

Berner Münster

Mittwoch, 7. April 2004, 19.30 Uhr

Freitag, 9. April 2004, 16.00 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

JOHANNES PASSION

Iris Egger, Sopran
Renate Kaschmieder, Alt
Clemens Löschmann, Tenor
Marc-Oliver Oetterli, Bass
Samuel Zünd, Bass

Berner Kammerchor
Cappella Istropolitana

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 nämlich die Musik in der Kirche keinen Platz, die Orgel musste schweigen.

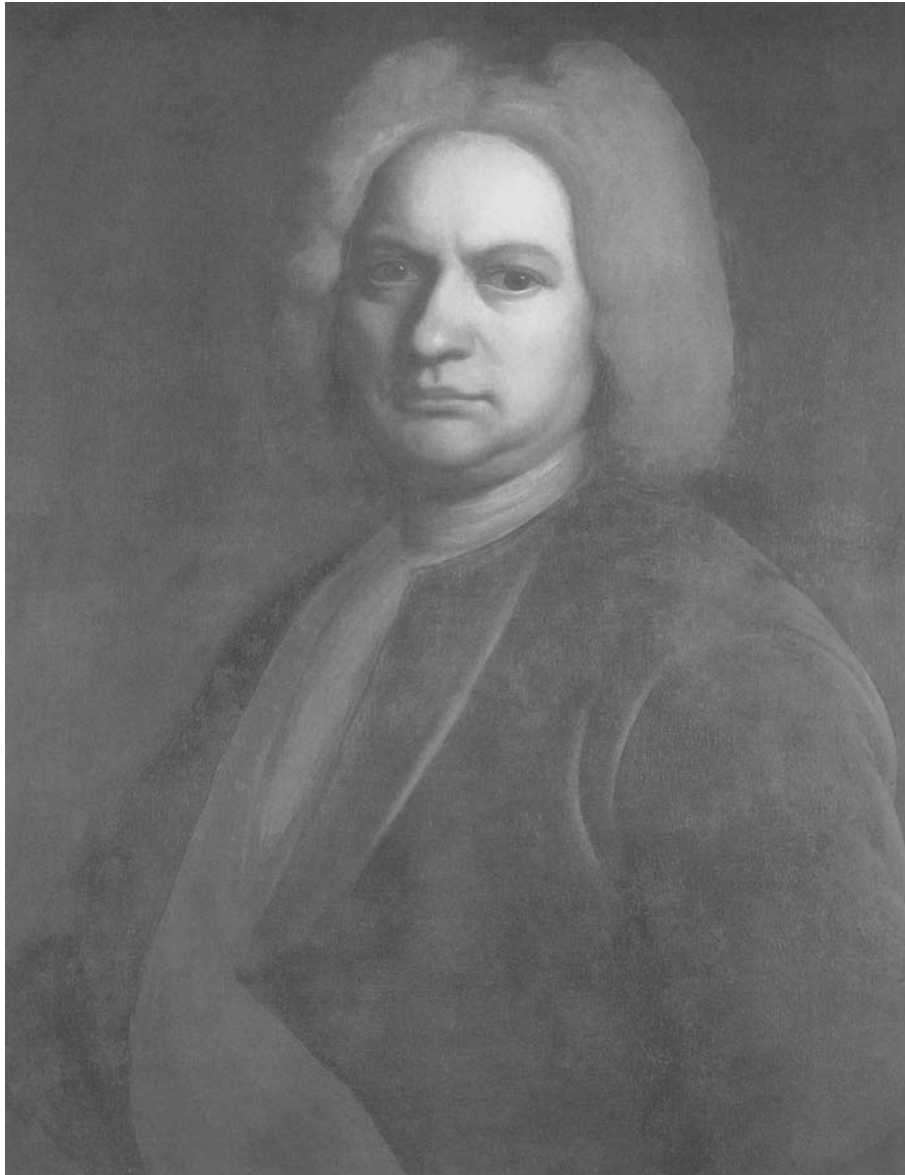
Nach seinem Umzug machte sich Bach in Leipzig mit Eifer an die Komposition von Werken, deren Aufführung ihm aufgrund seines neuen Amtes oblag. Er schrieb Kantaten für die einzelnen Sonntage des Kirchenjahres, Messen-Sätze und ein Magnificat für Festgottesdienste sowie Motetten für besondere Gelegenheiten.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

kungsstätte schuf – in der Nikolai-Kirche erstmals aufgeführt.

Kirchliche Kontrolle

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 freigeachteten, 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 deine 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.“ (Geck) Für die heutigen, dem liturgischen Kontext entwichenen Aufführungen dient die Erstfassung



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



Superintendent Salomon Deyling, der geistliche Vorgesetzte: Thomaskantor Bach musste seine Texte vom gestrengen Herrn genehmigen lassen.

mit geringen Änderungen als Grundlage.

