

Bachs erste Leipziger Passion

Es gab eine – gar nicht so ferne – Zeit, als sich die Vertrautheit der Öffentlichkeit mit Bachs geistlicher Musik auf einen Kanon von vier großen Werken beschränkte: die Messe in h-moll, das Weihnachtsoratorium und die zwei erhalten gebliebenen Vertonungen der Passion. Von diesen beiden galt die *Johannespassion* eher als Stiefkind – derber und weniger fein geschliffen als die *Matthäuspassion*, die es gewissermaßen zu Kultstatus gebracht hat. Fraglich ist, ob Bach die Dinge auch so gesehen hatte. Mit Beginn seines ersten Leipziger Kantatenjahrgangs im Mai 1723 stellte er sich die Herkulesaufgabe, für alle Feiertage im Kirchenjahr jede Woche neue Musik zu komponieren. Sein ursprüngliches Ziel waren mindestens zwei vollständige Zyklen, jeder mit einer Passion als Höhepunkt. Die *Johannespassion*, für den Karfreitag 1724 geschrieben, sollte in der Kette der Kantaten, die er bis dahin geschaffen hatte, der besondere Edelstein sein.

Als wir im Jahr 2000 alle erhalten gebliebenen Kirchenkantaten Bachs aufführten und einspielten, erlebten wir den unaufhörlichen Fluss seiner Ideen der ersten beiden Leipziger Jahre in ihrer ganzen Fülle und konnten beobachten, wie feinsinnig und einfallsreich er die zu dem entsprechenden Kirchenfest gehörenden Themen behandelte und die Kontinuität von einer Woche zur nächsten wahrte, indem er die jeweiligen Kantaten zu Zweier-, Dreier- und Vierergruppen anordnete. Uns wurde bewusst, wie sorgfältig Bach in der Vorfastenzeit 1724 die Kantatentexte und Choräle ausgewählt hatte, um seine Hörer auf den kontemplativen Kommentar vorzubereiten, den die Choräle in seiner ersten Passionsvertonung am Karfreitag liefern würden. Unsere Vertrautheit mit den Kantaten war auch der Grund, weshalb wir 2004 bei der Wiederaufführung dieses Werkes unsere Interpretation modifizierten und erweiterten. Allem Anschein nach war die *Johannespassion* als Höhepunkt einer sehr persönlichen Aussage zu sehen, mit der Bachs versuchte, eine Reihe der Themen und Techniken

zusammenzuführen, die er in seinen Kantaten im Laufe des vergangenen Jahres systematisch entwickelt hatte, indem er mit verschiedenen Methoden der Kombination und Anordnung von Chören, Chorälen, Rezitativen und Arien experimentierte.

In seinem ersten Jahr in Leipzig – und im Vorfeld der Passion – hatte sich Bach seinen Dienstherren und Hörern kühn und vollmundig als ‚Prediger in Tönen‘ angekündigt. Da seine Musik in die Liturgie des Vespertages am Karfreitag nur noch unwesentlich eingebunden war, konnte sie zum ersten Mal eine zentrale Position beziehen und stellte nun einen eigenständigen ‚harmonischen Gottesdienst‘ dar (um die Formulierung zu verwenden, die Telemann für seine eigenen Kantatenzyklen benutzte). Seit zwanzig Jahren hatte Bach auf die Gelegenheit gewartet, auf einer großen Leinwand vorzuführen, welche Möglichkeiten die moderne Musik – seine Musik – hatte, die Grundsätze des Glaubens zu definieren und ihn zu festigen. Diese Passion war, mit ihren insgesamt vierzig Sätzen und einer Dauer von über hundert Minuten, sein bislang umfangreichstes Werk, und da es weit über die Bedürfnisse und Direktiven der Liturgie hinausging, lässt sich John Butts Ansicht verstehen, es sei ‚offenkundig des Guten zu viel‘ gewesen.

