

## Besprechung

Michael Gassmann (Hrsg.), *Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte*, Kassel usw.: Bärenreiter, 2012 (Schriftenreihe Internationale Bachakademie Stuttgart. 17.), 133 S.

Bei keinem anderen Werk Johann Sebastian Bachs stellt sich die Frage nach dessen Konzeption so eindringlich wie bei der Johannes-Passion. Seit der Feststellung Arthur Mendels, daß das erhaltene musikalische Quellenmaterial vier verschiedene Fassungen überliefert, die den zeitlichen Bogen von Bachs erstem Leipziger Amtsjahr bis in seine letzte Schaffensperiode schlagen, sah sich das Werk vielfachen Debatten um die Motivationen bezüglich der Wandlung seiner Strukturen ausgesetzt. Neben einer musikalisch-aufführungspraktischen und einer musikästhetischen Interpretation der vier Fassungen hat sich eine theologische Deutung der Textstrukturen des Werkes durchgesetzt, die insbesondere der Frage nachgeht, wie die Dichtung, die Bachs Werk zugrundeliegt, innerhalb der lutherisch geprägten Ideenwelt der Bach-Zeit verstanden werden kann. Der vorliegende Band aus der traditionsreichen Schriftenreihe der Bachakademie Stuttgart widmet sich denn auch Bachs erstem Leipziger Großwerk in seinem ganzen Facettenreichtum mit der Absicht „poetische, musikalische und theologische Konzepte“ in insgesamt fünf Textbeiträgen namhafter Autoren zu erörtern.

Im eröffnenden Aufsatz beschreibt Joachim Kremer Bachs Umgang mit den theatralischen Einflüssen, denen die protestantische Kirchenmusik im frühen 18. Jahrhundert zunehmend ausgesetzt war. Hierbei dient ihm ein Seitenblick auf die Hamburger Passionsaufführungen, die zunächst eine ganz andere Tradierung erfahren hatten wie die Leipziger Karfreitagsmusiken. Während an der Elbe bereits seit 1676 jährliche Aufführungen komponierter Passionen in den Stadtkirchen und ab 1704 auch in Passionskonzerten der Operisten nachweisbar sind, setzte diese Entwicklung an der Pleiße deutlich verzögert ein. Erst 1721 führte Johann Kuhnau mit einer Markus-Passion die figurale Passionsmusik in die Karfreitagsvesper der Leipziger Hauptkirchen ein; die von den Musikern des Leipziger Opernhauses dominierte Neue Kirche war höchstwahrscheinlich bereits 1717 der Aufführungsort von Telemanns Brockes-Passion gewesen. Die Aufführungen von figuralen Passionsmusiken waren zu Bachs Amtsantritt in Leipzig mithin eine noch sehr junge Institution.

Ein stilistischer Vergleich der Eingangssätze zu Bachs Johannes- und Telemanns Brockes-Passion führt Kremer zu der Feststellung, daß diese „grundverschieden“ sind (S. 12) und die Ästhetik der Hamburger Passionsmusiken des frühen 18. Jahrhunderts sich kompositorisch sehr nah am zeitgenössischen Opernschaffen bewegt. Trotz dieser Verschiedenheit ist Bachs Johannes-Passion – allein durch die in sie eingeflossenen Versatzstücke aus einigen Hamburger Libretti – „engstens“ mit der norddeutschen Entwicklung des Oratoriums verbunden (S. 18), was Kremer zu der Frage nach den „Möglichkeiten der Begegnung“ führt. Bachs wiederholte Aufenthalte in Hamburg in den Jahren 1700 bis 1702 und 1720 könnten die Antwort bringen, inwiefern wir bei ihm die Kenntnis der theatralischen Kirchenkompositionen von Hamburger Musikern voraussetzen können: „Einiges spricht aber dafür, daß Bach nicht in die Oper gehen mußte, um theatralische Musik zu hören; er konnte auch in die Kirche gehen, etwa in die Jacobkirche. Dort gab es theatralische Kirchenmusik, dort sangen Operisten“ (S. 19). Wichtig ist Kremers Hinweis, daß Bach keineswegs so „opernfremd“ gedacht werden dürfe, wie dies in der älteren Bach-Forschung der Fall war (S. 21). Allein die Bekanntschaft mit Keiser und Telemann und Carl Philipp Emanuels Zeugnis von Bachs Wertschätzung für die modernen Opernkomponisten legt seine Kenntnis der Hamburger Passionsmusiken des frühen 18. Jahrhunderts nahe.

