

Berner Münster

Mittwoch, 20. April 2011, 19.30 Uhr

Freitag, 22. April 2011, 16.00 Uhr

Heinrich Schütz

(1585 – 1672)

Matthäus-Passion Motetten und Geistliche Konzerte

Iris Egger, Sopran
Susanne Puchegger, Mezzosopran
Jens Weber, Tenor
Marc-Olivier Oetterli, Bariton
Jörg Gottschick, Bass

Berner Kammerchor
Johannes Bühler, Violoncello
Daniel Glaus, Orgel

JÖRG EWALD DÄHLER
Leitung

Heinrich Schütz

Matthäus-Passion

Heinrich Schütz wurde 1585 in Köstritz bei Gera (Thüringen) als zweitältestes von acht Geschwistern geboren. Als er fünf Jahre alt war, zog seine Familie nach Weissenfels. 1598 entdeckte Landgraf Moritz von Hessen-Kassel sein musikalisches Talent und nahm ihn ein Jahr später in seine Kantorei auf. Bis 1607 war Schütz Kapellknabe und Schüler an der Hofschule (*Collegium Mauritianum*) in Kassel; 1608 nahm er in Marburg das Studium der Rechte auf. Von 1609 bis 1612 studierte er dank eines Stipendiums des Landgrafen bei Giovanni Gabrieli in Venedig. Hier griff er vor allem die dramatisch-affektbetonte Ausdruckskunst des Madrigals auf und lernte die Kunst, Musik für räumlich getrennte Gruppen von Sängern und Instrumentalisten (*cori spezzati*) zu schreiben. Davon zeugen seine beiden ersten Werke: *Il primo libro de Madrigali* und die *Psalmen Davids*.

Nach seiner Rückkehr aus Italien wurde Schütz zunächst zum zweiten Hoforganisten in Kassel ernannt. 1615 begab er sich nach Dresden in den Dienst des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I., wo er zwei Jahre später den Titel des Hofkapellmeisters erhielt. An diesem Hof blieb er bis zu seinem Tod im Jahr

1672 für die Kapelle verantwortlich, ab 1656 allerdings mit stark reduzierten Dienstpflichten und mit Wohnsitz in Weissenfels. 1619 heiratete Schütz Magdalene Willdeck, die bereits 1625 starb und ihrem Mann zwei kleine Mädchen hinterliess. Schütz heiratete nicht mehr und vereinsamte nach dem frühen Tod der beiden Töchter immer mehr.

In den Jahren bis 1631, in denen der Dreissigjährige Krieg (1618-1648) Sachsen weitgehend verschonte, entstanden weitere bedeutsame Werke. Mit der *Auferstehungshistorie* setzte Schütz die Tradition der Aufführungen biblischer Historien fort. Die lateinischen Motetten der *Cantiones sacrae* – zu einem guten Teil über Andachtstexte aus der mittelalterlichen Mystik – gehören vorwiegend in den Bereich der religiösen Kammermusik. Vor allem für die Andacht im Familienkreis war der *Psalter* bestimmt, die Vertonung der Psalmen-Umdichtungen des Leipziger Theologen Cornelius Becker. Wie Schütz im Vorwort festhielt, fand er dabei besonderen Trost nach dem frühen Tod seiner Frau.

1628/29 begab sich Schütz zum zweiten Mal nach Venedig, um bei



Der Dresdner Kapellmeister Heinrich Schütz schrieb 1663/64 die Lukas-Passion, 1665 die Johannes-Passion und 1666 die Matthäus-Passion. Das Gemälde von Christoph Spetner ist um 1660 entstanden.

Claudio Monteverdi den neuen, aus der Verbindung von Oper und geistlichem Konzert hervorgegangenen *Stile oratorio* oder *recitativo* kennenzulernen. Frucht dieses zweiten Aufenthaltes in der Lagunenstadt war der erste Teil der *Symphoniae sacrae*, geistliche Konzerte mit obligaten Instrumenten.

Auswirkungen des Krieges

Die folgenden Jahre in der Heimat standen für Schütz völlig unter den Auswirkungen des Dreissigjährigen Krieges. Nachdem die Kriegsereignisse auch auf Sachsen übergriffen, geriet die Hofkapelle immer mehr in



Landgraf Moritz von Hessen-Kassel entdeckte das musikalische Talent von Heinrich Schütz und finanzierte sein Studium bei Giovanni Gabrieli in Venedig.

