

Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005:

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (Johannes-Passion) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245

Inhaltsübersicht	Seite
1 Zum Leben JOHANN SEBASTIAN BACHS	1
2 Die politisch-kulturelle Situation um 1720	4
3 Zur Uraufführung der Johannes-Passion: BACHS Umgang mit dem Kampf der lutherischen Geistlichkeit um biblische Reinheit der Passionen	4
4 Johannes-Passion und Matthäus-Passion: Eckpunkte BACHScher Kirchenmusik	6
41 Keine Parodien in der Johannes-Passion?	7
42 Austausch von Teilen zwischen Johannes-Passion und Matthäus-Passion	8
43 Erweiterung der Johannes-Passion um Textstellen aus dem Matthäus-Evangelium	8
5 Zur Architektur der Johannes-Passion	9
51 <i>Chorisches Herzstück</i> der Johannes-Passion: Actus C "Pilatus" (Chöre BWV Nr. 29-50 = NBA Nr. 18b-25b)	11
52 Madrigalische Stücke (Arioso und Arie) in der Johannes-Passion	12
53 <i>Arienmässiger Schwerpunkt</i> der Johannes-Passion: Actus D "Crux" (Arien BWV Nr. 58, 60 und 63 = NBA Nr. 30, 32 und 35)	13
6 Symbolik und Tonarten in BACHS geistlichem Werk	14
61 Symbolik	14
62 Tonarten	14
7 Zum Anti-Judaismus in der Johannes-Passion	15
8 Weitere Specifica der johanneischen Passion und Umsetzung bei BACH	18
81 BACHS Umsetzung des johanneischen Passions-Kolorits	18
82 Sondergutsvertonungen in der Johannes-Passion	20
9 Abkürzungen und Literatur	20
91 Abkürzungen	20
92 Literatur	21

1 Zum Leben JOHANN SEBASTIAN BACHS

MARTIN LUTHERS (1483-1546) Reformation hatte als einen wesentlichen Punkt die Verkündigung des Gotteswortes in der Landessprache (statt in Latein) erstritten. Was in der heutigen Zeit religiöser Beliebigkeit ein Achselzucken auslösen mag, war auch vor 280 Jahren religiös wie gesellschaftlich noch eine existentielle Frage.

Ohne Auslandsreisen und ohne *ausländische* Primadonna als Gattin erreichte JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) zu Lebzeiten nie die internationale Reputation von GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) oder von JOHANN ADOLF HASSE (1699-1783). Abgesehen von einigen wenigen wie WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) erkannte nach JOHANN SEBASTIAN BACHS Tod ausserhalb Berlins kaum jemand mehr dessen Genie, bis der 20jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) die Matthäus-Passion 1829 zum ersten (!) Mal seit BACHS Tod zur Aufführung brachte.

JOHANN SEBASTIAN BACH war ebenso genial wie verkannt. Geboren in Eisenach, mit 9 Jahren Halb-, mit 10 Vollwaise, machte er sich mit 15 Jahren auf, sein Brot selber zu verdienen. Weil er einen Urlaub zum Besuch des grossen Organisten DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707) in Lübeck eigenmächtig um zwei Monate verlängerte, den Arnstädter Chor mit seinen reich verzierten Choralbegleitungen auf der Orgel überforderte und seiner Cousine und nachmaligen Frau MARIA BARBARA das Singen in der Kirche gestattete, musste der 22jährige einen Tadel des Kirchenvorstands von Arnstadt einstecken.¹ Er zog als Organist nach Mühlhausen und vermählte sich, litt aber unter dem Streit zwischen sangfreudigen Lutheranern und ablehnenden Pietisten. So nahm er 1708 einen Ruf als Dirigent und Organist an den Hof des Herzogs WILHELM ERNST VON SACHSEN-WEIMAR an; dort war BACH indessen dem Kapellmeister JOHANN SAMUEL DRESE (1644-1716) unterstellt, und nach dessen Tode wurde ihm dessen Sohn als Nachfolger vorgezogen. Als ihm Fürst LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN einen Posten als Hofkapellmeister anbot, kämpfte BACH 1717 zuerst monatelang vergeblich um berufliche Freistellung und wurde im April 1717 gar 3 Wochen ins Gefängnis geworfen, bevor ihn der Herzog von Weimar "*mit angezeigter Ungnade*" freigab.² Der neue Brotherr war zunächst leidenschaftlicher Gambenspieler, lehnte aber als Calvinist kirchliche Instrumentalmusik ausserhalb calvinistischer Choräle ab. Dennoch wäre Köthen (1717-1723) nach eigenem Bekunden³ wohl BACHS glücklichste Zeit geblieben, wäre nicht im Sommer 1720 seine Frau MARIA BARBARA während BACHS Dienstreise mit seinem Brotherrn plötzlich verschieden und er mit vier unmündigen Kindern zurückgeblieben. Zwar heiratete BACH Ende 1721 die 20jährige Sopranistin ANNA MAGDALENA WÜLCKEN; aber sein Fürst verlor die Freude an der Musik, nachdem er eine Prinzessin von Anhalt-Bernburg geheiratet hatte, deren Lebensleistung sich im Desinteresse an der Musik erschöpfte.

BACH, freudvoller *Lutheraner*, wollte seine Kinder nicht in finster calvinistischer Weise, sondern unbedingt an einer lutherisch geprägten Universität erziehen und ausbilden lassen. So unterzog sich JOHANN SEBASTIAN BACH 1723 für die Besetzung des verwaisten Thomasschulkantors in Leipzig mannigfachen Prüfungen als Organist und Komponist, bevor er schliesslich, nachdem "die besten Musiker" GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767, Hamburg) und CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760, Darmstadt) die Wahl ausgeschlagen hatten, als Lückenbüsser unter allerlei entwürdigenden Bedingungen⁴ angestellt wurde. Dank BACH sicherte sich am 9. April 1723 der Leipziger Rats Herr ABRAHAM CHRISTOPH PLATZ einen Platz in der Geschichte, als er in tapferem Kampf gegen das Mittelmass seine Hände in Unschuld wusch: "Da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen"⁵. Am 22. April 1723 zeigte der Rat für einmal Grösse: Er wählte einen "mittleren".⁶ In Leipzig kämpfte, komponierte, dozierte, musizierte, blieb und litt BACH bis zu seinem Tod.

Die wiederholten behördlichen Versuche zur Schmälerung seiner verbrieften Rechte und die Dauerpolemik des 22 Jahre jüngeren, kirchenmusikfeindlichen Rektors der Thomasschule,

¹ BLUME, MGG I 968; T'HART, 10.

² VON DADELSEN: *Bach*, 5.

³ BLUME, MGG I 968f; JOHANN SEBASTIAN BACH, Brief an GEORG ERDMANN vom 28. Oktober 1730: "Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschliessen. Es musste sich aber fügen, dass erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählte, da es denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musicalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas laulicht werden wollte, zumahln da die neüe Fürstin schiene eine *amusa* zu seyn: so fügte es Gott, dass zu hiesigem Directore Musices u. Cantore an der Thomas Schule vociret wurde." Der vollständige Brief bei T'HART, 71-73.

⁴ Am 5. Mai 1723 musste JOHANN SEBASTIAN BACH in Leipzig eigenhändig einen entsprechenden "*Revers*" schreiben und unterzeichnen; zu einem Teil des Inhalts vgl. Ziffer 3 am Anfang hiernach!

⁵ Vgl. GERHARD, 1.

⁶ Im 20. Jahrhundert drehte der grosse Philosoph, Musikwissenschaftler und Soziologe THEODOR W. ADORNO (1903-1969) den Spiess maliziös um und meinte: "*Sie sagen BACH und meinen TELEMANN.*" Vgl. GERHARD, 1.

JOHANN AUGUST ERNESTI (1707-1781), für aufklärungs- und kopforientierte zulasten von glaubens- und gottzentrierter Ausbildung (letztere mit entsprechender Pflege der Musik) erschwerten JOHANN SEBASTIAN BACH angesichts der Unmöglichkeit eines Umzugs das Leben zunehmend. Wehrte er sich, so wurde er vom Rat unter Anspielung auf den entwürdigenden Revers vom 5. Mai 1723 als "*inkorrigibel*" kritisiert.

BACHS musikalisches Wirken in seinen Lebensperioden

Tabelle 1

Ort	Zeit	Situation			Hauptwerke
		religiös	Stellung	persönlich	
Weimar	1703	Lutherisch	Hofkapell-Geiger		
Arnstadt	1703-1707	Lutherisch	Organist	1707 Heirat mit MARIA BARBARA BACH	Kirchenkantate "Denn Du wirst meine Seele" BWV 15
Mühlhausen	1707-1708	Umkämpft lutherisch/ pietistisch	Organist		
Weimar (5000 Einwohner)	1708-1717	Lutherisch	1708-1714 Hoforganist		Orgelbüchlein, Präludien, Fugen, Toccaten
			1714-1717 Konzertmeister	Bei der Besetzung der Hofkapellmeisterstelle wird BACH übergangen, will weggehen, wird eingekerkert und dann "mit angezeigter Ungnade" entlassen	30 Kirchenkantaten, darunter "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 und "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21
Köthen	1717-1723	<i>Calvinistisch (kirchenmusikfeindlich)</i>	Hofkapellmeister	Bestes Einvernehmen mit Fürst LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN (Musikliebhaber, Gambenspieler)	Instrumentalkonzerte 6 Brandenburgische Konzerte (1721) Violinsonaten Cellosonaten
				1720 Tod MARIA BARBARA BACHS; 1721 Heirat mit ANNA MAGDALENA WÜLCKEN	6 Englische Suiten 6 Französische Suiten Wohltemperiertes Klavier I Inventionen/Sinfonien Rein weltliche Kantaten (<i>keine Kirchenmusik</i>)
Leipzig (25000 Einwohner)	1723-1750	Lutherisch	Director Musices Lipsiensis und Thomaskantor	1725-1733 Nach der Geburt eines geistig behinderten Sohnes 1725 verlieren JOHANN SEBASTIAN und ANNA MAGDALENA BACH sieben gemeinsame Kleinkinder jeweils innerhalb weniger Monate. Diese Schicksalsschläge <i>lähmen</i> BACHS zuvor unglaubliche Schaffenskraft ab 1730 nachhaltig. Vor allem geistliche Werke werden nun selten.	1723-1729: Johannes-Passion Magnifikat 4 Motetten 4 Kantatenjahrgänge Matthäus-Passion 1730-1740: Repräsentative Festmusiken 1735-1740: Lutherische Messen Klavierkonzerte Wohltemperiertes Klavier II Achtzehn Choräle 1740-1750: h-moll-Messe Goldberg-Variationen Musikalisches Opfer Kunst der Fuge

2 Die politisch-kulturelle Situation um 1720

Als Bach 4jährig war, standen die Türken vor Wien. Bis 1700 hatte Prinz EUGEN von SAVOYEN sie bis nach Belgrad zurückgeworfen und bis 1718 auch den ungarischen Banat zurückerobert. Seither war dem mächtigsten Thron in Europa, dem katholischen Frankreich, die Achse zur islamischen Pforte als wirksame Erpressungsmassnahme gegen die befürchtete Umklammerung durch die Herrschaft der Habsburger Kaiser in deutschen, italienischen und iberischen (somit auch in lateinamerikanischen) Landen verbaut.

