

Die Johannes-Passion von Hermann Schroeder
Bemerkungen zur Typologie und zur Melodik der einstimmigen
Gesänge*

Günther Massenkeil

I.

Die Johannes-Passion von Hermann Schroeder in deutscher Sprache¹ hat schon lange einen festen Platz in der kirchenmusikalischen Praxis und ist ein Markstein in der neueren Geschichte der Vertonung der Leidensgeschichte Jesu als einer liturgischen Gattung. Das Werk entstand im Februar 1963 und erschien bei Edition Schwann 1964, also während des II. Vatikanischen Konzils und realisiert die auf ihm erfolgte Hinwendung zur Muttersprache im Gottesdienst. 1965 folgten Schroeders Matthäus-Passion, 1970 die Lukas-Passion und 1971 die Markus-Passion, alle gleich in der einstimmigen Vertonung der Worte der Einzelreden (Evangelist, Jesus, andere Personen) und in der mehrstimmigen Vertonung der Worte der Hohenpriester, Knechte, Juden usw. („Turba“). Mit dieser Gestaltung gehören Schroeders Passionen zum Typus der sogenannten *responsorialen* Passion.

Diese entsteht im 15. Jahrhundert. Bis dahin wird die lateinische Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelisten rein choral einstimmig vorgelesen von drei liturgischen Personen auf drei verschiedenen Tonhöhen und mit feststehenden melodischen Formeln, die die grammatische Gliederung des Textes musikalisch akzentuieren. Wir sprechen hier von dem *Tonus passionum*². Bis zum letzten Konzil war diese feierliche Vortragsart, wie ich sie in meiner Jugend z. B. im Mainzer Dom gehört habe, in Gebrauch.

Im 15. Jahrhundert wird sie entscheidend verändert dadurch, dass die Mehrstimmigkeit für die Worte der Turba hinzukommt, was eine neue Aufgabe für die Komponisten von Kirchenmusik darstellt. Dieses schöpferische Verfahren bedeutet, dass man von nun an von der Passion als von einer musikalischen Gattung sprechen kann. In ihrer lateinischen Form

* Der vorliegende Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 26.9.2011 auf der Jahrestagung der Görres-Gesellschaft in Trier im Rahmen der Sektion für Musikwissenschaft gehalten wurde. Für mannigfache Informationen und Anregungen sei an dieser Stelle Herrn Rainer Mohrs herzlich gedankt.

¹ Für eine erste Würdigung im Kontext seiner geistlichen Musik siehe R. Keusen, Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schroeder, Köln 1974 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 102), S. 82–101; siehe ferner R. Mohrs, Altes und Neues im Blick. Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 86 (2002), S. 29–58.

² Zugänglich in den Messeteilen des *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae cum cantu*, Regensburg 1923.

erlebt die responsoriale Passion ihre Blütezeit seit etwa 1530 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vor allem in Italien mit nicht weniger als 100 bekannten Werken³. Überliefert sind allerdings grundsätzlich (handschriftlich oder zunehmend im Druck) nur die mehrstimmigen Sätze. Die chorale Einstimmigkeit wurde nach den liturgischen Büchern vorgetragen.

Aber dieser Passionstyp hatte im katholischen Raum keine mit diesen Werken künstlerisch vergleichbare Zukunft⁴, umso mehr dafür in der evangelischen Kirchenmusik. Das erste Stadium wird erreicht, wenn unter den Augen Martin Luthers die responsoriale Passion in deutscher Sprache entsteht. Ihr Schöpfer ist der musikalische Berater des Reformators, der „Erzkantor“ Johann Walter. Er passt in seinen Passionen nach Matthäus und Johannes (um 1530)⁵ den lateinischen Tonus passionum flexibel dem Text Luthers an, gemäß dessen Aussage⁶:

„Denn das man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinischen Ton oder Noten behält, lass ich geschehen. Aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muss beide, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen, sonst ist alles ein Nachahmen, wie die Affen tun.“

Für die Worte der Turba schreibt Walter vierstimmige Sätze im Falsoboronestil. Diese bilden in ihrer frappanten Einfachheit den denkbar größten Gegensatz zu der kunstvollen Mehrstimmigkeit der oben erwähnten lateinischen Passionen. Der konsequente Verzicht auf affektiven oder bildhaften Wortausdruck stimmt mit Luthers Aussagen über die rechte Betrachtung des Leidens Christi überein⁷. Die Walter-Passion hält sich in der evangelischen Liturgie bis zum 19. Jahrhundert und wird auch in bestimmten Regionen im katholischen Gottesdienst gebraucht. Andererseits entwickelt sie sich weiter: im 17. Jahrhundert zur konzertierenden Passion, im 18. Jahrhundert zur oratorischen Passion mit dem Höhepunkt bei Johann Sebastian Bach.

Ein Sonderfall des responsorialen Typus sind die Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes von Heinrich Schütz (entstanden in Dresden 1663-1665). In ihnen sind die einstimmigen Partien in choraler Schreibweise *senza misura* als singuläre Monodie neu komponiert, mit Spuren der alten Formeln und unterschiedlich in allen drei erhaltenen Passionen, während die Turbasätze mehrstimmig in motettischer Satzweise sind.

