

So., 20. März 2016, „Palmarum“, 17.00 Uhr,

Ev. Christuskirche Lünen-Horstmar

„Der Tod Jesu“ von Carl Heinrich Graun (1703/04 – 1759)

VORGETRAGEN VON KANTOR WILFRIED GUNIA

Klangbeispiel 1:

Choral Nr. 1: „Du, dessen Augen flossen, sobald sie Zion sahn“

Liebe Zuhörer, liebe Leser,

sind das nicht vertraute Klänge, die in diesem Choral anklingen? Wer denkt nicht sofort an das berühmte „O Haupt voll Blut und Wunden“, dessen Strophen die Passionsoratorien der großen Komponisten im Charakter prägen, allen voran die *Matthäus-Passion* von *Joh. Seb. Bach*, und das mancher von Ihnen schon oft im Karfreitagsgottesdienst oder in Passionsandachten gesungen hat oder auch noch singen wird. Vertraute Klänge, die einen mit einem Gefühl der Geborgenheit umhüllen und die Seele wissen lassen, wo sie zuhause ist. Klänge, bei denen man sich beruhigt zurücklehnt, in der sicheren Erwartung, sich bei der Musik, die man in den kommenden eineinhalb Stunden erleben wird, liebgewonnenen Empfindungen hingeben zu können, klingt doch alles ganz ähnlich wie z. B. bei Bach. Tatsächlich decken sich die Lebensdaten von *Carl Heinrich Graun*, des Komponisten des Passionsoratoriums „Der Tod Jesu“, z. B. mit denen *Joh. Seb. Bachs*. Als *Graun* im Jahre 1703 od. 1704 geboren wurde, war *Bach* gerade erst 18 od. 19 Jahre alt und hatte erst vor kurzem seine erste Stelle angetreten, und zwar als Organist in *Arnstadt*. Das Sterbejahr

Grauns 1759 war auch das Sterbejahr des großen *Georg Friedrich Händel*. Auch er hat einige bedeutende Passionsoratorien hervorgebracht. Klingt die Musik *Grauns* also wie die *Bachs* oder *Händels*? Wir dürfen gespannt sein! Doch alles der Reihe nach.

Zur Entstehung des Werkes

Graun war mit seinem Oratorium (ganz anders als *Joh. Seb. Bach* mit seinen Passionen) außergewöhnlich erfolgreich. Es wurde ca. 70 Jahre lang jedes Jahr am Karfreitag von der *Berliner Singakademie* aufgeführt. Das Werk war so erfolgreich, dass allein in *Berlin*, wo es am 26. März 1755 im Dom uraufgeführt wurde, weit über 100.000 Besucher in die Aufführungen kamen. Kein anderes Passionsoratorium hat je eine ähnliche Bedeutung erlangt. Die Zeitungsberichte preisen es als „unvergängliches Meisterwerk“, als „unsterbliches preußisches Nationalwerk“. Zu den Urhebern der Komposition zählte die Schwester des Königs *Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Prinzessin *Anna Amalia von Preußen*. Von ihr gingen inhaltliche Impulse und Vorschläge zur inhaltlichen Abfolge und Gewichtungen innerhalb des Werkes aus. Fünf Jahre nach der Uraufführung 1755 wurde das Werk gedruckt und erschien in den Katalogen der Musikverlage. Dies sorgte für schnelle Verbreitung, vor allem in protestantischen Gegenden Deutschlands. Es gab Aufführungen – meistens am Karfreitag – in *Breslau*, *Königsberg*, *Danzig*, *Stettin*, *Stralsund*, *Lübeck*, *Flensburg*, *Hamburg*, *Bremen*; schließlich auch in *Frankfurt*, *Darmstadt*, *Meiningen*, *Bautzen*, *Leipzig*, *Erlangen*. Da das

Gedankengut der Aufklärung bei seinen Anhängern auch konfessionelle Grenzen überwand, wurde *Der Tod Jesu* auch in katholischen Kirchen musiziert, wie z. B. in *Köln, Wien, Kopenhagen, Stockholm*, sogar in *Rom, St. Petersburg* und *London*, und dies sogar noch im Jahr 1877, also noch 130 Jahre nach *Grauns* Tod. Dabei fanden die Aufführungen sowohl im Rahmen von Karfreitagsgottesdiensten als auch in Konzerten statt. Was für ein Jammer ist es dagegen, wenn man bedenkt, dass *Bach* seine *Matthäus-Passion* in *Leipzig* lediglich viermal aufführen konnte! Und wie haben die Zuhörer auf *Grauns* Oratorium reagiert? Ein Werk, dass an so vielen Orten der Welt über Jahrzehnte hinweg von hunderten Menschen gehört wurde, ein Werk, das der absolute „*Renner*“ gewesen zu sein scheint, muss ja eine unglaubliche Wirkung auf die Zuhörer gehabt haben. Was das für eine Wirkung war, beschreibt ein Mitglied der heute noch existierenden *Berliner Singakademie* unter der Leitung ihres Gründers *Carl Friedrich Christian Fasch*: „Unvergesslich waren vor Allem die denkwürdigen Karfreitagsmusiken mit dem *Graun'schen ,Tod Jesu'*. Diese waren wie ein Gottesdienst. Am Morgen waren die Menschen zum Abendmahl gegangen, am Abend kamen sie, auch wie zu einer kirchlichen Feier, in die *Singakademie*. Das Publikum erschien meist schwarz gekleidet, wie die Singenden. Es war ein imposanter Anblick: der tageshell flammende, kunstgeschmückte, königliche Saal, das Orchester mit den Reihen der Sänger und das immense Publikum, das in würdevoller Stille dem Anfang entgegenharrte. Wenn dann, wie aus einem Munde, sanft der Choral begann: ‚Du, dessen Augen flossen,

sobald sie Zion sahn', da war gewiss kein Herz, das nicht der heilige Schauer dieses bedeutenden Momentes andachtsvoll ergriffen hätte. Das Berliner Publikum war an diese Ostermusik gewöhnt. Als später eine Änderung eintrat und anstelle der Graun'schen die Bach'sche Passion gesungen werden sollte, war es beinahe wie die Einführung eines neuen Gesangbuchs.“

