

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 13 (1989)

Artikel: Bach und die Perfidia iudaica : zur Symmetrie der Juden-Turbæ in der Johannes-Passion

Autor: Hoffmann-Axthelm, Dagmar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869098>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BACH UND DIE *PERFIDIA IUDAICA*

Zur Symmetrie der Juden-Turbæ in der Johannes-Passion

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Ein „Judenjunge“ und die „größte christliche Musik“

„Wir besprachen den wunderlichen Zufall, daß gerade 100 Jahre nach der letzten Leipziger Aufführung vergangen sein mußten, bis diese Passion wieder an's Licht komme, ‚und‘, rief Felix übermüthig, mitten auf dem Opernplatz stehen bleibend, ‚daß es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen.“¹ Diese Szene – sie wird vom Sänger und Schauspieler Eduard Devrient in seinen *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy* berichtet – zeigt die beiden jungen Herren Devrient und Mendelssohn Anfang 1829 mit dem Vorhaben unterwegs, geeignete Solisten für die nachmals epochale Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion in der Berliner Singakademie zu engagieren.

Devrient, der „Komödiant“, macht noch einen bedeutsamen Zusatz, der sich auf den „Judenjungen“ bezieht: „Felix vermied sonst entschieden seiner Abstammung zu gedenken, hier riß ihn das Frappante der Bemerkung und die fröhliche Stimmung hin.“ Devrient führt nicht näher aus, *was* die Bemerkung „frappant“ macht – er meint aber offenkundig die Spannung zwischen Mendelssohns jüdischer Herkunft und der in besonderem Maße christlich-lutherischen Religiosität von Bachs Werk. Der Verarbeitung dieser Spannung zwischen Judentum und Luthertum insbesondere in Bachs Johannes-Passion gelten die folgenden Ausführungen.

Mendelssohn war auf der Sonnenseite des Lebens geboren worden: Liebenswürdig, hochbegabt und ebenso intelligent, von seinen Eltern großzügig und voller Verständnis gefördert, geachtet und umworben von den Geistesgrößen seiner Zeit, frei von materiellen Sorgen. Gleichwohl „vermied er es entschieden, seiner Abstammung zu gedenken.“ Das mag darin begründet gewesen sein, daß 1743 – Bach hatte noch sieben Lebens- und Schaffensjahre vor sich – Moses, der Sohn des Mendel und Felix' Großvater, als bettelarmer Vierzehnjähriger von Dessau nach Berlin gewandert war, wo man den verkrüppelten Jungen, der sich nur jiddisch ausdrücken konnte, durchs Judentor in die Stadt eingelassen hatte: „Heute passierten das Rosentaler Tor sechs Ochsen, sieben Schweine, ein Jude“ soll das Journal der Wache vermerkt haben.²

¹ Zit. nach Martin Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, Regensburg 1967, 32.

² Zit. nach Friedrich Heer, *Gottes erste Liebe*, Frankfurt 1986, 286.

Vielleicht ist dieser Aktenvermerk Legende,³ erfunden, um das Stupende des Mendelssohn'schen Weges vom verachteten Mitglied einer verachteten Minorität zum deutschen Geistesfürsten, zum Philosophen und Vermittler zwischen jüdischer und christlicher Welt, zum Freund Herders, Kants und Lessings, zum lebensechten Vorbild für *Nathan den Weisen*, ins rechte Licht zu setzen. Wenn aber dieser Vermerk Legende ist, dann ist die darum schon gut erfunden, weil sie für die Zeit Bachs mit beklemmender Dichte die Einstellung der Nichtjuden den Juden gegenüber zeigt.

Moses Mendelssohn ist die Leitfigur der jüdischen Emanzipationsbewegung, in deren Rahmen es Juden seit der Aufklärung möglich wurde, ihre Ghettos zu verlassen und aus dem aufgezwungenen „dunklen Mittelalter“⁴ von Isolation, Anfeindung, Demütigung und permanenter Rechtsunsicherheit heraus- und in eine autonome Bürgeridentität hineinzuwachsen. In diesem Milieu eigenständigen Bürgertums, das im Falle von Moses' Sohn Abraham bereits zum Großbürgertum geworden war, wuchs Felix Mendelssohn auf, wurde getauft und konfirmiert und mag in der neuerworbenen protestantisch-großbürgerlichen Geborgenheit wenig Motivation gespürt haben, des gerade erst überwundenen dunklen Mittelalters „seiner Abstammung zu gedenken.“⁵

Und doch, in dem Moment, in dem es ernst wurde mit der Aufführung der Matthäus-Passion, ist der „Judenjunge“⁶ präsent. Damit lenkt der spätere Komponist des *Paulus* und der *Reformations-Symphonie* den Blick über die eigene Vergangenheit hinaus auf ein schwer zu überblickendes und noch schwerer zu beschreibendes Universum, in dem sich so unterschiedliche Ebenen wie vollendete künstlerische Qualität und tief berührende Emotiona-

³ So Jacob Allemann, *Das Judentum in der Aufklärung*, Stuttgart 1980, 55.

⁴ So Rosemary Ruether, *Nächstenliebe und Brudermord. Die theologischen Wurzeln des Antisemitismus*, München 1978, 199.

⁵ „Abstammung“ meint hier weniger Mendelssohns jüdische Herkunft, die ihm voll bewußt war, als das Judentum im Sinne einer religiösen Identität, um derentwillen seine Vorfahren die „mittelalterlichen“ Lebensumstände auf sich genommen hatten. Auf den schwierigen – eher gesellschaftlich als religiös begründeten – Ablösungsprozeß der Familie Mendelssohn vom Judentum und seine Folgen für Felix Mendelssohn kann hier nicht eingegangen werden. Vgl. zu diesem komplexen Thema Eric Werner, *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, 11-29 und 54-67 sowie Rainer Riehn, „Das Eigene und das Fremde. Religion und Gesellschaft im Komponieren Mendelssohns“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, München 1980, 123-146 (Musik-Konzepte 14/15).

⁶ Die tiefe Verletztheit, die Felix Mendelssohn offenbarte, als er 15jährig von Straßengungen als „Judenjunge“ verspottet wurde, läßt etwas vom Ausmaß der Zerrissenheit Mendelssohns zwischen seinen jüdischen und den „emanzipatorischen“ Identitätsanteilen ahnen; vgl. Werner, a.a.O., 36 und 63.

lität mit einer konflikthaft sich gegen das Judentum abgrenzenden Religiosität durchdringen: Die Passionen Bachs mit ihrer biblisch sanktionierten und dadurch religiös begründeten, lutherisch untermauerten und textlich wie musikalisch ins Werk integrierten Judenfeindlichkeit.

Die Passions-Liturgie als Glaubenskriegs-Schauplatz

In den biblischen Passionsberichten – und zumal in der Schilderung des Johannes (Kap. 18-19) – werden dem leidenden Christus und den mitleidenden Jüngern und Frauen nur in zweiter Linie Pilatus und die römischen Kriegsknechte als die Stifter dieses Leidens gegenübergestellt. Als eigentliche Täter im Sinne der ideologischen Verursacher sind die Juden dargestellt. Die Juden, die Christus verrieten, die den Glauben an ihn als Gottes Sohn verweigerten, die ihn verfolgten und die für seinen Tod sorgten. Aus dieser Position der Anklage heraus wurde in der christlichen Kirche das Passionsgeschehen bald zu der Wurzel, aus der heraus in 2000 Jahren jüdisch-christlicher Geschichte immer wieder der Haß gegen die Juden wucherte und in vielfältigen Verfolgungen zum Ausbruch kam. Derartige Ausbrüche waren so gefürchtet, daß „noch in der Neuzeit ... der Frankfurter Magistrat die Juden in der Karwoche im Ghetto einschließen [ließ], um sie vor dem Volk und seinen Priestern zu schützen.“⁷ Und noch in unserem Jahrhundert des rassistischen Antisemitismus führte religiös motivierter Judenhaß dazu, daß in Polen jüdische Menschen „Jahr für Jahr ... von Karfreitagsprozessionsteilnehmern aus den Treppenhäusern, in die sie beim Nahen des Zuges geflüchtet waren, herausgeholt und so lange geschlagen wurden, bis Blut floß.“⁸

Im Mittelalter war es in manchen Kirchen am Karfreitag – beim eigentlichen Passionsgottesdienst also – üblich, ungewässerten Wein als Trankopfer zu verwenden, weil der unverdünnt „die Grausamkeit der Juden“ versinnbildlichen sollte.⁹ Und bereits im 9. Jahrhundert wurde in die Fürbitte der Karfreitags-Liturgie der Passus „Oremus et pro perfidis iudeis ...“ sowie die Anrufung „Omnipotens sempiterna deus, qui etiam iudaicam perfidiam a tua misericordia non repellis ...“ aufgenommen,¹⁰ wobei man es unterließ, bei dieser Anrufung die Knie zu beugen und das Amen zu sprechen.

⁷ Heer, a. a. O., 94.

⁸ Karl Thieme, „Die Stellung der Juden in der Liturgie“, in: *Judenfeindschaft. Darstellung und Analyse*, Frankfurt 1963, 68.

⁹ John Hennig, „Die Stellung der Juden in der Liturgie“, in: *Judenhaß – Schuld der Christen?*, hg. von W. P. Eckert und E. L. Ehrlich, Essen 1964, 176.

¹⁰ *Das vollständige römische Meßbuch*, hg. von Pius Bihlmeyer OSB, Freiburg 1930, 455.