Wenn wir die *Johannespassion* in ihrem Kontext sehen wollen, sollten wir uns zunächst einen Überblick über die beträchtliche Vielfalt an musikalischer Kost zu verschaffen, die in dieser Zeit quer durch Sachsen den Gläubigen während der Passionszeit zur Verfügung stand. In Leipzig zum Beispiel wurde Karfreitag 1717 in der Neukirche im Frühgottesdienst zum ersten Mal ein Passionsoratorium (Textdichter und Komponist unbekannt) aufgeführt. Um die Ecke in der Thomaskirche trugen die Thomaner in altherwürdiger Weise die vorwiegend monophone Vertonung der *Johannespassion* vor, als deren Autor Luthers musikalischer Berater Johann Walter gilt, während ein paar Kilometer weiter westlich Bach selbst von seinem Weimarer

Posten an die Schlosskirche in Gotha berufen wurde, wo er in Vertretung des erkrankten Hofkomponisten eine brandaktuelle Passionsmusik dirigieren sollte. Führte Bach 1717 die Musik eines anderen Komponisten oder seine eigene auf – vielleicht eine frühe Version seiner verloren gegangenen *Markuspassion*? Weder die Musik noch der Text dieses Werkes wurden aufgefunden, doch Passionsvertonungen der folgenden Jahre geben uns einen Hinweis auf den Geschmack, der am Hof des Herzogs von Sachsen-Gotha, mit seinem kleinen, handverlesen Publikum, sowie an ähnlichen Höfen in ganz Deutschland vorherrschend war. 1719 wurde in Gotha eine Passionsmeditation von Reinhard Keiser zu einem Libretto von Christian Friedrich Hunold alias Menantes aufgeführt, und 1725, ein Jahr nach der *Johannespassion*, präsentierte Stölzel, der neue Kapellmeister, seine Fassung des Passionsoratoriums von Barthold Heinrich Brockes. Hunolds und Brockes' Sprache ist abwechselnd drastisch, farbig und zuckersüß, doch sie entsprach auf jeden Fall der Art nichtliturgischer Erbauungsliteratur, wie sie an Fürstenhöfen und in einer weltoffenen Stadt wie Hamburg en vogue war. Wie weit Bach diesen Weg in seiner Gothaer Passion von 1717 ging (immer vorausgesetzt, dass ein solches Werk je existiert hat), ist schwer zu sagen; einige Forscher vertreten allerdings die Meinung, er habe 1725 Sätze aus dieser Komposition in seiner zweiten Fassung der *Johannespassion* verarbeitet.

In den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts hatte sich eine deutliche Vorliebe für Passionsmeditationen in unterschiedlichen musikalischen Formen entwickelt. Somit ergaben sich für Komponisten immer wieder Gelegenheiten, dieses Bedürfnis zu befriedigen, so wie sie es im Jahrhundert zuvor auf beiden Seiten der konfessionellen Spaltung für Maler gegeben hatte (die Schlüsselfiguren waren damals natürlich Rubens und Rembrandt). Teile des Klerus konnten diese Neuerungen nur zurückhaltend begrüßen, denn ,es hat die Andacht

sehr viele Stücke, muss auch immer erneuert, ermuntert und gleichsam angefachet werden, sonst folgt der Schlaf darauf'. In der Vorrede zu Stölzels Version der Brockes-Passion schrieb der Gothaer Hofprediger, die Schilderung sei so plastisch, ‚dass Christus gleichsam seinen Zuhörern für die Augen gemahlte, und jetzt unter ihnen annoch geceutziget wurde'. Und das war sicherlich der Punkt. Neue Musik konnte nun Texte erhalten, in denen die Ereignisse der Passion mit anschaulichen, gar reißerischen Worten erzählt und in den Bericht gelegentlich Aufschreie der Entrüstung und des Protests eingestreut wurden – gewissermaßen als Zwischenrufe von Zeitzeugen.

