

# Johann Sebastian Bachs Johannespassion

## 1. Die Entstehung der Johannespassion und die Leipziger Situation in Bachs ersten Leipziger Amtsjahren

Johann Sebastian Bach wechselte als 38-Jähriger im Frühjahr 1723 von Köthen nach Leipzig und wurde dort „Director musices“, was heute zu übersetzen wäre als Kirchenmusikdirektor in städtischer Anstellung, der zugleich zuständig ist für einen Teil des Unterrichts an der Lateinschule und für Festanlässe der Stadt (z. B. Ratswechsel).

Bachs berufliche Stationen waren zuvor:

Ort	Zeit	Situation			Hauptwerke
		religiös	Stellung	persönlich	
Weimar	1703	Lutherisch	Hofkapell-Geiger		
Arnstadt	1703-1707	Lutherisch	Organist	1707 Heirat mit MARIA BARBARA BACH	Kirchenkantate "Denn Du wirst meine Seele" BWV 15
Mühlhausen	1707-1708	Umkämpft lutherisch/pietistisch	Organist		
Weimar (5000 Einwohner)	1708-1717	Lutherisch	1708-1714 Hoforganist		Orgelbüchlein, Präludien, Fugen, Toccaten
			1714-1717 Konzertmeister	Bei der Besetzung der Hofkapellmeisterstelle wird BACH übergangen, will weggehen, wird eingekerkert und dann "mit angezeigter Ungnade" entlassen	30 Kirchenkantaten, darunter "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" BWV 12 und "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21
Köthen	1717-1723	Calvinistisch	Hofkapellmeister	Bestes Einvernehmen mit Fürst LEOPOLD VON ANHALT-KÖTHEN (Musikliebhaber, Gambenspieler)	Instrumentalkonzerte 6 Brandenburgische Konzerte (1721) Violinsonaten Cellosonaten
				1720 Tod MARIA BARBARA BACHS; 1721 Heirat mit ANNA MAGDALENA WÜLCKEN	6 Englische Suiten 6 Französische Suiten Wohltemperiertes Klavier I Inventionen/Sinfonien Rein weltliche Kantaten (keine Kirchenmusik)
Leipzig (25000 Einwohner)	1723-1750	Lutherisch	Director Musices Lipsiensis und Thomaskantor	1725-1733 Nach der Geburt eines geistig behinderten Sohnes 1725 verlieren JOHANN SEBASTIAN und ANNA MAGDALENA BACH sieben gemeinsame Kleinkinder jeweils innerhalb weniger Monate.	1723-1729: Johannes-Passion Magnifikat 4 Motetten 4 Kantatenjahrgänge Matthäus-Passion 1730-1740: Repräsentative Festmusiken 1735-1740: Lutherische Messen Klavierkonzerte Wohltemperiertes Klavier II Achtzehn Choräle 1740-1750: h-moll-Messe Goldberg-Variationen Musikalisches Opfer Kunst der Fuge

Quelle: Hans-Urs Wili, Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245, [www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d\\_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf](http://www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf)

Mit Übernahme dieses Amtes fiel ihm erstmals die Verantwortung für die „große Kirchenmusik“ zu, insbesondere die Kantatenmusik in den Gottesdiensten der vier Leipziger Kirchen. Daher entstehen hier die wahrscheinlich fünf Kantatenjahrgänge (rund 200 geistliche Kantaten sind tatsächlich erhalten).

Das Auswahlverfahren und der Amtsantritt war nicht nur erfreulich verlaufen: Der Leipziger Stadtrat hatte eigentlich Georg Philipp Telemann (1681-1767) favorisiert, der sich aber nicht anwerben ließ; Christoph Graupner (1683-1760) hatte die Wahl ausgeschlagen. So war Bach zum Zuge gekommen; am 9. April 1723 äußerte der Leipziger Ratsherr Abraham Christoph Platz gar, da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen. Bach musste bei seinem Amtsantritt ein Revers unterschreiben, dass er „in Beybehaltung guter Ordnung in denen Kirchen, die Music dergestalt einrichten“ werde, dass „sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen seyn möge, damit sie nicht opernhafftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht aufmuntere“. Und weiter, er werde „solche Compositiones ... machen, die nicht theatralisch wären“.

