



Die Inszenierung wurde am 28. Februar 2014 live in ausgewählte Kinos in 10 Ländern bis nach Letterkenny im irischen Donegal am äußersten, westlichen Rand Europas und global in der Digital Concert Hall im Internet übertragen. Dagegen waren die Aufführungen von Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion jeweils zu Karfreitag Anfang des 18. Jahrhunderts in Leipzig in der Nikolaikirche derart umstritten, dass zeitweilig verboten wurde, sie aufzuführen. Überhaupt wurde die **Passionsmusik** von Bach als viel zu opernhafte kritisiert. Die Kombination der musikalischen Modi der *Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannem (in die Music übersetzt ...)*, wie es noch 1666 bei Heinrich Schütz heißt, mit denen der Oper, wie sie sich seit 1607 mit dem [L'Orfeo von Claudio Monteverdi](#) herausbildeten, stieß auf teilweise heftigen Widerstand. Für Sir Simon Rattle und Peter Sellars wurde genau dies zum Anstoß für eine in jeder Hinsicht hörens- und sehenswerte Produktion.



© Berlin Phil Media GmbH

Die Berliner Philharmoniker sind mittlerweile nicht nur ein Label. Vielmehr sind sie mit den Kino-Übertragungen, der Digital Concert Hall und den Berliner Philharmoniker Recordings durch die installierten Hochleistungsmikrofone und ferngesteuerten Kameras in der Philharmonie sowie zusätzlichen, mobilen Kameras zu einem technisch hochgerüsteten **Medienunternehmen** geworden. Jenseits von Sendeanstalten,

Musikkonzerten und Fernsehkanälen sind sie zu einem Spartenkanal aufgestiegen, der fit für eine globale Zukunft ist. Das heißt allerdings auch, dass parallel zum hochkarätigen Repertoire einzigartige Ereignisse von durchaus musikgeschichtlicher Relevanz produziert werden müssen. Die Inszenierung von Peter Sellars und die Aufführung der Johannes-Passion mit Mark Padmore (Tenor), Camilla Tilling (Sopran), Magdalena Kožená (Alt), Topi Lehtipuu (Tenor), Christian Gerhaher (Bass) und Roderick Williams (Bass) als Jesus sowie dem Rundfunkchor Berlin hat diese Relevanz.

Je-sum, Je-sum von Na - za - reth, Je - sum von Na - za-reth.

Evang. Je-sus spricht zu ih-nen: Jesus Ich bins. Evang. Ju-das a-ber,

der ihn ver-riet, stund auch bei ih-nen. Als nun Je-sus zu ih-nen sprach:

Ich bins, wi-chen sie zu-rük-ke und fie-len zu Bo-den. Da fra-get er

sie a-ber-mal: Wen su - chet ihr? Sie a-ber spra-chen:

Die Juden

Sopr. 5

Heinrich Schütz: Evang. Je-sus spricht zu ihnen: Jesus: Ich bins...

Stärker noch als die Inszenierung und Aufführung der [Matthäus-Passion](#), die 2010 herausgebracht und im Festprogramm zum 50jährigen Jubiläum der Philharmonie im Oktober 2013 wieder gespielt wurde, schieden sich an der Johannes-Passion die Geister der Kirchenmusik. Gehörte diese Musik noch in die Kirche, in den **Kirchenraum**? Konnte sie noch Bestandteil des Gottesdienstes, der vom Pastor mit der Gemeinde gefeierten Karfreitagmesse sein? Es war die Johannes-Passion, die Johann Sebastian Bach nach einer ersten umstrittenen Aufführung 1725 zu Karfreitag 1749 in einer überarbeiteten Fassung wieder aufführen ließ, bevor er 1750 verstarb. Für Schütz wie für Bach war im Rahmen des Gottesdienstes der Kirchenraum selbstverständlich der einzig denkbare Aufführungsort ihrer Passionen. Doch kompositorisch wie textlich hatte Bach

einschneidende Veränderungen beispielsweise gegenüber Heinrich Schütz<sup>[1]</sup> oder den Textquellen des dichtenden Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes und seiner Passionsdichtung oder dem ebenfalls Hamburger Dichter und Opernlibrettisten Christian Heinrich Postel vorgenommen. Für die Aria *Zerfließe, mein Herze* lässt sich nur bedingt eine direkte Textvorlage finden.<sup>ii</sup><sup>[2]</sup>

