

Berner Münster

Mittwoch, 31. März 2010, 19.30 Uhr

Freitag, 2. April 2010, 16.00 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

JOHANNES-PASSION

Antonia Bourvé, Sopran

Barbara Erni, Alt

Clemens Löschmann, Tenor

Marc-Oliver Oetterli, Bariton

Jörg Gottschick, Bass

Berner Kammerchor

Camerata Bern

JÖRG EWALD DÄHLER

Leitung

Johann Sebastian Bach

Johannes-Passion

1723 gab Johann Sebastian Bach seine Stelle als Hofkapellmeister in Köthen auf und wurde in Leipzig Kantor an der Thomasschule. Ein Grund für diese berufliche Veränderung war, dass sich der tief gläubige Musiker wieder nach kirchenmusikalischen Aufgaben sehnte, nach seinem „Endzweck, nemlich eine regulierte kirchen music zu Gottes Ehren“. Im calvinistischen Köthen hatte die Musik in der Kirche keinen Platz, die Orgel musste schweigen.

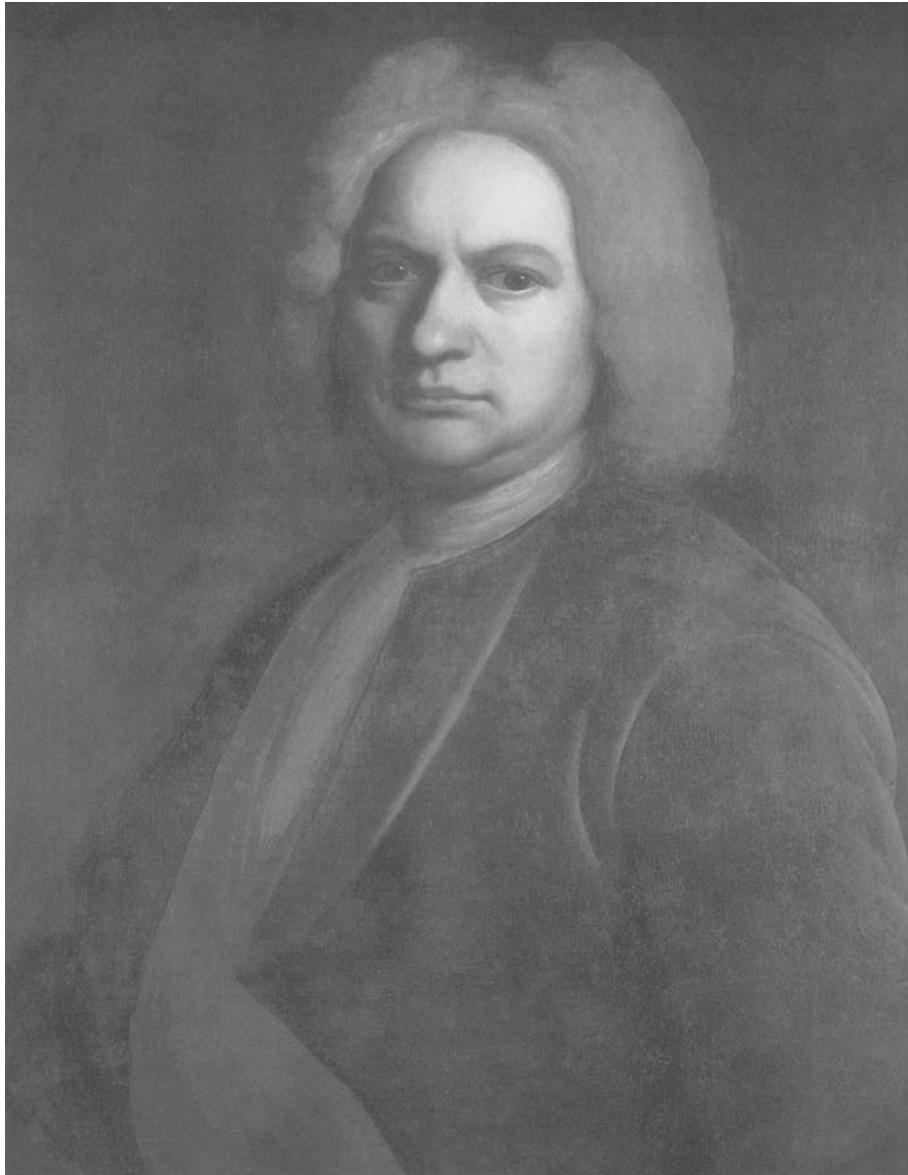
Nach seinem Umzug machte sich Bach in Leipzig mit Eifer an die Komposition von Werken, deren Aufführung ihm aufgrund des neuen Amtes oblag. Er schrieb Kantaten für die einzelnen Sonntage des Kirchenjahres, Messen-Sätze und ein Magnificat für Festgottesdienste sowie Motetten für besondere Gelegenheiten. Darüber hinaus fesselte ihn die Gattung der Passion (siehe Seite 7).