Alle Zutaten für eine imposante Bach-Premiere waren demnach am 7. April 1724 vorhanden. Die Gläubigen in Leipzig hatten im Hinblick auf den musikalischen Ablauf dieses bedeutsamsten Gottesdienstes im lutherischen Jahr bestimmte Vorstellungen, und ihre eingewurzelte Skepsis dürfte Bachs verwegenen musikalischen und theologischen Gedanken nicht den besten Boden bereitet haben. Er selbst äußerte gegenüber dem Leipziger Rat, die meisten seiner Kompositionen seien ‚ohnegleich schwerer und intricater' als jede andere Musik, die damals aufgeführt wurde, und erfordere demnach bessere Musiker – und vor allem eine größere Zahl. Aus dem Jahr 1732 ist ein Dokument erhalten, das uns einen Hinweis auf mögliche Reaktion seiner Hörer gibt. Der pietistische Pfarrer Christian Gerber beschreibt die Situation:

Vor funfzig und mehr Jahren war der Gebrauch, dass am Palm-Sonntage die Orgel in der Kirche schweigen musste, es ward auch an solchem Tage, weil nun die Char- oder Marter-Woche anfangt, keine Music gemacht. Bisher aber hat man gar angefangen die Passions-Historia, die sonst so fein de simplici et plano, schlecht und andächtig abgesungen wurde, mit vielerley Instrumenten auf das künstlichste zu musiciren, und bisweilen ein Gesetzgen [Strophe] aus einem Passions-Liede einzumischen, da die gantze Gemeine mitsinget, alsdann gehen die Instrumente wieder mit Hauffen [Gemeinde]. Als in einer vornehmen

Stadt diese Passions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und andern Instrumenten mehr, zum ersten mal gemacht ward, erstaunten viel Leute darüber, und wussten nicht, was sie daraus machen sollten. Auf einer Adelichen Kirch-Stube [Chor] waren viel hohe Ministri und Adelige Damen beysammen, die das erste Passions-Lied aus ihren Büchern mit grosser Devotion sungen: Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die grösste Verwunderung, sahen einander an und sagten: Was soll daraus werden?

Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob sich Christian Gerbers Schilderung auf Bach in Leipzig bezieht (manche Forscher halten Dresden für wahrscheinlicher), doch sein Bericht zeigt ein Extrem auf der Skala kritischer Stimmen. Leider gibt es keine direkten Aussagen darüber, wie Bachs Passionsvertonung aufgenommen wurde, doch angesichts der Bedeutung der karfreitäglichen Gedenkfeiern im sozialen und religiösen Kalender Leipzigs und der relativen Neuheit der (von den Stadtvätern erst in den drei vergangenen Jahren akzeptierten und genehmigten) Figuralmusik haben wir allen Grund zu der Vermutung, dass sie heftig diskutiert wurde. Wie hätte es auch anders sein können? Keiner von Bachs Zeitgenossen – und erst recht keiner seiner Vorgänger – hatte den Ehrgeiz, auf ähnlich hohem Niveau musikalische Exegese zu betreiben. Bach hätte seinen Passionstext sicher ohne große Probleme durch die Radarkontrolle des Leipziger Konsistoriums schleusen können, doch indem er die Dinge selbst in die Hand nahm und die Aufführung des Werkes in der Thomaskirche ankündigte, obwohl die Nikolaikirche an der Reihe gewesen wäre, ließ er wohl bei Stadtvätern und Geistlichkeit die Alarmglocken läuten. Allein die Lektüre des gedruckten Librettos dürfte ausgereicht haben, sie gegen ihn aufzubringen, bevor sie eine einzige Note seiner Musik gehört hatten. Damit kündigten sich sicherlich die sehr viel hitzigeren – und zum überwiegenden Teil undokumentierten –

Auseinandersetzungen an, die über die nächsten fünfzehn Jahre die *Johannespassion* begleiten würden. Nicht weniger als viermal musste Bach das Werk überarbeiten, zweimal beugte er sich dem klerikalen Druck, änderte es im Ton und in der dogmatischen Ausrichtung, was auch erhebliche Veränderungen der Musik zur Folge hatte; einmal, 1739, legte er die Passion für weitere zehn Jahre ganz beiseite, um sie noch ein letztes Mal, oder auch zweimal, aufzuführen, nachdem er sie kühn in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt hatte. Vielleicht war das die Rückkehr, die er sich wünschte – nicht allein hinsichtlich der ungewöhnlichen künstlerischen Anstrengung, die er von Anfang an auf ihre Aufführung verwandt hatte, sondern auch im Hinblick auf die Planung und Gestaltung eines in seiner Anlage komplexesten Werke.