Deshalb jedoch auf konkrete Bezüge zwischen Bachs Komposition und den Werken seiner Zeitgenossen zu schließen, lehnt Kremer auch dort ab, wo unverkennbare Entsprechungen in der musikalischen Rhetorik vorliegen; diese seien vielmehr Gemeingut der zeitgenössischen Tonsprache gewesen: „Die Analogie der Rezitative Händels und Bachs zeigt deshalb kaum mehr, als daß zwei erfahrene Musiker das musikalische Sprachenrepertoire der damaligen modernen Musik kennen“ (S. 26).

Problematisch ist, daß Kremer die Verwendung von Texten aus dem Umfeld der Hamburger Opernlibrettisten (Brockes und Postel) in Bachs Johannes-Passion als einen Aneignungsakt des Komponisten schildert und darauf aufbauend den theatralischen Charakter des Werkes beschreibt. Über den Textdichter beziehungsweise – wie Meinrad Walter treffender formuliert – den Redaktor, der Bach die Textvorlage für seine Komposition lieferte, wissen wir indes nichts Genaues. Daß Bach hier selbst tätig wurde, ist jedenfalls unwahrscheinlich, weswegen Kremers Feststellung einer kontrastreichen, vielperspektivischen Schreibart, die die Theatralik „eher zu Gunsten einer formal-strukturell komplexen Lösung vermeidet“ (S. 37) nur bedingt als „Ansatz Bachs“ zu charakterisieren ist und kaum im Kontext der oben beschriebenen „Möglichkeiten der Begegnung“ mit der theatralischen Kirchenmusik Hamburger Prägung gesehen werden kann.

Die rein kompositorischen Einflüsse aus Hamburg sind denn auch gering, weshalb Kremer schließlich auch zu dem Ergebnis kommen muß, daß Bachs

Kompositionsstil – und insbesondere der der Johannes-Passion – „letztlich in gleichzeitiger Nähe (im Sinne von: Kenntnis) und Distanz zum aktuellen musikalischen Diskurs der Zeit begründet ist“ (S. 38).

Michael Gassmann fragt in seinem Beitrag nach den Motivationen, die hinter den einzelnen Fassungen der Johannes-Passion stehen und wägt dabei – mit Blick auf einzelne Nummern des Werkes – theologische und musikpraktische Argumente gegeneinander ab. Am Beginn seiner Überlegung steht die Feststellung, daß „nur die zweite Fassung so gravierende Eingriffe in die Ursubstanz aufweist, daß dahinter ein substantiell neues theologisches und/oder musikalisches Konzept vermutet werden kann“ (S. 47).

Während Gassmann den Eröffnungssatz von Fassung I – er zieht Parallelen zum Eingangschor von Händels Krönungs-Anthem *Zadok the Priest* – als „Huldigungsmusik an Christus den König“ (S. 49) charakterisiert, beschreibt er die in Fassung II einleitende Choralbearbeitung „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ in Anlehnung an die bereits von Ulrich Leisinger geäußerte Feststellung – das Lied von Sebald Heyden „bildete bis wenige Jahre vor Bachs Amtsantritt in Leipzig einen wesentlichen Bestandteil der Karfreitagsvesper“ (S. 61) – als liturgischen Normalfall; der Eingriff bedürfe daher keiner besonderen Begründung. Auf diese Weise löst sich auch der zunächst diskutierte Widerspruch auf, daß der – Jesus als Leidtragenden und Aufopfernden charakterisierende – Choraltext „gewissermaßen quer zum johanneischen Herrscher-Christus“ (S. 53) steht.