1715 war der hegemonieversessene französische Sonnenkönig LUDWIG XIV. gestorben. Er hatte die grösste Armee Europas seit der Antike ausgehoben, 1688 die Kurpfalz und die mit England verbündeten reformierten Niederlande angegriffen und in der Hoffnung, mit dem spanischen Thron auch dessen gesamte lateinamerikanische und karibische Kolonien in seinen Besitz zu bringen, den *Spanischen Erbfolgekrieg* (1701-1713) angezettelt. 1713 verankerte der Friede von Utrecht - GEORG FRIEDRICH HÄNDEL hatte dazu das sog. Utrechter Te Deum zu komponieren - erstmals das Prinzip des *Mächtegleichgewichts* in einem völkerrechtlichen Vertrag; er brachte die europäische Anerkennung der Königskrone für das protestantische *Preussen*, bestätigte den *konfessionspluralistischen* Charakter des "Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation" und *zerstörte* zugleich das *spanische* Riesenreich, die *französische* Hegemonie und die *habsburgische* Universalmonarchie.

1719 endete der *Nordische Krieg* zwischen dem mit Frankreich verbündeten Schweden und Polen mit einem Sieg Polens. Preussen und Hannover hatten reformierte Fürstenhäuser, und KARL VI., der habsburgische Kaiser des "Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation" stand kinderlos da, was nach der spanischen nun die *oesterreichisch-deutsche Nachfolgefrage* eröffnete. Auch die reformierten Hannoveraner waren als englische Könige zugleich immer noch deutsche Kurfürsten.

Die Konfessionszersplitterung, die allseitige Schwächung der alten Grossmächte und das englisch fremdgesteuerte Mächtegleichgewicht auf dem Kontinent erklären, weshalb das *Deutsche Reich* mittlerweile ein ziemlich *ungeordneter Haufen zumeist mehr oder weniger verrotteter Kleinfürstentümer*⁷ war; manche Gegenden hatten sich noch kaum von den apokalyptischen Verwüstungen des Dreissigjährigen Krieges (1618-1648) erholt. Zu den Landstrichen, die sich von abertausendfachem Mord, Ausrottung des Viehs, Verbrennung grösstflächiger Feldergruppen und körperlicher und seelischer Schändung ganzer Generationen aus der Kriegszeit als erste erholten, gehörte das Gebiet um Weimar, Halle, Leipzig und Köthen. So erhielt Weimar 1695 das erste Theater der Gegend. Kein Wunder, spielte die Oper fortan eine grosse Rolle. Dies sollte sich auch auf die *instrumentale Grossform der Passion* auswirken, deren Vollendung JOHANN SEBASTIAN BACH bringen sollte.

3 Zur Uraufführung der Johannes-Passion: BACHS Umgang mit dem Kampf der lutherischen Geistlichkeit um biblische Reinheit der Passionen

Die Schikanen gegenüber dem streitbaren und verkannten⁸ Meister begannen bereits mit seinem Amtsantritt. Am 5. Mai 1723 musste JOHANN SEBASTIAN BACH neben anderem einen Revers unterzeichnen, dass er "*in Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen, die Music dergestalt einrichten*" müsse, dass "*sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht*

⁷ Vgl. auch PAHLEN, 218.

⁸ Eine freilich verschollene Leipziger Zeitschrift soll 1742 eine Rangliste der namhaftesten deutschen Komponisten der Zeit veröffentlicht haben. Darin nahm GEORG PHILIPP TELEMANN Rang 1, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL Platz 2, JOHANN SEBASTIAN BACH hingegen ... Rang 7 ein! Vgl. PAHLEN, 214f.

*aufmuntere*⁹ und überhaupt "*solche Compositiones ... machen, die nicht theatralisch wären*"¹⁰.

Bis 1770 hatte noch niemand den Wunsch entwickelt, das Leben Jesu *historisch* zu erfassen. Reihenfolge und Chronologie der Ereignisse in Jesu Leben interessierten weder Protestanten noch Katholiken. Für das Verständnis antijudaistischer Spitzen in BACHS Vertonung der Johannes-Passion ist diese Feststellung von entscheidender Bedeutung.

Das 18. Jahrhundert war in Deutschland also noch weit bis in die Aufklärung hinein geprägt von einem ebenso *unerbittlichen wie engstirnigen Kampf lutherischer Pfarrer um evangelische Rechtgläubigkeit*, der vatikanischer Intoleranz in nichts nachstand. Dies bekam beispielsweise der Lausitzer Pfarrerssohn, Breslauer Armeestabsschreiber, danach Wolfenbütteler Bibliothekar, Gelehrte und Dichter GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729-1781) zu spüren: Im Kampf gegen diese Unduldsamkeit der Hamburger Pfarrerschaft, v.a. den Hauptpastor der Hamburger Katharinenkirche JOHANN MELCHIOR GOEZE (1717-1786) gegenüber seinem vorverstorbenen Hamburger Freund, Orientalistikprofessor, Philosophen, Theologen und Religionskritiker HERMANN SAMUEL REIMARUS (1694-1768)¹¹ griff LESSING in seinem dramatischen Gedicht "*Nathan der Weise*" 1779 auf die Ringparabel des Juden Melchisedech aus GIOVANNI BOCCACCIOS (1313-1375) Novellenzyklus *Decamerone*¹² zurück. Zuvor hatten bereits die Hamburger Komponisten GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759), GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767), JOHANN MATTHESON (1681-1764) und REINHARD KEISER (1674-1739) diese Unduldsamkeit der pfarrherrlichen Glaubenswächter zu spüren bekommen: Sie alle hatten ihre Passionsoratorien allesamt *ausserhalb* der Kirchen aufführen müssen.¹³

Als "opernhaft" galten diesen Glaubenshütern Passionen, welche die Leidensgeschichte unter Ausklammerung des biblischen Berichts ("*genus humile*", "niederer oder Predigt-Stil") darboten oder wie in Oper und Oratorium gebräuchlich als geistliches Drama ("*genus sublime*", "hoher Stil") vorstellten und auf emotionale Rührung und Erschütterung abzielten. Sie pflegten damit die Tradition des 1704 in Hamburg uraufgeführten Oratoriums "Der blutige und sterbende Jesus" von CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLD (1681-1721) weiter. Zu diesem Zweck wurden dem chorischen Exordium (Einleitung), der rezitativen biblischen Prosa, den Turba-Chören und der Gratiarum actio (Schlusschoral) weitere betrachtende Teile freier geistlicher Dichtung (Arioso und Arien) beigefügt. Solche *Passionsoratorien* also setzten sich nur langsam und gegen massiven Widerstand der Geistlichkeit durch. Die Pfarrherren wehrten sich namentlich gegen die Eliminierung des Bibeltextes.

⁹ Hier zit. nach FINSCHER, 5.

¹⁰ Vgl. DÜRR, 58. Die Angst der Behörde vor "Opernhaftem" gegenüber JOHANN SEBASTIAN BACH erscheint umso absurder, als BACH nicht einmal eine Oper komponiert zu haben scheint, als er am Hofe in Weimar wirkte, wo eine der ersten Opernbühnen Deutschlands zur Verfügung stand!

¹¹ LESSING veröffentlichte posthum Teile aus REIMARUS' enzyklopädisch grosser deistisch-kritischer "Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes", in der REIMARUS die erste historische Bibelkritik vortrug, wonach die Jünger nach JESU Tod die Auferstehung erdichteten und damit das christliche Lehrsystem schufen, JESU *innerjüdisches* Anliegen aber aus dem Judentum herausbrachen. REIMARUS zwang damit die protestantischen Kirchen, aus der dogmatischen Behandlung der Evangelien herauszufinden und ihre historische Analyse aufzunehmen. Vgl. dazu die grundlegende Studie des grossen Friedensnobelpreisträgers, Universitätsdozenten für Neues Testament, BACH-Verehrers, Orgelbauexperten, Organisten und Urwald-Arztes ALBERT SCHWEITZER: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*. 2 Bände (Siebenstern-Taschenbücher 77/78 und 79/80.) München-Hamburg 1966, Bd. I (Siebenstern 77/78), 56-68.

¹² GIOVANNI BOCCACCIO: *Das Dekameron*. Neubearbeitete Ausgabe von JOHANNES VON GUENTHER. Berlin 1938, 41-44. Das *Decamerone* entstand 1348-1353; die Ringparabel vgl. Erster Tag, Kapitel III.

¹³ Vgl. DÜRR, 46.

JOHANN SEBASTIAN BACH versuchte daher seine Johannes-Passion in eine Tradition zu stellen, welche bereits sein 1722 verstorbener Vorgänger, JOHANN KUHNAU, mit einer Markus-Passion 1721 begonnen hatte und die also dem konservativen Leipziger Kirchenmusikgeschmack vertraut sein musste. Nur: *Wie* BACH dies anpackte! Was er an dramatischer Vergegenwärtigung der Passion in ein strenges Werk formte, überstieg das Fassungsvermögen kleinbürgerlicher Krämerseelen. In den *turbæ* sprengte BACH die Grenzen dessen, was die Leipziger Bühne an Dramatik zu bieten hatte. Und gerade dies hatten die Kirchenvorstände doch zu verhindern versucht! Die Choräle waren so reichartig verziert, dass der Gemeinde keine Möglichkeit zum spontanen Mitsingen verblieb. Kurz: Bereits mit der Johannes-Passion sprengte BACH jede bequeme Tradition.

Wie die Protokolle des Leipziger Stadtrates belegen, entstanden bereits während der Ausarbeitung des Werkes – es muss in knapp 7 Wochen zwischen dem 20. Februar und dem 7. April 1724 entstanden sein!¹⁴ – zwischen dem Meister und den Behörden Querelen. BACH akzeptierte den Entscheid der Stadtbehörde, dass die Uraufführung der Johannes-Passion in der Nikolaikirche, nicht in der Thomaskirche stattfindet, erst, als man ihm in der Nikolaikirche einen grösseren Aufführungsraum zugestand und wenigstens das dortige Cembalo reparieren liess.

Uraufgeführt wurde die Johannes-Passion dann am Karfreitag, 7. April 1724 in der Nikolaikirche in Leipzig.¹⁵ Weitere Aufführungen zu BACHS Lebzeiten fanden mindestens in den Jahren 1725, 1728 oder 1732 und 1749 statt.¹⁶ Unterbrochen durch eine halbstündige Predigt, wurde die Johannes-Passion jeweils am Karfreitag in der Nachmittagsvesper aufgeführt, so dass der Karfreitagnachmittagsgottesdienst gegen 3 Stunden dauerte. Der Stadtrat scheint vorübergehend zum rechten gesehen und eine für den 27. März 1739 geplante 3. Wiedergabe des Werkes eines derart "mittleren" Komponisten schlicht verboten zu haben ...¹⁷ Mit der doppelhörigen Matthäus-Passion ging der Meister noch weiter als in der Johannes-Passion; so wurde sie nur dreimal aufgeführt (1729, 1736 und 1742). Erst der kaum 20jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY brachte die Matthäus-Passion am 11. März 1829 erstmals seit BACHS Tod wieder zur Aufführung, verhalf damit "SEBASTIAN"¹⁸ als Kirchenmusiker endlich zur Renaissance¹⁹ und beendete den Kampf gegen das Mittelmaß.

4 Johannes-Passion und Matthäus-Passion: Eckpunkte BACHScher Kirchenmusik

Von den fünf Passionen, die JOHANN SEBASTIAN BACH nach Ausweis des Nachrufs PHILIPP EMANUEL BACHS und JOHANN FRIEDRICH AGRICOLAS von 1754 komponiert haben soll²⁰, sind einzig die Johannes-Passion und die Matthäus-Passion erhalten geblieben.