Dahinter standen Emanzipationsbestrebungen des Bürgertums, die in vielen deutschen Handelsstädten seit Ende des 17. Jahrhunderts erkennbar waren und für die die Eröffnung von Opernhäusern ein wichtiges Symbol war. Die Oper war

- insbesondere in Italien seit etwa 1620 die entscheidende Musikgattung, in der sich die Kompositionskunst weiterentwickelte. Träger und Finanziere waren in der Regel die vielen italienischen Höfe, aber auch Aristokratenhäuser, z. B. in Rom die Sitze mächtiger Kardinäle und ihrer Familien. In Deutschland prägte sich Ähnliches nach den Verwüstungen des 30-jährigen Krieges nur langsam aus. Mit dem wirtschaftlichen Wiederaufbau entwickelte sich gerade in Handelszentren ein neues Selbstbewusstsein des Bürgertums. So wurde z. B. Hamburg, das als Hansestadt nie einen Fürstenhof o. ä. hatte, mit der Eröffnung des Opernhauses am Gänsemarkt eines der ersten Zentren der Opernkultur in Deutschland, wesentlich getragen von den Kaufmannsgilden der Hansestadt.

Die Einflüsse dieser als neu und attraktiv empfundenen Musikgattung auf die Kirchenmusik ließen nicht lange auf sich warten: Im Jahr 1700 postulierte der Theologe und Poet Erdmann Neumeister, nachmaliger Hauptpastor an St. Jakobi Hamburg, dass Kantatentexte denselben Formgesetzen gehorchen könnten und sollten, wie Opernlibretti, Opern bestanden wesentlich aus Rezitativen, die die Handlung voranbrachten, und Arien, die die Gefühlswelt der Akteure spiegeln sollten. Diese Übertragung war gewagt – in einer Kirchenkantate gibt es typischerweise keine Handlung wie auf der Theaterbühne, sondern theologische Aussagen, die zum Textraum des jeweiligen Sonntags passen und den Stoff für die Rezitative liefern. Arien können die Emotionen des darauf reagierenden Gläubigen darstellen.

Die damit gegebene neue Form der Kirchenkantate setzte sich innerhalb kürzester Zeit im deutsch-evangelischen Raum durch; Bach hat in seiner Leipziger Amtszeit fast ausschließlich Libretti dieses neueren Typs vertont.

In Hamburg entstanden im unmittelbaren Zusammenhang erste Passionsoratorien: Die Passionserzählung als besonders dramatische Handlung innerhalb der Bibeltexte bot sich ideal an, um wesentliche Elemente der Oper (wenn auch nicht die szenische Darstellung) auf die Kirchenmusik zu übertragen. Der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes verfasste 1712 eines der meistvertonten Libretti eines Passionsoratoriums („Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“, siehe z. B. Georg Friedrich Händel, Brockespassion).

Auch in Leipzig gab es ein erstarkendes Kaufmannswesen; zugleich war Leipzig als Universitätsstadt deutlich konservativer geprägt. Ein Leipziger Opernprojekt (im Detail siehe Wikipedia-Artikel „Oper am Brühl (Leipzig)“) war zunächst erfolgreich verlaufen, insbesondere der in Leipzig studierende Georg Philipp Telemann hatte ab 1703 Opern für Leipzig geschrieben, die große Beachtung gefunden hatten - daher auch der Wunsch des Leipziger Stadtrats im Jahr 1722, ihn für das Thomaskantorat zu gewinnen. Nach einer Zeit des Niedergangs war die Oper 1720 jedoch wegen Baufälligkeit geschlossen worden.

Dennoch war deutlich, dass es in Leipzig kulturinteressiertes Bürgertum gab: Die „Zimmermannschen Kaffehauskonzerte“ wurden für Bach in seiner Leipziger Zeit zu einer nennenswerten Einnahmequelle. 1717 ist für die Leipziger Neukirche eine oratorische Passion bezeugt, nämlich die Brockes-Passion von G. Ph. Telemann. Bachs Vorgänger Johann Kuhnau beantragte daraufhin, die bis dahin schlicht gehaltene Karfreitagsvesper in der Thomaskirche mit einer oratorischen Passion gestalten zu dürfen und verwirklichte dies ab 1720. Eine wohlhabende Witwe, die 1722 verstorbene Juwelierswitwe Kopyy stiftete testamentarisch die Karfreitagsvesper in der Nicolaikirche - damit war die wirtschaftliche Grundlage gelegt, um jährlich eine oratorische Passion im Wechsel zwischen den beiden Hauptkirchen St. Thomas und St. Nicolai aufführen zu können.

So trat Bach in einer etwas zwiespältigen Situation sein Amt an: Einflussreiche Kreise in Leipzig wollten die Stadt zu einem Kulturstandort machen, zugleich war der konservative Grundtenor in der Stadt jedoch unübersehbar.

1724 gab Bach mit der „Johannespassion“, die am Karfreitagnachmittag in der Nicolaikirche aufgeführt wurde, seine „Visitenkarte“ ab. Vor dem Hintergrund der Zusage aus dem unterschriebenen Revers (s. o.) ging die Johannespassion an die Grenze dessen was Bach erlaubt war. Sie war sehr wohl „opernhaft“ und offenbar – auch wenn uns das nicht überliefert ist – ein erheblicher Zankapfel. Bach arbeitete die Passion jedenfalls mindestens viermal um, offenbar auch, um sie liturgischer und weniger theatralisch werden zu lassen. 1739 wurde ihm sogar eine Aufführung rund 10 Tage vor dem Termin verboten, ohne dass wir Genaueres über die Gründe wissen.

