

Die Johannes-Passion von Bach.

Auf ihren Bau untersucht.

Von Friedrich Emend (Berlin).

I.

Von den Bachschen Passionen ist die nach dem Evangelisten Johannes die dramatischere. Dies Urtheil ist richtig, wenn es besagt: Im Vordergrunde des Interesses steht nicht so sehr wie bei der Matthäus-Passion die Versenkung des frommen Gemüthes in die Leidensgeschichte als vielmehr die Darstellung der Ereignisse selber, wie sie der Evangelist bietet. Schon eine kurze Durchsicht beider Werke zeigt, wie viel weniger Raum (im Verhältnis zum Ganzen des Werkes) in der Johannes-Passion der Betrachtung gewidmet ist, gegenüber dem gleichen Verhältnis in der Matthäus-Passion. Legt aber Bach in der Johannes-Passion ein ganz besonderes Gewicht auf die Vorgänge, die das Evangelium berichtet¹⁾, so ist sehr verständlich, daß dabei diejenigen Abschnitte, die der musikalischen Verarbeitung das größte Feld eröffnen, also die Schilderung der Massen in den Chören, einen hervorragenden Platz einnehmen. Die dramatischen Chöre unserer Passion haben nun zwar zu allen Zeiten die Bewunderung der Hörer und Beurtheiler des Werkes gefunden. Ich glaube aber, daß sie bisher nicht die

¹⁾ Das Fehlen einer guten textlichen Grundlage für die madrigalischen Teile mag mehr die Veranlassung dazu gewesen sein als der Text des Evangeliums. Man vergleiche die Abschnitte über Bachs Verhältnis zum Brockeschen Text bei Spitta oder Ruff (Vorwort zur Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. 12, 1).

Würdigung erfahren haben, die sie beanspruchen müssen. Der Grund liegt in der Tatsache, daß Wiederholungen häufig sind, deren Sinn nicht oder nur unzulänglich verstanden wurde, die man sogar als Armut der Erfindung hinstellte, zum mindesten als ein Zeugnis dafür, daß Bach, sei es aus Mangel an Zeit, sei es aus Mangel an Interesse, sich nicht der Mühe unterzog, jedem der Chöre in thematischer oder harmonischer Beziehung eine völlig eigene Gestalt zu geben.

Das schärfste Urteil dieser Art fällt trotz des hohen Ruhmes, den er dem Werk als Ganzem spendet, Albert Schweizer. Er sagt¹⁾: »La Passion selon St. Jean est donc une œuvre hâtive; on a l'impression que Bach commença à écrire avant d'avoir arrêté le plan de l'ensemble et que, dans la suite, il ajouta tout simplement un morceau à l'autre. Sinon, eût-il taillé aussi peu avantageusement les scènes dans le texte? . . . C'est à ce travail hâtif qu'il faut également attribuer l'entière similitude musicale de certains chœurs; du moins ne voit on aucune raison esthétique qui puisse justifier cette indentité.« Aus diesem wie aus ähnlichen Urteilen anderer sind drei Behauptungen herauszuhören, die ich alle mit Fragezeichen versehen muß: 1) Die Anklänge in den dramatischen Chören sind auf die Eile bei der Abfassung der Komposition zurückzuführen, 2) einen anderen ästhetischen, sagen wir künstlerischen, Grund gibt es nicht, 3) die Passion als Ganzes ist eben nur eine Aneinanderreihung von Einzelheiten, nicht aber nach einem großen Plan gebaut²⁾.

Schon die äußere Bezeugung von der starken Weiterarbeit, den vielfachen Umgestaltungen, denen Bach seine Johannes-

1) J. S. Bach, 3. tirage 1913, S. 253. In der deutschen Ausgabe (4. und 5. Aufl. 1922) drückt sich Schweizer vorsichtiger aus.

2) Man vergleiche auch Urteile Spittas, der von der Johannes-Passion sagt: »Ihr hoher, bleibender Wert liegt nicht in der Gesamtgestaltung. Als Ganzes hat sie etwas trübeinförmiges und nahezu verschwommenes« (Bd. 2, S. 356) oder: »An mehr als einer Stelle fließen die Bilder ungesondert zusammen . . . Die Stellen, an denen madrigalische Stücke eingestreut sind, kann man nicht immer als wohl gewählt bezeichnen« (Bd. 2, S. 353).

Passion unterwarf (ich komme auf sie noch zurück), läßt wichtige Schlüsse zu. Gemeinsam allen uns noch bekannten Fassungen sind nur die dramatischen Chöre. In die Reihe der Arien, Ariosi, Choräle hat er später eingegriffen umgestaltend, tilgend, Altes durch Neues ersetzend. Ja sogar die großen Eckpfeiler der ersten Fassung am Anfang und am Schluß hat er nicht bestehen lassen und dadurch dem Ganzen eine stark veränderte Gestalt gegeben. Hätte Bach, dem es an Kritik seinem eigenen Werk gegenüber niemals fehlte, in der Gestalt der dramatischen Chöre irgend etwas verbesserungsbedürftig gefunden, er hätte gewiß auch hier eingegriffen. Daß er es nicht tat, läßt uns (noch bevor wir uns im einzelnen mit ihnen befaßt haben) ahnen, daß sie für den Aufbau des Ganzen das wesentliche sind, ja daß gerade ihre Beziehungen untereinander uns den Bauplan enthüllen¹⁾.

II.