¹⁴ So mit näherer Begründung DÜRR, 71 und 125.

¹⁵ Unzutreffend BLUME, MGG I 1001 ("26. März 1723").

¹⁶ DÜRR, 141 gegenüber BLUME, MGG I 1001f.

¹⁷ Am 17. März 1739 wurde BACH der Ratsbescheid überbracht, dass "die von ihm auf bevorstehenden Char-Freytage haltende Music, bis auf darzu erhaltene Erlaubniss, unterbleiben solle": hier zit. nach DÜRR, 24f und 141 gegenüber BLUME, MGG I 1001.

¹⁸ Schlicht so nennt der 18jährige FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY 1827 in einem Brief an seine Mutter nach achtjährigem Studium der damals auffindbaren Autographe den höchstens lokal noch nicht völlig vergessenen JOHANN SEBASTIAN BACH voller Verehrung einzig bei seinem zweiten Vornamen: Man finde das Wichtige "alles zusammen ... im Sebastian". Hier zit. nach WILDHAGEN, 11.

¹⁹ DURANT XIV, 196; vgl. ausserdem PAHLEN, 223.

²⁰ Über die 5. *Passion* JOHANN SEBASTIAN BACHS ist nichts weiter bekannt. Eine *Markus-Passion* JOHANN SEBASTIAN BACHS von 1732 auf den Text PICANDERS (CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI) ist verschollen; die *Lukas-Passion* BWV 246 existiert zwar in einer handschriftlichen Abschrift JOHANN SEBASTIAN BACHS von 1735, stammt aber ohne jeden Zweifel nicht von ihm, sondern von einem mittelmässigen Komponisten von solider Ausbildung (BLUME, MGG I 1002), aufgrund auffälliger

41 Keine Parodien in der Johannes-Passion?

Oeffter hat BACH auf Melodien eigener früherer weltlicher Kantaten zurückgegriffen und ihnen neu einen geistlichen Text unterlegt (*Parodie*). Dies war in der barocken Kirchenmusik ein beliebtes Verfahren (etwa bei CLAUDIO MONTEVERDI [1567-1643], MICHAEL PRAETORIUS [1571-1621], ALESSANDRO SCARLATTI [1659-1725] und GEORG FRIEDRICH HÄNDEL [1685-1759]). Kein anderer Komponist aber hat die Parodie auch nur annähernd so oft und so vielfältig gepflegt wie JOHANN SEBASTIAN BACH.

Dies lag zunächst *ökonomisch* nahe. Ohne Photokopiergerät, ohne EDV, ohne Schreibmaschine, ohne Durchschlagpapier, für die *sofort einzusetzende Gebrauchsmusik* niemals über die Möglichkeiten des Drucks verfügend²¹, allein auf Federkiel, Tinte, Papier und die eigene Arbeitskraft angewiesen, war selbst ein BACH nur mit *Parodien* im Stande, eigene Werke wie Themen anderer Komponisten innert nützlicher Frist festzuhalten, neben allen anderen Verpflichtungen im verlangten immensen Umfang kompositorisch tätig zu bleiben und das viele Erhaltenswerte und weiter Verwertbare anderer Komponisten im eigenen geographisch engen Wirkungskreis bekannt zu machen. BACHS Parodieverfahren ist insofern wie die beliebten Variationskompositionen von Barock bis Spätromantik eine den beschränkten technischen Möglichkeiten und den ökonomischen Einschränkungen Kulturschaffender jener Zeit angepasste Vorwegnahme kultureller Globalisierung.

Parodien dienen zugleich der Sicherung des Geschaffenen, seiner wiederholten Aufführung und der Vertiefung der darin enthaltenen theologischen Aussage. BACH hat *niemals* ein *geistliches* Werk später *weltlich* parodiert, weil er sich als musikalischen *Prediger* versteht.

Die Johannes-Passion 1724 steht - mit Ausnahme der ungefähr 30 Weimarer Kantaten zwischen 1708 und 1717 - am *Beginn* von BACHS Kompositionstätigkeit in Sachen Kirchenchormusik, die Matthäus-Passion (1727 oder spätestens 1729) an deren *Ende*. Zwischen den einzigen beiden erhaltenen Passionen hat JOHANN SEBASTIAN BACH 4 ganze Jahrgänge Kirchenkantaten geschaffen. Die Matthäus-Passion gibt die *Summe* von BACHS Erfahrung mit Kirchenchormusik wieder und enthält daher verschiedene Parodien. Weil jedoch die Johannes-Passion am *Anfang* von BACHS Schaffen für Kirchenchor steht, ist zumindest ihre Erstfassung in *keiner* Weise von *Parodien* auf thematisches Material durchsetzt, welches BACH zuvor in *andern* Werken verwendet hätte. BACH hat das Parodieverfahren aber *innerhalb* der Johannes-Passion mehrmals angewandt (vgl. Ziffer 51 Tabelle 5).

Parallelen zu andern Werken mit einiger Wahrscheinlichkeit vom Eisenacher Hofkapellmeister JOHANN MELCHIOR MOLTER (1696-1765). Bereits FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY und JOHANNES BRAHMS hatten erkannt, dass das brave Opus zwar in Teilen BACHS *Handschrift*, aber unmöglich BACHS *Musik* wiedergeben konnte: Vgl. HÄFNER, 12-14, sowie meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 27./28. März 2004 (u.a. mit HEINRICH SCHÜTZ [1585-1672]: Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Lukas für Favorit-Sänger und vierstimmigen Chor a capella [1664], SWV 480, sowie JOHANN HERMANN SCHEIN [1586-1630]: Die mit Tränen säen [Psalm 126,5-6]. Nr. 3, sowie: Siehe, nach Trost war mir sehr bange [Jesaja 38,17-19a]. Nr. 18 aus: Israelsbrunnlein [Leipzig 1623]), hier: Ziffer 436 Fn. 38.

²¹ Zu Lebzeiten JOHANN SEBASTIAN BACHS wurden nur gerade seine weltliche Mühlhausener Ratswechsellkantate (1708) und in Nürnberg seine "Canonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch" gedruckt. Ausserdem wurden 1736 wurden noch einige geistliche Lieder JOHANN SEBASTIAN BACHS in ein Leipziger Kirchengesangbuch aufgenommen, und *auf eigene Kosten und im Selbstverlag* liess der Meister 1726-1742 sukzessive die vier Teile seiner "Clavier Uebung" sowie 1747 das "Musikalische Opfer" drucken. Sämtliche übrigen der über 1100 Werke wurden erst nach des Meisters Tod gedruckt, beinahe keines davon vor Beginn des 19. Jahrhunderts! Vgl. PAHLEN, 224f; BLUME, MGG I 1034f.

42 Austausch von Teilen zwischen Johannes-Passion und Matthäus-Passion

Erst die Zweitfassung der Johannes-Passion 1725 parodiert im Schlusschor (BWV Nr. 68 "Christe Du Lamm Gottes") die Nr. 4 aus der Kantate BWV 23 "Gerechter Gott und Davids Sohn". Für die 3. Aufführung der Johannes-Passion wurde dieser Satz wieder durch den ursprünglichen Choral "O Herr, lass Dein lieb' Engelein" ersetzt. Der Choral "O Mensch beweine Dein' Sünde gross", den BACH vielleicht bereits in Weimar (vor 1717) komponiert hat²² und der heute als Nr. 35 den ersten Teil der Matthäus-Passion abschliesst, ersetzte zunächst 1725 den Eingangsschor zur Johannes-Passion, bevor ihn BACH in die Matthäus-Passion umplatzierte und der Johannes-Passion wieder den ursprünglichen Eingangsschor "Herr, unser Herrscher" zurückgab. Für jede Aufführung der Johannes-Passion pflegte BACH nämlich wieder neue Sätze zu schreiben und das Werk nochmals zu überarbeiten. BACHS Johannes- und Matthäus-Passion sind also durch *Parodien* miteinander verbunden:

Tabelle 2²³

Ursprünglicher Standort		Endgültiger Standort		Text	Bemerkungen	NBA Seite
Passion	BWV Nr.	Passion	NBA Nr.			
Johannes I (1724)	1	Johannes III	1	Herr, unser Herrscher	Wieder in Johannes III, 1	1-21
Johannes II (1725)	1	Matthäus	35	O Mensch, beweine Dein Sünde gross	E-Dur, BWV 244	218-237
Johannes I (1724)	68	Johannes III	40	O Herr, lass Dein lieb' Engelein	Wieder in Johannes III, 68	216f
Johannes II (1725)	68			Christe, Du Lamm Gottes	Parodie aus der Kantate "Gerechter Gott und Davids Sohn" BWV 23 Nr. 4	260-270

43 Erweiterung der Johannes-Passion um Textstellen aus dem Matthäus-Evangelium

Tabelle 3

BWV Nr.	NBA Nr.	Seite	Text	Matthäus-Evangelium	Bemerkungen
18	12c a.E.	57f	Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und ging hinaus und weinte bitterlich. (<i>Evangelist</i>)	26,75	Im Anschluss an Joh 18,27 als Ueberleitung zur <i>Arie des Tenors</i> BWV Nr. 19 = NBA Nr. 13: "Ach, mein Sinn, wo willst Du endlich hin, wo soll ich mich erquicken?" Das Johannes-Evangelium selbst berichtet gar keine Reue PETRI!
61	33	187	Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stück von oben bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen. Und die Gräber taten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen! (<i>Evangelist</i>)	27,51-52	Im Anschluss an den <i>Choral</i> BWV Nr. 60 = NBA Nr. 32 am Ende: "Jesu, der Du warest tot" Als Ueberleitung zum <i>Arioso des Tenors</i> BWV Nr. 62 = NBA Nr. 34: "Mein Herz, indem die ganze Welt"

²² Vgl. mit näherer Begründung DÜRR, 17f und 88.

²³ Vgl. VON DADELSEN, *Johannespassion*, 2f.

Andererseits vertont die Johannes-Passion in den Rezitativen die gesamte Passionsgeschichte nach Johannes (Joh 18,1-19,42) vollumfänglich mit einer geringfügigen Auslassung: Joh 18,39 (BWV Nr. 28 = NBA Nr. 18a Takt 16 [S. 87]) unterlässt die Spezifizierung "auf Ostern", obwohl LUTHER-Bibeln diese Worte stets mit enthielten.

ROBERT SCHUMANN hielt die Matthäus-Passion übrigens irrigerweise noch für die ältere als die vermeintlich ausgereifere Johannes-Passion.²⁴ Wie also ist das Meisterwerk aufgebaut?

5 Zur Architektur der Johannes-Passion

Die theologische Tradition zur Zeit BACHS untergliederte den biblischen Passionsbericht liturgisch in fünf "Actus" (vgl. in Tabelle 4 die Abfolge A-E).²⁵ Die zäsurbildende Stellung der Choräle in den Sätzen 5, 14, 26 und 37 (vgl. Tabelle 4) lässt darauf schliessen, dass JOHANN SEBASTIAN BACH *diese Untergliederung* übernommen hat.

Im einzelnen variieren diese Actus je nach Evangelium sehr stark, weil beispielsweise im Johannes-Evangelium das Abendmahl von der Passion (Joh 18,1-19,37) völlig abgesetzt berichtet wird (vgl. Joh 6,1-71) und der Gethsemane-Bericht überhaupt wegfällt.