Zur Musik · Die Choräle

Spätestens an dieser Stelle ist es an der Zeit, über die Musik selbst zu reden. Unverzichtbarer Bestandteil einer jeden Passion sind die *Choräle*. Während die von vielen Zuhörern eher ungeliebten Arien und die sie umrahmenden, oft an Sprechgesänge erinnernden *Rezitative* für den Zuhörer der Uraufführung neue Musik sind und oft auch dann noch nicht in allen Einzelheiten bekannt sind, wenn man das Werk zum wiederholten Male hört, sind die *Choräle* eine Ebene der Integration des Zuhörers. Er kennt die *Choräle* aus dem sonntäglichen Gottesdienst, aus der häuslichen Andacht und oft auch aus dem Konfirmandenunterricht. Man kennt die Melodien, man kennt die Texte, man kann innerlich mitmusizieren. Man wippt vielleicht mit dem Fuß im Takt, man summt halblaut die Melodie mit oder man formt mit den Lippen die Silben der einzelnen Worte und „spricht“ somit den Text mit. Der Zuhörer wird zum Mitwirkenden, vom bloßen Zuhörer zu dem, der Anteil hat. Er wird hineingezogen in das Geschehen. Die Bedeutung der *Choräle* in Oratorien (nicht nur in Passionsoratorien) ist nicht zu unterschätzen. Die Choräle schrieb *Carl*

Heinrich Graun im schlichten vierstimmigen Satz. Die Choralstrophen stammen größtenteils aus älteren Kirchenliedern. Fünf Chorälen liegen altbekannte Melodien zugrunde. Grauns „*Tod Jesu*“ beginnt mit der Chormelodie „*O Haupt voll Blut und Wunden*“. Der Komponist startet so mit einem Motiv der Vertrautheit; dieser Aspekt klingt schon Beginn unserer Betrachtungen an. Die Zuhörer assoziieren damit auf Anhieb den Passionsgedanken. Der Choral zu Beginn der Passion steckt schon voller Andeutungen, die wie ein Programm für das ganze Werk erscheinen. Da ist die Rede davon, dass *Jesus* weinte: „*Du, dessen Augen flossen, sobald sie Zion sahen.*“ ‚*Zion*‘ steht hier als Bezeichnung für *Jerusalem* und seine Einwohner. *Zion* ist die Heilige Stadt, in der *Gott* gegenwärtig ist. Die Formulierung bezieht sich auf zwei Stellen in den Evangelien, an denen davon die Rede ist, dass *Jesus* über *Jerusalem* weint. In Lk. 19, 41 - 42 wird dies ganz ausdrücklich so gesagt: „*Und als er nahe hinzukam, sah er die Stadt und weinte über sie und sprach: Wenn doch auch du erkennst zu dieser Zeit, was zum Frieden dient!*“ In einer anderen Stelle verbindet *Jesus* die Klage über *Jerusalem* mit der Vorausschau auf den eigenen Tod. In Mt. 23, 37 sagt er: „*Jerusalem, Jerusalem, du tötest die Propheten und steinigst, die zu dir gesandt sind!*“ Der Choraltext spricht außerdem vom „*Tal*“ und von der „*Höhle*“: „*Wo ist das Tal, die Höhle, die, Jesu, dich verbirgt?*“ Damit wird ein Bezug zum Beginn des Passionsberichts hergestellt, wo davon erzählt wird, dass *Jesus* den Weg durch das *Kidrontal* zum Garten *Gethsemane* nimmt (Joh. 18, 1): „*Als Jesus das geredet hatte, ging er hinaus mit seinen Jüngern über den*

Bach Kidron; da war ein Garten, in den gingen Jesus und seine Jünger.“

Im *Kidrontal* wiederum befanden sich auch Grabkammern und Beerdigungsplätze; „*Wo ist das Tal, die Höhle, die, Jesu, dich verbirgt?*“

Den Choral haben wir schon zu Beginn gehört.

Zwei *Choräle* sollen noch besonders hervorgehoben werden. Der eine ist der Choral Nr. 21 „*Wie herrlich ist die neue Welt*“. *Graun* lässt ihn erklingen, kurz bevor *Jesus* am Kreuz stirbt. In den Texten der vorangehenden Arien und Rezitative wird davon gesprochen, dass *Jesus* mit seinem Leben ein Vorbild für alle Menschen ist, dem man in der Nachfolge nacheifern soll, oder um es mit den Worten des Apostels *Paulus* in 1. Petr. 2, 21 auszudrücken: in dessen „Fußtapfen“ man treten soll: „*Denn dazu seid ihr berufen, da auch Christus gelitten hat für euch und euch ein Vorbild hinterlassen, dass ihr sollt nachfolgen seinen Fußtapfen.*“ Die *Passion Grauns* betont die Vorbildhaftigkeit *Jesu* Leben. In der Nr. 21 betont der Text der *Passion* außerdem, dass nicht nur *Jesu* Handeln vorbildlich ist sondern auch seine Zusagen wahrhaftig sind. So wird er kurz zuvor noch in dem Rezitativ Nr. 18 mit den Worten zitiert: „*Ich sage dir, du wirst noch heute mit mir im Paradiese sein!*“ In der Nr. 20 bekräftigt der Chor die Wahrhaftigkeit dieser Zusage mit den Worten „*Freuet euch alle, ihr Frommen, denn des Herrn Wort ist wahrhaftig und was er zusaget, das hält er gewiss*“, ein Zitat aus Ps. 33, 1 u. 4. Auf die Zusage hin, mit *Christus* im Paradiese zu sein, antwortet nun der Choral Nr. 21 mit den Worten: „*Wie herrlich ist die neue Welt, die Gott*

den Frommen vorbehalten! Kein Mensch kann sie erwerben. O Jesu, Herr der Herrlichkeit, du hast die Stätt' auch mir bereit't, Hilf sie mir auch ererben.“ Interessant ist nun, welche Melodie *Graun* für diesen in die Ewigkeit bei *Gott* blickenden Text wählt. Er wird gesungen auf die Melodie von *Philipp Nicolai* „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“. *Nicolais* Lied findet sich in seinem Trostbuch „*Freudenspiegel des ewigen Lebens*“ abgedruckt. In diesem Trostbuch wird das ewige Leben als Freudensaal gesehen, als eine Stadt *Gottes*, wo *Gott* mit allen Auserwählten lebt, herrscht und regiert.

