

Paulus – eine theologisch-musikalische Interpretation

Mendelsohns „Paulus“ ist eine idealisierende Interpretation der grossen biblischen Gestalt. Entstanden ist ein musikalisches Theaterstück mit Auftritten und Abtritten, Rollen und Rollenwechseln. Die Dramaturgie zieht sich in grossen und kleinen Strukturen durch – das Grosse wie das Kleine bietet eine spezifische theologische Interpretation des Wirkens des Völkerapostels.

Schwerpunktmässig werden hier die Chorstücke behandeln; es geht um die theologisch-musikalischen Feinstrukturen. Der Chor spielt sehr verschiedene Rollen in diesem Stück, das den Charakter eines grandiosen geistlichen Schauspiels und eines vielstimmigen Gebetes hat.

Teil 1

Nr. 2 Eingangschor

Der Eingangschor baut eine mächtige Kathedrale auf.

Mit **Stauern** schaut die gläubige Gemeinde auf die Schöpfung – hier klingt schon eines der Grundthemen an: der Gegensatz zwischen Tempel und Schöpfung. Gott, der Schöpfer, ist Herr, Herr von allem und allen. Der Chor ist eine Proklamation – darf jedoch nicht zu einem Marsch werden, was die punktierten Rhythmen bewirken könnten – daher Legato.

Ab Takt 45 ändert sich die Stimmung. Der Text aus Psalm 2 verweist auf die vergebliche Auflehnung der Heiden gegen den Gesalbten (der „Christ“), ausgedrückt in der jeweils am Ende der Phrase nach oben gehenden Melodieführung. Die Staccati sind hier deutlich **aggressiver**; dem steht das Legato und die Abwärtsbewegung auf dem Wort „Christ“ gegenüber. Die sozusagen „überspannte“ Haltung der Sich-Auflehnenden zeigt sich auch in der nach oben (mit Kreuzen versehenen) gestreckten Melodie; der Tonartwechsel wird auf dem „Christ“ ebenfalls wieder aufgelöst.

Die aggressive Stimmung weicht in Takt 84 abrupt einer **Gebetshaltung**. Gott wird direkt angesprochen; man legt ihm sozusagen das Problem vor: das fortbestehende (langgestreckte) Drohen. Das Vertrauen ist gross: Schnell wandelt sich die Bitte zur freudigen Bewegung: „Und gib deinen Knechten mit aller Freudigkeit zu reden dein Wort.“ In diesem Satz klingt ein weiteres Grundmotiv an, nämlich die Berufung aller Gläubigen zur Verkündigung. Der Bass beginnt in Takt 95; Tenor, Bass und Sopran stimmen ein; im Wort findet die Bewegung zusammen und läuft nun parallel. Kurz stören „die Heiden“ den Einklang (Takt 119-129); doch die Einheit der Gläubigen geht aus dieser Auseinandersetzung gestärkt hervor.

Nr. 3 Choral

Die erste Verkündigung mündet in ein erstes, **gemeinsames Gotteslob**: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, der in evangelischer Schlichtheit interpretiert werden will; kein Aufhebens, kein Glamour – schlichte Einheit in Gott.

Nr. 4 Rezitativ

Theologisch spiegelt sich hier die *Idealisierung* der ersten Christengemeinde wieder: „Die Menge der Gläubigen war ein Herz und eine Seele“, heisst es in der Apostelgeschichte, obwohl die berichteten geschichtlichen Fakten deutlich dagegen sprechen.

Nr. 5 Chor

Die Rolle des Chores wird neu definiert: Er stellt nun die aufgebrachte Menge dar, die gegen Stephanus wettet. „Mose“ und „Gott“ – sowie später der Tempel – sind die entscheidenden Autoritäten des jüdischen Glaubens.