Tabelle 4 zeigt auf einen Blick, in welchen der fünf "Akte" BACH welche Schwerpunkte setzt:

Unschwer ist zu erkennen, dass im *Actus C ("Pilatus")* der Schwerpunkt auf den *Turbæ* (in Kolonne 4 sind *Turba-durchsetzte Rezitative kursiv* hervorgehoben) und den zugehörigen besinnlich-betrachtenden drei *Chorälen* liegt.

Im *Actus D ("Crux" = "Kreuz")* hingegen verlagert sich das Schwergewicht hin zu den *Arien*, die zudem ganz *asymmetrisch* platziert sind. Dies ist von theologischer Bedeutung.

Es ist interessant, von dieser Feststellung aus die Grundarchitektur des Meisterwerkes etwas näher zu ergründen. Wir widmen uns in Ziffer 51 hiernach dem Actus C ("Pilatus") und anschliessend in Ziffer 53 dem Actus D ("Crux" = "Kreuz").

²⁴ So ROBERT SCHUMANN über seinen "Erzvater der Musik" in einem Brief an MORITZ HAUPTMANN vom 8. Juni 1851: "Es scheint mir kaum zweifelhaft, dass die *Johannes-Passion* die *später*, in der Zeit höchster Meisterschaft, geschriebene ist." Hier zitiert nach T'HART, 151f. SCHUMANN dürfte öfters die kürzere Johannes-Passion haben hören können als die doppelchörige und nahezu doppelt so lange Matthäus-Passion, und kritische Hintergrundinformationen zu BACH waren ihm noch nicht zugänglich, weil die meisten Werke BACHS bis 1850 noch gar nicht gedruckt waren!

²⁵ Vgl. DÜRR, 66f und 118.

Musikalische Schwerpunkte in den Actus der Johannes-Passion

Tabelle 4

Bst.	Actus	Bei JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion			
		NBA Nr.	Rezitative Evangelist und Soliloquenten/ <i>Turbae</i>	Arie	Choral
	Exordium I	1			Chorus: Herr, unser Herrscher
A	Hortus = Garten	2	<i>Joh 18,1-8</i>		
		3			O grosse Lieb
		4	<i>Joh 18,9-11</i>		
		5			Dein Will gescheh, Herr Gott
B	Pontifices = Priester	6	<i>Joh 18,12-14</i>		
		7		Von den Stricken meiner Sünden	
		8	<i>Joh 18,15a</i>		
		9		<u>Ich folge Dir gleichfalls</u>	
		10	<i>Joh 18,15b-23</i>		
		11			Wer hat Dich so geschlagen
		12	<i>Joh 18,24-27; Mt 26,75</i>		
		13		<u>Ach, mein Sinn</u>	
		14			Petrus, der nicht denkt zurück
Predigt					
	Exordium II	15			Christus, der uns selig macht
C	Pilatus	16	<i>Joh 18,28-36</i>		
		17			Ach, grosser König
		18	<i>Joh 18,37-19,1</i>		
		19		Arioso: Betrachte, meine Seel	
		20		Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken	
		21	<i>Joh 19,2-12a</i>		
		22			Durch Dein Gefängnis, Gottes Sohn
		23	<i>Joh 19,12b-17</i>		
		24		Eilt, Ihr angefochtenen Seelen	
		25	<i>Joh 19,18-22</i>		
		26			In meines Herzens Grunde
D	Crux = Kreuz	27	<i>Joh 19,23-27a</i>		
		28			Er nahm alles wohl in acht
		29	<i>Joh 19,27b-30a</i>		
		30		Es ist vollbracht	
		31	<i>Joh 19,30b</i>		
		32		Mein teurer Heiland, lass Dich fragen	
		33	<i>Mt 27,51-52</i>		
		34		Arioso: Mein Herz, indem die ganze Welt	
		35		Zerfliesse, mein Herze	
		36	<i>Joh 19,31-37</i>		
				37	
E	Sepulchrum = Grab	38	<i>Joh 19,38-42</i>		
		39			Chorus: Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine
		40			Ach Herr, lass Dein lieb Engelein

51 **Chorisches Herzstück der Johannes-Passion: Actus C "Pilatus" (Chöre BWV Nr. 29-50 = NBA Nr. 18b-25b)**

Die Johannes-Passion enthält vier *Chorsatz-Paare mit gleicher Vokalthematik* (vgl. Tabelle 5). Die *Chorpaare B, C und D* (vgl. Tabelle 5) erscheinen im chorischen Herzstück des Actus C = "Pilatus" (vgl. Tabelle 4) der Johannes-Passion. Wie FRIEDRICH SMEND 1926 herausgeschält hat, versinnbildlicht dieses Herzstück ein *Kreuz*²⁶ (vgl. Schaubild 1) und nimmt bei BACH also im Prozess das Geschehen auf Golgatha vorweg, welches allein zur Befreiung der Menschen aus der Verstrickung ihrer Sündenschuld führt.

Die vier *Chorsatz-Paare* der Johannes-Passion

Tabelle 5

Chorpaar	Erster Chorsatz				Zweiter Chorsatz = Parodie ²⁷				Bemerkungen
	BWA Nr.	NBA Nr.	Seite	Anfangswortlaut	BWA Nr.	NBA Nr.	Seite	Anfangswortlaut	
A	23	16b	69-75	Wäre dieser nicht ein Übeltäter	25	16d	76-80	Wir dürfen niemand töten	Ursprünglich <i>nicht</i> zur Parodierung vorgesehen ²⁸
B	34	21b	102-105	Sei gegrüßet, lieber <u>Jüdenkönig</u>	50	25b	152-156	Schreibe nicht: der <u>Jüden König</u>	Die unterstrichenen Worte laden geradezu zur Parodie ein!
C	36	21d	107-112	Kreuzige, <u>kreuzige!</u>	44	23d	133-139	Weg, weg mit dem, <u>kreuzige</u> ihn!	Verwandtschaft im Satzbau: Vordersatz mit Fortspinnungen a und b ²⁹
D	38	21f	113-120	Wir haben ein Gesetz	42	23b	124-131	Lässest Du diesen los	

Einzig das *Chorpaar A* erscheint nicht in dieser Kreuzesstruktur (vgl. Schaubild 1). Dafür sorgt *Chorsatz II dieses Chorpaares* für weitergehende Verbindungen innerhalb der ganzen Johannes-Passion: Betrachtet man nämlich die instrumentale Begleitung näher, so lässt sich ein viertaktiger "instrumentaler Modellsatz"³⁰ herausdestillieren, der - bei wechselnder Instrumentation und Variationen in den Mittelstimmen - in fünf Sätzen wiederkehrt:

Ein wiederkehrender "*instrumentaler Modellsatz*" in BACHS Johannes-Passion Tabelle 6

BWV Nr.	NBA Nr.	Takte	Wortlaut	Seiten
3	2b	18-21	Jesum von Nazareth	24-25
5	2d	31-34	Jesum von Nazareth	26-27
25	16d	43-47 (variierend wiederholt bis Takt 59)	Wir dürfen niemand töten	76-80
29	18b	20-24	Nicht diesen, sondern Barrabam	88
46	23f	75-79	Wir haben keinen König denn den Kaiser	140

²⁶ 1947 machte SMEND in seiner Studie *Luther und Bach* dann darauf aufmerksam, dass dieses Kreuz diagonal betrachtet auch ein griechisches *Chi*, den Anfangsbuchstaben des Beinamens Jesu (Christus) bildet: X für Χριστος.

²⁷ Je der spätere Satz aller verwandten Satzpaare ist die *Parodie* des früheren Satzes: Vgl. mit näherer Begründung BREIG, 65-96; ausserdem DÜRR, 84.

²⁸ Vgl. DÜRR, 82.

²⁹ Vgl. DÜRR, 82. - Zur Fortspinnung vgl. hiernach, Fn. 35.

³⁰ So DÜRR, 80-86, hier: 80f.

Verklammerung der Chöre BWV Nr. 29-50 = NBA Nr. 18b-25b

Schaubild 1

Nicht diesen, diesen nicht, sondern Barabbam!		BWV Nr. 29 = NBA Nr. 18b, S. 88 d-moll, 4/4	Lässest Du diesen los, so bist Du des Kaisers Freund nicht, denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.	WEG, WEG MIT DEM, KREUZIGE IHN!
Sei gegrüßet, lieber <u>Jüdenkönig!</u>		BWV Nr. 34 = NBA Nr. 21b, S. 102-105 B-Dur, 6/4 (Chorpaar B Chorsatz I)		
BWV Nr. 36 = NBA Nr. 21d, S. 107-112 g-moll, 4/4 (Chorpaar C Chorsatz I)	BWV Nr. 38 = NBA Nr. 21f, S. 113-120 F-Dur/d-moll, 4/4 Fuge, Start: Bass, Thema wie BWV Nr. 42/NBA Nr. 23b (Chorpaar D)	BWV Nr. 40 = NBA Nr. 22, S. 123 E-Dur, 4/4 DURCH DEIN GEFÄNGNIS, GOTTES SOHN, IST UNS DIE FREIHEIT KOMMEN, DEIN KERKER IST DER GNADENTHRON, DIE FREISTATT ALLER FROMMEN; DENN GINGST DU NICHT DIE KNECHTSCHAFT EIN, MÜSST' UNSRE KNECHTSCHAFT EWIG SEIN.	BWV Nr. 42 = NBA Nr. 23b, S. 124-131 E-Dur/cis-moll, 4/4 Fuge, Start: Bass, Thema wie BWV Nr. 38/NBA Nr. 21f (Chorpaar D)	BWV Nr. 44 = NBA Nr. 23d, S. 133-139 h-moll/fis-moll, 4/4 (Chorpaar C Chorsatz II)
KREUZIGE, KREUZIGE!	Wir haben ein Gesetz, und nach diesem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.	BWV Nr. 46 = NBA Nr. 23f, S. 140 h-moll, 4/4	Wir haben keinen König denn den Kaiser	
		BWV Nr. 50 = NBA Nr. 25b, S. 152-156 B-Dur, 6/4 (Chorpaar B Chorsatz II)	Schreibe nicht: der Jüden König, sondern dass er gesaget habe: Ich bin der <u>Jüden König!</u>	

52 Madrigalische Stücke (Arioso und Arie) in der Johannes-Passion

Die *madrigalischen* Stücke der Passion (Arien und Arioso³¹) sind mit bloss zwei Ausnahmen (Nr. 9 und 13, dazu vgl. Tabelle 4 und hiernach)³² in freier Anlehnung an die freie Passionsharmonie "*Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus*" des Hamburger Ratsherrn und Dichters BARTHOLD HINRICH BROCKES (1680-1747) von 1712

³¹ Vgl. KÜHN, 41 und 45: Das Arioso ist eine kantable Monodie (im Unterschied zur deklamatorischen Monodie im *Stile recitativo*). Als selbstständige Form ist das Arioso in der Kirchenmusik ein kürzeres Stück betrachtenden Charakters, dessen expressive Melodik getragen wird von einer einheitlichen Bewegungsfläche der Begleitung, in BACHS Johannes-Passion etwa BWV Nr. 31 = NBA Nr. 19: "Betrachte, meine Seel".