Existenz bedrohende Personalschwierigkeiten. Schütz machte aus der Not eine Tugend und schuf mit den ohne obligate Instrumente gesetzten *Kleinen geistlichen Konzerten* besonders eindrucksvolle Kompositionen in *Stile oratorio*. 1636 folgten die *Musicalischen Exequien*, die in ihrer anrührenden Ausdrucksintensität, mit der die Bibelworte „in die Music versetzt“ wurden, zu den überragenden deutschen Trauermusiken gehören.

Angesichts der schwierigen Dresdner Verhältnisse kam Schütz das Angebot von König Christian IV. von Dänemark gelegen, bei grossen Hochzeitsfeiern die Musik zu leiten. Während seines dritten Aufenthalts in Dänemark (1642-44) entstand der zweite Teil der *Symphoniae sacrae*. Trotz des Niedergangs der sächsischen Hofkapelle entstanden weitere Sammlungen, dank derer Schütz den Höhepunkt seines Ansehens in Deutschland und Nordeuropa erreichte: die Motettensammlung *Geistliche Chormusik* und der gewaltige dritte Teil der *Symphoniae sacrae*, mit dem Schütz seine Kapellmeisterlaufbahn abzuschliessen beabsichtigte. Dies war ihm nicht vergönnt, erst unter dem jungen Kurfürsten Johann Georg II. wurde er in den lange erbetenen halben Ruhestand versetzt. Zum Alterswerk des Komponisten gehören die *Weihnachtshistorie* (1660), auf welche die *Sieben Worte* (um 1662), die drei *Passionen* nach Lukas, Johannes und

Matthäus (bis 1666) und schliesslich sein Motettenzyklus über Psalm 119 und 110 sowie das Deutsche Magnificat folgten.

Dienst am Wort

Schütz war sowohl der zu Ende gehenden Epoche der Motette als auch dem beginnenden Zeitalter des geistlichen Konzerts verpflichtet. Selbst in seinem Alterswerk wandte er sich noch bewusst der unzeitgemässen Motette und dem motettischen Satz in den Passionen zu, nachdem anderswo längst die instrumental begleitete Generalbass-

Passion eingeführt worden war. „Mit den Errungenschaften beider musikalisch-geschichtlichen Epochen verfolgte Schütz jedoch das gleiche Ziel, den Dienst am Wort.“ (Metzlers Musiklexikon) Seine musikalische Sprachbehandlung reichte von der schlichten Deklamation über Tonmalerei und dramatische Wortgestaltung bis zur musikalischen Textausdeutung und künstlerischen Entfaltung dessen, was hinter den Worten steht. „Seine Musik lässt auf ihrem Gipfel nicht nur das, was z.B. Jesus und die Apostel gesagt haben, erklingen, sondern zugleich erahnen, mit welchem Unterton dies geschah.“



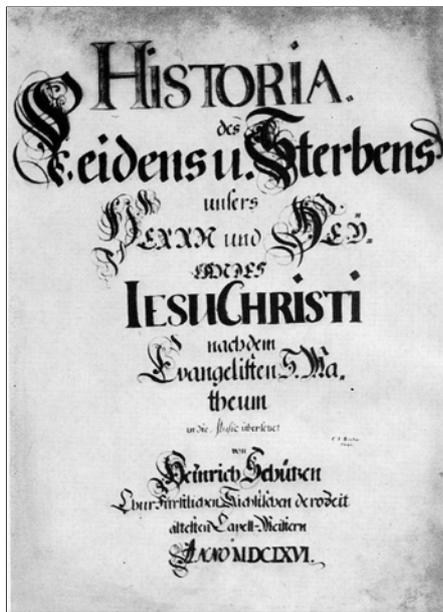
Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen war zwar stolz auf die zunehmende Berühmtheit seines Kapellmeisters. Der im Volk „Sauf-Jörg“ genannte Fürst hatte allerdings mehr Freude an Trinkgelagen und an der Jagd als an der Kunst.

