

Alles (bleibt) anders

Über Bachs *Johannes-Passion*

Vor 170 Jahren schrieb Robert Schumann aus Dresden an den Hamburger Musikdirektor Georg Dietrich Otten: „Kennen Sie die Bach'sche Johannis-Passion, die sogenannte kleine?“ Und da er Otten als Bach-Verehrer kennt, kann er die rhetorische Frage gleich selbst beantworten und weiter ausführen: „Aber finden Sie sie nicht um Vieles kühner, gewaltiger, poetischer, als die nach dem Evangelisten Matthäus? [...] Wie gedrängt, wie durchaus genial, namentlich in den Chören und von welcher Kunst!“ Schumann endet: „Käme doch über solche Sachen die Welt ins Klare!“ Kühn, gewaltig, poetisch, gedrängt, genial – Schumanns Emphase ist ein guter Ausgangspunkt für einleitende Gedanken zu der *Johannes-Passion*. Wobei – in diesem Satz schlummert bereits eine Unschärfe, die es zumindest zu benennen gilt: Die *Johannes-Passion* gibt es nicht. Sollte ich das suggeriert haben, so wäre diese Einführung schon an dieser Stelle missglückt.

Die Aufführung einer *Johannes-Passion* ist immer das je individuelle Ergebnis von je individuellen Entscheidungen. Nun könnte man einwenden, dass das doch letztlich für alle Aufführungen von musikalischen Werken gelte. Ja – aber für die *Johannes-Passion* eben in besonderem Maße. Vielleicht hat auch deshalb die Beschäftigung mit Bachs Meisterwerk in den letzten Jahren so zugenommen, weil der Werkkomplex ideal an die Überlegungen moderner Kulturtheorien andockt – etwa die Rede vom offenen Kunstwerk (Umberto Eco) oder die Skepsis gegenüber dem einen Sinn. So sollten wir uns zunächst – frei nach dem Werktext der Passion – die Frage stellen: „Was ist Klarheit?“ Oder anders gefragt: Wovon reden wir eigentlich, wenn wir von der *Johannes-Passion* reden? Es geht also zunächst um die historische, biografische und musikhistorische Dimension des Werkes.

Gehen wir 300 Jahre zurück und dabei von Nürnberg rund 300 km in nord-nord-östliche Richtung. Dann befinden wir uns am Karfreitag, dem 7. April 1724 in der Leipziger Nikolaikirche. Da erklang erstmals die *Johannes-Passion*. Und zwar im nachmittäglichen Vespersgottesdienst, weshalb die Partitur auch die Vermerke „Vor der Predigt“ für den 1. Teil und „Nach der Predigt“ für den 2. Teil aufweist. In heute üblichen konzertanten Aufführungen geht eine nicht unerhebliche Dimension verloren, nämlich, dass – so die Ordnung der Karfreitagsvesper seit 1721 – die vertonte Passion von anderen Werken, von Lesungen, einer Predigt und Liturgie durchzogen war.¹

Offensichtlich hatte der Leipziger Thomaskantor aber mit diesem Werk über den einmaligen Anlass dieses Karfreitags 1724 hinaus eine Komposition erschaffen, der er einen besonderen Wert beimaß. Denn mit keinem anderen Werk hat er sich zu Lebzeiten so oft und intensiv beschäftigt. Natürlich wissen wir von Bachs Praxis, eigene Werke nach Jahren wieder herzunehmen und einem veränderten Anlass – zumeist textlich – anzupassen. Aber darum geht es hier nicht, denn Bach hat sich zwischen dem Karfreitag 1724 und seinem vorletzten Karfreitag (1749) immer wieder mit diesem einen Werk auseinandergesetzt. Mit dem Ergebnis, dass es eben kein endgültiges Ergebnis gibt, keine autorisierte Fassung letzter Hand.