Zu einer kontinuierlichen und planvollen Komposition der Passionsmusik dürfte Bach jedoch erst in der kantatenlosen Fastenzeit nach dem 20. Februar 1724 gekommen sein. Am 7. April 1724 wurde die Johannes-Passion – das erste umfassende Werk, das Bach für seine neue Wirkungsstätte schuf – in der Nikolai-Kirche erstmals aufgeführt.

Später arbeitete Bach die Johannes-Passion noch dreimal um – in den Jahren 1725, 1730 und 1739. Diese Eingriffe sind unter anderem auf den Einfluss der kirchlichen Obrigkeit bzw. deren „Ungehaltenheit ... über ein Zu-Wenig an liturgischer Bindung und ein Zu-Viel an freigeichteten, möglicherweise gar theologisch bedenklichen Texten“ zurückzuführen. So tritt zum Beispiel in der zweiten Fassung an die Stelle des auf freie Dichtung kühn komponierten Eingangschors *Herr, unser Herrscher* die Choralbearbeitung *O Mensch, beweine dein Sünde gross*. Aus der dritten Fassung verschwinden etwa die beiden Einschübe aus dem Matthäus-Evangelium, wahrscheinlich aufgrund der Aufforderung der Obrigkeit, den Wortlaut der Evangelien nicht zu vermischen. „Augenscheinlich änderte Bach, was er jeweils ändern musste, um beharrlich zu ‚seiner‘ Version zurückzukehren, sobald der Änderungsgrund entfallen oder der ganze Vorgang in Vergessenheit geraten war.“ (Martin Geck) Für die heutigen, dem liturgischen Kontext entwachsenen Aufführungen dient die Erstfassung mit geringen Änderungen als Grundlage.

Rückgrat des Werkes

Der Part des Evangelisten bildet das



Johann Sebastian Bach komponierte die Johannes-Passion grösstenteils während der kantatenlosen Fastenzeit des Jahres 1724. Die Authentizität des um 1720 entstandenen Ölgemäldes ist umstritten.

Rückgrat des Werkes. Der Wortlaut ist dem 18. und 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums entnommen, zwei Episoden – die Reue des Petrus und das Erdbeben nach Jesu Tod – fügte Bach aus dem Matthäus-Evangelium ein. Diese Bibelworte kombinierte Bach mit Zitaten aus der Dichtung „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ von Barthold Heinrich Brockes sowie mit freier Dichtung. Für die Choräle arbeitete er Kirchenlieder ein.

Der Chor hat eine doppelte Aufgabe: Lyrische oder kontemplative Choräle

sowie freie Chorsätze repräsentieren die Gemeinde der Gläubigen, die das Geschehen kommentiert. In den Turba-Chören kommen dagegen verschiedene Personengruppen (Kriegsknechte, Priester, Volk) zu Wort. Auch die Arien und ariosen Solosätze verkörpern das lyrisch-meditative Element. Sie stehen an Stellen, die zur Betrachtung herausfordern, und haben auslegenden Charakter.

Lobpreis Gottes in seiner Niedrigkeit

Der Eingangschor *Herr, unser Herrscher* verbindet den Lobpreis Gottes mit der Bitte um rechtes Erkennen



Der Pfeil göttlicher Liebe trifft die Seele. Der Liebestod Christi und die Gegenliebe des Menschen ist der Kern der geistlichen Lyrik bei Bach. Um Gottes Liebestat geht es vor allem in den Passionen, so im Lied „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“, das Bach als Choral bei der Gefangennahme Jesu und in der Pilatus-Szene einsetzt: „O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Masse, die dich gebracht auf diese Marterstrasse“. (Nr. 7) Der Mensch kann das Erbarmen Christi „mit seinen Sinnen nicht erreichen“ und fragt: „Wie kann ich dir denn deine Liebestaten im Werk erstatten?“ (Nr. 27) Durch den Einfluss des Hohenliedes erhält die Gegenliebe des Menschen eine erotische Färbung. Liebesbrand, -flamme, -pfeil, -kuss, -sehnsucht und -trieb sind Wortbilder für diese geistliche Liebesbeziehung in Bachs Vokalwerk.

Nicht zu opernhaft!