#### Bekannte Fassungen und Aufführungen zu Bachs Lebzeiten:

Karfreitag, 07.04.1724 -	Johannespassion Fassung I St. Nicolai - ob es einen Librettisten gab, ist nicht bekannt.
Karfreitag, 30.03.1725 -	Johannespassion Fassung II St. Thomae - deutliche Veränderungen der Rahmensätze
Karfreitag, 11.04.1732 -	Johannespassion Fassung III St. Nicolai - Weitgehende Rückkehr zu Fassung I, Texteschübe aus dem Matthäus-Evangelium (Weinen des Petrus / Vorhang im Tempel) entfallen
17.03.1739 -	Städtische Aktennotiz des Unterleischreibers Andreas Gottlieb Bienengräber über Verbot der diesjährigen Passionsaufführung - vermutlich Johannespassion - am Karfreitag
zeitgleich -	Begonnene Reinschrift der erhaltenen Partitur, jedoch abgebrochen
Karfreitag, 04.04.1749 -	Johannespassion Fassung IV nach Vollendung der erhaltenen Partiturreinschrift durch einen Schüler - Rückkehr zu Fassung I, jedoch Umtextierungen einiger wohl zu „barock“ empfundener Arientexte.
Karfreitag 27.03.1750 -	Johannespassion Fassung IV - nochmalige Aufführung

Erste belegte Gesamtauführung nach Bachs Tod: Karfreitag 20.04.1832 im Dom zu Bremen

# Johann Sebastian Bachs Johannespassion

## 2. Passionsvertonungen vom 16.-18. Jahrhundert / Entstehung der oratorischen Passion

### a) „Gregorianische“ Darstellung mit verteilten Rollen

Ausgangspunkt sind die vermutlich seit dem Altertum gebräuchlichen Lektionstöne (= Rezitationsmodelle für biblische Lesungen). Ab Mitte des 13. Jahrhunderts ist Verteilung auf drei Personen belegt:

- Priester: Christusworte in tiefer Lage
- Diakon: Erzähler (Testo) in mittlerer Lage
- Subdiakon: übrige Personen in hoher Lage.

Ab etwa Mitte des 14. Jahrhunderts wird die Besetzung erweitert, so dass die Rufe der Menge (Turbae) von mehreren Choristen gemeinsam einstimmig gesungen werden.

### b) Responsoriale Passion

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts werden die Turbae in Mehrstimmigkeit gesetzt, zunächst in akkordischer Rezitation, dann bald im motettischen Stil.

Die damit entstandene „Responsoriale Passion“, auch „Choralpassion“ oder „Passionshistorie“ bleibt bis weit ins 17. Jahrhundert erhalten. Einer der End- und Höhepunkte dieser Gattung sind die Passionen von Heinrich Schütz, der sich in den Rezitativen von den liturgischen Lektionstönen entfernt hat und die Rezitative frei komponiert, wenn auch weiterhin unbegleitet.

Im frühen 20. Jahrhundert knüpfte Hugo Distler mit seiner „Choralpassion“ von 1932 an diese Gattung an.

Auch zu Bachs Zeit in Leipzig wurden an den Tagen der Karwoche noch Responsoriale Passionen zu allen vier Evangelienberichten gesungen, wie überhaupt die Chorpraxis an den Lateinschulen ganz wesentlich auf dem Repertoire der Evangelischen Kirchenmusik des 16./17. Jahrhunderts basierte.

### c) Figuralpassion

Insbesondere in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es neben der responsorialen (=rezitativischen) Passionsvertonung auch die durchkomponierte Figuralpassion, auch „Motettische Passion“ genannt. Typische Vertreter sind Leonhard Lechner, Orlando di Lasso, Christoph Demantius und Joachim a Burck. Im frühen 20. Jahrhundert steht die Markus-Passion von Kurt Thomas, uraufgeführt 1927, in dieser Tradition.

### d) Konzertierende Passion und Oratorische Passion

In der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde die Verwendung einer Generalbassgruppe auch im Bereich der motettischen Kirchenmusik die Regel. Dies betraf in allen Landstrichen, in denen der Instrumentaleinsatz in der Karwoche nicht aufgrund landesherrlicher oder konfessioneller Regelungen untersagt war, auch die Passionsmusik. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelte sich auch in Passionsvertonungen ein mehr und mehr eigenständiger, jedoch meist kleiner Instrumentalpart im Stile der älteren deutschen Kirchenkantate. Frühestes Beispiel ist die Matthäuspassion des Hamburger Johanneum-Schulkantors Thomas Selle von 1642 - mit einem immerhin 14-stimmigen Schlusschor aus Vokalsolisten, Chor und Instrumenten.