Klangbeispiel 2:

Choral Nr. 21: „*Wie herrlich ist die neue Welt, die Gott den Frommen vorbehalten*“

7

Ein Choral ist noch der besonderen Erwähnung wert. Es ist der letzte Choral unter der Nr. 24 „*Ihr Augen weint*“. Er wird auf die Melodie des Passionsliedes „*O Traurigkeit, o Herzeleid*“ gesungen. Obwohl der Choral auch heute noch im *eG* enthalten ist, ist er faktisch in Vergessenheit geraten. Seitdem ich Organist bin, habe ich ihn noch nie spielen müssen. Um Ihnen eine Vorstellung von der Melodie zu geben, die es Ihnen ermöglicht, das nächste Klangbeispiel besser zu verfolgen, möchte ich Ihnen die Choralmelodie einmal am Klavier vorstellen:

Klangbeispiel 3:

EG 80 O Traurigkeit

Text: Str. 1 Friedrich Spee 1628; Str. 2-5 Johann Rist 1641 • Melodie: Mainz/Würzburg 1628

1. O Traurigkeit, o Herzleid! Ist das nicht zu beklagen?
Gott des Vaters einigs Kind wird ins Grab getra-gen.

Die anderen Choräle in *Grauns* Passion sind in üblicher Weise komponiert und klingen eigentlich wie vierstimmiger Gemeindegesang, bei dem die einzelnen Chorstimmen von Instrumenten mitgespielt werden. Bei „*Ihr Augen weint*“ ist dies anders. Hier gibt es drei Strophen. In der ersten singen nur die Frauenstimmen, also Sopran und Alt. in der zweiten kommen die Tenöre hinzu und erst in der dritten singt der komplette vierstimmige Chor. Das Orchester, das auch diesen Choral mitspielt, spielt dabei nicht dieselben Noten, die der Chor auch singt, sondern erhält einen eigenen Satz, der (früher einsetzend als der Chorsatz) diesen wie mit einem Vorspiel einleitet. Man könnte den Eindruck haben, als habe *Graun* bei diesem Satz an den berühmten Schlusschor aus *Bachs Matthäuspassion* „*Wir setzen uns mit Tränen nieder*“ gedacht, der die Komposition ebenfalls prachtvoll ausgeschmückt ausklingen lässt. Die eigentliche Besonderheit ist aber noch eine ganz andere. Jede der drei Choralstrophen ist in *g-Moll* komponiert. *Graun* lässt nun jede der drei Strophen in ein Bass-Solo in *G-Dur* einmünden, bevor er zur nächsten Strophe übergeht.

Der Text lautet: „*Weinet nicht, weinet nicht! Es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda!*“ Das erinnert doch sehr an die berühmte Alt-Arie aus *Bachs Johannespassion* „*Es ist vollbracht! Der Held aus Juda siegt mit Macht!*“ Die Besetzung mit der solistischen Bass-Stimme erinnert natürlich sogleich an die alte, seit dem Mittelalter bestehende Tradition, die Worte *Jesu* von der Bass-Stimme singen zu lassen, die seit jeher die Bedeutung der „*Vox Christi*“ hat. So könnte man meinen, dass *Christus* selbst es ist, der die um ihn trauernde Gemeinde der glaubenden Seelen tröstet: „*Weinet nicht, weinet nicht!*“. In *Grauns* *Passion* verhält es sich aber so, dass die *Christusworte* keineswegs der Bass-Stimme vorbehalten sind, sondern von allen solistischen Stimmen, so auch von Sopran und Alt, gesungen werden. Auszuschließen ist es aber nicht, dass an dieser Stelle tatsächlich *Christus* gemeint ist, der hier selber tröstend das Wort ergreift. Inhaltlich ist der ‚*Löwe*‘ ein Bild königlicher Hoheit. Das letzte Buch der *Bibel*, die *Offenbarung des Johannes*, vergleicht den Löwen mit *Christus* selbst. In *Offb. 5, 5* heißt es: „*Weine nicht! Siehe, es hat überwunden der Löwe aus dem Stamm Juda, die Wurzel Davids.*“ Es ist naheliegend, dass *Graun*, um den Charakter der Trostworte noch zu unterstreichen, an diesen Stellen von *Moll* nach *Dur* wechselt.