„Perfidia“ bzw. „perfidus“ ist im gegebenen Zusammenhang am zutreffendsten mit „Unglaube“ bzw. „ungläubig“ zu übersetzen,¹¹ zutreffender jedenfalls als das ubiquitär benutzte „treulos“. Aber auch die Übersetzung „verstockt“, „hartnäckig“¹² macht angesichts der christlichen Perspektive ihren schlechten Sinn, nach der die Juden deswegen „ungläubig“ sind, weil sie „verstockt“ auf ihrem eigenen Glauben beharren. Die so verstandene „perfidia iudaica“ war in der judenfeindlichen Literatur christlicher Provenienz ein feststehender Terminus, der sich u. a. über Petrus von Blois, Amalar, Isidor, Gregor den Großen, Cassiodor, Hieronymus und Ambrosius bis zu Cyprianus ins 3. nachchristliche Jahrhundert zurückverfolgen läßt.¹³

1000 Jahre lang waren die „perfidi iudaei“ und die „perfidia iudaica“ Bestandteil der Karfreitags-Liturgie, bis Papst Johannes XXIII. diese Diffamierungen im Jahre 1959 strich.

Die Passion als „Lutherisches Bekenntniswerk“

1000 Jahre „perfidia iudaica“ in der Karfreitags-Liturgie hat ihre Spuren naturgemäß auch da hinterlassen, wo die biblische Botschaft vom Leiden Christi und der Täterschaft der Juden nicht rein verbal, sondern musikalisch verkündet wird – in den Passionen. Indem Komponisten von den frühesten Passionsspielen bis hin zu Bach und Späteren den Leidensweg Christi als Grundlage für unser Heil gestalteten, stellten sie sich also gleichzeitig der Herausforderung, eine „Klangrede“ auch für die andere Seite zu finden, für die „Täter“ und „Unheils-Stifter“. Ihre Aufgabe war es, einen Klangraum für die Passionsbotschaft mitsamt ihrer Schattenseite zu gestalten und das heißt konkret: mit den Mitteln der Musik die christliche Sicht zu fassen, nach der die „fides christiana“ bedingt ist durch die „perfidia iudaica“, – nach der also das Heil der Christen das Unheil der Juden voraussetzt.

Die großartigsten musikalischen Gestaltungen dieser Passions-Heilsbotschaft und ihres Unheils-Schattens verdanken wir Johann Sebastian Bach, wobei Heil und Unheil hier in einem besonderen Licht – im evangelisch-lutherischen nämlich – betrachtet werden. Nicht umsonst hat man die Matthäus-Passion *das „lutherische Bekenntniswerk“*¹⁴ genannt, wobei diese Umschreibung deswegen so besonders treffend ist, weil sie nicht nur Ehr-

¹¹ So Erik Pertersen, „Perfidia Iudaica“, *Ephemerides Liturgicae* 50 (1936) 299ff. Zum gleichen Thema vgl. auch John M. Oesterreicher, „Pro perfidis Iudaeis“, *Theological Studies* 8 (1947) 80-96.

¹² Peterson, a. a. O., 297f.

¹³ Vgl. die zahlreichen Stellennachweise bei Petersen, a. a. O. und Oesterreicher, a. a. O.

¹⁴ Geck, a. a. O., 8.

erbietung gegenüber dem Genius Bach ausdrückt, sondern auch, weil sie auf die in besonderem Maße „bekenntnishaft“ wirkende Qualität der Gattung Passion innerhalb der protestantischen Kirchenmusik und insbesondere bei Bach verweist. Denn nicht Weihnachten und auch nicht Ostern birgt den eigentlichen Kern der lutherischen „Konfession“, sondern das Passionsgeschehen des Karfreitag.

In der katholischen Welt war die Möglichkeit zu anspruchsvollen Vertonungen biblischer Passionsberichte nahezu gänzlich dem gegenreformatorischen Verbot von Musikinstrumenten in der Karwochen-Liturgie zum Opfer gefallen. Bei den Protestanten wurde die Passion demgegenüber zu der Gattung, die „die eigenartigsten und geschichtlich bedeutendsten Leistungen der protestantischen Musik hervorgebracht hat.“¹⁵

Was aber macht die Passion zu einer so spürbar „protestantischen“ Gattung? Aus welchen Quellen speist sich ihr spezifisch lutherischer „Bekenntnis“-Charakter? Wie bereits angedeutet, liegt einer der Gründe in der besonderen Deutung, die Luther dem Passionsgeschehen gab. Der an sich für jedes christliche Bekenntnis zentrale Gehalt des für den sündigen Menschen leidenden und sterbenden Jesus erfährt durch Luther eine neue, „evangelische“ Umformung.

Luther sieht den Menschen – und das ist für seine von Haß, Angst und Mißtrauen geprägte Beziehung zu den Juden von elementarer Bedeutung – aus dem Blickwinkel eines alttestamentlichen Gottes, des „Judengottes“, wie Egon Friedell sagt: als den kümmerlichen, unbegabten, in Abhängigkeit befangenen kleinen Angestellten eines Allmächtigkeitsanspruch erhebenden, „jede Konkurrenz unversöhnlich verfolgenden harten und herrischen Firmenchef[s].“¹⁶ Die Ausgangsposition für den Menschen ist hoffnungslos, der Abstand zwischen ihm und Gott unüberwindbar. Doch aus dieser Hoffnungslosigkeit erfolgt die neutestamentliche, die „evangelische“ Erleuchtung: Gott ist nicht nur der gerechte, aber zornige Vollstrecker des Schuld- und Sühne-Prinzips, Gott kennt auch Gnade für die, die ihn als Gnadenreichen erkennen. Für diese hat er sich in Christus offenbart, ist in Christus gestorben und hat damit ein sichtbares Zeichen für die Reinigung von der Schuld geschaffen, die die Menschen in die Welt gebracht haben. Und dies alles freiwillig, aus reiner Gnade,

¹⁵ Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel etc. ²1965, 114. Auf das Problem der genauen gattungsgeschichtlichen Zuordnung einzelner Passionstypen möchte ich hier nicht eingehen. Vgl. hierzu u. a. Kurt von Fischer, „Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, hg. von W. Arlt et alii, Bern und München 1973, 574-620; ders., Artikel „Passion“, in *MGG* 10 (1962).

¹⁶ Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Zürich 1984, 280.

„sola fide et gratia“. Nun ist es an uns, diesen Gnadenbeweis anzunehmen. Denn nur dadurch, daß wir glauben, können wir aus der Position der hoffnungslos ins Unheil von Sünde und Unfähigkeit verstrickten Angestellten in diejenige einer wahren Gottesbeziehung hineinwachsen; nur im Glauben können wir Gott – und Christus in ihm – als zwar gerecht, aber auch gnadenreich erleben. Und dafür gilt ihm – Gott – allein die Ehre: „Soli deo gloria“.

Gott allein und sonst nichts und niemandem. Denn keine guten Werke, kein pekuniär abgebußter Sündenerlaß, keine Marien- oder Heiligen-Fürbitten dürfen den lutherischen Christen vor Gottes gnadenreicher Gerechtigkeit abschirmen. In die Beziehung zwischen Gott und Gotteskind Mittler einzuschieben, hieße nach Luther, Gottes Gnade schmälern sowie Christi Opfer verkleinern zu wollen und sich damit schuldig zu machen am Kostbarsten, an Gottes Gnade. Solche Abstinenz hat natürlich Folgen für die Gläubigen. Wenn Luther zum höheren Ruhme Gottes und seines Sohnes die Mittler der katholischen Christenheit – Maria, die Kirche, die Heiligen – für seine Anhänger sperrt, erscheint Christus als einzig fassbare Repräsentanz Gottes in umso strahlenderem Licht, als umso heißer begehrtes Objekt der Heilssehnsucht.

Gleichzeitig verdichtet sich naturgemäß die Bedrohung, dieser Herausforderung nicht gewachsen zu sein: Denn hat sich der evangelische Christ auf seinem Glaubensweg zu Gott und Christus verirrt, so kann er keine Hilfe bei Maria und den Heiligen erbitten. Unmittelbar aus dem Schatten von Gott Vater und Gott Sohn tritt der Teufel und straft jede Abirrung vom Heilsweg. Luthers Biographie gibt reichen Aufschluß über diese von ihm vorgelebte Gotteskindschaft, der der Teufel so fest im Nacken sitzt. Und sie zeigt auch, wie er sich die Last zu erleichtern suchte: durch seine ungezählten „Papisten“- und Juden-Verteufelungen.

Damit findet sich eine erste Antwort auf die Frage, warum die Passion im Laufe ihrer Geschichte zu einer so „evangelischen“ Gattung wurde: Die lutherische Fundamentalforderung, nach der sich für den Christen Heilserwartung nur aus dem Glauben an den *einen* Gott rechtfertigt, der in Christus für die Menschen gestorben ist und ihnen damit die Freiheit zu Gott geschenkt hat, diese Fundamentalforderung lenkt die Glaubenskraft mit ungeteilter Energie auf das Leiden und Sterben Jesu und auf dessen Verursacher.

Eine zweite Antwort ist allgemeinerer Art. Sie ergibt sich aus der Stellung, die Kirchenmusik und Kirchenmusiker im lutherischen Wertesystem einnahmen und einnehmen.