Schon in der alten Kirche war es Brauch, während der Karwoche den Passionsbericht mit verteilten Rollen vorzutragen. Dies geschah mit den Formeln des gregorianischen Chorals, weshalb man von der *Choralpassion* spricht. Im Hochmittelalter ging man dazu über, die Turbae (von lat. turba: Schar, Volk) – also die Textworte des Passionsberichtes, die von mehreren Personen gesprochen wurden – mehrstimmig aufzuführen. Die protestantische Kirche übernahm die Choralpassion zunächst zögerlich, dann zunehmend problemlos. Dabei wurde der lateinische Text eingedeutscht.

Im 17. Jahrhundert bildete sich die *oratorische Passion* heraus: Sie wurde instrumental begleitet und enthielt neue Textelemente (Kirchenliedstrophen und zunehmend freie Dichtung). Nach 1700 übernahm die oratorische Passion aus der italienischen Oper Rezitativ und Da-capo-Arie bzw. Chor-Ritornell für die freigedichteten Teile.

Lediglich erlaubt

Im konservativen Leipzig wurde die oratorische Passion erst 1717 eingeführt. Diese Neuerung wurde

von der kirchlichen Obrigkeit weniger begrüßt als lediglich erlaubt. Die Geistlichkeit stand dem künstlerischen Genuss von Kirchenmusik skeptisch gegenüber. Sinnlichkeit, Empfindung und Erschütterung waren keine erstrebenswerten Ziele. Bach wurde bei seiner Anstellung als Thomaskantor ausdrücklich ermahnt, seine Kirchenmusik weder zu lang noch zu opernhaft zu gestalten.

Bach hielt – im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit – in seinen Passionen am Bibelwort der Evangelienerzählungen fest. Er bereicherte aber den Bericht durch lyrisch-meditative Einschübe, Chorsätze und Arien, deren Texte er zeitgenössischen geistlichen Dichtungen entnahm. Er kombinierte die Formen der Oper mit jenen der kirchlichen Tradition. Der Arie wurde ein breiter Raum gewährt, das Rezitativ entwickelte eine starke Ausdruckskraft und befreite sich ganz vom Vorbild des alten gregorianischen Lektionstons. Auch der instrumentale Teil gewann an Bedeutung. Den liturgischen Geist der Komposition verbürgten der Chorsatz und das protestantische Kirchenlied.

der Passion und bettet beides auf eine Art wogendes Urmeer. Er kündigt an, was Bach aus der Leidensgeschichte machen will: Das gewaltige Stück ragt weit über die schlichteren Anrufungen älterer Passionsmeister hinaus.

Der Satz ist von ungewöhnlicher Bewegtheit: Über einem beharrlichen Orgelpunkt ist eine kreisende Sechzehntelfigur - meist in den Violinen, oft in der Viola, zeitweise in den Continuo abwandernd - fast stets gegenwärtig. Wo sie vom Vokalsatz aufgenommen wird, erklingt sie auf die Worte „Herrscher“, „herrlich“, „Landen“ und „verherrlicht“: „Möglicherweise sieht Bach in ihr eine Form des Lobpreises Gottes in seiner Niedrigkeit (daher in g-Moll)“, mutmasst Alfred Dürr. „Vielleicht dürfen wir noch einen Schritt weiter-

gehen und in den dissonanten Halbtönen der Holzbläser ein Sinnbild der Kreuzigung, also der Passion, sehen. Dann wollte Bach mit diesem Satz auch musikalisch auf die Zusammengehörigkeit von Kreuz und Herrlichkeit hindeuten.“

Der Satz ist mit bewunderungswürdiger Souveränität komponiert, seine Anlage sorgfältig durchdacht. „Seine Dacapo-Form bildet nur das äussere Gewand für eine ungeheure Beziehungsfülle im Detail. Wenn je Bachsche Musik uns die philosophische Tugend des Staunens lehren kann, dann in Sätzen wie diesem.“ (Dürr)

Tröstender Ausklang

Von ähnlich elementarer Gewalt, aber einfacher im Aufbau ist der Schlusschor *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*. Die Musik zu diesem aus-