The image shows a page of a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Evangelista' from the St. Matthew Passion. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and one basso continuo staff. The lyrics are: 'Je - sum von Na - za-reth. Je - sum von Na - za-reth. Je - sum von Na - za-reth. Je - sus spricht zu ih - nen: Ju - das Jesus Ich bins. a - ber, der ihn ver-riet, stund auch bei ih - nen. Als nun Je - sus zu ih-nen sprach: Ich'.

Johann Sebastian Bach: Evangelista: Je - sus spricht zu ihnen: Jesus: Ich bins...

Die rituelle Praxis der Passionsmusik unter Beteiligung der Gemeinde und das noch junge Musikgenre **Oper** kreuzen einander auf geradezu revolutionäre Weise in der Johannes-Passion. Hans Darmstadt zitiert für die Aria *Es ist vollbracht!* (Nr. 30) Christian Heinrich Postels Gedicht in seiner stärkeren Formalisierung. Was sich bei Bach verändert, kann man als eine stärkere Personalisierung und Identifizierung der Gesangsstimme mit den biblischen Worten über „die gekränkten Seelen“ formulieren. Die „gekränkten Seelen“ kommen bei Postel nicht vor. Doch insofern diese mit der Kirchengemeinde oder Gemeinde der Christen verknüpft werden, geht es um die Vermittlung der Trauer über die Seelen an die der Aufführung beiwohnenden und qua Ritual beteiligten Gläubigen. Diese Vermittlungs- oder Medialisierungsstrategie, die für das Genre Oper bis ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus stilbildend sein wird, trägt wesentlich dazu bei, dass die

Johannes-Passion auch aus ihrem Kirchenrahmen herausfällt, wenn das Gottesdienstritual in einen anderen Raum überführt wird.



Foto: Monika Rittershaus

Gegenüber Bach knüpft Postel in seinem Gedicht an einen prophetischen **Erzählmodus** mit „O großes Werk, Im Paradies schon angefangen! O Riesenstärk, Die Christus lässt den Sieg erlangen!“ an, der eher Distanz schafft. Bei Bach wird bereits textlich mit der eröffnenden Wiederholung der unmittelbar vorausgegangen letzten Worte Jesus am Kreuz – *Es ist vollbracht!* – durch die Altstimme der Modus der Identifikation angestimmt, um ihn in der Formulierung „O Trost vor die gekränkten Seelen!“ zu verstärken. Hans Darmstadt hat das kompositionstechnisch noch stärker ausgeführt.<sup>iii</sup>[\[3\]](#) Wirft man einen kurzen Blick auf die Johannes-Passion von Heinrich Schütz, dann wird der musikalische und textpraktische Umbruch durch Johann Sebastian Bach recht deutlich.



Foto: Monika Rittershaus

Der entscheidende Zug, der die Herausbildung des Genres Oper durchzieht, lässt sich als eine Strategie der Emotionalisierung über **Identifizierung** formulieren. Bereits von Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (1600) winkt da die „[Affekt- oder Gefühlsmusik](#)“ herüber. Textlich und musikalisch verfolgt Johann Sebastian Bach über 100 Jahre später diese Spur in der Johannes-Passion weiter und bringt sie zu einer ersten weithin unverstandenen Blüte und Größe, die nicht zuletzt von einer „alte(n) adeliche Wittwe“ nach dem sächsischen Pfarrer Christian Gerber als Schwäche im Glauben bzw. als Bruch in der Glaubenspraxis formuliert wird. Denn das andere Genre wird von der Witwe mit der lokalen, modalen ebenso wie temporalen Präposition *in* auch als anderer Ort formuliert.

Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: Was soll nun daraus werden? Eine alte adeliche Wittwe sagte: Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera oder Comödie wäre.<sup>iv</sup>[\[4\]](#)



Foto: Monika Rittershaus

Die „Musica Affetuosa“ war von Emilio de' Cavalieri geradezu als eine Gegenstrategie zur Reformation eingeführt worden. Die adelige Witwe, die gerade den **Glauben** in Bachs Musik bedroht sieht, kann sich in ihrem Protestantismus nicht vorstellen, dass sich das Gefühl der Oper für den christlichen Glauben einsetzen lassen sollte. Doch diese Gefühlsstrategie in der Musik wie im Libretto der Oper wird die Zukunft der Musik sein und mit Richard Wagners *Parsifal* die Oper zum Ort der Messe als Bühnenweihfestspiel machen. Heinrich Schütz hält sich um 1666 noch strikt an den Bibeltext und seinen Erzählmodus bei seiner Übersetzung der „Historia ... in die Music“, indem die Sänger den Text theatralisch untereinander aufteilen:

Evangelist: Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

Jesus: Es ist vollbracht.

Evangelist: Und neiget das Haupt, und verschied.v[5]



Foto: Monika Rittershaus

Auffällig ist im Vergleich zu Bach, dass die **Theatralisierung** in dem Maße zunimmt, wie vom Bibeltext abgewichen wird. Folgt bei Schütz noch unmittelbar eine Erzählung des Todes durch den Evangelisten – *Und neiget das Haupt, und verschied.* –, so löscht bzw. verzögert Bach diese auch distanzierende Erzählwendung, um den Tod mit der

Wiederholung der Worte als Erzählung vergessen zu machen. „Es ist voll – bracht!“ setzt nicht zuletzt mit dem Trennstrich als letzten Atemzug den Tod selbst in Szene, während er bei Schütz noch erzählt werden muss, um nicht zuletzt dem Bibeltext wortwörtlich zu folgen. Insofern findet die Theatralisierung durch eine Löschung bzw. Verzögerung um zwei Arien des neutestamentarischen Erzählmodus statt. Wenn dem Pastor Christian Gerber und seiner herbeizitierten bibelfesten Witwe etwas aufgefallen sein sollte, dann wäre es bestimmt diese erhebliche Verzögerung nach dem letzten Atemzug des Bibeltextes, die die Wendung *Und neiget das, und verschied.* fast verschwinden lässt, was die größte Ungeheuerlichkeit im Rahmen des Gottesdienstes ausgemacht haben dürfte.



Foto: Monika Rittershaus

Vom **Sterben** und dem Tode Christi wird im Kirchenraum durch Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion in Text und Musik auf eine wenn nicht völlig neuartige, so doch entschieden veränderte Weise erzählt. Das Sterben und der Tod sind nicht dasselbe. Erst nachdem das Sterben „voll – bracht“ ist, tritt der Tod ein. Das Sprechen im Sterben als einem Vollzug der heiligen Schrift ist ein durchaus der christlichen Lehre eigener Zug. Der Vorgang des Sterbens am Kreuz nimmt einen verbindlichen Zug im Glauben an, weil er als Geschichte des Verrats und des Leidens erzählt wird. Doch vom Tod lässt sich nicht

erzählen, es sei denn im Modus der österlichen Auferstehung. Für Bachs Johannes-Passion spielt es keine unerhebliche Rolle, dass sich vom Tod nichts sagen lässt. Vom Sterben ja, vom Tod aber nicht. Bei Schütz folgt ein „Beschluss“ durch den Chor mit einer Anrufung des gerade Verstorbenen – *O hilf, Christe, Gottes Sohn ...* –, indem sein Leiden und sein Tod sogleich ins „Opfer“ für die Gläubigen umformuliert werden. Doch auch diese Wendung wird von Bach deutlich hinausgezögert.