³ Siehe die Liste bei G. Massenkeil, *Passion und Oratorium*, Bd. 1, Laaber 1999 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10,1), Tabelle 2, S. 27 f.; dort auch ein Verzeichnis von Neuauflagen.

⁴ Auf die sogenannten *Punti della Passione*, die gottesdienstlich verwendbaren einfachsten mehrstimmigen Turbasätze kann hier nicht eingegangen werden.

⁵ Neuauflage in: Johann Walter, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, hrsg. v. W. Braun, Kassel u. a. 1973, S. 3-35.

⁶ Martin Luther, *Wider die himmlischen Propheten*, W. A. 18, S. 123 (hier modernisiert).

⁷ Vgl. dazu v. a. A. Schmitz, *Zu Johann Walters Choralpassion* (1933), Wiederabdruck in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze zur geistlichen Musik*, hrsg. v. M. Marx-Weber und H. J. Marx, Paderborn 1996 (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 3), besonders S. 143-146.

erlebt die responsoriale Passion ihre Blütezeit seit etwa 1530 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vor allem in Italien mit nicht weniger als 100 bekannten Werken³. Überliefert sind allerdings grundsätzlich (handschriftlich oder zunehmend im Druck) nur die mehrstimmigen Sätze. Die chorale Einstimmigkeit wurde nach den liturgischen Büchern vorgetragen.

Aber dieser Passionstyp hatte im katholischen Raum keine mit diesen Werken künstlerisch vergleichbare Zukunft⁴, umso mehr dafür in der evangelischen Kirchenmusik. Das erste Stadium wird erreicht, wenn unter den Augen Martin Luthers die responsoriale Passion in deutscher Sprache entsteht. Ihr Schöpfer ist der musikalische Berater des Reformators, der „Erzkantor“ Johann Walter. Er passt in seinen Passionen nach Matthäus und Johannes (um 1530)⁵ den lateinischen Tonus passionum flexibel dem Text Luthers an, gemäß dessen Aussage⁶:

„Denn das man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinischen Ton oder Noten behält, lass ich geschehen. Aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muss beide, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen, sonst ist alles ein Nachahmen, wie die Affen tun.“

Für die Worte der Turba schreibt Walter vierstimmige Sätze im Falsoboronestil. Diese bilden in ihrer frappanten Einfachheit den denkbar größten Gegensatz zu der kunstvollen Mehrstimmigkeit der oben erwähnten lateinischen Passionen. Der konsequente Verzicht auf affektiven oder bildhaften Wortausdruck stimmt mit Luthers Aussagen über die rechte Betrachtung des Leidens Christi überein⁷. Die Walter-Passion hält sich in der evangelischen Liturgie bis zum 19. Jahrhundert und wird auch in bestimmten Regionen im katholischen Gottesdienst gebraucht. Andererseits entwickelt sie sich weiter: im 17. Jahrhundert zur konzertierenden Passion, im 18. Jahrhundert zur oratorischen Passion mit dem Höhepunkt bei Johann Sebastian Bach.

Ein Sonderfall des responsorialen Typus sind die Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes von Heinrich Schütz (entstanden in Dresden 1663-1665). In ihnen sind die einstimmigen Partien in choraler Schreibweise *senza misura* als singuläre Monodie neu komponiert, mit Spuren der alten Formeln und unterschiedlich in allen drei erhaltenen Passionen, während die Turbasätze mehrstimmig in motettischer Satzweise sind.

³ Siehe die Liste bei G. Massenkeil, *Passion und Oratorium*, Bd. 1, Laaber 1999 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 10,1), Tabelle 2, S. 27 f.; dort auch ein Verzeichnis von Neuauflagen.

⁴ Auf die sogenannten *Punti della Passione*, die gottesdienstlich verwendbaren einfachsten mehrstimmigen Turbasätze kann hier nicht eingegangen werden.

⁵ Neuauflage in: Johann Walter, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, hrsg. v. W. Braun, Kassel u. a. 1973, S. 3-35.

⁶ Martin Luther, *Wider die himmlischen Propheten*, W. A. 18, S. 123 (hier modernisiert).

⁷ Vgl. dazu v. a. A. Schmitz, *Zu Johann Walters Choralpassion* (1933), Wiederabdruck in: Ders., *Ausgewählte Aufsätze zur geistlichen Musik*, hrsg. v. M. Marx-Weber und H. J. Marx, Paderborn 1996 (= *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 3), besonders S. 143-146.

II.