In mancher Hinsicht rückt die Musik im evangelischen Gemeindewesen an die Stelle der aus dem lutherischen Gottesdienst verbannten Heiligen Jungfrau Maria: Luther nennt die Musik „Fraw Musica“ und spricht ihr – wie die Katholiken Maria – die Fähigkeit zu, die Menschen von der Sünde zum Guten, vom Teufel zu Gott zu führen:

Auch ist ein jeder des wol frey
Das solche freud [die durch Fraw Musica verursachte] kein suende sey,
Sondern auch Gott viel bas gefelt
Denn alle freud der gantzen welt,
Dem Teuffel sie sein werck zerstört
Und verhindert viel boeser moerd.¹⁷

Und Johann Walter, lutherischer Kirchenmusiker der ersten Stunde, führt aus:
„... Und sintemal die Kunst Musica unter allen freien Künsten vorwahr nicht
die geringste, sondern meins Achtens eine göttliche, himmlische, heilige Kunst,
welche in der heiligen Schrift fur allen anderen Künsten mit starkem Grund
sehr gelobt und gerühmt wird, denn sie gehört auch eigentlich und erblich zu
der heiligen Theologia, ja sie ist in der Theologie gar eingewickelt und
verschlossen, also daß, wer der Theologie begehrt, nachforscht und lernt, der
wird auch die Kunst Musica, ob er's gleich nicht siehet, fühlt und verstehtet,
darunter erwischen.“¹⁸

Die Sicht, die Musik als klingendes Symbol von Gottes Macht und Gnade zu
sehen, bezogen Luther und Walter aus dem quadrivialen Konzept des Mittel-
alters, nach dem die Musik nicht nur die Wissenschaft des Erklingenden
umfaßte, sondern auch als Abbild der Himmelsmusik galt, wie sie nach bibli-
schen Zeugnissen in Gottes himmlischem Thronsaal erklingt. Und hier ergibt
sich eine weitere Brücke zu Maria: Denn stellten mittelalterliche Illumina-
toren die Ars-Musica-Allegorie bildlich dar, dann gestalteten sie sie nach der
Bildformel der Gottesmutter als gekrönte Frau. Womit sie auf eine Qualität
hinwiesen, die Maria und Ars Musica gleichermaßen zu eigen ist: auf die
Fähigkeit, Versöhnung, Läuterung und Liebe zu vermitteln.¹⁹

Luther übernahm dieses Erbe. Denn wenn er auch aus theologischen
Gründen für Maria keinen Platz im Gottesdienst fand, so inthronisierte er
Fraw Musica hier umso prächtiger. Im lutherischen Gottesdienst bleibt die
ursprünglich an Maria gebundene zentrale Vermittlungsfunktion zwischen
Gemeinde und Gott in abstrakter Form gleichwohl erhalten: als Kirchenmusik,
die für Luther erklingende Gottesbeziehung und damit dem gesprochenen Wort
ebenbürtig ist: „Dem Menschen ... ist allein vor den andern Creaturen die
stimme mit der rede gegeben, Gott mit gesengen und worten zugleich zu loben,

¹⁷ Im Vorspruch zu Johann Walters *Lob und preis der löblichen Kunst Musica*, Witten-
berg 1538, Nachdruck Kassel 1938.

¹⁸ Zit. nach Wilibald Gurlitt, „Johann Walter und die Musik der Reformationszeit“, *Luther-Jahrbuch* 15 (1933) 93.

¹⁹ Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Salomo und die Frau ohne Schatten“, *BJbHM* 10 (1986)
161-205; dies., „Doctor Frauenlobs Hohes Lied“, *BJbHM* 11 (1987) 153-172.

Nemlich mit dem hellen predigen und rhümen von Gottes güte und gnade darinnen schöne wort und lieblicher klang zugleich würde gehört.“²⁰

Luthers Gleichstellung von gepredigtem und gesungenem Gotteslob hat natürlich auch Folgen für die ausübenden Musiker: So wie die mittelalterliche *Ars Musica* in Luthers *Fraw Musica* eine evangelische Aktualisierung erfuhr, so erlebt der Guidonische Musicus im lutherischen Kantor eine protestantische Wiedergeburt. Und so, wie der mittelalterliche Musicus ein Theologe war, der die Musik als Abbild von Gottes Schöpfung verstand, lehrte und komponierte, so ist es auch die vornehmste Aufgabe des lutherischen Kantors, ein Prediger von Gottes Wahrheit zu sein – nur daß er statt des Wortes die Musik-„Sprache“ mit all ihren Ausdrucksmöglichkeiten (Kontrapunktik, Rhetorik, Poetik, Instrumentation etc.) wählt. Der lutherische Kantor betreibt die Musik nicht um ihrer (oder seiner) selbst willen – als Kunst im modernen Sinne –, sondern im Dienste der heiligen Sache. Entsprechend werden seine musikalischen Werke „als *Praedicatio sonora* begriffen, als eine klingende Bekanntmachung und Auslegung des Schriftwortes“ – so Hans Heinrich Eggebrecht.²¹ Ganz in diesem Sinne gibt der lutherische Kantor Johann Sebastian Bach als „Finis und Endursach“ aller Musik „Gottes Ehre“ sowie die vor diesem Hintergrund „zulässige ... Recreation des gemüts“ an. Und ganz wie für Luther ist auch für Bach alles, was von diesem Predigt- und Vermittlungs-Anspruch abweicht, Teufelswerk: „Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist keine eigentliche Music, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier.“²²

Aus der Perspektive lutherischer Musikanschauung sind es mithin drei Elemente, die die Passion zu einem Herzstück protestantischer Kirchenmusik machen: Als Bibelzeugnis bildet der Passionsbericht den Brennpunkt der lutherischen Rechtfertigungslehre. Als klingende Musik ist die Passion ein Medium, das Glaube und Gottesbeziehung zu vermitteln hilft. Und als komponiertes Werk ist sie eine in Musik gefaßte Karfreitagspredigt.

²⁰ „Vorrede des Heiligen tewren Man Gottes, Doctoris Martini Lutheri, von der himlischen Kunst Musica, vormalis nie Deudsch im Druck ausgegangen“, (Übersetzung von Johann Walter), in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe)*, Bd. 50, Weimar 1914, 372.

²¹ „Über Bachs geschichtlichen Ort“, in: *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970, 280 (Wege der Forschung 170).

²² Zit. nach Wilibald Gurlitt, „Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute“, in: Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Wiesbaden 1966, 170. Zum Themenkreis Protestantische Musikanschauung vgl. u.a. Wilibald Gurlitt, „Heinrich Schütz“, in: Gurlitt, a.a.O., 140-158; Hans Heinrich Eggebrecht, *Heinrich Schütz, Musicus poeticus*, Göttingen 1959 sowie ders., „Über Bachs geschichtlichen Ort“, a.a.O.

Bei der Wiederaufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn wurde diese lutherische Identität Bachs und seines Werkes vom Publikum sehr bewußt wahrgenommen. Der Historiker Droysen hörte die Passion als „das wahrhafte Eigenthum und Erzeugnis unseres evangelischen Glaubens.“²³ Dem für den *Berliner Gesellschafter* schreibenden Carl Seidel galt sie als „das Erhabenste ..., was die protestantische Kirchenmusik hervorgebracht hat.“²⁴ Und Hegel ließ sein Hörerlebnis dergestalt in die *Vorlesungen zur Ästhetik* einfließen, daß er Bachs „großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität“ rühmte, „die man erst neuerdings wieder hat schätzen lernen.“²⁵ In unserem Jahrhundert prägte Friedrich Smend zur Charakterisierung Bachs das Wort von einem der „gewaltigsten Söhne der lutherischen Kirche.“²⁶

Es ist aber nicht nur die Musik, aus der Bachs lutherische Prediger-Identität „spricht“. Ein eindrückliches Textzeugnis ist uns mit dem aus seinem Besitz stammenden Exemplar einer von Abraham Calov kommentierten Bibel erhalten geblieben, das Bach mit Randbemerkungen und Unterstreichungen versehen hat. Diese Randbemerkungen – häufig mit einem NB (Nota Bene) eingeführt – spiegeln sein Wissen um die Musik als Trägerin von Gottes Geistigkeit und um das Kantorenamt als den Auftrag, diese Geistigkeit musikalisch zu predigen und zu vermitteln. So lautet Bachs Kommentar zum Bericht über Salomos Tempelmusiker und deren Musik (2. Chronik 5, 13): „Bei einer andächtigen Musig ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart.“²⁷ Zum Bericht von der Ordnung der Tempelmusik durch David (1. Chronik 28) schreibt er an den Rand: „Ein herrlicher Beweis, daß neben anderen Anstalten des Gottesdienstes besonders auch die Musica von Gottes Geist durch David mit angeordnet worden.“, während er das Kapitel über die Einsetzung von

²³ Geck, a.a.O., 59.

²⁴ Geck, a.a.O., 54.

²⁵ Geck, a.a.O., 60.

²⁶ „Luther und Bach“, in: Friedrich Smend, *Bach-Studien*, Kassel etc. 1969, 153. Vgl. zu diesem Themenkreis neben der in Anm. 20 genannten Literatur u.a. Hans Preuß, *Johann Sebastian Bach der Lutheraner*, Erlangen und Würzburg 1953; Christoph Trautmann, „Calovii Schriften. 3 Bände, aus Johann Sebastian Bachs Nachlaß und ihre Bedeutung für das Bild des lutherischen Kantors Bach“, *MuK* 39 (1969) 145-159; Helene Werthemann, „Bachs ‚Fundament aller gottgefälligen Kirchenmusik‘“, in: 251. *Bachfest der Neuen Bachgesellschaft*, Berlin 1976; Renate Steiger, „Bach und die Bibel. Einige Anstreichungen Bachs in seiner Calov-Bibel als Selbstzeugnisse gelesen“, *MuK* 57 (1987) 119-126.

²⁷ Zit. nach Trautmann, a.a.O., 152; Faksimile bei Leaver, a.a.O., 97.

