

Der interdisziplinäre Band versammelt Beiträge zu moralischer, ästhetischer und religiöser Phänomenologie aus Perspektive der Theologie, Philosophie, Psychologie und Musikwissenschaft und fragt nach Verwandtschaftsmomenten der jeweiligen Wirklichkeitszugänge und Disziplinen. In Ethik, Ästhetik und Religion hat man es allesamt mit »Bedeutungen« zu tun, die sich mithilfe naturwissenschaftlicher Methoden in ihrem Wesen nicht recht fassen lassen. Wir scheinen uns in Fragen des Schönen, Grausamen und Erhabenen auf unsere rezeptiven Fähigkeiten verlassen zu müssen: Sie alle explizieren sich im sinnlichen Erleben. Was macht der Rückgriff auf unsere Erfahrung und Lebenspraxis mit den Geltungsansprüchen der Phänomene und dem Erkenntnischarakter der Disziplinen?

Ulrike Peisker | Konstantin Funk (Hrsg.) • Ich sehe was, was du nicht siehst

Theologie | Kultur | Hermeneutik

Ulrike Peisker | Konstantin Funk (Hrsg.)

Ich sehe was, was du nicht siehst

Fragen moralischer, ästhetischer
und religiöser Phänomenologie



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig www.eva-leipzig.de

ISBN 978-3-374-07481-5



9 783374 074815



Ich sehe was, was du nicht siehst

THEOLOGIE – KULTUR – HERMENEUTIK

Herausgegeben von
Stefan Beyerle, Matthias Petzoldt und Michael Roth

Band 36

Ulrike Peisker | Konstantin Funk (Hrsg.)

Ich sehe was, was du nicht siehst

Fragen moralischer, ästhetischer und
religiöser Phänomenologie



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig

Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung der Evangelischen Landeskirche in Baden, der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau und der Kulturhermeneutischen Sozietät e.V.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Leipzig
Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde auf alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Cover: Friedrich Lux, Halle (Saale)
Satz: 3w+p, Rimpar
Druck und Binden: BELTZ Grafische Betriebe, Bad Langensalza

ISBN 978-3-374-07481-5 eISBN (PDF) 978-3-374-07482-2
www.eva-leipzig.de

Inhalt

<i>Konstantin Funk und Ulrike Peisker</i>	
Einleitung	7
 <i>Michael Roth</i>	
Moralische Wahrnehmung Über den Zusammenhang von Tatsachen und Wertungen	21
 <i>Andreas Mayer</i>	
Kreative Wahrnehmung, illusionäre Allmacht und die Anerkennung des Anderen Überlegungen zu Winnicotts Theorie der frühen Entwicklung	45
 <i>Ulrike Peisker</i>	
Moral ist für Gefühlsblinde oder: Wer nicht fühlen will, muss hören!	63
 <i>Konstantin Funk</i>	
Zwischen Subjektivität und Objektivität Der Kontingenzbegriff als modale Figur in Ethik und Ästhetik	91
 <i>Magdalena Zorn</i>	
Weniger <i>attunement</i> , mehr <i>dizziness</i> Ästhetische und ethische Bedeutung in der akustischen Umwelt	119
 <i>Birger Petersen</i>	
Kirchenmusik als Verkündigung Ontologische Perspektiven im frühen 21. Jahrhundert	139
 <i>Olaf L. Müller</i>	
Vom Verdacht zur Verunstaltung Moralpredigt gegen die moralische Überschreibung großer Kunstwerke am Beispiel von Botticelli, Bach und Tolstoi	155
 <i>Olaf L. Müller</i>	
»Mein Freund, warum bist Du kommen?« Zur Ehrenrettung einer Bach-Passion	175

6 Inhalt

Jochen Schmidt

Hybris und Hochmut

Über die (Un-)Anschaulichkeit der Sünde 201

Klaas Huizing

Scham-Offensive

Ein Frühjahrsputz 219

Bernd Harbeck-Pingel

Für sich, nebenbei, unter anderem

Topologie des Verstehens 231

Thorben Alles

Kants Ende aller Dinge

Bedeutungen religiöser Vorstellungen für die praktische Vernunft 239

Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger 261

»Mein Freund, warum bist Du kommen?«

Zur Ehrenrettung einer Bach-Passion

Olaf L. Müller

Der Richter führt ihn vor Gericht.
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht.
Ach! meine Sünden haben dich geschlagen;
Er leidet alle Höllenqualen,
Er soll vor fremden Raub bezahlen.
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet (No. 19).¹

1. Ein ungeheuerlicher Verdacht

Ist Bachs Matthäuspasion antisemitisch? Das ist ihr immer wieder vorgehalten worden, am ausführlichsten in Buchlänge durch den renommierten Bibelwissenschaftler Johann Schmidt.² In meinem Aufsatz möchte ich seine Vorwürfe entkräften, und zwar einerseits durch eine genaue Lektüre des Librettos der Matthäuspasion und andererseits durch eine exemplarische Analyse ihrer Musik.

Meiner Ansicht nach sind Text und Musik diejenigen beiden Ressourcen, die zuallererst heranzuziehen sind, wenn es uns um den angemessenen Umgang mit Bachs – geistlicher – Musik zu tun ist. Da Schmidt stattdessen einen fatalen Ausschnitt der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte der Matthäuspasion ins Zentrum rückt und vor lauter historischer Gelehrsamkeit dem Werk selber viel zu wenig Aufmerksamkeit schenkt, brauchen wir uns nicht darüber zu wundern, dass er zu unplausiblen Ergebnissen gelangt.³

¹ Aus Bachs Matthäuspasion. Ich weise sämtliche Zitate mithilfe der Nummerierung aus der NBA nach (Bach, Neue Bach-Ausgabe), und zwar wortwörtlich in der Form, wie sie von Petzoldt wiederveröffentlicht worden sind (Petzoldt, Bach-Kommentar III, 745–766); die dort vorfindlichen fett gesetzten Hervorhebungen lasse ich stets weg; kursive Hervorhebungen und Zusätze in eckigen Klammern stammen von mir.

² Schmidt, Die Matthäuspasion. Für einen polemischen Überblick über das Buch siehe den vorausgehenden Aufsatz, Abschnitt 7.

³ Da es mir um Bach geht, nicht um Schmidt, werde ich seine überzogenen Überlegungen immer nur im Vorübergehen berühren. Es wäre geradezu gefährlich, sich zu sehr auf sie

2. Wer Augen hat zu sehen, der lese

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die verschiedenen Textschichten der Matthäuspassion, zwischen denen Bach mit größter Souveränität hin- und her-springt.

Der Evangelien-Text, dessen Vertonung Bach einen großen Teil der Matthäuspassion widmet, wird einerseits – in seinen berichtenden Passagen – vom Evangelisten gesungen; das sind gesanglich teils sehr anspruchsvolle, teils auch schlichte Solos für Tenor in Rezitativform. Andererseits wird die wörtliche Rede der handelnden Einzelpersonen (Jesus, Judas, Petrus, Pilatus usw.) von Solisten in jeweils eigenen Stimmlagen vorgetragen, während für die wörtliche Rede von Gruppen (Jüngern, Schriftgelehrten, Soldaten) ein Chor zuständig ist.

Alledem stehen die sogenannten freien Stücke gegenüber, in denen das Geschehen (fast im Stil eines epischen Theaters à la Brecht) aus übergeordneter Sicht kommentiert, reflektiert und mitempfunden wird.⁴ Wie man annehmen darf, stehen hier Texte mit Formen der Ersten Person *Singular* für Gedanken, Gebete und Gefühle der gläubigen Person, die sich die Leiden Christi vor Augen und Ohren führt; parallel dazu stehen Texte mit Formen der Ersten Person *Plural* naheliegenderweise für Gedanken, Gebete und Gefühle der gläubigen Gemeinde.⁵

einzulassen; die musikalische Wahrnehmung der Matthäuspassion könnte infolge allzu intensiver Schmidt-Lektüre in Mitleidenschaft geraten. Dadurch droht eine ähnlich destruktive Überschreibung der Musik, wie sie Michael Joaquin Grey im Falle eines Gemäldes von Sandro Botticelli ins Werk gesetzt hat, siehe den vorausgehenden Aufsatz, letzter Abschnitt.

⁴ Der Einfachheit halber (und anders als z. B. Platen, *Die Matthäus-Passion*, 54; Schmidt, *Die Matthäuspassion*, 609) rechne ich die Choräle terminologisch zu den freien Stücken der Matthäuspassion hinzu. Es wäre vielleicht etwas treffender (und stärker im Einklang mit der Bachliteratur), wenn ich – statt von freien Stücken zu sprechen – einen Ausdruck verwendete wie: »diejenigen Stücke, die nicht dem Matthäus-Evangelium entspringen«. Doch in einer entscheidenden Hinsicht sind alle diese Stücke in der Tat frei: Bach und sein Dichter hätten sich dagegen entscheiden können, ausgerechnet diese Texte in die Matthäuspassion einzubauen. Wie Petzoldt durch minutiöse Auflistung nachweist, hat Bachs Dichter – Picander *alias* Christian Friedrich Henrici – dafür gesorgt, dass die Texte aller dieser Stücke auf die verschiedensten Bibelstellen verweisen, was bei vorgegebenen Choralexten aus älteren Zeiten bereits realisiert war (Petzoldt, *Bach-Kommentar III*, 745–766).

⁵ Ähnlich Petzoldt, *Bach-Kommentar III*, 768; Platen, *Die Matthäus-Passion*, 49–51, 126 *et passim*; mehr dazu unten in Fußnoten 18, 19 und 26. Da die Matthäuspassion mittlerweile womöglich von mehr Nichtchristen als von Christen gehört wird, tritt unter diesen Bedingungen an die Stelle der gläubigen Person einfach der einzelne Konzertbesucher und an die Stelle der Gemeinde das Publikum (vgl. Jena, *Das gehet meiner Seele nah*, 113) – was freilich nur dann ästhetisch funktioniert, wenn alle ein gewisses Maß an

Das Wechselspiel zwischen diesen verschiedenen Textsorten und Sprecherrollen hat Bachs Textdichter (vermutlich in enger Absprache mit Bach) so eingerichtet, dass immer wieder allerschärfste Gegensätze aufeinanderprallen, etwa liebevolle Anteilnahme der Gläubigen in unmittelbarer Folge auf Häme und Gewalt der Peiniger Jesu. Wir haben eine Polarität von Gut und Böse, die Bachs Musik kunstvoll ins Extrem steigert.⁶

Es ist freilich nicht stets ein und derselbe Gegensatz zwischen Gut und Böse, den Bach uns vor Ohren führt. Es ist beispielsweise ganz entschieden *nicht* der Gegensatz zwischen den bösen Peinigern Jesu und einer guten Christenschar.⁷ Wer (wie Schmidt) aus dem Text der Matthäuspassion einen solchen stabilen Gegensatz heraushört und diesen Gegensatz alsdann auf einen Gegensatz zwischen Juden und Christen hochschraubt, der hat das Libretto nicht gründlich gelesen. Bachs Dichter spielt nämlich ein völlig anderes – und weit raffinierteres – Spiel. Raffinierterweise stellt er einem völlig schuldlosen Jesus fast den ganzen Rest der handelnden Personen entgegen (Abb. 1 auf S. 180, Abszisse), und zwar in einer Serie verschieden gravierender Schuldverstrickungen (Abb. 1, Ordinatenachse). In dieser reichhaltigen Phänomenologie der Schuld hat eine platte Abgrenzung von »denen« und »uns«, von »außen« und »innen«, von Juden und Christen, keinen Platz – anders als es Schmidt auf hunderten von Seiten wieder und wieder behauptet.