Ein bemerkenswerter moderner Sonderfall sind nun auch die Passionen von Schroeder. Grundsätzlich stand er als einer der renommiertesten katholischen Kirchenkomponisten seiner Zeit vor einer ähnlichen Situation wie 400 Jahre vorher Walter. Im Zuge der liturgischen Reform des II. Vatikanischen Konzils mit der *de facto*-Einführung der Muttersprache galt es, für die Verkündigung der Leidensgeschichte mit deutschem Text eine geeignete Vortragsweise zu konzipieren. Auch Schroeder hätte es sicher geschafft, für die Einzelreden den römischen Tonus *passionum tel quel* zu adaptieren. Aber er gehörte zu den prominenten Leuten vom Fach, die schon lange vor der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils eine solche deutsche Gregorianik dezidiert ablehnten⁸. Dies im Unterschied zu dem etwa gleichaltrigen Heinrich Rohr, der 1936 eine Matthäus-Passion in dieser Art verfasst hatte. So kam Schroeder zu einer anderen Konzeption unter Beibehaltung der unbegleiteten solistischen Einstimmigkeit für die Einzelreden und der Mehrstimmigkeit für die Turbasätze. Es ist zweifellos ein Zeichen für seine Orientierung an der kirchenmusikalischen Praxis, wenn er im Vorwort zur Johannes-Passion schreibt: „Die Turba-Chöre können notfalls auch einstimmig vom Chor gesungen werden, wobei man wahlweise statt der Sopranstimme auch die Bassstimme wegen der niedrigen Lage wählen kann.“

Ein Problem dabei war, dass Schroeder nicht wie Walter einen liturgisch maßgeblichen deutschen Text zur Verfügung hatte. So musste er sich selbst einen zur Vertonung geeigneten zurechtlegen. Jedenfalls bleibt die Suche nach einer bestimmten Lesart ergebnislos, ist wohl auch entbehrlich, zumal Schroeder – was hier nicht weiter verfolgt werden kann – auch auf einen musikalischen Sprachduktus bedacht war.

Nun zur musikalischen Gestaltung. Ich lasse hier die mehrstimmigen Turbasätze unberücksichtigt⁹. Sie zeigen trotz ihrer lapidaren Kürze Schroeder als den versierten Chorkomponisten und sind natürlich musikalisch ein Teil des Ganzen. Weit weniger bekannt dürfte er als Komponist der Einstimmigkeit sein, die im Folgenden erstmals ausführlich behandelt wird. In der Johannes-Passion sah er seine zentrale Aufgabe darin, die Einzelgesänge abseits einer deutschen Gregorianik zu gestalten. Und hier betritt er, soweit ich sehe, im Wesentlichen Neuland, was im Folgenden auch vor dem Hintergrund der choralen lateinischen Passion deutlich wird.

Die einzelnen Hauptmerkmale:

1. Im Unterschied zur lydischen Kirchentonart (*Modus major* in F) der römischen und Walterschen Passion wählt Schroeder für sein Werk ein nach c transponiertes Hypophrygisch (= *Modus minor* in C)¹⁰, wobei durch die klei-

⁸ Siehe dazu auch seine Ausführungen in dem Beitrag *Katholische Kirchenmusik von heute*, in: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* 15 (1948), S. 100-102.

⁹ Das gilt auch für die Beziehung zwischen ihnen und den einstimmigen Partien. Zu den Chören vgl. Keusen, S. 95-99 und Mohrs, S. 36 f.

¹⁰ Vgl. dazu Keusen, S. 87.

ne Terz c-es der neomodale Grundcharakter bestimmt wird, der eine Nähe zu der Tonart c-Moll ergibt, die ja vielfach als traurig gilt. Bemerkenswert ist, dass Schroeder an einer Stelle die Grundtonart verlässt und für einen kurzen Abschnitt in den Modus minor in G wechselt. Dies akzentuiert den für das weitere Geschehen entscheidenden Gang Jesu in das Richthaus zu Pilatus und bei dessen erster Frage „*Welche Klage habt ihr wider diesen Menschen?*“

2. Für die Einzelgesänge seiner Passion verwendet Schroeder eine Notierung mit der Viertelnote als Grundeinheit. Hinzu kommt die Halbenote als Möglichkeit der Silbendehnung und als Schlussston kleinerer und größerer Abschnitte. Außerdem notiert er eine Brevis für den Reperkussionston, d. h. für das Rezitieren auf einem bestimmten Ton. Diese Art der Notation unterscheidet sich dezidiert von der üblichen modernen Umschrift choraler Melodien und ist ein Zeichen für die Besonderheit von Schroeders passionaler Einstimmigkeit in der Distanz zu einer deutschen Gregorianik. In der Praxis bedeuten Viertel und Halbe aber keine reale Mensurierung, sondern nur Anhaltspunkte für ein sinngemäßes Rezitieren. Ein wesentliches Merkmal ist dabei die fast ausschließlich syllabische Textvertonung, was Schroeders Passion sowohl von der Choralpassion als auch von den Passionen von Schütz unterscheidet, in denen melismatische Wendungen formelhaft bzw. als Mittel des Wortausdrucks eingesetzt werden. Gründe für Schroeders strenge Syllabik dürften einerseits die Textverständlichkeit sein, andererseits eine zeitliche Straffung des Passionsvortrags, der ja im Rahmen der Karfreitagsliturgie stattfindet.

3. Der Melodieverlauf wird wie im Choral gegliedert durch Striche („signa interpunctionis“), die auch als Atempausen dienen. Es sind Doppelstriche für große Gliederung, einfache Striche durch das System und Striche durch den zweiten und dritten Zwischenraum für kleinere.