Betrachten wir sie zunächst im einzelnen. Nur zwei der dramatischen Chöre der Johannes-Passion tragen ganz ihr eigenes Gepräge. Alle anderen teilen Wesentlichstes mindestens mit einem der übrigen oder mit mehreren. Die beiden Unika sind „Bist du nicht seiner Jünger einer“ (Chor 17) und „Lasset uns den nicht zerteilen“ (Chor 54). Gemeinsam ist jedem von ihnen im Material mit den übrigen Chören nichts; wohl aber verbindet sie untereinander die unberührte Leidenschaftslosigkeit der handelnden Personen. Wenigstens wenn man die Szene der Petrusverleugnung so faßt, wie sie mir psychologisch am verständlichsten zu sein scheint: Petrus kommt nur dadurch zu Fall, daß die Versuchung in einer Gestalt auftritt, die er zunächst nicht ernst nimmt. Ganz ohne Gewicht, nebenbei

¹⁾ Spitta deutet dies wenigstens an. Er sagt von den dramatischen Chören: „Diese großen Formen, die mit bedeutendem musikalischen Inhalt bis zum Zerspringen gefüllt sind, bezeugen eine imponierende Schöpferkraft, haben aber auch etwas unheimliches und schwüles. Durch den großen Raum, den sie im Werk einnehmen, bestimmen sie zugleich zu einem wesentlichen Teile den Gesamtcharakter desselben“. (Vd. 2, S. 362).

wird die Frage hingeworfen, von einer Magd erst, dann von mehreren Knechten und Mägden, schließlich von einem Knecht: Bist du nicht? Wertvoll für die Begründung dieser These ist der ganz undramatische Aufbau der Szene in der Johannes-Passion. Man muß sich die Stücke zusammensuchen; gelegentlich, so zwischendurch, geschieht es. Man beachte die Stellung des Chores, nicht etwa am Schluß. Bach gibt dem auch durch den Tonfall der leicht hingeworfenen Rede Ausdruck.

Chor 17.



Sopran. Bist du nicht bist du nicht bist du nicht

Erst mit dem Augenblick, da Petrus die Augen aufgehen, gewinnt die Szene ihren tragischen Inhalt. Mehr noch als dieser Chor zeigt der an zweiter Stelle genannte, wie innerlich unbeteiligt die Dargestellten an dem Geschehnis sind, das sich neben ihnen abspielt.

Zu diesem ungleichen Paar von Chören stelle ich ein zweites sogleich in stärksten Gegensatz: „Sei begrüßet, lieber Judenkönig“ (Chor 34) und „Schreibe nicht der Juden König“ (Chor 50). Die Tonart ist die gleiche in beiden Chören, und der Notentext fast der gleiche. Von dem affordischen Einsatz des zweiten Chores abgesehen, dem in der Instrumentalbegleitung ein früheres Einsetzen der Sechzehntel-Bewegung entspricht,

Chor 34.



Flöte 1, Oboe 1.



Chor 50.





handelt es sich fast durchweg um Unterschiede, die aus der Silbenverteilung der verschiedenen Terte herzuleiten sind. Diese Übereinstimmung ist durch Lieferes als bloß den beiden Chören gemeinsamen Wortklang „Judenkönig“ bedingt¹⁾. Spott treiben die Kriegsknechte mit Jesu, und ebenso Pilatus mit dem Volk und seinen Führern. Kann man dem Gedanken der Vergeltung mit Gleichem einen künstlerisch befriedigenden Ausdruck geben, so ist es hier geschehen.

Anders liegen die Dinge im Verhältnis der Chöre „Wir haben ein Gesetz“ (Chor 38) und „Läßest du diesen los“ (Chor 42). Die Szene vor dem Richterhaus ist auf dem Höhepunkt. Die Worte des Chores „Wir haben ein Gesetz“ finden von seiten des Landpflegers keine Erwiderung. Für ganz kurze Zeit wechselt der Schauplatz; Pilatus geht ins Haus, um mit Jesu zu verhandeln. Währenddessen tobt die Menge draußen weiter, unbeirrt durch eine Entgegnung in der gleichen Sprache weiterredend. So ist das Thema und seine ganze Durchführung das gleiche. Unterschiede zeigen sich aber doch, auch über das hinaus, was die Silbenverteilung der verschiedenen Terte nötig macht. Hierher gehört die Sechzehntel-Bewegung im Thema des 2. Chores auf „diesen“.

Chor 38.



Wir ha-ben ein Ge-setz und nach dem Ge-setz soll er . .

Chor 42.



Läß-est du die-sen los, so bist du des Kai-sers. . .

¹⁾ Ich befinde mich hier im Gegensatz zu Kreisshmar, der (Führer, 4. Aufl. Bd. 2, 1. 1916, S. 81) sagt: „Die dritte, Kreuzigung und Tod des Herrn umfassende Szene hat nur zwei dramatische Chöre, den der Hohenpriester ‚Schreibe nicht der Juden König‘, welcher in wenig passender Weise einfach die Musik des Spottchores ‚Sei gegrüßet‘ aus der vorigen Szene wiederholt, und . . .“ Vgl. auch nächste Anm.

Ebenso die heftige Baßfigur im Takt 30 des 2. Chores:

Two musical staves showing bass parts. The left staff is labeled 'Chor 38.' and 'Baß.' and shows a simple, steady bass line in G major. The right staff is labeled 'Chor 42.' and 'Baß.' and shows a more complex, rhythmic bass line in D major, featuring sixteenth-note patterns.

Ebenso 2 Takte später, die leidenschaftliche Synkope von Sopran (und Alt) (Chor 42):

Two musical staves showing soprano parts. The left staff is labeled 'Chor 38.' and 'Sopran.' and shows a simple, steady soprano line in G major. The right staff is labeled 'Chor 42.' and 'Sopran.' and shows a more complex, rhythmic soprano line in D major, featuring sixteenth-note patterns and syncopation.

denen eine viel ruhigere Bewegung im Chor 38 entspricht. Der zweite Chor zeigt diesmal also eine gesteigerte Leidenschaftlichkeit, deren Wirkung noch durch die Abgeklärtheit und Tiefe des unmittelbar vorausgehenden Chorals „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ erhöht wird. Und noch eins ist zu beachten: Die Tonhöhe sinkt mit dem 2. Chor um einen Halbton. Die Farbe wechselt, um mich eines heute beliebten Ausdrucks zu bedienen. Bach liebt dies Sinken um eine halbe Stufe. Ungewollt muß man an die Choräle „Erkenne mich, mein Hüter“ und „Ich will hier bei dir stehen“ in der Matthäus-Passion denken. Also auch hier zwei analoge Sätze in nächster Nachbarschaft, deren zweiter durch die um einen Halbton tiefere Lage wie in einem anderen Licht erscheint.

