

Gedanken zu Antijudaismus und zur Kirchenmusik von Johann Sebastian Bach

R. J. Zwi Werblowsky*

Die ansehnliche Ladung von „Anti-Judaismus“ in Bachs Kirchenmusik – und nicht nur in der Johannespassion – bewegt die Gemüter in steigendem Maße¹, und die diesbezüglich stark angewachsene Literatur bekundet auch schmerzhaftes theo-musikologische Gewissens-Prüfungen (z. B. Renate Steiger, Lothar Steiger, Johannes Richter, Johann Michael Schmidt, Niels Back, Meinrad Walter, Michael Marissen u. a.). Es ist dies, zugegebenermaßen, ein neuzeitliches Problem, welches am 11. März 1829 (erste Neuaufführung der Matthäuspassion) noch nicht bestand und weder dem Dirigenten, einem Enkel von Moses Mendelssohn, noch der illustren Zuhörerschaft (nicht nur König und Hof, auch Schleiermacher, Hegel, Heine, Rachel Varnhagen) Kopfweh bereitete. Dem Thema widmen sich heute auch spezialisierte Forschungsgruppen wie die *Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*, und selbst unser Großmeister Alfred Dürr beschwert sich, trotz seines unverhohlenen Ärgers über „die Modeerscheinung, Bach als einen verkappten, zufällig auch komponierenden Theologen zu schildern“, in seiner Rezension von Martin Gecks massivem Werk *Bach:*

* Dr. R. J. Zwi Werblowsky, Prof. em. für Religionswissenschaft an der Hebräischen Universität Jerusalem; viele Veröffentlichungen, u. a.: R. J. Zwi Werblowsky, *Jewish-Christian Relations*, 1973; ders. *Magie, Mystik, Messianismus: Vergleichende Studien zur Religionsgeschichte des Judentums und des Christentums (Haskala)*, 1997; als Co-Autor u. a.: R. J. Zwi Werblowsky/Geoffrey Wigoder, *The Encyclopedia of the Jewish Religion*, 1996. Das Grundkonzept des vorliegenden Beitrags wurde verfasst am Karfreitag 2002 in Jerusalem.

1) Vgl. die Dokumentation der Eisenach Konferenz 1996, Renate Steiger (Hg.), *Von Luther zu Bach*, 1999; die Dokumentation eines Symposiums in Baltimore, November 2000, *When the Words Hurt: The Gospel of St. John, Bach's Music and Religious Intolerance*, in: *SIDIC*, Vol. XXXV Nr. 1/2002, 19–28; Michael Marissen, *The Gospel of John*, in: *NEW YORK TIMES*, 2. April 2000; *Antijudaismus in der Kirchenmusik*, eine Konferenz der Konrad-Adenauer- und Buber-Rosenzweig-Gesellschaft in Wesseling, 22. bis 24. Oktober 2001; die Studentagung *KREUZIGE IHN: Die Judenchöre in J. S. Bachs Johannespassion*, Evangelische Akademie Nordelbien, am 16. Februar 2002.

Leben und Werk (Reinbek, 2000) über das Fehlen einer gründlichen Diskussion des Anti-Judaismusphänomens. Vielleicht können die Überlegungen eines Nicht-Theologen und Nicht-Musikologen hier – ohne den Anspruch, diese Lücke zu füllen – einen bescheidenen Beitrag liefern.

Wie sinnvoll ist eine „Gewissensprüfung“?

Es erübrigt sich darauf hinzuweisen, dass Passionsmusik und Passionsspiele nicht dasselbe sind. Die Thomaskirche ist nicht Oberammergau. Gerade darum verdient es an dieser Stelle lobende Erwähnung, dass man sich in Leipzig – eben im Gegensatz zu Oberammergau – offenbar eines Problems bewusst war und sich ihm gestellt hat, *nota bene* in DDR-Zeiten, wo es gar nicht so selbstverständlich war, dass Themen dieser Art *in foro publico* verhandelt werden. In der Karwoche 1989 ließ der Superintendent der Thomaskirche an alle Kirchenbesucher ein Blatt verteilen, welches vor der Gefahr von Fehlinterpretationen der Botschaft von Bachs Passionsmusik warnte.²

Liebe Besucher der Thomaskirche!