9

Klangbeispiel 4:

Choral Nr. 24: „*Ihr Augen weint! Der Menschenfreund, ...*“

Bevor wir uns anderen Aspekten der *Graun'schen* Passion zuwenden, noch eine kleine Randnotiz. Im Zusammenhang mit anderen Passionsoratorien und auch mit den Bachkantaten, die wir jedes Jahr im Herbst in den Kantatenkonzerten vorstellen (am 18.9.2016 übrigens schon zum 27. Mal!) haben wir schon oft davon erfahren, dass die Barockzeit eine ausgesprochene Vorliebe für Symbole aller Arten hatte, die für den Zuhörer nicht immer ohne weiteres erkennbar ist. Denken Sie z. B. an die berühmte Zahlensymbolik, bei der es enge Zusammenhänge zwischen der Stellung der Buchstaben eines Wortes im Alphabet und der Anzahl der Noten gibt, mit denen ein Wort vertont wird. *Graun* teilt solche Vorlieben ebenfalls, schließlich ist auch er ein Kind des *Barock*. Achten Sie mal auf den Strophenbau des Chorals Nr. 21 „*Wie herrlich ist die neue Welt*“. Wenn Sie das Manuskript des Vortrages auf dem Bildschirm Ihres Computers betrachten oder es sich ausdrucken, erkennen Sie (wenn Sie für jede Silbe ein Zeichen setzen und die einzelnen Liedzeilen untereinander anordnen) die Form eines Kelches, wohl eines Abendmahlkelches:

10

Wie herr-lich ist die neu-e Welt,	XXXXXXXXXX
die Gott den From-men vor-be-hält!	XXXXXXXXXX
Kein Mensch kann sie er-wer-ben.	XXXXXXXXXX
O Je-su, Herr der Herr-lich-keit,	XXXXXXXXXX
Du hast die Stätt' auch mir bereit't,	XXXXXXXXXX
Hilf sie mir auch er-er-ben.	XXXXXXXXXX
Ei-nen klei-nen	XXXXXXXXXX
Blick in je-ne	XXXX
Freu-den-Szene	XXXX
Gib mir Schwachen,	XXXX
mir den Ab-schied leicht zu ma-chen.	XXXX
	XXXXXXXXXX

Die Rezitative und Arien

Gerade eben haben wir erfahren, dass die Choräle ein Mittel darstellen, den Zuhörer in das Geschehen zu integrieren, ihn innerlich teilhaben zu lassen, ihn gewissermaßen selber aus der Zuschauerrolle an den Ort des Geschehens zu holen. Etwas Ähnliches geschieht mit sprachlichen Mitteln in den *Rezitativen* und *Arien*. Im Gegensatz zu den biblischen Passionsberichten der vier Evangelien stehen sie in der Gegenwartsform. So heißt es z. B. in Joh. 18 bei Luther: „Als Jesus das geredet hatte, **ging** er hinaus mit seinen Jüngern über den Bach Kidron; da **war** ein Garten, in den **gingen** Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn verriet, **kannte** den Ort auch. Da nun Jesus alles **wusste**, was ihm begegnen sollte, **ging er** hinaus und sprach zu ihnen: Wen sucht ihr? **Sie antworteten** ihm: Jesus von Nazareth.“ Das Beispiel ließe sich noch lange fortsetzen; viele von Ihnen kennen den Text aus der *Bach'schen Johannes-Passion*. Ganz anders dagegen das *Libretto*, die Textgrundlage der *Graun'schen Passion*, Neben anderen Besonderheiten, die Ihnen auffallen und auf die wir noch zu sprechen kommen werden, wählt der Verfasser, *Carl Wilhelm Ramler*, die Gegenwartsform. So wird die Szene von der Gefangennahme Jesu wie folgt dargestellt: „Nun **klingen** Waffen, Lanzen **blinken** bei dem Schein der Fackeln, Mörder **dringen** ein. **Ich sehe** Mörder! Ach! **Es ist** um ihn geschehen! **Er** aber **naht sich** unerschrocken den Feinden selbst. Großmütig **spricht** er: Sucht ihr mich, so lasset meine Freunde gehen! Die schüchternen Gefährten **fliehen** auf dieses Wort! Ihn **bindet** man, man führt ihn fort. Sein

*Petrus **folgt**, der einzige von allen.*“ Die Intention *Grauns* und seines Textdichters *Ramler* ist offensichtlich: Der Zuhörer soll das Passionsgeschehen nicht von sich weisen: „*Ach, das ist ja schon eine ganz alte Geschichte von vor 1700 Jahren...*“ Nein, der Zuhörer soll spüren und erfahren, dass die Passion *Jesu* ihn heute noch unmittelbar angeht und Bedeutung für sein Leben hat. Der Zuhörer soll direkt in das Geschehen mit hineingenommen werden, als würde es sich momentan ereignen. Der Zuhörer soll quasi live dabei sein.

Klangbeispiel 5:

Rezitativ Nr. 8: „*Nun klingen Waffen, Lantzen blincken*“

12

Das soeben gehörte Rezitativ ist typisch für die unscharfe Abgrenzung der Personen. Es ist oft nicht zu unterscheiden, was berichtet wird und wer spricht. Der *Tenor* übernimmt z. B. gleichzeitig drei verschiedene Rollen in seinem Rezitativ: die Rolle des *Berichterstatters*, die Rolle des *Jesu* und die Rolle des *Petrus*.

Es war schon davon die Rede, dass die Vertonung der Worte *Jesu* nicht wie sonst üblich der Bass-Stimme vorbehalten ist. So wird gleich das erste Rezitativ (die Nr. 3 des Oratoriums) von der *Sopranistin* gesungen. Es handelt von den Ängsten *Jesu*, die dieser im Garten *Gethsemane* aussteht. *Ramler* verwendet ganz außergewöhnliche Bilder und spricht eine ganz

