

# **"Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen..."**

## **Formen der Identifikation beim Hören von Bachs Matthäus-Passion**

**Dr. Mathias Hirsch**

Seminar, vom 21. bis 25. April 2008, im Rahmen der  
58. Lindauer Psychotherapiewochen 2008 (www.Lptw.de)

Hans Werner Henze (1983) schreibt: „Die Musik Johann Sebastian Bachs hat schon in ihrer Zeit, und dann in besonderem Maße seit ihrer eigentlichen Entdeckung durch die Romantik, auf die menschliche Seele, besonders auf die Seele der Deutschen, eine Wirkung ausgeübt, die immer noch zu wachsen scheint und in immer neuen Formen und Lesarten sich manifestiert... Mit einem Realismus sondergleichen ist da eine schmucklose Universalsprache entstanden, und es werden mit ihrer Hilfe und Vermittlung menschliche Gefühle und Zustände dargestellt, in denen sich – erst heute können wir es so sehen und reflektieren – nicht mehr allein die traditionelle christlich-bürgerliche Hörerschaft als Gemeinde erkennt, sondern gerade der moderne, einsam-zweifelnde Mensch, dem der Glaube abhanden gekommen ist, der keinen festen Halt in der Gesellschaft weiß, und der die größte Zeit seines Lebens sozusagen ‚ohne den Segen der Kirche‘ zu verbringen hat.“

Die 1727 uraufgeführte Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs ist eines der bedeutendsten Werke der Musikgeschichte; Albert Schweitzer (1908, S. 590) ist überzeugt, dass sie ein „Wunderwerk“ ist. Der Text besteht aus drei Teilen: das Matthäus-Evangelium, spätbarocke Dichtung kontemplativer oder dramatischer Art sowie mehrere protestantische Choräle der Gemeinde der Gläubigen; in den Arien, Chören und frei gestalteten Rezitativen kommen entweder an der Passionsgeschichte handelnd beteiligte Personen zu „Wort“, oder es werden begleitende Betrachtungen angestellt durch fiktive Anhänger Jesu Christi und auch die „gläubige Seele“. Diese Vielfalt der Personen lädt zu verschiedenartigen Identifikationen ein, z.B. des Mitleidens, der Schuldanerkennung, des Treuebekenntnisses (Jesus nicht zu verlassen), des Selbst-Verlassen-Seins. Ich denke, Tränen aufgrund der einen oder anderen Identifikation kann auch der „nachchristliche“ (Blumenberg 1988, S. 223) Hörer weinen, weil die Passion allgemeine Dimensionen des menschlichen Lebens und der Beziehungen in ihm in metaphorischer Weise dramatisiert, insbesondere Schicksale der Eltern-Kind-Beziehung, Objektverlust und Trauerprozess; Schuld, Reue, Vergebung; Versöhnung und Wiedervereinigung; schließlich Anerkennung des eigenen Todes (eine noch ausführlichere Würdigung der Passion aus psychoanalytischer Sicht siehe Hirsch 2008).

## Die Musik

Für Blumenberg (1988, S. 45) ist es wichtig, dass die Musik, also die Vertonung, den Text (nach Jahrhunderten der exegetischen Zergliederung) wieder zum Ritus macht, der keine theologischen Fragen mehr zulässt; die Passion ist von „theologischer Großzügigkeit“. Die Musik begleitet und illustriert den Text, gibt ihm Nachdruck und Farbigkeit. Die Dynamik der Dichtung spiegelt sich in Struktur und Dynamik der musikalischen Begleitung wider, sie ist die „musikalische Realisierung des Textes“ (Haesler 1993, S. 380). Musikerfahrung geht aber weit über solche Begleitfunktion hinaus. Es wurden der Musik präverbale, körpernahe Eigenschaften bzw. Funktionen in dem Sinne nachgewiesen, dass sie die frühe, vorsprachliche, vorsymbolische Beziehung zum Primärobjekt, der Mutter also, repräsentiert. Racker (1951) bereits traut der Musik nicht nur zu, „das gute Objekt wiederzuerlangen, sondern [sie] repräsentiert auch das gute Objekt selbst.“ (zit. bei Leikert 2001) Imre Hermann (1970), Klausmeier (1986), Maiello (1999), Leikert (2003) und Oberhoff (2005), um nur einige zu nennen, sehen Musik als verbindendes Medium in vorgeburtlicher Zeit zwischen Fötus und Mutter. Musik ist auf der Stufe der präsentativen Symbole angesiedelt, ist ein „unvollendetes Symbol“ (Langer 1965; zit. von Weimer 1991, S. 224), so dass sich eine direkte Verbindung zum präverbalen Objektbeziehungsniveau denken lässt. Leikert (2001, S. 54) bezieht Musik unmittelbar auf erlebte Körperspannungen (ich möchte ergänzen, nicht nur Spannungen, sondern auch verschmelzende Glücksgefühle, die unter Umständen besonders auch beim gemeinsamen Musizieren mit anderen wiederbelebt werden können). Auch denke ich, dass Musik ein „linking object“ (Volkan 1972), eine Übergangsobjektartige Verbindung auch zu wichtigen Bezugspersonen sein kann, z.B. Verluste wichtiger Objekte mildern und überwinden helfen kann.

Der Gedanke, dass Musik die beruhigende Funktion einer Mutter haben kann, scheint naheliegend. Wir alle haben gelernt, Emotionen und Gefühle zu beherrschen, wenn nicht zu unterdrücken; eigentlich ist das sinnvoll und wir leben besser damit. Ist der Schmerz eines Kindes aber wegen eines Verlusts, sind Angst und Wut aufgrund traumatischer Verletzungen zu groß, als dass sie ertragen werden könnten, werden sie abgespalten und in einem nicht zugänglichen Körper-Gedächtnis abgelagert; die Tränen werden nicht geweint, die geweint werden müssten. Das ist dementsprechend eine Funktion jeder Psychotherapie, die Zeugenschaft und das haltende Verstehen, das *holding* (vgl. Hirsch 2004). Das darüber hinaus gehende *containing* hat die Aufgabe, die unerträglichen psycho-somatischen, überwältigenden, angsterregenden Zustände dadurch zu mildern, dass die Mutter-Person sie erkennt, in sich aufnimmt und „verdaut“, also modifiziert, dem Kind zurück kommuniziert, es zugleich in seiner Angst bestätigt, ihn aber durch die Mitteilung der relativen Harmlosigkeit des Angsterregenden beruhigt. Nun erst ist das Kleinkind in der Lage, die seinem Zustand adäquaten Gefühle zu entwickeln, da sie nun auszuhalten sind. Ist der Gedanke nicht naheliegend, dass auch bestimmte Musik solche Container-Funktion haben kann: Wenn sie das „gute Objekt“ *sein* kann, dann ist sie anwesend; und wenn sie ausdrückt an Affekten, und zwar in verträglicher Milderung, was der Text und der Hörer nicht aushalten können, ist sie vielleicht ein Vorbild, dem der Hörer nachzueifern Mut findet und so Zugang zu den eigenen verschütteten Affekten bekommt. Adorno beschreibt drastisch den Zugang der Musik zum Körper: „Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: So unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, dass sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, dass wir einmal so sein werden.“ Die Musik scheint uns so die Paradiessehnsucht zu erfüllen, auf die Adorno offenbar anspielt, die prä-traumatische Seligkeit wiederherzustellen, auf die Ferenczi (1933) anspielt. Überhaupt die *Winterreise*, nach meiner Erfahrung ist es das Werk, das neben der Matthäus-Passion am ehesten in der Identifikation mit menschlichen Grenzdimensionen wie Einsamkeit und Tod zu Tränen führen kann.