Mit den beiden Passionen, der Matthäus- und Johannespassion, hat uns Johann Sebastian Bach zwei musikalische Werke von höchstem künstlerischen und menschlichen Rang geschenkt. Diesen Passionen liegen die Texte aus den beiden Evangelien zugrunde, die den Werken ihre Namen gaben. Diese Texte entstanden im ersten Jahrhundert. Sie waren und sind für die Christenheit Schlüsseltexte ihres Glaubens.

Dennoch müssen wir heute mit Betroffenheit und Trauer feststellen, dass in der christlichen Tradition der Textauslegung einige Textstellen – besonders in der Johannespassion – zum Anlass für antijüdische Deutung und Haltung genommen wurden. Wie uns die Geschichte der letzten 100 Jahre lehrt, insbesondere die der Zeit des Nationalsozialismus, ist der Schritt vom Antijudaismus zum Antisemitismus nur sehr klein.

Wir erkennen heute, dass durch solche Missdeutung die Intoleranz, der Fanatismus und die blutige Verfolgung mit verursacht worden sind.

2) Ich verdanke die Kenntnis dieses Blattes Herrn Prof. H.-J. Schulze, bis 2000 Direktor des Bach-Archivs in Leipzig. Anm. d. Red.: Zur besseren Lesbarkeit des Dokumentes bringen wir eine originalgetreue Abschrift.

Durch nahezu zweitausend Jahre ist damit das Verhältnis von Christen und Juden belastet worden.

Der Missbrauch bestimmter Textstellen indessen rechtfertigt es nicht, diese zu umschreiben oder sie gar wegzulassen. Damit würde nicht nur die Texttreue verletzt, sondern auch unser eigenes Nachdenken über unsere Position vereitelt. Zudem würde im Falle der beiden Bach'schen Kompositionen das geniale Werk Bachs unermesslichen Schaden leiden. Gerade Passionen zwingen sowohl die Interpreten als auch die Zuhörer zu einer klaren und gut begründeten inneren Stellungnahme, die es aus sich heraus verbietet, antijudaistische Haltungen abzuleiten. Das Werk Bachs lebt aus seiner Ursprünglichkeit heraus und ruft persönliche Betroffenheit hervor.

Betrachten wir den Gesamtzusammenhang der im Neuen Testament überlieferten Passion Jesu, so erkennen wir, dass dort, wo „die Juden“ ausdrücklich genannt sind, durchaus auch andere Personen oder Personengruppen einsetzbar wären!

Unter diesem Blickwinkel wird der Text zu einem Zeugnis der Betroffenheit, aus der heraus das Zeugnis der Versöhnung und der Liebe mit zwingender Logik erwächst.

So wird das Hören der Bach'schen Passionen zum Erleben. Dieses Erleben verwehrt alle Distanzierungen und Schuldzuweisungen.

Möge das Hören der heutigen Passion zu einem bleibenden inneren Erlebnis werden, das Ihre Denk- und Handlungsweise nachhaltig im Sinne der Menschenwürde und des versöhnten Friedens befördert.

Es grüßt Sie

Ihr
Johannes Richter
Superintendent
Thomaskirche Leipzig

März 1989

Es dürfte sich erübrigen zu betonen, dass, was sich in Bachs Werken an „Antijudaismus“ findet, nicht mehr und nicht weniger ist, als was man vernünftigerweise von jedem normalen lutherischen Christen erwarten darf. Doch im Gegensatz zu Luther, der nicht nur des Hebräischen kundig war, sondern wohl auch jüdische Mitbürger persönlich kannte, war Bach vermutlich nur mit dem Klischee „Jude“ vertraut, auch wenn er vielleicht gele-

gentlich jüdische Kaufleute auf der Leipziger Messe gesehen hatte. Goethe hatte, wie seine „Judenpredigt“ bezeugt, persönlich Kenntnis des Frankfurter Judengettos. An keinem von Bachs Wohn- und Schaffensorten, auch nicht in Leipzig, gab es jüdische Gemeinden oder ein Judenviertel. „Juden“, so das gängige theologische Klischee (wir lassen hier den vulgären Juden-hass außer Acht), waren und sind *per definitionem* Sünder, wie auch – ebenfalls *per definitionem* – die Christen, nur mit dem Unterschied, dass erstere sich auf ganz einmalig sündhafte, böartige und mörderische Weise gegen Christus vergangen haben. Nähere Ausführungen über das in jeder christlichen Theologie sozusagen notwendige Maß an Antijudaismus sind für unser gegenwärtiges Anliegen irrelevant.