außergewöhnliche Sprache: „Gethsemane! Wen hören deine Mauern so bange, so verlassen trauern? Wer ist der peinlich langsam sterbende? Ist das mein Jesus? Bester aller Menschenkinder, du zagst, du zitterst, gleich dem Sünder, dem man sein Todesurteil fällt? Ach seht! Er sinkt, belastet mit den Missetaten von einer ganzen Welt. Sein Herz, in Arbeit, fliegt aus seiner Höhle, sein Schweiß rollt purpurrot die Schläfe herab. Er ruft: Betrübt ist meine Seele bis in den Tod.“ Sicher ist Ihnen die Formulierung von dem Herz, das aus seiner Höhle fliegt, aufgefallen. Man könnte den Eindruck haben, dass es sich hier einfach nur um eine ganz besonders schwärmerische, bildhafte Sprache handelt, die dem Geschmack der damaligen Zeit entsprungen ist und die wir heute in dieser Form nicht mehr verwenden würden. Tatsächlich aber knüpft *Carl Wilhelm Ramler* hier an eine dichterische Tradition an, die schon Jahrhunderte alt ist. Vielleicht erinnern sich einige von Ihnen noch an den Vortrag über den Kantatenzyklus „*Membra Jesu nostri*“ von *Dietrich Buxtehude*, den wir hier am Palmsonntag des Jahres 2009 betrachtet haben. Ausgangspunkt unserer Betrachtungen war das Lied *O Haupt voll Blut und Wunden* von *Paul Gerhardt*, in dem die Körperteile des gekreuzigten Jesus zum Gegenstand glaubensvoller Meditation gemacht werden: *O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, ...; Du edles Angesichte, davor sonst schrickt und scheut, ...; Wer hat dein Augenlicht so schändlich zugericht? ...; Die Farbe deiner Wangen, der roten Lippen Pracht, ...; und daher bist du kommen, von deines Leibes Kraft. ...; Dein Mund hat mich gelabet, mit Milch und süßer Kost, ...;*

*Von dir will ich nicht gehen, wenn dir dein **Herze** bricht, ...* Es sind also sieben Körperteile, von denen die Rede ist; Das Haupt, das Gesicht, das Auge (-nlicht), die Wangen, die Lippen, der Mund, das Herz und, gewissermaßen zusammenfassend, der Leib insgesamt. Diese dichterische Tradition geht auf den Zisterziensermönch *Arnulf von Löwen* zurückgeht. *Arnulf von Löwen* lebte in der Zeit von etwa 1200 – 1250 in *Belgien*, war seit 1240 Abt im Zisterzienserkloster *Villers-la-Ville* in der belgischen Provinz *Brabant* und maßgeblich für die Ausbreitung des Zisterzienserordens verantwortlich. Er verfasste einen Zyklus von sieben lateinischen Passionsgedichten unter dem Titel *Salva mundi salutare - Gegrüßet seist du, Heil der Welt*, die jeweils ein Glied des gekreuzigten *Christus* meditativ verehren: die Füße, die Knie, die Hände, die Seite, die Brust, das Herz und das Gesicht. Das letzte Gedicht dieses Zyklus, welches dem Haupt *Christi* gewidmet ist und mit den lateinischen Worten *Salve caput cruentatum* beginnt, war das Vorbild des Chorals *O Haupt voll Blut und Wunden* von *Paul Gerhard*, dessen erste Strophe ja dem Haupt *Christi* gewidmet ist. Aber auch der komplette siebenteilige Gedichtzyklus von *Arnulf von Löwen* hat Niederschlag in einer musikalischen Bearbeitung gefunden. Der Kantatenzyklus *Membra Jesu nostri* von Dietrich Buxtehude. Der vollständige Titel lautet: *Membra Jesu nostri patientis sanctissima - Die allerheiligsten Gliedmaßen unseres den Tod am Kreuz erleidenden Jesus*. Bei dieser Form der meditativen Betrachtung befindet sich der betende Hörer gleichsam symbolhaft unter dem Kreuz *Jesu* zu seinen Füßen und nähert sich ihm betend über die Knie bzw. über die Hände und die Seiten und dringt bis zum Herzen *Jesu* vor, bis er ihm gleichsam ins Gesicht schaut und ihm Auge in Auge gegenüber steht. Aus dieser Perspektive erkennt die glaubende Seele, dass sie eigentlich die Strafe

verdient hat, die *Jesus* am Kreuz erduldet. Bei *Bach* heißt es z. B.: *Ich, ich und meine Sünden, die sich wie Körnlein finden, des Sandes an dem Meer, die haben dir erreget, das Elend, dass dich schläget und das betrübt Marterheer*. In dem soeben erwähnten *Membra Jesu nostri* ist davon ebenfalls die Rede. In dem Teil, der dem Herzen *Jesu* gewidmet ist, heißt es: *Durch mich wird dein Herz zerrissen, ermattend durch die Wunde der Liebe*. Vorbild hierfür ist ein Bibeltext aus dem Hohelied *Salomo* 4, 9: *Du hast mir mein Herz genommen, meine Schwester, liebe Braut*. Wenn *Carl Wilhelm Ramler* formuliert, dass *sein Herz aus seiner Höhle fliegt*, dann kann man sich als Zuhörer bildhaft richtig vorstellen, wie das Herz aus *Jesu* Körper gerissen wird und in seiner Seite eine große Öffnung, ein großes Loch hinterlässt. Diese Vorstellung geht wiederum auf die Textvorlage *Arnulf von Löwen* zurück. Er sieht in der Hinwendung der glaubenden Seele an den Gekreuzigten die Seite als einen Zufluchtsort, wo der Glaubende Schutz und Rettung finden kann und ihm Schutz und Geborgenheit zuteil wird, ein Ansatz, den wir z. B. auch in einer Kantate von *Johann Pachelbel* finden. **Sie hat den Titel *Verzag doch nicht, du armer Sünder***. Hier spricht *Christus* gleichsam selbst und fordert die zagende Seele auf, in der Höhle seiner Seite Zuflucht zu suchen. Auch hier passt wieder ein Verweis auf das *Hohelied Salomos*, eine Sammlung von Liebesgedichten, die auf das Verhältnis der *glaubenden Seele* zu *Jesus* bezogen werden kann. Es sind die Verse 13 - 14 des 2. Kapitels: *Steh auf, meine Freundin, und komm, meine Schöne, komm her! Meine Taube in den Felsklüften, im Versteck der Felswand, zeige mir deine Gestalt, lass mich hören deine Stimme; denn deine Stimme ist süß, und deine Gestalt ist lieblich*. Hier deutet es sich also schon an: Die Seite *Jesu* als ein Zufluchtsort für

die Seele, so wie die Felskluft ein Zufluchtsort für die Taube ist. Sein *Herz fliegt aus seiner Höhle*. Seine Seite öffnet sich und wird Zufluchtsort für die *glaubende Seele*.