4. Die traditionellen drei passionalen Tonbereiche werden beibehalten: eine mittlere Lage – von g ausgehend – für die Worte des Evangelisten, eine um eine Quinte tiefere – von c ausgehend – für die Worte Jesu, einen um eine Quarte höhere – von c¹ ausgehend – für die Worte der anderen Personen. Hierfür schafft Schroeder bestimmte Rezitationstöne und eine Reihe von bestimmten melodischen Modellen, die sich aber weitgehend von den choralen Interpunktionsformeln unterscheiden.

a) Was zunächst die Worte des Evangelisten angeht, so vertont sie Schroeder unterschiedlich je nachdem es sich für ihn um eine einfache, sozusagen ausdrucksneutrale Erzählung handelt oder um Stellen, deren Text er einen besonderen musikalischen Ausdruck verleihen will. Von ferne erinnern diese Rezitationsweisen an die unterschiedlichen Ausdrucksbereiche eines *stile recitativo* und *stile rappresentativo* der Schützzeit.

Die einfache Erzählung wird im Wesentlichen mit den folgenden Formeln gestaltet und hat als melodische Basis den Rezitationston g¹¹:

¹¹ Obwohl in der Ausgabe der Passion bei den Einzelreden der Violine der Ton c¹ vorgezeichnet ist, dürften diese in der Regel von Männerstimmen gesungen werden. Die Angabe der Töne erfolgt daher in ihrer realen Lage.

ne Terz c-es der neomodale Grundcharakter bestimmt wird, der eine Nähe zu der Tonart c-Moll ergibt, die ja vielfach als traurig gilt. Bemerkenswert ist, dass Schroeder an einer Stelle die Grundtonart verlässt und für einen kurzen Abschnitt in den Modus minor in G wechselt. Dies akzentuiert den für das weitere Geschehen entscheidenden Gang Jesu in das Richthaus zu Pilatus und bei dessen erster Frage „*Welche Klage habt ihr wider diesen Menschen?*“

2. Für die Einzelgesänge seiner Passion verwendet Schroeder eine Notierung mit der Viertelnote als Grundeinheit. Hinzu kommt die Halbenote als Möglichkeit der Silbendehnung und als Schlussston kleinerer und größerer Abschnitte. Außerdem notiert er eine Brevis für den Reperkussionston, d. h. für das Rezitieren auf einem bestimmten Ton. Diese Art der Notation unterscheidet sich dezidiert von der üblichen modernen Umschrift choraler Melodien und ist ein Zeichen für die Besonderheit von Schroeders passionaler Einstimmigkeit in der Distanz zu einer deutschen Gregorianik. In der Praxis bedeuten Viertel und Halbe aber keine reale Mensurierung, sondern nur Anhaltspunkte für ein sinngemäßes Rezitieren. Ein wesentliches Merkmal ist dabei die fast ausschließlich syllabische Textvertonung, was Schroeders Passion sowohl von der Choralpassion als auch von den Passionen von Schütz unterscheidet, in denen melismatische Wendungen formelhaft bzw. als Mittel des Wortausdrucks eingesetzt werden. Gründe für Schroeders strenge Syllabik dürften einerseits die Textverständlichkeit sein, andererseits eine zeitliche Straffung des Passionsvortrags, der ja im Rahmen der Karfreitagsliturgie stattfindet.

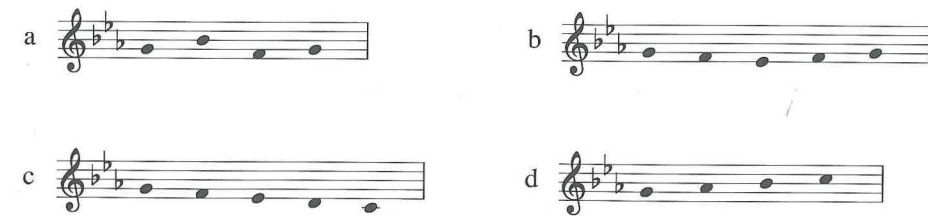
3. Der Melodieverlauf wird wie im Choral gegliedert durch Striche („signa interpunctionis“), die auch als Atempausen dienen. Es sind Doppelstriche für große Gliederung, einfache Striche durch das System und Striche durch den zweiten und dritten Zwischenraum für kleinere.

4. Die traditionellen drei passionalen Tonbereiche werden beibehalten: eine mittlere Lage – von g ausgehend – für die Worte des Evangelisten, eine um eine Quinte tiefere – von c ausgehend – für die Worte Jesu, einen um eine Quarte höhere – von c¹ ausgehend – für die Worte der anderen Personen. Hierfür schafft Schroeder bestimmte Rezitationstöne und eine Reihe von bestimmten melodischen Modellen, die sich aber weitgehend von den choralen Interpunktionsformeln unterscheiden.

a) Was zunächst die Worte des Evangelisten angeht, so vertont sie Schroeder unterschiedlich je nachdem es sich für ihn um eine einfache, sozusagen ausdrucksneutrale Erzählung handelt oder um Stellen, deren Text er einen besonderen musikalischen Ausdruck verleihen will. Von ferne erinnern diese Rezitationsweisen an die unterschiedlichen Ausdrucksbereiche eines Stile recitativo und Stile rappresentativo der Schützzeit.

