

# HÖRBARE | UNGEHÖRTE STIMMEN

**J.S. BACH: JOHANNESPASSION (1725)**  
mit einer Uraufführung von  
**NIK BOHNENBERGER**



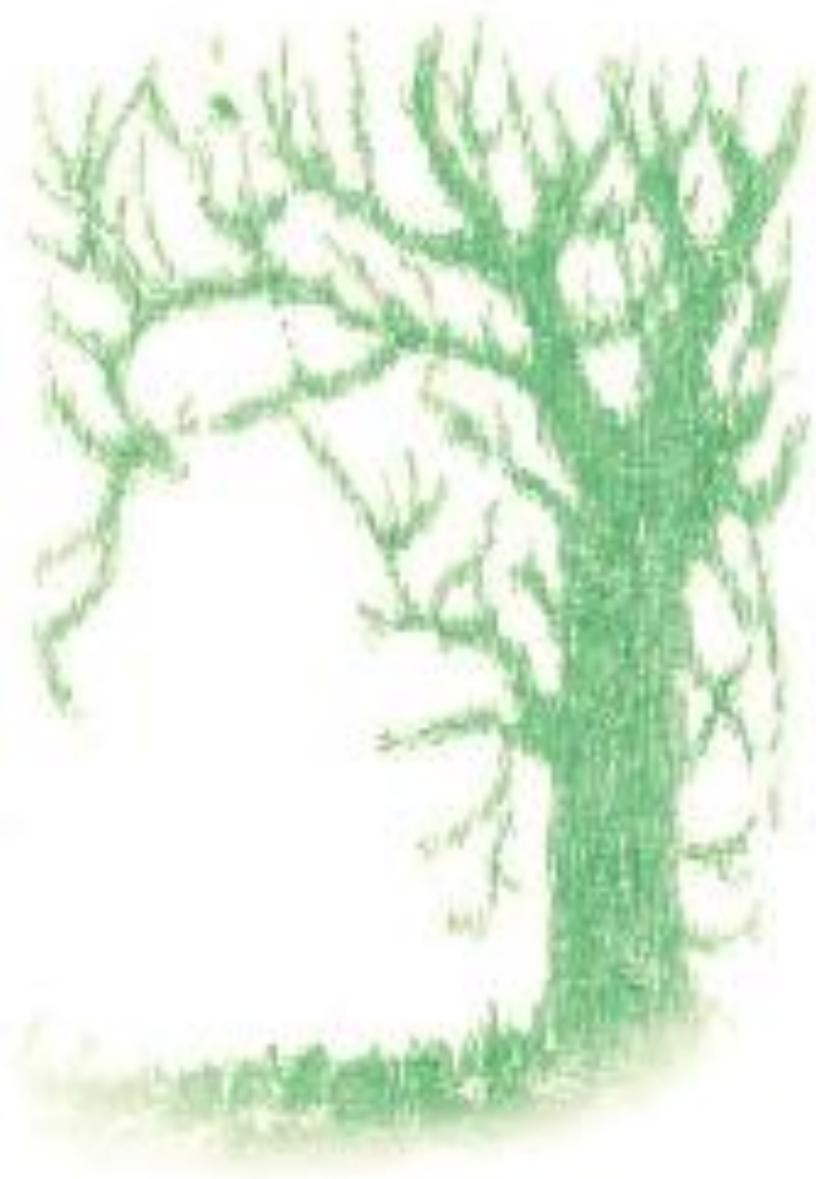
**NEUER KAMMERCHOR BERLIN**

Künstlerische Leitung: Adrian Emans

**ENSEMBLE WUNDERKAMMER**



**Classic Remise**  
Berlin | Düsseldorf



## Hörbare | Ungehörte Stimmen

---

Seit über einem Jahr befindet sich Deutschland durch die Covid-19-Pandemie im Ausnahmezustand und seit ebenfalls über einem Jahr plant und erarbeitet der Neue Kammerchor Berlin die Aufführung und kritische Auseinandersetzung mit der Johannespassion von Johann Sebastian Bach. Die ursprünglich geplanten Konzerttermine – wie üblich für die Johannespassion um und kurz vor den Osterfeiertagen – mussten wegen der dato ungünstigen Situation durch das Coronavirus verschoben werden. Umso mehr freuen wir uns, dass unser Projekt und die Konzerte nun im Herbst 2021 unter Pandemie-gerechten Auflagen stattfinden können.