Asaph, Eman, Ethan und Idithun zu Tempelmusikern (1. Chronik 25) so zusammenfaßt: „Dieses Capitel ist das wahre Fundament aller gottgefälligen Kirchenmusik.“²⁸

Bach wählte für seine Marginalien vor allem Stellen aus dem Alten Testament, während er sich beim Neuen Testament mit wenigen Ausnahmen auf Unterstreichungen beschränkte.²⁹ Mit dieser Wertschätzung des Alten Testaments stand er auf dem Boden lutherischer Tradition, die ihrerseits in die Frühzeit der christlichen Kirche und zu Paulus zurückführt. Durch Paulus, den „erlauchten Erzvater eines christlichen Judenhasses und Antisemitismus“³⁰ und durch seine Nachfolger erfährt das Alte Testament und mit ihm die jüdische Thora (die 5 Bücher Mose) eine Umdeutung als Buch der Prophezeiungen auf Christus als den Messias hin und erlebt eine „Christianisierung“: Von den Juden als direkte Gottesoffenbarung verehrt, wird es für die Christen zum Zeugnis des „Alten Bundes“, dem der neutestamentliche Gnadenbund als eigentlicher Ort der Glaubenswahrheit folgt. Indem die Christen die Thora adaptieren, sie auf die eigene Heilsperspektive umdeuten und ihnen diese Umdeutung zur eigentlichen Grundlage ihres Glaubens wird, grenzen sie in diesem „von den Juden her betrachtet ... größten Raubzug der Weltgeschichte“³¹ diejenigen aus dem Heilsgeschehen aus, für die der Pentateuch geschaffen war. Der Juden Festhalten an der alten messianischen Verheißung und ihre Weigerung, in Christus Gott zu erkennen, läßt sie in den Augen der Christen zu den „perfidii iudaei“ werden, zu den „ungläubigen, verstockten Juden“. So beruht also jede christozentrische Interpretation des Alten Testaments letztlich auf der Verdammung der Juden als Ungläubiger, auch wenn diese Verdammung sich seit langem weitgehend im religionsgeschichtlichen Unbewußten abspielt.³²

Zur Zeit Bachs war man sich allerdings – was zu zeigen sein wird – über diese Zusammenhänge im klaren. Und auch Bach selbst verstand und benutzte, geborgen in seiner lutherischen Kantoren-Identität, das Alte Testament naturgemäß christozentrisch. Dies zeigen die Eintragungen in seiner Bibel, und dies zeigen viele seiner Vokalkompositionen, in denen er immer wieder Altes und Neues Testament im christozentrischen Sinne zusammenbringt.³³ Daß er sich

²⁸ Zit. nach Trautmann, a.a.O., 151; Faksimile bei Leaver, a.a.O., 95 und 94.

²⁹ Vgl. die Tabelle bei Trautmann, a.a.O., 155-160.

³⁰ Heer, a.a.O., 43.

³¹ Heer, a.a.O., 43.

³² An dieser Stelle möchte ich Dr. Roger Dreyfus meinen herzlichen Dank aussprechen. Ohne seine Bewußtheit der hier angesprochenen Mechanismen, ohne seine Anregungen und ohne seine stete Hilfs- und Gesprächsbereitschaft wäre dieser Aufsatz wohl nie zustande gekommen.

³³ So z.B. im *Actus tragicus*, vgl. unten, S. 50.

dabei auch der Kehrseite dieser christozentrischen Betrachtungsweise – der Verurteilung des jüdischen Glaubens als „perfidia“ – bewußt war, zeigen seine Passionen.

Luther und die Juden

Bekanntlich gab es in 2000 Jahren jüdisch-christlicher Geschichte selten Raum für unterschiedliche Messias-Vorstellungen, die gleichberechtigt hätten nebeneinander bestehen dürfen. Gott so tief zu lieben, daß wir ihn mit anderen teilen wollen, ist uns offensichtlich nur schwer möglich. Viel näher liegt uns die Versuchung, uns als Gottes Lieblingskinder zu fühlen, unsere Geschwister zu entwerten, zu demütigen, sogar auszurotten und spät oder gar nicht zu merken, daß wir Gott längst verloren haben und – lutherisch gesprochen – zu Werkzeugen des Teufels geworden sind.

In Bachs geistiger Welt – dem Luthertum – ist der früheste Wortführer dieser religiös begründeten Judenfeindlichkeit Luther selbst. Seine späten Haßschriften gegen die Juden, vor allem *Von den Juden und ihren Lügen* und *Von Schem Hamphoras* (beide 1543) bezeugen diese von Gott verlassene Seite des Reformators.³⁴ Hier überschwemmt Luther seine Leser in manischem Wortschwall mit Beschimpfungen und Beschuldigungen der Juden über deren angebliche oder tatsächliche Auffassungen und Einstellungen zu christlichen Glaubensgrundsätzen. Inhaltlich sind diese Ausbrüche eher stereotyp, sprachlich aber in immer neue Wendungen gefaßt, wobei Luthers Vorliebe für eine aus dem Anal- und Fäkal-Bereich stammende Metaphorik offenkundig und in ihrer Grobheit und Unflätigkeit schwer zu überbieten ist.³⁵ Gleichwohl wurden beide Schriften ins Lateinische übersetzt und – begleitet von Philipp Melanchthons Empfehlung, die Schrift *Von den Juden und ihren Lügen* enthalte „wahrlich viel nützlicher Lehr“³⁶ – dem Landgrafen Moritz von Hessen gewidmet.

Der junge Luther hatte sich in seiner Schrift *Dass Jesus Christus ein geborner Jude sei* verständnisvoll den von den herrschenden Machtstrukturen geduckten und verfolgten Juden zugewandt, wobei freilich die Hoffnung mit-schwang, „ob ich villeicht auch der Juden ettliche mocht tzum Christen

³⁴ Zu diesem schwierigen Themenkreis vgl. u.a. C. Bernd Sucher, *Martin Luthers Stellung zu den Juden. Eine Interpretation aus germanistischer Sicht*, Nieuwkoop 1977; vgl. auch die dort angegebene weiterführende Literatur.

³⁵ Ein Beispiel für diese Art Bildersprache läßt sich unten auf S. 45 nachlesen, andere finden sich beliebig in den genannten Schriften. Zu Luthers analer Fixierung Erik H. Erikson, *Der junge Mann Luther*, Frankfurt 1975.

³⁶ Reinhold Lewin, *Luthers Stellung zu den Juden*, Berlin 1911, 81.

glauben reytzen.“³⁷ Diese Hoffnung hatte sich gegen Ende seines Lebens gründlich zerschlagen: Die Juden zeigten keine Neigung, zum Christentum zu konvertieren, sie hielten überzeugt an ihrem Glauben fest. Diese Glaubensgewißheit muß Luther mit großer Verbitterung erfüllt haben, denn kein Vorwurf wird in den beiden späten Pamphleten so häufig erhoben wie der der „Verstocktheit“ und „Halsstarrigkeit“. Für Luther sind dies Todsünden. Denn die Juden hätten sich nicht nur am Tode Christi schuldig gemacht; sie hätten auch dadurch, daß sie Gottes alttestamentliche Prophezeiung, sich in Christus als Mensch zu offenbaren, mißachtet hätten, Gottes Zorn heraufbeschworen, der sich in der Zerstörung des Tempels und im seither andauernden Exil zeige. Dennoch beharrten sie – und dies ist die Todsünde – halsstarrig und verstockt auf ihrem Unglauben und stempelten damit Gott und Christus zu meineidigen Lügern: „Solchs sage ich zu ehren und stercke unsers Glaubens, und zur schande dem verstockten unglouben der verblendten, halsstarrigen Jüden, welchen Gott jmer und ewig mus ein Lügner sein, als hette er Davids Haus lassen verlöschen [verlöschen], und seines Bunds und Eids, David geschworen, vergessen.“³⁸

Beklemmender noch als Luthers Beschimpfungen der Juden als Lügner, Lästere, Teufelskinder – und nach dem Judenmord unseres Jahrhunderts entsetzlicher – sind die berüchtigten sieben „Ratschläge“, die Luther am Schluß der Schrift *Von den Juden und ihren Lügen* seinen Glaubensgenossen für den Umgang mit ihren jüdischen Mitmenschen gibt. Diese Ratschläge sind Ausdruck einer „scharffen barmhertzigkeit“, mit der den Juden zu begegnen die Pflicht eines jeden Christen sei; denn es müsse „uns christen kein schertz, sondern grosser ernst sein, hie wider rat zu suchen und unser seelen von den Jüden, das ist: vom Teufel und ewigen tod, zu erretten.“ Und so schlägt Luther zum Schutze der Christen vor, „Das man jre Synagoga mit feur verbrenne, Und werffe hie zu, wer da kan, schwefel und pech“, und dies, weil „darin die Jüden Gott, unsern lieben Schepffer und Vater, mit seinem Son so schendlich gelestert hetten. ... Denn sie des alles brauchen zu lestern den Son Gottes, das ist: Gott selbs den Vater.“³⁹ Außerdem rät Luther, „das man auch jre Heuser desgleichen zerbreche und zerstoere“, „das man inen neme alle jre Betbuechlin“, „das man jren Rabinern bey leib und leben verbiete, hinfurt zu leren“, „das man den Jüden das Geleid und Strasse gantz und gar aufhebe“, „das man jnen den Wucher verbiete und neme inen alle barschaft und kleinot“ und „das man den jungen starcken Jüden und Jüdin ... lasse ir brot verdienen im schweis der nasen.“⁴⁰

³⁷ Zit. nach Sucher, a.a.O., 59.