Immersion zu riskieren bereit sind: Wie ich woanders ausgeführt habe, wird man der Matthäuspassion hörend kaum gerecht, wenn man zumindest während der Darbietung keinerlei religiösen Vertrauensvorschuss zu geben bereit ist (Müller, Unbemerkte Religiosität, 8.–10. Abschnitt).

⁶ Auch jenseits dieser – moralischen – Polarität organisiert Bach das gesamte musikalische Geschehen immer wieder durch krasseste Gegensätze. Beispielsweise bietet er im Eingangs-Chor eine riesige Zahl von Instrumenten und Chorsängern auf, um im nachfolgenden Rezitativ mit allergrößten Mitteln weiterzumachen (siehe Platen, Die Matthäus-Passion, 125 f.). Diesem formal hochauffälligen Wechsel (der sich recht ähnlich auch an anderen Wendungen der Matthäuspassion wiederholt) entspricht ein drastischer Wechsel der Erzählebenen, der ans Paradoxe grenzt. Unmittelbar nachdem nämlich der Eingangs-Chor einen wortreichen Appell der Gemeinde an sich selbst geboten hat (mit der Forderung, um Jesus zu klagen und seiner zu gedenken [No. 1]), organisiert Bach als nächstes dadurch einen Sprecherwechsel, dass der Evangelist das Wort ergreift: »Da Jesus *diese* Rede vollendet hatte« (No. 2). Nichts läge einem unbefangenen Hörer näher, als das Demonstrativpronomen auf die vorher erklungenen Worte zu beziehen – und nichts wäre falscher. Stattdessen bezieht sich das Pronomen auf die nicht dargebotenen früheren Passagen aus dem Bibeltext des Matthäus-Evangeliums. Die Hörer fallen dadurch gleichsam mitten ins Geschehen hinein und werden exemplarisch gezwungen, sich innerlich auf abrupte Wechsel der Text-Ebenen einzustellen.

⁷ Gegen Schmidt, Die Matthäuspassion, 44 f. *et passim*.

Um mit dem zuletzt erwähnten Gegensatzpaar zu beginnen: Das Wort »Jude« (bzw. wie damals im Plural nicht unüblich: »Juden«) kommt in der gesamten Matthäuspassion nur dreimal vor – und zwar kein einziges Mal zur gezielten Bezeichnung derer, die Jesus ans Kreuz bringen; es geht bei allen drei Vorkommnissen des Wortes um »der Juden König« bzw. den »Judenkönig« – also um einen Titel, den Jesus für sich beanspruchte.⁸ Positiver als das könnten die Verwendungsweisen des Wortes »Jude« kaum sein.

Darauf mag man (im Sinne der Überlegungen Schmidts) erwidern, dass auch ohne dieses Wort die Peiniger Jesu deutlich genug als Juden zu erkennen gegeben werden. Nur: Woran erkennt man denn »die« Juden der Matthäuspassion? Das einzige, was man weiß, ist, dass sich die ganze Geschichte *in* ihrem Land abspielt. Dreierlei spricht dagegen, dies Wissen überzubewerten und so den Text der Matthäuspassion als gezielte Charakterisierung der Juden als Juden zu deuten.

Erstens handelt es sich um eine Interpretation, die sich nicht zwangsläufig aus dem Text ergibt und die *nur* im Lichte einer antisemitischen Rezeptions- und Vorgeschichte zwingend erscheint, wie sie durchaus überzeugend von Schmidt erarbeitet worden ist: Vor mehr als einem Menschenalter haben Antisemiten antisemitisch auf Bachs Musik reagiert.⁹

Doch was sagt uns das? Bloß weil Antisemiten immer wieder Textpassagen wie:

»Da antwortete das ganze *Volk* und sprach:
Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!« (No. 50d),

aus dem Matthäus-Evangelium als eine zielgerichtete Aussage über »die« Juden gedeutet haben, bloß deshalb müssen wir die fragliche Textpassage *bei Bach* noch lange nicht so platt verstehen. Statt uns die Deutung durch diese Dummköpfe aufzwingen zu lassen, sollten wir die antisemitischen Exegeten archivieren und zuguterletzt ganz vergessen; sie haben uns nichts zu sagen – deren perverse Deutung der Matthäuspassion läuft Bachs Musik und dem vertonten Text diametral zuwider.¹⁰

⁸ Im Singular kommt das Substantiv »Jude« nirgends vor, und auch das zugehörige Adjektiv fehlt; einmal steht anstelle von »Judenkönig« die Formulierung »der König *Israel*« (No. 58d).

⁹ Schmidt, Die Matthäuspassion, erster Hauptteil. Einige Details im vorausgehenden Aufsatz, Abschnitt 7.

¹⁰ Ob sie die Bibel falsch lesen (wie ich vermute) oder ob ihre Lektüre (etwa *via* Luther) mehr oder minder gut zur Bibel passt, kann ich offenlassen. Soweit ich sehe, sind sich die Theologen uneins darüber, wie krass antijudäisch bzw. antisemitisch wir das Matthäus-Evangelium insbesondere oder das Neue Testament insgesamt zu deuten haben. Diese allgemeine theologische Frage ist für meine Zwecke irrelevant, da es mir nur um die-

Dass ihre Deutung geradezu verrückt ist, zeigt zweitens der Vergleich mit dem Justizmord an Sokrates: Ein aus dem athenischen Volk basisdemokratisch zusammengesetztes Gericht verurteilte ihn im Jahr 399 v. Chr. wegen Gotteslästerung zum Tod durch den Schierlingsbecher; niemand kam jemals auf die Idee, aus diesem Justizmord eine Anklage gegen »die« Athener aller Epochen abzuleiten und einem Antiathenismus oder Antihellenismus das Wort zu reden. Und bitte, fast immer werden Bewohner eines Landes von eigenen Landsleuten angeklagt und von Richtern ihres Landes verurteilt.¹¹

Drittens schließlich widerspricht die antisemitische Lesart derartiger Textpassagen einem interpretatorischen Prinzip, das Schmidt für die eigene Argumentation in Anspruch nimmt. Und zwar wirft er dem Philosophen Wilhelm Dilthey in einem ähnlichen Zusammenhang berechtigtermaßen vor, dass er der Matthäuspassion allgemeine (nämlich negativ besetzte) Aussagen über die *Pharisäer* entnimmt und dabei

»nicht bemerkt, dass die Pharisäer außer in 27,62 [dem Wortlaut nach] in der Passionsgeschichte nach Matthäus [und also auch in der Matthäuspassion] nicht vorkommen«.¹²

Ebendiesen Fehler begeht Schmidt selber mit Blick auf die Juden insgesamt – sie kommen dort nicht so vor, wie er es für seine alles andere als wohlwollende Interpretation braucht; sie kommen dort nicht ausdrücklich *als* Juden vor.¹³

jenige Theologie und Moral geht, die uns aus Bachs Matthäuspassion entgegentreten, also aus einer engen Verschränkung seiner Musik mit präzise abgezieltem Textmaterial. Wie ich zeigen werde, eignen sich die freien Stücke aus der Matthäuspassion perfekt, um die *von Bach intendierte* Auslegung der wörtlichen Bibelstellen zu ermitteln.

¹¹ Im Falle des Justizmordes an Jesus liegt die Sache insofern anders, als nur die Anklage von seinen Landsleuten stammte, die Verurteilung und Ermordung aber von der römischen Besatzungsmacht ins Werk gesetzt wurde (vgl. aber Becker/Zimmermann, Es war, wie es geschrieben steht, 115 f., 144, 149). Ähnliches ist in kolonisierten Ländern immer wieder der Fall.

¹² Schmidt, Die Matthäuspassion, 205, mit Auflösung der Abkürzung »Mt«, die unter Bibelwissenschaftlern gängige Münze sein mag, für mein Sprachgefühl aber mehr als lieblos wirkt, wenn sie von Schmidt überall im Buch zur Bezeichnung seines Forschungsgegenstandes verwendet wird (»Mt.Passion«).

¹³ Dass antisemitische Untaten nicht einfach Untaten gegen jüdische Personen sind, sondern Untaten gegen jüdische Personen *als* Juden (nämlich insofern sie vom Täter als Juden angesehen werden), begründet Georg Meggle im Zuge seines radikalen Vorschlags zur Antisemitismus-Definition – einer Definition, die abgesehen von diesem und einigen anderen Vorzügen auch eine Reihe kritikwürdiger Elemente hat (Meggle, Wer ist Antisemit?; Müller, Wer ist kein Antisemit?).

3. Die Untaten der Jünger, der anderen Juden und der Römer

Einer verbreiteten Sicht zufolge zeigen Bach und sein Dichter in der Matthäuspassion einen Jesus, der nach und nach von überhaupt allen verlassen, verleugnet, verraten, verurteilt wird.¹⁴ Er ist zuletzt jämmerlich allein (und sieht sich selber sogar als gottverlassen).

In der Tat bringt uns Bach eine Serie von Verfehlungen gegenüber Jesus vor die Ohren, und es ist von allergrößter Bedeutung, schon jetzt festzuhalten, dass sich die gläubige Person (bzw. die Gemeinde) diese Verfehlungen in den freien Stücken immer wieder selber zurechnet, sich ihretwegen Schuld zuschreibt und Buße auferlegt. (Ich komme darauf zurück).