In dem letzten Jahr hat der NKC es geschafft, kontinuierlich weiterzuarbeiten. Wir haben uns an das digitale Proben angepasst und letztendlich im Sommer 2020 mit „Mensch und Maschine“ erfolgreich mehrere Konzerte auf die Bühne bringen können. Durch eine Kooperation mit der Clinker Lounge ist es uns ab Juni 2021 sogar möglich gemacht worden, wieder in real miteinander zu proben. Dies gab uns neue Kraft für die Endphase der Erarbeitung der Johannespassion.

Während der Pandemie ist besonders auffällig geworden, wie oft antisemitische Äußerungen getätigt werden und als vermeintlich logische Begründung für diskriminierende Handlungen verwendet werden. Wir sollten jahrelang bestehende Konzepte und Denkweisen neu und reflektiert betrachten. So auch die womöglich gezielt diskriminierende Darstellung von Juden und Jüd:innen in der Johannespassion. Wir wollen das Thema Antisemitismus und Antijudaismus behandeln und die Johannespassion darunter beleuchten.

Der Komponist Nik Bohnenberger hat sich in das Thema verstärkt eingelesen und die Kompositionsweise Bachs analysiert, um eine Verbindung zwischen der Johannespassion und den Auswirkungen antisemitischen Handelns in seiner eigenen Komposition zu erschaffen. Sie können mehr zu dem Schaffensprozess der in die Johannespassion eingepflegten Uraufführung in dem Interview mit Nik Bohnenberger nachlesen. Wir laden Sie ebenfalls ein, sich unterschiedliche, fachkundige Perspektiven zu dem Thema Antisemitismus (in Bachs Johannespassion) anzuhören und sich in die eigens für das Projekt verfassten und zusammengetragenen Texte des Programmheftes einzulesen.

In Zusammenhang mit den Konzerten wird es eine Podiumsdiskussion geben, die am 10.10. um 14 Uhr in der Clinker Lounge (Saarbrücker Straße 36-38, 10405 Berlin) veranstaltet wird. Die Teilnahme an der Podiumsdiskussion ist kostenfrei, wir bitten aber um eine vorherige Anmeldung per Mail an [podium@neuerkammerchoberlin.de](mailto:podium@neuerkammerchoberlin.de).

Besonderer Dank für die Unterstützung unseres Projekts geht an die Senatsverwaltung für Kultur und Europa, den Vorstand des NKCs sowie den Kurator des Projektes Monty Ott. Zudem möchten wir uns herzlich bei Nik Bohnenberger, Malin Meier und Adrian Emans bedanken, ohne die das Projekt „Gehörte | Ungehörte Stimmen“ nicht machbar gewesen wäre. Vielen Dank, Nik, für deine Komposition, deine vielen Gedanken zum Thema und vor allem für die viele Zeit, die du in das Projekt und die Extra-Proben gesteckt hast. Vielen Dank, Malin, für deine großartige Projektorganisation, deine Erreichbarkeit bei allen Fragen, deinen investierten Zeitaufwand und dein Engagement über den langen Zeitraum. Vielen Dank, Adi, für deine künstlerische Leitung des Projektes. Danke, dass du uns in den letzten eineinhalb Jahren auf unterschiedlichstem Wege – online, auf Abstand innen oder draußen unter der Brücke - mit immer neuem künstlerischem Input motiviert, unterstützt und zusammengehalten hast.