Foto: Monika Rittershaus

Johann Sebastian Bach lässt dem **Tod** Christi nach dem Johannes-Evangelium nicht nur eine „Aria“ folgen – *Es ist vollbracht!* –, vielmehr folgen deren drei und auch noch die Bestattung des Leichnams nach Johannes, um schließlich mit dem Choral *Ach, Herr, lass dein lieb' Engelein* zu enden. Der Tod stößt mit anderen Worten bei Bach eine weitaus längere, um nicht zu sagen heftigere Erzählung an. Vom Tod muss in den emotionalen Modi der Trauer erzählt werden. Und – was nicht zuletzt Sir Simon Rattle und Peter Sellars mit ihrer Inszenierung und Aufführung herausstellen – der Tod wird nicht nur über das Medium Herz in den Arien betrauert und emotionalisiert, er wird in der Schlussformulierung geradezu in einem ängstlichen Befehl nach dem eigenen Tod formuliert: *Je – su Christ, er – höre mich, er – höre mich, ich will dich prei-sen e – wig – lich!*<sup>[6]</sup>

143

**35. Aria**  
Molt' adagio

Flauto traverso solo <sup>9)</sup>

Oboe da caccia solo <sup>9)</sup>

Soprano

Continuo  
senza Bassono grosso

Doch zuvor muss man danach fragen, was in der Arioso *Mein Herz, in dem die ganze Welt* und der Aria *Zerfließe, mein Herze* passiert, die den Tod kommentieren. Das personalisierte **Herz** – *mein Herz* – als Ort des Gefühls und der Trauer übernimmt in den beiden Arien auf unterschiedliche Weise offenbar schon deshalb eine wichtige Funktion, weil die Vorlage in Brockes allegorischer Dichtung noch eine ganze andere hat. Während „mein Herz“ bei Brockes noch von einer „Gläubige(n) Seel“<sup>vii</sup>[7] in den allegorischen Modi der Frage und des Befehls angesprochen wird – *Was tust denn du, mein Herz? Ersticke Gott zu Ehren / In einer Sündflut bitterer Zähren.* –, wird das Verhältnis in den Arien qua Theatralisierung umgestellt. Man kann sagen, dass es bei Bach keine Spaltung mehr zwischen „Seel“ und Herz gibt, sondern das Ich der Stimme und „mein Herz“ identisch werden, in eins fallen, insofern die Spaltung umformuliert und theatralisiert wird. Arioso (Nr. 34) als Fragender und Aria (Nr. 35) als Antwortende folgen in einzelnen Arien nacheinander. Entspricht das noch dem Dichtungsmodus der Allegorie?

11

16

Zer - flie - ße, mein Her - ze, in Flu - ten der Zäh - ren,

Gegenüber der **Zeichenfunktion** der Trauer bei Brockes – *Zum Zeichen, dass auch sie den Schöpfer sehn erkalten.* – wird bei Bach textlich wie musikalisch die Trauer zur ereignishaften Praxis des Individuums. Damit verändert sich alles. Der Ort der Trauer wird das Herz, das zerfließt. Denn nun wird das Herz nicht mehr mit einem imperativischen Befehl – *Ersticke ...* – zur Selbstausslöschung angehalten, vielmehr folgt auf die Frage „Was willst du dieses Ortes tun?“ die Antwort als „Wegsymbolik des Labyrinths“ (Darmstadt, S. 194). Dabei springt die vormalige Zeichenfunktion bei Brockes in eine Erzählfunktion des Herzens bei Bach über.

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren

Dem höchsten zu Ehren!

Erzähle der Welt und dem Himmel die Not:

Dein Jesus ist tot!