Kann die Musik eine solche Wirkung entfalten, am Kognitivum und der Ratio vorbei, die sie nicht fragt, wird sie nicht bloße Textbegleiterin bleiben, bei der *Winterreise* nicht, bei der *Matthäus-Passion* nicht und auch in anderen Beispielen nicht. In Bezug auf Schubert schreibt Haesler (1993, S. 380): „Die Musik verleugnet ihre Bezogenheit auf den Text zwar nicht, transzendiert den Text allerdings musikalisch in völlig andere Dimensionen der Ausdrücklichkeit, die mit der Sprache allein nicht zu erreichen und zu vermitteln sind.“ In Worten ist schwer wiederzugeben, wie musikalische Mittel, die keinesfalls nur Tonmalerei bleiben, überhaupt wirken. Man kann die Mittel beschreiben, z. B. welche Bedeutung Rhythmen haben, melodische Führungen, harmonische Wendungen, Dur-Moll-Verwandlungen, aber ihre Beschreibung erklärt nicht ihre Wirkung. Für die Matthäus-Passion wie überhaupt für das geistliche Werk Bachs hat Schweitzer (1908) eine Vielzahl von musikalischen Figuren identifiziert, z.B. ein Schmerz-Motiv, das dem *Passus duriusculus* (dem harten Gang) der Barockmusik entspricht, eines des „edlen Schmerzes“ (S. 591) gar in der Begleitung des großen Choralchores, der den ersten Teil beschließt. Fallende, niedersinkende Motive können die Grablegung begleiten; auch die Aufforderung des Volks, Jesus könne doch vom Kreuz herabsteigen, wenn er den Tempel Gottes zerbrechen und in drei Tagen wieder errichten könne... Schwere Schritte, schwebende Schritte (S. 594), Seufzermotiv (gebundene Achtel- oder Sechzehntelnoten), auch ein Schreckensmotiv, besonders, wenn es um die affektive Interpretation der Berichte über Naturgewalten geht (Blitze und Donner sollen den falschen Verräter, das mörderische Blut, zertrümmern und verschlingen nach der Gefangennahme Jesu [Nr. 26]; auch das Erdbeben nach Jesu Tod [Nr. 63a]). Im Zusammenhang mit meinem Thema „das Weinen“ sind Schweitzers Funde dazu interessant: „Ergreifendes Schluchzen“ (S. 597) in den Arien *Buß und Reu* und *Blute nur, du liebes Herz*, hier begleitet Bach die „Tropfen meiner Zähren“ mit Stakkato-Sechzehnteln; eine Wellenbewegung zeichnet Tränenfluten im Arioso *Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt*. Eine eigene kleine Idee betrifft den Schluss-Chor „Wir setzen uns...“: Mir scheint es, als ob der erste Takt dieses Motivs ein langes Ein-, der zweite ein ebensolches Ausatmen bedeutet (Abb. 1); das entspräche der trauernden Erleichterung („Aufatmen“; Blumenberg 1988, S. 246). Eine Bestätigung meines Gedankens erhielt ich in der Diskussion mit E. Altenmüller (persönl. Mitteilung Lindau April 2006), in der die Entsprechung dieses Motivs in der Sarabande der Solo-Flötensonate Bachs (BWV 1013) deutlich wurde. (Abb. 2) Es handelt sich um einen Sarabandentyp, dessen erster Takt wie ein einziger Auftakt verstanden werden kann (obgleich in einer Flötensonate auch dieser natürlich kein konkretes Einatmen sein kann), als ein Spannungsaufbau wie mit einem Einatmen, und im zweiten Takt als ein Spannungsabfall mit einem Ausatmen. Auch in der „Kreuzstabkantate“ (BWV 56) findet sich zu den Worten „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ dieselbe Figur in der Bass-Stimme (Abb. 3), und man kann vermuten, dass der gläubige Christ und auch Bach selbst (s. u.) den Entschluss, Christus das Kreuz abzunehmen, mit einem Seufzer verbinden.

Beschreibe ich solches kompositorisches Vorgehen, gerate ich in Gefahr, allzu banal und trivial zu vermitteln, was mir doch als bedeutsames, heftigen Affekt hervorrufendes musikalisches Mittel in lebendiger Hör-Erinnerung präsent ist. Ich denke, dass auch konventionelle Zeichen, mit denen die Barockmusik Affekte sozusagen routinemäßig nachahmte, bei Bach nicht nur Affekte ausdrücken und illustrieren, sondern sie im Hörer hervorrufen, wie es das bloße Wort nicht kann. Ebenso gilt es für die ad hoc gefundenen illustrierenden Wendungen, die die eigentlich schlichte Untermalung der Worte „und alsbald krähete der Hahn“ nach Petri Verleumdung Tränen hervorrufen, weil in ihnen wohl die ganze entsetzliche Erkenntnis Petri enthalten ist, Jesus verraten zu haben, zusammen mit der Erinnerung an die Voraussage Jesu, er werde ihn verraten. Erzeugt Bach Stimmungen (Schweitzer nennt *Am Abend, da es kühle ward*, verbunden mit dem „stillen Frieden des herniedersinkenden Dämmerns“, und *Mache dich, mein Herze, rein*, in welcher Arie eine „überschwengliche und doch wieder ruhig heitere Freude“ (S. 596) ausgedrückt wird), so bleibt es Schweitzer ein Rätsel: „Immer wieder fragt man sich, was denn an diesen Tönen ist, dass sie das

Geheimnisvolle und Unaussprechliche der heiligen Stimmung, die uns bei dem Gedanken an die Kreuzabnahme überkommt, so wiederzugeben vermögen.“

Den Text begleitende musikalische Figuren werden meist **konkordant** sein, dem Inhalt des Textes entsprechen. *Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder* wird mit einem fallenden Motiv begleitet, die Grablegung ebenso, das Krähen des Hahns wird dezent imitiert, es gibt viele Beispiele dieser Art. Die erschütternde Frage Jesu: *Eli, Eli, lama asabthani* steht in b-Moll, die Übersetzung: *Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen*, gar in es-Moll, und auch der musikalische Laie erkennt bzw. fühlt die durch die entlegenen Tonarten ausgedrückte hoffnungslos herabgestimmte Verzweiflung des Gekreuzigten. Weimer (1991) bemerkt, dass die Trauertonalart e-Moll Teil eins und zwei Drittel des zweiten Teils der Passion beherrscht, während die „Todesschatten“-Tonart c-Moll das letzte Drittel bestimmt. Das wird auf den Hörer eine Spannung erzeugen, ob und wie der „Todesschatten“ denn zum Schluss aufgelöst, womöglich in einen Trost verwandelt wird.