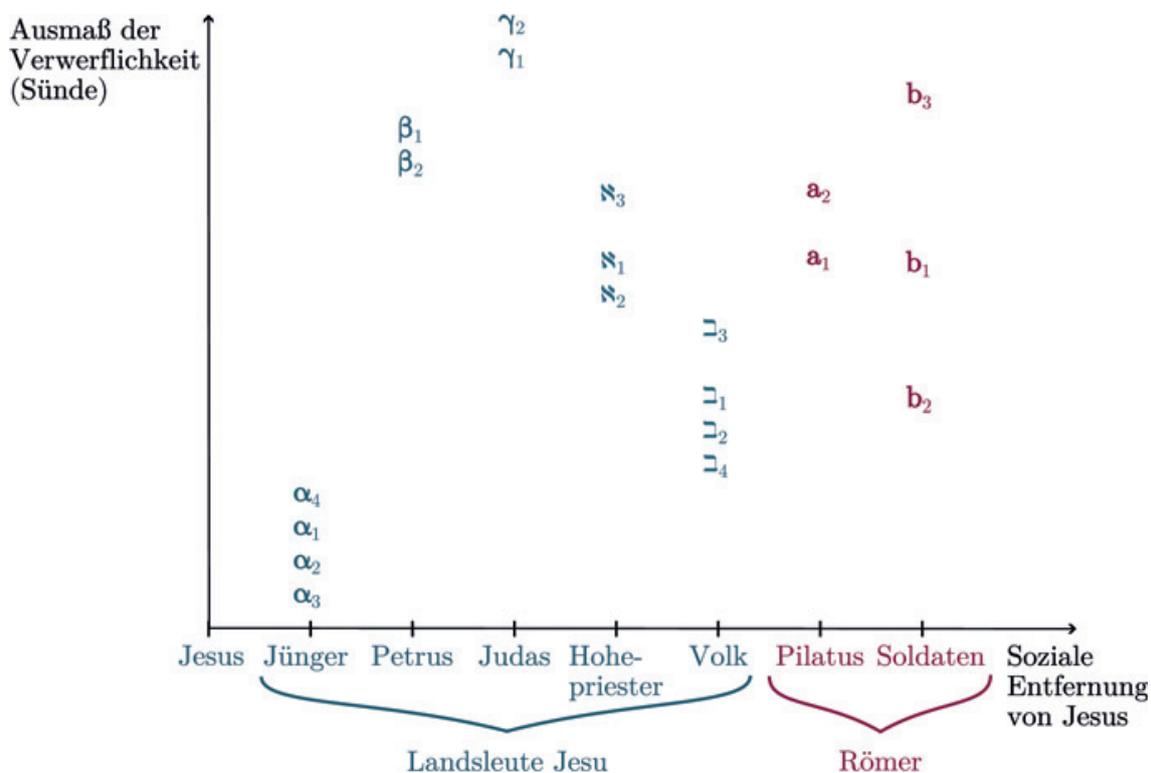


Abb. 1: Die moralischen Fehlleistungen der verschiedenen Personen aus der Matthäuspassion haben völlig unterschiedliche Dimensionen – nicht nur die Landsleute Jesu laden schwere Schuld auf sich. (Graphik: Enya Blohm-Sievers).

Betrachten wir zunächst die verschiedenen Fehler der unterschiedlichen Personengruppen, die sich nach ihrem wachsenden Abstand von Jesus sortieren lassen, aber allesamt zu seinem Leid beitragen.¹⁵ Einerseits geht es um die Jünger Jesu, also um Personen aus seiner engsten Umgebung:

¹⁴ Petzoldt, Bach-Kommentar III, 768.

¹⁵ Siehe dazu die erhellenden Ausführungen in Schmidt, Die Matthäuspassion, 458 f.

- (α) Die Jünger enttäuschen Jesus als Gruppe, indem sie (α₁) kleinlicher Weise an einer herrlichen Parfumverschwendung herumnörgeln (No. 4d); indem sie (α₂) prahlen, ihm immer treu zu sein (No. 16); indem sie (α₃) einschlafen, obwohl er sie gebeten hat, wach zu bleiben (No. 18, 24, 26); indem sie (α₄) bei seiner Gefangennahme fliehen (No. 28).
- (β) Petrus enttäuscht Jesus darüber hinaus, indem er ihn (β₁) dreimal verleugnet (No. 38a, 38c), also aus Sorge um sich selbst so tut, als wäre er nicht einmal mit ihm bekannt (und das, nachdem er ihm [β₂] hoch und heilig versprochen hatte: »Und wenn ich mit dir sterben müsste,/ so will ich dich nicht verleugnen« [No. 16]).
- (γ) Judas enttäuscht Jesus mit Hinterlist und Heimtücke, indem er ihn (γ₁) gegen Geld an seine Häscher verrät und ihn dabei auch noch (γ₂) zur heimlich verabredeten Markierung – ausgerechnet: – küsst (No. 7, 26). (Insofern er durch den Verrat die Seiten wechselt, können wir ihn auch in die nächste Personengruppe einreihen).

Andererseits geht es um die Vergehen seitens derjenigen Landsleute Jesu, die ihm weniger nahestehen:

- (⌘) Politisch geschickt organisiert die jüdische Elite aus Schriftgelehrten, Hohenpriestern und Ältesten (⌘₁) die Gefangennahme Jesu, (⌘₂) sein Verhör und (⌘₃) seine Verurteilung (No. 4a, 4b, 41a, 45a).
- (⚏) Die anwesenden einfachen Landsleute von Jesus – das Volk – lassen sich von ihren Anführern (⚏₁) manipulieren und (⚏₂) gegenüber Pilatus als Druckmittel einsetzen (No. 45a), lassen sich (⚏₃) zu Gewalttaten gegen Jesus hinreißen (No. 36c), sie (⚏₄) verhöhnen und verspotten ihn (No. 36d, 58b).

Schließlich geht es noch um die Untaten seitens der römischen Besatzungsmacht, also von Personen, die genau nicht zu den Landsleuten von Jesus gehören:

- (a) Pilatus lässt (a₁) Jesus geißeln (No. 50e) und liefert ihn (a₂) wider besseres Wissen (No. 45a, 47, 50c) und (a₃) wohl aus Opportunismus der Todesstrafe aus (No. 50e).
- (b) Die römischen Soldaten (b₁) quälen Jesus (No. 53c), (b₂) beleidigen ihn (No. 53a, 53b) und (b₃) richten ihn hin (No. 58a). Fast alle handgreiflichen Gewalttaten an Jesus gehen auf das Konto der römischen Besatzungsmacht.

Wie man sieht, machen sich bis zur Hinrichtung Jesu so gut wie alle auftretenden Personen an ihm schuldig, und zwar seine – jüdischen – Jünger ebenso wie der ganze Rest seiner Landsleute, ganz zu schweigen von den Römern.¹⁶

¹⁶ Es gibt drei bemerkenswerte Ausnahmen, darunter zwei weibliche. Erstens die Parfumverschwenderin im Hause des Aussätzigen (No. 4); zweitens Pilatus' Frau (die ihren Mann bittet, die Verurteilung Jesu nicht weiterzubetreiben [No. 45]); und drittens Simon

Enthielte die Matthäuspassion einen stabilen Gut/Böse-Gegensatz zwischen Christen und Juden, dann müssten erstens die Jünger Jesu (mit Ausnahme des Seitenwechslers Judas) stets auf seiten der Guten stehen als eine Art christlicher Protogemeinde – und alle Übeltäter müssten, zweitens, der jüdischen Bevölkerung außerhalb des Jüngerkreises angehören. Beides ist nicht der Fall (siehe die Jünger gemäß [α] und [β] gegen den ersten Punkt sowie die Römer gemäß [a] und [b] gegen den zweiten). Wie sich Abb. 1 entnehmen lässt, folgt das jeweilige Ausmaß der Schuldverstrickungen der verschiedenen Personenkreise keiner simplen Regel; die Phänomenologie der Schuld ist vielschichtig.

Der soeben erhobene Befund ergibt sich bereits aus der genauen Lektüre des Matthäus-Evangeliums. Doch kann ich die exegetische und möglicherweise unausschöpfliche Frage offenlassen, ob er vielleicht von anderen Texten des Neuen Testaments (etwa irgendwelcher Paulusbriefe) unterminiert wird. Diese Frage müsste jeden Christen interessieren, der mit der gesamten Bibel ins Reine kommen möchte. Ich kann sie deshalb offenlassen, weil ich nur bezwecke, mit der gesamten Matthäuspassion ins Reine zu kommen. Und für die Matthäuspassion wird der Befund nicht allein vom übernommenen offiziellen Bericht nach Matthäus nahegelegt (wie dargetan); vielmehr wird er mit größtmöglicher Deutlichkeit von den zusätzlichen freien Stücken abgestützt, denen wir uns nun zuwenden müssen.

4. Selbstanklage: Sünde, Schuld, Buße und Reue in den freien Stücken

In den freien Stücken brauchten sich Bach und sein Dichter keinen Vorgaben zu unterwerfen (während die Texte nach Matthäus wörtlich oder doch fast wörtlich übernommen werden mussten). Das bedeutet, dass die freien Stücke gute Rückschlüsse darauf erlauben, wie Bach seine Matthäuspassion verstanden wissen wollte.

Die dort wieder und wieder verstreuten Signale sprechen eine klare Sprache gegen angebliche antisemitische Schuldzuweisungen in der Matthäuspassion.¹⁷ Die gläubige Person drückt (im Singular der Ersten Person) nicht anders als die

(der das Kreuz für Jesus zu tragen gezwungen wird und ihm dadurch – bei Bach: liebend gern – eine Last abnimmt [No. 55–57]).

¹⁷ Es ist kaum nachzuvollziehen, wie Schmidt sich zu der erstaunlichen These versteigen kann, wonach ausgerechnet für die freien Stücke eine entgegengesetzte, also antisemitische Interpretation angemessen sein soll (vgl. Schmidt, *Die Matthäuspassion*, 45, 671).

Gemeinde (im Plural) an vielen Stellen aus, dass sie selbst Schuld trägt an den Untaten, denen Jesus im Verlauf seiner Leidensgeschichte ausgesetzt ist.¹⁸

Schon im großen Eingangs-Chor wird Jesu Unschuld (»O Lamm Gottes, unschuldig«) direkt mit der Schuld der Gemeinde konfrontiert, nicht mit irgendeiner Schuld der Juden:

»Kommt, ihr Töchter [Zions], helft mir klagen,
[...]
Seht – Wohin? – auf *unsre* Schuld;
All Sünd hast du [Jesus] getragen.« (No. 1)

Der unschuldige Jesus trägt demzufolge die Sünden von uns allen.¹⁹ Dass damit auch und gerade diejenigen Untaten gemeint sind, die ihm von Römern, Jüngern und dem Rest seiner Landsleute angetan werden, zeigt der weitere Verlauf.

¹⁸ Für diese Schlüsselthese meiner Überlegung muss ich voraussetzen, dass sich Formen der Ersten Person in den freien Stücken wirklich auf Bachs intendiertes Publikum beziehen (ähnlich Petzoldt, Bach-Kommentar III, 768; Platen, Die Matthäus-Passion, 49–51, 126 *et passim*). Selbstverständlich kann man die Frage, wer da spricht, auch anders beantworten. Zwar halte ich es beispielsweise für unplausibel, dass wir uns stattdessen Sprecher und Sprecherinnen vorstellen sollen, die wirklich vor Ort waren (und in der Bibel einfach nicht erwähnt werden). Doch um das auszuschließen, wäre eine genauere Untersuchung des Textes und der damaligen Gepflogenheiten nötig. Hier nur so viel: Das von mir vorausgesetzte Verständnis dieser Formen der Ersten Person lässt sich ohne innere Widersprüche für sämtliche freien Stücke der Matthäuspassion durchhalten. Etwas mehr dazu in der nächsten Fußnote sowie in Fußnoten 5 und 26.