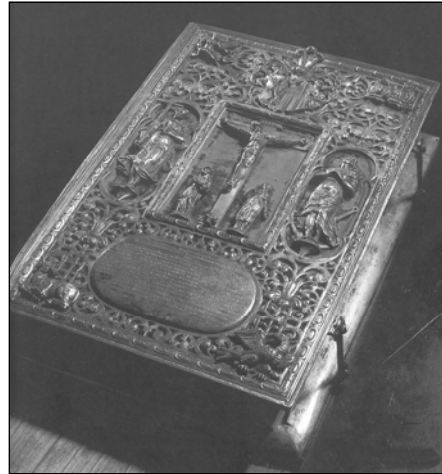
Sündenstricke werden von Gottes Hand zerschnitten. Die Dichter der Bach-Texte verwenden häufig das Bild von Sündenstricken, -ketten, -netzen oder -ruten, mit denen der Satan und die „Welt“ die Seele festhalten. In der Matthäus-Passion heisst es etwa nach der Gefangennahme Jesu: Die Welt hat „viel Netz und heimlich Stricke“. Doch der Mensch wird durch die Erlösungstat Christi befreit: „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden“, singt die Altistin in der Johannes-Passion (Nr. 11).

ladenden Finale ist durch einen der Sarabande nachempfundenen Rhythmus gekennzeichnet. Ein „höfischer“ Ton, charakteristisch für den vormaligen Köthener Kapellmeister, prägt dieses für Bach erstaunlich glatte, merklich instrumental gedachte Rondo. „Bei aller tänzerisch-formalen Glätte findet Bach doch reichlich Gelegenheit zu einer textdeutenden Satzweise.“ (Geck) Bemerkenswert ist die absteigende Melodiebewegung zu den vielen Worten, die von der Grablegung sprechen, ebenso wie die aufsteigende Figur zu den Worten „macht mir den Himmel auf“.

Mit dem weltlich angehauchten Chor-Rondo hat Bach nicht schließen wollen. Vielmehr hat er den Schlusschoral *Ach Herr, lass dein lieb' Engelein* angefügt, der dem Werk einen tröstenden Ausklang gibt. Mit der direkten Anrufung Gottes und dem Rückgriff auf ein bekanntes Kirchenlied verdeutlicht der Schlusschoral die gottesdienstliche Verankerung der Passion.

Beruhigung vor der Predigt

Die feierlichen, monumentalen Umrahmungschöre kontrastieren mit den einfachen Chorälen, welche die beiden Teile der Passion voneinander trennen und welche einst unmittelbar die Predigt umgaben. Mit dem Choral *Petrus, der nicht denkt zurück* tritt nach der aufgewühlten Stimmung eine Beruhigung ein. Damit sollte die Aufnahmefähigkeit der Ge-



Bach hielt im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit in seinen Passionen am Bibelwort der Evangelien-erzählungen fest. Bild: Bibel der Stadt Leipzig, auf die Bach vermutlich den Amtseid geschworen hat.

meinde für die Passionspredigt gewährleistet werden.

In den gewaltigen Rahmen des Eingangs- und Schlusschors stellt Bach das Geschehen von der Gefangennahme Jesu durch den Verrat des Judas bis zum packenden Bericht vom Erdbeben nach seinem Tod am Kreuz. Dramatische Akzente setzen die Turba-Chöre mit ihren meist kurzen, bedrohlich wirkenden Einwüfen. Gleich zu Beginn hat der Chor zweimal auf Jesu Frage „Wen suchet ihr?“ zu antworten – als Gruppe der Häscher, die ihn aufgrund seines eigenen Geständnisses festnehmen.

Die Gefangennahme Jesu gibt An-

lass zu zwei Sologesängen: In der Alt-Arie *Von den Stricken meiner Sünden* wird die Sündenverstrickung nicht nur durch den musikalischen Satz versinnbildlicht, sondern zusätzlich durch den Kontrast mit dem Bild der Sündenbefreiung hervorgehoben. Bei den Worten „von den Stricken meiner Sünden“ bewegt sich die Alt-Stimme tendenziell nach unten (Hölle), bei den Worten „mich zu entbinden“ nach oben (Himmel). In der Sopran-Arie *Ich folge dir gleichfalls* verkörpert der Continuo mit seinen Achteln die Schritte, während in den Sechzehnteln der Flöten

der freudige Affekt zum Ausdruck kommt, der diesen Schritten voraus-eilt. Kurz vor Ende des ersten Teils verführt die lauende, durch fugierte Einsätze dringlich, fast inquisitorisch wirkende Nachfrage des Wachpersonals *Bist du nicht seiner Jünger einer?* Petrus zum dreimaligen Verleugnen. Die wehmütige Tenor-Arie *Ach, mein Sinn* betrauert dessen Untreue.