Vielmehr sprechen wir über insgesamt vier Fassungen mit signifikanten Änderungen von 1724, 1725, 1732 und 1749. Hinzu kommt ein Partiturfragment von 1738, das nochmals eigene Aspekte einbringt. Wer eine *Johannes-Passion* aufführt und nicht einfach eine

¹So wurde unmittelbar vor dem Eingangschor das Gemeindelied „Da Jesus an dem Kreuze stand“ gesungen und nach dem Schlusschoral folgte die Motette „Ecce quomodo moritur iustus“ von Jacobus Gallus (1550–1591).

Entscheidung eines Lektors oder eines Verlags übernehmen will (etwa das schwer durchschaubare Hybridwesen der Neuen Bach-Ausgabe), der sieht sich rund 540 Notenseiten von 20 verschiedenen Schreibern gegenüber – und natürlich unzähligen Fragen und notwendigen Einzelentscheidungen.² Wir könnten nun sehr lange die einzelnen signifikanten, bemerkenswerten, Fragen aufwerfenden, theologisch reizvollen und musikhistorisch faszinierenden Änderungen in den Jahren 1724–1749 auf der Grundlage der Forschungsarbeiten dazu untersuchen. Doch da verweise ich doch einfach auf die sogenannte Konkordanz der Fassungen nach Peter Wollny. Da können Sie selbst als Archäologen oder wahlweise auch als Detektive in Erscheinung treten. Wichtig ist anzuerkennen, dass die *Johannes-Passion* per se offen, durchlässig und ein 'work in progress' ist.

Wir können uns vor diesem Hintergrund fragen: Was hören wir, wenn wir die *Johannes-Passion* hören? Ein Blick auf die Werkstruktur kann Antworten liefern. Das ist deshalb trotz verschiedener Fassungen möglich, weil Bach bei allen Änderungen den Bauplan weitestgehend unangetastet gelassen hat. Wer die Bach-Motette *Jesu, meine Freude* kennt, weiß, dass es sich bei Bach oft lohnt, die Struktur zu prüfen. In der Motette erzeugt eine strenge Symmetrie ein strukturelles wie inhaltliches Zentrum, das einerseits vom Zuhörer intuitiv erfahren werden kann, aber andererseits auch logisch-architektonisch nachvollziehbar ist und eine theologische Botschaft birgt. Bei der *Johannes-Passion* gibt es auch eine Symmetrie-Theorie, die sich auf die sogenannten Turbae-Chöre, also die Chöre der Vielen, bezieht. Die Bachforschung hat sich dieses Aspekts besonders intensiv angenommen, auch, weil hier ein zentrales Gestaltungselement der Passion insgesamt betrachtet wird. Fast alle diese Turbae-Chöre repräsentieren die Akteursgruppe der Widersacher Jesu. Die konfrontativ-dramatische Situation ist bis heute eine der zentralen Empfindungen des Hörers. Zur Erinnerung: Auch Robert Schumann sprach von der Gedrängtheit und Zuspitzung des Werkes. Gleichzeitig werden bestimmte, scheinbar kompakte Situationen stark ausgebreitet, wie etwa die eigentlich sehr kurzen Kreuzige-Rufe. Dadurch werden dramatische Situationen des Passionsgeschehens wie in Zeitlupe vergrößert und rücken dem Hörer als atmosphärische Ballungen beklemmend zu Leibe. Auffällig ist nun, dass fast alle Chöre paarweise Entsprechungen im musikalischen Material haben. Konkret heißt das: Die beiden Chöre „Jesum von Nazareth“ basieren auf demselben kompositorischen Satz, ebenso „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ und „Wir dürfen niemand töten“, weiterhin „Sei begrüßet“ und „Schreibe nicht“, „Kreuzige, kreuzige“ verbindet sich mit „Weg, weg mit dem“ und schließlich bilden „Wir haben ein Gesetz“ und „Lässest Du diesen los“ ein Paar. Bach hat hier eine klare Struktur geschaffen, die zudem einer Symmetrie zu folgen scheint. Die Chöre „Wir haben ein Gesetz“ und „Lässest Du diesen los“ bilden eine Mitte, in deren absolutem Zentrum, als 'Herzstück' der Choral Nr. 22 „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ steht. Wer sich diese Lesart anschließt, für den wird die *Johannes-Passion* zu einer Art Lehrstück über Freiheit, Mut und die Kraft des Einzelnen, Erlösung herbeizuführen.