Doch was, wenn ein Werk oder eine Schrift dieses „normale“ Maß bei weitem übersteigt? Im Fall Luthers z. B. muss zwischen den obszönen Ausfällen seiner späteren Schriften einerseits und seinen durchaus „legitimen“ antijüdischen theologischen Aussagen andererseits unterschieden werden. Letztere bilden Bachs theologischen Hintergrund.

Der theologische Hintergrund

Die Rede vom „theologischen Hintergrund“ erfordert aber genauere Besin-nung, da sie sich meistens nicht auf Musik, sondern auf Texte bezieht. Es mangelt nicht an Studien zum Verhältnis von Text und Musik bei J. S. Bach. Hier dürfen wir uns mit der Feststellung begnügen, dass die Musik eines Komponisten, der für die Häufigkeit seiner sowohl ‚geistlichen‘ als auch ‚weltlichen‘ Selbstplagiate bzw. Selbstzitate bekannt ist, nicht so einfach ideologisch bestimmt werden kann. Bachs Kirchenmusik steht ja nicht *in vacuo*, sondern vertont eindrucklich und machtvoll den Kontext des liturgi-schen Anlasses sowie den Text seiner „Librettisten“ – von den Evangelien bis zu Picander³. Der Pauken- und Trompeteneinsatz aus BWV 248 (Weih-nachtsoratorium) berührt uns anders als die identisch tönenden Pauken und erschallenden Trompeten aus BWV 214, eben weil er die Geburt des *Chris-tus Rex* feiert und nicht den Geburtstag der Kurfürstin von Sachsen.

3) Der Dichter und Librettist Christian Friedrich Henrici (1700–1764) schrieb unter dem Pseudonym „Picander“ viele von Bachs Leipziger Kantaten.

Was die Juden betrifft, wird natürlich niemand von einem Christen des 18. Jahrhunderts die ökumenische Dialogsmentalität des 20. Jahrhunderts erwarten, und schon gar nicht die neue christlich-jüdische Besinnung, wie sie u. a. katholischerseits vom *Freiburger Rundbrief* und auf evangelischer Seite von *Kirche und Israel* und von der mutigen Erklärung der Landessynode der Evangelischen Kirche im Rheinland „Zur Erneuerung des Verhältnisses zwischen Christen und Juden“ (1980) vertreten wird. Ebenso wenig kann man von Johann Sebastian Bach erwarten, dass er die Evangelienberichte revidiert, oder etwa den Text einer Kantate dem Autor zurückgibt mit den Worten: „Es tut mir leid, Herr Picander (oder Herr Salomon Franck oder wer immer), aber ich kann diesen Text weder für eine Arie noch für einen Choral gebrauchen. Er ist zu antijüdisch. Könnten Sie ihn vielleicht etwas überarbeiten?“

Hier stehen wir vor dem grundlegenden Missverständnis, welches zur Entgleisung der Diskussion über das Thema „Bach und Antijudaismus“ geführt hat, denn das Problem liegt offensichtlich weder bei den Goldberg-Variationen oder dem „Wohltemperierten Klavier“ noch bei irgendwelchen (nicht-existent) Wagner-Stil antisemitischen Ergüssen. Es geht um Texte, die sowohl für Bach als auch für seine Zuhörer „Heilige Schrift“ waren, sowie solche, die von seinen Librettisten verfasst waren und mit denen er theologisch und gefühlsmäßig völlig eins war. Der Großteil der Veröffentlichungen zu unserem Thema befasst sich tatsächlich kaum mit Musik, sondern fast ausschließlich mit Texten. Die eindrucksvollen Bemühungen von Michael Marissen⁴ sind in dieser Beziehung besonders instruktiv, denn gelegentlich hat er gezeigt, wie ein Musikologe auch mit nicht-musikalischen Aspekten von Bachs Musik (z. B. die in den Brandenburgischen Konzerten angelegte „theologische Soziologie“) umgehen kann. Doch seine Arbeit über Bachs Passionen, vor allem die Johannespassion, ist im Wesentlichen eine textbezogene hermeneutische Übung.