Den Austausch der Sätze 19/20 in Fassung II betreffend diskutiert Gassmann sowohl theologische – „Neuausrichtung des Werks in Richtung Sündenthematik“ (S. 55) – als auch musikpraktische – Reduzierung der Instrumentalbesetzung – Gründe, während er die Ersetzung von Nr. 13 ausschließlich vor dem Hintergrund einer musikalisch-dramaturgischen Zuspitzung sieht (S. 58). Damit zeichnet Gassmann ein ganz unideologisches Bild von Bachs Bearbeitungspraxis, die sich keinem klaren theologischen Konzept zuordnen läßt, aber auch nicht allein musikpraktisch zu rechtfertigen ist; vielmehr zeige sich in Bachs Arbeitsweise eine „Dreieinigkeit“, die dramaturgisch-kompositorische Überlegungen ebenso berücksichtigte, wie sie bemüht war, musikpraktischen Bedürfnissen in Besetzungsfragen und einer theologischen Semantik gerecht zu werden.

Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis kommt Martin Geck in seiner Untersuchung der Sprachebenen und Perspektivwechsel, indem er nicht nur den Librettotext ins Visier nimmt, sondern die Kommunikation zwischen einem sogenannten „Komponisten-Ich“ und der Gemeinde der Leipziger Karfreitagsvesper des Jahres 1724 einbezieht. Die Dramatik, die Bach den Gottesdienstbesuchern zumute, müsse auf diese schon deshalb „wie ein Schock“ (S. 91) gewirkt haben, weil die figuralen Passionsaufführungen in Leipzig auf keine lange Tradition zurückblicken konnten und ein Satz wie „Herr, unser Herr-

scher“ in seiner Dichte und Differenziertheit nicht nur an der Pleiße, sondern in der ganzen abendländischen Musikgeschichte „absolutes Neuland“ (S. 97) war.

Gecks Untersuchungen am Libretto dominieren die Choraltexpte; er unterscheidet zwischen „Wir-Liedern“ – objektiven Berichtstexten mit reformatorischem Ursprung – und „Ich-Liedern“ – erst im 17. Jahrhundert für die Hausandacht entstandenen Gesängen, die die Befindlichkeiten des Gläubigen reflektieren. Diese Choräle sind durchgehend positiv besetzt und grenzen sich damit von den negativ konnotierten Turba-Chören ab; bei letzteren handelt es sich um Haß- und Spottgesänge, denen Geck eine ganz neue Dimension perspektivischer Wahrnehmung durch den Gottesdienstbesucher zuspricht. Nicht nur, daß die Worte der Widersacher Jesu von einer „liturgischen Truppe“ – den Thomanern – gesungen wurden, dürfte die Gemeinde verwirrt haben, sondern auch der Umstand, daß „die Interpreten des Evangelisten und des Christus auch den Tenor- beziehungsweise den Bass-Part der Turbae mitsangen, daß also der Sänger, der gerade noch in der Rolle Jesu gesungen hat: *Ich bin ein König. Ich bin dazu in die Welt gekommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll*, wenige Momente später mit den Juden ‚schreit‘: *Nicht diesen, sondern Barrabam*“ (S. 106).

Daß die Perspektivwechsel zwischen dem Ich und Wir (Christen) einerseits und dem Ihr (Juden) andererseits sehr rasch und unausgewogen erfolgen, führt Geck zu der Vermutung, daß hier möglicherweise ein noch unerfahrener Librettist – „vielleicht war es der junge Picander“ (S. 108) – tätig wurde; jedenfalls kann auch Geck in der Johannes-Passion keine verborgenen Strukturen mit wie auch immer gearteten planvollen Absichten erkennen, die über die Erzählung des bloßen Passionsberichts hinausreichen.

Hier knüpft im Prinzip der Text von Martin Petzoldt mit einer konträr zu Gecks Schlußwort stehenden theologischen Deutung des Librettoaufbaus an; leider sind Petzoldts Überlegungen im vorliegenden Band dem Beitrag von Geck vorangestellt, so daß sich diese Bezüge etwas umständlich erschließen. Petzoldt beschreibt das Libretto der Johannes-Passion im Kontext der zeitgenössischen Tradition der Bibelauslegung in Form einer kumulativen Zusammenfassung der biblischen Evangelienberichte zu einer Historie – einer sogenannten „Evangelienharmonie“, wie sie zu Bachs Lebzeiten in der nach reformatorisch-theologischen Grundsätzen bearbeiteten Fassung des Wittenberger Pfarrers Johannes Bugenhagen Gültigkeit besaß. Die evangelienharmonische Deutung der biblischen Ereignisse beschreibt die Passionsgeschichte in fünf Actus, die sich auch im Libretto von Bachs Johannes-Passion erkennen lassen und jeweils mit einem (Schluß-)Choral enden. Dabei drücke sich die theologische Symmetrie der Actus darin aus, daß Actus III das – so schon von Friedrich Smend bezeichnete – „Herzstück“ der Passion darstellt; eine Deutung, die Martin Geck mit der oben beschriebenen Strukturkritik (S. 108)