Natürlich gibt es andere Lesarten – man denke zum Beispiel an die Wiederkehr von Choralstrophen des Chorals „Jesu Leiden, Pein und Tod“ oder die zeittypische Gliederung des Passionsgeschehens in Abschnitte. Es kann also nicht um den einen Sinn gehen, sondern wir sollten etwas bescheidener von Sinnschichten oder Sinnfeldern sprechen, die auch nebeneinander existieren können, zumeist aber Schnittmengen ausbilden. Genau so, wie es eben nicht die eine *Johannes-Passion* gibt.³

²Es ist das Verdienst des Bach-Forschers Peter Wollny, dass er 2004 beim Carus-Verlag in einer editorischen Pioniertat die Fassungen von 1725 und von 1749 klar getrennt herausgegeben hat.

³Werner Breig deutet den Fakt, dass die Turbae-Chöre nicht nur situations- oder personenbezogen komponiert sind, sondern einem festen und zwingenden Plan folgen, als Ausdruck eines übergeordneten göttlichen Willens, innerhalb

Ebenfalls zu einem tieferen Verständnis führt ein Blick auf die tonartlichen Kraftfeldern, die zunächst in Terzen – ausgehend von d-Moll – absteigen bis c-Moll und dann in Terzen wieder aufsteigen. Markant ist nun, dass am tiefsten und gleichzeitig zentralen tonartlichen Punkt die Arie Nummer 20 „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken“ zu finden ist. Und in direkter tonartlicher Nachbarschaft ist jenes Bass-Arioso, das auch im numerischen Ablauf der Tenor-Arie vorausgeht, nämlich: „Betrachte, meine Seel“. Zudem sind die beiden Stücke durch den Einsatz identischer Solo-Instrumente zusammengebunden – im Fall der Fassung von 1724 sind es zwei Violoncelle. In einer solchen Lesart könnten „betrachten“ und „erwägen“ als die maßgeblichen Rezeptions- und Handlungsanweisungen der *Johannes-Passion* und als theologische Kernbotschaft identifiziert werden.

Derart inhaltlich sensibilisiert kann dieser Kern bereits im Eingangsschor vorbereitet gefunden werden. Dort heißt es: „Zeig uns durch deine Passion“ – also: gib uns Anschauungsmittel, die wir betrachten können, um daraus Glaubensschlüsse ziehen zu können, also, um zu „erwägen“, nämlich: „dass du, der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist.“ Und noch einmal erwähnt: Das Erwägen des Eingangsschores hängt mit dem Wort „Niedrigkeit“ zusammen und bei der Tonarten-Reihung fungiert die „Erwäge“-Arie als niedrigster Punkt. Ein solches kompositorisches Konzept ist nicht nur eine bemerkenswerte intellektuelle Leistung Bachs, sondern ergeht an uns Hörer als Auftrag zum Glauben. Die besondere Pointe ist dann übrigens, dass in der Tonarten-Struktur neben der Erwäge-Arie und dem Betrachte-Arioso auf der anderen Seite, im nächst-nahen Terzabstand der Choral „Durch den Gefängnis, Gottes Sohn“ zu finden ist, welcher ja das Zentrum der Herzstück-Symmetrie bildete. Es lassen sich also zwei Hauptstränge dieses Werkes zusammenknüpfen.

So weit so gut – aber weil man eben nicht von der *Johannes-Passion* sprechen kann, macht uns die Unabgeschlossenheit des Werkkomplexes *Johannes-Passion* einen Strich durch diese Deutung, wenn wir konstatieren müssen, dass die Nummern 19 und 20 in der Fassung von 1725 gestrichen sind. Oder positiv gewendet: Wer als Interpret diesen theologischen Auftrag an die Hörenden betonen will, sollte die Fassung von 1724 wählen.