Klangbeispiel 6:

Rezitativ Nr. 3: „Gethsemane! Gethsemane!“

Graun der Opernkomponist

Eine wunderschöne Arie ist *Graun* mit der Sopran-Arie Nr. 19 gelungen: „*Singt dem göttlichen Propheten*“. Hier offenbart sich *Graun* als Repräsentant der italienischen *Opera seria*. Schon am *Dresdener Hof* erhielt er bleibende Eindrücke von der hier gepflegten italienischen Oper. Am Hof des preußischen Kronprinzen komponierte er italienische Kammerkantaten. *Graun* hielt sich außerdem acht Monate in *Italien* auf, wo er italienische Sänger für das neuerbaute *Berliner Opernhaus*, der heutigen *Staatsoper*, anwarb. Er schrieb 17 italienische Opern, u. a. über den Aztekenherrscher *Montezuma*. Bei den überschwänglichen Koloraturen in der Sopran-Arie Nr. 19 wird man spontan an *Mozart* erinnert, speziell an seine Solo-Kantate „*Exsultate, jubilate*“, die allerdings erst 20 Jahre später in *Mailand* entstanden ist. Möglicherweise hat *Mozart Grauns* Koloraturen gekannt. *Der Tod Jesu* war nicht nur in dem Sinne weit verbreitet, dass das Stück häufig und über Jahre hinweg an vielen Orten der Welt aufgeführt wurde. Vielmehr wurden die Noten auch bald veröffentlicht und waren überall erhältlich. Durch die Lektüre der Noten könnte *Mozart Grauns* Oratorium kennengelernt haben. Die Arie folgt dem

Vorbild der italienischen Oper. Sie erklingt, nachdem in dem vorangehenden Rezitativ Nr. 19 davon berichtet wurde, wie *Jesus* zu dem *Schächer* am Kreuz sagt, dass er mit ihm im Paradies sein würde. Der Text sagt: „*Er kehrt sein Antlitz hin zu dem an seiner Seite gekreuzigten Verbrecher, ihm zu prophezeien: Ich sage dir, du wirst noch heute mit mir im Paradiese sein!*“ Die Arie Nr. 19 nimmt dieses trostreiche *Jesuswort* unmittelbar auf, indem sie formuliert: „*Singt dem göttlichen Propheten, der den Trost vom Himmel bringet, dass der Geist sich aufwärts schwinget, Erdensöhne, sagt ihm Dank!*“

Klangbeispiel 7:

Arie Nr. 19: „*Singt dem göttlichen Propheten*“

17

Die Reaktionen auf das Werk

Graun arrangiert die Abfolge von *Chorälen, Arien, Chorsätzen* und *Rezitativen* sehr abwechslungsreich, sodass es dem Zuhörer sehr kurzweilig erscheint. Sicher war dies auch ein Grund dafür, dass sich das Werk sehr schnell großer Beliebtheit erfreute. Aber nicht nur die Reihung von solistischen und chorischen Passagen mag zur Beliebtheit des Werkes beigetragen haben. Es hat offenbar auch genau den herrschenden Vorstellungen von religiöser Musik entsprochen. Die Zuhörer haben sich offenbar mit dem Text identifiziert. Die religiösen Textaussagen deckten sich mit der in der Bevölkerung anzutreffenden Frömmigkeit. Die Begeisterung der Zuhörer wurde in der musikalischen Fachpresse jedoch

häufig unterschlagen. Die Kritiker nehmen eine ablehnende bis polemische Haltung ein. Sie äußern Mängel am religiösen Tiefgang des Textes und der musikalischen Qualität. Das Werk sei ein Beispiel für „Simplizität“, die dem Geschmack des einfach strukturierten Publikums entgegenkommt. So formulierte es die *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* im Jahre 1824, also noch beinahe 70 Jahre nach der Uraufführung. Ein Rezensent der *Neuen Berliner Zeitung* vergleicht im Jahre 1855 Grauns „*Der Tod Jesu*“ mit Bachs „*Matthäuspassion*“ und schreibt, das Werk käme ihm „wie eine hübsche Dorfkirche neben dem Kölner Dom“ vor. Nach 1900 wurde Grauns Werk praktisch gar nicht mehr beachtet.

Der Text

18

Die Texte zu Grauns Passionskantate, einer freien Nachdichtung der Leidensgeschichte Jesu, schrieb Carl Wilhelm Ramler (1725 - 1798), Dichter und Schauspieldirektor in Berlin. Seine Texte sind im Stil der zur damaligen gerade aufkommenden, sogenannten „Empfindsamkeit“ verfasst. Die „Empfindsamkeit“ ist eine Geisteshaltung und literarische Geschmacksrichtung der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Begriff „empfindsam“ wurde als Übersetzung des englischen ‚*sentimental*‘, wenn man also so will: „*sentimental*“, eingeführt. Gott wird gefühlsmäßig erfahren; es herrschen fromme Seelenregungen und ein Gefühlskult vor. Das Gefühl wird regelrecht genossen, wie das Mitleid, die Tränen. Deutlich wird das im Rezitativ Nr. 12. Da ist von Mitleid, Wehmut und Tränen die Rede. Es schildert in geraffter Form den Ausschnitt aus der öffentlichen

Gerichtsverhandlung *Jesu*, in welchem die Menschen fordern „*Sein Blut komme über uns und unsre Kinder*“ bis hin zu dem Moment, in welchem die Soldaten *Jesus* sein eigenes Kreuz tragen lassen. Dort erklingen Formulierungen wie z. B.: „*In Purpur ist er schon des Volkes Hohngelächter, damit er ohne Trost in seiner Marter sei, damit die Schmach sein Herz ihm breche. Ein freche, verworfne Mörderhand fasst einen Stab und schlägt sein Haupt, ein Strom quillt Stirn und Wang herab. Des Mitleids Stimme vom Richtstuhl des Tyrannen spricht: Seht welch ein Mensch! Nun kann kein edles Herz der Wehmut sich verschließen, die lang verhaltenen Tränen fließen. Er aber sieht sich tröstend um und spricht: Ihr Töchter Zion weinet nicht.*“