Die einfache Erzählung wird im Wesentlichen mit den folgenden Formeln gestaltet und hat als melodische Basis den Rezitationston g¹¹:

¹¹ Obwohl in der Ausgabe der Passion bei den Einzelreden der Violine Schlüsseln vorgezeichnet ist, dürften diese in der Regel von Männerstimmen gesungen werden. Die Angabe der Töne erfolgt daher in ihrer realen Lage.

Notenbeispiel 1¹²

Dem Rezitationston geht in der Regel die Tonfolge g-b-f-g voran (1a). Als Initium im Choral ohne Vorbild, könnte sie im Hinblick auf die Lage der Töne im Notensystem und im passionalen Zusammenhang als ein Chiasmus gedeutet werden¹³. Dass mit dieser Tonfolge bei den Worten „*Die Leidensgeschichte unseres Herren Jesus Christus*“ Schroeders Passion beginnt, zeigt die Kreuzesmelodie gleichsam als seine Initiale, vergleichbar mit dem geschmückten Anfangsbuchstaben in mittelalterlichen Chorbüchern¹⁴. Gegliedert wird der Vortrag wie in der lateinischen Passion durch weitere Formeln, die hier aber nicht starr silbenzählend als musikalische Interpunktionszeichen eingesetzt werden, sondern durch Tonwiederholungen den melodischen Fluss ganzer Sätze und Satzteile prägen. Es gibt eine Art Halbschluss 1b und eine Formel 1c mit stärkerer Schlusswirkung. Diese verwendet Schroeder auch meistens als Übergang zu den Worten Jesu, während 1d sowie auch die Chiasmus-Formel vor den Worten des Pilatus und der Turba erklingt. Die Wiedergabe des Anfangs der Passion als Abbildung 1 kann dazu dienen, die Verwendung dieser Formeln sowie den oben genannten Einsatz der Halbenoten zu erkennen.

In der ausdrucksvollen Erzählung geht es Schroeder in diesem melodischen Rahmen um die Hervorhebung bestimmter ihm wichtig erscheinender Worte in unterschiedlicher Weise, so durch Halbenoten, die den Viertelrhythmus unterbrechen, wie z. B. bei „*Garten*“ (siehe Abbildung 1, Zeile 2). An anderen Stellen verlässt er die einfache Rezitation, um einen besonderen Ausdruck bestimmter Worte oder Wortgruppen zu erzielen, so in dem darauffolgenden Satz bei „*Judas*“ (Zeile 3). Hier betont er das Wort nicht nur durch Halbenoten, sondern hebt es hervor durch den Ton c¹, mit dem der erste Ton der Chiasmus-Formel abgeändert wird, außerdem durch den Oktavsprung c-c¹, der in der Passion nur hier erscheint. Viel-

¹² Da es hier nur auf den Melodieverlauf ankommt, Wiedergabe in choraler Notation.

¹³ In der Rhetorik Wortstellung über Kreuz, d. h. in Form des griechischen Buchstabens (chi). Die Bezeichnung wird gelegentlich auch für eine viertönige Melodie gebraucht, deren Noten im Liniensystem über Kreuz stehen. In unserem Fall würde das formbestimmende X auf den ersten Buchstaben von Χριστός und zugleich auf sein Kreuz verweisen. Ein weiteres Beispiel für den melodischen Chiasmus als „Kreuzmotiv“ siehe im Beitrag von Rainer Mohrs im vorliegenden Band, S. 122.

¹⁴ Diesen Hinweis verdanke ich Rainer Mohrs.

Abbildung 1

E: Die Leidensgeschichte unseres Herren Je-sus Chri-stus nach Jo-han-nes. In je-ner
 Zeit begab sich Je-sus hin- aus ü-ber den Bach Ce-dron. Dort war ein Gar-ten, in
 den ging er mit sei-nen Jün-gern. Ju-das, sein Ver-rä-ter, wuß-te den Ort auch,
 denn Je-sus war dort oft mit sei-nen Jün-gern. Ju-das nahm Sol-da-ten und Knech-te
 von den Ho-hen-prie-ster-n und Pha-ri-sä-ern, und kam dort-hin mit Fak-keln,
 Lam-pen und Waf-fen. Je-sus, der al-les wuß-te, was ü-ber ihn kom-men soll-te,
 trat vor sie hin und sprach: J. „Wen su - chet ihr?“ E. Sie ant - wor-te- ten:

leicht wollte Schroeder subtil darauf hindeuten, dass Judas gewissermaßen den Rahmen der Apostel Jesu verlassen hat. Sonst erscheint in der Narratio – außerhalb der Formel 1d – der Ton c¹ nur an wenigen Stellen in ähnlicher die Bedeutung bestimmter Worte akzentuierender Weise:

„Simon Petrus aber zog das Schwert“ – „Da nahm Pilatus Jesus und ließ ihn geißeln“ – „ließ er Jesus hinausführen und setzte sich auf den Richtstuhl“ sowie nach der Schilderung vom Tod Jesu bei dem Bekenntnis des Johannes „Wer dies gesehen hat, legt Zeugnis dessen ab und sein Zeugnis ist wahr“ und bei den alttestamentlichen Schriftworten „Kein Bein soll ihm gebrochen werden“ und „Sie werden schauen auf den, den sie durchbohrt haben.“

In dem abschließenden Bericht von der Grablegung werden dann allein die Worte „gekreuzigt“ und „Jesus“ solchermassen ausgezeichnet.