Eine der grundlegendsten (und wohl auch umstrittensten) Entscheidungen Bachs war, dass er der Figur Christi in der *Johannespassion* ein sehr viel größeres Gewicht gab als in der späteren *Matthäuspassion*. Im Gegensatz zu dem Bild, das wir von Christus aus den synoptischen Evangelien gewinnen, wo immer wieder sein Menschsein betont wird, schildert ihn das Johannesevangelium als majestätische Gestalt, als *Christus victor*, der sein Schicksal voraussieht und unter Kontrolle hat, völlig auf seine Aufgabe konzentriert und offenbar unberührt von den Fährnissen seiner Prüfung. Nachdem Bach zunächst einmal entschieden hat, die Autorität Christi in der Weise widerzuspiegeln, wie sie bei Johannes dargestellt wird, geht er noch einen Schritt weiter und erkundet, was es für die Menschheit bedeutet, dass Jesus durch Erniedrigung zur Herrlichkeit gelangt. In dieser Art der Annäherung hatte Bach durchaus beachtliche Vorläufer, bis hin zu dem Gedanken der Versöhnung, den Theologen schon bei den frühen griechischen Kirchenvätern nachgewiesen haben. Diese Ansicht teilte zudem auch Luther, für den das Johannesevangelium ‚der rechte Kern und das Mark unter allen Büchern der Bibel‘ war, ‚das einzige, schöne, rechte Hauptevangelium und den andern drei weit,

weit vorzuziehen und höher als sie zu heben'. Dort finde man ‚gar meisterlich ausgestrichen, wie der Glaube an Christus Sünde, Tod und Hölle überwindet und das Leben, Gerechtigkeit und Seligkeit gibt, welches die rechte Art ist des Evangelii’.

Warum also sollte sein Ansatz 1724 in Leipzig besonders umstritten gewesen sein? Aus unserer theologisch weniger differenzierten Sicht erscheint es unverstündlich, dass die Leipziger Geistlichkeit irgendwelche Einwände gegen den theologischen Anstrich von Bachs *Johannespassion* gehabt haben könnte. Doch nehmen wir seinen herrlichen Schlusschor ‚Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine’, dem er noch einen Choral folgen lässt. Bei der Aufführung wird klar, dass der Choral dem Zweck dient, die letzten Spuren von Schmerz und Ungewissheit zu beseitigen und uns in das Hier und Jetzt zurückkehren zu lassen. Die erste Hälfte des Chorals, die sich auf die Ruhe im Grab konzentriert, ist entsprechend verhalten gestaltet. Doch bei der Erwähnung des ‚jüngsten Tages’, der Auferstehung des Fleisches und des Lebens in der künftigen Welt steigert Bach die Spannung. Zwischen den vier Stimmen beginnen sich Räume zu öffnen, und er schlägt eine äußerst gebieterische Gangart an. Sechs der nächsten sieben Kadenzen sind ‚perfekt’ und in Dur und geben der Musik eine ungeheure Kraft. Die einzige Ausnahme in Moll ist der wiederholten Bitte ‚erhöre mich... erhöre mich’ vorbehalten. Ostern ist immer noch zwei Tage fern, aber der Ton ist hier optimistisch und überzeugend. Und das dürfte, von der Warte der Leipziger Geistlichkeit aus gesehen, Bachs schlimmster Fehler gewesen sein: Der Vorgriff auf die Auferstehung oder den ‚jüngsten Tag’ bedeutete eine unangemessene Abweichung von der überwiegend düsteren Stimmung der traditionellen Karfreitag-Gedenkfeiern.