Die Evangelien vermitteln ihr theologisches Anliegen in der Form historischer Erzählungen. Die von Bach benutzten oder in Auftrag gegebenen Choral- und Arien-Texte sind Predigt und Verkündung, welche diese Erzählungen frommen Gemütern eindrücklich deutend nahe bringen wollen – mit einem maßgeblichen Unterschied, wie wir noch sehen werden. Der

4) Michael Marissen, *Bach's Oratorios. The Parallel German-English Texts with Annotations*, Oxford University Press, 2008; ders., *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion*, Oxford 1998.

autoritative Narrativ lässt nicht den geringsten Zweifel, dass die bösen Juden für die Passion Christi verantwortlich waren: „*Die Juden aber schrienen: Kreuzige ihn!*“ (vgl. Mk 15,13 f.; Lk 23,21; Joh 19,15). Noch hasserfüllter tönt der mächtige Ausbruch – ein einziges donnerndes Wort –, mit dem in der Matthäusp passion die jüdische turba auf die Frage des Pilatus, wen er freilassen solle, antwortet: „*BARRABAM*“. Dieser Schrei der jüdischen Masse hat Hans Blumenberg zu tiefgründigen, wenn auch diskutablen Überlegungen veranlasst.⁵ Hier bloßen Judenhass zu sehen, wäre geschichtlich wie auch theologisch völlig verfehlt.

*Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit,
dem Volke einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.
Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen,
einen sonderlichen vor anderen, der hieß Barrabas.
Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:
„Welchen wollet ihr, dass ich euch losgebe?
Barrabam oder Jesum, von dem gesagt wird, er sei Christus?“
Denn er wusste wohl, dass sie ihn aus Neid überantwortet hatten. [...]
Aber die Hohenpriester und die Ältesten überredeten das Volk,
dass sie um Barrabas bitten sollten, und Jesum umbrächten.
Da antwortete nun der Landpfleger, und sprach zu ihnen:
„Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?“
Sie sprachen: „Barrabam!“
Pilatus sprach zu ihnen: „Was soll ich denn machen mit Jesu,
von dem gesagt wird, er sei Christus?“
Sie sprachen alle:
„Lass ihn kreuzigen!“*

(aus: Matthäusp passion, BWV 244)

Für den christlichen (N. B. lutherischen) Musiker Bach verkörpern die Juden den sündigen Menschen. Doch in seiner menschlichen, allzumenschlichen Sündhaftigkeit ist auch der Christ – *simul peccator et iustus* – ein Jude, erlöst einzig und allein durch das Blut Christi, welches in Strömen fließt, genauso wie die Töne in der Kantate 136. „Die Juden“ könnten daher prinzipiell ebenso erlöst werden, wenn sie sich nur in „Buß und Reu“ zu Ihm und Seinem blutigen Antlitz hinwenden würden, anstatt in ihrem sündigen Starrsinn zu beharren.

5) Hans Blumenberg, *Matthäusp passion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1988, 199–203.

Der Jude ist das Spiegelbild des sündhaften Christenmenschen. Doch weder Passionen noch Kantaten (selbst nicht die so oft in diesem Zusammenhang zitierte Kantate 46) wurden von der andächtigen Thomasgemeinde als Aufruf zu einem Pogrom gehört (vielleicht weil es keine Juden in Leipzig gab?), ganz im Gegensatz zu den Hörern der fulminanten Karwochenpredigten von kanonisierten Heiligen, wie z. B. Vinzenz Ferrer (1350–1419) oder Johannes von Capistrano (1386–1456). Das erste Rezitativ der Kantate 46 hätte von einem dieser Heiligen stammen können. Aber entscheidend in der Bachkantate ist das zweite Rezitativ:

*„Doch bildet euch, o Sünder, ja nicht ein /
Es sei Jerusalem allein / Vor andern Sünden voll gewesen.“*

Der Choral *„Du Haupt voll Blut und Wunden“* bezieht sich, zugegebenermaßen, nicht auf die Abertausenden von jüdischen Häuptern, die von Christen im Laufe der Jahrhunderte blutig geschlagen wurden, sondern auf ein spezifisches jüdisches Haupt im ersten Jahrhundert.