*Im Detail siehe [https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2016/09/poeche\\_konzeption-selle.pdf](https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2016/09/poeche_konzeption-selle.pdf)*

Mit Übernahme der Bauprinzipien der Oper (insbesondere Rezitativ - Arie) in die Kirchenkantate ab 1700 entwickelte sich hieraus die Gattung der „Oratorischen Passion“, zu der auch Bachs erhaltene Passionen zu zählen sind. Die Oratorische Passion erhält die Rolle des Testo/Evangelisten und den Wortlaut des biblischen Berichts.

### e) Passionsoratorium

Das Passionsoratorium stellt eine freie, oftmals nacherzählende Dichtung über den Sachverhalt der Passion dar. Das Libretto der Brockes-Passion (Hamburg 1712) stellt eine solche Dichtung ohne Bibeltext dar. Rezeptionsgeschichtlich bedeutendstes Passionsoratorium war „Der Tod Jesu“ von Carl Heinrich Graun aus dem Jahr 1755, das für rund 150 Jahre das meistgespielte Passionsoratorium in Deutschland werden sollte.

Oratorische Passion und Passionsoratorium waren die ersten bürgerlich getragenen Kulturereignisse aus dem Bereich der Kirchenmusik und damit der Beginn des „Kirchenkonzerts“. In der Leipziger Karfreitagsvesper stand zwischen Parte Prima (1. Teil) und Parte Seconda (2. Teil) der Passion zwar eine rund einstündige Predigt. Dennoch wurden im Vorfeld im Leipziger Handel Textbücher als Programmhefte verkauft, die Bürgerinnen und Bürger vorab - gewissermaßen als „Eintrittskarte“ - erwerben konnten.

# Johann Sebastian Bachs Johannespassion

## 3. Die Theologie des Johannesevangeliums und der Johannespassion

### a) Charakteristika des Johannesevangeliums:

Das Johannesevangelium unterscheidet sich in seinem Aufbau, aber auch hinsichtlich seiner theologischen Akzente grundlegend von den drei anderen „synoptischen“ Evangelien.

Jesus ist bei Johannes der Gesandte seines himmlischen Vaters. Anders als die synoptischen Evangelien ist Jesus nicht der Vorbote eines unmittelbar bevorstehenden Weltendes und anschließenden Anbruch des Reiches Gottes. Mit seinem Auftreten ist das Heil der Welt vielmehr unmittelbar gegenwärtig, das Reich Gottes wird in ihm sichtbar und wirksam.

In allem, was er tut während seines Erdenlebens, ist sein Königtum und seine Gottessohnschaft sichtbar.

Wunder und Heilungen stellen weniger Zuwendung zu den Mitmenschen dar, als Manifestationen seiner Göttlichkeit; er tut sie „zur Ehre Gottes, dass der Sohn Gottes dadurch geehrt werde“ (Joh. 11, 4).

In der Passionserzählung werden die Unterschiede sehr deutlich: Jesus ist nicht der Verzweifelte, der im Garten Gethsemane Angst hat und den Gang ans Kreuz fürchtet. Das Kreuzigungsgeschehen löst in ihm keinen Zweifel aus. Seine letzten Worte vor dem Tod lauten bei Matthäus: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“, bei Johannes: „Es ist vollbracht“. Während bei Matthäus die Erde gegen das Unrecht dieses Todes aufbegehrt („und die Erde erbebete und die Felsen zerrissen...“) ist dies dem Johannesevangelium fremd (Dennoch hat Bach diesen Abschnitt sowie das Weinen des Petrus nach der Verleugnung aus dem Matthäus-Evangelium aus dramaturgischen Gründen in die Fassungen I und IV seiner Johannes-Passion aufgenommen.)

Die Kreuzigung stellt eine Erhöhung des Gottessohnes dar:

„Wie Mose in der Wüste die Schlange erhöht hat, so muss der Menschensohn erhöht werden, auf dass alle, die an ihn glauben, das ewige Leben haben. Denn also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben“ (Joh. 3, 14ff)

Während in den anderen Evangelien die Kreuzigung eine Szene der Gottverlassenheit ist, die erst mit der Auferstehung am Ostermorgen in ein anderes Licht gerät, ist bei Johannes die Szene am Kreuz selbst schon eine Erlösungsszene. Die Arie Nr. 24 drückt aus, dass damit der Ort der Kreuzigung Zufluchtsort für alle Seelen (also auch die von bereits Verstorbenen und somit die ganze Welt) ist, weil mit dem „Sieg“ Jesu der Himmel allen offen steht:

