenden Passionschöpfungen nach Johannes und Matthäus ist dieser pietistisch gesteigerte Individualismus gedämpft und geläutert durch seine Annäherung an den maßvollen Charakter des Lutherischen Individualismus. Gewiß klagt und betet auch bei Bach der einzelne Mensch mit höchster Inbrunst. Aber gleichzeitig erfährt die biblische Geschichte, das *S c h r i f t w o r t* wieder eine monumentale Gestaltung. Und neben diesen subjektiven Er-

güssen spricht auch die Gemeinde in jenen unvergänglich schönen Choral-
sätzen, die den Gesamtablauf der Passionen in idealer Weise gliedern. Das
Bibelwort und der Luthersche Choral erlangen bei Bach eine zentrale Be-
deutung, ganz ähnlich wie in seinen späten Choralkantaten, wo die Choralweise
die wesensfremden Elemente der Arie und des Rezitativs durchdringt. Hier-
mit ist aber eine Synthese geschaffen — nicht zwischen dem Pietismus und
einer erstarrten und im Buchstabenglauben festgefahrenen Orthodoxie — wohl
aber zwischen jenem und der innersten Überzeugung Luthers, daß der Einzelne,
obwohl er seine individuelle Glaubens- und Gewissensfreiheit betätigen kann
und soll, doch eingebettet ist in eine kirchliche Gemeinschaft, die das eigentliche
Lebenselement darstellt.

Ganz im Gegensatz hierzu bekennen sich die zahlreichen Passionswerke seiner
Zeitgenossen zu dem extrem individualistischen Glaubensideal des Pietismus,
das gegen Mitte des 18. Jahrhunderts freilich mehr und mehr durch auf-
klärerisch-rationalistische Doktrinen verfärbt wurde. Über dieses Ziel hinaus
war eine Weiterentwicklung der protestantischen Passion nicht mehr möglich,
so wenig wie der protestantische Individualismus, dessen künstlerischer Spiegel
die deutsche Passion gleichsam ist, einer weiteren Steigerung fähig war. Die
oratorischen Passionen und Passionskantaten des Bachzeitalters bedeuten da-
her ein Ende. So verschieden sie untereinander in musikalisch-stilistischer Sin-
sicht oder ihrer künstlerischen Qualität nach sein mögen, geistesgeschichtlich ge-
sehen sind sie der gemeinsame Ausdruck eines religiösen Bewußtseins, für das
„der subjektive innere Erlebnisgehalt zur absoluten Norm wird“ (Günther).
In ihnen ist jener, im religiösen Sinne noch, autonome, individualistische
Geist lebendig, der, durch die pietistische Glaubensbewegung mächtig geför-
dert, schließlich im Zeitalter des deutschen Idealismus eine umfassende philo-
sophische und ästhetische Gestaltung erfahren sollte, jener Geist, dem wir die
Erkenntnislehre Kants, die deutsche klassische Dichtung eines Herder, Schiller
und Goethe, und nicht zuletzt das sinfonische Kunstwerk Beethovens verdanken.