Abbildung 1

E: Die Leidensgeschichte unseres Herren Je-sus Chri-stus nach Jo-han-nes. In je-ner
Zeit begab sich Je-sus hin-aus ü-ber den Bach Ce-dron. Dort war ein Gar-ten, in
den ging er mit sei-nen Jün-gern. Ju-das, sein Ver-rä-ter, wuß-te den Ort auch,
denn Je-sus war dort oft mit sei-nen Jün-gern. Ju-das nahm Sol-da-ten und Knech-te
von den Ho-hen-prie-ster-n und Pha-ri-sä-ern, und kam dort-hin mit Fak-keln,
Lam-pen und Waf-fen. Je-sus, der al-les wuß-te, was ü-ber ihn kom-men soll-te,
trat vor sie hin und sprach: J. „Wen su - chet ihr?“ E. Sie ant - wor-te- ten;

leicht wollte Schroeder subtil darauf hindeuten, dass Judas gewissermaßen den Rahmen der Apostel Jesu verlassen hat. Sonst erscheint in der Narratio – außerhalb der Formel 1d – der Ton c^1 nur an wenigen Stellen in ähnlicher die Bedeutung bestimmter Worte akzentuierender Weise:

„Simon Petrus aber zog das Schwert“ – „Da nahm Pilatus Jesus und ließ ihn geißeln“ – „ließ er Jesus hinausführen und setzte sich auf den Richtstuhl“ sowie nach der Schilderung vom Tod Jesu bei dem Bekenntnis des Johannes „Wer dies gesehen hat, legt Zeugnis dessen ab und sein Zeugnis ist wahr“ und bei den alttestamentlichen Schriftworten „Kein Bein soll ihm gebrochen werden“ und „Sie werden schauen auf den, den sie durchbohrt haben.“

In dem abschließenden Bericht von der Grablegung werden dann allein die Worte „gekreuzigt“ und „Jesus“ solchermaßen ausgezeichnet.

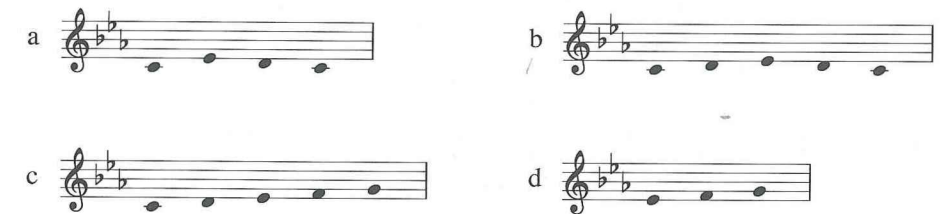
Abbildung 2

E. Da übergab er ihnen Je - sus zur Kreu-zi - gung. Sie nahmen al-so Jesus und
führten ihn hin - aus. Er trug sein Kreuz und ging hin-aus an den Ort, der
Schä-del-stät-te heißt, auf he-brä-isch Gol-go-tha. Dort kreu- zig-ten
sie ihn, und mit ihm zwei andere zu bei-den Sei-ten, Je - - sus a-ber in der
Mit-te. Pilatus hatte auch eine In-schrift schrei-ben und oben an das Kreuz hef-
-ten las- sen. Dar-aus stand ge- schrie-ben: Je - - sus von Na-za-reth, Kö - -
-nig der Ju-den. Diese Inschrift lasen vie-le Ju - den;

Außerdem gibt es zahlreiche andere und noch stärker ausdrucks-haltige Stellen, vor allem in dem Bericht über die Kreuzigung Jesu. Es muss hier genügen, anhand der Abbildung 2 auf den Beginn hinzuweisen. Die Rezi-tation geschieht hier äußerst frei und fast ohne Anklänge an die oben aufgezeigten Formeln. Auffällig ist in Zeile 2 die Wendung bei „Er trug sein Kreuz“, die beziehungs-voll und betont den Anfang des Passionsliedes O Haupt voll Blut und Wunden zitiert. Auffällig sind auch die dreitönigen Melismen zweimal bei „Jesus“, einmal bei „König“. Sie bewirken einen emphatischen Ausdruck, weil sie hier zum ersten Mal in dem bis dahin in den Einzelgesängen ausschließlich syllabisch vorgetragenen Werk erschei-nen. Eine Besonderheit ist schließlich die Pause an der Stelle, wo zum ersten Mal von der vollzogenen Kreuzigung Jesu die Rede ist. Sie trennt hier diese unerhörte Tatsache von dem Abschnitt über die Kreuzesinschrift. Es handelt sich hier um die zweite Pause in der Schroeder-Passion. Die erste steht in einem anderen Sinn direkt textbezogen dort, wo Jesus auf die Frage des Pilatus nach seinem Herkommen schweigt.

b) Schroeders Vertonung der Worte Jesu ist melodisch einfacher. Sie beginnt stets mit c und bewegt sich in der Regel nur im Ambitus einer kleinen Terz c-es, rezitiert auf beiden Tönen und endet auf c.