Rückgrat des Werkes

Der Part des Evangelisten bildet das 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 die verschiedenen 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.

Monumentale Umrahmung

Der Eingangschor *Herr, unser Herrscher* verbindet Lobpreis Gottes mit der Bitte um rechtes Erkennen der Passion und bettet beides auf eine Art wogendes Urmeer. Der Eingangschor kündigt an, was Bach aus der Leidensgeschichte machen will: Das gewaltige Stück ragt weit über die schlichteren Anrufungen älterer Passionsmeister hinaus. Mit dem dreimaligen Ruf „Herr“ wendet sich der Chor an den Herrscher, der auch in der Erniedrigung des Leidens verherrlicht worden ist. Franz Liszt schrieb über diesen mitreisenden Chor: „Wahrlich, diese Musik des Eingangschors der Johannes-Passion ist von Gottes Gnaden, und ihre Musiksprache geht an der Welt Ende!“

Von ähnlich elementarer Gewalt, aber einfacher im Aufbau ist der Schlusschor *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*. Diesem trauervollen Grab-

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.

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 Dichtern 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.

gesang, der das Unausweichliche des Leidens bekundet, schliesst sich der Choral *Ach Herr, lass dein lieb' Engelein* an, 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 eine Beruhigung ein, eine Versachlichung der aufgewühlten Stimmung. Damit sollte die Aufnahme-fähigkeit der Gemeinde für die Passionspredigt gewährleistet werden.

Dramatische Akzente

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 Einwürfen. 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 Anlass zu zwei Sologesängen: *Von den Stricken meiner Sünden*, wo das Gebunden-Sein nicht nur durch den musikalischen Satz versinnbildlicht wird. Das Bild der Sündenverstrickung ist 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 Bass mit seinen Achteln die Schritte, während in den Sechzehnteln der Flöten der freudige Affekt zum Ausdruck kommt, der diesen Schritten vorausseilt. Kurz vor Ende des ersten Teils verführt die lauernde, 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 ist hauptsächlich eine Schilderung der grossen Gerichtsszenen vor dem Hohenpriester und Pilatus. Er hat etwas Aufgeregtes und Leidenschaftliches an sich. Diese Eigenart hat Bach erfasst und in seiner Musik wiedergegeben, wie Albert Schweit-

zer in seinem erstmals 1908 erschienenen, nach wie vor grundlegenden Werk über Bach und seine Musik festhält. Die Priester- und Volkschöre werden bei ihm 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 bringt 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“.

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.“

Als recke das wütende Volk tausend Arme gen Himmel

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).

Juristische Argumente

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.

Bach unterbricht die Gerichtszene und fügt den Choral *Durch dein Gefängnis* ein. Gerade an dieser Stelle des dramatischen Geschehens, als Pilatus Jesus freigeben 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.

Politische Argumente

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 hohnlachen den Flöten. Nach letztem Zögern überantwortet Pilatus den Gefangenen zur Kreuzigung.

Rüpelzene vor dem Kreuz

Die Bass-Arie *Eilt, ihr angefochtenen 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 Rüpelzene, die sich vor dem sterbenden Jesus abspielt.“ (Scholz)

Totenklage

Die Alt-Arie *Es ist vollbracht* nimmt die letzten Worte Jesu auf, wobei Instrument und Gesang in ihrer spezifischen Klangrede bzw. Ton-sprache eine Totenklage darstellen. „So gesehen, ist es auch plausibel, dass Gambe und Alt zwar nicht aus-

schliesslich, 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 Erlö-



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

sung und der Chor singt wie von ferne „Jesu, der du warest tot, lebest nun ohn' End“ hinein.