Klangbeispiel 8:

Rezitativ Nr. 12: „*Jerusalem, voll Mordlust, ruft mit wildem Ton*“

19

Der Evangelienbericht

Die Vorgänge von der Szene im Garten *Gethsemane* bis zum Tode *Jesu* bestimmen den äußeren Handlungsverlauf der Kantate. *Ramler* gestaltet den Passionsbericht um. So gibt es keinen *Evangelisten*, der die Passionsgeschichte erzählt. Die Passionsgeschichte wird nicht berichtet, sondern beim Hörer vorausgesetzt; sie wird kommentiert, interpretiert, der Dichter schmückt aus, macht Zusätze, ohne das Original zu zitieren. Selbst der Originalbericht (wenn er denn überhaupt annähernd erscheint) wird verändert, eigentlich sogar verfälscht mitgeteilt; wie z.B. im Rez. Nr. 22:

„Mein Gott! Mein Gott! **Wie** hast du mich verlassen“, in den Evangelien heißt es: „**warum** hast du mich verlassen“. Dann singt der Bass von Jesus: „Nun triumphiert er laut und spricht: Es ist vollbracht: Es ist vollbracht!“ Von ‚Triumphieren‘ ist in den Passionsberichten bei Matthäus, Markus, Lukas und Johannes überhaupt keine Rede. Bei Matthäus und Markus heißt es: „Jesus **schrie** abermals laut und verschied.“ Der Dichter Ramler interpretiert neu, er funktioniert um. Im Rez. Nr. 6 singt der Sopran von Jesus: „Erheitert steht er auf...“ In den Evangelien befindet sich Jesus im inständigen Gebet und ist „betrübt bis an den Tod“; und im Rez. Nr. 16: „Er leidet es mit Geduld, bleibt heiter, und hängt da, zur Schmach erhöht am Golgatha.“ Ebenso ist die Rede von den „grausamfröhlichen“ Mienen der Feinde Jesu, offenbar eine Wortschöpfung der Aufklärung.

20

Der theologische Aspekt der Passionsgeschichte

In Carl Wilhelm Ramlers Dichtung wird der theologische Gehalt der Passionsgeschichte neu ausgerichtet. Die Dialoge und dramatischen Szenen werden indirekt wiedergegeben. Stattdessen findet eine Konzentration auf Jesus als Mensch statt. Für Ramler sind die seelisch-körperlichen Leiden Jesu und die ethisch überragende Haltung wesentlich. Die Texte der Choräle und Arien, Chorsätze und Rezitative sind aus der theologischen Perspektive jener Zeit zu sehen. Maßgebend dabei war die aufklärerische *Neue Theologie*. Führender Kopf der aufklärerischen *Neuen Theologie* war der königlich-preußische Hof- und Domprediger in Berlin,

August Friedrich Wilhelm Sack (1703 - 1786). Wilhelm Sack war ein exzellenter Prediger, unterrichtete den späteren König Friedrich Wilhelm II. und hatte Einfluss in der kirchlichen Verwaltung. Auch hatte er gute Beziehungen zu Prinzessin Anna Amalia, der Schwester des Königs. Prinzessin Anna hatte die Disposition der Kantate angefertigt. Mit ziemlicher Sicherheit übte der Theologe Sack dabei seinen Einfluss aus. Wilhelm Sack war ein Vertreter der Neuen Theologie, der sog. Neologie. Sie lehrte die radikale Moralisierung des Christentums. Im Vordergrund stand das praktische Christentum. Hierbei ging es um die christlichen Pflichten und Tugenden wie: Nächstenliebe, Arbeitsamkeit, Treue, Wahrheit. Nur ein tugendhafter Lebenswandel kann die Voraussetzung schaffen, die ewige Seligkeit zu finden. Der Mensch selbst wirkt am Seelenheil mit, indem er sich ständig um ein tugendhaftes Leben bemüht, sich also vom Bösen zum Guten bekehrt. Diese tugendhafte Haltung vermag das Seelenheil zu erlangen. Wer also die christlichen Tugenden erfüllte, wie Tapferkeit, Gerechtigkeit, Besonnenheit, Geduld, Standhaftigkeit, der durfte sich der ewigen Seligkeit sicher sein. Diese von dem Geist der Aufklärung geprägte Theologie hatte mit den reformatorischen Kernaussagen nur noch wenig zu tun. Denn im lutherischen Protestantismus gilt die zentrale Aussage, dass die Erlösung des Menschen allein durch die Gnade Gottes geschieht sowie durch den Glauben an Jesus Christus. Sie kennen vielleicht die reformatorischen Grundsätze, die mit den schlagwortartigen Begriffen „sola fide“ (allein durch den Glauben), „sola gratia“ (allein durch Gnade), „sola scriptura“