¹⁹ Insofern mit dem ersten Vers die Töchter Zions gemeint sind, könnte man den folgenden Plural der Ersten Person (»unsere Schuld«) rein theoretisch so deuten, als wären alle Juden gemeint, die da von ihrer Schuld singen. Doch dies Verständnis beißt sich mit dem letzten Vers »Erbarm dich *unser*, o Jesu!« Das ist ein Plural, der sich recht eindeutig auf eine betende Gruppe von Christen bezieht und damit den Plural wieder aufgreift, der im offiziellen Namen der Matthäuspassion steht (»Domini *nostr*i« – übrigens nicht viel anders als bei Schütz: »Historia des Leidens und Sterbens *unseres* Herrn und Heiland Jesu Christi nach dem Evangelisten Matthäus« [SWV 479]). Ja doch, die Erste Person Plural grenzt alle Nichtchristen aus; doch das ist einfach nur ein Merkmal jedweder Form von Monotheismus, die ihre eigene Lehre rüde von den Irrlehren der anderen Religionen abgrenzt (siehe dazu den vorausgehenden Aufsatz, Abschnitt 5). Wem das klar ist, der wird sich nicht von Schmidts These beeindrucken lassen, dass sich die Heilsverheißungen aus der Matthäuspassion nur auf gläubige Christen beziehen und daher auf Nichtchristen ausgrenzend wirken müssen. (Wie denn sonst!) Können also nur Christen die Hauptbotschaft der Matthäuspassion auf sich beziehen? Während die Heilsverheißungen einem Nichtchristen wenig bieten, kommt mir die ethische Botschaft alles an-

So reagiert Jesus (im Text nach Matthäus) enttäuscht auf die kleinliche Kritik seiner Jünger an der Parfumverschwendung (No. 4e) – direkt danach bringt Bach als Rezitativ ein freies Stück, worin der Gläubige die Torheit der Jünger tadelt und beweint (No. 5), um alsdann (immer noch in der Ersten Person Singular) durch eine Alt-Arie die Zerknirschung des eigenen Sünderherzens in Buße und Reue zu besingen (No. 6) – auch der Gläubige trägt Schuld am unziemlichen Genörgel der Jünger, so die Botschaft.²⁰

Diese Art ethisch selbstkritischer Reflexion auf das Geschehen bringt Bach immer wieder. Der eben besprochene Fall verlangt vom Ich – dem Gläubigen – noch keine riesige Reue: Es geht ja nur um törichtes Genörgel der Jünger, die wir als Protogemeinde deuten dürfen (also Schmidts Zwecken zuliebe rein theoretisch noch in christlichen Gegensatz zu »den« Juden bringen könnten).

Mein nächstes Beispiel ist aber wesentlich drastischer – jetzt geht es nicht um törichte Reden, sondern um Verrat. Jesus hatte gesagt, dass einer seiner Jünger ihn verraten wird, aber zunächst offengelassen, von wem der Verrat ausgehen und worin, genau, er bestehen würde (No. 9c). Alle Jünger fragen ihn daraufhin in einem hektischen, verwirrten Chorstück mit insgesamt elf eng aufeinanderfolgenden Einsätzen immer wieder dasselbe:

»Herr, bin ichs?« (No. 9e)

Bachs Vertonung orientiert sich fast überall sonst in der Matthäuspasion eng an den Üblichkeiten der deutschen Sprachmelodie. Für das Ende von Fragesätzen wären demnach ansteigende Tonhöhenbewegungen zu erwarten – doch ganz am Ende der elffachen Fragenkaskade weicht Bach von seiner Sprachorientierung ab und vertont die Frage (in allen Stimmlagen mit Ausnahme des Basses) auffälligerweise in einer herabfallenden Tonbewegung, sodass sie sich wie ein Behauptungssatz anhört, wie ein Fazit. Komponierte und grammatisch geforderte Sprachmelodie liegen also überkreuz.

Das ist ganz sicher kein Lapsus und nur auf den ersten Blick seltsam. Gemeint ist allen Ernstes, dass jeder Jünger (ja überhaupt jedermann) die Schuld

dere als nichtssagend vor: Statt mit dem Finger auf die Verfehlungen der anderen zu zeigen, sollte man zuerst die eigenen Fehler in den Blick nehmen.

²⁰ Nach meinem Verständnis dieser Arie geht es also nicht etwa um die Zerknirschung der parfümspendenden Frau (so etwa in älteren Deutungen, zitiert bei Petzoldt, Bach-Kommentar III, 776–778). Zwar kommt in der Parallelerzählung bei Lukas an dieser Stelle eine Sünderin vor (die ihr Tun später zu bereuen hätte), aber bei Matthäus ist ohne jede Abwertung einfach von einer Frau die Rede – und *diesen* Text hat Bach hier vertont. In der Tat besteht die Sünde darin, jene Frau abzuurteilen, wie es die besserwisserischen Jünger frauenfeindlicherweise tun und wie es im vorausgehenden Rezitativ (No. 5) bereits kritisiert wird (ähnlich wertet Petzoldt, a. a. O., 777).

an dem Verrat trägt; die Frage ist in Tat und Wahrheit eine Behauptung.²¹ Oder genauer: Was vom textlichen Wortlaut her wie eine Frage wirken muss, wird von Bachs Musik als ungeheuerliche Behauptung überschrieben – eine Behauptung, die vor dem Hintergrund einer säkularen Moral inakzeptabel erscheinen mag. Wer den Verrat nicht an Ort und Stelle ins Werk setzt, der kann daran – so mag man meinen – auch keine Schuld haben. Aber genau so ist es gemeint; individuelle Schuld und allgemeine Schuld sind laut Bach untrennbar miteinander verwoben. Wir alle tragen einen Teil zum Leid dieser Welt bei, keiner bleibt sauber. Jesus leidet an unser aller Unvollkommenheit. Und er blutet dafür.

So jedenfalls sieht es Bach. Zu diesem Befund passt der weitere Verlauf; im direkt folgenden Chor-Kommentar (einem freien Choralstück von schlichter Eindringlichkeit) wird die Frage nämlich aus der Perspektive jedes einzelnen Gläubigen (mithin auch für *jeden* Jünger) bejaht und mit einer selbstadressierten Bußforderung ins Extrem gesteigert:

»Ich bin's, ich sollte büßen,
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden
Und was du ausgestanden,
Das hat verdient meine Seel.« (No. 10)

Halten wir fest: Der Verrat an Jesus, den schließlich Judas vollziehen wird, geht laut Matthäuspassion nicht einzig und allein auf Judas' Schuldkonto, er ist jedem Jünger und dann sogar jedem von uns zuzurechnen.

Wenn das so ist, dann bietet die Judas-Geschichte (Bachs Musik folgend) nicht den geringsten Anlass dafür, dass »wir« *ausgerechnet in der Rolle der Ankläger* »den anderen« eine Schuld vorwerfen könnten, den Juden. Vielmehr führt die jedermann zukommende Schuld zu einer Selbstanklage. Dass es so zu verstehen ist, zeigt sich in einer Art Fazit sowohl am Ende des ersten Teils der (zweiteiligen) Matthäuspassion als auch kurz vor dem Ende ihres zweiten Teils. In beiden Fällen handelt es sich um freie Stücke, auf deren Text wir nun einen Blick werfen müssen.

²¹ Eine ähnliche musikalische Abweichung von der grammatisch zu erwartenden Sprachmelodie einer Frage am Ende eines Chorstücks findet sich in der Johannespassion (»Bist du nicht seiner Jünger einer?« [dort No. 12b]) – auch hier trifft die zugehörige Behauptung zu: Petrus ist ein Jünger Jesu.

5. Bachs Fazit am Ende des ersten bzw. zweiten Teils der Matthäuspassion

Nach Darstellung der Gefangennahme Jesu und der Flucht seiner Jünger beendet Bach den ersten Teil der Matthäuspassion mit einem effektvollen Choral, dessen Text im 16. Jahrhundert von Sebald Heyden zusammengestellt wurde und so beginnt:

»O Mensch, beweine *dein* Sünde groß«,

woraufhin in elf Versen eine Kurzbiographie von Jesus gesungen wird, die zuletzt bis an den Zeitpunkt kommt,

»Daß er für *uns* geopfert würd,
Trüg *unsrer* Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.« (No. 29)

»O Mensch...« – der Choral ist von Anfang an ausdrücklich an alle Menschen gerichtet. Seine Verwendung durch Bach bietet ein starkes Bekenntnis zu einem umfassenden Humanismus – sämtliche Menschen, so die Idee, stehen als Sünder auf ein und derselben Stufe. Alle Menschen? Alle Menschen, auch die Juden; auch diejenigen der Landsleute Jesu, die nicht zu seinen Jüngern zählen.

Man könnte diese letzte meiner Schlussfolgerungen bestreiten und die These aufstellen, dass sich der von Bach verwendete Choralttext (im Kontext der Matthäuspassion) mit der Rede von Sünde nur auf das allerletzte vorausgehende Ereignis aus dem Matthäusbericht bezieht: auf die Flucht der Jünger (No. 28). In der Tat sagt uns der allererste Vers nicht, was mit »dein Sünde« gemeint ist und wie weit dieser Ausdruck reicht. Der Singular des Ausdrucks könnte an Ort und Stelle der Matthäuspassion rein theoretisch ausschließlich auf einen einzigen Schuldfall verweisen, auf die Flucht (und das könnte rein theoretisch bedeuten, dass die Selbstanklage sich doch nur auf diejenigen – vergleichsweise harmlosen – Sünden bezieht, derer sich die elf Jünger Jesu schuldig machen, s. o. [α] im 3. Abschnitt).

Doch drängt sich diese Deutung nicht auf. Dass der Dichter des Chorals im ersten Vers den Singular genutzt hat, dürfte mit dem poetisch an Ort und Stelle geforderten Rhythmus zu tun haben (der durch den sinngemäß passenden Plural »deine Sünden« gestört würde). Folgerichtig steht in der vorletzten Zeile – wie zitiert – der Plural (und das, obwohl dort rein rhythmisch die Singularform ebenso gut passen würde: »unsrerer Sünde«). Wenn also Bach diesen alten Choral nun an Ort und Stelle seiner Matthäuspassion einbaut, dann sicher nicht deshalb, weil er sich damit auf einen Singular des Ausdrucks »Sünde« festlegen wollte.

Abgesehen davon kommt dem Choral eine herausgehobene Rolle im Gesamtgefüge zu, die sowohl durch seine Stellung (zum Abschluss des ersten Teils) als auch durch seine musikalische Eindringlichkeit betont wird; es handelt sich um ein extrem effektvolles Stück. Bach hätte mit Kanonen auf Spatzen geschossen, wenn er diese Musik nur auf die vergleichsweise kleine Fluchtsünde der Jünger hätte beziehen wollen (damit wir uns fein säuberlich von den anderen und deren Sünden abgrenzen können).

Dasselbe Bild ergibt sich beim Blick auf den Schluss des zweiten Teils der Matthäuspassion. Direkt vor dem großen, traurigen, zugleich Mut spendenden Abschluss-Chor (No. 68) kommen alle vier Solo-Stimm lagen einzeln im Rezitativ zu Wort, stets gekrönt von einem beschwörenden Chorsatz mit immer demselben Text (»Mein Jesu, gute Nacht!«).