³⁸ „Von den Juden und ihren Lügen“, WA, Bd. 53, 471 f.

³⁹ WA, Bd. 53, 536.

⁴⁰ Zit. nach Sucher, a.a.O., 256.

Luthers „Ratschläge“ hatten Folgen. 1543, im Jahre der Veröffentlichung der Schrift *Von den Juden und ihren Lügen*, wurde vom sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich ein totales Aufenthalts-, Durchreise- und Handelsverbot gegen die Juden erlassen.⁴¹ Später beriefen sich die Nationalsozialisten auf Luther. Julius Streicher sagte bei den Nürnberger Prozessen: „Antisemitische Presseerzeugnisse gab es in Deutschland durch Jahrhunderte. So wurde bei mir z.B. ein Buch beschlagnahmt von Dr. Martin Luther. Dr. Martin Luther säße heute sicher an meiner Stelle auf der Anklagebank, wenn dieses Buch von der Anklagebehörde in Betracht gezogen würde.“⁴²

Bach und Müllers „Judaismus oder Judenthum“

„Antisemitische Presseerzeugnisse“, judenfeindlich freilich weniger im rassistisch-nationalistischen als im religiös motivierten Sinn und hier häufig an Luther anknüpfend, gab es „in Deutschland durch Jahrhunderte“, und es gab sie auch zur Zeit Bachs. Eines davon stand in seinem Bücherschrank.

Bachs Bibliothek gilt als Spiegel seiner lutherischen Gesinnung. Die 81 Bände, deren Titel wir aus dem Nachlaß kennen, haben ausnahmslos theologischen bzw. erbaulichen Inhalt. Zwei Ausgaben der Werke Luthers, die bereits erwähnte kommentierte Bibelausgabe des „streitbaren Lutheraners“⁴³ Abraham Calov, sowie Werke der lutherischen Theologen Johannes Olearius, August Pfeiffer, Johann Jacob Rambach und Heinrich Müller weisen Bach ebenso als bodenständigen Lutheraner aus wie die auffallend zahlreichen Polemiken gegen andere geistige Richtungen: Das antikatholische *Examen Concilii Tridentini* von Martin Chemnitz etwa, der *Anticalvinismus* von August Pfeiffer oder der *Atheismus Devictus* von Johannes Müller.⁴⁴

⁴¹ Sucher, a.a.O., 37.

⁴² Zit. nach Rudolf Pfister, *Von A-Z. Quellen zu Fragen um Juden und Christen*, Gladbeck 1973, 231.

⁴³ Werthemann, a.a.O., 5; zu Bachs Bibliothek vgl. Friedrich Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Wiesbaden 1970, 747ff.; Hans Preuß, „Bachs Bibliothek“, in: *Festgabe für Theodor Zahn*, Leipzig 1928, 105-129; Fred Hamel, *Johann Sebastian Bachs geistige Welt*, Göttingen 1952, 93-114; Helene Werthemann, a.a.O., 5-11; Robin A. Leaver, *Bachs theologische Bibliothek / Bach's theological library*, Neuhausen-Stuttgart 1983.

⁴⁴ Zu weiteren polemischen Werken vgl. Preuß, a.a.O., 117ff.

Von diesem Johannes Müller, Pastor an St. Peter in Hamburg und Verfasser zahlreicher polemischer Werke,⁴⁵ befand sich auch eine 1200 Seiten starke Schrift gegen die Juden in Bachs Besitz, in deren Titel nach alter Tradition die „perfidia iudaica“ als zentrale Qualität erscheint: *Judaismus oder Judenthum. Das ist: Ausführlicher Bericht von des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstockung*.⁴⁶ Im „Ersten Theil“ dieser „Streit-Schrifft wider die Juden“ handelt Müller von den „streitigen Fragen, welche unter den Juden und Christen fürlauffen, in den vornehmsten Stücken des Glaubens und der Religion.“ Im „Andern Theil“ geht es um „streitige Fragen, welche bey den Christen fürlauffen, der Juden halber, im gemeinen Leben unnd Conversation, die man Casus Conscientiae, oder Gewissens-Fragen nennet.“ Hier werden Luthers sieben „Ratschläge“ zitiert, kommentiert und auf insgesamt 17 erweitert.

In der Vorrede spricht Müller die Hoffnungen aus, die er mit der Veröffentlichung des Buches verbindet. Wie dem jungen Luther geht es auch ihm letztlich um die Bekehrung der Juden von der „perfidia iudaica“ zur „fides christiana“: „Der Gott Abraham, Isaac und Jacob erbarme sich des blinden Volckes, nehme die Decke Mosis von ihren Augen und sei doch eingedenck des Bundes, welchen er mit ihren Vätern gemacht hat, er rühre kräftiglich ihre Hertzen, daß sie zu Christo im Glauben und Demuth sich bekehren mögen!“

Verschlössen sich die Juden aber Müllers Bemühen um ihr Heil, würden sie gar „wider mich gruntzen, poltern und schnauben ... , wie sie schon dräuen, und sich vernehmen lassen, so werde ich mit Luthero im 8. Jenischen Teutschen Theil (da er klaget, daß sie immer ärger und ärger worden, je mehr er ihnen helffen wollen)⁴⁷ auch meine Meynung ändern müssen, und auff solchen Fall ihnen ein Buch in Lateinischer Sprache entgegen setzen dessen Titul seyn solte: Stinckender Unflath und Speichel, welchen die Juden dem gecreuzigten Jesus von Nazareth ins Angesicht speyen, darin alle ihre Lästereien wider Christum und sein Evangelium mit ihren eigenen Worten aus ihren Schrifften möchten entdeckt werden.“

Am Schluß seines Buches umschreibt Müller die gnadenlosen Maßnahmen, die er für angebracht hält, falls Juden und Christen seinen und Luthers „Ratschlägen“ zuwiderhandeln sollten. Die Juden sollen des Landes verwiesen

⁴⁵ So z. B. eines *Anabaptismus, oder Irrthum der Wiedertäufer* (1645); einer *Grundliche[n] Antwort und Widerlegung der Entwürffe, mit welchen die päpstlichen Lehrer die lutherische Kirche verdächtig machen* (1673) und eines *Quäker-grewel, das ist abscheuwllicher Irrthumb der neuen Schwärmer, welche genennet werden Quäker* (1661).

⁴⁶ Vollständiger Titel bei Leaver, a. a. O., 116.

⁴⁷ Gemeint ist Luthers Schrift *Von den Juden und ihren Lügen*, erschienen im 8. Band der Jenaer Luther-Ausgabe aus dem Jahre 1568, Deutsche Fassung.

werden, und den Christen droht er mit einem Luther-Zitat, dessen Grobianismus und Judenteufel-Metaphorik er voll beläßt, die ewige Verdammnis an: „Wer aber Lust hat ... solche gifftigen Schlangen und junge Teuffel, das ist, die ärgsten Feinde Christi unseres Herrn, und unser aller zu beherbergen, zu fretzen und zu ehren, und sich zu schinden, rauben, plündern, schänden, zu speyen und zu fluchen, und alles Übels zu leiden begehret, der lasse ihm diese Jüden treulich befohlen seyn. Ists nicht genug, so laß er ihm auch ins Maul thun, oder krieche ihm in den Hindern, und bete dasselbige Heiligthum an, rühme sich darnach, er sey barmhertzig gewest, habe den Teufel und seine jungen Teufel gestärcket, zu lästern unsern lieben Herrn, und das theure Blut, damit wir Christen erkaufte seyn, so ist er denn ein vollkommener Christ, voller Werke der Barmhertzigkeit, die ihm Christus belohnen wird am Jüngsten Tage mit den Jüden im ewigen höllischen Feuer“ (S. 1143).

Wir wissen nichts konkretes über Bachs Einstellung den Juden gegenüber. Akzeptiert man aber seine Bibliothek als Spiegel seiner geistig-religiösen Überzeugungen, so wird man cum grano salis auch auf ihn beziehen können oder müssen, was Helene Werthemann über den geistigen Zuschnitt eines orthodoxen Lutheraners jener Zeit schreibt: „Man war ... a priori gegen die Juden, die Schweizer, gegen Rom und im 18. Jahrhundert auch gegen die Pietisten eingestellt und gegen ihre eigene Beschäftigung mit der Bibel. Man konnte daher ... die Erkenntnisse der andern nicht akzeptieren, sondern nur polemisch widerlegen.“⁴⁸

Bach war zwar wohl kein schulmäßig orthodoxer Lutheraner,⁴⁹ aber seine Bibliothek bestätigt die Sicht vom „Sohn der lutherischen Kirche“ vollauf: Mit den Lutheranern trat er für die protestantische Konfession ein, und mit ihnen „protestierte“ er gegen die Andersdenkenden: gegen Katholiken, gegen Reformierte und Calvinisten, gegen Atheisten und gegen die Juden.⁵⁰

⁴⁸ Werthemann, a.a.O., 10.

⁴⁹ In Bachs Bibliothek befand sich z.B. auch ein – freilich polemisches – Werk des Pietisten Spener: *Weyland ... gerechter Eifer wider das antichristliche Papstthum*, Frankfurt 1714. Zu weiteren pietistischen Werken in Bachs Bücherschrank vgl. Preuß, a.a.O., 126.