³² Vgl. DÜRR 68-70.

gestaltet, die vor 1719 auch bereits GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759)³³, JOHANN MATTHESON (1681-1764), REINHARD KEISER (1674-1739) und GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767) vertont hatten. BACHS Textautor könnte unter Theologen ohne poetische Ambitionen zu suchen sein.³⁴

Lediglich zweimal werden in der Johannes-Passion *Ariosi* mit *Arien* (Ritornellen) motivisch verbundet: BWV Nr. 31 = NBA Nr. 19 (Bass-Arioso: "Betrachte, meine Seele") mit BWV Nr. 32 = NBA Nr. 20 (Tenor-Arie: "Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken") einerseits und BWV Nr. 62 = NBA Nr. 34 (Tenor-Arioso: "Mein Herz, indem die ganze Welt") mit BWV Nr. 63 = NBA Nr. 35 (Sopran-Arie: "Zerfliesse, mein Herze") anderseits.

Die Tenor-Arie BWV Nr. 19 = NBA Nr. 13 "Ach, mein Sinn" ist ein *Ritornell* mit folgendem Aufbau:

- 8 Takte Vordersatz
- 5 Takte Fortspinnung (2 + 2 + 1 = abgespaltener Takt) (= auch Sinnbild der Wundmale Christi)³⁵
- 3 Takte Epilog (= auch Sinnbild der Dreifaltigkeit).

53 ***Arienmässiger Schwerpunkt der Johannes-Passion: Actus D "Crux" (Arien BWV Nr. 58, 60 und 63 = NBA Nr. 30, 32 und 35)***

Die Anordnung der *Arien* in der Johannes-Passion ist nicht annähernd so regelmässig wie jene der Chöre. Die *Arien* betonen die *entscheidenden* Ereignisse der Passion.³⁶ Und hier zeigt sich im Actus D "Crux" (vgl. Tabelle 4) gerade eine völlig *andere* Gesetzmässigkeit als im Actus C "Pilatus". Im Kreuzigungsakt heben eine ungewöhnliche *Häufung* von *Arien* und ein *Arioso Jesu Todesstunde* als Höhepunkt heraus. Diesmal geht es nicht mehr um die *Vorwegnahme* im *Prozess*, sondern um die *reale Umsetzung*, die reflektiert wird. Die Dreizahl der *Arien* wird umso eher als Hinweis auf die Dreifaltigkeit verstanden werden dürfen, als die *Häufung* der *Arien* heraussticht. Der Nachdruck wird unbestreitbar auf die *Betrachtung der Todesstunde* gelegt.³⁷

Häufung der *Arien* im Actus C: "Crux" = "Kreuz"

Tabelle 7

BWV Nr.	NBA Nr.	Seiten	Wortlaut	Bemerkungen
58	30	173-177	Es ist vollbracht	Alt-Arie
60	32	178-187	Mein teurer Heiland, lass Dich fragen	Bass-Arie
62	34	188-189	Mein Herz, indem die ganze Welt	Tenor-Arioso
63	35	189-197	Zerfliesse, mein Herze	Sopran-Arie

Dass alle vier Stimm lagen innerhalb dieser vier *Soli* einen madrigalischen Einsatz haben, deutet darauf hin, dass JOHANN SEBASTIAN BACH damit die Universalität des Erlösungsaktes betonen will. Wiederum ist er also Verkündiger des lutherischen Bibelverständnisses.

³³ Vgl. dazu meine Einführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 1. und 2. Juni 2002 mit GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): Esther. The Oratorium (Erstfassung London 1718), S. 2.

³⁴ Vgl. DÜRR, 70f. In der am 2. Januar 1724 uraufgeführten Kantate BWV 153 "Schau, lieber Gott, wie meine Feind" finden sich dieselben textlichen Abweichungen von BROCKES Textvorlage.

³⁵ Vgl. DÜRR, 100f. Der Fortspinnungstypus des *Ritornells* bei JOHANN SEBASTIAN BACH und ANTONIO VIVALDI (1678-1741) betont das fließende Weitertreiben anstelle einer Symmetrie, motivische Ausspinnung in drei Teilen anstelle inhaltlicher Entsprechung zweier Hälften, ungehinderte motivische Energie anstelle entgegengestellten Kontrastes. Fortspinnung meint *Bewegung statt Gleichgewicht*.

³⁶ Vgl. DÜRR, 67f und 122f.

³⁷ DÜRR, 123.

6 Symbolik und Tonarten in BACHS geistlichem Werk

61 Symbolik

BACH besass eine grosse theologische Bibliothek (vgl. Ziffer 7 hiernach am Anfang). Seine Werke sind voller Anspielungen, etwa auf die heiligen Zahlen der holländisch-reformierten, zuvor aber bereits das ganze Mittelalter hindurch gepflegten, bis auf ATHANASIUS (~295-373) und AUGUSTINUS (354-430)] zurückgehenden Zahlensymbolik.³⁸ BACH verwendet in seinen geistlichen Werken einfache Zahlen *allegorik* ebenso wie tiefgründige Zahlensymbolik und eine unwahrscheinlich rationale Zahlen *kabbalistik*: Nicht nur die biblischen Zahlen werden verwendet, sondern auch ihre Produkte, Summen oder Potenzen. Eigenhändige Notizen bei bestimmten Tonkombinationen erhärten, dass BACH die Symbolik bewusst einsetzte: etwa die 3 für die Dreifaltigkeit (bei BACH etwa in Form dreistimmiger Passagen oder von Triolen), 5 für die Wunden Christi, 6 für die Flügel der Seraphim, 7 für die Himmel oder die Schöpfungstage oder aber die Geistesgaben, 11 (bei BACH etwa in Form der Anzahl Einsätze) für die treuen Apostel, 12 für die Stämme Israels, aber dann auch die Kirche, d.h. die Gemeinde. Die *Oktave* steht für Gottes Allmacht. Ihm widmet BACH regelmässig am Ende eines eigenen Werkautographs die Bemerkung: SDGI für *Soli Deo Gloria* = Allein Gott gebührt Ruhm.

62 Tonarten

BACHS Werke sind regelmässig von starker Symbolik, architektonischer Stringenz und voller *versteckter theologischer Aussagen*. Dies gilt auch von der Wahl seiner Tonarten. In BACHS Tonartenwechseln etwa steckt oftmals eine *theologische Aussage*. Dies zeigt sich wiederum am chorischen Herzstück (vgl. Ziffer 51) von Actus C der Johannes-Passion:

Zur Bedeutung der Tonarten in BACHS Johannes-Passion

Tabelle 8 (Anfang)

BWA Nr.	NBA Nr.	Tonart	Spezifische Bedeutung der Tonart bei BACH	Bemerkungen
29	18b	d-moll	Grab, Tod, Todesmächte, Starres ausdrückend, gewaltig, stark, <i>Tonart des Fluchs</i>	
34	21b	B-Dur	Sternentonart, Glaube an das Licht	Vgl. bereits 6. Brandenburgisches Konzert BWV 1051 (entstanden in Köthen 1721)
36	21d	g-moll	Verzagen, Aufgeben, Todesahnung, Tragik des Weltgeschehens, tiefster Schmerz, Hoffnungslosigkeit	
38	21f	F-Dur d-moll	humoristisches Element, religiös Grab, Tod, Todesmächte, Starres ausdrückend, gewaltig, stark, <i>Tonart des Fluchs</i>	1. Brandenburgisches Konzert BWV 1046 2. Brandenburgisches Konzert BWV 1047 (beide entstanden in Köthen 1721)
40	22	E-Dur	Wärmste und tiefgründigste aller Tonarten, Höhepunkt der Poesie, Tonart der Sonne, unerreichter Ideale, des Göttlichen, der Helligkeit einer andern Welt	

³⁸ BLUME: Bach, in: MGG I 1030f; BLANKENBURG, MGG XVI 1975f. - Ein Beispiel unter Ziffer 53 hiervoor!

Zur Bedeutung der Tonarten in BACHS Johannes-Passion

Tabelle 8 (Schluss)

BWA Nr.	NBA Nr.	Tonart	Spezifische Bedeutung der Tonart bei BACH	Bemerkungen
42	23b	E-Dur cis-moll	Wärmste und tiefgründigste aller Tonarten, Höhepunkt der Poesie, Tonart der Sonne, unerreichter Ideale, des Göttlichen, der Helligkeit einer andern Welt helle Molltonart, Schönheit und Wärme in Schwermut und Sehnsucht getaucht, ruhevolle Sehnsucht	
44	23d	h-moll fis-moll	edle Sehnsuchtstonart, menschliche Sündenschuld, Umherirren, Wähnen, Abgrundgefahr, tiefe Zerknirschung, dämonische Nuance: Fluch Katastrophentonart, tiefster Abgrund, tiefste Absturzgefahr, abwärts drückend, (seelisches) Leiden	Johannes-Passion BWV 245, BWV Nr. 19 = NBA Nr. 13: Tenor-Arie "Ach mein Sinn, wo willst du hin?"
46	23f	h-moll	edle Sehnsuchtstonart, menschliche Sündenschuld, Umherirren, Wähnen, Abgrundgefahr, tiefe Zerknirschung, dämonische Nuance: Fluch	
50	25b	B-Dur	Sternentonart, Glaube an das Licht	Vgl. bereits BACH: 6. Brandenburgisches Konzert BWV 1051 (entstanden in Köthen 1721)

7 Zum Anti-Judaismus in der Johannes-Passion

Nach scheusslichen antijüdischen Ausschreitungen in Mainz und Worms von 1614 und 1615 sowie hunderten schlimmster Pogrome seit dem Kosakenaufstand von 1648 bis 1685 im Gebiet der Ukraine und Polens flohen Juden scharenweise aus Polen nach Deutschland. Von 1675 bis 1720 beteiligten sich beispielsweise im Durchschnitt alljährlich 648 Juden an den Leipziger Handelsmessen.³⁹

JOHANN SEBASTIAN BACH war durch verschiedene Umstände antijudaistisch beeinflusst. Er besass in seiner für die damalige Zeit grossen, 83 theologische Werke umfassenden⁴⁰ Handbibliothek das Werk "Judaismus und Judenthum. Das ist: Ausführlicher Bericht von des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstokkung"⁴¹ des notorischen Judenhetzers JOHANNES MÜLLER, Pastor der Hamburger Petrikirche während des 30jährigen Krieges. Und MARTIN LUTHERS (1483-1546) *drei Schriften über das Judentum* müssen JOHANN SEBASTIAN BACH ebenfalls bekannt gewesen sein:

- a. "Dass Jesus Christus ein geborner Jude sei" (Frühschrift);
- b. "Von Schem Hamphoras" (1543);
- c. "Von den Jüden und ihren Lügen" (1543).

Derweil LUTHER zu Beginn noch geglaubt hatte, mit seiner reformatorischen Rückkehr zur Schrift allein auch die Juden vom christlichen Glauben zu überzeugen, wurde er angesichts des Ausbleibens sichtbarer Erfolge zunächst unduldsam⁴² und dann mit zunehmendem Alter

³⁹ DURANT XII 476-481, hier: 477.

⁴⁰ DURANT XIV 180-196, hier: 194f.

⁴¹ Vgl. dazu MARISSSEN, passim; DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM, 63.

⁴² Vgl. nur aus MARTIN LUTHER: Grosser Katechismus (1529), 3. Artikel, kurz vor Schluss: "Darümb scheiden und sondern diese Artikel des Glaubens uns Christen von allen andern Leuten auf Erden.

gegen die Juden immer ausfälliger. Seine beiden Spätschriften zum Judentum sind unleugbar antijudaistisch. In der letztgenannten Schrift "Von den Juden und ihren Lügen" erteilt LUTHER zum Schutz des Christentums vor jüdischer Ansteckung folgende "7 Ratschläge":

"scharffe barmherzigkeit" gegenüber Juden, denn es müsse "uns Christen kein Scherz sondern grosser Ernst sein, hie wieder Rat zu suchen und unser Seelen von den Juden, das ist: vom Teufel und ewigen Tod, zu erretten".