Der **Bass** beginnt – er stellt die **religiösen Autoritäten** dar; das wird noch häufiger der Fall sein. In die Aussagen der verantwortlichen stimmt das Volk nach und nach ein. Der „Ernst“ wird den Beteiligten sozusagen „eingehämmert“. Im Sopran findet sich der **Oktavsprung**, der auch später im Werk die **Autorität** unterstreicht; eine Zeile später wird die Autorität reduziert in einem Septimsprung.

Die einleitende Melodie „dieser Mensch hört nicht auf“ wird wieder aufgenommen im „dass ihr nicht solltet lehren“ – ein direkter Einspruch also.

Die aufgeregte Menge hält nicht nur Stephanus, sondern den Christen überhaupt vor, die Stadt mit der neuen Lehre, dem Christentum durchzogen zu haben – ein **sich steigernder Vorwurf**. Die Autoritäten (Bass) greifen diese Aufregung mit Stentorstimme auf; in Takt 36-37 folgt noch einmal der Autoritäts-Oktavsprung. In den Oberstimmen hat sich hingegen die neue Lehre eingeschlichen: ein **Tonartwechsel** zeigt eine neue Welt an.

Die Menge wiederholt die Anklage gegen Stephanus; die Autoritäten beschwören, sie hätten Stephanus „hören sagen: Jesus von Nazareth wird diese Stätte [den Tempel] zerstören“. Doch die zur Verdammung gedachten Worten geraten zu einem triumphalistischen Lob – es kann nicht schaden, ein wenig dieses zurückgehaltenen Lob auch zum Ausdruck zu bringen. Es ist, als würde Mendelsohn die frühen Gegner des Christentums musikalisch zwingen, doch das **Lob des Erlösers** zu singen.

Takt 60ff. gleicht einer aufgeregten Unterhaltung, die in eine deutliche Stellungnahme mündet. Noch einmal folgt die Anklage, jetzt nahezu einstimmig. Ab Takt 78 liegt die Betonung auf dem „**Denn**“ – es rechtfertigt die Anklage. Unmerklich wandert die Autorität zum Verräter Stephanus: Das „sagen“ im Sopran enthält nun den die Autorität andeutenden Oktavsprung. Wieder folgt das musikalisch aufgezwungene Lob des Erlösers. Die Anklage steigert sich – das „Jesus von Nazareth“ wird vom Bass nicht aufgenommen – aber das Gesetz, das „Mose gegeben“ hat, gleicht sich **rhythmisch** an: Hier wird der theologische Gegensatz zwischen der alten und der neuen Autorität, Jesus und Moses, aufgebaut, der ebenfalls das Stück durchzieht.

Nr. 6 Rezitativ und Chor

Nach der deutlichen und konfrontierenden Rede des Stephanus übernimmt der Chor die Rolle des tobendes Volkes. Wieder beginnen die Männerstimmen – **drängend** (lange Note) schiebt das Volk Stephanus „weeeg“ und tobt: „der soll sterben“. In der Tat stand auf Gotteslästerung die Todesstrafe. Hier wird übrigens ein Text eingeschoben, der eigentlich aus der Verurteilung Jesu stammt: nicht Stephanus, Jesus wurde wegen Gotteslästerung zum Tode verurteilt. – Das Volk drängt immer massiver; die Phrase kumuliert im Betonen des „**der**“ – man sieht geradezu die ausgestreckten Zeigefinger, die auf Stephanus deuten, die ausgestreckten Arme, die ihn wegschieben.

Stephanus antwortet mit seiner Himmelsvision.

Nr. 7 Aria

Vertont Jesu Klage über Jerusalem – interessanterweise besetzt mit einer Frauenstimme. Hier wird der Anwurf des Stephanus, das auserwählte Volk verstosse seine Propheten, wieder aufgenommen. Die anrührende Klage berührt das Volk nicht.

Nr. 8 Rezitativ und Chor

Noch massiver fordert die Menge die Steinigung des Stephanus, wiederum beginnend mit den Männerstimmen, die die Autoritäten symbolisieren – alle stimmen ein und vereinigen sich schliesslich; sie stürmen „**wie ein Mann**“ auf Stephanus zu und steinigen ihn.

