

Matthäus-Passion von Heinrich Schütz (1585 - 1672)

Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi

nach dem Evangelisten Sankt Matthäus

[Schütz-Werke-Verzeichnis](#) 479 (1666)

Die Uraufführung der Matthäus-Passion fand am Sonntag *Judica* des Jahres 1666, also zwei Wochen vor Ostern und im 81. Lebensjahr von [Heinrich Schütz](#), in der Dresdner Schlosskapelle statt. Am Palmsonntag zwei oder drei Jahre zuvor wurde erstmalig seine Lukas-Passion aufgeführt, die am Palmsonntag 1666 ebenfalls in der Schlosskapelle wiederholt wurde. Am darauffolgenden Karfreitag erklang dort schließlich auch noch die zweite Fassung seiner im Jahr zuvor entstandenen Johannes-Passion. Am Ende der Fastenzeit wurde liturgische Musik in Dresden a-cappella gesungen; die Kompositionen dieser drei Spätwerke sind daher ohne die Unterstützung der von Schütz zum bedeutendsten Orchester seiner Zeit geführten Kurfürstlich-Sächsischen und Königlich-Polnischen Kapelle (heute [Sächsische Staatskapelle Dresden](#)) angelegt. Jede der Schütz-Passionen steht in einer anderen [Kirchentonart](#):

1. Die [Matthäus-Passion](#) auf dem Schlussston *g* (mit einem *b* als Versetzungszeichen) steht in der ersten Kirchentonart, dem Protus, dem auch als dorisch bezeichneten 1. und 2. Modus – dieser wird oft zum Beginn des Kirchenjahres, also im Advent, eingesetzt und symbolisiert in diesem Zusammenhang die Hoffnung auf den Erlöser.
2. Die [Johannes-Passion](#) auf der Finalis *e* steht in der zweiten Kirchentonart, dem Deuterus, dem auch als phrygisch bezeichneten 3. und 4. Modus – dieser ist bittend und klagend und wird bei auffällig vielen Kirchenliedern in der Fastenzeit und besonders häufig in der Karwoche verwendet.
3. Die [Lukas-Passion](#) auf dem Schlussston *f* steht in der dritten Kirchentonart, dem Tritus, dem auch lydisch genannten 5. und 6. Modus – in ihm werden häufig demütige Freude, Glaube und Hoffnung ausgedrückt.

Die Texte der Passionen geben vollständig die Berichte der Evangelisten wieder, denen jeweils ein einleitender, [Introitus](#) genannter Chorsatz vorangestellt und am Ende ein etwas längerer Beschluss als motettenartiger Chor hinzugefügt wurde. Jesus wird entsprechend der Tradition des liturgischen Vortrags der Passionsgeschichten von einem Bass gesungen, und die Erzählungen der Evangelisten werden von einem Tenor vorgetragen. Auch die Melodien der [Soliloquenten](#) (also der „Alleinredenden“, wie beispielsweise von Pontius Pilatus und Simon Petrus oder auch von einem Knecht oder einer Magd) sind ohne Takt und Rhythmus notiert und haben trotz des Einflusses der italienischen Monodie und der Verwendung der deutschen Sprache vor allem wegen ihrer Tonalität einen schlichten und neugregorianischen Charakter. Außer den Sologesängen gibt es die meist vierstimmigen Chorsätze der [Turbae](#) (also der Beiträge der „Scharen“, wie zum Beispiel der Hohenpriester, der Jünger Jesu, des jüdischen Volkes oder der Kriegsknechte). Diese sind musikalisch sehr gehaltvoll und tiefsinnig gestaltet und spiegeln die Handlung teilweise sehr energiegeladen, teilweise aber auch geradezu abgründig wider.

Die **Matthäus-Passion** wurde zu Lebzeiten von Schütz nicht verlegt und war über zweihundert Jahre lang nicht zu hören. Erst zu Beginn der 1880er Jahre wurde sie auf Anregung von [Friedrich Spitta](#) durch [Arnold Mendelssohn](#) in Bonn erneut aufgeführt. Der Text stammt aus den Kapiteln 26 und 27 des [Matthäus](#)-Evangeliums, und der Schlusschor vertont die letzte Strophe des Kirchenliedes „*O wir armen Sünder*“ des norddeutschen Reformators

[Hermann Bonnus](#). Insgesamt gibt es in der Matthäus-Passion 22 vierstimmige Chöre und das [Bicinium](#) der beiden falschen Zeugen. Alle Chöre sind in geraden Takten notiert, was zwar eine Differenzierung der Tempi erlaubt, Schütz verzichtet aber vollständig auf die Verwendung von Dreier-Rhythmen.