Wie wertvoll Bach gerade dieser Halbtonschritt nach unten ist, zeigt uns auch das Chorpaar „Kreuzige“ (Chor 36) und „Weg, weg“ (Chor 44). Voran stehen bei dem zweiten von ihnen drei ihm eigene Takte auf die Worte „Weg, weg mit dem“. Mit dem vierten Takt setzt dann aber ein Bau ein, der dem vorangegangenen „Kreuzige“ ganz analog ist. Der Grund ist leicht ersichtlich; es ist der gleiche Inhalt. Verschiedenartigkeiten treten durch reichere Sechzehntel-Figuration auf der einen Seite, leidenschaftlich immer wieder dazwischengeschleuderte Rufe „Weg, weg!“ auf der anderen Seite zutage.

Die bisher besprochenen Parallelstücke waren, wenn nicht

identisch, so doch in den Maßen einander gleich. Etwas anders liegt das bei den Chören „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ (Chor 23) und „Wir dürfen niemand töten“ (Chor 25). Wie die Sätze „Wir haben ein Gesetz“ und „Lässest du diesen los“ bilden sie eine Szene. Das Fortfahren im gleichen Atem ist daher die Veranlassung, das thematische Material des ersten Chores im zweiten nochmals zu verwerten. Dabei ist allerdings der zweite kürzer, gedrängter. Seine Eindruckskraft wird dadurch nicht abgeschwächt, ebensowenig wie in der gedrängteren Wiederholung des Satzes „So ist nun nichts Verdammliches“ („So nun der Geist des“) der Motette „Jesu meine Freude“. Zudem verleiht die Instrumentalbegleitung, die in „Wäre dieser nicht“ noch unisono mit den Chorstimmen geht, in „Wir dürfen niemand töten“ dagegen in den lebhaft bewegten Sechzehnteln der Violinen und Flöten darüber hinwegsetzt, dem zweiten Chor einen aufgepeitscht leidenschaftlichen Charakter.

Chor 25.

Flöte 1, 2; Violine 1.

Ein ähnliches tonales Verhältnis wie zwischen diesen Chören (nämlich gerade das umgekehrte) besteht zwischen den zwei Vertonungen der Worte „Jesum von Nazareth“ (Chor 3 und 5). Mit ihnen hat es aber wieder seine ganz eigene Bewandnis. Einerseits begegnen wir dem harmonischen Aufriß dieser vier Chor-takte nicht nur an diesen beiden Stellen, sondern noch zweimal in der Passion, in den Chören „Nicht diesen, sondern Barab-bam“ (Chor 29) und „Wir haben keinen König“ (Chor 46). Andererseits ist in keinem der vier Sätze auch nur in einer Chorstimme eine Wiederholung aus einem früheren Satz zu finden. Im Rhythmus sind die beiden Häscher-Chöre „Jesum von Nazareth“ einander gleich. Überhaupt sind diese beiden

die am engsten zusammengehörigen der vier, was sich natürlich wieder aus der gemeinsamen Zugehörigkeit zu einer Szene herleitet. Beide späteren Chöre zeigen im Rhythmus ihre Eigenart. Gemeinsam ist allen vier Sätzen die Linienführung der Instrumentalbegleitung; aber schon die Instrumentation ist wieder jedesmal individuell.



Diese charakteristischen Sechzehntel werden, zuerst von den 1. Violinen und Flöten, ausgeführt, beim zweitenmal allein von den 1. Violinen, dann von den Flöten, verstärkt durch 1. Oboe und 1. Violinen, und schließlich nur von den beiden Flöten. Wir sehen uns hier also einer Gruppe von vier Chorvariationen gegenüber, die ein gemeinsames harmonisches Schema abwandeln und sich dabei einer verschieden instrumentierten Begleitung bedienen. Wenn vorerst kein Grund ersichtlich ist, warum gerade die Sätze „Nicht diesen, sondern Barabbam!“ und „Wir haben keinen König“ vom Komponisten in diese Beziehung zueinander und zu den früheren gebracht sind, so hoffe ich, später auch diese Frage befriedigend zu beantworten.

Über jeden der Chöre ließe sich selbstredend noch sehr viel sagen. Soviel ist aber wohl klar: Um bloße Wiederholung handelt es sich keineswegs. Von Mangel an liebevoller Einzelgestaltung kann keine Rede sein. Gerade in den engen Grenzen, die die Beschränkung auf ein Weniger an thematischem Material und architektonischen Aufrissen bedeutet, zeigt Bach seine Meisterschaft. Von der fast notentreuen Wiederholung (Chor 34 und 50) bis zur freien Ausgestaltung von vier nur viertaktigen Variationen (Chor 3, 5, 29, 46) zeigt Bach einen Formenreichtum, der höchste Bewunderung verdient. Daß aber darüber hinaus Bach mit den „Wiederholungen“ (um es so zu nennen) noch eine ganz bestimmte künstlerische Absicht verfolgte, enthüllt sich uns, wenn wir der Stellung dieser Parallelstücke innerhalb des ganzen Werkes nachgehen.

III.

Ich gebe dieser Abhandlung eine schematische Skizze bei, die den Aufriß zunächst eines Abschnittes unseres Werkes verdeutlichen soll. Wenn ich mich dabei für die Einzelteile der üblichen Nummern bediene, wie ich das ja auch bisher tat, so werde ich deshalb nicht in den Verdacht kommen, ich hielte die Passion für ein „Nummern-Buch“. Es geschieht um mich ganz kurz auf den jeweils gemeinten Platz in der Skizze beziehen zu können. Der Abschnitt den wir zunächst betrachten, reicht von Rezitativ 26 b (d. h. ab Takt 5 „Da ging Pilatus“) bis zum Rezitativ 53 a (d. h. bis Takt 5 „Dazu auch den Rock“). Deutlich ist zunächst die symmetrische Anordnung des Chorpaares 36 und 44 um das andere Chorpaar 38 und 42 herum. Fassen wir ferner die Sätze 29 und 34 einerseits und 46 und 50 andererseits als Einheiten, in denen sich die ersten und zweiten Glieder entsprechen, so zeigt sich, wie diese beiden Einheiten symmetrisch wieder die Chöre 36 und 44 einrahmen. Wir können die Untersuchung fortsetzen und sie auf den ganzen Abschnitt vom Rezitativ 26 b bis zum Rezitativ 53 a ausdehnen, und wir entdecken eine große Symmetrie, einen einzigen formgebenden Willen, der diesen ganzen Bau gestaltet, jedem Teil darin seine unverrückbare Stelle anweisend¹). Dem Choral 27 entspricht genau der Choral 52; dem lyrischen Stück, gebildet aus Arioso und folgender Arie 31 und 32 (die als eng zusammengehörig auch zusammen betrachtet werden müssen), entspricht ebenso der lyrische Abschnitt, gebildet aus der Arie mit Chor 48. Ich überlasse es dem Leser, sich alle Einzelheiten aus der Skizze zu vergegenwärtigen. Ihm wird sich die Einsicht in den völlig ebenmäßigen Bau dieses Abschnittes eröffnen,