(allein durch die Schrift) und „*solus Christus*“ (allein durch Christus) bekannt geworden sind. Der Hofprediger *Sack* setzt also klare ethisch-moralische Prioritäten. Allerdings verlässt er dabei nicht den Boden der Schrift. In seinen Predigten bezieht *August Sack* sich immer wieder auf die Worte aus dem 1. Petrusbrief 2, 21. Dort heißt es: „*Denn dazu seid ihr berufen, da auch Christus gelitten hat für euch und euch ein Vorbild hinterlassen, dass ihr sollt nachfolgen seinen Fußtapfen.*“ In diesen Worten sieht *Sack* das „*Wesen des Christentums*“. Sie sind für ihn wichtiger als die Worte aus Matth. 10, 38, wo es heißt: „*Wer nicht sein Kreuz auf sich nimmt und folgt mir nach, der ist meiner nicht wert.*“ Anstelle der Nachfolge tritt die Nachahmung. Das *lutherische* Verständnis von Nachfolge, also von dem „*Aufsichnehmen*“ des Kreuzes *Jesu* wird zurückgestellt zugunsten der „*Nachahmung*“ des Vorbildes *Jesu*. *Jesu* Vorbildlichkeit beschreibt *Sack* in einer seiner Predigten so: „*Ein ganzes Leben blos zum Dienst und Nutzen der Welt verwenden, seine Kräfte und Gaben nur zum Wohltun gebrauchen, große und beständige Leiden standhaft erdulden; das macht doch wohl unstreitig den größten und heiligsten Charakter aus, und das war der Charakter unseres göttlichen Erlösers. Er war der größte Held in der Tugend und der größte Wohltäter der Menschen, der unsere tiefste Verehrung verdient.*“ Der Dichter *Ramler* übernimmt den Vorbildgedanken von *Sack* und lässt den Chor in einer Doppelfuge (Nr. 14) das Bibelwort aus dem 1. Petrusbrief singen: „*Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf dass wir sollen nachfolgen seinen Fußtapfen.*“ Den Vorbildgedanken nimmt auch das

Sopranrezitativ auf, wenn es heißt. „*Wer ist der Heilige; zum Muster uns verliehen?*“ Der Kantatentext zielt ganz auf das praktische Christentum ab. Der Sopran singt im Rezitativ Nr. 16 von den Händen *Jesu*, „*deren Arbeit Wohltun war.*“ Der Schlusschoral „*Ihr Augen weint*“ drückt die Trauer darüber aus, dass aus dem Munde *Jesu* nun künftig keine „Lehren Gottes“ für die Menschen kommen werden. Der Versöhnungs- und Erlösungsgedanke tritt zugunsten des Themenkreises „*Tugend*“ zurück. Die *christlichen Tugenden* werden besungen: Im Rezitativ Nr. 16 singt der Sopran: *Jesus* „*leidet es mit Geduld*“; im Duett Nr. 17, wenn es um das Verzeihen und die Vergebung der Schuld geht, formuliert *Ramler*: „*Solche Tugend lernt ein Christ.*“ Die Passionskantate betont die Standhaftigkeit *Jesu* im Leiden, seine Verehrung als Tugendheld und Wohltäter der Menschheit. *Christus* als *Heiland* und *Erlöser* spielt kaum eine Rolle. *Jesus* wird sechsmal als *Menschenfreund* besungen. Gleich im ersten Rezitativ singt der Sopran von *Jesus*, dem „*Besten aller Menschenkinder*“. Und im letzten Choral Nr. 24 und im Schlusschor Nr. 25 ist mehrfach vom „*Menschenfreund*“ *Jesus* die Rede. Auch in Konzertbesprechungen ist von *Jesus* als „*göttlichem Menschenfreund*“ und dem „*Freund der Armen*“ die Rede (Berlinische Musikalische Zeitung, 1806). In der Kantate wird *Jesu* Passion neu interpretiert: Der *Mensch Jesus* opfert sich auf. Er verkörpert die reine Menschenfreundlichkeit und offenbart sich als ein Tugendlehrer. Die theologische Position des Oratoriums „*Der Tod Jesu*“ liegt also in der aufklärerischen neuen theologischen Schule, der sog. *Neologie*, begründet, welche die Moralisierung des Christentums lehrte. Die traditionelle

lutherische Theologie, die in *Christus* mehr als nur ein Vorbild sieht, klingt aber auch an, so z. B. im Text des Chorals Nr. 11. Gerade eben handelte der Text davon, dass *Petrus Jesus* verleugnet hat: „*Ich kenne diesen Menschen nicht!*“ *Petrus* erkennt sein Versagen und weint daraufhin bitterlich. Der Choral Nr. 11 greift dies auf und antwortet bittend: „*Ich will von meiner Missetat zum Herren mich bekehren. Du wollest selbst mir Hülff und Rath hierzu, o Gott, bescheren und deines guten Geistes Kraft, der neue Hertzen in uns schafft, aus Gnaden mir gewähren.*“

Schluss

Der Schluss des Oratoriums erinnert wieder sehr an die Passionen *Bachs*. Auch sie enden mit Beweinungen des gestorbenen *Christus*: „*Wir setzen uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: `Ruhe sanfte, sanfte Ruh.‘; so schließt Bachs Matthäuspassion. „Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine.“; dies ist das Ende der Johannespassion. In beiden Fällen spielen Tränen eine Rolle. Grauns Oratorium endet ebenso. Auch hier spielen Tränen eine Rolle; sie „netzen den Staub“. Dass Ähnlichkeiten mit den Passionen *Bachs* bestehen, ist nicht verwunderlich. Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Der Tod Jesu* am 26.3.1755 war *Bach* schon beinahe fünf Jahre tot. Einen Großteil seiner Noten hat er seinem zweitältesten Sohn *Carl Philipp Emanuel Bach* vermacht. *Carl Philipp Emanuel Bach* wiederum hat bei der Uraufführung von *Der Tod Jesu* das *Cembalo* gespielt. *Graun* und der *Bachsohn* kannten sich also, sodass es durchaus möglich ist, dass *Bach* dem *Graun**

die Noten seines Vaters gezeigt hat. Mit diesen Klängen, mit denen auch die Uraufführung am 26.3.1755 schloss, lassen Sie auch unsere Betrachtungen schließen: *„Hier liegen wir gerührte Sünder, o Jesu, tiefgebückt, mit Thränen diesen Staub zu netzen, der deine Liebesbäche tranck: Nimm unser Opfer an!“*

Klangbeispiel 9:

Schlusschor Nr. 25: *„Hier liegen wir gerührte Sünder“*

~ ENDE ~