Nr. 9 Rezitativ und Choral

Stephanus stirbt, die vergebenden Worte Jesu auf den Lippen.

Der Chor wechselt die Rolle und leiht seine Stimme Stephanus; der Chor betet an seiner Stelle das Gebet der **Hingabe an Gott**.

Nr. 10 Rezitativ

Hier wird Paulus eingeführt – als Saulus, der Stephanus verfolgte. Dass man die Kleider zu seinen Füßen niederlegt, zeigt, dass er die treibende Kraft war.

Nr. 11 Chor

Statt der Totenklage, die der biblische Text im Rezitativ ankündigt, folgt eine Seligpreisung – man sieht den Himmel offen und die Engel auf- und niedersteigen in **weiten, schwingenden Bewegungen**.

Takt 38ff. betont das „Denn“ – auch dies ein Stilmittel, das Mendelsohn häufiger anwendet. Hier wird der Gegensatz zwischen Tod und Leben in der Zuversicht des Glaubens betont. Das „**Denn**“ bezieht sich schliesslich auf die Seele, die am Ende des Stücks **gedehnt** wird – denn sie bleibt; sie wird leben.

Nr. 12 Rezitativ und Arie

Hier wird die Wut des Saulus vertont – die Funken seines heiligen Zornes sprühen durch das Stoppelfeld und vernichten die Gegner: Verstummen sollen sie vor der Stimme Gottes, in dessen Namen Saulus zu sprechen meint

Nr. 13 Arioso/14 Rezitativ und Chor

Das Verhalten des Paulus wird verurteilt – er gehört zu den Stolzen, die vor dem Herrn niederfallen sollen, „denn er ist nahe“.

Schon im nächsten Stück bricht das Göttliche in das Leben des Paulus ein.

Ein **ätherischer Frauenchor** symbolisiert das **gleissende Licht**, das Paulus erblinden lässt; wieder wird die Stimme Jesu von Frauen dargestellt. Es ist ein kurzer Lichtstrahl, der in das Leben des Paulus einbricht, fast unscheinbar im Gesamtkontext des riesigen Werkes, dafür aber von umso grösserer und nachhaltigerer Wirkung.

Nr. 15 Chor

Das neu aufgebrochene Licht ist wie eine Neuschöpfung – aus dem Nichts steigert sich eine **fulminante Bewegung** – ein Ruf, der Paulus und auch jeden anderen Christen unausweichlich trifft: „Mache dich auf, werde Licht!“

Selbst die Finsternis, die die Völker bedeckt, kann dieses Licht nicht aufhalten: die Bewegung bleibt **freudig**. Die Völker sind charakterisiert durch eine heterogene Bewegung, verschieden, ungleichzeitig, bis zum „Aber über dir gehet auf der Herr“, das eigentlich unspektakulär daherkommt – doch dann wird die Bewegung **einig und kraftvoll**. Von verschiedenen Enden der Erde brechen die Zeugen auf und einen sich wiederum in der Herrlichkeit Gottes.

Nr. 16 Chor

Der Choral fasst den Aufbruch zusammen: er ist nun durch die Gemeinde aufgenommen, die **einig im Gebet** vor Gott steht.

Nr. 17/18

Erst im Rezitativ merkt man, dass der Erzähler vorgegriffen hatte – historisch befinden wir uns noch immer in der Damaskusstunde. Wir kehren zurück in die Innenwelt des Paulus, der um Gnade für seine Vergehen fleht.

Nr. 19 Rezitativ

Ananias kannte nur die abschreckenden Geschichten über Paulus, als er hört, dieser bete „jetzt“ – fügt die Bibel hinzu, um die Wende anzugeben, glaubt er an seine Bekehrung. Paulus wird Ruhm und Leid verheissen.

Nr. 20 Aria mit Chor

In der folgende Arie dankt Paulus für die empfangene Gnade.