Vor dieser Meditation des Gläubigen zum Abschluss des Passionsgeschehens war das Grab Jesu versiegelt worden (No. 66c), und der Tenor singt:

»Die Müh ist aus, die *unsre Sünden* ihm gemacht.« (No. 67)

Soll heißen, wir alle sind schuld an den Mühen und Nöten, die Jesus durchlitten hat. Die Altstimme setzt diese Reflexion so fort:

»O selige Gebeine [des Leichnams Jesu],
Seht, wie *ich* euch mit Buß und Reue beweine,
Daß euch *mein Fall* in solche Not gebracht!« (No. 67)

Mit dem »Fall« ist ein exemplarischer Sündenfall gemeint wie derjenige Adams.²² Bach bezieht sich hiermit auf den allerersten Menschen, den Vorvater von jedermann; also sind einmal mehr alle Menschen mitgemeint. Von einer gezielten Anklage der Juden ist keine Rede. Im Gegenteil, es ist wieder eine allmenschliche Selbstanklage, die Bach erklingen lässt.²³

²² Bach und sein Dichter weisen mit dem Ausdruck »Fall« auf zwei abendliche Verse aus einem früheren freien Stück zurück, wo es heißt: »Am Abend, da es kühle war,/ Ward *Adams Fallen* offenbar« (No. 64).

²³ Nichtsdestoweniger ließe sich – mit etwas Gewalt – an die Behandlung des Adamsfalls durch Bach ein antisemitischer Anfangsverdacht herantragen. Und zwar besteht das Heilsversprechen aus der Matthäuspassion darin, dass Jesus uns die Sünden abnimmt, die letztlich auf Adams und Evas moralisches Versagen im Garten Eden zurückgehen; wer sich Jesus nicht anschließt, wird demzufolge auch nicht erlöst. Damit wären alle Nichtchristen vom Heilsversprechen ausgenommen, also auch die gläubigen Juden. Doch bedenken Sie: Da dies auch die nichtjüdischen Nichtchristen betrifft, handelt es sich nicht um eine zielgenaue Ausgrenzung der Juden als Juden.

Abermals könnte man einwenden, dass nur die Fehlritte aus dem Kreis der Jünger gemeint seien: ihre Besserwisserei; ihr Schlafbedürfnis; ihre Flucht, als alles verloren war. Fürwahr, ein merkwürdiges Verständnis der zitierten Verse – prinzipiell nicht auszuschließen, aber alles andere als naheliegend. Die soeben aufgezählten Sünden der Jünger stammen allesamt aus dem ersten Teil und bieten nur einen Bruchteil der Mühe sowie der Not, denen Jesus ausgesetzt war und die nun in ihrer Gesamtheit resümiert werden. Wie angedeutet schießt ein Johann Sebastian Bach nicht mit Kanonen auf Spatzen.

Wer den Einwand zu verstärken wünscht, könnte die gemeinten Fehlritte um einen besonders tragischen Fehltritt aus dem Jüngerkreis erweitern: um die Verleugnung Jesu durch Petrus aus dem zweiten Teil der Matthäuspassion (No. 38a, 38c). In der Tat reagiert das gläubige Ich auch darauf an Ort und Stelle mit einer Selbstanklage, mit der Rede von »Schuld« und »Sünde,/ die ich stets in mir befinde« (No. 40).

Vor dem Hintergrund einer säkularen, etwa utilitaristischen Moral mag es sich vielleicht um eine lässliche Sünde handeln – was hätte Petrus denn schon tun können? Doch Christen der Bachzeit dürften das weniger locker gesehen haben. Und Bachs Musik vermag diese ältere Sichtweise mit erstaunlicher Lebendigkeit in uns wiederzuerwecken.

Kurzum, es stimmt: Wenn wir die herzerreißende Episode des Versagens seitens Petrus in die zitierten Selbstanklagen vom Ende des zweiten Teils hineinnehmen, steigt deren Gewicht. Und so könnte Bach zuguterletzt mit seiner Formulierung (von »unseren Sünden«) doch eine ausgrenzende Trennlinie zwischen nur den Sünden der Jünger einschließlich derjenigen von Petrus und denen der anderen Juden gezogen haben.

Dass es sich nicht so verhält, möchte ich als nächstes mit Blick auf Bachs Judas dartun.

6. Judaskuss

Kaum eine Episode aus dem Matthäus-Evangelium wirkt schändlicher als der Kuss, mit dem Judas seinen Lehrer nach kurzer Abwesenheit begrüßt und zugleich ans Messer liefert: eine Perversion der Liebe, die Jesus ihm entgegenbringt.²⁴ Anders als in vielen Weltssprachen haben wir auf Deutsch eine lautliche

²⁴ Man wird ohne Übertreibung sagen dürfen, dass wir uns schwerlich einen psychologisch plausiblen Reim auf den Judas der vier Evangelien (und insbesondere den Judas aus dem Matthäus-Evangelium) machen können. Unabhängig von Bachs Musik sollten wir uns daher um andere Verständnisweisen der Judas-Geschichte bemühen (für einen brillanten Vorschlag siehe Oz, Judas, 125–129, 163–170, 209–211, 285–298 *et passim*; in ähnliche, unorthodoxe Richtungen zielen Becker/Zimmermann, Es war, wie es geschrieben

Nähe zwischen dem Eigennamen »Judas« und der Bezeichnung »Jude«. In unserer sonst so schönen Sprache kann die Erzählung vom heimtückischen Judaskuss besonders leicht in einen abartigen Judenhass umgemünzt werden – wie die unausrottbare antisemitische Graffiti-Schmiererei »Juda verrecke!« zeigt (die sich streng genommen nur auf eines der zwölf Stammhäuser Israels bezieht, aber natürlich *pars pro toto* für die gesamte Judenheit steht).

Wie geht also Bach mit dieser besonders heiklen, gefährlichen Angelegenheit um? Auffälligerweise folgen den Einzelepisoden der Judas-Geschichte in der Matthäuspassion keine freien Stücke mit Selbstanklagen der Gemeinde oder des Gläubigen. Stattdessen kommt es in einem Chorsatz im Anschluss an die Gefangennahme zu einem ebenso schwungvollen wie drastischen Wutausbruch der Gläubigen, worin es heißt:

»Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
 Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle,
 Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
 Mit plötzlicher Wut
 Den falschen Verräter, das mörderische Blut!« (No. 27b)

Indem Bachs Musik hier wieder und wieder mit Auftakten anhebt, verleiht er seiner Vertonung dieser Worte eine auffällige Rhythmik, aus der sich deren aufgeregte Wut deutlich genug heraushören lässt.

Und an früherer Stelle – nach der Verabredung des Verrats an Jesus für dreißig Silberlinge – wird Judas in einem freien Stück als »Schlange« bezeichnet (No. 8). Dem Wortlaut nach zeigt Bachs Textdichter beide Male wie von außen auf das Böse schlechthin. Könnte es sein, dass Bach uns den Verräter Judas exemplarisch für alles Jüdische mit einer unentschuldbaren Sünde vorführt, die so schlimm ist, dass jeder Christ in selbstsicherer Pose sagen kann:

steht, 125, 129–133, 172 f. *versus* 134, 141, 145–149). In seinem heroischen Versuch einer Neudeutung der Judas-Geschichte hatte Walter Jens schon lange vorher festgehalten, dass der Verrat am Herrn die schlimmste Sünde wäre, die denkbar sei (Jens, *Der Fall Judas*, 26). Wie er weiter unten ausführt, findet sich nur in einem der vier Evangelien (nämlich bei Lukas) ein einziges Vorkommnis, dessen deutsche Übersetzung eindeutig mit »Verrat«, »Verräter« oder dergl. übersetzt werden muss (a. a. O., 52 f.). – Da sich Bachs Textdichter an Luther orientiert hat, der so wie viele andere Übersetzer für Judas' Tun mehrfach Wörter wie »Verrat« eingesetzt hatte, wäre es freilich ein Anachronismus, der Matthäuspassion neuere Deutungen des Judas überzustülpen (so berechtigt auch immer uns diese Deutungen heutzutage erscheinen mögen).

»Ei ja! – Da bin ich wirklich froh!
Denn, Gott sei Dank! Ich bin nicht so!!«²⁵

Gegen diese Vermutung sprechen zunächst zwei Gründe, die ich bereits ange-
tippt habe. Erstens nimmt der Gläubige (wie zitiert) schon im Voraus die Sünde
des Verrats auf sich, den Judas zu diesem Zeitpunkt des Berichts versprochen,
aber noch nicht ins Werk gesetzt hatte (No. 7). Zwar ist es auffällig, dass aus-
gerechnet hier die sonst beachtete Reihenfolge (erst Bericht, dann Selbstanklage)
durchbrochen ist. Doch spricht das eher dafür, diese Selbstanklage gerade wegen
ihrer eigenwilligen, verfrühten Positionierung auch als besonders hervorgehoben
zu deuten. Jeder Christ der Bachzeit wusste den Vorgriff zu verstehen, denn es
war allseits bekannt, wie die Passionsgeschichte nach Matthäus weiterlaufen
würde.

Zweitens verweist das bereits erwähnte Schlangenmotiv (No. 8) auf den
Sündenfall Adams, den Bach (wie zitiert) in die Selbstanklage am Schluss der
Matthäuspassion hineinnimmt (No. 67). Wenn Judas also mit jener Schlange
identifiziert wird, so betrifft diese Selbstanklage auch seine Sünden. Auch sie
sind auf unserem Sündenkonto mitzubuchen.

Abgesehen davon besingt Bach den Fall Adams in einem unerhört friedli-
chen, lieblichen Abend-Arioso, worin deutlich hörbar alles gut geworden ist:

»Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams *Fallen* offenbar;
[...]
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O schöne Zeit! O Abendstunde!
[...]
Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kömmt zur Ruh.« (No. 64)

Zu diesem Zeitpunkt ist der Leichnam bereits durch einen frommen Jünger vom
Kreuz abgenommen worden, abends (No. 63c). Das Lob auf alle Abende, das Bach
in dem Arioso vortragen lässt, erstreckt sich auf den abendlichen Sündenfall
sowie auf die abendliche Erneuerung des Bundes zwischen Gott und Noah nach
der Sintflut (angezeigt durch die Rückkehr einer Taube mit einem »Ölblatt in dem
Munde«). Über die Vermittlung des Schlangenmotivs wird Judas also auch hier in
die versöhnliche Musik eingeschlossen.

²⁵ Busch, Fromme Helene, 121. – Dass »Judas zu einem Synonym für Verräter [...] und
vielleicht auch ein Synonym für Jude« wurde, sagt eine Romanfigur bei Amos Oz (Oz,
Judas, 274).

Mehr noch, in einer Bass-Arie (nach dem Bericht über die Rückgabe der Silberlinge und über Judas' Selbstmord) wird Judas nicht nur als Mörder bezeichnet, sondern: als »verlorner Sohn« (No. 42). Hier haben wir eine deutliche Anspielung auf eine der tröstlichsten und erstaunlichsten Geschichten von väterlich liebender Verzeihung aus dem Neuen Testament; diese Geschichte wird nun – noch erstaunlicher – sogar auf Mörder, ja auf Judas ausgedehnt.²⁶ Wieder spricht viel dafür, dass sich Bachs humanistische Botschaft von der moralischen Gleichwertigkeit aller Menschen auch auf Judas erstreckt – wir sind alle gleichermaßen Sünder und haben die gleiche Chance, von unseren Sünden freizukommen.