Gleiches Formgesetz

Für alle drei Passionen gilt das gleiche Formgesetz: unbegleiteter Rezitativ für Erzähler, Jesus und Einzelpersonen (Soliloquenten); knappe chorische Reden der Menge (Turbae); Verzicht auf jede Art von Zwischenspiel sowie auf jede instrumentale Begleitung; kurze Chor-Einführung, die praktisch nur den Titel erzählt; chorischer Ausklang. „In dieser asketisch anmutenden Bauweise liegt zugleich die höchste Herausforderung der Kunstmittel, der Schütz als erster und letzter voll gerecht wurde. Denn allein vor der enormen Ausdehnung des unbegleiteten, rezitativen Einzelgesangs des Evangelisten müsste jeder versagen, der nicht alle Mittel der figuralen Gestaltung und der Modulation beherrscht“, hält Martin Gregor-Dellin in seiner Schütz-Biographie fest.

Direkt zu uns gesprochen

Wie genial Schütz das Wort in Musik übersetzt und die Stimmen direkt zu uns sprechen lässt, veranschaulicht Gregor-Dellin anhand des Pilatus-Dramas. „Alle diese Figuren sind derart exponiert - Pilatus vor der Menge, die Kriegsknechte bei ihrem Erschrecken vor dem Kreuz -, dass sie gleichsam nackt erscheinen. Es ist fraglich, ob dies in einer ausinstrumentierten Musik überhaupt zu vermitteln ist. Sie leistet gewiss anderes und macht empfindlicher für Seelendramen, aber hier, in der absoluten Ungeschütztheit der Stimme



Titelblatt der Abschrift von Johann Zacharias Grundig. Dank dem Dresdner Kreuzkantor sind Schützens Passionen der Nachwelt erhalten geblieben.

und im Gegenüber eines Hörers, der durch nichts vom Wort abgelenkt wird, liegen die Voraussetzungen eines Erlebnisses besonderer Art, das ... jeden auf sein Persönlichstes zurückweist und, wenn er zuzuhören willens ist, auch ergreift.“

Vollendeter Sprechgesang

Die *Matthäus-Passion* gilt als die musikalisch reichste und lebendigste der drei Passionen. Die Kunst des freien Sprechgesangs ist hier zur Vollendung entwickelt. Dieser aus der Verschmelzung von Gregorianik, italienischer Opernmonodie und deutscher Liedweise hervorgegangener und als „Neugregorianik“ bezeichneter Rezitationsstil wirkt „wie eine Regeneration des alten Choraltons, wie ein Erneuern seiner liturgischen Würde mit reicheren, differenzierteren Mitteln.“ (Reclams Chormusik- und Oratorienführer) Der Evangelist bewegt sich noch immer im Tonraum vom Grundton bis zur Quinte mit der Terz als Schwerpunkt. Er überschreitet ihn in der Höhe und Tiefe nur wenn es besondere Akzente zu setzen gilt. So steigt etwa die Stelle *Um die neunte Stunde schrie Jesus laut* bis zum f empor.

Judas, der Alt, singt, ist durch eindringliche Wortwiederholungen als innerlich unsicherer Fanatiker gezeichnet. Auch der Sanguiniker Petrus, ein Tenor, hat die übersteigerte Ausdrucksweise eines schwankenden Charakters. Die zwei Mägde

sind Sopran-Stimmen. Kaiphas singt Bass, Pilatus Tenor, sein traumgläubiges Weib Alt, zwei falsche Zeugen sind Tenöre. Die beseelte Charakterisierung des Matthäus-Evangeliums findet in den rezitativen Partien ihre getreue Spiegelung.