Oder die musikalische Figur verhält sich zum Text **diskordant**, enthält etwas Gegensätzliches und drückt es als erweiterte Mitteilung gleichzeitig aus. Als Jesus Petrus vorhersagt, er werde ihn, ehe der Hahn krähen wird, dreimal verraten, ist Petrus überzeugt, er werde das nicht tun: „Und wenn ich mit Dir sterben müsste!“ Die Tonart aber ist c-Moll, die düstere, todesverbundene (Weimer 1991, S. 230), steht also im Gegensatz zu Petri bewusster Überzeugung. Der Eingangschor: *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen* ist von ernster, bedrückter Stimmung, die das Passionsgeschehen, die Klage darüber, enthält, aber der erste Dreiklang bis zur oberen Oktave signalisiert den Ruhm Christi; durch die umfassende Oktave wird seine Allmacht jenseits des Worttextes mitgeteilt (Poos 1985, zitiert bei Weimer 1991, S. 230 f.).

Stimmung und atmosphärischer Gehalt eines Musikstücks sind schwer mit Worten zu beschreiben. *Vielleicht kann man aber auch umgekehrt sagen, dass der Text, z.B. der der Matthäus-Passion oder der Winterreise, helfen kann, in Worte zu fassen, was die Musik ausdrückt, da sie ja parallel gehen.*

Der Schlusschor der Matthäus-Passion *Wir setzen uns mit Tränen nieder* scheint mir in subtiler Weise eine mehrfache Botschaft zu vermitteln: Der Text spricht einerseits von Tränen der Trauer, andererseits enthält er den Wunsch, der Verstorbene möge sanft ruhen. Obwohl die „Todesschatten“-Tonart c-Moll durchgehend an Tod und Verlust mahnt, vermittelt die Musik eine ungemein tröstliche, eine fast heitere Stimmung (der Text: „Höchst vergnügt schlummern da die Augen [des Sünders] ein,“ nachdem durch den Tod Jesu das „ängstliche Gewissen“ beruhigt worden ist), jedenfalls entsteht eine entspannte Atmosphäre. Blumenberg (1988, S. 36) schreibt dazu dann doch: „Jene Tränen, mit denen Bach seine gläubige Gemeinde sich über Jesu Grabesruh niedersetzen lässt, sind ... die einer ‚Erleichterung‘, wie sie nur aus dem Missverhältnis der Reaktion und Resonanz auf das eben Durchschrittene kommt. Vor diesem Gott kann zwar kein ‚Recht erworben‘ werden, erleichtert zu sein – kein Recht, das ist aber das Bedeutungsäquivalent von ‚Gnade‘“. Und aus der Doppeldeutigkeit des Abschlusschores von Tod und Erlösung, Schuld und Gnade entlässt uns Bachs Musik auch nicht ganz, der Hörer muss einen endlosen dissonanten Vorhalt der Flöten aushalten, bevor dieser in den Schlussakkord aufgelöst wird, und auch der ist kein befreiendes Dur, sondern bleibt in c-Moll – das gänzlich befreiende Dur findet sich erst im Osteroratorium (Wolff 2000).

## Das Weinen

Viele Tränen werden von den handelnden und den betrachtenden Personen der Matthäus-Passion selbst geweint, und die Tränen entstammen zwei Affektbereichen: einmal der Trauer und dann der

Reue aufgrund anerkannter eigener Schuld. Diese beiden Bereiche sind zentrale Motive der Matthäus-Passion, deren traditionelles Verständnis Platen (1991, S. 66) kurz umreißt: „Der Unschuld des Gottessohnes steht die Schuld des Menschen gegenüber. Der Heiland ist aus Liebe bereit, die Strafe, die der Mensch für seine Sünden zu gewärtigen hat, auf sich zu nehmen. Die Sühne ist die Passion, das Leiden, der Tod am Kreuz. Durch diesen Wechsel der Verantwortlichkeit wird der Mensch frei von den Banden seiner Sünden. Die Freude über seine Erlösung ist aber zugleich durchsetzt mit Trauer über die Leiden des Erlösers.“

Tränen der Reue finden sich oft in einer Alt-Arie, denn „[die Alt-Stimme] verkörpert in der Matthäus-Passion in der Regel die Stimme des mitfühlenden Christenmenschen, der sich vollständig mit dem Geschehen identifiziert.“ (Platen 1991, S. 175) Zum Beispiel: „Buß und Reu/ knirscht das Sündenherz entzwei.“ (Nr. 6) Oder (Nr. 52): „Können Tränen meiner Wangen/ nichts erlangen...“

Das Krähen des Hahns erinnert Petrus an die Vorhersage Christi, er würde ihn dreimal verleugnen. Das war von Petrus wohl gründlich verdrängt worden, und sowohl die lautmalerische Wiedergabe des Hahnenschreis als auch das wahrhaft schmerzerreiche Melisma zu den Worten: „Und ging heraus und weinete bitterlich“ (Nr. 38c) lassen den Hörer sich leicht vorstellen, dass es Tränen der Reue über den Verrat, der Anerkennung von Schuld und auch Tränen der Scham sind. Auch die Alt-Stimme (Nr. 39) vergießt Tränen der Reue:

„Erbarme dich,/ mein Gott, um meiner Zähren willen./ Schau hier,/ Herz und Auge weint vor dir/ bitterlich.“

Und nach der Grablegung sind die Tränen wieder mit Sünde und Reue verbunden (Nr. 67):

„O selige Gebeine,/ seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine,/ dass euch mein Fall in solche Not gebracht.“ Die Tränen der Reue überwiegen in der Matthäus-Passion weitaus im Vergleich zu denen der Trauer. In einem Motiv-Accompagnato (Nr. 12) ist die Trauer nicht so übermäßig, die Freude über die Erlösung überwiegt: „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, ...so macht mich doch sein Testament erfreut...“

Im Folgenden soll es um das Weinen des Hörers gehen. Das Weinen als affektive Reaktion auf das dramatische Geschehen beruht auf verschiedenen Formen der Identifikation – mit der zentralen Figur Jesu, den anderen Protagonisten, mit der Schuld, Mensch zu sein, mit den schuldhaft Handelnden, mit den Trauernden. Es werden darüber hinaus Tränen der Erleichterung nach dem Abfall der Spannung fließen, Tränen des Glücks oder der Rührung nach einer Vergebung oder Versöhnung, also der Wiedervereinigung mit dem liebenden Objekt, und schließlich wird man an das Ende des eigenen Lebens erinnert.