1. "dass man ihre Synagoga mit feuer verbrenne, und werfe hier zu, wer kann, schwefel und Pech.
2. Dass man auch ihre Häuser desgleichen zerbreche und zerstöre.
3. Dass man ihnen nehme alle ihre Betbüchlein.
4. Dass man ihren Rabinern bei Leib und Leben verbiete, hinfurt zu lehren.
5. Dass man ihnen den Wucher verbiete und nehme ihnen alle Barschaft und Kleinod.
6. Und dass man den jungen starken Juden und Jüdin lasse ir brot verdienen im schweis der nasen."

Der erwähnte JOHANN MATTHESON (1681-1764), Komponist, Musiktheoretiker und ehemals Hamburger Musikkollege GEORG FRIEDRICH HÄNDELS (1685-1759), verlangt zu BACHS Zeit, man müsse der "Hartnäckigkeit eine eigene Stelle unter den Klangreden" einräumen; man könne sie "schön vorstellen", indem "in der einen oder anderen Stimme solch eigensinnige Klanggänge angebracht werden, die man sich fest vornimmt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Bey den Welschen ist eine Art des Kontrapunkts bekannt, welchen sie *perfidia* nennen, und der gewissermassen hierher gehöret."⁴³ Nach dem zeitgenössischen französischen Kleriker und Musiker SÉBASTIAN DE BROSSARD (1655-1730) kennzeichnet sich eine *Fuga perfidiata* dadurch, dass "*l'on s'obstine à suivre toujours le même dessin*". BACH verbindet in der Johannes-Passion die Redensweise der "*perfidia iudaica*" mit der musikalischen Affektfigur der *Perfidia* beispielsweise in den wiederkehrenden chromatischen Steigerungen der Chöre BWV Nr. 23 = NBA Nr. 16b "Wäre dieser nicht ein Uebeltäter" (S. 69-75) und BWV Nr. 25 = NBA Nr. 16d "Wir dürfen niemand töten" (S. 76-80) oder im thematisch wiederkehrenden Material der weiteren drei Chorsatz-Paare (vgl. Tabelle 5).⁴⁴ Auch diesbezüglich sind die *Turbæ* in der Johannes-Passion also stark *vernetzt*.

In den beiden Fugen BWV Nr. 38 = NBA Nr. 21f "Wir haben ein Gesetz" (S. 113-120) und BWV Nr. 42 = NBA Nr. 23b "Lässest Du diesen los" (S. 124-131) verwendet BACH ein Thema, welches ebenso *ironisch* entschuldigend ("Wir haben ein Gesetz") wie *drohend* ("Lässest Du diesen los") einsetzbar ist: Die Betonung liegt beide mal auf dem letzten Wort. Der Höhepunkt der Fuge "Wir haben ein Gesetz" folgt dann in der Aussage: "und nach *dem* Gesetz"⁴⁵ (muss er sterben). In tiefender Ironie wird der Mord dem *Gesetz* angelastet.

Denn was ausser der Christenheit ist, es seien Heiden, Türken, Juden oder falsche Christen und Heuchler, ob sie gleich nur einen wahrhaftigen Gott gläuben und anbeten, so wissen sie doch nicht, was er gegen ihn gesinnet ist, können sich auch keiner Liebe oder Guts zu ihm versehen, darümb sie in ewigem Zorn und Verdammnis bleiben." Zit. nach: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Göttingen ⁹1982, 543-733, hier: 661. Ferner – nach LUTHER – die *Konkordienformel der Augsburgerischen Konfession* von 1530, *Solida Declaratio*, XI: Von der ewigen Vorsehung und Wahl Gottes: "Dann es seind wohlverdiente Strafen der Sünden, wann Gott an einem Lande oder Volk die Vorachtung seines Worts also strafet, dass es auch über die Nachkommen gehet, wie an den Juden zu sehen ...". Zit. nach: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Göttingen ⁹1982, 735-1100, hier: 1080.

⁴³ MATTHESON, 248 und 419; vgl. dazu auch die Untersuchung des aufklärerischen Genfer Philosophen JEAN-JACQUES ROUSSEAU im *Dictionnaire de Musique*. Paris 1768; GIEGLING, MGG X 1046f; DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM, 63.

⁴⁴ Die lateinisch zelebrierte römisch-katholische Karfreitagliturgie enthielt in den grossen Fürbitten noch bis zu der vom II. Vatikanischen Konzil veranlassten Liturgiereform vor 30 Jahren die Bitte: "Oremus et pro *perfidis Judaeis*: ut Deus et Dominus noster auferat velamen de cordibus eorum; ut et ipsi agnoscant Jesum Christum, Dominum nostrum". Das Gebet hier zit. nach BOMM, 360.

⁴⁵ Hervorhebung des "dem" im Sinne von "diesem", vgl. DÜRR, 85.

Dieselbe tiefende Ironie kennzeichnet den Chor BWV Nr. 34 = NBA Nr. 21b "Sei gegrüsst, lieber Jüdenkönig" (S. 102-105). Die lebensfrohe Stimmung (B-Dur!) unterstreicht die Verlogenheit des mordgierigen Mobs. BACH vertont aber dabei nur den Text, den der Evangelist Johannes hinterlassen hat, in der Weise, wie ihn BACHS Zeit verstanden hat: Alles wird den *Juden* angelastet - Geschichte hin oder her. Erst 50 Jahre später hinterfragt HERMANN SAMUEL REIMARUS (vgl. Ziffer 3 hiervor) die unhistorisch zurechtgebogenen Evangelien, welche den Foltermord an Jesus mit zunehmender zeitlicher Distanz den Juden statt dem brutalen Gewaltmenschen PILATUS angelastet haben.

Eine Schlüsselstelle für diesen (von früher her überlieferten) Antijudaismus findet sich in der Johannes-Passion m.E. in BWV Nr. 10 = NBA Nr. 6 Takte 7-11 (S. 32): "Es war aber Kaiphas, der den Juden riet, es wäre gut, dass ein Mensch würde umbracht für das Volk" (Joh 18,14 in LUTHERS Uebersetzung). In der lateinischen *Vulgata* - JOHANN SEBASTIAN BACH sollte an der Thomas-Schule in Leipzig neben Musik auch Latein unterrichten - heisst die Stelle: "Erat autem Caiphas, qui consilium dederat Judaeis: Quia expedit, unum hominem mori pro populo."⁴⁶ LUTHERS Uebersetzung unterlässt die im lateinischen wie (erst recht) im griechischen unübersehbare Betonung des "ein" (unum) und übergeht die mindestens so nahe liegende Deutung "zu Tode kommen" oder schlicht "sterben" anstelle des "umgebracht werden", so dass aus dem Ratschlag des Kollaborateurs einer brutalen Besatzungsmacht ein eiskaltes Mordkomplott des (unterdrückten!) Volkes wurde, für welches furchtsame (! vgl. Joh 18,29.31.38f; 19,4-16) Besatzungskräfte instrumentalisiert werden.

So überragend JOHANN SEBASTIAN BACH als Musiker ist, als Mensch ist er den Vorstellungen seiner Zeit verhaftet. Er vermag das allgemeine christliche Cliché von den verstockten Juden noch nicht zu hinterfragen, welches MARTIN LUTHER aus Enttäuschung über das Ausbleiben nachhaltiger Erfolge seiner Missionsbestrebungen weiterentwickelt hatte. In Kirchenkantaten wie Passionen hat sich JOHANN SEBASTIAN BACH als Diener und Künder *lutherischer* Theologie verstanden, die er nirgends weiter hinterfragt hat. Der Antijudaismus der verschiedenen christlichen Denominationen variierte vor der Französischen Revolution von Konfession zu Konfession leider einzig nach Zeit, Ort, inhaltlichen Einzelheiten und äusseren Umständen; auf seine grundsätzliche "Berechtigung" wurde der Antijudaismus ausserhalb der Kreise vereinzelter ausgegrenzter Freigeister leider kaum je abgefragt.

Im Februar 1723 ist im Deutschen Reich noch nirgends ein Toleranzgedanke sichtbar. FRIEDRICH II. der Grosse von Preussen (1712-1786) wird sein Königsamt erst 1740 antreten und erklären: "*Hier kann jeder nach seiner Fassung selig werden*". Erst GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, enger Freund des grossen aufklärerischen Kaufmanns, Philosophen und Juden MOSES MENDELS Sohn (1729-1786)⁴⁷, den der Zürcher Pfarrer JOHANN KASPAR LAVATER (1741-1801) vergeblich zu missionieren versucht, wird früh zum Philosemiten und bekämpft in BACHS letztem Lebensjahr 1749 als 20jähriger mit seinem Jugenddrama "Die Juden" die Vorurteile gegen das Judentum in Preussen. Fünf Jahre später nimmt LESSING 1754 in der "Rettung des Hieronymus Kardanus" die Grundgedanken seines dramatischen Gedichts "Nathan der Weise" vorweg. Aber da ist JOHANN SEBASTIAN BACH bereits tot und nahezu vergessen. Noch ein weiteres Vierteljahrhundert später, am 13. Juli 1778 kann der Hamburger Pastor JOHANN MELCHIOR GOEZE bei Herzog CARL VON BRAUNSCHWEIG gegen den Philosemiten GOTTHOLD EPHRAIM LESSING problemlos die Wiedereinführung der persönlichen Zensur erwirken.⁴⁸

⁴⁶ Der griechische Urtext lautet: "ην δε Καιαφας ο συμβουλευσας τοις Ιουδαιοις οτι συμφερει ενα ανθρωπον αποθανειν υπερ του λαου."

⁴⁷ MOSES MENDELS Sohn ist in der Tat LESSINGS Vorbild für die Figur des *Nathan*.

⁴⁸ Wortlaut des Kabinettsbefehls vom 13. Juli 1778 etwa in GOTTHOLD EPHRAIM LESSING: *Nathan der Weise*. Ein dramatisches Gedicht. Mit Materialien. Ausgewählt und eingeleitet von JOACHIM BARK. (Klettbuch, 35116.) Stuttgart-München-Düsseldorf-Leipzig 1981, 153f.

Ironie des Schicksals: Dem Enkel des erwähnten grossen Juden MOSES MENDELS Sohn wird JOHANN SEBASTIAN BACH die Wiederentdeckung seiner Matthäus-Passion (vgl. Ziffer 3 hiervoor am Ende) und damit die Renaissance seiner Kirchenmusik zu verdanken haben: FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY ist ... konvertierter Jude.⁴⁹

8 Weitere Specifica der johanneischen Passion und Umsetzung bei BACH

Hinter der Rückführung des ursprünglichen Eingangschors in die Johannes-Passion (vgl. Tabelle 2) steht *theologische* Absicht: Auch wenn zu BACHS Zeiten noch keine kritische Bibelexegese existierte, blieb es dem Meister offensichtlich nicht verborgen, welch grundlegend *andere* Theologie das *Johannesevangelium* und dessen Passion von den Synoptikern *Matthäus*, *Markus* und *Lukas* abhebt. An die Stelle des Leidens tritt bei Johannes der Triumph, an die Stelle des Verzagtseins souveräne Gelassenheit, an die Stelle der Erniedrigung Erhöhung durch Erfüllung des Auftrags des himmlischen Vaters.