Für uns, wenn auch vielleicht nicht für Bachs Hörer zu seiner Zeit, ist klar, dass die *Johannespassion*, wie so viele Werke der westlichen Malerei und Musik des vergangenen Jahrtausends, in gleicher Weise

als Kunstwerk wie als eigenständiger Akt der Gottesverehrung konzipiert war. Wie sollten wir uns sonst die außerordentliche Ernsthaftigkeit und Zielstrebigkeit erklären, die in ihr zum Ausdruck kommen? Bachs Überzeugung von seiner Sicht der Dinge, ihre besondere Anschaulichkeit, inspiriert durch Johannes' Augenzeugenbericht, wie man damals annahm, wird von Anfang an deutlich. Der Prolog des Chors ‚Herr, unser Herrscher‘ scheint alles Gewesene hinwegzufegen. Selbst wenn wir ihn aus dem Blickwinkel der früheren Kirchenkantaten betrachten, die eine so erstaunliche Palette unterschiedlichster Anfangssätze aufweisen, ist dieses großartige Tableau beispiellos im Umfang wie im ‚Affekt‘. Wie bei den Prologen zu zwei späteren Werken, der *Matthäuspassion* und der *Messe in h-moll*, tragen die Anfangstakte der *Johannespassion* den Samen der gesamten Komposition in sich. Als Dirigent spürt man, dass die gesamte Abfolge der narrativen und kontemplativen Sätze des Werkes bereits in diesem ersten Grundschlag angelegt ist. Die Art und Weise, wie man mit ihm verfährt, kann über sehr viel mehr entscheiden als nur über den Bewegungsablauf des Satzes: Sie beeinflusst den Ton und die Stimmung des gesamten Werkes und legt fest, in welchem Maß es, wenn überhaupt, gelingen könnte, den Hörer zu einer aktiven Teilnahme an der Aufführung zu bewegen und die vorhandenen Bezüge über die Bedeutung hinaus zu erweitern, die Bach im Sinn hatte.

Für diesen wesentlichen Tag im Kirchenjahr entwickelte Bach eine Struktur, eine subtile Balance zwischen Narrativ und Kontemplation, an die sich bisher kein anderer Komponist herangewagt hatte. Sein Ziel war offenbar, die lebendige und dramatische Nachgestaltung und Neuinszenierung des biblischen Geschehens zu kommentieren, indem er über weite Strecken überzeugend darlegt, welche Konsequenzen sich für den Hörer ergeben. Zu diesem Zweck schafft er einen dreidimensionalen Austausch zwischen dem

Evangelisten, Jesus, den Nebenfiguren und dem Volk. Er beweist ein instinktives Gespür, wann der richtige Augenblick gekommen ist, dieses Muster zu durchbrechen und das Tempo zu drosseln, um dann an dieser Stelle Soloarien einzufügen, die den Geschehnissen persönliche Relevanz geben. Solide theologische Vorbilder für diese Disposition lieferte die Anweisung, wie lutherische Christen die Bibel zu lesen, über ihre Bedeutung nachzudenken und schließlich zu beten hatten – in dieser Reihenfolge. Johannes stellt klar, dass ‚Trost‘ und ‚Freude‘ letztendlich das Ergebnis des Sieges Jesu über den Tod sind; Bachs Plan ist es, den Verlauf dieses hart errungenen Sieges nachzuzeichnen, indem er Johannes‘ Bericht über den Leidensweg Christi nacherzählt, sich dabei eng an den Wortlaut des Evangeliums hält – nicht paraphrasiert, wie es in der Brockes-Passion und anderen Versionen geschieht – und in den Bericht zunächst geistliche Kommentare in Form von Ariosi und Arien und dann Zäsuren einfügt, die in Form von Chorälen zur gemeinsamen Kontemplation bestimmt sind. Hier konnten seine Hörer in der Gemeinschaft ihre Reaktion zum Ausdruck bringen (oder sich vortragen lassen), in der Geborgenheit von Texten und Melodien, die seit der Kindheit vertraut waren – die direkteste Form der Fühlungnahme zwischen den Gläubigen und ihrem Gott.