### ***Christus als Primärojekt***

Der Gedanke, Christus könnte für die Gläubigen ein mütterliches Objekt wie die Mutter für einen Säugling sein, scheint vielleicht etwas abseits der Denkgewohnheiten zu liegen. Aber es gibt viele Hinweise auf dieses Phantasiegebilde, in der Matthäus-Passion zum Beispiel der Choral (Nr. 15): „Dein Mund hat mich gelabet/ mit Milch und süßer Kost...“

Und die Mutter-Kind-Gleichung wird auch auf Jesus und Judas bezogen:

„Blute nur, du liebes Herz!/ Ach! ein Kind, das du erzogen,/ das an deiner Brust gesogen, droht den Pfleger zu ermorden...“ (Nr. 8)

Weimer schrieb dazu: „Diese, für heutige Ohren überraschende, Entsprechung ‚Jesus = Säuglingsmutter‘ gehört zum verbreiteten Inventar der Predigttradition des frühen 18.

Jahrhunderts.“ Es heißt in zeitgenössischen Predigten: „Gleich wie eine fromme Mutter, die ihr Kindlein säuget, wann das Kindlein krank wird, selbst einen bitteren Trunk einnimmt, auf daß ... dem Kindlein also geholfen werde, weil es für sich selbst den bitteren Trunk nicht kan einnehmen. Also unser Herr Jesus Christus, der uns mit großen Schmerzen neu geboren hat, und uns tröstet, wie eine Mutter ihr Kindlein tröstet...“ (ebda)

Noch ein anderes Beispiel:

„Mein Bräutigam erhöret diß/ erkennet meine Lüste/ er spricht: komm her/ komm trinck/ komm iß/ und gibt mir beide Brüste.“

Eine alte mythologische Tradition setzt ebenso Jesus mit einer Mutter gleich: Die antike Fabel von der Pelikan-Mutter, die ihre Jungen rettet, indem sie sich die Brust aufhackt und sie mit dem eigenen Blute nährt – auch Jesu Blut kam aus einer Wunde seiner Brust. Ist Jesus die primäre Mutter, kann sein Tod als ein Resultat einer objektzerstörenden Phantasie des Säuglings aufgefasst werden, wie Weimer (1991) das tut, der den Protagonisten dieser Dynamik in Judas sieht: „Und das verschuldet die (in Judas verkörperte) höllische Gier, des die ‚blaue Neidesmilch‘ verschlingenden Kindes. Dessen primäre Vitalität... zerstört das innere Bild der Mutter... Die virtuelle Gemeinde hat den eigenen Neid und die eigene Gier als etwas Böses in die Mutter/Jesus hineinverlegt, was nun zu deren Vernichtung führt.“ (S. 228) Weimer folgt hier ganz offenbar den Vorstellungen Melanie Kleins von den todestriebbedingten Aggressionen des Säuglings gegen die Mutterbrust. Dass aber Judas potentiell für alle Sünder, also auch den Hörer, steht, geht aus der aufgeregten Frage aller elf anderen Jünger hervor: „Herr, bin ich’s, bin ich’s...“ (Nr. 9 e), elfmal stellt der Chor diese Frage, dreimal im Sopran, dreimal im Alt, dreimal im Tenor; im Bass aber nur zweimal, denn Judas wird durch eine Bass-Stimme repräsentiert (Platen 1991, S. 139). Die Strafe für die todeswunsch-artige Aggression des Kindes folgt auf dem Fuße, in der Matthäus-Passion bebildert durch die ungeheuer dramatische Höllenfahrt im Chor (Nr. 27 b): „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?“ Dem Hörer, der sich mit diesem Sünder identifiziert, müssen entsetzliche Schauer über den Rücken laufen bei dem Gedanken: „Was hab’ ich da angerichtet“, wie ein Kind, das die Folgen seiner großen Wut auf die Eltern nicht absehen konnte.

Mir ist eine überraschende Parallele zu der dramatischen musikalischen Darstellung paranoider Angst aufgefallen: Mozarts Don Giovanni schildert das zerstörerische und selbstzerstörerische Schicksal einer narzisstisch gestörten Persönlichkeit, dessen orale Gier mit einer immensen Aggression gegen eine – wohl ursprünglich traumatisch versagende – Mutter gepaart ist (vgl. Hirsch 1989, S. 150-158; Oberhoff 2004, S. 204). Don Giovanni zerstört und verlässt die Frauen, bevor er entsprechend seiner paranoiden Befürchtung selbst zerstört wird – Judas verrät Jesus, bevor er von ihm verlassen wird. Und Judas wird Jesus geliebt haben, so geliebt, wie Blumenberg (1988) überzeugend darstellt, dass er die Beziehung zu der frommen Frau, die nach neueren Quellen (apokryphes Philippus-Evangelium) Maria Magdalena und Jesu Lebensgefährtin war und Jesus mit dem teuren Wasser gutes tun wollte, vor Eifersucht nicht ertragen konnte.

Auch bei Don Giovanni erzeugt die Musik ein unheimliches Schaudern im Hörer, nicht so dramatisch bewegt wie in Bachs Vertonung der apokalyptischen Gewalten, aber nicht weniger eindringlich-bedrohlich: „Der Akkord der frühkindlich-paranoiden Vernichtungsangst schiebt sich vor das ‚Don Giovanni‘, der schaurigen Anrede des Komturs. Wir kennen diese markerschütternde Klanggestalt bereits aus der Ouvertüre sowie aus der Szene der Ankunft des Komturs. Und auch das unwirkliche, schaurig-dämonische Weben der Streicher, das sich jeweils an die Akkorde der paranoiden Vergeltungs- und Vernichtungsangst anschloss, ist wieder präsent. Die Musik übernimmt hier gleichsam eine Erinnerungsfunktion und stellt bereits eine treffsichere Verbindung zur traumatischen lebensgeschichtlichen Ursprungssituation her, während das Bewusstsein noch

völlig ahnungslos den fremden Gast [den Komtur, der ihn vernichten wird] willkommen heißt.“ (Oberhoff 2004, S. 95) Ist es ein Zufall, dass in beiden Szenen, die durch gerade einmal 60 Jahre getrennt sind, durchgehend bewegte Sechzehntel ein Gefühl von Gebannt-Sein und Nicht-loslassen-Können erzeugt? Und wie Judas bleibt Don Giovanni in der paranoiden Position: „So bringt Don Giovanni sein psychisches Defizit in einer Art Selbstdiagnose in dieser Szene selbst auf den Punkt, indem er feststellt: ‚Nicht kenn’ ich Buß und Reue’.“ (ebda S. 96) Don Giovanni endet im Schlund der Hölle, Judas durch Selbstmord, denn sein später Versuch, die Häscher von Jesu Unschuld zu überzeugen, fruchtet nichts.