Notenbeispiel 2



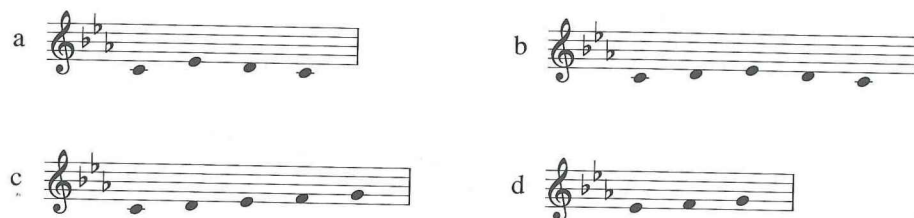
Es gibt hier eine meistens, eine weniger und eine nur selten erscheinende Schlussformel (2a, 2b und 2c) und eine Frageformel, die nach traditioneller Art melodisch nach oben geht (2d). Die Formel 2a wird signifikant bei den letzten Worten Jesu eingesetzt (siehe Abbildung 3). Vereinzelt wird ausdrucksbedingt das Subsemitonium majus B berührt, so in dem Verhör vor Pilatus, wo Jesus davon spricht, dass sein Reich nicht von dieser Welt ist (siehe Abbildung 4). Schroeder vertont die Stelle so, dass dreimal die einfache Tonfolge c-es-d-c-B-c erklingt, was die Kraft und Logik dieser Aussagen musikalisch unterstreicht. Das Gleiche gilt für den Sprung zu dem hohen Ton g bei „Reich“, der eine andere Abweichung von dem Terzraum bedeutet. Singulär ist dabei der Schluss auf dem Ton d. Man kann dieses Gegenüber von tiefer und höherer Tonlage als Ausdruck für das Gegenüber von irdischem und göttlichem Reich interpretieren. Den Verzicht auf das reguläre Schluss-c kann man im Sinne der musikalisch-rhetorischen Figur der ‚Ellipse‘ deuten, deren Charakteristikum die Unvollkommenheit ist¹⁵. Der Sprung nach g findet sich auch in dem folgenden Jesuswort bei der Stelle „(Wer aus der) Wahrheit ist, der hört auf meine Stimme.“, um dieses zentrale Wort hervorzuheben. All dies kann als typisch dafür gelten, wie Schroeder mit einfachsten Mitteln die Textaussage verdeutlicht.

c) Was die Worte der anderen Personen betrifft, so beschränken wir uns hier auf die Worte des Pilatus. Sie machen deren Hauptteil aus, bestehen überwiegend aus Fragen und sind kurz. Sie beginnen meist mit dem Ton c¹, oft auch mit dem Terzsprung c¹-es¹ und bewegen sich im Ambitus einer Septime f-es¹. Im Unterschied zu den Evangelisten- und Jesusworten sind sie nur wenig formelhaft vertont. Dafür braucht man sich nur die Fragen vor Augen zu führen, wie sie in Notenbeispiel 3 in der biblischen Reihenfolge wiedergegeben sind. Man sieht: Die meisten bewegen sich zwischen c¹ und es¹, die anderen eine Quarte tiefer. Nicht in allen Fragen

¹⁵ In Anbetracht der geometrischen Bedeutung der Ellipse als unvollkommener Kreis.

b) Schroeders Vertonung der Worte Jesu ist melodisch einfacher. Sie beginnt stets mit c und bewegt sich in der Regel nur im Ambitus einer kleinen Terz c-es, rezitiert auf beiden Tönen und endet auf c.

Notenbeispiel 2



Es gibt hier eine meistens, eine weniger und eine nur selten erscheinende Schlussformel (2a, 2b und 2c) und eine Frageformel, die nach traditioneller Art melodisch nach oben geht (2d). Die Formel 2a wird signifikant bei den letzten Worten Jesu eingesetzt (siehe Abbildung 3). Vereinzelt wird ausdrucksbedingt das Subsemitonium majus B berührt, so in dem Verhör vor Pilatus, wo Jesus davon spricht, dass sein Reich nicht von dieser Welt ist (siehe Abbildung 4). Schroeder vertont die Stelle so, dass dreimal die einfache Tonfolge c-es-d-c-B-c erklingt, was die Kraft und Logik dieser Aussagen musikalisch unterstreicht. Das Gleiche gilt für den Sprung zu dem hohen Ton g bei „Reich“, der eine andere Abweichung von dem Terzraum bedeutet. Singulär ist dabei der Schluss auf dem Ton d. Man kann dieses Gegenüber von tiefer und höherer Tonlage als Ausdruck für das Gegenüber von irdischem und göttlichem Reich interpretieren. Den Verzicht auf das reguläre Schluss-c kann man im Sinne der musikalisch-rhetorischen Figur der „Ellipse“ deuten, deren Charakteristikum die Unvollkommenheit ist¹⁵. Der Sprung nach g findet sich auch in dem folgenden Jesuswort bei der Stelle „(Wer aus der) Wahrheit ist, der hört auf meine Stimme.“, um dieses zentrale Wort hervorzuheben. All dies kann als typisch dafür gelten, wie Schroeder mit einfachsten Mitteln die Textaussage verdeutlicht.