Wildes Rufen der Menge

Der Passionsbericht des Johannes schildert hauptsächlich die grossen Gerichtsszenen vor dem Hohenpries-



„Eile, Herz, voll Freudigkeit vor den Gnadenstuhl zu treten“, singt der Tenor in der Bach-Kantate 83. Denn Christus hat durch seinen Tod die Menschen von den Folgen der Sünde befreit. Für Luther ist der Gnadenthron oder -stuhl ein Synonym für die sühnende Erlösung durch Christus. Dieses Bild taucht in der geistlichen Lyrik bei Bach häufig auf. In der Johannes-Passion wird bereits in der Passion der Gnadenthron gesehen, wenn der Chor in der Pilatus-Szene singt: „Dein Kerker ist der Gnadenthron, die Freistatt aller Frommen“. Und im Lied „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“, das Bach als Chor nach der Grablegung Jesu einsetzt, wird die Bitte ausgesprochen: „Alsdenn vom Tod erwecke mich, dass meine Augen sehen dich ... mein Heiland und Gnadenthron“.

ter und Pilatus. Er hat etwas Aufgeregtes und Leidenschaftliches an sich. Diese Eigenart hat Bach erfasst und in seiner Musik wiedergegeben, wie Albert Schweitzer in seinem erstmals 1908 erschienenen, nach wie vor grundlegenden Werk über Bach und seine Musik festhält. Die Priester- und Volkschöre werden Träger der Handlung. Auffällig ist, dass Bach drei Chormusiken je zweimal (*Wäre dieser nicht ein Übeltäter - Wir dürfen niemand töten / Sei gegrüßet, lieber Judenkönig - Schreibe nicht der Juden König / Wir haben ein Gesetz - Lässest du diesen los*) und eine dreimal (*Jesum von Nazareth - Nicht diesen, diesen nicht - Wir haben keinen König*) verwendet hat. Schweitzer nimmt an, „dass er das wilde Rufen der Menge eindrucksvoller wiederzugeben glaubte, indem er es in etlichen wenigen Themen darstellte und diese immer wiederkehren liess“.

Stimmung auf dem Siedepunkt

Die Handlung des längeren und dramatischeren zweiten Teils beginnt mit einem imposanten Aufmarsch des fanatisierten Volkes vor dem Richthaus. Gleich zu Anfang, wenn Pilatus hinaustritt und fragt: „Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?“, tönt ihm vielstimmiges, lang anhaltendes Geschrei entgegen. Die Stimmung ist von Anfang an auf dem Siedepunkt. Die Texte *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* und *Wir dürfen niemand töten* drückt Bach durch ein Thema aus, dessen

„grausige, durch gedehnte Chromatik hervorgebrachte Wirkung nicht mehr übertroffen werden kann“ (Schweitzer).

In ein herrliches Gefilde entrückt

Als Pilatus nach seinem Verhör wie zum Passahfest üblich einen Gefangenen freigeben will und Jesus zur Wahl stellt, schreit das Volk – durch die hektischen Sechzehntel der Flöten aufgehetzt – nach Barrabas. Nun hofft Pilatus, mit der Geißelung des Opfers die Masse zu besänftigen. Die Geißelung wird Anlass der Klage: *Betrachte, meine Seel' und Erwäge*. Unbeschreibliche Seligkeit liegt nach Schweitzer in diesem Bass-Arioso und der darauf folgenden Tenor-Arie. „Es ist, als ob man in ein Gefilde entrückt würde, wo die Himmelsschlüsselblumen blühen. In den herrlichen Wölbungen der instrumentalen Linien der Arie meint man den Regenbogen, von dem der Text redet, sich über der erlösten Welt ausspannen zu sehen.“

Verhöhnung und Wutausbrüche

Die Verhöhnung des dornengekrönten Christus durch die Kriegsknechte *Sei gegrüßet, lieber Judenkönig* ist ein zeremonieller Satz über würdevoll schreitenden Bässen. Sie werden begleitet von Flöten und Oboen, die als spöttisches Gelächter oder als höhnische Verbeugungen der Kriegsknechte interpretiert werden können. Anschliessend führt Pilatus den still Duldenden hinaus: „Sehet, welch ein Mensch!“. Doch durch diese Geste

entfesselt er Wutausbrüche: *Kreuzige, kreuzige!* Auch hier wirkt die Vorstellung langgezogener, heulender Rufe, wie sie eine erregte Menge ertönen lässt, bestimmend auf die Fassung des Themas ein. Dazwischen wird das *Kreuzige* in wilden Sechzehnteln wiederholt und in aufsteigender Bewegung hinaufgetrieben, „als recke das wütende Volk tausend Arme gen Himmel“ (Schweitzer).