Nichtsdestoweniger ist die Matthäus-Passion ein musikalischer Kosmos, in dem es sehr viel Beeindruckendes zu entdecken gibt. Schütz setzt für seine Textauslegung sehr vielfältige und höchst kunstvolle [harmonische](#) Mittel ein. Während etwa die Hohenpriester zu Beginn beim Chor „*Ja nicht auf das Fest*“ noch sehr selbstsicher sind und bodenständig wirken – der Grundton liegt bei allen Akkorden im Bass, sind sie später mit den von [Judas Ischariot](#) direkt vor seinem Freitod zurückgegebenen Silberlingen völlig verunsichert. Musikalisch drückt Schütz dies mit schnellen, modulierenden Harmoniefolgen mit vielen Sextakkorden und verminderten Akkorden aus, die erst am Ende („*denn es ist Blutgeld*“) aufgelöst werden. Der Kirchenmodus wird nicht nur hier, sondern auch in vielen anderen Chören durch die [Alterationen](#) der Töne *es* und *fis* zum Charakter von harmonisch g-Moll verändert. Mit zunehmender Dramatik verwendet Schütz auch gerne [Gegenklänge](#), wie zum Beispiel der Wechsel von F-Dur nach A-Dur bei der Wiederholung des Textes „*wer ist es, der dich schlug?*“ oder von d-Moll nach B-Dur zu Beginn des Chores „*Der rufet den Elias*“. Ein Beispiel für [Chromatik](#) findet sich schließlich im Tenor und im Bass bei den Textstellen „*der du littest*“ im Schlusschor.

Auch rhythmisch sind die Chorstücke sehr komplex. Alle Sätze sind einmal mehr und einmal auch etwas weniger, aber immer [polyphon](#) ausgeführt. Beim Chor der Jünger Jesu „*Herr, bin ich's?*“, setzen beispielsweise die vier Chorstimmen um einen Schlag versetzt, aber immer auf verschiedenen Tonhöhen ein. Durch die Schachtelung der Pausen ergibt es sich, dass nur auf den [unbetonten](#) Zählzeiten vollständige Akkorde erklingen, was die Unruhe unter den Jüngern versinnbildlicht. Auch das darauffolgende Bicinium der beiden falschen Zeugen „*Er hat gesaget*“ ist ein Kanon, bei dem die beiden Tenöre den gleichen Text – wie auf Anforderung auswendig gelernt – um einen Ganzton versetzt singen.

Gelegentlich verwendet Schütz bei einigen Soli, besonders aber in den Chören Textwiederholungen, die zum Beispiel beim elffachen „*Bin ich's?*“ der Jünger oder bei den „*Barrabam*“-Rufen leicht nachvollziehbar sind. Andere Stellen haben eine weniger offensichtliche programmatische Bedeutung: So fragt Judas Ischariot zweimal „*Was wollt ihr mir geben?*“, als er den Hohenpriestern seine Kooperation anbietet, oder Jesus ruft bei seinen letzten Worten gleich dreimal den Propheten [Elija](#) an. Besonders tiefgründig ist auch die dreifache Wiederholung des Textes „*und herrschest mit dem Vater dort in Ewigkeit*“ im Schlusschor: Die drei entsprechenden Kadenzen haben denselben Rhythmus und enden absteigend auf den Akkorden c-Moll, B-Dur und g-Moll – ein gleichzeitiges Sinnbild für die [Dreifaltigkeit](#) des Vaters, des Sohnes und des Geistes auf der einen Seite und für die [Wiederkunft](#) Christi auf der anderen Seite. Die damit verbundene Hoffnung auf den Erlöser wird mit den schlichten und flehenden Terzparallelen der sich anschließenden Bitten „*Hilf uns armen Sündern*“ sofort aufgegriffen und weitergeführt.

Dieser insgesamt sehr kunstvolle Schlusschor, in dem sich der bisher durchmessene Tonumfang der Chorstimmen vergrößert, endet mit einer Kyrie-Litanei: Der dreifache Ruf „*Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*“ symbolisiert einerseits erneut die Trinität, zielt aber auf der anderen Seite auch durch die heilsgewisse G-Dur-Terz am Ende mit fast zwingender Stringenz auf den nach Beginn der Fastenzeit sich erst wieder bei der Feier der Auferstehung in der Osternacht dem Kyrie anschließenden Gloria-Hymnus, der dann nicht nur zur Ehre Gottes erklingt, sondern seinerseits die Dreieinigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist rühmt und hervorhebt.