Wie jeder weiß, der jemals die *Johannespassion* erlebt hat, entweder von außen als Zuhörer oder von innen als ausführender Musiker, ist die Anordnung der Choräle von entscheidender Bedeutung für den Gesamteindruck – ihre Melodien sind symmetrisch und solide gebaut, Bachs Harmonisierung wunderbar klar. Sinnlos wäre der Versuch, ihren harmonischen Reichtum von der feinsinnigen Gestaltung aller drei tiefen Linien zu lösen, die jeweils eine eigenständige Melodie sind. Die Kreuzung – im alten Sinn des Wortes – dieser vertikalen und horizontalen Ebenen ist für ihr Erleben von entscheidender Bedeutung. Gleichgültig welche religiöse Einstellung man hat, die Choräle ziehen

die Handlung auf jeden Fall ins Hier und Jetzt und zwingen dazu, über ihre Tragweite nachzudenken. Nach der aktionsreichen Schilderung treten sie als Inseln der Vernunft und als willkommene Reaktion auf die unablässigen Interventionen der Menge hervor. Die Wildheit und schiere Bösartigkeit dieser Ausbrüche ist niederschmetternd, vor allem deshalb, weil sie uns alle widerspiegelt, nicht nur die Juden und Römer. Nach Luthers und vielleicht auch Bachs Ansicht sind wir alle *simul iustus et peccator*, ‚zugleich gerecht und Sünder‘, und damit unausweichlich eingebunden in die Raserei und sinnlose Brutalität des Mobs.

Theologen haben darauf verwiesen, dass Johannes Christi Gegenwart hier ‚unten‘ auf der Erde mit einer pendelartigen Biegung beschreibt. Die Abwärtsbewegung beginnt mit seiner Menschwerdung, erreicht ihren absoluten Tiefpunkt mit der Kreuzigung, die gleichzeitig der Beginn der Aufwärtsbewegung zu seiner Himmelfahrt und Rückkehr in die Welt ‚oben‘ ist. Bach bemüht sich nicht nur, diese Pendelbewegung in der tonalen Anlage seiner Passion nachzugestalten, sondern sie auch zu ergänzen (man braucht diese Modulationen nicht unbedingt alle zu bemerken, doch ihr Bewegungsverlauf dürfte auf jeden Fall bewusst werden). Genau in die Mitte der Passion setzt Bach seine längste Arie, ‚Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken‘ (Nr. 20), in der vom Regenbogen die Rede ist, dem Symbol des alten Bundes zwischen Gott und Noah nach der Sintflut. Er beschreibt damit seinen eigenen symmetrischen Bogen, der die Bewegung der Gegenwart Christi auf Erden spiegelt. Die Tonalität, definiert als ein vierundzwanzig frei zirkulierende Tonarten umfassendes System, war noch recht neu, und ihre Grundregeln hatte er in seinem enzyklopädischen Überblick, dem ‚Wohltemperierten Klavier‘ (1722), dargelegt. Sie war für ihn das aktuellste Mittel zur Formgebung und Ausgestaltung seiner Passion, und er nutzte es, um Kontraste zu schaffen – um die vorgegebene verbale Schilderung

auszuschmücken, um bestimmte Dinge stärker ins Blickfeld zu rücken, um tonale Veränderungen an Berührungspunkten der Tonarten zu variieren. Einerseits konnte es dazu dienen, durch einen rascheren Wechsel der Tonarten die Spannung in der zentralen Gerichtsszene zu steigern und die Handlung hastig voranzutreiben – gewissermaßen in ‚Echtzeit‘. Andererseits konnte es sie bremsen, wie bei der Schilderung der Kreuzigung, des Todes und der Grablegung Jesu, so als müsste ein Ausgleich geschaffen werden zu dem verkürzten Bericht im Johannesevangelium.