⁵⁰ Vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Katastrophe ist es wichtig, einer möglichen Verwechslung vorzubeugen. Hier geht es nicht darum, Bach einen wie auch immer gearteten Antisemitismus völkisch-rassistischer Prägung zu unterstellen. Hierfür fehlt nicht nur jeder konkrete Hinweis – es ist auch unwahrscheinlich. Bach dürfte wenig oder keinen Kontakt zu Juden gehabt haben. Denn anders als in Hamburg, der Heimatstadt Müllers, war es den Juden in Leipzig nur zur Messezeit gestattet, die Stadt zu betreten und Geschäfte zu machen. Eine jüdische Gemeinde gab es zur Zeit Bachs in Leipzig nicht. Der erste jüdische Haushalt durfte sich 1710 in der Stadt etablieren, und bis zur Jahrhundertmitte lebten nicht mehr als 7 jüdische Familien in Leipzig (*Encyclopaedia Judaica*, Bd. 10, Jerusalem 1971, Artikel „Leipzig“).

In Bachs musikalischem Werk bieten naturgemäß die Passionen als der musikalisch gestaltete Nervenpunkt des jüdisch-christlich-lutherischen Konfliktes Hinweise auf seine polemisch geprägte Einstellung gegenüber den Juden.

Im Karfreitagsgeschehen manifestiert sich aus christlich-lutherischer Perspektive der doppelte Sündenfall der Juden: die Auslieferung Christi an Pilatus und die Weigerung, in Christus Gott zu erkennen und statt dessen blind und verstockt am eigenen Glauben festzuhalten. Damit stellte sich dem lutherischen Kantor, der Christi Passion im geistigen Sinne einer musikalischen Karfreitags-Predigt zu komponieren hatte, eine doppelte Aufgabe: Er mußte nicht nur das heilsbringende Leiden und Sterben Christi zu möglichst sprechendem Ausdruck bringen, sondern auch musikalische Mittel finden, den lutherischen Zorn über „des Jüdischen Volcks Unglauben, Blindheit und Verstockung“ zu predigen. Wie Bach als der vollkommene Kenner und Könner der musikalischen Rhetorik⁵¹ diese Bipolarität musikalisch faßte, zeigt besonders eindrücklich die Johannes-Passion.

Die Polaritäten von Blindheit, Halsstarrigkeit, Verstocktheit auf der einen, Leiden, Liebe, Gnade auf der anderen Seite sind die beiden energetischen Hauptquellen, aus denen die Johannes-Passion ihre Kraft bezieht. Anders ausgedrückt, erfährt die „Lichtseite“ von Christi Leiden und Gottes Gnade durch die dicht auskomponierte „Schattenseite“ der „*perfidia iudaei*“ einen düsteren Kontrapunkt, der das Licht Christi umso heller strahlen läßt. Der Rhetoriker Bach erzielt diesen Effekt unter anderem dadurch, daß er zur Charakterisierung der verstockten, ungläubigen Juden ein Mittel von genialer Einfachheit und entsprechender Wirkungskraft benutzt: die Wiederholung.

Schon Spitta verweist neben der „beträchtlichen Zahl“ der Judenchöre in der Johannes-Passion und ihrem kompositorischen Gewicht auf die parodieartige Unterlegung verschiedener Texte unter musikalisch gleiche Chorsätze dergestalt, daß sich drei musikalisch mehr oder weniger identische, textlich demgegenüber verschiedene Chorpaaire ergeben.⁵² Zu diesem Punkt bemerkt Spitta:

⁵¹ Erinnert sei an die vielzitierte Äußerung des Leipziger Rhetorik-Professors Johann Abraham Birnbaum, nach dessen Zeugnis Bach „die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stücks mit der Rednerkunst gemein hat, so vollkommen“ kannte, „daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beyder lenket; sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten“. Zit. nach Arnold Schmitz, „Die oratorische Kunst Bachs“, in: *Johann Sebastian Bach*, hg. von W. Blankenburg, a.a.O., 63.

⁵² Es handelt sich um die Turba-Paare „Sei begrüßet, lieber Juden König“/„Schreibe nicht: der Juden König“; „Kreuzige, kreuzige“/„Weg, weg mit dem“; „Wir haben ein Gesetz“/„Lässest du diesen los“.

„Man kann nicht behaupten, daß die Musik zu den verschiedenen Texten immer gleich gut paßt“, da Textinhalte unterschiedlicher Empfindungsbereiche (z. B. Besorgnis einerseits und Hohn andererseits) die gleiche musikalische Gestaltung erfüllen.⁵³

Die Gliederung in Chorpaae auf Kosten textlich-musikalischer Kohärenz hat die Wissenschaft immer wieder zu Interpretationen herausgefordert. Albert Schweitzer vermutete darin den Wunsch nach gesteigertem dramatischem Ausdruck, ließ aber auch anklingen, Bachs Verfahren könnte zumindest in einigen der Fälle durch Zeitnot motiviert gewesen sein.⁵⁴

Dies Zeitnot-Argument wies Friedrich Smend in seiner berühmten Studie *Die Johannes-Passion von Bach* aus dem Jahre 1926 entschieden zurück. Er verlieh der Diskussion eine neue, bis heute bestimmend gebliebene Dimension, indem er zeigte, daß Bach die Turba-Paae symmetrisch um den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen“ angeordnet hat.⁵⁵ Hierfür gibt Smend eine außermusikalische, theologische Deutung: Der Choral sei von Bach als geistiger Mittelpunkt des gesamten Werkes gedacht, weil hier „das tiefe und strahlende Glück seinen musikalisch verkärten Ausdruck [findet], das Glück, sich durch Jesu Bande von den eigenen Banden befreit zu wissen ...“⁵⁶ Die symmetrisch um das Choral-„Herzstück“ herum angeordneten Juden-Turbae verliehen der Passion „künstlerische Geschlossenheit.“⁵⁷

Vor diesem Hintergrund sind für Smend die Judenturbae eher strukturierende Elemente. Auf ihren affektiven Inhalt, die Darstellung der „fanatischen, in ihrer Mordlust, ihren wilden Beschuldigungen und Drohungen sich überstürzenden Juden“ – so Spittas plastisch-drastische Beschreibung – geht Smend nicht eigentlich ein.⁵⁸ Dies tut jedoch bis zu einem gewissen Grade Werner Breig. In seiner Untersuchung „Zu den Turba-Chören von Bachs Johannes-Passion“⁵⁹ zeigt er in einer Rekonstruktion des Kompositions-Prozesses, daß Bach die Turba-Chöre ab ovo als Paare konzipiert hat und unterstützt damit die These Smends. Auf der anderen Seite folgt er Spitta, wenn er darauf hinweist,

⁵³ Spitta, a.a.O., Bd. 2, 354.

⁵⁴ Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig 1908, 560.

⁵⁵ Friedrich Smend, „Die Johannes-Passion von Bach. Auf ihren Bau untersucht“, in: Friedrich Smend, *Bach-Studien*, a.a.O., 11-21; ders., *Bach in Köthen*, Berlin o.J., 112.

⁵⁶ „Die Johannes-Passion von Bach“, 19.

⁵⁷ *Bach in Köthen*, 112.

⁵⁸ Zur Weiterführung von Smends Symmetrie-Gedanken in Richtung auf eine chiasmisch-zyklische Symbolisierung vgl. zuletzt Alfred Dürr, *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung*, Kassel und München 1988, 146; hier auch weitere Literatur zur Turba-Symmetrie in der Johannes-Passion.

⁵⁹ Erschienen im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 8 (1985) 65-96.

daß sich die musikalische Paar-Struktur nur auf Kosten einer „feineren Charakterisierung“ der Texte durchführen läßt. So ist nach Breig die „Wahl der strengen Fugenform“ im Falle des Chorpaares „Wir haben ein Gesetz“ und „Lässest du diesen los“ durch das Textwort „Gesetz“ im ersten Chor angeregt und wird damit dem zweiten ohne inneren Grund übergestülpt. Außerdem verbinde sich der Beginn des Themas „deklamatorisch zwangloser mit ‚Wir haben ein Gesetz‘ als mit ‚Lässest du diesen los‘“, wobei derartige deklamatorische „Mißlichkeiten“ auch an anderen Stellen des zweiten Chores auffielen.⁶⁰

Aus diesem Blickwinkel fügt Breig seinerseits der Smend'schen „Herzstück“-These eine neue Dimension hinzu. Er versteht die „Strukturiertheit der Turbae ... als eine (wenn auch mittelbare) Textdeutung“: Die Turbae seien Ausdrucksträger der Feinde Jesu – der Häscher, der Römer und der Juden, und diese „Reden der Gegenpartei“ seien „am wirkungsvollsten in Szene gesetzt ..., während die Worte Jesu und auch die des um Gerechtigkeit bemühten Pilatus in gedrängter Kürze und Schlichtheit gegeben sind.“⁶¹ Dies formal-musikalische Übergewicht gegenüber der „feinen Charakterisierung“ eines wort- und personen-gebundener orientierten Komponierens zeige das Einwirken der Feinde Christi als der Werkzeuge einer höheren Ordnung – des göttlichen Heilsplanes. Da erst die Feindschaft der Juden Christi Opfer und damit die Erlösung von der Sünde ermögliche, sei die Musik, die Christi Widersacher machten, „dem Text adäquat, nur deutet sie ihn nicht ausschließlich aus der Perspektive der handelnden Figuren, sondern in einem gewissen Maße aus einer übergeordneten Perspektive, die hinter den Vordergrundereignissen steht.“⁶²

Im übrigen relativiert Breig – und hier wird er von Alfred Dürr in dessen kürzlich erschienener Studie über die Johannes-Passion unterstützt – Smends „Herzstück“-These insofern, als er auf der Basis von tonarten-, form- und inhaltsanalytischen Überlegungen zeigt, daß sich die Axialsymmetrie um den Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ zwar auf den Turbae-Teil der Passion, die Verurteilung Christi durch Pilatus also, nicht aber auf das gesamte Werk beziehen dürfte. „Dies alles“, so faßt Dürr die Diskussion zusammen, „führt zu dem Schluß, daß den Turba-Chören der Johannes-Passion eine hervorragende und – wegen ihrer zahlreichen Entsprechungen – formstabilisierende Bedeutung zukommt“, wohingegen Smends These von der axialsymmetrischen Ordnung des ganzen Werkes mit den Turbae als strukturierendem Element „nicht so gewiß“ sei.⁶³

⁶⁰ Breig, a. a. O., 79f.