¹) Spitta urteilt sehr ähnlich wie nach ihm Kreisshmar über die Chöre 34 und 50. Er meint (Bd. 2, S. 355, 356), die Wiederholung schide sich übel. Wenn er aber hinzufügt „Bach hat dem Wunsche nach musikalischer Festigung und Abrundung die feinere Charakterisierung geopfert“, so ist dies der erste Schritt zur Erkenntnis der musikalischen Form der Passion im Ganzen.

und er wird mir zugeben, daß hier keine Gewaltfameit und Spitzfindigkeit bei dem Nachzeichnen des Bauplanes die Hand geführt hat. Den sichersten Beweis hierfür sehe ich darin, daß mein Studium der Passion sich in ganz anderer Richtung bewegte, diese Architektur sich mir daher völlig ungesucht und mich selber überraschend entschleierte.

Die Tatsache, daß beim Fortschreiten der Untersuchung über das bisher Dargestellte hinaus eine Symmetrie von gleich selbstverständlicher Durchsichtigkeit nicht zu entdecken ist, beweist zugleich, daß in dem bisher betrachteten Stück der zentrale Abschnitt der Passion erblickt werden muß. Und doch: Ganz darauf zu verzichten brauchen wir nicht, auch in den bisher bei Seite gelassenen Abschnitten Gliederungen nach einem großen Plan zu finden. Die beiden weiteren Skizzen mögen ihn verdeutlichen. Beschäftigen wir uns zunächst mit dem nach Ausschneiden des Herzstückes verbleibenden Rest des zweiten Teiles der Passion. Ich nenne ihn Rahmen. Er enthält drei dramatische Chöre 23, 25 und 54, von denen die beiden ersten ein Chorpaar bilden und eng nebeneinander stehen, der dritte (ein Unikum) erst nach langer Zeit erklingt. Ferner finden wir drei Arien (das Arioso 62 bildet mit der Arie 63 natürlich wieder eine Einheit) und drei Choräle, von denen einer allerdings in eine Arie eingebettet ist (60). Alles dies ist durch Rezitative eingerahmt und verbunden. Der erste Teil der Passion enthält ganz entsprechendes Material: Drei dramatische Chöre 3, 5 und 17, von denen genau dasselbe gilt, was ich von den Sätzen 23, 25 und 54 sagte, drei Arien, drei (diesmal allerdings selbständige) Choräle, rezitativische Verbindung des Ganzen. In der Einzelanordnung dieses Baumaterials herrscht nun aber keine Symmetrie mehr. Bach war in der Anordnung der dramatischen Chöre an den Text des Evangeliums gebunden. Er konnte es nicht ändern, daß dem letzten Massenauftritt im zweiten Teil (54) noch ein langer Evangelistenbericht folgte, den er irgendwie lyrisch auszudeuten gezwungen war. Schon dadurch ist eine andere Gruppierung im Rahmenteil notwendig geworden, als der erste Teil sie bringt. Ob Bach diesen Umstand

Teil, der schon so weit entfernt ist¹⁾. Die Gleichartigkeit im Bau der Abschnitte 11—13 und 58—60 (beide Male: Arie, ganz kurzes Rezitativ, Arie) zeigt die Berechtigung des Anschlusses der Arie 13 an das inhaltlich belanglose Rezitativ 12, für den eine andere befriedigende Deutung sonst schwer zu finden sein dürfte.

3) Gegen Ende jedes der zwei Abschnitte steht ein kurzer nicht dem Text des Johannes-Evangeliums zugehöriger Passus. Beide Male nimmt Bach Gelegenheit, in einer vielleicht mehr dem Geschmack seiner als unserer Zeit entsprechenden Weise, äußere Hergänge programm-musikalisch zu malen. Gemeint ist das Weinen des Petrus nach Matth. 26, 75 (im Rezitativ 18) und die Schilderung der Naturereignisse nach Jesu Verschneiden nach Matth. 27, 51—52 (Rezitativ 61).

Bach beschränkt sich aber keineswegs darauf, Rahmenstück und ersten Teil zu verbinden. Wenn Bach, wie ich sagte, im ersten Teil sein späteres Rahmenstück vorgebildet hat, so greift er mit demselben ersten Teil zugleich hinein in das Herzstück und macht auch diese beiden zu einer Einheit. Zwei der besprochenen vier Chorvariationen stehen im ersten Teil (3 und 5), zwei im Herzstück an einander entsprechenden Stellen (29 und 46). Und hierin sehe ich den Grund für die musikalische Zusammengehörigkeit der Sätze 29 und 46. Bach wollte nicht ein aus Einzelheiten, wenn auch symmetrisch, Zusammengesetztes, sondern eine Einheit. Wenn wir auch die Stützen aufzeigen, die das ganze Gebäude tragen, die Linien suchen müssen, die die Architektur gliedern, um uns den Bau verständlich zu machen, so darf uns der Blick dafür nicht verloren gehen, daß ein Lebensstrom das Ganze des Werkes durchflutet. Und wahrlich, an äußeren Merkmalen auch dafür fehlt es nicht.

¹⁾ Dieser Hinweis auf den ersten Teil erscheint kurz nach dem Wiederhinübertreten in das Rahmenstück und gibt dem Hörer in diesem für das Nacherleben der Form des Werkes schwierigsten Abschnitt einen Fingerzeig. Ich setze ihm noch einen zur Seite: Bei den letzten Aufführungen, die ich erlebte, kam mir besonders das parallele Es-dur der Choräle 52 und 68 zum Bewußtsein. Der eine ist der letzte Choral des Herzstückes, der andere der des ganzen Werkes. Ich möchte hierauf aber kein zu großes Gewicht legen, da der Choral 68 nicht der ersten Fassung angehört.