Petri bitterliche Tränen dagegen bedeuten Schuldanerkennung und echte Reue, er erreicht anders als Judas die depressive Position, die eine Voraussetzung für Beziehung, den anderen als getrennt sehen und akzeptieren können, für *Besorgnis* für den anderen (Winnicott 1963) ist und für die Anerkennung eigener Schuld bzw. Verantwortung. Sie ist auch die Bedingung für eine Objektrestitution, für Versöhnung, d.h. für das Weiterbestehen der Beziehung, die so die destruktive Wut überlebt. Deshalb ist das Bekenntnis eigener Schuld in der Matthäus-Passion so häufig, denn die Gemeinde oder die gläubigen Seelen wissen, dass sie nur damit in den Genuss der Erlösung kommen, die ja immerhin den Preis des unschuldigen Opfers gekostet hat. Die aufgeregte Frage der Jünger: „Herr, bin ich’s“ (der dich verrät), die ja die Möglichkeit enthält, dass jeder zum Verräter werden kann, wird mit dem Choral beantwortet: „Ich bin’s, ich sollte büßen...“ (Nr. 10); oder: „Du bist ja nicht ein Sünder wie wir und unsere Kinder...“ (Nr. 37); auch: „Ich verleugne nicht die Schuld...“ (Nr. 40)

Dieser letztere Choral folgt auf Petri Tränen und bekräftigt sein Schuldanerkennntnis, mit dem die reuigen Sünder sich identifizieren, die über ihr So-Sein weinen werden wie Petrus und auch der mit ihm identifizierte Hörer – alle werden ihre persönliche Schuld meinen.

Übrigens ist der zentrale Gedanke der Arbeit Weimers (1991), dass die Matthäus-Passion simultan zwei Stränge wiedergibt: Der Text handelt von der Objektzerstörung, während die Musik gleichzeitig die Restitution des Objekts und auch die Wiederherstellung des Subjekts enthält.

Viel bewusstseinsnäher als die Identifikation des Hörers mit Judas scheint mir die Identifikation *mit Jesus* als dem buchstäblich von Gott und der Welt verlassenen, *geopferten* Kind. Schon der Eingangschor: „Kommt, ihr Töchter...“ wird von Wolff (2000, S. 325;) so verstanden: „Tochter Zion ruft die Gläubigen zum Mitleiden auf.“ Diese Aufforderung steht in Moll; der Choral, den Bach noch über alle komplizierte doppelchörige Polyphonie legt (und der auch heute noch oft von Knaben oder Kindern, jedenfalls *Unschuldigen*, gesungen wird), nämlich *O Lamm Gottes unschuldig* steht in Dur. Ist man trotz der Gewaltigkeit des Chores noch gefasst, fließen spätestens die Tränen beim Einsetzen des Chorals in der Identifikation mit dem unschuldigen Opfer, das letztlich jedes Kind, jeder Mensch in gewisser Weise mehr oder weniger einmal gewesen ist.

Nicht nur Jesus ist verlassen, auch ist der Hörer von ihm verlassen; der Text spricht später vom durch Jesus, durch die Kreuzigung verlassenen Kind, das im kleinen verängstigten Küken gesehen wird, nicht aber ohne vorher die Arme Jesu am Kreuz, des selbst Verlassenen, in Arme zu verwandeln, die die Kinder schützen: „Sehet, Jesus hat die Hand,/ uns zu fassen, ausgespannt, kommt! – Wohin? – in Jesu Armen/ sucht Erlösung, nehmt Erbarmen...

in Jesu Armen [ganze Note, *Extensio*].

lebet, sterbet [ein Bogen mit Sechzehntelnoten abwärts: Grablegung, *Katábasis/Descensus*], ruhet [halbe Note] hier,

ihr verlass’nen Küchlein ihr [Paare von Sechzehntelnoten, die wie verwirrte Küken herumirren] bleibet [ganze Note] – wo ? – in Jesu Armen.“ (Nr. 60)

Hier findet sich ein glänzendes Beispiel, wie Bach allein mit den variierenden Notenwerten die für den von der gerade geschehenen Kreuzigung noch erschütterten Hörer kaum begreifbare Gedankensprünge musikalisch unterlegt. Der Text klingt ersteinmal wie eine traumhafte, fast psychotische Realitätsverkenntung: Jesus ist doch gerade ans Kreuz genagelt, die Arme sind zwar ausgebreitet, aber fixiert und nicht geeignet, verlassenene Kinder zu umfassen. Denn Jesus war doch bisher und ist immer noch verlassen, deshalb kamen doch die Beteuerungen aus der Gemeinde: „Ich will bei meinem Jesu wachen...“ (Nr. 20) oder: „Ich will hier bei dir stehen; ... Von dir will ich nicht gehen, ... als denn will ich dich fassen/ in *meinen* Arm und Schoß.“ (Nr. 17)

Die gläubige Seele also will dem bedrängten oder verlassenenen Jesus beispringen; das entspräche einer *Rollenumkehrdynamik*, wie wir sehen werden, die aufgrund der Identifikation nicht mehr zwischen verlassender und verlassener Mutter, nicht zwischen verlassenen Kind und einem Kind, das der Mutter helfen soll und will, unterscheiden kann. Jetzt aber hat Jesus am Kreuz die Arme ausgespannt, das wird natürlich eine Metapher sein für die Erlösung des Gläubigen durch die Kreuzigung; andererseits wird das Bild der „verlassenen Küchlein“ verwendet: Das Kind ist verlassen von der Jesus-Mutter, gleichzeitig aber ist das die Bedingung für die Erlösung auf einer anderen Ebene.