⁶¹ Ähnliche Gedanken äußert – auf anderer Bühne – Walter Jens in seinem Buch *Der Fall Judas*, Stuttgart 1975.

⁶² A. a. O., 89.

⁶³ Dürr, a. a. O., 121.

Breigs These, das formale und musikalische Übergewicht der Turbae bei mangelnder Textanpassung verlange eine übergeordnete Deutung, knüpft also bei abweichender Formprämisse gleichwohl an Smends Sicht an, Bach habe mit der Turba-Symmetrie nicht nur einen formstabilisierenden Faktor einführen, sondern auch eine theologisch-heilsgeschichtliche Aussage machen wollen. Genau dies war ja auch seine Aufgabe als musikalisch-rhetorischer Prediger des Karfreitags-Evangeliums. Aus dieser Optik läßt sich Smends und Breigs These konkretisierend und vereinfachend weiterführen, indem sich das vordergründig formale Phänomen der Wiederholungen und die vordergründig „mißlich“ erscheinenden Schwächen der Textunterlegung als Ausdrucksträger der „perfidia iudaica“, der verstockten und ungläubigen jüdischen Gegenwelt zum Christentum erweisen. Dies soll an Hand des zentralen Chorals „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ und des einrahmenden Turba-Paares „Wir haben ein Gesetz“ und „Lässest du diesen los“ gezeigt werden.

Den Choraltext entnahm Bach der Johannes-Passion J. G. Postels, der ihn als Arientext vorgesehen hatte, und unterlegte ihn mit J. H. Scheins Melodie zum Choral „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt“, in dem der Opfertod Christi als Offenbarung von Gottes Gnadenbotschaft reflektiert wird.⁶⁴ Warum blieb Bach nicht beim Ursprungstext, der ja die angemessenen Passionsgedanken zum Inhalt hatte, sondern versah den altherwürdigen Choral mit einem Arientext, dessen Aussage der des Choraltextes durchaus nichts substantiell neues hinzufügte?

Vielleicht waren dem musikalischen Prediger Bach die im Druck erschienenen Karfreitagspredigten lutherischer Theologen gegenwärtig, bei denen die Polarität von Gefängnis und Freiheit anlässlich der Gefangennahme und Bindung Christi dergestalt gedeutet wurde, daß die Freiheit mit der Gnade des Neuen Testaments, die Bindung dagegen eher mit den Juden, mit Teufeln oder mit Gestalten des Alten Testaments – dem gefesselten Simson etwa – in Zusammenhang gebracht wurde.⁶⁵ Luther hatte das Begriffspaar von Gefängnis und Freiheit explizit auf die Juden gemünzt: „Die leiblich gefängknus des volks Israel ist eine fürbildung der geistlichen gefängknus“.⁶⁶ Und so mag der Postel-Text Bach den Anlaß geboten haben, auf die christozentrische Perspektive des Alten Testaments hinzuweisen und gleichzeitig ein Schlaglicht auf diejenigen zu werfen, die sich dieser Perspektive verweigern und folglich im Gefängnis selbstverschuldeter Unerlöstheit gefangen bleiben: auf die Juden.

⁶⁴ *Musicalisches Gesang-Buch ...*, hg. von Georg Chr. Schemelli, Leipzig 1736, 376f.

⁶⁵ Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984, 63ff., 220 und 231 (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2).

⁶⁶ Zit. nach Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, Leipzig 1878, 2127.

Bach hat also – so könnte man die symmetrische Einrahmung des Gefängnis-Freiheit-Chorals durch die Turba-Fugen deuten – die „geistliche gefängknus“ um die Freiheit herumkomponiert, im Sinne des jüdischen Gesetzes, das nach christlicher Auffassung die Freiheit verhindert und gleichzeitig sichtbar macht. Das Ganze ergäbe ein musikalisches „Emblem“ im Sinne der barocken „Sinnbildkunst“⁶⁷: Das starre Fugengefängnis des jüdischen Gesetzes wäre durch das „Neue Lied“ des Chorals überwunden, wobei im Choral symbolisch auch der Hörer zugegen wäre, der seine Lehre aus dieser Gegenüberstellung zieht: „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen.“

Bach liebte derartige „Embleme“, liebte es, das Alte und das Neue Testament, den Alten Bund und das Neue Lied durch je unterschiedliche Kombinationen von Fuge und Choral musikalisch zu symbolisieren. Im *Actus tragicus* werden beispielsweise die Todesgewißheit des Alten Bundes „Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!“ durch ein „archaisierendes Fugato“⁶⁸, das Neue Testament durch das Sopran-Solo „Ja komm, Herr Jesu, komm“ und das zuhörende Gemeindemitglied durch den Choral „Ich hab mein Sach Gott anheimgestellt“ emblematisch miteinander verbunden.

Die Fuge hat in ihrer strengen Regelmäßigkeit und kunstvollen Beschränkung eine besondere Eignung für die Symbolisierung von „geistiger gefängknus“, von Gleichheit und Beharrlichkeit, und so wurde sie von den barocken Klangrednern auch genutzt. Sébastien de Brossard beschreibt eine Fugenart, die der Veranschaulichung dieser Bildhaftigkeit dient und die er „Fuga perfidiata“ nennt, derart, daß der Komponist hier um jeden Preis und mit allen verfügbaren Mitteln dasselbe Muster durchhalten müsse, wie er das auch – folge er einer anderen „Caprice“ – mittels des Basso ostinato in der Chaconne oder unzähliger anderer Techniken tun könne: „... Ainsi ... *Fuga perfidiata*, ce sont des Fugues où l'on s'obstine à suivre toujours le même dessein, telles sont les Basses contraintes ou obligées, comme celles des Chacones & une infinité d'autres manieres, parce que cela dépend uniquement du caprice des Compositeurs.“⁶⁹

Die musikalische Perfidia ist nicht an die Fuge gebunden, denn sie ist, wie Brossard sagt, kein Form- sondern ein Affekt-Prinzip, „une affectation“. Zur Darstellung ihres Charakteristikums, des konsequenten Durchhaltens desselben Musters, des Dranges zur Gleichheit, ist die Fuge zwar besonders geeignet, aber daneben gibt es viele andere satztechnische Mittel, diesen Affekt hörbar zu machen. Johann Gottfried Walther sagt dazu in Anlehnung an Brossard

⁶⁷ Grundlegend zur barocken Emblematik Arthur Henkel / Albrecht Schöne, *Emble-mata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

⁶⁸ Ludwig Finscher, „Werkerläuterungen“ (zum *Actus tragicus*), in: *Das Kantatenwerk* 26, Teldek 1980, 2.

⁶⁹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1705, Nachdruck Hilversum 1965, 77.

folgendes: „Perfidia ... i. eine Affectation immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen, einerley Gang, einerley Melodie, einerley Tact, einerley Noten u.s.f. zu behalten.“⁷⁰

Von daher ist es einleuchtend, das Johann Mattheson die Perfidia in Zusammenhang bringt mit dem Affekt der „Hartnäckigkeit“. Im „Dritten Haupt-Stück“ des *Vollkommenen Capellmeisters* räumt er „der Hartnäckigkeit eine eigene Stelle unter den zur Klang-Rede bequemen, und zur Erfindung behülflichen Affecten“ ein. Die ließe sich „schön vorstellen“, wenn „nehml. in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge angebracht werden, die man sich fest vornimmt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Bey den Welschen ist eine Art des Contrapuncts bekannt, welchen sie *perfidia* nennen⁷¹, und der gewisser maassen hieher gehöret.“⁷² Mit anderen Worten: Je offensichtlich auffallender und unbequemer die Bedingungen sind, unter denen eine Wiederholung durchgeführt wird, desto ohrenfälliger ist der Affekt der Hartnäckigkeit.

Franz Giegling hat darauf hingewiesen, daß die Perfidia, die sich als musikalische Konfiguration seit dem 16. Jahrhundert nachweisen läßt,⁷³ auch bei Bach Verwendung findet. So zeichnen in der Kantate *Der zufriedengestellte Äolus* zu Beginn, im „Chor der Winde“, Flöten, Oboen und Streicher sowie später der Chor zum Text „Zerreiße, zersprenge, zertrümmere die Gruft, die unserem Wüten Grenzen gibt!“ das Tosen des wütenden Äolus, der in der Gruft der sanften Sommerzeit gefangen ist, mit „perfidesk“ geführten, hartnäckig einander imitierenden Sechzehntel-Läufen.⁷⁴ Im *Äolus*, der übrigens 1725 und damit in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur Johannes-Passion entstand, geht es Bach mithin darum, mittels der Perfidia ein Klangemblem zu schaffen: das hartnäckige Anrasen des Sturmwindes gegen die Sommerzeit – den letztlich sinnlosen Ausbruchsversuch aus einem gottgegebenen Gefängnis.