Über die *Johannes-Passion* nachzudenken bedeutet, in ein Dilemma zu geraten, denn so offen wie dieses Kunstwerk sind auch deren Deutungsmöglichkeiten. Aber dann sind da auch noch die Grenzen von Einführungstexten... Die Ereignisdichte dieses Werkes ist derart hoch, dass es jede Art von Werkeinführung zum Scheitern verurteilt. So viele Details, raffinierte Einfälle, Lautmalereien, kompositorische Geniestreiche – kurzum: so viele Aspekte, die Herz und Intellekt erfreuen, wären zu nennen – und gleichwohl muss ich diese weitestgehend schuldig bleiben. Aber ich möchte einen Satz des Bach-Forschers Alfred Dürr aufgreifen: „Wenn je Bach'sche Musik uns die philosophische Tugend des Staunens lehren kann, dann in Sätzen wie diesen.“ Er meinte damit den Eingangsschor. Lassen Sie uns also noch etwas Staunen und damit die Frage „Was hören wir, wenn wir Bach hören?“ mit der Frage: „Was sehen wir, wenn wir Bach hören?“ verknüpfen und zum Ende bringen. Wir können Staunen über die Komplexität eines einzigen Abschnitts.

dessen „die Widersacher, ohne es zu wissen und zu wollen, zur Verwirklichung des göttlichen Heilsplanes beitragen.“ Die Handlung ist ja nicht symmetrisch, sondern zielgerichtet, aber durch die Symmetrie wird paradoxerweise die Teleologie bis hin zum „Es ist vollbracht“ formal ausgedrückt.

CORO.

The musical score is titled "CORO." and features the following parts:

- Flauto traverso I. / Oboe I.
- Flauto traverso II. / Oboe II.
- Violino I.
- Violino II.
- Viola.
- Soprano.
- Alto.
- Tenore.
- Basso.
- Organo e Continuo.

The organ part is specifically labeled "Organo e Violone" and includes figured bass notation: $\frac{4}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{2}$.

Im Sinne einer Augenmusik können wir schlichtweg von dem ausgehen, was wir sehen. Und das ist eine Dreiteilung der Partitur. Es könnten jetzt schon die theologischen und kulturgeschichtlichen Alarmglocken schellen, aber wir können ja noch weiter phänomenologisch draufschauen. Die Dreiteilung der Partitur hat eine Binnenstruktur – da ist das einstimmige Basso continuo, da sind die zweistimmig geführten Flöten und Oboen und da ist der dreistimmige Streichersatz. Wortwörtlich offensichtlich wird uns hier die göttliche Trinität vor Augen geführt und – salopp gesagt – hinter die Ohren geschrieben. Da ist der Eine, der Gottvater, da ist Jesus, der zweite, über den heißt, er ist Gott gleich und doch von ihm geschieden – ausgedrückt in den zwei Bläserstimmen. Und wir sehen und hören den Heiligen Geist in der Dreiheit des Streichersatzes.

Und mehr noch: Die Partitur ist nicht einfach ein Zahlenspiel, sondern hier wird eine musikalische Ausdeutung der Trinität vorgenommen: Der Gott Vater ist Anfang und Ende, Schöpfer und Erhalter in der ganzen Gravität und Unumstößlichkeit des Orgelpunkts. Jesus wird als Schmerzensmann charakterisiert durch eine überbordende Fülle an scharfen Dissonanzen. Und die drei Streicherstimmen wehen, flattern, zucken, umkreisen, wallen leicht auf, pfeifen und rauschen auch gelegentlich, dass der Geist geradezu pfingstlich-unmittelbar vor Augen und Ohren tritt.