7. Wer Ohren hat zu hören, der höre

Wenn Antisemiten nur zu oft der Versuchung erliegen, Judas für ihre abartigen Zwecke als jüdischen Prototypus zu instrumentalisieren, und wenn Bachs Matthäuspasion unter dem Verdacht des Antisemitismus steht, dann kommt viel darauf an, wie Judas und seine Geschichte dort musikalisch gestaltet sind. Es spricht Bände, dass Schmidt dieser Frage keinerlei Aufmerksamkeit schenkt – dabei urteilt er auf mehr als 600 Seiten über ein musikalisches Kunstwerk!

Angesichts seines Buchs rechnet der unbefangene Leser mit dem schlimmsten. Beispielsweise hätte ein Bach mit antisemitischen Absichten die Vorkommnisse des Namens »Judas« oder die Beschreibungen seiner Taten oder die Verlautbarungen aus seinem Munde musikalisch negativ markieren oder

²⁶ Die – nahezu pazifistische – Kühnheit der moralischen Aussage dieses Textes entgeht denen, die wie Platen mit der sog. Judas-Arie (No. 42) nicht ins Reine kommen können und sie für innerlich widersprüchlich halten, weil ihr Anfang (»Gib mir *meinen* Jesum wieder«) angeblich aus Judas' Mund komme, der dann später in der Dritten Person erwähnt wird (Platen, Die Matthäus-Passion, 179–180). In meiner Deutung spricht während der gesamten Arie, auch an ihrem Anfang, die gläubige Person, die sich an Judas' Verrat mitschuldig fühlt und diesem »Mörder« so begegnen soll wie der neutestamentliche Vater gegenüber dem verlorenen Sohn. – Apropos Pazifismus: Wenn Jesus seinen Jüngern den Kampf gegen die bewaffnete Schar verbietet und sich freiwillig gefangen nehmen lässt (No. 28), so ist auch dies pazifistisch, geht aber längst nicht so weit in die Tiefe wie der Pazifismus aus der Judas-Arie, der mit einer allumfassenden Feindesliebe sogar zu einem verlorenen Sohn namens Judas zusammenhängt, nicht einfach nur mit den gefährlichen Konsequenzen des Waffengebrauchs (»Stecke dein Schwert an seinen Ort;/ denn wer das Schwert nimmt,/ der soll durchs Schwert umkommen« [No. 28]). – Was die Worte Jesu, mit denen ich meine Betrachtung überschrieben habe, für einen modernen, pragmatischen Pazifismus bedeuten könnten, habe ich woanders angedeutet (Müller, Friedliebende Blicke auf eine friedlose Welt, 12).

hervorheben können. Schlimmer noch, ein Bach mit antisemitischen Absichten hätte seinen Judas mit antisemitischen Stereotypen auskomponieren können, etwa mit auffälligen Disharmonien oder nerviger Stimmführung oder mit zitterigen Rhythmen.²⁷

Nichts von alledem findet sich in Bachs Musik. Beispielsweise führt er Judas in einem frühen Rezitativ harmonisch völlig unauffällig ein, mit geübter handwerklicher Routine. Um das zu erklären, muss ich kurz ausholen. Eine der musikalischen Standardaufgaben der Rezitative liegt darin, von der Tonart des vorausgegangenen Stücks zur Tonart des nachfolgenden Stücks überzuleiten. Zuweilen müssen dafür mehrere Tonarten durchlaufen werden (und zwar umso mehr, je weiter Ausgangs- und Zieltonart im Quintenzirkel voneinander entfernt sind). Für diese Modulationen gab es insbesondere im Barock wohletablierte Regeln, und wo ein Komponist diese Regeln befolgte, da sandte er seinem Publikum keine Signale aufzuhorchen. Genau diese unaufgeregte Harmonik bietet uns die namentliche Einführung des Verräters durch Bach, indem dort einfach von E-Dur nach D-Dur moduliert wird (No. 7).

Bedenken Sie: Bach war ein Meister darin, mithilfe harmonischer Überraschungen in seiner Musik subtile, aber auch deutliche Botschaften mitklingen zu lassen – es wäre ihm leichtgefallen, Judas' Namen auf herausstechende, unaufgelöste Weise mit dem teuflischen Tritonus zu brandmarken, mit einem Intervall über drei Ganztöne, das seinerzeit einerseits als krasse Dissonanz gegolten hat, andererseits recht harmlos in die Modulationen eingeflochten sein konnte. (Heute gehört der Tritonus zum Standard unserer Hörgewohnheiten, ist kein ausgesprochener Bedeutungsträger mehr; er findet sich besonders häufig im Jazz, ist aber inzwischen allgegenwärtig).

Die kurz darauf folgende Vertonung der ersten Judas-Worte, mit denen er seinen Verrat einfädelt, bietet keine musikalisch hervorgehobene Verunglimpfung des Sprechers (No. 7); Judas singt gravitatisch, ja majestätisch in der festlichen Königstonart D-Dur, in der die strahlenden Bach-Trompeten gestimmt zu sein pflegten (und die Bach auch für viele Jesus-Worte vorsieht). Nur das letzte Wort seines Angebots bietet einen ungewöhnlichen Sprung (»Ich will ihn euch verraten« [No. 7]).²⁸ Harmonisch hervorgehoben wird dadurch der Verrat, nicht die Person des Judas. Kurzum, mit musikalischen Mitteln verunglimpft Bach seinen Judas keineswegs – nein, er lässt ihn nicht anders klingen und singen als an einigen Stellen seinen Jesus.

Apropos Jesus: Ihn und nur ihn beschreibt schon der Anfang der Matthäuspasion (wie zitiert) im Gegensatz zu uns allen als unschuldig und frei von

²⁷ Ein Beispiel für eine negative Diskriminierung dieser Art, über das mehr zu sagen wäre, bietet der Satz VI – »Samuel« Goldenberg und »Schmuyle« – aus Modest Mussorgskijs »Bildern einer Ausstellung«.

²⁸ Jena, Das gehet meiner Seele nah, 133, vgl. Platen, Die Matthäus-Passion, 135.

Sünde. Er wird als Vorbild beschrieben, an dem wir uns orientieren sollen.²⁹ Aus seinen Reaktionen auf Judas können wir also lernen, wie wir mit dessen Verrat umgehen sollten – wenn wir könnten. Wie wir gleich sehen werden, reagiert Bachs Jesus auf Judas mit vorbildlichster Fairness.

Die erste der Reaktionen Jesu auf Judas ist seine kurze, aber nicht unfreundliche Antwort auf dessen Frage, ob er den prognostizierten Verrat begehen werde (»Bin ich's, Rabbi?«):

»Du sagest's.« (No. 11)

Diese Antwort hätte Bach mühelos mit Zorn, Wut und Verachtung vertonen können. Nichts davon findet sich in der Musik. Jesus antwortet ohne jede auffällige Harmonik, sondern schlicht und völlig unspektakulär.³⁰ Die Antwort wird von gleichsam schwebenden Streicherklängen untermalt, wie sie die »Vox Christi« in der Matthäuspassion oft begleiten, einer Art klingendem Heiligenschein.³¹

²⁹ Zum Beispiel: »Mein Jesus schweigt/ [...] Um uns damit zu zeigen,/ [...] daß wir in dergleichen Pein/ ihm sollen ähnlich sein« (No. 34).

³⁰ Unmittelbar vor Judas' Frage hatte Bachs Jesus dem – namentlich noch nicht genannten – Verräter mit dem Wort »we-*ehe*« (No. 11 Takt 7) gedroht und dafür auffälligerweise den Tritonus eingesetzt, ähnlich wie kurz davor bei dem Ausdruck »der wird mich verraten« (No. 11 Takt 4 – zu beidem Jena, Das gehet meiner Seele nah, 152). Hier *kann* der Interpret eine Wut Jesu über den teuflischen Verrat zum Ausdruck bringen (statt dessen ebenso gut aber auch eine Verzweiflung oder eine leise Traurigkeit). Doch der ganze Rest dieser Jesus-Worte bleibt harmonisch unauffällig im Stil eines Parlando-Rezitativs (das sich mit unproblematischer Tongebung insgesamt nicht aus F-Moll herausbewegt). Die erwähnten beiden Vorkommnisse des Tritonus bereiten meiner Interpretation deshalb keine gravierenden Schwierigkeiten, weil sie keine direkte Ansprache an Judas bieten. Wie man sagen könnte, ist Jesus abstrakt über *die Tat* des Verrates empört, doch sobald dem Verräter ein namentliches Gesicht eignet, kann Jesus nicht umhin, mit ihm menschlich, freundschaftlich, ja – wie noch zu zeigen – liebevoll umzugehen.

³¹ Zu dieser sehr speziellen Streicherbegleitung der allermeisten Jesus-Worte, die sich bereits bei Heinrich Schütz findet, siehe Jena, Das gehet meiner Seele nah, 114 f. – Noch an zwei anderen Stellen übrigens singt Jesus denselben Text (»Du sagest's«), der einfach nur eine Floskel der Zustimmung darstellt (anstelle von »Ja«): Einmal in seiner Antwort auf die Frage des Hohenpriesters, ob er »Christus, der Sohn Gottes« sei (No. 36a); und das andere Mal in seiner Antwort auf Pilatus' Frage: »Bist du der Jüden König?« (No. 43). In allen drei Fällen hat Bach die Antwort Jesu sehr ähnlich vertont, ohne ihren unterschiedlichen erzählerischen Umgebungen große musikalische Aufmerksamkeit zu schenken. Interessanterweise dienen die drei Fragen und Antworten sämtlich zur Rollen-Identifikation der in Rede stehenden Person: Einmal geht es um die Rolle von Judas,

Angesichts von Schmidts Buch ist es eine kleine Sensation, wie unaufgeregt Bach die besprochene Antwort an Judas musikalisch gestaltet. Er zeigt uns entschieden keine Reaktion auf ein verdammungswürdiges, verachtenswertes Subjekt.

Dies friedvolle Ergebnis verstärkt sich mit der allergrößten Deutlichkeit, wenn wir uns nun die zweite Reaktion Jesu auf Judas vor Ohren führen. Erinnern wir uns: Jesus hatte ihm früh ins Gesicht gesagt, dass Judas ihn verraten würde (No. 11); später, nachts am Ölberg, rüttelte er die schlafenden Jünger wach (mit der angstvollen Aussage »siehe, er ist da, der mich verrät« [No. 26]). Just in dem Augenblick kommt Judas mit der bewaffneten Schar, grüßt ihn – und küsst ihn als verabredetes Zeichen zur Markierung des Festzunehmenden (No. 26).