Der Chor stimmt ein – er leiht dem Trost im Leben des Paulus wie im Leben seiner Opfer eine Stimme. Die **Wiegenbewegung** erinnert daran, wie ein Mutter ihr Kind wiegt, um es zu trösten – es sind auch die Frauenstimmen, die beginnen. Es ist der Trost im Leid – man hört das **Weinen** noch, aber man sieht auch, wie die Tränen **abgewischt** werden.

In Takt 85 folgt ein kurzer Einwurf des Paulus, der sich noch einmal bedankt.

Dann setzt eine neue Bewegung ein: Wieder wird das „**Denn**“ betont, das auf die göttliche Zusage verweist: *Weil* der Herr es gesagt hat, *weil* er Heil verheissen hat,

darum werden die Tränen trocknen. Das Weinen wird von verhaltenem, aber deutlichem **Jubel** abgelöst; das Wiegen geht ins **Tanzen** über. Ab 105 werden Tränen und Trost parallelgeführt zur göttlichen Zusage, in die schliesslich im Takt 134 alle einstimmen – wie **erlöst, befreit** von einer grossen Last. Erleichterung wird spürbar, auch wenn die Erschöpfung im Piano noch nachklingt.

Nr. 21 Rezitativ

In die Zusage, dass Paulus wieder sehen werde, ist ein Instrumentalstück eingeführt, das an den Sonnenaufgang in Haydns Schöpfung erinnert: Langsam öffnet Paulus die Augen – und sieht wieder. Das Moderato Takt 42 nimmt das Motiv „O, welche Tiefe“ auf, in den sich der Abschluss der Berufung münden wird.

N2. 22 Chor

Die Textauswahl ist bemerkenswert: mit dem grossen Hymnus aus dem Römerbrief, einem Text von Paulus selbst also, schliesst der Berufungsteil. Es ist ein Text des **Stauens**; daher wird das „**O**“ **betont** – auf ihm liegt das Gewicht, damit aus dem Allegro moderato nicht unter der Hand ein Andante wird. In allen Bewegungen wird die Weisheit Gottes besungen, ausgedeutet: Welche Weisheit, die aus dem glühendsten Verfolger des Christentums ihren glühendsten Verkündiger macht!

„Wie gar unbegreiflich...“; die **Tonarten variieren**, sind unbegreiflich wie der göttliche Ratschluss. Seine „Gerichte“ kommen mit dem Oktavsprung der Autorität daher. Seine Wege – so deuten es alle Stimmen an, sind so hoch über den menschlichen Wegen, wie der Himmel über der Erde ist. Takt 61 konkludiert: „O, welche Tiefe...“ In Takt 67 bricht der **Jubel** auf, nun ungehalten, **tänzerisch**; wir werden eingeladen, mit den Engeln zu tanzen – ganz gemäss dem Wort des Hl. Augustinus: „Mensch, lerne tanzen, sonst wissen die Engel im Himmel mir Dir nichts anzufangen!“ Wenn man im Tanzen bleibt, entgleitet das Stück nicht ins Triumphalistische – denn nicht der Triumph ist hier gemeint, sondern der Lob Gottes. Und noch einmal konkludiert das Stück: „O, welche Tiefe...“

Zweiter Teil

Nr. 23 Chor

Der zweite Teil beginnt mit einem **triumphalen Auftakt**, der wiederum die spätere Entwicklung vorwegnimmt: „Der Erdkreis ist nun des Herrn.“ Das ist das Ziel der Völkermission, die in Paulus ihren Anfang nimmt und ein unerreichtes Mass

angenommen hat. Wiederum wird das „**Denn**“ ab Takt 24 zum Schlüssel für das weitere Verständnis: Der Grund, warum der Erdkreis nun uneingeschränktes Eigentum Gottes ist, ist der Glaube aller an das Evangelium, weil die Heiden von sich aus kommen, also frei der neuen Lehre folgen.