"Die Johannespassion leidet an einer unlogischen Szenenfolge und einer teutonischen Neigung zu donnernden Deklamationen; die späteren Teile zeugen jedoch von einem Zartgefühl und einer andächtigen Versenkung, die von tiefster Wirkung sind. Die Arie 'Es ist vollbracht' ist eine erschütternde Wiedergabe dieses Ereignisses, das für jeden Künstler, sei er Komponist oder Maler, wohl die schwerste Prüfung darstellt."⁵⁰ Dieses Urteil WILL DURANTS ist stark amerikanisch gefärbt; die Szenenfolge liegt nicht in BACHS Konzeption, sondern im griechischen Johannes-Evangelium begründet; und hinsichtlich der "teutonischen Neigung zu donnernden Deklamationen" bleibt BACH Verkündiger von LUTHERS Bibelverständnis.

81 BACHS Umsetzung des johanneischen Passions-Kolorits

Liturgisch mussten BACHS Passionen die Predigt einrahmen. Anders als die Matthäus-Passion mit zwei nahezu gleich langen Teilen ist der zweite Teil der Johannes-Passion gut doppelt so umfangreich wie der erste. Die Turba-Chöre der Johannes-Passion sind nicht nur für die Tempowechsel von herausragender Bedeutung. Die Rolle des Volkes mit dem *Wutausbruch* in der zentralen Gerichtsszene stellt den Chor in die Mitte des kompositorischen Geschehens. Aus diesem Grund ist in der Johannes-Passion kein derart strenger Aufbau mit der Abfolge Bericht - Arioso - Arie zu finden wie in der Matthäus-Passion: Wenn in der Johannes-Passion ein gewaltbereiter Mob eine Lynchjustiz ins Werk setzt, dürfen keine schönen Arien die Szene aufhellen. Von den acht Arien der Johannes-Passion steht nur gerade eine im Pilatus-Akt (kurz vor Schluss der Gerichtsszene), nämlich die Bass-Arie BWV Nr. 48 = NBA Nr. 24 "Eilt, ihr angefochtenen Seelen" (S. 142-150).

Die biblische Prosa der Einzelpersonen (Evangelist und Soliloquenten [Jesus, Pilatus, Petrus und übrige Einzelpersonen]) wird praktisch ausschliesslich in *Secco-Rezitativen* (also höchstens mit akkordartiger Continuo-Begleitung) vorgetragen.⁵¹

⁴⁹ FELIX MENDELSSOHN-BERTHOLDY selber zum Schauspieler EDUARD DEVRIENT: "Dass es ein Judenjunge hat sein müssen, der den Leuten die grösste christliche Musik" wiederbrachte! Hier zit. nach KAZNELSON, 879.

⁵⁰ DURANT XIV, 191f. - DURANT verrät hier wenig Tiefgang: Eine *einzig* Arie steht in der Johannes-Passion an *ungewohnter* Stelle, nämlich BWV Nr. 13 = NBA Nr. 9 "Ich folge Dir gleichfalls mit *freudigen* Schritten", die ein ziemlich belangloses Ereignis (Petri Nachfolgen) kommentiert und doch beträchtliche Distanz ("freudig") zum bevorstehenden Passionsgeschehen markiert. Vgl. DÜRR, 68.

⁵¹ Vgl. DÜRR, 78.

JOHANN SEBASTIAN BACH pflegte den biblischen Text in seinen Passionen stets mit *roter Tinte* zu schreiben. Dies zeigt, wie sehr er sich als Kuder des Wortes verstand. Wie geht BACH in der ersten seiner erhaltenen Passionen mit diesem biblischen Text um?

Johanneisches Passionskolorit und Umsetzung bei BACH

Tabelle 9

Bei- spiel	Evangelienfundstelle		Unterscheidend Johanneisches	Niederschlag in BACHS Johannes-Passion		
	Johannes	Synoptiker		Inhalt	BWV	NBA
1	18,1-6	Mt 26,39. 42 Mk 14,35f. 39 Lk 22,42f	Passion = Heimkehr zum Vater, <i>Erhöhung</i> statt Leiden (kein Gethsemane-Gebet, statt JUDAS-Kuss zu Boden-Fallen der Häscher)	"Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist Dein Name in allen Landen" (vgl. Ps 8,2) verherrlicht Jesus als Einheit mit dem Vater (vgl. Joh 10,30); der vor aller Schöpfung gewesene Gottessohn (Joh 1,1) hat sich in die Welt erniedrigt (Joh 1,5. 11.14) und steigt wieder zum Vater empor (Joh 3.13-15.18); "Ach grosser König, gross zu allen Zeiten"	Nr. 1 Nr. 27	Nr. 1 Nr. 17
2	18,8	-	Bitte JESU um freies Geleit nur für die Jünger; JESU Vorauswissen alles Folgenden (Reue PETRI für Verleugnung fehlt)	"Oh grosse Lieb, o Lieb ohn alle Massen": Anspielung auf Joh 15,12f; 17,12: JESUS lässt sein Leben aus Liebe zu seinen Freunden	Nr. 3	Nr. 7
3	18,33f; 19,9-11	Mt 27,11-14 Mk 15,2-5 Lk 23,3	Ueberlegenheit JESU beim Verhör vor PILATUS (zum Schweigen vgl. Jes 53,7)	"Durch Dein Gefängnis, Gottes Sohn": Anspielung auf JESUS, der den devoten PILATUS in dessen Bestrebungen, ihn freizulassen, aus heilsgeschichtlicher Notwendigkeit allein lässt (Joh 19,4-13)	Nr. 40	Nr. 22
4	18,28f.33; 19,4.9	-	PILATUS läuft unterwürfig zwischen JESUS und der Menge hin und her und versucht, JESUS freizulassen			
5	19,17	Mt 27,31f Mk 15,20f Lk 23,26	JESUS trägt sein Kreuz selber, ohne Hilfe des SIMON VON KYRENE			
6	19,26f	-	JESUS verfügt noch vom Kreuz aus über die Versorgung seiner Mutter	Arie "Es ist vollbracht": Worte "o Trost vor die gekränkten Seelen" (vgl. auch Joh 16,33)	Nr. 58	Nr. 30
7	-	Mt 27,39-44 Mk 15,29-32 Lk 23,35-37.39	Verspottung JESU am Kreuz wird bei Johannes nicht erwähnt	Arie "Ich folge Dir gleichfalls mit freudigen Schritten" (vgl. Joh 6,44; 8,12)	Nr. 13	Nr. 9
8	19,30	Mt 27,46 Mk 15,34 Lk 23,46	Jubelruf "Es ist vollbracht" anstelle des Klagepsalms "Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?" (Ps 22,2) oder des lukanischen "In Deine Hände befehle ich meinen Geist" (Ps 31,6)	"Es ist vollbracht". Auch der Mittelteil dieser Arie ("Der Held aus Juda siegt mit Macht") deutet das Ende der irdischen Erniedrigung JESU als <i>Triumph</i> des Gottessohnes. Dies wird bekräftigt in der Arie "Mein teurer Heiland, lass Dich fragen" durch die Worte "Lebest nun ohn Ende"	Nr. 58 Nr. 60	Nr. 30 Nr. 32

82 Sondergutsvertonungen in der Johannes-Passion

Gewisse Einzelaussagen der Passion finden sich nur in einem einzigen (hier dem Johannes-) Evangelium. Wie vertont BACH diese Aussagen?

Sondergutsvertonungen in der Johannes-Passion

Tabelle 10

Evange- lium	Passionsgeschichte			BWV Nr.	NBA Nr.	Seiten
	Stelle	Sonder- gut	Inhalt			
Johannes	18,1- 19,30	18,2-9	Jesus fragt zweimal nach dem Ziel der Suche der fackelbewehrten Kohorte und der Hohenpriester; Erfüllungsprophetie	4	2c	25f
				5	2d	26f
				6	2e	27
				8	4	29f
		18,29-32	Pilatus geht zu den Juden hinaus, damit sie nicht hineingehen und sich so unrein machen müssen	22	16a	68f
		18,36-38	Pilatus und Jesus unterhalten sich über Jesu Königreich (nicht von dieser Welt)	26	16e	81-83
		19,4-5	Pilatus geht mit Jesus wieder hinaus und sagt: "Ecce homo"	35	21c	105f
		19,12-13	Drohung der Juden: Freilassung macht Pilatus zum Feind des Kaisers; Pilatus sitzt auf den Richterstuhl	42	23b	124- 131
				43	23c	131f
		19,15	Pilatus neckt die Juden; diese kennen keinen König ausser dem Kaiser	45	23e	139
46	23f			140		
19,20-22	Kreuzesinschrift hebräisch, griechisch und lateinisch; Auseinandersetzung zwischen Juden und Pilatus über den genauen Inhalt der Inschrift	49	25a	151f		
		50	25b	152- 156		
51	25c	156				
19,26-27	Dialog Jesu mit Maria und Johannes	55	27c	168f		
19,30	Jesus: "Es ist vollbracht!"	57 a.E.	29	171f		
		58	30	173- 177		
Matthäus	27,51- 52	27,51-52	Erdbeben und Auferstehung der Leiber vieler Heiligen	61	33	187
Johannes	19,32- 37	19,32-37	Lanzenstich statt Beine zerschlagen; zwei Erfüllungsprophetien	64	36	197- 199

Fazit: Einzig BWV Nr. 5 = NBA Nr. 2d sowie BWV Nr. 46 = NBA Nr. 23f haben am instrumentalen Modellsatz (vgl. Tabelle 10 Kolonne 6 eingerahmte Sätze mit Tabelle 6) teil; die Sätze BWV Nr. 42 = NBA Nr. 23b sowie BWV Nr. 50 = NBA Nr. 25b sind musikthematisch mit andern Sätzen verknüpft (vgl. Tabelle 10 Kolonne 6 unterstrichene Sätze mit Tabelle 5), in denen jedoch *kein johanneisches Sondergut* zu finden ist. BACH, dem *noch keine Bibelsynopse* zur Verfügung stand, hat den biblischen Text also kaum im Detail auf Abweichungen gegenüber andern Evangelien hin untersucht. Die unglaublich kurze Entstehungszeit des Werkes macht dies verständlich, umso mehr, als seit 1526 die Passionsharmonie des Lutherfreundes JOHANN BUGENHAGEN (1485-1558) sehr beliebt war.