Jesus ahnt oder weiß, was ihn erwartet. Unerhörterweise beantwortet er den Judaskuss mit ruhigen, gefassten, geradezu liebevollen Klängen, und zwar harmonisch total stabil in der Königstonart D-Dur, ohne jede Schwankung oder Unruhe:

»Mein Freund, warum bist du kommen?« (No. 26)

Gerade diese Antwort hätte Bach mit denjenigen musikalischen Mitteln vertonen können, in denen er woanders in der Matthäuspassion negative Emotionen wie Ärger, Angst, Zorn, Wut und Verachtung gestaltet.³² Aber nein, wir hören nicht die leiseste Wut.³³ Wir hören keine Verurteilung, keine Verdammung und noch nicht einmal Enttäuschung.

zweimal um diejenigen von Jesus. Auch hier zeigt sich, dass Bach bei Judas nicht anders vorgeht als stellenweise bei Jesus. (Selbstredend behandelt Bach die beiden Gegenspieler nicht identisch. Wenn Bach nämlich umgekehrt bei dem Text Jesu auf weite Strecken ganz anders komponiert als bei Judas, so lässt sich das schon allein darauf zurückführen, dass Jesus in der Matthäuspassion eine viel größere Rolle spielt als Judas).

³² Und zwar auch bei der »Vox Christi«. Wo er beispielsweise seinen Jesus den nächtlichen Ärger der Jünger vorwegnehmen lässt (»In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir« [No. 14]) oder wo er in eigener Sache (wie dargetan) vorwegnehmend seinem Verräter droht (»doch wehe dem Menschen« [No. 11]), zeigt die Vertonung ein zerfaserndes Hin und Her der Harmonien, die weit davon entfernt sind, so ruhig und souverän und statisch zu klingen wie die harmonisch maximal stabile Antwort »Mein Freund, warum bist du kommen«. Zwar setzt Bach beim letzten Wort (»kommen«) zum D-Dur Akkord eine Septime hinzu, aber das ändert nichts an der harmonischen Gesamtstabilität der Antwort Jesu.

³³ Viele Bachhörer haben sich so sehr an die Matthäuspassion gewöhnt, dass sie nicht anders können, als schon bei der Bibellektüre die Musik Bachs im Stillen mitzuhören (Jena, Das gehet meiner Seele nah, 115) – was eine besondere Form der Gestaltwahrnehmung darstellt; der Bibeltext wird beim Lesen gleichsam mit Musik überschrieben.

Obwohl Jesus wissen muss oder doch ahnen kann, was Judas ihm antut, hält er an ihrer Freundschaft fest. Vielleicht hofft er, das Böse mit Liebe neutralisieren zu können. Vielleicht will er Judas in letzter Sekunde aus der Verräterei heraushelfen. Oder vielleicht sieht er ihn als notwendiges Werkzeug Gottes auf dem eigenen Weg in den Opfertod?³⁴

Wie dem auch sei – wer bei Bach die Antwort Jesu auf den Judaskuss erklingen hört und dabei die Ohren spitzt, statt an etwas anderes zu denken, etwa an die massenhafte Ermordung der Juden durch Deutsche im Zweiten Weltkrieg, wird zugeben: Sobald wir uns den Jesus der Matthäuspasion zum Vorbild nehmen, bietet die »Vox Christi« nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, dass Judas eine gnadenlose Behandlung verdient.³⁵

Juda verrecke? Ohne Bach.

8. Turbulente Chöre

In der Matthäuspasion vertont Bach (wie auch schon zuvor in der Johannespassion) die Verlautbarungen des Volks in Form sogenannter Turba-Chöre (von lat. *turba*, Getümmel, Trubel, Volkshaufen). Es sind bewegte, oft hektische, hochemotionale, aufgepeitschte Chorstücke, in denen teilweise sehr böse Worte gesungen werden, allesamt grundsätzlich aus dem Text des Matthäus-Evangeliums.

Wem es so geht, der kann sich kaum vorstellen, dass die biblische Frage »Mein Freund, warum bist du kommen?« völlig anders zu verstehen sein könnte. Um das Ausmaß unserer Vorprägung durch Bachs Musik zu ermessen, könnten wir uns (in einer Art Lockerungsübung hin zum Negativistischen) ausmalen, Bach hätte die Frage so vertont, als wäre das Wort »Freund« sarkastisch gemeint und als stünde dort ein abweisender Ausruf wie »Was willst du hier noch, Freundchen!« – Wie man an diesem zugespitzten Beispiel sieht, schließt Bachs Vertonung bestimmte ungute Deutungen des Evangelientextes deutlich hörbar aus. (Und das gilt *mutatis mutandis* auch für weniger extreme, aber immer noch ungute Deutungen des Textes: nämlich insbesondere für diejenigen, denen zufolge Jesus seinen Verräter dämonisiert oder denunziert hätte).

³⁴ So eine der Schlüsselthesen in Jens, Der Fall Judas.

³⁵ Man mag fragen, wie dieser Befund zum zitierten Wutausbruch der Gemeinde passt (»Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle« [No. 27b]). Wenn meine Interpretation richtig ist, liegt die Antwort auf der Hand: So wie die Jünger beim Thema der Parfumverschwendung im Chor übers Ziel hinausschießen und von Jesus zurückgepiffen werden (No. 4e), so schießt die Gemeinde bei Judas' Verrat übers Ziel hinaus und wird durch die Reaktion Jesu bereits im Vorgriff korrigiert (No. 26). Beide Male weist Jesus den Weg.

Schmidt macht viel Gewese um den musikalisch-textlichen Kontrast, der sich zwischen ihnen und den schlichten, innigen, sanften, ruhevollen Chorälen (aus dem Fundus der freien Stücke der Matthäuspassion) auftut. Findet sich hier nicht doch der Gegensatz zwischen »denen« und »uns«, zwischen den Bösen und den Guten, ja zwischen Juden und Christen, den er Bach vorwerfen will?

Bei unachtsamem Hinhören und flüchtiger Textlektüre könnte man dieser Idee verfallen.³⁶ Nichtsdestoweniger führt sie in die Irre; es handelt sich um keine wohlwollende Interpretation. Plausibler ist eine Deutung, der zufolge uns Bach mit seinen Turba-Chören das Charisma des Bösen vor Ohren führt, dem beliebige Menschengruppen dann zum Opfer fallen können, wenn sich ihre Individuen gegenseitig bestärken, anfeuern, hochschaukeln: und zwar mit dem einzigen Zweck, jemand anders fertigzumachen.

Es stimmt, dass eine große Zahl dieser Turba-Chöre im zweiten Teil der Matthäuspassion den schockierenden Ausrufen des – wie es sich trifft, jüdischen – Volks auf schockierende Weise Ausdruck verleihen. Doch wer jemals Chöre bei der Darbietung dieser Stücke beobachtet hat oder gar selber mitsingen durfte, wird nicht darum herumkommen zuzugeben, dass es sichtlich Freude

³⁶ Sie drängt sich besonders auf, wenn man das Matthäus-Evangelium durch die Brille des Johannes-Evangeliums liest und den Turba-Chören der Matthäuspassion durchs Hörrohr der Johannespassion lauscht (so wie wohl Schmidt, *Die Matthäuspassion*, 44, 670 f.). Dort (und nicht in der Matthäuspassion) wird das grausige Geschrei ausdrücklich den Juden in den Mund gelegt. Diesen gravierenden Unterschied zwischen den beiden überlieferten Passionsmusiken Bachs verliert Schmidt völlig aus den Augen und Ohren – einen Unterschied, der den jüdischen Pianisten und Dirigenten Daniel Barenboim (laut »Deutschlandfunk Kultur« vom 06.04.2007) dazu bewogen hat zu sagen, dass er die Johannespassion nicht dirigieren könne. – Wohlgermerkt, mit diesem Barenboim-Zitat und meinem Hinweis auf den textlichen Unterschied der zwei Passionen möchte ich nicht sagen, dass die Johannespassion an den Pranger gehört. Wer mit ihr ins Reine kommen möchte, muss völlig neu ansetzen – mit wieviel Aussicht auf Erfolg, weiß ich nicht. Wirkmächtig, aber nicht voll überzeugend ist die hochpessimistische Diagnose der Psychotherapeutin und Musikwissenschaftlerin Dagmar Hofmann-Axthelm, die das musikalisch von Bach bei den Turba-Chören der Johannespassion eingesetzte, zeitgenössische Stilmittel der sog. »perfidia« bzw. »fuga perfidiata« (nämlich der Hartnäckigkeit in der Wiederholung musikalischen Materials) mit der ehemaligen antisemitischen Formel »perfidii Judaei« (mit der Hartnäckigkeit, mit der die Juden an ihrem Glauben festhalten) verknüpft und diese Diagnose auch auf die Matthäuspassion ausdehnt (Hoffmann-Axthelm, *Die Judenchoere in Bachs Johannes-Passion*, 107–110). Das erscheint überzogen, denn es beweist zu viel: Die hartnäckige Wiederholung musikalischen Materials ist ein so weit verbreitetes Kompositionsmittel, dass wir allüberall Anspielungen auf eine angebliche religiöse Hartnäckigkeit der Juden heraushören könnten.

machen kann, die von Bach komponierte geballte Wut, die Verachtung, den Hass usw. gemeinschaftlich und gegeneinander herauszuschmettern.

Man singt und hört diese Chorsätze als Mitmacher, nicht aus der Distanz. Das ist ansteckende, begeisternde, euphorisierende Musik. Und wer sich ihrem Sog wie im Rausch ergibt, einerlei ob lauschend oder singend oder im Stillen mitsummend, der erlebt am eigenen Leib, wie ansteckend, begeisternd und euphorisierend es sein mag, sich im Gruppenrausch dem Bösen hinzugeben. Die Botschaft ist entschieden nicht: Hört her, was die anderen, die Bösen dort treiben. Die hörbare Botschaft ist keine Verunglimpfung, sondern: Ach, welche Freude macht es, böse zu sein!³⁷

Kann man angesichts dieser Musik allen Ernstes glauben, dass Bach die Phänomene des gemeinschaftlichen Hasses, der Gruppenwut usw. auf Juden beschränkt sah? Gegen diese Möglichkeit spricht dreierlei.

Erstens: Wie in den vorigen Abschnitten vorgeführt, rechnet Bach mithilfe seiner freien Stücke die verschiedenen Vergehen gegenüber Jesus wieder und wieder jedermann an, in der Ersten Person (sowohl Singular als auch Plural). Es geht um *unsere* Vergehen, und zwar um sämtliche – auch um diejenigen, die wir in gemeinschaftlicher Ekstase vollziehen.