Ab Takt 72 wird nicht mehr das „Denn“ in den Mittelpunkt gestellt, sondern die „**Herrlichkeit**“, die „**offenbar**“ geworden ist – dies ist eben der Grund dafür, dass die Heiden zum neuen Glauben hindrängen. Wiederum wird die Polyphonie, die verwirrende Vielstimmigkeit, zur Homophonie, zum Einklang mit der Lehre zusammengeführt. Der Sopran schwingt sich im „offenbar“ zu einer der höchsten Stellen des Stückes auf.

Nr. 24/25 Rezitativ und Duett

Die Berufung der ersten Mitarbeiter des Paulus drückt sich im Duett aus – Mendelsohn hält alle für berufen, Zeugen zu sein, „Botschafter“ an Christi Statt zu sein – „an Christi Statt“, wiederholt er und betont damit die Grösse der Berufung.

Nr. 26 Chor

Die alttestamentliche Verheissung der Freudenboten, die die Frohe Botschaft (griechisch: euangellion – latinisiert: Evangelium) verkünden, kommt wiederum **wiegend, tänzerisch** daher. Betont werden „alle Lande“ – denn darauf zielte die paulinische Mission. Interessanterweise wird hier das Evangelium als Friedensbotschaft ausgedeutet.

Nr. 27

Die Boten wissen sich gesandt und ihrem Auftrag von Gott getragen.

Nr. 28 Rezitativ und Chor

Doch der Widerspruch lässt nicht lang auf sich warten: Das jüdisch Volk tritt – wiederum beginnend mit den Autoritäten – dem jungen Christentum mit seinem **zentralen Bekenntnis** entgegen: Es ist ein wie in Stein gemeisseltes Bekenntnis zum einen, wahren Gott „und ist ausser mir kein Heiland“. In Stein gemeisselt wie die Zehn Gebote. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass Paulus das zentrale Wort „Herr“ durch die Tiefstellung betont, wohingegen der „Heiland“ in einer Gegenbewegung nach oben gehoben wird. In Takt 22/23 wird das „**so**“ des Sopran parallel gesetzt zum „**ich**“ des Herrn im Tenor und Bass; parallel dazu das „**so spricht der Herr**“ im Tenor: Mit seiner absoluten, nur ihm selbst zuzuschreibenden

Autorität tritt Gott gegen den neuen Heiland an – so der alte Glaube. Und doch deutet sich im bereits vorbereiteten **Tonartwechsel**, der am Ende sich in dem Wort „Heiland“ durchsetzt, das Neue an.

Nr. 29 Chor

Wieder ein Rollenwechsel. Gerade noch hatte der Chorsänger den religiösen Autoritäten, ja Gott selbst seine Stimme geliehen, da müssen sie in die Rolle **subversiver** Elemente schlüpfen, die Paulus nachstellen. **Flüsternd** beginnen sie: „Ist das nicht...?“ Paulus wird erkannt als derjenige, der in Jerusalem die Christen verfolgte: die, „die diesen Namen [den Namen Christi nämlich] anrufen“ – Wieder der Oktavsprung, jetzt parallel geführt zwischen Sopran und Bass; eine neue Autorität tritt auf. Einstimmig ist aber auch die Gegenstimme, sind die jüdischen Gegner des Paulus – er **muss** verschwinden, er, den man als „Wendehals“, als Lügner enttarnt hat. Das „**Weg**, weg mit ihm“, das man Stephanus entgegengeschleudert hat, trifft nun den, der seinerzeit die Verurteilung des ersten Blutzeugen leitete: ebenso **drängend** wie beim ersten Mal, steigernd, furioser werdend. Auch auf Paulus stürmt man „wie ein Mann“ los – einstimmig. Und dennoch klingt die neue Autorität im einstimmig geführten, nun von allen Stimmen getragenen Oktavsprung an.

Es ist nur eine **kleine Gruppe von Gläubigen**, die für die Verfolger betet – wenn der Chor den Teil ab Takt 76 übernimmt, dann leise und wiederum mit einem plötzlichen Rollenwechsel. Es ist der Choral der Gläubigen, der schwebend, fast intim die Verfolgungssituation überstrahlt.