Eric Chafe hat auf neun verschiedene Tonartenbereiche verwiesen, die das Werk durch ihren tonalen ‚Ambitus‘ unterteilen – ein ‚erhöhter‘ Bereich im Zentrum und ein ‚erniedrigter‘ Bereich in der Peripherie. Er argumentiert, Bach wolle damit die grundlegenden Gegensätze in Johannes‘ theologischer Darstellung unterstreichen. So seien zum Beispiel den Leiden Jesu Molltonarten zugeordnet, ihr Nutzen für die Menschheit jedoch werde in Durtonarten zum Ausdruck gebracht. ‚Während in der Schilderung der körperlichen Leiden die Bewegung nach unten strebt, bis hin zu Jesu Tod... verläuft sie danach in umgekehrter Richtung und verweist auf Johannes‘ Wahrnehmung der Kreuzigung als Erhöhung.‘ Somit ist ‚die übergreifende Allegorie der „Jesum von Nazareth“-Chöre ohne Frage die Fähigkeit des Glaubens, durch den äußeren Schein hindurch die Wahrheit zu erkennen‘. Wenn Chafe recht hat, müssten wir aus seinen Worten schließen, dass allein ein religiös motivierter, tiefschürfender Geist imstande gewesen wäre, eine derart geniale Strategie der Kodierung und Symbolik zu ersinnen.

Bachs Leistung in diesem von der Bibel inspirierten Werk basiert letztendlich, mehr noch als in der *Matthäuspasion*, auf seiner direkten Interaktion mit dem Evangelium selbst: den dort anklingenden Themen, Antithesen und Symbolen. Diese Symbole werden bei jeder Aufführung der Musik zum Leben erweckt und helfen uns, der Schmach und dem Leiden, den Widersprüchen und Verwicklungen der Passionsgeschichte

Sinn abzugewinnen. Bach schafft das ganze Werk hindurch den Bezug zu der in Johannes' Bericht angelegten Menschlichkeit und bringt sie mit dem einfühlsamen Realismus eines Caravaggio oder Rembrandt ans Licht. Ihrer meisterhaften Pinselführung stellt er seinen hochentwickelten Sinn für narrative Dramatik und sein untrügliches Gespür für die einer Szene angemessene Größenordnung und ‚Färbung‘ an die Seite. Ähnlich wie die Priorität, die beide Maler der Achse zwischen der Finsternis und ihrem Gegenteil gaben, ist Bachs Musik von einem Licht durchdrungen, dessen Transzendenz selbst seine eigenen Maßstäbe übersteigt.

Es ist für uns besonders schwierig, den Grad handwerklichen Könnens, den formalen Gestaltungsrahmen in einem Werk zu erfassen, das so komplex ist wie die *Johannespassion*. Welche fragmentarische Kenntnis wir uns auch immer aus dem Kontext zusammenstückeln mögen, wir werden nicht – können nicht – reproduzieren, wie die Hörer der Uraufführung das Werk erlebten, wenngleich uns dieses Wissen behilflich sein könnte, unsere Reaktion auf die Musik zu schärfen. Ihr ursprünglicher Lebensraum ist unwiederbringlich verloren. Doch jedes Mal, wenn das Werk aufgeführt und neu gehört wird, machen wir es uns zu eigen: Wir verankern es in unserer Zeit, und indem wir dies tun, schaffen wir die Verbindung zu Bachs zeitlosem Einfallsreichtum. Ohne jemals die Aufmerksamkeit auf die technische Funktionsweise zu lenken, die seinem kompositorischen Können zugrunde liegt, hat Bach uns eine Musik hinterlassen, die Assoziationen weckt, aufwühlt, die hier voller Jubel und dort zutiefst erschütternd ist, eine Musik, die unsere Aufmerksamkeit von Anfang bis Ende gefangen hält. Darin fand er seine eigene triumphierende Rechtfertigung von Luthers Aufruf, Christi Leiden sei nicht mit Worten oder Formen zu begegnen, sondern mit Leben und Wahrheit.