*Eilt, ihr angefochtenen Seelen, geht aus euren Marterhöhlen, eilt - Wohin? - nach Golgatha.  
Nehmet an des Glaubens Flügel, flieht - Wohin? - zum Kreuzeshügel, eure Wohlfahrt blüht allda.*

### b) Textgrundlage der Johannespassion

- Passionsbericht aus Johannes 18 + 19
- Zwei Einschübe aus Mt. 26, 75 und Mt. 27, 51-52
- Texte der Arien und Ariosi aus verschiedenen Quellen, u. a. von Barthold Hinrich Brockes, Christian Weise, Christian Heinrich Postel sowie ein unbekannter Bearbeiter aus Bachs Umgebung (oder Bach selbst?)
- 11 Kirchenliedtexte (davon 10 als Choräle, einer als Choraleinbau in die Arie „Mein teurer Heiland“ verwendet.  
*Drei Kirchenlieder stammen aus dem heute fast gänzlich unbekanntem 34-strophigen Kirchenlied „Jesu Leiden, Pein und Tod“ des Kirchenlieddichters Paul Stockmann (1633). Der vollständige Liedtext findet sich unter [www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale152-Eng3.htm](http://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale152-Eng3.htm)*
- 1 Pseudokirchenlied („Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“), im Original vermutlich eine Ariendichtung von Christian Heinrich Postel (1658-1705), die sich in einer anonymen norddeutschen Passionskomposition findet und von Bach auf eine bekannte Chormelodie („Machs mit mir, Gott“) gelegt wird.
- Eingangschor: freier Text, an Psalm 8, 2 angelehnt, vermutlich von Bach oder seinem Bearbeiter.

### c) Spiegelung der Theologischen Besonderheiten in Bachs Komposition (Beispiele)

- Text Eingangschor (Gegensatzpaar „Herrlichkeit“/„Niedrigkeit“, „wahrer Gottessohn“, „verherrlicht“)
- Zahlensymbolik z. B. Eingangschor: 57 Takte (=DOMINE) + 37 Takte (=XP) + Da Capo ergibt 153 Takte (Zahl der in der Antike bekannten Länder = „in allen Landen“)
- Schlusschor abgeklärtes, zuversichtliches Rondo :  
„die ich nun weiter nicht beweine“, „das Grab ... schließt mir den Himmel auf“
- Abschließender Schlusschoral stellt den Jüngsten Tag als Tag der Erlösung ans Ende der Komposition
- ... und vieles mehr...

# Johann Sebastian Bachs Johannespassion

## 4. Aufbau der Johannespassion, Besetzung, Besonderheiten

Der Aufbau der Johannes-Passion zeigt, dass Bach den Text in fünf Großabschnitte gegliedert hat. Hier die Darstellung von Hans-Urs Willi, der den in der Literatur zumeist als „Actus Petrus“ bezeichneten zweiten Abschnitt allerdings mit „Actus Pontifices“ benennt

(Quelle: Hans-Urs Wili, *Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245*,

[www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d\\_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf](http://www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf))

Bst.	Actus	Bei JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion			
		NBA Nr.	Rezitative Evangelist und Soliloquenten/ <i>Turbae</i>	Arie	Choral
	Exordium I	1			Chorus: Herr, unser Herrscher
A	Hortus = Garten	2	<i>Joh 18,1-8</i>		
		3			O grosse Lieb
		4	<i>Joh 18,9-11</i>		
		5			Dein Will gescheh, Herr Gott
B	Pontifices = Priester	6	<i>Joh 18,12-14</i>		
		7		Von den Stricken meiner Sünden	
		8	<i>Joh 18,15a</i>		
		9		Ich folge Dir gleichfalls	
		10	<i>Joh 18,15b-23</i>		
		11			Wer hat Dich so geschlagen
		12	<i>Joh 18,24-27, Mt 26,75</i>		
		13		Ach, mein Sinn	
		14			Petrus, der nicht denkt zurück
Predigt					
	Exordium II	15			Christus, der uns selig macht
C	Pilatus	16	<i>Joh 18,28-36</i>		
		17			Ach, grosser König
		18	<i>Joh 18,37-19,1</i>		
		19		Arioso: Betrachte, meine Seel	
		20		Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken	
		21	<i>Joh 19,2-12a</i>		
		22			Durch Dein Gefängnis, Gottes Sohn
		23	<i>Joh 19,12b-17</i>		
		24		Eilt, Ihr angefochtenen Seelen	
		25	<i>Joh 19,18-22</i>		
		26			In meines Herzens Grunde
D	Crux = Kreuz	27	<i>Joh 19,23-27a</i>		
		28			Er nahm alles wohl in acht
		29	<i>Joh 19,27b-30a</i>		
		30		Es ist vollbracht	
		31	<i>Joh 19,30b</i>		
		32		Mein teurer Heiland, lass Dich fragen	
		33	<i>Mt 27,51-52</i>		
		34		Arioso: Mein Herz, indem die ganze Welt	
		35		Zerfliesse, mein Herze	
		36	<i>Joh 19,31-37</i>		
		37			O hilf, Christe, Gottes Sohn
E	Sepulchrum = Grab	38	<i>Joh 19,38-42</i>		
		39			Chorus: Ruhet wohl, ihr heiligen Gebeine
		40			Ach Herr, lass Dein lieb Engelein