Nr. 30 Rezitativ/ 31 Duett

Paulus und Barnabas wenden sich von ihren früheren Glaubensbrüdern ab und den Heiden zu; Paulus weiss sich durch Gott dazu berufen, „bis ans Ende der Erde“ zu ziehen – hier wird das Motiv des Eingangschores des zweiten Teils wieder aufgenommen.

Nr. 32 Rezitativ

Die Heilung eines Lahmen durch Paulus vor den Augen der Heiden hat Folgen.

Nr. 33 Chor

Die Heiden halten Paulus und seine Begleiter für Götter. Hier klingt **ängstlicher**, **kindlicher Stolz** an; die Begleitung vervollständigt das Bild: man hört das Volk aufgeregt herbeieilen. Wieder beginnen die Autoritäten; **unisono** fällt das Volk ein:

„**zu uns**“ – so betonen sie stolz, „zu uns“ sind die Götter gekommen! Der Sprung nach oben unterstreicht das. Einstimmen konkludiert man: „Die Götter ... sind zu uns herniedergekommen“ – eine in der Antike, die noch eine (allzu) menschliche Vorstellung von den Göttern hatte, durchaus mögliche Wirklichkeit. Die Bilder der alten Götter waren am Verblässen – daher die Euphorie über die vermeintliche Bestätigung des alten Glaubens.

Nr. 34 Rezitativ

Gleich werden die alten Götternamen auf die Apostel und ihre Begleiter übertragen und die alten Bräuche der Götterverehrung werden auf sie angewandt.

Nr. 35 Chor

Nun leiht der Chor den Heiden seine Stimme. Naiv ängstlich beten sie ihre alten-neuen Göttern in den Aposteln an; betont **naiv** ist die **Melodieführung**. Es sind nicht die höchsten Autoritäten (sonst verkörpert durch die Bässe), die zum Lob aufrufen, sondern die jüngeren, weniger weisen (hier: die Tenöre), die das Lob anstimmen. In Takt 16 setzt die **Flöte** ein, die gegenläufig zur einfachen, aber ernsthaften Stimmführung agiert: Es ist erst ein unterdrücktes, dann ein offenes **Lachen**, das sich hier ausdrückt. Ist es Gott, der über die Naivität der Heiden lacht, oder sind es die Apostel selbst, die ein Lachen nicht unterdrücken können? Am Ende vereinen sich die Heiden in der Anbetung der vermeintlichen Götter. Doch das Lachen hallt weiter.

Nr. 36 Rezitativ/Arie/**Chor**

Die Apostel zerreißen ihre Gewänder – sie erniedrigen sich, um die ungehörige Verehrung abzuwehren. Die alten Götter werden rundweg abgelehnt – der Wert des Menschen bestimmt sich nicht dadurch, dass er Gott ist, sondern dadurch, dass er Gottes Tempel ist: in ihm wohnt Gott. – Hier wird eine ganz neue Theologie aufgerichtet.

Auch der Mensch reicht nicht, um Gott zu fassen: Der Schöpfer des Himmels und der Erde wird majestätisch verkündet, im traditionellen Dreiertakt, gedehnt, weil Gott ausserhalb jeden Masses ist. Betont wird der „**Himmel**“ und das „**Alles**“, das dem göttlichen Willen entspringt.

Nr. 37 Rezitativ

Hier springt der Gedanke – zurück von den Heiden zum jüdischen Volk. Der zweite Gegensatz des Stückes, nämlich der zwischen Tempel und Schöpfung, kommt zum

Tragen. Sie wendet sich wiederum gegen den traditionellen jüdischen Glauben, demgemäss Gott im Tempel wohnt.

Das Volk, das sich nun gegen Paulus erhebt, ist also nicht mehr das heidnische, sondern das jüdische Volk.