Abgesehen davon sind Bachs Turba-Chöre, *zweitens*, nicht allein den Ausrufen des versammelten Volks gewidmet. Der früheste Turba-Chor der Matthäuspasion verleiht den kühl kalkulierten Mord-Plänen der örtlichen Machtelite Ausdruck (No. 4b); der nächste erschallt aus den Mündern der Jünger Jesu (mit ihrer kleinlichen, harschen Kritik an der Verschwendung seitens derjenigen

³⁷ Das gilt auch für den sog. Blutfluch, den ich bereits zitiert habe und den Schmidt in aller Ausführlichkeit abhandelt: »Sein Blut komme über uns und unsre Kinder!« (No. 50d; dazu Schmidt, Die Matthäuspasion, 450–456 *et passim*). Mit meiner Interpretation verträgt sich die wohlwollende These, der zufolge Bach und sein Textdichter diese – von Matthäus vorgegebenen und jedem damaligen Hörer geläufigen – Worte vorab durch ein Gegengewicht austariert haben. Denn in einem der freien Choralstücke des Librettos heißt es weiter vorne mit Blick auf Jesus (aus Sicht der gläubigen Gemeinde): »Du bist ja nicht ein Sünder/ Wie wir und *unsre Kinder*« (No. 37). Demzufolge sieht die Gemeinde nicht nur ihre derzeit erwachsenen Mitglieder als Sünder an, sondern die nachfolgenden Generationen genauso. Es geht wieder nicht darum, den anderen eine solche Generationenfolge der Schuld anzulasten, sondern die Allgegenwärtigkeit dieser Schuld herauszustellen. (Auffälligerweise hat Bach diesen Choral bereits in der Johannespassion verwendet; wenn Bach ihn Jahre später wiederverwendet, dann vermutlich auch deshalb, weil ihm dessen Botschaft wichtig war). – Abgesehen davon ist es gut möglich, den Blutfluch bei Matthäus als schriftstellerischen Kunstgriff zu deuten, mit dem er das Blut Jesu aus dem Weinkelch des Abendmahls wiederaufgreift (»Trinket alle daraus;/ das ist mein Blut des neuen Testaments,/ welches vergossen wird für viele/ zur Vergebung der Sünden« [No. 11]), um zu sagen: Den rufenden Juden und ihren Kindern wird gerade deshalb vergeben werden, weil das Blut Jesu auch über sie kommt.

Frau, die den Jesus salbt (No. 4d)). Zugegebenermaßen hören sich diese beiden frühen Chorsätze zwar böse an, liegen damit aber noch weit, weit unter dem Zenit des voll entfesselten Bösen, das später erklingt.³⁸ Das ist nicht allein durch den vorgegebenen Handlungsverlauf bedingt, es hat auch dramaturgische Gründe – wenn Bach die musikalische Macht des gemeinschaftlichen Bösen im weiteren Verlauf des Geschehens immer weiter steigert, dann unter anderem deshalb, weil er nicht von Anfang an sein ganzes Pulver verschießen kann.

Dass es verfehlt wäre, diesen weiteren Verlauf unter antisemitische Vorzeichen zu bringen, ergibt sich aus einer *dritten* Überlegung. Und zwar bekommen auch die römischen Soldaten – die keine Juden sind – einen starken Turba-Chor (No. 53). Zudem hat Bach einen der effektvolleren seiner Turba-Chöre überhaupt keiner der handelnden Gruppen in den Mund gelegt, sondern der reflektierenden Gemeinde, in Form eines zackigen Wutausbruchs gegen Judas, von dem im 6. Abschnitt schon die Rede war (No. 27b).

Hier haben wir einen kleinen Verstoß gegen die kompositorischen Gepflogenheiten; Turba-Chöre sind üblicherweise für die Darstellung des Geschehens zuständig, nicht für einen Kommentar aus der Beobachterposition. Wenn Bach diese Regel bricht, die er sonst überall in der Matthäuspassion befolgt, dann will er damit offenbar etwas hervorheben. Und es ist nicht schwer zu verstehen, was das sein soll: Indem die anderen Turba-Chöre (die Vertonungen der Gruppenreden aus dem Matthäus-Text) allesamt mit Verfehlungen zu tun haben, denen Jesus ausgesetzt ist und an denen wir Mitschuld tragen, setzt Bach eine ganze Serie von Chorstücken auf die Anklagebank; mitgegangen, mitgefangen – alle Turba-Chöre sind einem moralischen Verdacht seitens Bachs und seiner Zuhörer ausgesetzt, *also auch derjenige Turba-Chor, mit dem die Gemeinde gegen Judas wütet*. Und das wiederum bedeutet, dass wir uns laut Bach vorsehen müssen vor dem Übel, das aus selbstgerechter Betrachtung der Leiden Jesu hervorgehen kann. Niemand, wirklich niemand ist gefeit davor. Eine raffiniertere Warnung vor den Gefahren eines Antisemitismus, der sich aus der Leidensgeschichte Jesu speist, lässt sich kaum denken.

Ich will nicht bestreiten, dass es möglich ist, die Matthäuspassion als antisemitische Musik zu hören. Hass kann wahrhaft widerliche Wunder wirken: Wer verblendet ist und weder auf Text noch Musik achtet, kann kurze Elemente der Matthäuspassion aus ihrem Zusammenhang reißen und sich an diesen Fetzen ergötzen; eine ernstzunehmende Interpretation ergibt sich daraus nicht.

³⁸ Musikalisch wohl am krassesten in dieser Hinsicht ist der Turba-Chor »Er ist des Todes schuldig« (No. 36b), wo sich Bach extravaganter kompositorischer Mittel bedient, indem er die kontrapunktischen Einsätze in eigenwilliger Folge bringt, die Stimmführung des 1. Basses mit übermäßigen Dreiklangsbrechungen gestaltet und melodisch ungewöhnliche Akkordfolgen einsetzt.

Ganz allgemein lassen sich unsere Hör-Erlebnisse stark durch Voreinstellungen aller Art bestimmen. Und so kann man, wenn man will, die Aufmerksamkeit der Hörer – etwa durch entsprechende Hinweise im Programmheft – sehr wohl so beeinflussen, dass Antisemitismus zum Vorschein kommt: als extern getriggerte Gestaltwahrnehmung, die sich aus der Musik nicht zwingend ergibt, aber in sie hineingelegt werden kann.³⁹

Wer sich in diese Hörweise hineinziehen lässt, dem entgeht freilich nicht allein das Vergnügen an großer Musik. Ihm entgeht auch die bei Bach gut hörbare Erfahrung, der zufolge alle Menschen darin gleich sind, sich im kleinen wie im großen den Anziehungskräften des Bösen hingeben zu können – aber auch darin gleich, darüber voller Trauer reflektieren zu können, mit der Hoffnung auf Besserung. Und ihm entgeht auch noch die große Geste der Liebe, mit der Bachs Jesus den Judaskuss singend beantwortet, ohne Wut, ohne Verdammung, ohne jede Aufgeregtheit, sondern mit der allergrößten Selbstverständlichkeit: *Mein Freund, warum bist du kommen?*⁴⁰

³⁹ Bezeichnenderweise gibt Schmidt zu, dass die meisten der von ihm monierten »indirekt judenfeindlichen« Spitzen der Matthäuspassion heutzutage von fast keinem Hörer wahrgenommen werden (Schmidt, Die Matthäuspassion, 45). Warum er das zu ändern wünscht, ist schwer nachzuvollziehen – insbesondere insofern, als er mit Blick auf heute erreichte theologische Einsichten über die Schuldlosigkeit der Juden am Tod Jesu ausführt: »Was in der [theologischen] Fachwissenschaft geklärt sein mag, ist noch längst nicht in die Gemeinden und unter die Menschen gedrungen, die die Passionen von J. S. Bach aufführen und hören. Unter ihnen stoße ich immer noch auf die traditionelle Auffassung, *die* Juden hätten Jesus ans Kreuz gebracht. Zu den Gründen gehört auch, dass viele Menschen heute erst durch die Passionen Bachs Kenntnis von der Passionsgeschichte Jesu erhalten. Nehmen sie die biblischen Texte für historisch bare Münze, geraten sie in die Gefahr, aus ihr jene traditionelle Kollektivschuldthese herauszuhören« (a. a. O., 460, Hervorhebung dort). Dass diese Gefahr durch Kenntnisnahme der Details seiner Fallstudie *steigt* (wie er im Eingangszitat meiner Fußnote selber sagt), scheint dem Zauberlehrling tragischerweise zu entgehen (vgl. Fußnote 19 im vorangehenden Aufsatz).

⁴⁰ Auf diese Auftragsarbeit für den vorliegenden Band hätte ich mich nie eingelassen, wenn der Mainzer Musikwissenschaftler Birger Petersen nicht versprochen hätte, mir bei meinen musikalischen Sorgen weiterzuhelfen. Obgleich ich für sämtliche Fehler, die mir unterlaufen sind, selber geradestehen muss, danke ich ihm herzlich für Rat und Tat. Dank an Raphael Alpermann, Bertold Becker, Kerstin Behnke, Wolfgang Böhmer, Christoph Demian, Anton Koch, Felix Mühlhölzer, Edvin Østergaard, Andreas Pangritz sowie den Mitgliedern meines Kolloquiums für wertvolle Hinweise zu früheren Fassungen; Dank an Enya Blohm-Sievers für Unterstützung bei Fußnoten und Bibliographie. Meiner Mutter danke ich dafür, dass sie mir vor über dreißig Jahren die Tür zur Matthäuspassion geöffnet hat.

Literaturverzeichnis

- Bach, Johann Sebastian, Die »Neue Bach-Ausgabe«. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. v. Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen/Bach-Archiv Leipzig, Kassel 1954–2007.
- Becker, Jakob/Zimmermann, Daniel, Es war, wie geschrieben steht. Jesu Leben nach den Evangelien neu erzählt und kontrovers gedeutet, Heidelberg 2015.
- Busch, Wilhelm, Die fromme Helene, Zürich 1974.
- Hoffmann-Axthelm, Dagmar, Die Judenchöre in Bachs Johannes-Passion, in: Freiburger Rundbrief 5 (1998), 103–111.
- Jena, Günter, Das geht meiner Seele nah. Die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach, Freiburg 2001.
- Jens, Walter, Der Fall Judas. Roman, Stuttgart 1975.
- Meggle, Georg, Wer ist Antisemit?, in: Johannes L. Brandl/Daniel Messelken/Sava Wedman (Hrsg.), Denken. Reden. Handeln. Thinking. Talking. Acting. Nachträge zu einem Salzburger Symposium mit Georg Meggle, Open Access Publikationsserver der Universität Salzburg 2021, 491–498.
- Müller, Olaf, Friedliebende Blicke auf eine friedlose Welt. Haben pazifistische Sichtweisen noch einen Platz in der Friedensforschung?, in: W&F (2023), Dossier 96, 10–13.
- Müller, Olaf, Unbemerkte Religiosität. Philosophisch auf der Suche nach Gott, in: Gregor Betz u. a. (Hrsg.), Weiter Denken. Über Philosophie, Wissenschaft und Religion, Berlin 2015, 277–303.
- Müller, Olaf, Vom Verdacht zur Verunstaltung. Polemik gegen die moralische Überschreibung großer Kunstwerke am Beispiel von Botticelli, Bach und Tolstoi, in diesem Band.
- Müller, Olaf, Wer ist kein Antisemit? Versuch über die Versuchung einer Definition, Vortrag vom 12.02.2020, unveröffentlicht. Das Manuskript kann beim Autor angefordert werden.
- Oz, Amos, Judas. Roman, Berlin 2015.
- Petzoldt, Martin, Bach-Kommentar. Fest- und Kasualkantaten. Passionen. Bd. III, hg. v. Norbert Bolin, Kassel 2018.
- Platen, Emil, Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach, München 1991.
- Schmidt, Johann, Die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach. Zur Geschichte ihrer religiösen und politischen Wahrnehmung und Wirkung, Studien zu Kirche und Israel 11, Leipzig 2018.