Nach diesem Ausbruch folgt eine Beruhigung. Das Volk besinnt sich auf ein Gesetz, das Gotteslästerer zum Tode verurteilt: *Wir haben ein*

Gesetz. Die strenge Fuge unterstreicht die Gesetzhaftigkeit. Dann unterbricht Bach die Gerichtszene und fügt den Choral *Durch dein Gefängnis* ein. Gerade an dieser Stelle des dramatischen Geschehens, als Pilatus Jesus freigegeben will, wird im Sinne der Erlösungslehre die Bedeutung des gefangenen Gottessohnes als Vorbedingung für die Befreiung der Christenheit ausgedrückt. Um den Choral gruppieren sich symmetrisch die einander musikalisch und thematisch (staatliche Ordnung / Kreuzige / König) entsprechenden Chöre.



Die geistliche Barockdichtung verwendet gerne das Bild des Kreuzes als Lebens- oder Paradiesbaum. Bei Bach finden wir das Bild des blühenden Lebensbaumes als Christussymbol vor allem in den Passionen und den Kantaten zur österlichen Zeit. In der Betrachtung der Johannes-Passion nach dem Verhör vor Pilatus wird im Bass-Arioso die süsse Frucht der Passion besungen: *Wie dir auf Dornen, so ihn stechen, die Himmelschlüsselblumen blühn, du kannst viel süsse Frucht von seiner Wermut brechen“* (Nr. 31). In der Kreuzigungsszene fordert der Bass die „angefochtenen (bedrängten) Seelen“ auf, nach Golgatha zu eilen. Sie finden Jesus, den Erlöser, am Kreuz blühend: *„Nehmet an des Glaubens Flügel, flieht, ... zum Kreuzeshügel, eure Wohlfahrt blüht allda“* (Nr. 48).

Aus politischen Gründen wagt es Pilatus nicht, Jesus zu retten. Denn die Juden drohen ihm: Er erweist sich als Gegner des Kaisers, wenn er diesen selbst ernannten König nicht verurteilt (*Lässest du diesen los*). Pilatus führt den Gefangenen hinaus und appelliert an das Mitleid des Volkes: Sehet, das ist euer König. Doch der letzte Versuch, den Justizmord zu vermeiden, bewirkt das Gegenteil: Das zweite *Kreuzige, kreuzige* wird zusätzlich angefacht durch das vorangestellte, verächtliche „Weg, weg mit dem“. Auch die Hohenpriester melden sich zu Wort: *Wir haben keinen König, denn den Kaiser*, überspielt von hohnlächelnden Flöten. Nach letztem Zögern überantwortet Pilatus den Gefangenen zur Kreuzigung.

Rüpelszene vor dem Kreuz

Die Bass-Arie *Eilt, ihr angefocht'nen Seelen* lädt die Gemeinde dazu ein, den Kreuz tragenden Jesu in Gedanken auf den Hügel Golgatha zu begleiten. Der lange Chor *Lasset uns den nicht zerteilen*, dessen Sechzehntel die rollenden Würfel der emotional unbeteiligten Kriegsknechte darstellen, ist inhaltlich kaum mit dem tragischen Geschehen in Einklang zu bringen. „Bach dürfte diesen inneren Widerspruch absichtlich als Mittel stärksten Kontrasts gewählt haben, doch erscheint aus späterer Ästhetik die grobe Stimmungsschilderung der Kriegsknechte wie eine Shakespearesche Rüpelszene, die sich vor dem sterbenden Je-

sus abspielt.“ (Gottfried Scholz)

Totenklage

Die Alt-Arie *Es ist vollbracht* nimmt die letzten Worte Jesu auf, wobei Instrument und Gesang in ihrer spezifischen Klangrede bzw. Tonsprache eine Totenklage darstellen. „So gesehen, ist es auch plausibel, dass Gambe und Alt zwar nicht ausschliesslich, aber über grosse Strecken nebeneinander her musizieren, als wären sie jeweils ganz in ihren Schmerz versunken.“ (Geck) Nur ein Satz des Evangelisten „Und neigete das Haupt und verschied“ trennt die Arie von der nächsten lyrischen Einlage *Mein teurer Heiland*. Der Solobass stellt die Frage nach der Erlösung und der Chor singt wie von ferne „Jesu, der du warest tot, lebest nun ohn' End“ hinein.

Lustvolle Trauer

An die Erzählung vom Reißen des Tempelvorhangs, Erdbeben und Öffnen der Gräber schliesst sich das Arioso des Tenors *Mein Herz, in dem die ganze Welt* an. „Damit die Geschehnisse gebührend demonstriert werden können, gerät der stehende Bläserakkord in Fluss, und aus dem Streichertremolo wird eine zunehmend heftigere Bewegung. Die Singstimme schildert die Ereignisse mit einer Fülle übermächtiger und verminderter Schritte und Sprünge.“ (Geck) Gegen Schluss kommt die erregte Bewegung zum Stillstand. Der Blick wendet sich nach innen und das anfangs angesprochene Herz

wird gefragt, wie es auf den Tod Jesu reagieren will.