---

### Mitwirkende

Neuer Kammerchor Berlin

Ensemble Wunderkammer

**Künstlerische Leitung:** Adrian Emans

**Solist:innen:** Anja Petersen (Sopran)

Anne-Lisa Nathan (Alt)

Jan Kobow (Tenor)

Franz Schilling (Jesus)

Sebastian Noack (Bass)

**Projektkoordination:** Malin Meier

**Technik:** Jupp Wegner

Aaron Seitz

Über Applaus freuen wir uns am Ende der beiden Konzertblöcke.

Wir weisen freundlich darauf hin, dass Tonaufnahmen des Konzertes nur nach Rücksprache mit dem Neuen Kammerchor Berlin zu veröffentlichen sind. Wir freuen uns über Fotos in den sozialen Medien unter den angegebenen Hashtags am Ende des Programmheftes.

## Inhaltsverzeichnis

Geleitwort \_\_\_\_\_ S. 6

*apl. Prof. Dr. Samuel Salzborn*

Libretto Johannespassion J.S. Bach \_\_\_\_\_ S. 7

Libretto Uraufführung „...aber wir sind lebendig...“ Nik Bohnenberger \_\_\_\_\_ S. 20

Der christlich-jüdische Dialog: Erreichtes und Herausforderungen \_\_\_\_\_ S. 22

*apl. Prof. Dr. Ursula Rudnick*

Die kritische Johannespassion als Instrument der Kritik christlicher  
Dominanzkultur \_\_\_\_\_ S. 26

*Monty Ott*

Die antijüdischen Aussagen im Johannesevangelium und in der Johannespassion nach  
Bach \_\_\_\_\_ S. 30

*Marion Gardei*

Wie man's macht, ist's verkehrt: Bachs musikalische Umsetzung antisemitischer Inhalte in der  
Johannespassion \_\_\_\_\_ S. 36

*Dr. Lars Fischer*

Interview mit dem Komponisten Nik Bohnenberger zu seiner heute uraufgeführten  
Komposition „...aber wir sind lebendig...“ \_\_\_\_\_ S. 49

*Maria Gable*

Biografien \_\_\_\_\_ S. 62

Abschließende Worte \_\_\_\_\_ S. 69



## Geleitwort

Lässt man die überzeugten Antisemit\*innen außer Acht, lässt sich auf einer sehr allgemein formulierten Ebene vermutlich relativ schnell eine proklamatorische Zustimmung für einen Kampf gegen Antisemitismus herstellen. Gleichwohl steht in Frage, ob diese Zustimmung auch Bestand hat, wenn es um den Antisemitismus im jeweils *eigenen* politischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Milieu geht, um die eigenen Interessen und Vorlieben. So zeigt sich auch in jüngeren Debatten, dass gerade die Auseinandersetzung mit Antisemitismus im künstlerisch-kulturellen Kontext oft mit einer Abwehr verbunden ist, bei der schnell nicht mehr über Antisemitismus und die notwendige Kritik am Antisemitismus, sondern über angeblich unberechtigte „Vorwürfe“ gesprochen, damit vom Thema abgelenkt und eine selbstkritische Auseinandersetzung vermieden wird.

Umso wichtiger ist es, Auseinandersetzungen über und mit Antisemitismus gerade auch in den Bereichen zu führen, vor denen nur allzu oft die Augen verschlossen werden: fraglos ist Johann Sebastian Bach einer der renommiertesten Komponisten der Neuzeit; ebenso fraglos finden sich in seinen Werken, besonders der Johannespassion, antisemitische Stereotype und Ressentiments, bei denen Bach den christlichen, insbesondere lutherisch geprägten Antisemitismus musikalisch-kulturell adaptierte – und so nicht nur auf einer intellektuellen, sondern einer emotionalen Ebene konsumerabel machte: Menschen, die sich musikalisch von Bach angesprochen fühlen, werden so auf einer emotionalen Ebene in den Bann gezogen, in dem Antisemitismus mit klingt.