In der Grafik ist gut zu sehen, dass jeder Abschnitt mit Bibeltext beginnt, dem bald ein Choral folgt. Diese Choräle reagieren jeweils unmittelbar auf das Gehörte (z. B. „Wer hat dich so geschlagen“)

Jeder Abschnitt endet zudem mit einem Choral, dessen Text eher allgemeingültiger Natur ist und meistens die zusammenfassende Adaption des Gehörten für den christlichen Menschen der Bachzeit im Blick hat. („Dein Will gescheh“ nach der Gefangennahme“, „In meines Herzens Grunde“ nach der Kreuzigung etc.)

Eine Besonderheit bildet der Choral Nr. 22 „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“, der tatsächlich kein bekanntes Kirchenlied darstellte (Pseudo-Choral). Er steht am - für die Geschichte und damit für den göttlichen Heilsplan notwendigen - Wendepunkt der Erzählung: Vorher will Pilatus Jesus freilassen, anschließend ist klar, dass es zur Kreuzigung kommt. Er steht zudem in der Mitte des Gesamtwerks und ist Zentrum einer Spiegelachse, die in folgender Grafik erkennbar wird.

Thematische Querbezüge (gleiche Musik mit Umarbeitung) sind hier vermerkt (Quelle: Hans-Urs Wili, Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245, [www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d\\_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf](http://www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf))

Buchstabe	Actus	Bei JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannes-Passion										
		BWV Nr.	NBA Nr.	Biblischer Bericht Rezitative Evangelist und Soliloquenten/Turbae	Betrachtung Chor/Choral/ Arie/Ariosi	Querbezüge				Takt		
						Thematisch (vgl. Tabelle 5)						
					I	II	III	IV				
A	Exordium I	1	1		G						4/4	
		2	2a	c-g							4/4	
		3	2b	G							4/4	
		4	2c	g-c							4/4	
		5	2d	C							4/4	
		6	2e	c-B							4/4	
		7	3		g Choral						4/4	
	B	Hortus = Garten	8	4	B-d							4/4
			9	5		d Choral						4/4
			10	6	F-d							4/4
			11	7		d						3/4
			12	8	B							4/4
			13	9		B						3/8
			14	10	g-E							4/4
		Pontifices = Priester	15	11		A Choral						4/4
			16	12a	fis-E							4/4
			17	12b	E							4/4
			18	12c	E-fis							4/4
			19	13		fis						3/4
			20	14		fis-A Choral						4/4
	Predigt											
C	Exordium II	21	15		e Choral						4/4	
		22	16a	A-d							4/4	
	23	16b	D							4/4		
	24	16c	d-a							4/4		
	25	16d	A							4/4		
	26	16e	A							4/4		
	27	17		a Choral						4/4		
	28	18a	F-d							4/4		
	29	18b	d							4/4		
	30	18c	g							4/4		
	31	19		Es Arioso						4/4		
	32	20		C						12/8		
	33	21a	g-B							4/4		
	34	21b	B							6/4		
	35	21c	c-g							4/4		
	36	21d	G							4/4		
	37	21e	g-F							4/4		
	38	21f	F-d							4/4		
	39	21g	d-E							4/4		
	40	22		E Choral						4/4		
	D	Pilatus	41	23a	H							4/4
			42	23b	E-cis							4/4
			43	23c	cis-h							4/4
			44	23d	h-fis							4/4
			45	23e	H							4/4
			46	23f	H							4/4
			47	23g	h-g							4/4
			48	24		g						3/8
			49	25a	F-B							4/4
			50	25b	B							6/4
			51	25c	B							4/4
E	Crux = Kreuz	52	26		Es Choral						4/4	
		53	27a	B-C							4/4	
		54	27b	C							3/4	
		55	27c	a							4/4	
		56	28		A Choral						4/4	
		57	29	A-fis							4/4	
		58	30		h						4/4	
		59	31	h-fis							4/4	
		60	32		D						12/8	
		61	33	e							4/4	
62	34		G-C Arioso						4/4			
63	35		f						3/8			
64	36	c-B							4/4			
65	37		f Choral						4/4			
F	Sepulchrum = Grab	66	38	b-c							4/4	
		67	39		C						3/4	
		68	40		Es Choral						4/4	