Dramatische Chöre

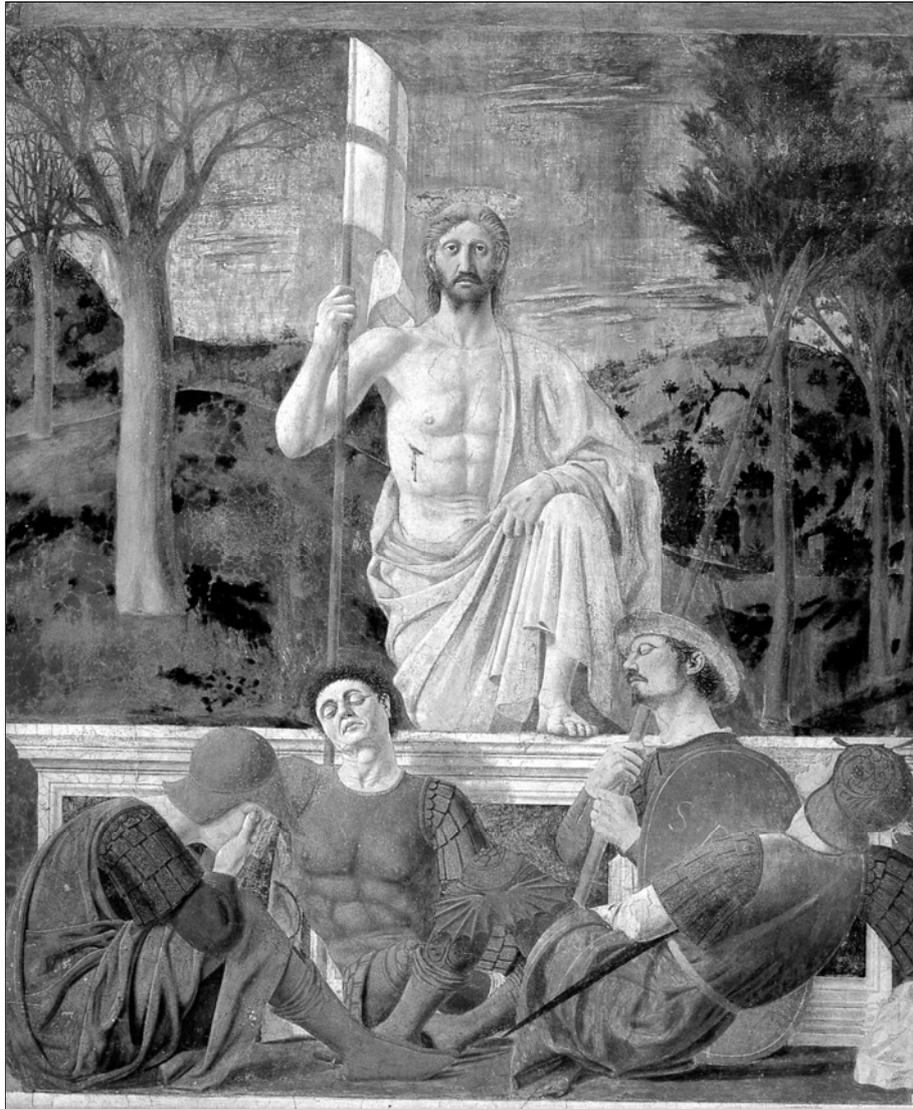
Ebenso dramatisch-ausdrucksvoll sind die Chöre. Die Einleitung setzt mit dem Wechsel der grossen dorischen Sext und der kleinen Moll-Sext grosse Stimmungskontraste. Die Hohenpriester sind mit starrer Würde gezeichnet. Die zwei falschen Zeugen, die gegen Jesus aufgestellt werden, singen im Kanon; der zweite wiederholt die Aussage des ersten wörtlich nachplappernd, anfangs einen Ton höher; dann einen Ton tiefer. Der Spruch *Er ist des Todes schuldig*, mit energischem Quintfall in gedrängtem 4-taktigem Satz, klingt wie ein unumstössliches Urteil. Die Abweisung des reuigen Judas und die Ablehnung des Blutgeldes sind kurze Sätze, in denen ein 4-stimmiger Chor ohne Sopran die Schriftgelehrten und Ältesten darstellt.

Das Volk erscheint bereits im ersten Chor des „ganzen Haufens“ mit dem höhnischen Ruf der Bässe *Weissage uns Christe* und der zudringlich wiederholten Frage *Wer ist es, der dich schlug?* als erregte Menge. Der Ruf nach Barrabas ist eine vielfache, durch ineinandergeschachtelte Imitationen gesteigerte Wiederholung des

Namens, das zweimalige *Lass ihn kreuzigen* ein naturalistisches, in drei kurze Takte zusammengedrücktes Schreien. Die Spöttereien der Juden und der Kriegsknechte sind aus der Wortdeklamation entwickelte Charakterstücke. Im Bekenntnis der Kriegsknechte *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen* fallen die erschreckten Sechzehntelrhythmen des Anfangs auf. Noch einmal ergreifen die Hohenpriester das Wort, als sie Pilatus bitten, das Grab Jesu zu bewachen. „Sie malen die Legende der Auferstehung, deren Ausbreitung sie verhindern wollen, so deutlich aus, dass der Satz geradezu das Osterwunder vorwegnimmt.“ (Reclam)