⁷⁰ Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732, Nachdruck Kassel etc. 1967, 472. Bei Brossard heißt es: „*Perfidia* ... veut dire *Ostination*, c'est à dire une *affectation* de faire toujours la même chose, de suivre toujours le même dessein, de continuer le même mouvement, le même Chant, le même Passage, les mêmes figures de Nottes etc.“.

In Bologna nennt man ein Stehaufmännchen (eine Figur mit Bleifuß) „*perfidia*“; vgl. Franz Giegling, „Die ‚Perfidia‘, ein wenig beachteter Baustein Barocker Gestaltung“, in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 2, Bern und Stuttgart 1974, 47; ders., Artikel „Perfidia“ in *MGG* 10 (1962).

⁷¹ Brossards „*Contrapunto perfidiato*“, a. a. O.

⁷² Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Leipzig 1739, Nachdruck Kassel 1954, 18; vgl. and a. a. O., 74.

⁷³ Der früheste bekannte Beleg findet sich bei Gioseppe Giamberti, *Tessuti con diversi solfeggiamenti ... scherzi, perfidie, et oblighi ...*, Roma 1565. Mein Dank gilt Dr. Franz Giegling für diesen und andere die Perfidia betreffende Hinweise.

⁷⁴ Giegling, „Die Perfidia ...“, a. a. O., 49; NBA I, 38, 3-26.

Ähnliches läßt sich in der Johannes-Passion beobachten. Was im *Äolus* jedoch eher in den Bereich der Karikatur gehört, hat in der Johannes-Passion eine tiefe, existentielle Dimension. Die Perfidia als musikalischer Affekt der Hartnäckigkeit wird von Bach, dem rhetorischen Könner und lutherischen Prediger, verbunden mit dem alten Topos der „perfidia iudaica“, der ungläubigen Verstocktheit der Juden. Wenn Bach in der Johannes-Passion mit den Worten Spittas dem Gleichheits-Prinzip „die feine Charakterisierung“ opfert, weil „die Musik zu den Texten nicht immer gleich gut paßt“, wenn er die Juden-Turbae „mit bedeutenden musikalischen Inhalten bis zum Zerspringen“ füllt, wenn er die Wirkung dieser Sätze durch ihre Verdoppelung noch steigert und sie damit zu einem das gesamte Werk prägenden Element macht, dann predigt er mit gewaltiger Wirkungskraft die lutherische Sicht von Unglauben, Blindheit und Verstockung der Juden als Kehrseite von Christi Leiden und Gottes Gnade: die „perfidia iudaica“ als dunkles Gegenbild zur „fides christiana“.

Diese Gegenüberstellung ist in der Johannes-Passion mit elementarer Kraft vollzogen, die neben anderem durch den übergreifenden Gebrauch bedingt ist, den Bach vom musikalischen Perfidia-Prinzip macht. Anders als im *Äolus* beschränkt er sich nicht darauf, die Gleichheit zu einem strukturstiftenden Element innerhalb nur eines Satzes zu machen. Er tut dies zwar *auch*, indem er den „Gefängnis“-Choral durch zwei spiegelgleiche Fugen einrahmt und damit die formimmanente Eignung der Fuge zur „Affectation, immer einerley zu machen, und immer seinem Vorhaben nachzugehen“, ausnutzt.

Wichtiger aber ist die Verwendung der Perfidia als strukturstiftendes Element eines ganzen Werkteiles, des „Gefängnisses“ Christi. Denn hier wird die strenge und enge Wiederholungsform der drei Turba-Paare⁷⁵ zum Inhalt, zum hörbaren Symbol des hartnäckigen und verstockten jüdischen Unglaubens, aus dessen Gefängnis die christliche Freiheit erwächst. In der Matthäus-Passion, die sonst weniger auf Symmetrie angelegt ist als die Johannes-Passion, greift Bach am entsprechenden Ort zum gleichen kompositorischen Mittel: Dort wird die zentrale Passions-Aussage, nach der Christi Leiden die Freiheit der Gläubigen bewirkt, durch den Choral „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“

⁷⁵ „Juden-Turbae“ bezieht hier - nicht ganz korrekt - auch den Chor der Kriegsknechte „Sei begrüßet, lieber Juden König“ mit ein, das Pendant zum Chor der Hohepriester „Schreibe nicht: der Juden König“. Gleichwohl ist es gerechtfertigt, auch die römischen Helfer des Pilatus in den Verstocktheits-Topos mit einzubeziehen, da diese nur als Vollzugsgehilfen und auf Betreiben der Juden handeln. Für das christliche Abendland war die Hauptschuld der Juden am Tode Christi selbstverständlich. Ikonographisch drückt sich das beispielsweise dadurch aus, daß in einer Miniatur des 15. Jahrhunderts die kreuzigenden römischen Kriegsknechte mit Judenhüten dargestellt werden, mit der Beischrift „Ce sont les felons Juix qui mettent Ihesucrist en la crois“. Vgl. Bernhard Blumenkranz, *Juden und Judentum in der mittelalterlichen Kunst*, Stuttgart 1965, 53.

und durch die Arie „Aus Liebe will mein Heyland sterben“ ausgedrückt. Und auch hier ist diese Gnadenaussage eingerahmt durch ein wiederum musikalisch gleiches, spiegelbildlich angeordnetes Fugenpaar auf die Worte der Juden: „Laß ihn kreuzigen“.⁷⁶

*

Bach als einer der „gewaltigsten Söhne der lutherischen Kirche“ war – entsprechend seinem Auftrag als lutherischer Kantor – auch ein gewaltiger Gestalter protestantischer Judenpolemik. Eine Generation nach Bach ließ Lessing *Nathan den Weisen* die Ringparabel von der geschwisterlichen Gleichwertigkeit aller Religionen erzählen. Später befreite Nathans Enkel Felix Mendelssohn Bachs lutherisches Bekenntniswerk aus dem Gefängnis des Vergessens. Dabei erkannte der „Judenjunge“ Felix den judenfeindlichen Teil dieser „größten christlichen Musik“,⁷⁷ während es für den protestantischen Weltbürger Mendelssohn-Bartholdy, dem die Eltern frühzeitig mit der Taufe das „Entréebillet zur europäischen Kultur“⁷⁸ verschafft hatten, kaum eine Möglichkeit gegeben haben dürfte, sein schwieriges Erbe zu pflegen.⁷⁹

Dem Hörbewußtsein des heutigen Publikums ist der „perfidia-iudaica“-Anteil von Bachs Passionen gänzlich abhanden gekommen. Wir hören die Johannes-Passion als vollkommenes Kunstwerk, berührt und bereichert durch die musikalische Darstellung vom Leiden Christi oder – je nach Weltanschauung – vom menschlichen Leiden schlechthin, und gebannt durch den aktions- und aggressionsgeladenen Kontrapunkt der Juden- und Kriegsknechts-Chöre. Die dunkle Kehrseite von Bachs Botschaft ist für uns kein Thema mehr.

Vielleicht aber liegt hier eine Herausforderung. Vielleicht könnten Bachs Passionen uns angesichts einer ständig zunehmenden Sensibilisierung und handwerklichen Perfektionierung im Umgang mit alter Musik dazu herausfordern, uns nicht zu sehr auf einen letztlich eindimensionalen und unfruchtbaren Perfektionsanspruch mit all seinen „Verkrustungsgefahren“⁸⁰ zu fixieren, auf eine durch die historische Aufführungspraxis vorgegebene und in ihr gefangene historisierende Aesthetik. Vielmehr könnten wir von diesen Werken in ihrer grandios auskomponierten Biplorität dadurch den Impuls für ein gleichbleibend waches, lebendiges Zuhören erhalten, daß wir uns immer wieder neu um ihren geistigen Hintergrund bemühen.

⁷⁶ Friedrich Smend, „Bachs Matthäus-Passion. Untersuchungen des Werkes bis 1750“, in: *Bach-Studien*, a.a.O., 44; NBA II, 5, 201-210.

⁷⁷ S. oben, 31.

⁷⁸ So Heinrich Heines sarkastisch-realistisches Bonmot; zit. nach Herbert Marcuse, *Heine*, Reinbek 1960, 60.

⁷⁹ Zu gleichwohl vorhandenen jüdischen Spuren in den Kompositionen Mendelssohns, vor allem im *Elias*, vgl. Riehn, a.a.O.

⁸⁰ Peter Reidemeister, Vorwort zu *Bildung und Ausbildung in Alter Musik*, Winterthur 1987, 6 (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis 10).

Im Falle von Bachs Passionen bereitet solch ein Bemühen Schmerzen. Denn diese gewaltigen Zeugnisse protestantischer Kirchenmusik entstanden auf einem Boden, aus dem sich letztlich auch die Kräfte nährten, die zur bisher größten Menschheitskatastrophe geführt haben. Papst Johannes XXIII. fand 200 Jahre nach Lessing große Worte, der ungezählten Juden zu gedenken, die in zwei Jahrtausenden christlich-jüdischer Geschichte im Namen Christi und anderer gekreuzigt wurden: „Son'io Giuseppe il fratello vostro“⁸¹ – „Ich bin euer Bruder Josef“. Und so böte sich vielleicht auch uns, die wir durch Bachs Musik so reich beschenkt sind, mit der alljährlich sich wiederholenden Aufführung der Matthäus- und Johannes-Passion die Gelegenheit, beim Erleben dieser Musik die Bewußtseinsarbeit Felix Mendelssohns fortzusetzen und in Trauer und Versöhnungsbereitschaft unserer „jüdischen Abstammung“ zu gedenken.

⁸¹ Peter de Rosa, *Gottes erste Diener. Die dunkle Seite des Papsttums*, München 1988, 249.