ablehnt. Ziel von Petzolds Argumentation ist die Auseinandersetzung mit der „Petrus-Existenz“ im Libretto der Johannes-Passion. Bei Johannes ist Petrus nebensächlich. Bei Bach ist er jedoch – als Abbild des Menschen – eine zentrale Figur, womit das Libretto seiner evangelienharmonischen Bedeutung Rechnung trage. Petzold charakterisiert die Nr. 7, 9 und 13 (alle Actus II) als „Petrus-Arien“ und erklärt die Einfügung der Arie „Himmel reiße, Welt erbebe“ (Fassung II, Nr. 11) in Actus II mit der Absicht, „Petrus ganz aktiv in die Mitte“ zu rücken, beziehungsweise die Rücknahme der Änderungen aus Fassung II mit der Überlegung des Librettisten, „in welcher Weise die Petrus-Existenz zur Darstellung gebracht wird“ (S. 82).

Daß das Libretto der Johannes-Passion dabei nicht allein auf der Arbeit eines Dichters beruht, unterstreicht Meinrad Walter in seinem Beitrag ein weiteres Mal; und auch er erkennt – ganz im Sinn von Geck und Gassmann – eine uneinheitliche Formenwelt, die er jedoch als „kalkuliertes Wechselspiel“ (S. 114) interpretiert. Dieses zielt auf eine mehrdimensionale Wirkung ab: Erstens, bezogen auf das dramatische Geschehen, in eine nach vorn gewandte Richtung und zweitens, im Sinne einer steten Bedeutungsneufindung durch den Hörer, in einer Wendung nach innen. Walter benennt die Autoren, die Anteil am Libretto der Johannes-Passion haben, vergißt jedoch den Hamburger Operndichter Christian Heinrich Postel (Nr. 22, „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“): Zunächst ist da der Evangelist Johannes selbst, nebst seinem Übersetzer, Martin Luther, auf den auch die Choralstrophe „Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich“ (Nr. 5) zurückgeht. Hinzu kommen die Anleihen aus der Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes – die aber nicht sehr zahlreich sind, da die Theatralik hier zu weitreichend sei (S. 119) – und den Gedichten des Zittauer Poeten Christian Weise, auf den die Petrus-Arie „Ach mein Sinn“ zurückgeht. Des weiteren war an der Anfertigung des Librettos ein unbekannter Redaktor beteiligt – hier folgt Walter der Idee Hans-Joachim Schulzes und vermutet in ihm den Konrektor der Thomaschule Andreas Stübel – sowie ein weiterer unbekannter Bearbeiter, der 1749 für die Änderungen in Fassung IV verantwortlich war und die Dichtung rationalisierte und damit zugleich entbarockisierte. Letzteres blieb ohne Einfluß auf Bachs Musik, was ein gestörtes Wort-Ton-Verhältnis zur Folge habe und damit durchaus als Folge eines korrektiven Eingriffes „von außen“ (Zensurbehörde?) gewertet werden könnte.

Wenn der Titel des vorliegenden Sammelbandes auch eine Auseinandersetzung mit poetischen, musikalischen und theologischen Konzepten in Bachs *Johannes-Passion* verspricht, so werden die Beiträge doch fast durchgängig von Überlegungen zum Libretto und dessen verschiedenen Fassungen dominiert. Dabei spielt vor allem die theologische, weniger die poetische und fast nie die musikalische Perspektive eine Rolle. Aber dies sind Spitzfindigkeiten, die einen im übrigen sorgfältig gearbeiteten und über weite Strecken gut les-

baren Sammelband nicht schmälern sollen; auch der Umstand, daß die einzelnen Beiträge eher Reflexionen über Bekanntes darstellen, als neue Ansätze für die Quellenforschung zu liefern, ist vor diesem Hintergrund verkraftbar.

*Manuel Bärwald (Leipzig)*