Foto: Monika Rittershaus

Die **Erzählfunktion** des Herzens, wie sie in der „Zerfließe-Arie“ im Modus der Wiederholungen komponiert ist, unterscheidet sich insbesondere vom Erzählmodus des Evangeliums. Denn während das Evangelium chrono- und teleologisch ebenso wie theologisch erzählt, führt nun die Komposition in den Wiederholungen zu einer labyrinthischen „Unübersichtlichkeit der Aria“, die Darmstadt vor die „Schwierigkeit“ einer analytischen Erfassung stellt. Diese Schwierigkeit einer analytischen Erfassung betrifft indessen die Unbeschreiblichkeit des Gefühls, insbesondere des Gefühls der Trauer, das sich eben auch nicht mehr anders als in der Musik performativ „erzählen“ lässt. Müsste man die Unbeschreiblichkeit der Wegbeschreibung, die das Herz als Ort des Gefühls inszeniert, nicht geradezu als eine Psychisierung formulieren, die sich auch von einer Logik abwendet?

116

Eh - ren; zer - flie - ße, mein Her - ze, in - Flu - ten der

122

Zäh - ren dem Höch - sten zu Eh - ren!

Vielleicht muss man sogar sagen, dass Johann Sebastian Bach mit der Aria *Zerfließe, mein Herze* einen Modus von Erzählung als **Performance** vorwegnimmt. Übersetzt wird die „*Historia ... nach dem Evangelisten*“ allererst nur noch unter einem performativen Übersetzungsbegriff. Dies gilt umso mehr als Brockes Passionstext sich nicht vom Johannes-, sondern nur vom Matthäus-Evangelium herleiten lässt. Die „*Zeichen*“, die den Tod Jesus im Matthäus-Evangelium anzeigen und kommentieren – *Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt, / Die Erde bebt, die Gräber spalten, –*, gibt es im Johannes-Evangelium nicht. Doch Bach belässt sie nicht in ihrer Zeichenfunktion. Vielmehr übersetzt er sie in eine musikalisch, gesangliche Performance, Variabilität und Vieldeutigkeit unter Verzicht des Begriffes „*Zeichen*“. Schütz hält am Zeichen und seiner Funktion fest, Bach komponiert Zeichen.



Foto: Monika Rittershaus

Es lässt sich hier nur auf einige teilweise mikrologische Verschiebungen in der **Text- und Notengestalt** von Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion eingehen. Sir Simon Rattle und Peter Sellars haben mit ihrer Aufführung eine ungleich komplexere Interpretation erarbeitet, die den Blick und das Ohr für die Komposition neu schärfen. Denn anders als die Matthäus-Passion hat es die Johannes-Passion von Bach nie zum Renner im Konzertsaal oder der Kirche ohne Gottesdienst seit dem 19. Jahrhundert geschafft. Anders als in der Inszenierung der Matthäus-Passion hängt keine einzelne Glückbirne mehr von der Decke, die (das) Licht versprechen könnte. Nun ist es eine Art Theaterscheinwerfer, der einzelne Sequenzen und Szenen punktuell beleuchtet. Unter dem Bühnenscheinwerfer sieht Mark Padmore als Evangelist (k)einen Leichnam Christi. Am Schluss wird kein Versprechen, sondern ein höchst ambivalentes Flehen mit einem befehlsförmigen Ausrufezeichen formuliert. – *Je – su Christ, er – höre mich, er – höre mich, ich will dich prei-sen e – wig – lich!* – Gewissheit und Festigkeit im Glauben, müsste man eigentlich sagen, hört sich anders an.