Schauen wir noch auf den Mittelteil des Eingangschores und einige spannende Klangbilder und Wort-Ton-Beziehungen. Da wird „uns“ von oben, also von Gott mit einer fallenden Oktave, von der himmlischen hinab in die irdische Sphäre, die Passion gezeigt („Zeig uns durch deine Passion“). Auf den Worten „zu aller Zeit“ durchsteigen alle Stimmen den Umfang einer Oktave nach oben, um das „immer“ und „ewig“ und „ewig gültige“ dieser Allzeit anzuzeigen. Der Sopran führt uns vor Augen und Ohren, was die allergrößte

Niedrigkeit bedeutet, wenn er zu diesen Worten vom g^2 bis zum cis hinabfällt. Und genau in diesem Moment der größten Niedrigkeit geschieht das Unsagbare, vielleicht Unbegreifbare, nämlich die Erlösung in der und durch die Passion. Was passiert bei Bach? Der Chor hat geschlossen eine Pause als Ausdruck des Unsagbaren, um dann die sechzehntel-Ketten der Streicher aufzunehmen und von der Herrlichkeit zu singen, die sich in der Passion und dann Auferstehung offenbart.

Wohl bleibt dieses vielfarbige Panorama des Eingangschores in diesem kursorischen Blitz-Durchgang doch eher als Bleistiftskizze zurück. Aber vielleicht folgen Sie mir noch einmal zu den ersten sechs Takten und folgen einer Lesart, die eher die Atmosphäre und die Stimmung des Passionsdramas nach Johannes zu erblicken meint. Wir können die drei Ebenen des Beginns auch als drei Sinnschichten und Erzählformen begreifen. Da symbolisiert das Basso continuo mit seinen Achteln das unentrinnbare Voranschreiten der Handlung, es ist die Vertonung des „dein Wille geschehe“. Darüber erhebt sich die brodelnd-aggressive Atmosphäre im Jerusalem vor fast 2000 Jahren, das Rumoren der Meinungen und die Erregung der wogenden Menge. Und vielleicht erblicken wir in den Sechzehntel-Ketten auch die Sünden-Schlange. Und darüber errichtet Bach eine musikalische Dornenkrone der Schmerzen und des Leidens.

Als Abschluss dieser Spurensuche entlang möglicher Sinnhorizonte der Bach'schen Passion und der Einkreisung einer 'Vorgeschichte' gilt es, einen Blick auf moderne, zeitgenössische Hörerfahrungen zu werfen. Da gibt es den Literaturnobelpreisträger und Überlebenden der Shoah Imre Kertész, berühmt geworden durch seinen *Roman eines Schicksallosen*. Er verfasste zwischen 1950 und 1992 ein sogenanntes *Galeerentagebuch*, in dem er auf der Grundlage des Zivilisationsbruchs Auschwitz die Situation des modernen Menschen erkundete – eine Situation, in der wir auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts und gerade einmal 78 Jahre nach der Befreiung der Lager leben. Und zu Kertész' schlichtweg faszinierenden Notaten gehört auch der Besuch einer Aufführung der *Johannes-Passion*: „Bach, ‚Johannespassion‘. Inspirierend – nein, durchdringend bis in die letzte Faser, so stimmt es. Das barocke Christusbild (für mich das einzig annehmbare Christusbild). Ein Baßbariton. Kein Revolutionär, eigentlich auch kein Erlöser und noch weniger ein Religionsstifter. Ein auf die Erde geratener Fremder. ‚Mein Reich ist nicht von dieser Welt‘: der Wissende, der Künstler. ‚Ich bin gekommen, die Wahrheit zu sagen.‘ Darauf Pilatus, ebenfalls ein Baß: ‚Was ist Wahrheit?‘ Ein mächtiger, kahler Dialog, wie in einem modernen Roman.“

300 Jahre nach seiner ersten Aufführung tritt uns im Hier und Jetzt ein aufrüttelndes, ja eindringliches Werk entgegen, das von seinem Ursprung 1724 in Leipzig aus als ein offenes Kunstwerk zu Fragen nach Freiheit, Mut und Glauben, theologisch-philosophischer Reflexion von der Menschwerdung Gottes bis zum Auslöser für Fragen nach Identität und Kunst nach Auschwitz führt. Es ist ein offenes Werk, bei dem die Hörenden innerlich bewegt werden sollen und im besten Fall verändert und für die Gegenwart gestärkt und gewappnet aus Bachs *Johannes-Passion* hervorgehen.

Dr. Oliver Geisler