c) Was die Worte der anderen Personen betrifft, so beschränken wir uns hier auf die Worte des Pilatus. Sie machen deren Hauptteil aus, bestehen überwiegend aus Fragen und sind kurz. Sie beginnen meist mit dem Ton c¹, oft auch mit dem Terzsprung c¹-es¹ und bewegen sich im Ambitus einer Septime f-es¹. Im Unterschied zu den Evangelisten- und Jesusworten sind sie nur wenig formelhaft vertont. Dafür braucht man sich nur die Fragen vor Augen zu führen, wie sie in Notenbeispiel 3 in der biblischen Reihenfolge wiedergegeben sind. Man sieht: Die meisten bewegen sich zwischen c¹ und es¹, die anderen eine Quarte tiefer. Nicht in allen Fragen

¹⁵ In Anbetracht der geometrischen Bedeutung der Ellipse als unvollkommener Kreis.

Abbildung 3

steigt die Melodie wie in den Jesusworten schrittweise nach oben. Bemerkenswert ist im Übrigen zum einen, wie Schroeder einigen Fragen einen bestimmten Tonfall zuordnet: siehe die Formeln Notenbeispiel 3a, 3d und 3h, dazu passt dann der Ausruf 3i. Zum anderen zeigt der Anfang von Beispiel 3g die Chiasmusformel, vorbereitet durch ihre verkürzte Form (3f) und fortgesetzt unter Beibehaltung der gleichen Lage in den folgenden Fragen von 3g. Auffällig ist schließlich in Formel 3b der tritonushaltige Gang as-c¹-d¹ zu dem Wort „Jude“, der sonst in der Passion nicht vorkommt. Man ist hier versucht, dies musikalisch-rhetorisch als die aus der Schütz-

Abbildung 4

J., „Mein Reich ist nicht von die-ser Welt. Wä-re mein Reich von
die-ser Welt, wür-den meine Diener für mich kämpfen, daß ich den
Ju-den nicht ausge-liefert wür-de. A-ber mein Reich ist nicht von
die-ser Welt.“

Bach-Händel-Zeit bekannte Figur des ‚Passus duriusculus‘ (wörtlich: ein etwas zu harter Gang) zu interpretieren.

Notenbeispiel 3

a Bist du der Kö - nig der Ju - den? b Bin ich denn ein Ju - de?
c Was hast du ge - tan? d So bist du doch ein Kö - nig?
e Was ist Wahr - heit? f Wo - her bist du?
g Du gibst mir kei - ne Ant - wort? Weißt du nicht, daß ich Macht ha - be,
dich zu kreu - zi - gen, und Macht ha - be, dich frei - zu - ge - ben?
h Eu - ren Kö - nig soll ich kreu - zi - gen? i Seht eur - en Kö - nig!

Abbildung 4

J., Mein Reich ist nicht von die-ser Welt. Wä-re mein Reich von
die-ser Welt, wür-den meine Diener für mich kämpfen, daß ich den
Ju-den nicht ausge-liefert wür-de. A-ber mein Reich ist nicht von
die-ser Welt.“

Bach-Händel-Zeit bekannte Figur des ‚Passus duriusculus‘ (wörtlich: ein etwas zu harter Gang) zu interpretieren.

Notenbeispiel 3

a Bist du der Kö - nig der Ju - den? b Bin ich denn ein Ju - de?

c Was hast du ge - tan? d So bist du doch ein Kö - nig?

e Was ist Wahr - heit? f Wo - her bist du?

g Du gibst mir kei - ne Ant - wort? Weißt du nicht, daß ich Macht ha - be,
dich zu kreu - zi - gen, und Macht ha - be, dich frei - zu - ge - ben?

h Eu - ren Kö - nig soll ich kreu - zi - gen? i Seht eur - en Kö - nig!

Die vorstehenden Ausführungen können die Vertonung der Pilatusworte zumal in den für das Passionsgeschehen ja entscheidenden Fragen als besonders profiliert erscheinen lassen. Vielleicht will Schroeder dadurch auch die Rolle des Pilatus als menschlich charakterisieren, da dieser sich lange gegen eine Verurteilung Jesu sträubt.

Schlussbemerkung: Der Vergleich mit dem gregorianischen Passionston macht deutlich, dass Schroeder in seiner Passion zwar bestimmte Elemente daraus entnimmt: Anfangs- und Schlussformeln, Tonwiederholungen senza misura. Im Ganzen – und in der Notation – geht er jedoch einen eigenen Weg. Er schafft in den einstimmigen Gesängen einen Rezitationsstil besonderer Art. Charakteristisch für diesen ist, dass einerseits durch das melodische Auf und Ab in meist kleinen Intervallen die einzelnen Worte in ihrer Betonung und ihrem grammatischen Zusammenhang verdeutlicht werden. Andererseits hebt Schroeder bestimmte Worte und Sätze unterschiedlich hervor und verleiht ihnen einen besonderen Ausdruck, der stets verhalten bleibt. Charakteristisch ist schließlich, wie Schroeder die Rezitation der Worte Jesu gestaltet: nicht nur üblicherweise in tiefer Tonlage, sondern melodisch wesentlich einfacher als bei den anderen Einzelreden. Damit verleiht er diesen Worten eine ihnen zukommende eigene Würde und Gravität.