Diese Frage leitet zu der in hohem Masse opernhafte Sopran-Arie *Zerfließe, mein Herze* über, die von lustvoller Trauer beherrscht ist. Zwar ist die Mischung von tiefer Trauer

und sinnlichem Wohlbehagen für Bach nicht ungewöhnlich und für die pietistische Frömmigkeit sogar charakteristisch. „Aber es ist doch bemerkenswert, wie selbstverständlich Bach in einem Stück, dessen Tonart f-Moll laut Johann Mattheson ‚Verzweiflung, tödliche Herzens-



In der Nikolai-Kirche in Leipzig wurde am 4. April 1724 die Johannes-Passion uraufgeführt.

angst, Melancholie, Grauen' signalisiert, die Flöten und Oboen immer wieder in lieblichen Terzen und Sexten gehen lässt und auf dem Wort ‚Jesus‘ (Takt 64) einen geradezu koketten Vorschlag anbringt.“ (Geck)

Kontemplatives Innehalten

Leiden und Tod Christi sind ein zentraler Aspekt des christlichen Heilsverständnisses. Bach „trug als Kirchenmusiker Unvergängliches zum Verständnis dieser Botschaft bei und befähigte seine Passionsmusiken, ausserhalb des liturgischen und jen-

seits eines strikt religiösen Bereiches bis heute bestehen zu können“, schreibt Gottfried Scholz in seinem Buch über Bachs Passionen. „Anstelle der Kirche fungiert nun der Konzertsaal als Ort der Begegnung mit dem Werk“ und „eine einst kirchliche Gelegenheitskomposition versteht sich heute als Einladung an eine hektische, säkularisierte Gesellschaft zum kontemplativen Innehalten.“ In diesem Sinne bleibt Bachs Johannes-Passion ebenso zeitgemäss wie zu seinen Lebzeiten.

Folco Galli

Wir sind das jüdische Volk

Bachs „Judenchöre“ sind nicht antisemitisch

Der traditionell-christliche Antijudaismus wurde vom Antijudaismus der heidnischen Spätantike übernommen, der im Jahr 38 n. Chr. in Alexandrien erstmals in der Geschichte zu einem Pogrom führte. Das „erste und tragischste Verhängnis der jüdisch-christlichen Geschichte“ (Handwörterbuch religiöser Gegenwartsfragen) bestand darin, dass sich bereits die ersten christlichen Generationen gebräuchlicher heidnisch-judenfeindlicher Motive bedienten, weil sie sich davon einen missionarischen Erfolg unter den Nichtjuden erhofften.

Erster Beleg dafür ist der erste Brief

an die Tessalonicher (2,15-16): „Diese [die Juden] haben sogar Jesus, den Herrn, und die Propheten getötet; auch uns haben sie verfolgt. Sie missfallen Gott und sind Feinde aller Menschen; sie hindern uns daran, den Heiden das Evangelium zu verkünden und ihnen so das Heil zu bringen. Dadurch machen sie unablässig das Mass ihrer Sünden voll. Aber der ganze Zorn ist schon über sie gekommen.“

Blinde Zeugen der Wahrheit

Bis in die Neuzeit hinein zeigte sich der christliche Antijudaismus in ziemlich gleichbleibenden Formen:

Die Juden sind böswillige Christus- und damit Gottesmörder. Sie sind ein von Gott verworfenes Volk, das ruhe- und glücklos durch die Zeiten und Völker wandert. Sie sind gefährlich, weil sie die christlichen Gemeinschaften physisch (Brunnenvergifter) und geistig (Hostienschänder, Lästere, unsittlicher Lebenswandel) unterminieren. Sie müssen deshalb in eine demütigende Lebensweise abgedrängt werden. Man darf sie aber

nicht ausrotten, denn man braucht sie als blinde Zeugen der christlichen Wahrheit bis ans Ende der Zeiten (Augustinus). Man muss mit „scharfer Barmherzigkeit“ (Luther) gegen sie vorgehen.