9 Abkürzungen und Literatur

91 Abkürzungen

BWA = Bachwerkverzeichnis (= auch alte Bachausgabe)
NBA = Neue Bach-Ausgabe

92 Literatur

1. BLANKENBURG, WALTER: *Zahlensymbolik*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. XVI Sp. 1971-1978, speziell: 1975f.
2. BLUME, FRIEDRICH: *Johann Sebastian Bach*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. I Sp. 962-1047.
3. BOMM, URBAN: *Das Volksmessbuch für alle Tage des Jahres. Das vollständige römische Messbuch mit Erklärungen und einem Choralanhang*. Einsiedeln-Köln⁸1958.
4. BREIG, WERNER: *Zu den Turba-Chören von Bachs Johannes-Passion*. In: Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 8.) Laaber 1985, 65-96.
5. BREIG, WERNER: *Bemerkungen zur zyklischen Symmetrie in Bachs Leipziger Kirchenmusik*. In: Musik und Kirche 53 (1983) 173-179.
6. DE BROSSARD, SÉBASTIAN: *Dictionnaire de Musique*. Paris 1703.
7. DÜRR, ALFRED: *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Ueberlieferung, Werkeinführung*. (dtv, 4476.) München-Kassel-Basel-London-New York 1988.
8. DURANT, WILL und ARIEL: The story of Civilization. VII: The Age of Louis XIV. I-III chapter 1-6. Deutsch: *Kulturgeschichte der Menschheit*. Bd. 12: *Europa im Zeitalter der Könige*. [Ullstein, 36112]. Uebersetzt von Bee Juker. Frankfurt am Main/Wien/Berlin 1982, 476-481, hier: 477.
9. DURANT, WILL und ARIEL: The story of Civilization. VII: The Age of Voltaire II-V chapter 7-23, Epilogue. Deutsch: *Kulturgeschichte der Menschheit*. Bd. 14: *Das Zeitalter Voltaires*. (Ullstein, 36114). Uebersetzt von Elinor Lipper. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, bes. 180-196.
10. FINSCHER, LUDWIG: *Die weise künstlerische Oekonomie - das Wunder im Detail und Gesamtanlage*. Textbegleitheft unpaginiert S. 5 zu JOHANN SEBASTIAN BACH: Matthäus-Passion BWV 244. ADELE STOLTE (Sopran), ANNELIES BURMEISTER (Alt), PETER SCHREIER (Tenor), THEO ADAM (Bass), GÜNTHER LEIB (Bariton), SIEGFRIED VOGEL (Bass), Thomanerchor Leipzig, Dresdner Kreuzchor, Gewandhausorchester Leipzig, Leitung: RUDOLF MAUERSBERGER. Eurodisc Stereo 80 613 XHK (4 LP).
11. GERHARD, ANSELM: *Bachs Weltruhm - ein Missverständnis?* In: Der Bund Nr. 170 vom Samstag, 22. Juli 2000, Beilage: Der kleine Bund, S. 1.
12. GIEGLING, FRANZ: *Perfidia*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1986. Bd. X Sp. 1046f.
13. GREBE, KARL: *Bachs Weihnachts-Oratorium*. Schallplattenbeilage zu Philips 6703 037.
14. GREGOR-DELLIN, MARTIN: *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. (Serie Piper, 717.) München³1987.
15. HÄFNER, KLAUS: *Johann Sebastian Bach*. Textbegleitheft zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Aprocryphical St. Luke Passion. MONA SPÄGELE (Sopran), CHRISTIANE IVEN (Mezzosopran), RUFUS MÜLLER (Tenor), HARRY VAN BERNE (Tenor), STEPHAN SCHRECKENBERGER (Bass), MARCUS SANDMANN (Bass), Alsfelder Vokalensemble, Barockorchester Bremen, Leitung: WOLFGANG HELBICH. cpo 999'293-2 (2CD).
16. HOFFMANN-AXTHELM, DAGMAR: *Bach und die "perfidia iudaica". Zur Symmetrie der Judenchöre in der Johannespassion*. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 77 vom 02./03.04.1994, 63.
17. KAZNELSON, SIEGMUND: *Juden im Deutschen Kulturbereich*. Ein Sammelwerk. Berlin²1959.
18. KÜHN, CLEMENS: *Formenlehre der Musik*. Basel/Kassel/ London/New York/Prag²2001, 41 und 45.
19. MARISSON, MICHAEL: *Lutheranism, Anti-Judaism und Bach's St. John Passion*. With an Annotated Literal Translation of the Libretto. Oxford 1998.

20. MARNAT, MARCEL: *La messe en si mineur*. Textbegleitheft, S. 17 zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
21. MARNAT, MARCEL: *Jean Sébastien Bach*. Textbegleitheft, S. 7f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
22. MATTHESON, JOHANN: *Der vollkommene Kapellmeister*. Hamburg 1739.
23. MENDEL, ARTHUR: *Vorwort*. In: Johann Sebastian Bach: Johannes-Passion BWV 245. Klavierauszug. (Bärenreiter Urtext, BA 5037a.) Kassel-Basel-London-New York ¹³1981, VI-IX.
24. PAHLEN, KURT: *Die grosse Geschichte der Musik*. München ²1996, 213-225.
25. RAUHE, HERMANN: *Hohe Messe*. Textbegleitheft, S. 13f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
26. ROUSSEAU, JEAN-JACQUES: *Dictionnaire de Musique*. Paris 1768.
27. SMEND, FRIEDRICH: *Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht*. In: Bach-Jahrbuch 23 (1926) 105-128 = Wiederabdruck in: SMEND, FRIEDRICH: Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze, hg. von CHRISTOPH WOLFF. Kassel 1969, 11-23.
28. SMEND, FRIEDRICH: *Luther und Bach*. (Der Anfang, 2.) Berlin 1947 = Wiederabdruck in: SMEND, FRIEDRICH: Bach-Studien. Gesammelte Reden und Aufsätze, hg. von CHRISTOPH WOLFF. Kassel 1969, 153-175.
29. STÄBLEIN, BRUNO/VON FISCHER, KURT/BLANKENBURG, WALTER: *Passion*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel/Paris/ London/New York 1949-1986. Bd. X, Sp. 886-933. (STÄBLEIN: Die einstimmige lateinische Passion, ebd., 886-898; VON FISCHER: Die mehrstimmige und katholische Passion, ebd., 898-911; BLANKENBURG: Die protestantische Passion, ebd., 911-933).
30. STEIN, WERNER: *Kulturfahrplan. Die wichtigsten Daten der Kulturgeschichte von Anbeginn bis 1973*. München/Berlin/Wien 1974, 756-805.
31. T'HART, MAARTEN: *Bach und ich*. (Piper, 3296.) Aus dem Niederländischen von Maria Csollány. München-Zürich ⁴2003.
32. VON DADELSEN, GEORG: *Parodie und Kontrafaktur*. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel/Basel/Paris/ London/New York 1949-1986. Bd. X, Sp. 815-834, speziell Sp. 829-832.
33. VON DADELSEN, GEORG: *Johann Sebastian Bach*. Textbegleitheft, S. 5f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Hohe Messe h-moll BWV 232. TERESA STICH-RANDALL (Sopran), ANNA REYNOLDS (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), JOHN SHIRLEY-QUIRK (Bass), Rias-Kammerchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dirigent: LORIN MAAZEL. Philips 835'345/47 (3 LP).
34. VON DADELSEN, GEORG: *Die Johannespassion J. S. Bachs*. Textbegleitheft, S. 2f zu: JOHANN SEBASTIAN BACH: Passio secundum Johannem "Johannes-Passion". EVELYN LEAR (Sopran), HERTHA TÖPPER (Alt), ERNST HAEFLIGER (Tenor), HERMANN PREY (Bariton), KIETH ENGEN (Bass), HEDWIG BILGRAM (Orgel), Münchener Bachchor, Münchener Bachorchester, Dirigent: KARL RICHTER. XL 172'718/20 (3 LP).
35. WILDHAGEN, CHRISTIAN: *Zwischen Barock und Romantik. Mendelssohns geistliche Chormusik*. Textbegleitheft S. 2-25 zu: FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY: Chorwerke/Choral Works (complete). Chamber Choir of Europe, Württembergische Philharmonie Reutlingen, Leitung: NICOL MATT. 10 CD. Brilliant Classics 99997/1-10.

Musikalische Verknüpfungen in den Actus der Johannes-Passion

Tabelle 11 (Anfang)

Buchstabe	Actus	Bei JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion										
		BWV Nr.	NBA Nr.	Biblischer Bericht Rezitative Evan- gelist und Solilo- quenten/Turbae	Betrachtung Chor/Choral/ Arie/Arioso	Querbezüge				Instrumentaler Modellsatz (vgl. Tabelle 6)	Takt	
						Keine	Thematisch (vgl. Tabelle 5)					
					I	II	III	IV				
A	Hortus = Garten	Exordium I	1	1		G						4/4
		2	2a	c-g								4/4
		3	2b	G								4/4
		4	2c	g-c								4/4
		5	2d	C								4/4
		6	2e	c-B								4/4
		7	3		g Choral							4/4
		8	4	B-d								4/4
		9	5		d Choral							4/4
		B	Pontifices = Priester	10	6	F-d						
11	7				d						3/4	
12	8			B							4/4	
13	9				B						3/8	
14	10			g-E							4/4	
15	11				A Choral						4/4	
16	12a			fis-E							4/4	
17	12b			E							4/4	
18	12c			E-fis							4/4	
19	13				fis						3/4	
20	14		fis-A Choral						4/4			
Predigt												
C	Pilatus	Exordium II	21	15		e Choral						4/4
		22	16a	A-d								4/4
		23	16b	D								4/4
		24	16c	d-a								4/4
		25	16d	A								4/4
		26	16e	A								4/4
		27	17		a Choral							4/4
		28	18a	F-d								4/4
		29	18b	d								4/4
		30	18c	g								4/4
		31	19		Es Arioso							4/4
		32	20		C							12/8
		33	21a	g-B								4/4
		34	21b	B								6/4
		35	21c	c-g								4/4
		36	21d	G								4/4
		37	21e	g-F								4/4
		38	21f	F-d								4/4
		39	21g	d-E								4/4
		40	22		E Choral							4/4
		41	23a	H								4/4
		42	23b	E-cis								4/4
		43	23c	cis-h								4/4
		44	23d	h-fis								4/4
		45	23e	H								4/4
		46	23f	H								4/4
		47	23g	h-g								4/4
		48	24		g							3/8
		49	25a	F-B								4/4
		50	25b	B								6/4
		51	25c	B								4/4
		52	26		Es Choral							4/4

Musikalische Verknüpfungen in den Actus der Johannes-Passion

Tabelle 11 (Schluss)

Buchstabe	Actus	Bei JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion									
		BWV Nr.	NBA Nr.	Biblischer Bericht Rezitative Evan- gelist und Solilo- quenten/Turbae	Betrachtung Chor/Choral/ Arie/Arioso	Querbezüge				Instrumentaler Modellsatz (vgl. Tabelle 6)	Takt
						Keine	Thematisch (vgl. Tabelle 5)				
					I	II	III	IV			
D	Crux = Kreuz	53	27a	B-C							4/4
		54	27b	C							3/4
		55	27c	a							4/4
		56	28		A Choral						4/4
		57	29	A-fis							4/4
		58	30		h						4/4
		59	31	h-fis							4/4
		60	32		D						12/8
		61	33	e							4/4
		62	34		G-C Arioso						4/4
		63	35		f						3/8
		64	36	c-B							4/4
		65	37		f Choral						4/4
E	Sepul- chrum = Grab	66	38	b-c						4/4	
		67	39		C					3/4	
		68	40		Es Choral					4/4	

Takt		Tonart	Nr.	Tonart	Nr.	Tonart	Nr.	Total Anzahl mal
3/4	=	d (Arie)	11/7	fis (Arie)	19/13	C (Turba) C (Chor)	54/27b 67/39	4
3/8	=	B (Arie)	13/9	g (Arie)	48/24	f (Arie)	63/35	3
6/4	=	B (Turba) B (Turba)	34/21b 50/25b					2
12/8	=	C (Arie)	32/20	D (Arie)	60/32			2

Nur 11 von 68 Nummern stehen nicht im 4/4-Takt; es sind ausnahmslos turbae oder madrigalisch-betrachtende Teile. Davon stehen 4 Nummern in Moll- und 7 Nummern in Dur-Tonarten.