Man denke an die kühne Führung der Flöten in Oktavenparallele mit dem Chortenor, die wir in den Chören 36, 38, 42 und 44, also mitten im Herzstück, ebenso finden wie im Chor 23 und 54, also im Rahmen. Nur kommt es bei unserer augenblicklichen Arbeit nicht auf durchgängige Merkmale an, sondern auf solche, die differenzieren, um uns den Grundriß des Werkes und damit die Absicht des Meisters zu zeigen.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Abschnitte der Passion, die in allem Gesagten nicht erwähnt wurden, so bedarf hier die Behauptung einer symmetrischen Anordnung wenigstens für vier Sätze keines Beweises. Es sind die großen Eckpfeiler des Eingangs und des Schlusses (1 und 67) sowie die Choräle 20 und 21. Diese beiden letzteren sind zwar nicht dem symmetrischen Bau des ganzen Werkes entsprechend angeordnet. Ihre Stellung ist aber aus der liturgischen Notwendigkeit der Zäsur, die dem Prediger auf der Kanzel das Wort erteilt, herzuleiten. Ich stelle nochmals die Frage: Ob Bach die Durchbrechung seines „Schemas“ bedauerte? Ich möchte sie wieder verneinen. Ein Rechenkünstler war er nicht, und wer mit bloßem Zahlenspiel meint, sein Werk ergründen zu können, geht in die Irre. Daß er im Großen nach großem Plan baut und ebenso im Kleinen Beziehungen herstellt, denen wir bewundernd immer von neuem begegnen, und von denen ich hier nur einen winzigen Bruchteil aufzeigen kann, ist gewiß. Daß er daneben aber seinen Bau nicht schematisch symmetrisch anlegt, sich vielmehr selber Durchbrechungen seines Planes erlaubt, das hat er mit den größten Künstlern aller Zeiten und aller Kunstgattungen gemeinsam. Hierher gehört die Krönung der Johannes-Passion durch den aus keinem Bauplan zu errechnenden Schlußchoral.

IV.

Ich habe alle Einzelgruppen der Passion nun kurz behandelt, immer im Blick auf den Gesamtbau. Von ihm als Ganzem zu sprechen bleibt mir noch übrig. Vorher jedoch sei mir erlaubt, noch ein kurzes Wort den Umgestaltungen zu

gönnen, die Bach selber im Laufe vieler Jahre und für den Gebrauch von vier verschiedenen Aufführungen an seiner Johannes-Passion vornahm¹⁾. Daß sie sich fast nur auf die lyrischen, betrachtenden Abschnitte erstrecken, die dramatischen Chöre jedenfalls unberührt blieben, wurde schon gesagt. Ich kann jetzt hinzufügen: So stark die Umarbeitungen auch waren, der Plan des Ganzen ist von der ersten Fassung an unverändert geblieben. Ich beginne mit derjenigen Umgestaltung, von der wir nur durch Berichte wissen, da sich Notenmaterial von ihr nicht erhalten hat. Bach hat für eine zeitlich nicht zu fixierende Aufführung den Abschnitt vom Rezitativ 61 „Und siehe da“ bis zur Arie 63 „Zerfließe, mein Herze“ getilgt und durch einen Sinfonie-Satz rein instrumentalen Charakters ersetzt. So bedauerlich der Verlust dieses Satzes (wie jeder Zeile von Bachs Hand) an sich ist, so sehr erfreulich ist der Umstand, daß Bach bei der Herstellung der endgültigen Fassung der Johannes-Passion diese Umarbeitung nicht beibehielt, sondern zu dem ursprünglichen Abschnitt (61—63) zurückkehrte. Die Zwischenfassung mag aus Augenblicksverhältnissen entstanden sein. Daß er die frühere Gestalt wieder herstellte, bestärkt mich zugleich in der Überzeugung, daß die Schilderung der Naturereignisse im Rezitativ 61 die konstitutive Bedeutung für das Ganze des Werkes besitzt, die ich schon kennzeichnete.

Zwei Arien enthielt die erste Fassung, die in der endgültigen Gestalt der Passion durch andere ersetzt worden sind. An Stelle des Ariosos 31 „Betrachte meine Seel“ mit der folgenden Arie 32 „Erwäge“ stand ursprünglich eine Arie „Windet euch nicht so“; und an Stelle der Arie 19 „Ach mein Sinn“ eine andere „Zerschmettert“. Für den Bau des Werkes ist dies keine Veränderung, zumal da man die aufeinanderfolgenden Ariosi und Arien stets als Einheit zu betrachten hat. Für den Gehalt des Werkes aber war es ein ungeheurer Gewinn. Wer möchte das rührend-innige „Betrachte meine Seel“ mit seinen bitter-süßen Klängen wieder missen? Und

¹⁾ Ich lasse alle Umgestaltungen bei Seite, die sich nur mit Einzelheiten abgeben, den Gesamtbau aber nicht berühren.

ist der erste Teil der Passion ohne die tieferschütternde Selbstanklage „Ach mein Sinn“ vorstellbar?

Einen Eingriff in die Architektur des Werkes bedeutete es dagegen, wenn Bach die Arie „Himmel reiße, Welt erbebe“ mit dem mitten hineingestellten Choral „Jesu, deine Passion“, die ursprünglich dem Choral „Wer hat dich so geschlagen“ (15) folgte, ganz tilgte. Und so schön der Satz an sich ist, für das Werk und seinen geschlossenen Aufbau brachte seine Streichung einen unverkennbaren Gewinn. Nach allem, was ich ausgeführt habe, bedarf dies keines Beweises.