Die Antwort auf die Frage *„Wer hat Dich so geschlagen?“* ist eindeutig: „die bösen Juden“, – und nicht etwa die brutale römische Soldateska. Doch nur *prima facie*! Denn Frage und Antwort sind theologisch komplexer. Es ist der sündige Mensch, der ängstlich mit der Gegenfrage antwortet:

*Herr, bin ich's?, – und der Chor bestätigt ihm:
ich bin's, ich sollte büßen [...],
und was Du ausgestanden, / das hat verdient meine Seel.*

Frage:

Was ist die Ursach aller solchen Plagen [...] / [und] aller Höllenqualen?

Antwort:

Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet, was Du erduldet.

Man geht vielleicht zu weit mit der Behauptung, Bachs Librettisten hätten bewusst die Passionserzählungen der Evangelien abgeschwächt und gemildert, doch der atmosphärische Unterschied ist unüberhörbar. Wenn Bachs Kirchenmusik eine „musikalische Predigt“ ist, so ist ihre Botschaft, *„O Mensch (angesprochen ist der jüdische [sündige] Teil des Menschen), beweine Deine Sünde groß“*, und ihre Verheißung besagt, dass aufrichtige Tränen diesen Sünder in einen erlösten Christen verwandeln können, der, rein gewaschen im Blut des Lammes, erlöst in das neue Jerusalem eingeht.

Eine „Entlastung“ Bachs ist nicht erforderlich

Da Bachs Theologie schlichtweg Standard lutherische Orthodoxie ist, sind auch die gut gemeinten Bemühungen, ihn vom Vorwurf des Antijudaismus „freizusprechen“, völlig daneben gegriffen. Wir sind alle mit dem Ausruf „sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ (Mt 27,25) vertraut, und keine Exegese kann Bachs „Libretto“, will sagen diesen Evangelientext, beschönigen. Generationen von Christen – Theologen und Laien – haben diese „Selbstverfluchung“ auf die ihnen einzig verständliche Weise interpretiert und die entsprechenden Konsequenzen daraus gezogen. Man darf annehmen, dass weder die eminenten Theologen, die während des II. Vatikanischen Konzils so rührig gegen einen „Freispruch“ des heutigen jüdischen Volkes von der Deizid-Beschuldigung agitierten, noch Charlie Ward, der Topspieler des New Yorker Basketballteams „The Knicks“, der erklärte, die Juden hätten das Blut Christi an ihren Händen⁶, von J. S. Bach beeinflusst waren.

Viel peinlicher und bestürzender als die Erklärung von Charlie Ward berührt uns die Aussage eines so verehrungswürdigen christlichen Martyrers wie *Dietrich Bonhoeffer*, der noch im April 1933, also kurz nach dem großen Nazi-Boykotttag am 1. April, erklärte: „[...] niemals ist in der Kirche Christi der Gedanke verloren gegangen, dass das ‚auserwählte Volk‘, das den Erlöser der Welt ans Kreuz schlug, in langer Leidensgeschichte den Fluch seines Tuns tragen muss.“⁷ Gewiss lassen sich mit Hilfe exegetischer Purzelbäume auch „nuanciertere“ Bedeutungen aus dem Evangelientext herauslesen. (Hier müsste Bachs Gebrauch der Calov-Bibel genauer untersucht werden, wozu Martin Geck⁸ schon wichtige Anregungen gegeben hat.) Dennoch scheint mir die erlösende „Lesart“ dieses Ausrufs als ultimative Verheißung der Rettung – auch der Juden – durch „sein Blut“⁹, wie von Renate Steiger¹⁰ vorgeschlagen und von Michael Marissen akzeptiert,

6) *New York Times Magazine*, April 2001.

7) Dietrich Bonhoeffer, *Gesammelte Schriften*, Band 2, 49–50; vgl. Charlotte Klein, *Theologie und Anti-Judaismus*, München 1975, 116.

8) Vgl. Martin Geck, *Bach. Leben und Werk*, Reinbek 2001.

9) Vgl. Albert A. Clement (Hg.), *Das Blut Jesu und die Lehre von der Versöhnung im Werk Johann Sebastian Bachs*, Amsterdam 1995.