Auf der Handlungsebene aber ist Jesus selbst entsetzlich verlassen: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen...“ (Nr. 61a), und das unterstreicht Bach auf der musikalischen Ebene: Während sonst die Jesus-Worte immer mit einer dreistimmigen (die Zahl 3 symbolisiert die göttliche Natur) Streicher-Begleitung versehen sind, fällt diese hier weg als Zeichen, dass er die Verbindung zu Gott verloren hat, nur noch Mensch ist (Kümmerling 1985, S. 123). Der von Bach ausgesuchte und gleich auf den Tod Jesu folgende Choral unterstreicht die Identität von Christus und Zuhörer, indem Jesu Tod direkt mit dem eigenen verbunden wird: „Wenn ich einmal soll scheiden,/ so scheide nicht von mir...“ (Nr. 62)

Angesichts des Todes Jesu, der erst einmal für das Kind im Hörer ein Verlassen-Werden durch eine Mutter-Figur bedeutet, sind zwei Formen der Identifikation neben der Identifikation mit den Jüngern, besonders mit Petrus und Judas, zu unterscheiden:

(Die Identifikation mit einem empörten, Ich-starken Kind, das sich selbstbewusst-aggressiv gegen das Verlassen-Werden wehrt; diese Form ist in dem ganzen Zusammenhang eigentlich nicht denkbar.)

1. Die Identifikation mit dem Aggressor (Ferenczi 1933; Hirsch 1996; 1997): der Aggressor wäre für Jesus Gott, der sein Leben fordert, für die Gemeinde Jesus, der sie verlässt. Diese Identifikation ist eine unterwerfende, die dem Täter Recht gibt und seine Schuld übernimmt, die in eigenes Schuldgefühl verwandelt wird. Ein Kind würde denken: „Die Mutter verlässt mich, weil ich nicht gut war und schuldig bin.“ Jesus muss am Kreuz sterben, weil der Mensch sündig ist. Von Jesu Schuld allerdings ist nicht die Rede, und der Mensch ist im Grunde unschuldig-schuldig.
2. Die zweite Form der Identifikation ist die mit dem verlassenen Kind Jesus, das das gleiche Schicksal hat: Verlassen und geopfert werden, obwohl es primär unschuldig ist. In dieser Identifikation ist der Hörer schon zu Tränen erschüttert, als Jesus nach seiner Gefangennahme alleingelassen wird: „Da verließen ihn alle Jünger und flohen.“ (Nr. 28)

Ich denke, die meisten Tränen des Hörers fließen in der Identifikation mit dem Vater-Verlassenen; neben dem Schmerz werden sie heimlich Wut und Auflehnung enthalten. Es geht hier nicht wie zuvor um das schuldige Kind, sondern um die Schuld der Eltern an ihren Kindern, und wenn das Wort *Schuld* zu hart klingen sollte, dann eben milder: *Verantwortung*. In der Identifikation mit dem



verlassenen Jesus erleben wir ihn als Kind, das vom Vater verlassen wurde, unschuldig geopfert wurde. Man kann die Geschichten des Alten Testaments und auch des Neuen *mythologisch* verstehen, als Metaphern für bestimmte Bereiche der *conditio humana*: Alle sind wir Kinder von Eltern, alle Menschen sind im Grunde hilflos der Natur gegenüber, die uns entlassen hat aus dem instinktgesteuerten Eingebettet-Sein, und uns damit in gewissem Sinne allein gelassen hat (Vertreibung aus dem Paradies), uns einer Natur gegenübergestellt hat, die wir zerstören müssen, um unser Leben aufzubauen, das Zusammenleben mit anderen Menschen selbst gestalten *müssen* und uns damit schuldig machen *müssen*; und das in Kenntnis des Todes, den wir nie wirklich werden begreifen können. Deshalb versuche ich das Passions-Geschehen als Metapher für einen Ausweg aus der nie endenden Schuld des Menschen zu begreifen, aber auch als eine Aussicht auf Minderung unserer Schuld durch ihre Anerkennung mit dem Affekt der Reue, der Schuld unseren Kindern gegenüber, auch eine Möglichkeit, uns mit unseren – schuldigen – Eltern zu versöhnen. Die Matthäus-Passion fordert verschiedene Identifikationen auf verschiedenen Ebenen heraus, so dass sie eine Art vorbewussten Erkenntnisgewinn, wenn nicht eine Katharsis bewirkt, gerade auch für den „nachchristlichen“ Hörer, den „Ungläubigen“ (Blumenberg 1988, S. 246), geht es doch um allgemein kindliche und menschliche Lebensbedingungen: Verlassens-Angst – Schuld – Aggression – Trauer – Versöhnung – Konfrontation mit dem Tod.

Eine Folge der Identifikation mit dem Aggressor ist die sozusagen freudige Annahme der Delegation von Elternfunktionen durch das Kind, das in einer Rollenumkehr für die Eltern sorgen soll und es dann auch will, nicht zuletzt um dadurch beizutragen, dass sie wieder bessere Eltern werden. Das aber wird das Kind nie erreichen, und in der Identifikation mit dieser Aufgabe wird es wegen seines Versagens an ihr weitere Schuldgefühle entwickeln.

Der verlassene, geopfert Jesus ist die leidende Mutter für das Kind, die gläubige Seele. Das Kind will etwas tun, als könnte es das wirklich, um das Leid der Mutter zu mildern, es opfert sich. „Ach, könnte meine Liebe dir,/ mein Heil, dein Zittern und dein Zagen/ vermindern oder helfen tragen,/ wie gerne blieb ich hier.“ (Nr. 19)

Wenn die Jünger schlafen, folgt die Beteuerung des Gläubigen auf dem Fuße: „Ich will bei meinem Jesu wachen...“ (Nr. 20), übrigens mit einem Quartsprung nach oben beginnend, den Schweitzer (1908, S. 598) als Weckruf versteht. Kindlich zuversichtlich (in vergleichsweise munterem G-dur) verspricht das Kind, was es ja doch nicht halten kann. Und der Chor versucht sich zu beruhigen: „So schlafen unsere Sünden ein...“, die Schuld des Kindes, die es durch Rollenumkehr wieder gutmachen *will*. Überhaupt fällt auf, wie oft die Gemeinde, der Sünder, Jesu beispringen *will*: „Gerne will ich mich bequemen, Kreuz und Becher anzunehmen, trink ich doch dem Heiland nach“ (Nr. 23), also Jesu etwas abnehmen, was *er* doch zu bewältigen hat. Eine ähnliche Willensbekundung findet sich auch im Choral Nr. 17: „Ich will hier bei dir stehen...“