Wenn man Aufklärung im Kampf gegen Antisemitismus für unhintergebar hält, muss man sehen, dass Antisemitismus als Weltbild gleichermaßen kognitive, wie emotionale Dimensionen hat, eine Verbindung aus Weltanschauung und Leidenschaft ist, wie Jean-Paul Sartre bereits 1945 schrieb. Und das heißt: der Kampf gegen Antisemitismus muss immer beides im Blick haben – und insofern auch und ganz besonders mit kulturellen Mitteln und einer selbstkritischen Thematisierung im musikalischen Kontext erfolgen.

apl. Prof. Dr. Samuel Salzborn

Ansprechpartner des Landes Berlin zu Antisemitismus

# Libretto Johannespassion

<p><b>Erster Teil</b></p> <p><b>Chor</b> O Mensch, beweine deine Sünde groß, Darum Christus seines Vaters Schoß Äußert und kam auf Erden; Von einer Jungfrau rein und zart Für uns er hie geboren ward, Er wollte der Mittler werden, Den Toten er das Leben gab Und legt dabei alle Krankheit ab Bis sich die Zeit herdrange, Daß er für uns geopfert würd, Trüg unser Sünden schwere Bürd Wohl an dem Kreuze lange.</p> <p><b>2a. Evangelist</b> <i>Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn verriet, wußte den Ort auch, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schar und der Hohepriester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Wen suchet ihr?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Sie antworteten ihm:</i></p> <p><b>2b. Chor</b> <i>Jesus von Nazareth.</i></p> <p><b>2c. Evangelist</b> <i>Jesus spricht zu ihnen:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Ich bin's.</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Judas aber, der ihn verriet, stand auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bin's, wichen sie zurücke und fielen zu Boden. Da fragete er sie abermal:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Wen suchet ihr?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Sie aber sprachen:</i></p> <p><b>2d. Chor</b></p>	<p><b>Part One</b></p> <p><b>Chorus</b> O mankind, mourn your great sins, for which Christ left His Father's bosom and came to earth; from a virgin pure and tender He was born here for us, He wished to become our Intercessor, He gave life to the dead and laid aside all sickness until the time approached that He would be offered for us, bearing the heavy burden of our sins indeed for a long time on the Cross.</p> <p><b>2a. Evangelist</b> <i>Jesus went with His disciples over the brook Cedron, where there was a garden, into which Jesus entered with His disciples. Judas, however, who betrayed Him, also knew the place, for Jesus often met there with His disciples. Now Judas, having gathered a band of servants of the high priests and Pharisees, came there with torches, lamps, and weapons. Now Jesus, knowing all that would happen to Him, went out and said to them:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Whom do you seek?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>They answered Him:</i></p> <p><b>2b. Chorus</b> <i>Jesus of Nazareth.</i></p> <p><b>2c. Evangelist</b> <i>Jesus said to them:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>I am He.</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Judas, however, who betrayed Him, stood also with them. Now when Jesus said to them: I am He, they drew back and fell to the ground. Then He asked them again:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Whom do you seek?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>They said, however:</i></p> <p><b>2d Chorus</b> <i>Jesus of Nazareth.</i></p>
---	---

*Jesus von Nazareth.*

## **2e. Evangelist**

*Jesus antwortete:*

### **Jesus**

*Ich hab's euch gesagt, daß ich's sei, suchet ihr denn mich, so lasset diese gehen!*

### **3. Choral**

O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,  
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!  
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,  
Und du mußt leiden.  
(„Herzliebster Jesus, was hast du verbrochen,“ verse 7)

### **4a. Evangelist**

*Auf daß das Wort erfüllet würde, welches er sagte: Ich habe der keine verloren, die du mir gegeben hast. Da hatte Simon Petrus ein Schwert und zog es aus und schlug nach des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm sein recht Ohr ab; und der Knecht hieß Malchus. Da sprach Jesus zu Petro:*

### **Jesus**

*Stecke dein Schwert in die Scheide! Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?*

### **5. Choral**

Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich  
Auf Erden wie im Himmelreich.  
Gib uns Geduld in Leidenszeit,  
Gehorsam sein in Lieb und Leid;  
Wehr und steur allem Fleisch und Blut,  
Das wider deinen Willen tut!  
(„Vater unser im Himmelreich,“ verse 4)

### **6. Evangelist**

*Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesus und bunden ihn und führten ihn aufs erste zu Hannas, der was Kaiphass Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Kaiphass, der den Juden riet, es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.*

### **7. Arie Alt**

Von den Stricken meiner Sünden  
Mich zu entbinden,  
Wird mein Heil gebunden.  
Mich von allen Lasterbeulen  
Völlig zu heilen,  
Läßt er sich verwunden.