10) Vgl. Renate Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, Stuttgart 2002. Dies. (Hg.), *Die Juden aber schrien: Kreuzige ihn!*, in: *Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst*. Stuttgart 1998, 303–315.

ebenso ausgefallen wie unwahrscheinlich. Die Lehre als solche ist natürlich „rechtgläubig“ und akzeptabel. Aber die machtvolle Musik, um die es hier geht, ist keine Vertonung von Röm 11¹¹, sondern von Mt 27,25!¹² Wissen wir, wie Bach diesen Vers verstand? Selbst wenn wir (mit Renate Steiger und Marissen) die unwahrscheinliche Interpretation annehmen, fragt sich immer noch, ob Bach tatsächlich glauben konnte, dass eine Kirchengemeinde fähig wäre, die angeblich von ihm intendierte innovative Umdeutung des als Selbstverfluchung bekannten Ausrufs herauszuhören.

Ob Bachs Musik als „barock“ einzustufen ist, verspricht für unsere Diskussion wenig. Ebenso unnötig ist es, auf den überdehnten und fragwürdig elastischen Gebrauch dieses Terminus einzugehen. Musik wird gerne als „flüssige Architektur“ und Architektur als „gefrorene Musik“ bezeichnet. Warum soll man dann nicht gängige Terminologie, in diesem Falle die Bezeichnung „barock“, auf beides – Musik und Text – anwenden? Bachs Texte sind bei weitem nicht so verwunderlich wie der *Kühlpсалter*¹³ des Quirinus Kuhlmann (1651–1689), der öfters als Höhepunkt „barocker“ religiöser Dichtung bezeichnet wird.

Andererseits kommen Bachs Librettisten dem zeitgenössischen Pietismus oft sehr nahe, und so manche Texte könnten beinahe von Zinzendorf stammen¹⁴, – eine etwas peinliche Assoziation, über die lutherische Musikwissenschaftler sich gerne ausschweigen. Auch hier hat Martin Geck wertvolle Korrektive beigetragen. Verstehen wir „barock“ jedoch als rein historisch-chronologisches Synonym für das „18. Jahrhundert“, dann ist es nicht überraschend, dass großartige Bach-Aufführungen nicht nur von Barockorchestern, sondern auch von „Orchestern der Aufklärung“ (Gustav Leonhard) dargeboten werden, welche beim Spielen ihrer Aufklärungsmusik bestimmt nicht an Diderot oder Voltaire denken.

Dieses auf den ersten Blick nebensächliche Thema wird hier aufgegriffen, weil es m. W. einen ersten musikwissenschaftlichen Versuch gibt, die

11) Der Brief an die Römer: Der erwählte „Rest“ und das verblendete Volk (11,1–12), Das Bild vom Ölbaum (11,13–24), Die Errettung ganz Israels (11,25–36).

12) Mt 27,25: „Da rief das ganze Volk: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“

13) *Kühlpсалter*, hg. von Robert L. Beare, Tübingen 1971 (Neuaufgabe der Ausgabe Amsterdam 1684–86).

14) Nikolaus Ludwig Reichsgraf von Zinzendorf und Pottendorf (1700–1760) gründete 1722 die Herrnhuter Brüdergemeine.

Metapher in Beziehung zur Antijudaismus-Diskussion zu bringen. Die Symmetrie barocker Architektur legt den Gedanken einer ähnlichen Symmetrie in der Musik nahe. Schon Friedrich Smend (1893–1980), der später auch Philipp Spittas (1841–1894) Terminologie „chiastisch-zyklisch“ wiederbelebte, betonte die Bedeutung dieses musikalischen Charakteristikums bei Bach, welches er ausdrücklich theologisch interpretierte. Werner Breig hat Smends Analyse sorgfältig und kritisch diskutiert, aber erst Dagmar Hoffmann-Axthelm¹⁵ hat auf die Relevanz dieser musikalischen Symmetrie zu unserem Thema hingewiesen und den antijüdischen Charakter, man möchte sagen, die antijüdische „Botschaft“ der Doppelchöre in der Johannespassion hervorgehoben.