„Ich will dir mein Herze schenken“ (Nr. 13) ist ein weiteres Versprechen der gläubigen Seele, die Jesus beistehen will; die Besonderheit ist, dass „das Herz des dankbaren Christen als liebevoll angebotene Heimstatt für den von der Welt abgewiesenen Heiland“ (Platen 1991, S. 142) in der geistlichen Dichtung der Zeit verstanden wird. Und zwar sind das wiederum Stellen, an denen der Gläubige beteuert, die Nachfolge Christi anzutreten: *Gerne will ich mich bequemen/ Kreuz und Becher anzunehmen...* (Nr. 23) und *Komm, süßes Kreuz so will ich sagen, mein Jesu, gib es immer her.*“ (Nr. 57). Übrigens hat der Musikwissenschaftler Kümmerling (1985, S. 115) mitgeteilt, dass Bach sich mit dem Kreuzstab-Tragenden identifiziert habe, denn er habe in der *Kreuzstabkantate* die anagrammatisch vertauschten Buchstaben seines Namens – HCBA – in Form von Noten in der Bass-Stimme unter die Textstelle „Ich will...“ gesetzt. Und weiter heißt es, „dass Bach sich mit

eben diesem Anagrammaton ‚HCBA‘ an mehreren Stellen in die [Matthäus-] Passion Christi einbezieht.“ (ebda)

Nach der Geißelungsszene erhält das Herz noch eine andere Bedeutung: Die des Opfers: „Können Tränen meiner Wangen/ nichts erlangen,/ o, so nehmt mein Herz hinein.“ Das bedeutet, wenn die Tränen die Folterer nicht aufhalten können, soll es das sich opfernde Herz erreichen.

Das Herz also „als ein(em) Raum, in dem Jesus wohnen oder ruhen soll“ (Platen 1991, S. 68), wird dann folgerichtig als „liebvolle Opfergabe“ bezeichnet, offenbar in der Identifikation mit dem geopfertem Jesus: „Trink ich doch dem Heiland nach...“ (Nr. 23) Die Identifikation mit der Opferbereitschaft des „Kindes“, die ich als Rollenumkehr verstehe, lädt den Hörer zum Mit-Trauern angesichts der Tragik ein, die in der Unauflösbarkeit des Konflikts zwischen gutem Willen und der Unfähigkeit, ihn zu realisieren, liegt. Jesus ist empört und traurig, dass die Jünger schlafen und ihn im Stich lassen; aber überfordert er sie nicht wie sorgenvolle Eltern die Kinder, die mit Recht ein durchschnittlich sorgloses Leben erwarten – die Jünger hatten ja keine Ahnung von Tod und Kreuzigung, sie erwarteten einen triumphalen Empfang in Jerusalem. Und wäre Petrus ein Kind, oder *wie* ein Kind, wäre es dann nicht zuviel verlangt, wenn er sein Versprechen hielte, dem Herrn bis in den Tod zu folgen. Aber das kindliche Erschrecken, wenn Petrus aus der Unbewusstheit erwacht und realisieren muss, dass er sein Versprechen nicht halten konnte, ruft „bittere“ Tränen der Reue und der Scham hervor, weil er mit der Rollenumkehrforderung identifiziert ist.

Interessant ist, dass offenbar die Grenze zwischen der gläubigen Seele, die dem geopfertem Jesus zur Seite springen will, und dem erlösenden Christus selbst recht dünn ist, die Grenze also zwischen Mutter und Kind. Im Choralatz Nr. 17 heißt es: „Wenn dein Herz wird erblassen/ im letzten Todesstoß,/ als denn will ich dich fassen/ in meinen Arm und Schoß.“ D.h. das „Kind“ will die leidende „Mutter“ in den Arm nehmen; gegen Ende der Passion jedoch sollen „die verlassenen Küchlein“ wiederum in Jesu Armen Erlösung finden (Nr. 60). Und gleich darauf wieder ein Wechsel der mütterlichen Rolle, gleich nach dem Tod Jesu: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir...“ (Nr. 62)

Die Vertauschbarkeit der Rollen findet ebenso in Nr. 57 statt: „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen,/ mein Jesu, gib es immer her./ Wird mir mein Leiden einst zu schwer,/ so hilfst du mir es selber tragen.“

Die Grenzen zwischen Leidendem und Heilendem, Opfer und Retter, Unschuldigen und Schuldigen, Mutter und Kind sind schwach, die Rollen wechseln. Schließlich ist Jesus auch ein Opfer nicht nur des Vater-Willens, sondern muss sich unterwerfend mit einer Aufgabe identifizieren, die nicht eigentlich die seine ist, sondern die des Vaters, der sie selbst nicht bewältigen kann. Jesus schwankt zwischen der Rolle des Opferlammes und der des Hirten der Schafe.

Ein weiteres Moment, Tränen beim Hören der Matthäus-Passion zu weinen, ist die Anerkennung des eigenen Todes. Wenn Heinrich Heine (1829, S. 245) halb ernsthaft, halb spöttisch sagt: „Nur der verwandte Schmerz entlockt uns die Träne, und jeder weint eigentlich für sich selbst“, meint er sicher, dass jeder in dem Menschen oder dem Ereignis, den oder das er beweint, sich selbst identifikatorisch erlebt. So wird man in der Passion auf das Ende des eigenen Lebens hingewiesen, und sich dem Gesetz des Lebens, das ein Ende haben muss, fügen müssen. Mit Christus blickt der Hörer in den Abgrund der Hölle, des Hades kann man auch sagen, und ich finde den Zusammenhang mit dem Orpheus-Mythos nicht zu künstlich hergestellt, handelt doch auch dieser von der Auflehnung gegen den Tod, die sich in einem (Trauer-) Prozess in seine Anerkennung wandelt. (vgl. Haas 1990) Anerkennung des Todes, soweit das überhaupt mit den beschränkten

kognitiven Mitteln des Menschen zu erreichen ist, bedeutet für mich die Anerkennung des Lebens. Indem man sein Ende begreift, akzeptiert man auch das nicht mehr veränderbare Leben, seinen Anfang auch, der ja ein Ende des intrauterinen Paradieses war, und ebenso den Verlust des „Primärobjekts“, überhaupt die im Lebenslauf notwendigen Trennungen. Leikert (ebda) bezieht sich auf die Akzeptierung des Verlusts, die durch die Musik erleichtert oder überhaupt erst möglich wird: Die Hadesfahrt des Musikerlebens lässt sich als eine doppelte Bewegung begreifen: „Zunächst suggeriert die Musik, wieder den Zugang zum verlorenen Objekt zu eröffnen und ergreift uns in unserer Körperlichkeit, wie weder Sprache noch Bild es vermögen. Dann aber ermöglicht sie es, den Verlust des primären Objekts zu erleben und zu ertragen. In der Musikerfahrung rücken diese Momente zuweilen in eins. In einer plötzlichen Ergriffenheit ist es, als spüre man die unverbrüchliche Nähe des Verlorenen, in die Evidenz des Wiederfindens mischt sich jedoch der Schmerz des sicheren Verlusts.“ An anderer Stelle heißt es: Musik „kann... auch das primäre Objekt aufrufen, um es als verlorenes zu beweinen; erst dadurch begütigt sie den Trauernden.“ (ebda, S. 59) Ich denke, man kann eine derartige Funktion der Musik auch auf den Verlust des Lebens (und damit seinen ebenso unbegreiflichen Anfang) beziehen – die Musik Bachs hält dem Hörer sowohl seinen Tod vor Augen, als sie ihm auch eine Art Trost, ein Sinngefühl gibt, jedenfalls für einen Moment das Gefühl, in eine höhere Ordnung eingebettet und nicht allein zu sein: „Der zum Weinen Entlassene zweifelt an diesem Tode nicht. Mehr braucht er nicht, um angesichts des seinen getröstet zu sein.“ (Blumenberg 1988, S. 236) Was Haesler (1993, S. 396) über Schuberts *Winterreise* schreibt, unterstreicht und bestätigt, was ich in Bezug auf die Matthäus-Passion empfunden habe: „Mit einer unendlich verzweiflungsvollen, Hoffnungslosigkeit benennenden und damit zutiefst erschütternden und in der tiefsten, verzweifeltten Erschütterung auch tröstend werdenden Musik, mit seiner Kunst und durch seine Kunst, hält er so die einzig uns mögliche Antwort auf diese Verzweiflung bereit, nämlich, den Tod ... als eine Wirklichkeit unseres Lebens anzuerkennen und in unser Leben hineinzunehmen.“ Darin wird der Trost liegen; aber wie die Musik, die flüchtig ist in der Zeit, hält er nicht lange vor, und so wird man sich ein Ritual schaffen, in dem man sich jedes Frühjahr in den Abgrund dieser Passions-Musik Johann Sebastian Bachs – und wieder hinaus – begibt.