Nr. 38 Chor

Es klingt ein wenig das „Jesus von Nazareth“ aus Nr. 5 wieder an: „Hier ist des Herren Tempel“, wird betont – gegen den Gott, der in Schöpfung und Himmel wohnt. Ein **verzweifelter Ruf** ergeht an die jüdischen Glaubensgenossen, ein Ruf gegen Paulus, den früheren Gesetzestreuen, der nun „wider das Gesetz und wider diese Heilige Stätte“ vorgeht. Es ist ein drängender Ruf, ein Aufruf, der neuen Lehre entgegenzutreten. Doch die Autorität ist gebrochen: das „helfet“ (Takt 27) steht in der Septime; die **reduziert Oktav** drückt die **reduzierte Autorität** aus. In Takt 35 beginnen wiederum die Autoritäten mit den Steinigungsruf – die Geschichte wiederholt sich; der frühere Steiniger wird zum Gesteinigten. Immer furioser und drängender wird der Aufruf zum Mord.

Nr. 39 Rezitativ/ Nr. 40

Die Situation des Paulus wird beschönigt. Tatsächlich wurde er mehrfach gesteinigt – das wird hier übergangen. Die Heiden hörten auch nicht immer auf ihn – die Athener z.B. wiesen ihn unerhört ab. Doch Paulus bleibt treu.

Nr. 41 Rezitativ

Wiederum springt der Erzähler. Paulus befindet sich im Kreis der Gläubigen von Ephesus, von denen er sich verabschieden muss. Paulus wagt sich nach Jerusalem und wird dort verhaftet. Er weiss um das Risiko und um den Abschied für immer.

Nr. 42 Chor und Rezitativ

Nun repräsentiert der Chor die Gläubigen von Ephesus, die junge Christengemeinde, die Paulus gegründet hatte. Sie **weinen um Paulus** und reden ihm zu, dass er das Risiko der Verhaltung in Jerusalem nicht auf sich nehmen solle. Die Klage schwillt auf und ab, ist bedrängend und resignativ. Paulus jedoch geht unbeirrt seinen Weg.

Nr. 43 Chor

Paulus' väterliche Liebe für die von ihm begleiteten Christen und Gemeinden ist mehrfach bezeugt. In dieser Zuneigung spiegelt sich die göttliche Liebe wider, die Liebe des Vaters zu seinen Kindern. Die Melodie scheint ein **Streicheln** darzustellen: sanft ist Gott zu seinen Kindern. Ein Lächeln, eine tiefe **Freude** durchzieht das Stück. Betont wird das „Wir“ – **wir** dürfen Kindern Gottes sein.

Nr. 44 Rezitativ

Der gewaltsame Tod des Paulus wird hier nur angedeutet; Paulus vollendet den guten Kampf und vollendet den Lauf und erhält die Krone der Gerechtigkeit – auch dies ein Zitat aus seinen eigenen Texten. Doch dabei bleibt es nicht:

Nr. 45 Chor

„Nicht aber ihm allein, **sondern allen**“ gilt die Verheissung. Wiederum wird die paulinische Berufung ausgeweitet auf alle Christen.

„Der Herr denkt an uns“ – im Herzen, tief, verborgen, verhalten – und doch sichtbar im Segen, in **überschwänglichem Segen**. Dafür loben die Gläubigen Gott.

Der Psalmvers „Lobe den Herrn, meine Seele“ zieht das alttestamentliche Gotteslob im neutestamentlichen Lob der Kinder Gottes weiter. Der **Lob des NAMENS** (HaSchem [השם] auf Hebräisch, ein Wort, das häufig als Ersatz für den nicht ausgesprochenen Namen Gottes, Jahwe, verwendet wird) wird weitergeführt im **Lob des Namens des Herrn und Erlösers**. Aus den mannigfachen Widersprüchen im Stück wird schlussendlich eine **Einheit** – ein abschliessendes Lob, gross und gewaltig wie eine gotische Kathedrale.