Also wirklich bessernd, auch was den Gesamtaufbau angeht, hat Bach weitergestaltet. Auch durch die zwei stärksten Eingriffe, die er vornahm, und die mir zur Besprechung noch bleiben? Ich wage nicht „Nein“ zu sagen. Bach hat den ursprünglich (in Es-dur) am Anfang stehenden Choral „O Mensch, beweine deine Sünde groß“, der jetzt (in E-dur) den Schluß des ersten Teiles der Matthäus-Passion bildet, von der zweiten Fassung an durch den Chor „Herr, unser Herrscher“ ersetzt. Ohne Frage einzeln betrachtet ein Verlust für die Johannes-Passion. Der jetzige Schlußchoral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ ist ferner erst der Ersatz der Choralfantasie „Christe, du Lamm Gottes“ die jetzt den Schluß der Estomihikantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ bildet. So war das Werk eingerahmt von zwei großen Choralchören. Sicher ein gewaltiger Rahmen. Und dennoch: In dieser Fassung stand der lyrische Schlußchor „Ruhet wohl“ (67) ohne irgend eine Beziehung da, ohne ersichtliche architektonische Notwendigkeit. Daß Bach seinem Werk einen Ausklang durch zwei Chorsätze gab, ist wahrscheinlich liturgisch bedingt. Von den beiden mußte einer mit Notwendigkeit außerhalb jeder Symmetrie stehen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist die zweite Fassung die befriedigendere, in der die beiden lyrischen Chöre sich gegenseitig tragen, und nur der schlichte und daher monumentale Choral, der dazu auch ganz anders imstande ist, unter Verzicht auf jede Symmetriestütze allein den Ausklang bildet, das ganz Werk überhöhend.

V.

Wenn Bach also weiterbildete an seiner Passion, so mögen viele Gründe mitgesprochen haben; auch das Verbrauchtsein gewisser Sätze durch Aufnahme in andere Werke mag dazu beigetragen haben. Zugleich aber hat er keinen tieferen Eingriff getan ohne die Absicht, den Bau als Ganzes geschlossener, klarer, ebenmäßiger in seiner Architektur zu machen. Ich hoffe, daß dies aus meinem Gesamtaufriß hervorgeht. Werfen wir auf ihn noch einen Blick. Vieler Worte bedarf es nach dem Gesagten nicht mehr. Wie viele Hörer des Werkes haben nicht schon gefühlsmäßig erkannt, daß der Choral „Durch dein Gefängnis“ (40) zum Größten gehört, was in der ganzen Passion erklingt¹⁾. In diesem E-dur-Satz hat wirklich das tiefe und zugleich strahlende Glück seinen musikalisch verklärtesten Ausdruck gefunden, das Glück, sich durch Jesu Bande von den eigenen Banden befreit zu wissen, und nicht weniger das nachzitternde Elend der Unerlöstheit und der tiefe Schmerz bei Betrachtung von Jesu Leiden. Und dieser Choral erweist sich als Mittelpunkt des ganzen Werkes, als sein Höhepunkt. Bis zu ihm steigt die Handlung an, von nun an fällt sie. Bis zu seinem Erklingen ist Pilatus gewillt, den, dessen Unschuld ihm feststeht, nicht zu töten; nach ihm weicht er Schritt für Schritt vor dem Drängen der Masse zurück. Wir Menschen von heute würden vielleicht den Höhepunkt einer Passionsmusik in den Augenblick von Jesu Verschneiden legen. Gehen wir mit der vorgefaßten Meinung, Bach müsse das auch so machen, an die Johannes-Passion heran und suchen wir daher

1) Kreisshmar sagt zu dem Satz nur folgendes: „Der Choral ‚Durch dein Gefängnis, Jesu Christ [!]‘, der den Worten folgt ‚Von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe‘, stört die Einheit der Szene. Wird die Passion beim Gottesdienst benutzt, so ist er an seinem Platze. In Konzertaufführungen, wo nur eine zuhörende Gemeinde vorhanden ist, wird besser in der Erzählung und zu den beiden Chören ‚Läßest du diesen los‘ und ‚Weg, weg mit dem‘ fortgegangen werden“. (Führer 2, 1, S. 80).

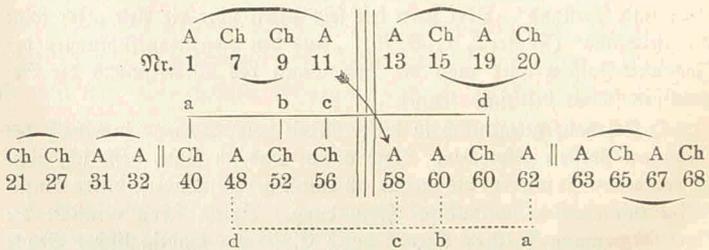
in der Golgatha-Szene den Gipfel, so sind wir vielleicht von Sätzen wie dem Chor „Lasset uns den nicht zerteilen“ (54) enttäuscht. Er malt eine nebensächliche Angelegenheit uns dann zu breit aus. Auch die Arie mit dem Choral „Mein teurer Heiland“ (60) befriedigt uns vielleicht nicht voll. Alles, was hier geschieht, ist matt im Vergleich mit dem, was frühere Abschnitte des Werkes schon brachten. Wenn man aber die Architektur erkannt hat, weiß man, daß hier der Höhepunkt längst überschritten ist, und das Werk bald schon im Verflingen. Wenn so das Verständnis für den Aufbau den Hörer zu mancher gerechteren Würdigung führen mag, so kann auch der daraus lernen, der die Aufgabe hat, das Werk zu Gehör zu bringen. Z. B. dies: Hier steht kein Satz an seinem Fleck, ohne daß es der formgebende Wille Bachs so wollte. Und wenn er selber auch seine Symmetrie einmal durchbrach, so dürfen wir dies noch lange nicht. D. h. man streiche nicht¹⁾! Man mache keine überflüssigen Pausen²⁾! Sind solche aber aus technischen Gründen einfach unvermeidbar, so lege man sie dahin, wo sie die große Linie am wenigsten zerreißen.

1) Daß dieser Satz so sehr oft noch unbeachtet bleibt, ist verständlich, wenn man selbst bei Krebschmar liest (Führer 2, 1, S. 74): „Nur waren die in der Partitur enthaltenen Choräle, ebenso wie die Arien, „ad libitum“ gemeint. Sie bei einer Aufführung sämtlich zu bringen, verstößt gegen Usus und Verstand“. Oder man lese sein Urteil über die Arie „Ich folge dir gleichfalls“ (Führer 2, 1, S. 76): „Aus den Konzertaufführungen der Johannes-Passion wird man die Arie wegen des Widerspruchs der Sopranistin schwer beseitigen können“.