## Literatur

Adorno, Th. W. (1928): Schubert. In: *Moments musicaux*, 18-36. Frankfurt am Main

Blumenberg, H. (1988): *Matthäus-Passion*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Ferenczi, S. (1933): *Sprachverwirrung zwischen den Erwachsenen und dem Kind*. Bausteine zur Psychoanalyse III, Huber, Bern, Stuttgart, Wien, 2. Aufl. 1964, 511-525

Haas, E. T. (1990): *Orpheus und Euridike*. Vom Ursprungsmythos des Trauerprozesses. *Jahrb. Psychoanal.* 26, 230-252

Haesler, L. (1993): *Franz Schuberts Winterreise: Zur Dynamik der psychoanalytischen Entwicklung und ihrer musikalischen Realisierung*. In: Gutwinski-Jeggle, J., Rotmann, M. (Hg): *Der ...*, Ed. dikord, Tübingen

Heine, H. (1829): *Die Bäder von Lucca*. Heines Werke in fünf Bänden. Aufbau-Verlag, Berlin, Weimar, 1976

Henze, H. W. (1983): *Diese Musik vergibt uns armen Teufeln*. Dankrede zur Verleihung des Bach-Preises der Stadt Hamburg 1983. *Die Zeit* Nr. 44, 28.10.1983

- Hermann, I. (1970): Perversion und Hörwelt. *Psyche –Z. Psychoanal.* 24, 827-840
- Hirsch, M. (1989): Mütter und Söhne – Formen von Männlichkeit im Licht der Mutter-Sohn-Beziehung. In: Pflüger, P. M.: *Der Mann im Umbruch. Patriarchat am Ende?* Walter, Olten, Freiburg i. Br.
- Hirsch, M. (1996): Zwei Arten der Identifikation mit dem Aggressor – nach Ferenczi und nach Anna Freud. *Praxis Kinderpsychol. Kinderpsychiat.* 45, 198-205
- Hirsch, M. (1997): Schuld und Schuldgefühl – Zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
- Hirsch, M. (2004): *Psychoanalytische Traumatologie – Das Trauma in der Familie – Psychoanalytische Theorie und Therapie schwerer Persönlichkeitsstörungen.* Schattauer, Stuttgart
- Hirsch, M. (2008): *Die Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs. Ein psychoanalytischer Musikführer.* Psychosozial-Verlag, Gießen
- Klausmeier, R.-G. (1986): Der Mythos von Orpheus – Versuch einer psychoanalytischen Interpretation. *Jahrbuch Psychoanal.* 18, 177-194
- Kümmerling, H. (1985): Seht! – Wohin? – Sehet! – Was? *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum J. S. Bach.* Fusa 18, 144-148
- Langer, S. (1965): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst.* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984
- Leikert, S. (2001): Der Orpheusmythos und die Symbolisierung des primären Verlustes – genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung. *Psyche-Z. Psychoanal.* 55, 1287-1306
- Leikert, S. (2003): Die Stimme als Geliebte – zur Transformation früher Beziehungsgramme in Musik. In: Oberhoff, B. (Hg.): *Die Musik als Geliebte – Die Musik als Selbstobjekt.* Psychosozial, Gießen
- Maiello, S. (1999): Das Klangobjekt. Über den pränatalen Ursprung auditiver Gedächtnisspuren. *Psyche-Z. Psychoanal.* 53, S. 137-157
- Oberhoff, B. (2004): *Wolfgang Amadeus Mozart – Don Giovanni. Ein psychoanalytischer Opernführer.* Gießen (Psychosozial-Verlag).
- Oberhoff, B. (2005): Die fötalen Wurzeln der Musik. In: Oberhoff, B. (Hg.): *Die seelischen Wurzeln der Musik – Psychoanalytische Erkundungen.* Psychosozial, Gießen
- Platen, E. (1991): *Johann Sebastian Bach. Die Matthäus-Passion.* Bärenreiter, Kassel, 3. Aufl. 1999
- Poos, H. (1985): *Bachs Theologia crucis in nuce und die Matthäus-Passion.* Fusa 18, 148-164

- Racker, H. (1951): Ein Beitrag zur Psychoanalyse der Musik. In: Oberhoff, B. (Hg.): Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme. Psychosozial, Gießen 2002
- Schweitzer, A. (1908): Johann Sebastian Bach. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1947
- Volkan, V. D. (1972): The linking objects of pathological mourners. Arch. Gen. Psychiat. 27, 215-221
- Weimer, M. (1991): „Wir setzen uns mit Tränen nieder...“ Die Zerstörung des Objekts und die Wiederherstellung des Subjekts - pastoralpsychologische Gedanken zur Matthäus-Passion von J.S. Bach. Wege zum Menschen 43, 222-238
- Winnicott, D. W. (1963): Die Fähigkeit zur Besorgnis (concern). In: Winnicott, D. W. (1965): Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. Kindler, München, 1974
- Wolff, C. (2000): Johann Sebastian Bach. Fischer, Frankfurt a.M.
- 

**Kontakt:**

Dr.med. Mathias Hirsch  
FA f. Psychother. Medizin,  
FA f. Psychiatrie u. Psychotherapie,  
Psychoanalyse und Psychotherapie  
Simrockstr. 22, 40235 Düsseldorf