Zeitloses Vermächtnis

Der erste Teil des Schlusschors (*Ehre sei dir, Christe, der du littest Not an dem Stamm des Kreuzes für uns den bitteren Tod*) steht in liedhafter Form. Feierlich setzt der Gesang ein, der Name *Christus* wird über einer zur None aufsteigenden Skala der Bässe durch breite Dehnung hervorgehoben. Nach einer Pause folgt das zweite Glied der motettischen Entwicklung. *Und herrschest mit dem Vater dort in Ewigkeit* wird dreimal in akkordischer Deklamation aller vier Stimmen wiederholt. *Hilf uns armen Sündern* wird zweistimmig in Terzen zuerst von den Frauenstimmen, dann von den Männerstimmen gesungen, ein *Miserere* von rührender Eindringlichkeit. Der Bittruf *Kyrie eleison, Christe eleison* ist ein berührender Abgesang, der in ruhi-



Das mit Motetten und geistlichen Konzerten ergänzten Passionskonzert des bkc spannt bereits in der Einleitung den Bogen zu Ostern und endet mit österlichem Alleluja. Bild: Die Auferstehung Christi von Piero della Franscesca.

ger Entrückung mit einem zweistimmigen Melisma der Soprane und Tenöre verklingt. „Der Satz fasst die motettische Kunst der Vergangenheit mit zwingender Konzentration zusammen und weist zugleich in seiner harmonischen Fülle weit in die Zukunft der Musik voraus: ein Vermächtnis des zeitlosen Musikers Schütz, das über allem Wandel der Geschichte steht.“ (Reclam)

Die Texte vertiefen

Dass bei der Aufführung des bkc die *Matthäus-Passion* mit Motetten und geistlichen Konzerten ergänzt wird, hat zunächst praktische Gründe, wie Jörg Ewald Dähler ausführt. Sie ist zu kurz, kein abendfüllendes Werk. Dies ist auch nicht erstaunlich, wurde diese Passion doch für den liturgischen Gebrauch geschaffen und im 17. Jahrhundert während der Predigt aufgeführt. Für die Ergänzung der Passion sind aber vor allem musikalische und textliche Gründe ausschlaggebend. Die ausgewählten Motetten und geistlichen Konzerte ermöglichen es, verschiedene Texte zu vertiefen. „Die Einsetzungsworte beim Abendmahl hat Schütz in der Motette *Unser Herr Jesus Christus* derart eindringlich vertont, dass ich sie unbedingt an der entsprechenden Stelle in der Passion wiederholen möchte“, unterstreicht Dähler. Der Hymnus Konzert *Ich ruf zu dir, Herr*

Jesu Christ wiederum passt sehr gut zu der Stelle, wo Petrus verzweifelt feststellt, dass er Jesus verleugnet hat.

Wenn der Text der Passion „durchgesungen“ wird, besteht die Gefahr, dass die Zuhörer keine Zeit zur Reflexion haben. Dem will Dähler mit eingeschobenen, meditativen Texten vorbeugen. So folgt auf die Pilatus-Worte „Da gab er ihnen Barrabam los, aber Jesum liess er geisseln und überantwortete ihn, dass er gekreuzigt würde“ das geistliche Konzert für Alt *Was hast du verwirkt*. Und das geistliche Konzert für Tenor *O misericordissime Jesu* drückt nach dem Tode Jesu den ganzen Schmerz aus. Ebenso wichtig ist die Einleitung zum Passionskonzert mit der *Litania (Kyrie elesion, erbarm dich unser)*, dem *Vater Unser* und der Motette *Also hat Gott die Welt geliebt*, welche die Zuhörer in den charakteristischen Chorklang eintaucht und den Bogen zu Ostern spannt (*das ewige Leben haben*). Nach der Passion wird mit dem Christus-Wort *Ich bin die Auferstehung und das Leben* (einmal vertont als geistliches Konzert für drei Männerstimmen und dann als 8-stimmige Motette) die Osterbotschaft verkündet. Das geistliche Konzert *Ist Gott für uns* schliesst mit österlichem *Alleluja* das Passionskonzert ab.

Folco Galli