Foto: Monika Rittershaus

Das zweifelhafte Projekt einer **Inszenierung**, das bereits von John Neumeier mit der Matthäus-Passion als Ballett aufgegriffen worden war, setzt durch die Johannes-Passion

mit den Berliner Philharmonikern, den brillanten Performer-Sängerinnen – Mark Padmore, Camilla Tilling, Magdalena Kožená, Topi Lehtipuu, Christian Gerhaher, Roderick Williams –, denn Darsteller in einem traditionellen Sinne sind und sollen sie alle nicht sein, sowie dem Rundfunkchor Berlin, der alle Statuarik des Chores hinter sich lässt und als Singularitäten performt, für die nächsten Jahre, wenn nicht Jahrzehnte Maßstäbe. Vielleicht ließe sich zum Verhältnis von Gesten, Musik und Text im Einzelnen sagen. Es stand länger die Frage im Raum, warum man denn die möglicherweise schwächere Johannes-Passion aufführen sollte, wenn man schon mit der Matthäus-Passion gehabt hatte. Doch es ist wohl nicht zuletzt der musikalischen Neugier und dem Gespür von Sir Simon Rattle zu verdanken, dass erst mit der Johannes-Passion ein Vorhang zerrissen worden ist.



Foto: Monika Rittershaus

Sir Simon Rattle hat seine **Erfahrung** mit der Johannes-Passion auf ebenso unnachahmlich persönliche wie mutige Weise formuliert. Wenn man die nun erschiene Live-Einspielung hört und sieht, dann versteht man, wie genau und richtig er sich mit der Johannes-Passion befasst hat.

Die Johannes-Passion war das erste große Bach-Werk, das ich dirigiert habe – eine lebensverändernde Erfahrung. Die Matthäus-Passion ist von ganz anderem

Charakter: sehr nachdenklich und voller Trost, während die Johannes-Passion voller Angst und Schrecken ist. Es ist eines der kämpferischsten und brutalsten Musikstücke aller Zeiten: so dissonant und experimentell, dass es einen noch heute staunen lässt. Und selbst in zwanzig Leben könnte man nicht alle Geheimnisse der Johannes-Passion ergründen.

Torsten Flüh

## **Johann Sebastian Bach**

Johannes-Passion BWV 245

### **Berliner Philharmoniker**

### **Sir Simon Rattle Dirigent**

Kat.-Nr.: BPHR 140031

€ 39,90 UVP

---

Tags : [Johann Sebastian Bach](#) . [Berliner Philharmoniker](#) . [Johannes-Passion](#) . [Heinrich Schütz](#) . [Sir Simon Rattle](#) . [Berliner Philharmoniker Recordings](#) . [Passionsmusik](#) . [Oper](#) . [Medien](#) . [Kirche](#) . [Kirchenraum](#) . [Erzählmodus](#) . [Identifizierung](#) . [Glaube](#) . [Theatralisierung](#) . [Sterben](#) . [Tod](#) . [Herz](#) . [Zeichen](#) . [Zeichenfunktion](#) . [Erzählfunktion](#) . [Performance](#) . [Text](#) . [Noten](#) . [Gefühl](#) . [Trauer](#) . [Mark Padmore](#) . [Camilla Tilling](#) . [Magdalena Kozena](#) . [Topi Lehtipuu](#) . [Christian Gerhaher](#) . [Roderick Williams](#) . [Peter Sellars](#) . [Rundfunkchor Berlin](#) . [Allegorie](#)

---

i[1] Schütz, Heinrich: Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Johannem. Leipzig 1934 (Eulenburgs kleine Partitur=Ausgabe 979)

ii[2] Anm.: Ich beziehe mich dabei vor allem auf die Arbeiten von Hans Darmstadt, der diese 2010 in den Dortmunder Bach-Forschungen Herausgegeben von Martin Geck veröffentlicht hat. Darmstadt, Hans: Johann Sebastian Bach Johannes Passion BWV 245 Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen. Dortmund 2010

iii[3] Ebenda S. 162 ff

iv[4] Zitiert nach Hodeige, Harald: »Als ob man in einer Opera oder Comödie wäre« Kasette Johannes-Passion. Berlin 2014. S. 13

v[5] a.a.O. Schütz, S. 33

vi[6] Mendel, Arthur (Hg.): Johann Sebastian Bach Johannes-Passion BWV 245 (Studien-Partitur) Leipzig 1975. S. 164

vii[7] a.a.O. Darmstadt, S. 190