Lustvolle Trauer

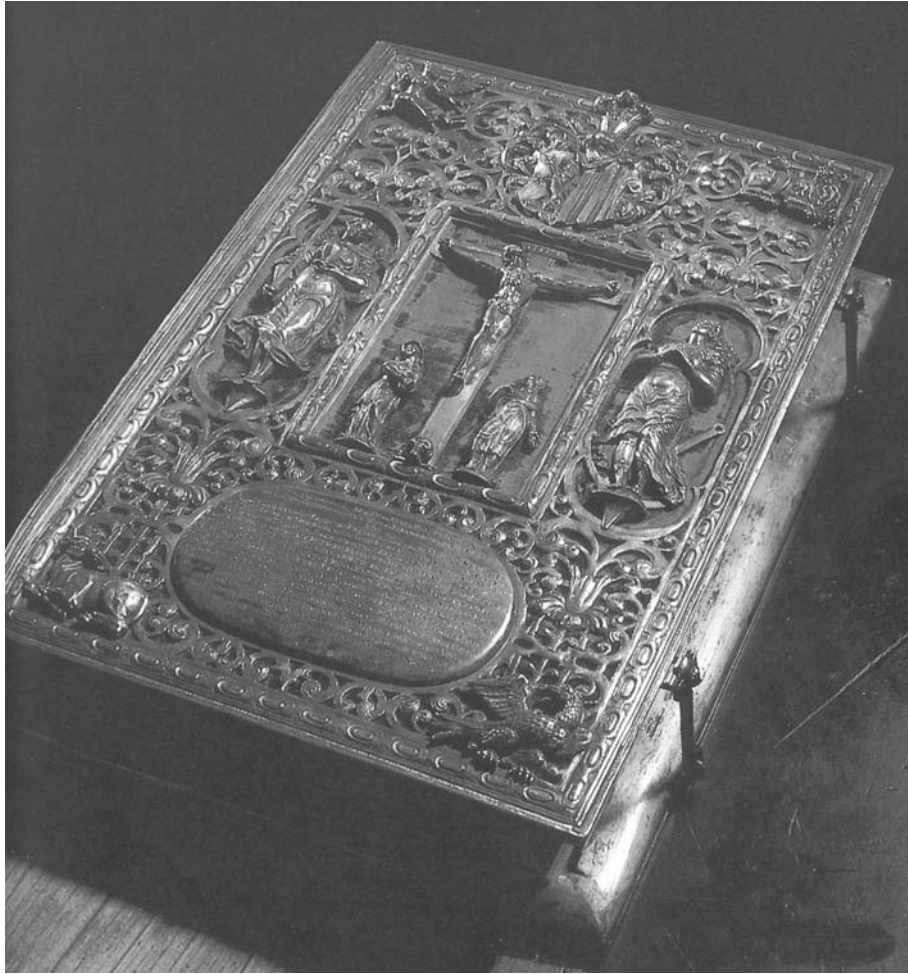
An die Erzählung vom Reißen des Tempelvorhangs, Erdbeben und Öffnen der Gräber schliesst sich das Arioso des Tenors *Mein Herz, in dem die ganze Welt* an. „Damit die Geschehnisse gebührend demonstriert werden können, gerät der stehende Bläserakkord in Fluss, und aus dem Streichertremolo wird eine zunehmend 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 Herz* 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 Herzensangst, 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)

Folco Galli

Literatur

- Hans Conrad Fischer: Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Holzgerlingen 2000.
 Hans Gebhard (Hrg.): Harenberg Chormusikführer. Dortmund 2001.
 Martin Geck: Bach. Johannespassion. München 1991.
 Werner Oehlmann und Alexander Wagner: Reclams Chormusik- und Oratorienführer. Stuttgart 1999.
 Franz Rueb: 48 Variationen über Bach. Leipzig 2000.
 Gottfried Scholz: Bachs Passionen. München 2000.
 Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach. Wiesbaden 1990.



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

Das jüdische Volk sind wir

In einem Essay über den Hass in der Musik spricht Peter Schleuning im Zusammenhang mit dem Kreuzigechor von den „wunderbaren und wüst verzerrten Chören unversöhnlichen Hasses“, von „extremen rhythmischen Zusammenballungen und schneidenden Dissonanzen“ und von „stechenden Instrumentalstimmen“. Er sieht darin den frühen musikalischen Ausdruck einer Judenfeindlichkeit, wie sie zur Zeit Bachs auch in der lutherischen Kirche zur Tradition gehörte. Tatsächlich heisst es etwa in einem zeitgenössischen Lexikon über die Juden: „Sie sind unsere geschworenen Feinde..., denn sie haben den Sohn Gottes getödet, und den Herrn der Herrlichkeit gecreuzigt.“

Bachs Johannes Passion hat in neuerer Zeit verschiedentlich Entrüstung ausgelöst. Der Text sei antijüdisch, die Passion stelle die Juden als die treibende Kraft zur Verfolgung und Verurteilung von Jesus dar. Die Juden seien Verbündete des Bösen, sogar gegen den Willen des römischen Statthalters forderten sie den Kopf Jesu. Bach wurde zum Antisemiten gestempelt, der Antijüdisches in die Seelen der Hörer transportiere.

Die Musikwissenschaft hat indessen

nachgewiesen, dass Bach die auch von anderen Musikern vertonte Johannes Passion von Barthold Heinrich Brockes zwar in Teilen übernommen, jedoch gerade die Partien 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. 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*.“ (Rueb)

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.