# Johann Sebastian Bachs Johannespassion

## 5. Figurenlehre des Barock

Zu den zentralen Bildungsinhalten der gymnasialen Bildung des 16.-18. Jahrhundert gehörte in den deutschen „Lateinschulen“ die Rhetorik. Die Mittel der Rhetorik („Rhetorische Figuren“) wurden gelehrt und waren bekannt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelte sich in der Kompositionslehre eine Entsprechung zur Rhetorik - Komponisten verwendeten musikalisch-rhetorische Figuren zur Steigerung der Wirkung und zur Unterstreichung des Textinhaltes. Zu nennen sind insbesondere ein Traktat des Schütz-Schülers Christoph Bernhard (Tractatus compositionis augmentatus, 1657), aber auch die Einiragungen im Musicalischen Lexikon des Bach-Cousins Johann Gottfried Walther von 1728.

Eine vollständige Darstellung des Themas von Prof. Manfred Dings, Saarbrücken, findet sich im Internet unter <https://www.musikundtheorie.de/pdf/mth/Figurenlehre.pdf>.

Wichtige musikalisch-rhetorische Figuren sind u. a. (*Auflistung von Mathias Trost FB Musik RP Tübingen*):

**Abruptio** (lat. Bruch):

unvermitteltes Abbrechen des musikalischen Kontextes anstelle des Eintretens einer Auflösung

*Beispiel in der Johannespassion: Arie Nr. 24, Fermaten auf „Wohin“*

**Anabasis** (griech. Aufstieg):

abbildende Figur zur Darstellung einer aufwärts gerichteten Bewegung oder Thematik

*Beispiel in der Johannespassion: Arie Nr. 24, Kopfmotiv der Streicher*

**Antithesis** (griech. Gegensatz):

musikalisch-rhetorische Figur mit zwei gegenläufigen Momenten, wobei sich der Gegensatz auf eine oder mehrere musikalische Eigenschaften beziehen kann

*Beispiel in der Johannespassion: Insbesondere Arie Nr. 30 „Es ist vollbracht“, hier aber als Gegensatz zwischen den Formteilen*

**Aposiopesis** (griech. Verschweigen):

Generalpause zur Darstellung von Sterben, Schlafen oder Schweigen

*Beispiel in der Johannespassion: Arie Nr. 32, Pausen des Continuo in T. 40/41 - „Neigte das Haupt“ wird als stillschweigendes Nicken auf die Frage „Bin ich vom Sterben freigemacht?“ uminterpretiert.*

**Circulatio** (lat. Kreis, Ring):

kreisförmige Figur zur Darstellung einer kreisförmigen, umzingelnden Bewegung; steht auch für Vollkommenheit und Schönheit

*Beispiel in der Johannespassion: Streichermotive des Eingangschors / Arie Nr. 7 Oboenmotive, die das „Binden“ illustrieren*

**Exclamatio** (lat. Ausruf):

ein aufwärts gerichteter Sprung mit expressivem Intervall wie kleiner oder großer Sexte.

*Beispiel in der Johannespassion: Rezitativ Nr. 27c „Weib, siehe, das ist dein Sohn“*

**Hyperbole** (griech. Übersteigerung):

Figur, bei der einzelne Töne den üblichen Tonumfang einer Singstimme übersteigen

*Beispiel in der Johannespassion: Chor Nr. 18 b, Textstelle „Barrabam“*

**Katabasis** (griech. Abstieg):

abbildende Figur mit abwärts gerichteter Melodik

*Beispiel in der Johannespassion: Eingangschor T. 67 „auch in der größten Niedrigkeit“; Eingangschor: Abwärtschromatik Bläser  
Rezitativ Nr. 2c „und fielen zu Boden“*

*Rezitativ Nr. 33 „von oben an bis unten aus“*

**Klimax** (griech. Treppe, Leiter):

mehrfach sich steigende Wiederholung auf einer jeweils höheren Stufe

*In der Johannespassion häufig im formalen Bezug: Choral Nr. 15 und Nr. 37 haben dieselbe Melodie, Nr. 37 steht jedoch einen Halbton höher (-> Kreuzigung ist Erhöhung), Chor Nr. 2d wiederholt Chor Nr. 2b, jedoch eine Quarte höher bei Umlegung der Stimmen...*

Passus duriusculus (lat. ein etwas harter Gang):

halbtonweise melodische Fortschreitung im Rahmenintervall von meistens einer Quarte

*Beispiel in der Johannespassion: Chor Nr. 16b „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“: Übeltäter bewegen sich auf unerlaubten Wegen  
Choral Nr. 3 Basslinie bei „diese Marterstraße“*

Parrhesia (griech. Freiheit der Redegestaltung):

Figur, die aus übermäßigen oder verminderten Intervallen (harmonisch oder melodisch) besteht; dient zur Darstellung des Schwankenden, Verderbten, Sündhaften