2) Ich habe gelegentlich in dieser Arbeit von „Szenen“ innerhalb der Johannes-Passion gesprochen. Nach allem, was ich sagte, hoffe ich, nicht so verstanden zu werden, als meinte ich damit nebeneinanderstehende Einzelbilder mit eigener musikalischer Abrundung. Spitta schon vermischte die klare Abgrenzung solcher Szenen durch Einsetzung madrigalischer Stücke an den entsprechenden Stellen. Ich hoffe, daß man auf Grund meines Bauplanes sieht: Hier ist nur ein Zusammenhang, der nach primär musikalischen Gesetzen gebaut ist.

VI.

Jeder, der heute den großen Problemen nachgeht, die der Aufbau der Werke Bachs uns bietet, ist genötigt, sich mit der Arbeit Wilhelm Werfers auseinanderzusetzen. Wieviel Widerspruch hat er erfahren, und wie scharfe Absage! Und doch ist der Grundgedanke seiner Arbeit zweifellos richtig. In Bachs Werken gibt es nichts Zufälliges. Wenigstens die großen, zu immer wiederholter Aufführung bestimmten Schöpfungen sind nach großem und durchdachtem Plan gestaltet. Niemand wird verkennen, daß unter den Musikern Bach der eminente Denker ist. Wie sollte er sich nicht eine Formensprache schaffen, die, wenn auch nicht allen auf Anhieb verständlich, doch seinem Geiste kongenial ist! So richtig dieser Grundgedanke Werfers ist, so erfreulich seine Energie bei ihrer Verfechtung. Erweist sie sich doch selbst einem Albert Schweitzer gegenüber als notwendig. Und trotzdem halte ich Werfers Arbeit für gefährlich, weil er durch die Art, wie er sie leistet und die Resultate, zu denen er gelangt, dem Durchdringen seiner Grundanschauung weit mehr schadet als nützt. Von der Johannes-Passion hat er eine Aufsriß-Skizze veröffentlicht, die sich auf die Darstellung der größten, nach seiner Meinung wichtigsten Symmetrien beschränkt¹⁾. Ich lasse sie zunächst folgen:



Werfers Bemerkungen zu der Skizze sind so knapp, daß man die Hauptsache erraten muß. Das Wenige aber, was

¹⁾ Werfer: Die Matthäus-Passion. 1923, S. 53.

er sagt, scheint mir zur Genüge zu zeigen, daß ich auf völlig anderen Wegen bin als er. Hören wir ihn zunächst selber: „In Cöthen entstand das ‚Wohltemperierte von 1722‘, Bachs Meisterstück. Nicht sofort folgte diesem Schlage die Matthäus-Passion . . .; vorerst ging die Passion des Johannes [!] voraus. Auch ihr liegt ein symmetrischer Bauplan zugrunde: vier Choräle (Ch), vier Arien (A) im ersten Teil; acht Arien, acht Choräle im zweiten. Dabei die feinsten Beziehung unter den einzelnen Tonstücken.“ [Es folgt die auch von mir verwendete Parallele zwischen den beiden Altarien 11 und 58.] „Unter ganz anderen Bedingungen erfolgt hier der architektonische Aufbau, wie in der Matthäus-Passion. Es kann in dieser Studie nicht auch noch des Gesamtwerkes der Johannes-Passion [!] gedacht werden; nur ihr Bauplan sei kurz aufgerissen“. [Es folgt die Skizze.]

Ein Fehler ist Herrn Werker zunächst untergelaufen; ich würde bei meinem Aufriß auf das Folgende kein großes Gewicht legen; Herr Werker muß aber nach seiner Methode der Johannes-Passion billig sein lassen, was der Matthäus-Passion recht ist. Also: Schon auf S. 1 seiner Schrift zieht er energisch zu Felde gegen die, die in der Matthäus-Passion den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ nicht sogleich auf den Text „Du edles Angesichte“ wiederholen. (Das Leipziger Bach-Fest-Buch 1908 hatte sich in dieser Weise vergangen und „die Form zerstört“.) Nun gut; dann muß Herr Werker aber auch die Choräle 15 und 27 der Johannes-Passion doppelt zählen. Dadurch ergibt sich aber als Gesamtzahl der Choräle im ersten Teil 5, im zweiten Teil 9. Und die Zahlensymmetrie ist verschwunden. Ich will nicht mit Herrn Werker über Zahlenfragen streiten; ich fürchte, er ist mir im Rechnen über. Daß er überhaupt zuerst zählt, statt zuerst zuzuhören, daß ist das, was uns scheidet. Wer Symmetrien sucht (ich sagte schon, daß ich sie nicht suchte) und in der Johannes-Passion an den von mir geschilderten „vorbeilebt“, um zu dem Resultat zu kommen: vier Arien hier, acht Arien da (Verhältnis 1 : 2), vier Choräle hier, acht da (Verhältnis 1 : 2), der hat nicht ursprünglich gehört,

sondern sofort gezählt und gerechnet. Mehr als die anderen Künste ist die Musik auf die Aufnahme allein durch das Sinnesorgan angewiesen (ohne so starke begriffliche Stütze wie etwa die Dichtkunst). Um so sicherer liegt ihr Formgesetz im Hörbaren, d. h. in melodischen, rhythmischen, harmonischen Gebilden und deren Symmetrien. Von ihnen müssen wir ausgehen sonst kommen wir zu außermusikalischen Zahlenspekulationen. Und zudem: Werker hat gewisse Zahlenverhältnisse, deren stete Wiederkehr bei Bach ihm schon eine Art Dogma wurde, vor allem 1:2. Er sagt zwar selber, die Johannes-Passion sei nach ganz anderen Gesetzen gebaut als die Matthäus-Passion. Dennoch scheint er dies ihm zum Dogma gewordene Verhältnis 1:2, das nach seiner Auffassung die ganze Matthäus-Passion beherrscht, von dorthin einfach in die Johannes-Passion einzutragen. Jedes große Kunstwerk ist aber ein Lebendiges, Einmaliges. So bestimmt die Zahlenmethode Werkers eine schwere Verirrung ist, so sicher können wir den Formproblemen eines Werkes von Ewigkeitsdauer nur dann nahekommen, wenn wir versuchen, seiner eigenen, ganz individuellen Wesenheit auf den Grund zu kommen. Und noch ein Drittes scheidet mich von Werker; es ist die geradezu maßlose Überschätzung des Architektonischen, der Symmetrien. Nur um der darin von ihm nachgezeichneten Gleichmaße willen sagt er von dem Textbuch (jawohl, dem Textbuch!) der Matthäus-Passion¹⁾: „Auch ohne Bachs Musik ist dieses Textbuch zur Matthäus-Passion das beste Buch der Passionsliteratur, ja die vornehmste liturgische Handlung aller der Geschichte bekannten Religionsgemeinschaften“. Auch ohne die Musik! Gewiß, nun brauchen wir sie kaum noch. Wie der Weg außerhalb der Musik begann, so endet er außerhalb ihrer: Alles ist nur Zahlengleichmaß und Geometrie.