Die hier vorgetragenen Überlegungen – der Gebrauch und Missbrauch des Allgemeinbegriffs „barock“ (Adorno), die Symmetrie in den Passionen und der H-Moll Messe, die von Duerr so vehement abgelehnte Hoffmann-Axthelm These betr. der Doppel-Chöre in der Johannespassion – erfordern noch weiterer Prüfung. Was nicht zur Diskussion steht, ist die schwere Ladung an Antijudaismus in der mächtigsten Musik, die wir kennen, welche aber, wie schon gesagt, nicht zu Lasten des Komponisten geht, sondern in den Texten liegt, welche seine Musik so kraftvoll und eindringlich, ja überwältigend, interpretiert und „amplifiziert“.

Eine neue Empfindsamkeit

Warum also die Aufregung? Eben weil das Problem nicht bei Bach liegt, sondern bei uns, d. h. bei unserer völlig neuen *Post-Schoa-Empfindsamkeit*, welche eine unlösbare, man möchte sagen „Catch-22“ Situation¹⁶ schafft. Unser Sensibilitäts- und Wahrnehmungshorizont hat einen radikalen Paradigmenwechsel erfahren. Es geht hier um eine viel tiefer greifende Mutation in der Geschichte der Passionsrezeption als der zeitbedingte und unver-

15) Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Die Judenchöre in Bachs Johannes-Passion. Der Thomas-kantor als Gestalter lutherischer Judenpolitik*, in FrRu 5(1998)103–111.

16) Catch-22: eine Form von Dilemma wie das Henne-Ei-Problem; abgeleitet von dem Roman „Catch-22“ von Joseph Heller (New York 1961) über die Absurdität des Krieges und die Dummheit der Militärmaschinerie.

meidliche kulturelle Abstand, zu welchem Hans Blumenberg unter dem Kennwort „Anachronismus“ manch anregende Überlegungen angestellt hat¹⁷, denn die Matthäuspassion hat – paradoxerweise, was Hochschätzung, Verbreitung und Aufführungspraxis betrifft – ihren Höhepunkt in einer ihren Inhalten entfremdeten „nach-christlichen“ Zeit erreicht. Um es mit Goethe zu sagen: was wir geerbt von unseren Vätern haben und auch weiterhin besitzen wollen, können wir nicht mehr auf die altgewohnte Weise „erwerben“. Bewusstheit historischer Distanz erleichtert oft verständnisvollen Umgang mit problematischen Texten, und so dürfen wir z. B. annehmen, dass katholische (und vielleicht sogar auch muslimische) Bachliebhaber heutzutage keinen Anstoß an den mordenden Papisten und Türken nehmen werden, die Jesus Christus von seinem Thron zu stürzen suchen (Kantate 126).

Auch Evangelientexte müssen heute anders gelesen werden, und Theologen, Historiker und Exegeten tun ihr Bestes, um Erklärungsbedürftiges zu erklären, ohne irgend etwas „weg zu erklären“. Aber zur Schoa gibt es keine historische Distanz. Und wenn diese, wie so vieles andere, als „nach-christlich“ bezeichnet werden kann, dann nur weil das „christlich“ nicht weniger nachdrücklich zu unterstreichen ist als das „nach-“. Die Texte, die uns bekunden, dass die Vernichtung der europäischen Judenheit sich auf von christlicher Lehre und Praxis vorbereitetem Boden vollzog, sind nicht bloße historische Dokumentation und wissenschaftliches Quellenmaterial „zur Geschichte des Antijudaismus“. Sie sind permanente Belebung eines Traumas. Sie waren aber auch die Inspiration für eine Musik, die allen belastenden Assoziationen zum Trotz eine bleibende „Gültigkeit“ besitzt.

Vor über zwei Jahrzehnten kam es bei einer Aufführung der Matthäuspassion im größten Konzertsaal Jerusalems zu heftigen Demonstrationen von orthodoxen Jugendlichen. Vor ungefähr zehn Jahren wurde dieselbe Passion wieder von einem gastierenden deutschen Orchester mit Solisten und Chor zu Gehör gebracht. Unter den Zuhörern im Saal befand sich eine überraschend hohe Anzahl von *kippah*-bedeckten Köpfen! Der Umgang mit Bachs Passionsmusik und ihrer andauernden Aussagekraft bleibt eine Herausforderung an Israels kulturelle Kreativität.

17) Vgl. Hans Blumenberg (Anm. 5), 199–203.