*Beispiel in der Johannespassion: Rezitativ Nr. 12c „und weinete bitterlich“*

Pathopoeia (lat. Leiden bildend):

leiterfremde Töne (oft in chromatischen Tonfolgen) zur Darstellung von Leid und Schmerz

*Beispiele in der Johannespassion: Choral Nr. 15 leiterfremder g-Moll-Akkord auf „Bös“, F-Dur-Septakkord auf „Dieb“*

*Rezitativ Nr. 23g „Und er trug sein Kreuz“ / „heißet Schädelstätt“*

*Schlusschor Nr. 39 Neapolitanische Sextakkorde in T. 9 und allen Parallelstellen*

Saltus duriusculus (lat. harter Sprung, Fall): ein melodisch dissonierender (oft

verminderter oder übermäßiger) Sprung, in der Regel abwärts, der in der Barockmusik

oft als musikalisches Abbild des Sündenfalls eingesetzt wird

*Beispiel in der Johannespassion: Arie Nr. 24, Fermaten auf „Wohin“*

Suspiratio (lat. Seufzer): seufzende melodische Wendung, bei welcher der erste Ton

betont und der zweite Ton unbetont ist, oft verbunden mit schmerzlichen

Halbtonschritten

*Beispiel in der Johannespassion: Choral Nr. 3 Basslinie bei „und du musst leiden“ (...weil ich nicht gottgewollt lebe...)*

Syncopatio (griech. zusammenschlagen):

rhythmische Verschiebung der Betonungsverhältnisse, so dass eine eigentlich unbetonte Zählzeit betont wird; In der Barockmusik gilt die Synkope als Verstoß gegen die Ordnung des Taktes und wird deshalb oft dem Begriffsfeld Sünde, Reue, Schuld zugeordnet.

*Beispiel in der Johannespassion: Chor Nr. 21f „Wir haben ein Gesetz“: Dass Jesus laut Gesetz sterben soll, ist „verdorben“*

*Anmerkung: Bachs Musik kennt allerdings zahlreiche Synkopen, die in erster Linie zur emphatischen Hervorhebung vorgezogen betonter Silben dienen: „denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht“ (Nr. 21f), „Lässest du diesen los“ (Nr. 23b) etc.*

Tirata (ital. Zug):

abbildende Figur mit aufwärts schnellender Gestik

*Beispiel in der Johannespassion: Chor Nr. 27b „darum losen“: Hier wird das Schütteln und Hinwerfen der Würfel abgebildet.*

Allgegenwärtig in Bachs Passionsoratorium ist der „Chiasmus“, bestehend aus vier Noten, die wie ein schrägliegendes Kreuz angeordnet sind, wenn man gedachte Linien von Note 1 zu Note 4 und von Note 2 zu Note 3 zieht. Diese Figur gehört in den Bereich der „Augenmusik“, also von optischen Signalen im Notentext.

*Beispiel in der Johannespassion: Rezitativ Nr. 23g „Da überantwortete er ihn“ / „er trug sein Kreuz“, Nr. 25 a „da kreuzigten sie“  
Augenmusik ist auch der ständig sichtbare „Regenbogen“ in Form von Bindebögen in Arie Nr. 20 oder die optische Präsenz des Golgatha-Hügels in Arie Nr. 24, von der die „angefochtnen Seelen“ ins Reich Gottes abspringen (siehe Motiv VI.1 T. 9-12)*

## Johann Sebastian Bachs Johannespassion

### 6. Literatur

Bach, Johann Sebastian, Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (Johannes-Passion) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245.

Neue Bach-Ausgabe Serie II Band 4, Bärenreiter-Verlag Kassel 1973

Dürr, Alfred: Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung, Überlieferung, Werkeinführung. Bärenreiter, Kassel 1988.

Fischer, Kurt von, Die Passion - Musik zwischen Kunst und Kirche. Bärenreiter-Verlag Kassel und Verlag J. B. Metzler, 1997

Gassmann, Michael (Hrsg.): Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2011. Bärenreiter, Stuttgart 2012.

Geck, Martin: Bach Johannespassion. Meisterwerke der Musik. Werkmonographien zur Musikgeschichte. Fink, München 1991.

Walter, Meinrad: „Johann Sebastian Bach, Johannespassion: eine musikalisch- theologische Einführung“. Carus, 2. Auflage Stuttgart 2018.

Wili, Hans-Urs: Johann Sebastian Bach - Johannes-Passion BWV 245, Zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005. [www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d\\_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf](http://www.singkreis-wohlen.ch/0790c3b846665289a3aa6f8a6de77a5d_Bach%20Johannes%20Passion%2012-13.3.2005.pdf)

Medien auf dem Landesbildungsserver Baden-Württemberg, Fach Musik - gymnasiale Oberstufe