Bachs Absicht ging nicht dahin. Für ihn war die musikalische Formensprache eben Sprache, d. h. Mittel, durch das er aus seiner frommen Seele heraus dem Ausdruck verlieh, was mit anderer Sprache nicht gesagt werden kann. Daß für

1) Werker: Die Matthäus-Passion. 1923, S. 8.

nich der Werkersche Plan der Johannes-Passion indiskutabel ist, liegt auf der Hand. An ihm Kritik zu üben, ist nach Klarstellung des Aufrißes, wie ich ihn erkenne, nicht nötig. Und dies scheint mir die einzig positiv wertvolle Kritik an ihm zu sein: Man suche den Aufbau eines Werkes von Haus aus musikalisch und ganz individuell erlebt darzustellen! Man versuche nicht, alles um jeden Preis in symmetrische Formen hineinzuzwängen! Nur was uns durch das Ohr zum Erlebnis wird oder werden kann, darf für den Bau wichtig erscheinen.

„Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen“.

Ob mit dieser Ablehnung von Werkers Johannes-Passion-Aufriß auch sein Verständnis für den Bauplan der Matthäus-Passion hinfällig ist? Ich will mich des Urteils begeben. Noch lebe ich ganz in dem von mir dargestellten Werk. Trete ich jetzt allzurast und noch ganz innerlich erfaßt von seiner Formensprache an die Matthäus-Passion heran, so mag ich denselben Fehler begehen, den ich meinem Gegner zum Vorwurf mache. Daß auch hier ein Plan vorliegt, steht wohl fest. Möchte es gelingen, den Zugang zu finden! Je umfangreicher, je reicher an Mitteln ein Werk ist, um so schwerer, es als eine Einheit zu erleben. Beginnen wir mit Einfachem! Die Motette „Jesu, meine Freude“ (ich erwähnte sie schon) ist jedem musikalischen Hörer in ihrer Gestaltung verständlich. Lassen wir uns durch den Irrweg Werkers und seine deshalb oft vielleicht vergebliche Mühe nicht abschrecken, dem Vermächtnis eines unserer Größten auch von dieser Seite nahezu kommen!

Skizze 1: Das Herzstück der Passion.

- 26b. Rez.: Da ging Pilatus.
 27. Choral: Ach großer König.
 28. Rez.: Da sprach Pilatus.
 29. Chor: Nicht diesen, sondern Barabbam.
 30. Rez.: Barabbas aber war ein Mörder.
 31. Arioso: Betrachte, meine Seel'.
 32. Arie: Erwäge.
 33. Rez.: Und die Kriegsknechte flochten.
 34. Chor: Sei begrüßet, lieber Judenkönig.
 35. Rez.: Und gaben ihm Backenstreiche.
 36. Chor: Kreuzige, kreuzige!
 37. Rez.: Pilatus sprach zu ihnen.
 38. Chor: Wir haben ein Gesetz.
 39. Rez.: Da Pilatus das Wort hörte.
 40. Choral: Durch dein Gefängnis.
 41. Rez.: Die Juden aber schrien.
 42. Chor: Läßest du diesen los.
 43. Rez.: Da Pilatus das Wort hörte.
 44. Chor: Weg, weg mit dem! Kreuzige.
 45. Rez.: Spricht Pilatus zu ihnen.
 46. Chor: Wir haben keinen König.
 47. Rez.: Da überantwortete er ihn.
 48. Arie mit Chor: Eilt.
 49. Rez.: Allda kreuzigten sie ihn.
 50. Chor: Schreibe nicht: der Juden König.
 51. Rez.: Pilatus antwortete.
 52. Choral: In meines Herzens Grunde.
 53a. Rez.: Die Kriegsknechte aber.

Skizze 2: Das Rahmenstück des zweiten Teiles.

22. Rez.: Da führten sie Jesum.
- [23. Chor: Wäre dieser nicht ein Übeltäter.
24. Rez.: Da sprach Pilatus zu ihnen.
25. Chor: Wir dürfen niemand töten.
26a. Rez.: Auf daß erfüllet würde.
26b. }
| } Herzstück.
53a. }
- 53b. Rez.: Der Rock aber war ungenähet.
54. Chor: Lasset uns den nicht zerteilen.
55. Rez.: Auf daß erfüllet würde.
56. Choral: Er nahm alles wohl in acht.
57. Rez.: Und von Stund an.
..... 58. Arie: Es ist vollbracht.
59. Rez.: Und neigte das Haupt.
..... 60. Arie mit Choral: Mein teurer
Heiland.
61. Rez.: Und siehe da.
62. Arioso: Mein Herz.
63. Arie: Zerfließe, mein Herze.
64. Rez.: Die Juden aber.
65. Choral: D hilf, Christe.
66. Rez.: Darnach bat Pilatum.

Skizze 3: Der erste Teil.

2. Rez.: Jesus ging mit seinen Jüngern.
- [3. Chor: Jesum von Nazareth.
4. Rez.: Jesus spricht zu ihnen.
5. Chor: Jesum von Nazareth.
6. Rez.: Jesus antwortete.
7. Choral: O große Lieb!
8. Rez.: Auf daß das Wort erfüllet würde.
9. Choral: Dein Will' gescheh'.
10. Rez.: Die Schar aber.
- { 11. Arie: Von den Stricken.
12. Rez.: Simon Petrus aber.
- { 13. Arie: Ich folge dir gleichfalls.
14. Rez.: Derselbige Jünger war.
15. Choral: Wer hat dich so geschlagen.
16. Rez.: Und Hannas sandte ihn.
17. Chor: Bist du nicht seiner Jünger einer?
18. Rez.: Er leugnete aber.
19. Arie: Ach, mein Sinn.