Der christliche Antijudaismus belastet auch die Geschichte der Passionsvertonung. Seit dem 13. Jahrhundert werden im mehrstimmigen Passionsgesang die Worte der Juden



Detail der Wandmalerei in der Katharinen-Kapelle in Landau (um 1350): Mit einem mächtigen Hammer treibt ein Scherge Jesu einen Nagel durch die Hand. Der Mann mit einer das Böse schlechthin verkörpernden Erscheinung trägt einen auffälligen Hut, wie ihn im Spätmittelalter die Juden tragen mussten. Das Werk entstand zu einer Zeit, als die Pest schätzungsweise 25 Millionen Menschen (ein Drittel der damaligen europäischen Bevölkerung) dahinraffte und die ohnehin als Gottesmörder diffamierten Juden als Brunnenvergifter auch für den schwarzen Tod verantwortlich gemacht wurden.

zunehmend über den Affekt abgegrenzt. Der französische Theologe Durandus von Mende berichtet über die liturgische Praxis seiner Zeit, die Worte der „wahrlich lästerlichen Juden“ lärmend und verzerrt vorzutragen. Im Füssener Traktat (um 1450) schlägt sich für den Verfasser in den dreistimmig gesetzten Turbae direkt die Erinnerung an die Untreue der Juden nieder: „Etwas zögere ich, ob dieser Gesang dem allmächtigen Gott und Erlöser sehr wohlgefällig sei, weil er zur Erinnerung an die ungläubigen, falschen, üblen, schlechten, schrecklichen Juden gemacht wird, die so geschrien haben in der heiligsten Passion, nämlich einer tief, einer hoch, ein anderer in der Mitte.“

Sind auch die Passionen von Johann Sebastian Bach, insbesondere die Judenchöre, musikalischer Ausdruck der traditionellen Judenfeindlichkeit? Auch in jüngerer Zeit ist kritisiert worden, der Text sei antijüdisch und die Passion stelle die Juden als treibende Kraft zur Verfolgung und Verurteilung von Jesus dar. Die Juden würden als Verbündete des Bösen dargestellt und forderten sogar gegen den Willen des römischen Statthalters den Kopf von Jesus. Bach wurde zum Antisemiten abgestempelt, der Antijüdisches in die Seelen der Hörer transportiere.

Die Musikwissenschaft hat indessen nachgewiesen, dass Bach die auch von anderen Musikern vertonte Jo-

hannes-Passion von Barthold Heinrich Brockes zwar in Teilen übernommen, jedoch gerade die Teile über die Juden als Mörder stark geändert hat. Zudem „stellen die aggressiven, dramatischen Turba-Chöre in der *Johannes-Passion* nicht Juden, sondern Menschen schlechthin dar“, hält Franz Rueb in seinem Buch „48 Variationen über Bach“ fest. „Das jüdische Volk – das sind wir! Bach meint die Schuld aller Menschen am Tod Jesu. Das sagt deutlich der Chorus *Ich, ich und meine Sünden*.“

Keine antijüdische Äusserungen

Auch Bachs Bibliothek musste immer wieder als Argument für seinen Antisemitismus herhalten. Wohl standen in seiner Bibliothek die üblen antijüdischen Schriften der orthodoxen Lutheraner. Dies lässt jedoch nicht darauf schliessen, dass er diese Theologie oder Ideologie zu seiner eigenen gemacht hat. Antijüdisches Denken und Handeln war über viele Jahrhunderte in allen Bereichen so allgegenwärtig, dass von eingefleischten Antisemiten wie Paracelsus, Luther oder Erasmus von Rotterdam keine Gelegenheit ausgelassen wurde, in Briefen, Werken und Alltagsäusserungen ihren Judenhass immer wieder zu dokumentieren. Von Bach ist aber keine einzige antijüdische Äusserung überliefert.

Bach gibt im erzählerischen Gestus den Bericht des Evangelisten Johannes wieder, unterstreicht Franz Rueb.

Er dramatisiert die Unversöhnlichkeit und die Gehässigkeit des Volkes. Und er kommentiert das Geschehen, indem er mit dem Arioso, der Arie und dem Gemeindechoral zum Nachdenken über das Geschehen

anregt. „Dadurch gibt er dem Werk auch eine Versöhnlichkeit; sie liegt in der Geschichte selbst vom Opfer durch Jesus. Das ist der Beleg durch das Werk selbst: Hier liegt kein Antisemitismus vor.“ (fg)



Auch das um 1515 entstandene Gemälde „Die Kreuztragung“ von Hieronymus Bosch illustriert den traditionell-christlichen Antijudaismus. Der gedemütigte Jesus wird inmitten eines entmenschten jüdischen Mobs dargestellt. Die dämonischen Gesichter der Juden, die an ihren krummen Nasen erkennbar sind, werden durch tierisch wirkende Züge zu bössartigen Karikaturen entstellt. Ihr unmenschliches Aussehen verdeutlicht, dass sie an der Kreuzigung Jesu schuldig sind.