### **8. Evangelist**

*Simon Petrus aber folgte Jesu nach und ein ander Jünger.*

## **2e. Evangelist**

*Jesus answered:*

### **Jesus**

*I have told you, that I am He, if you seek Me, then let these go!*

### **3. Chorale**

O great love, o love beyond measure,  
that brought You to this path of martyrdom!  
I lived with the world in delight and joy,  
and You had to suffer.

### **4a. Evangelist**

*So that the word might be fulfilled, which He spoke: „I have lost none that You have given to me.“ Then Simon Peter, who had a sword, drew it out and struck at the servant of the high priest and cut off his right ear; and the servant's name was Malchus. Then Jesus said to Peter:*

### **Jesus**

*Put your sword in its sheath! Shall I not drink the cup, which My Father has given to Me?*

### **5. Choral**

Your will be done, Lord God, likewise  
On earth as in heaven.  
Grant us patience in time of sorrow,  
to be obedient in love and suffering;  
check and guide all flesh and blood  
that acts contrary to Your will!

### **6. Evangelist**

*The band, however, and the captain and the servants of the Jews took Jesus and bound Him and led Him first to Annas, who was the father-in-law of Caiaphas, the high priest that year. It was Caiaphas, however, who counselled the Jews, that it would be good for one man to be destroyed for the people.*

### **7. Aria Alto**

To untie me  
From the knots of my sins,  
my Savior is bound.  
To completely heal me  
Of all blasphemous sores,  
He allows Himself to be wounded.

### **8. Evangelist**

*Simon Peter however followed after Jesus with another disciple.*

**9. Arie Sopran**

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten  
 Und lasse dich nicht,  
 Mein Leben, mein Licht.  
 Befördre den Lauf,  
 Und höre nicht auf,  
 Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

**10. Evangelist**

*Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Palast. Petrus aber stand draußen für der Tür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus und redete mit der Türhüterin und führte Petrum hinein. Da sprach die Magd, die Türhüterin, zu Petro:*

**Magd**

*Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?*

**Evangelist**

*Er sprach:*

**Petrus**

*Ich bin's nicht.*

**Evangelist**

*Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'r gemacht (denn es war kalt) und wärmeten sich. Petrus aber stand bei ihnen und wärmete sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre.*

*Jesus antwortete ihm:*

**Jesus**

*Ich habe frei, öffentlich geredet für der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgenen geredt. Was fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe! Siehe, dieselbigen wissen, was ich gesaget habe.*

**Evangelist**

*Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabeistunden, Jesu einen Backenstreich und sprach:*

**Diener**

*Solltest du dem Hohenpriester also antworten?*

**Evangelist**

*Jesus aber antwortete:*

**Jesus**

*Hab ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, hab ich aber recht geredt, was schlägest du mich?*

**9. Aria Soprano**

I follow You likewise with happy steps  
 And do not leave You,  
 my Life, my Light.  
 Pursue your journey,  
 and don't stop,  
 continue to draw me on, to push me, to urge me.

**10. Evangelist**

*This same disciple was known to be the high priest and went inside with Jesus in the high priest's palace. Peter however stood outside at the door. Then the other disciple, who was known to the high priest, went outside and spoke with the girl guarding the door and brought Peter inside. Then the maid, the doorkeeper, said to Peter:*

**Maid**

*Aren't you one of this man's disciples?*

**Evangelist**

*He said:*

**Peter**

*I am not.*

**Evangelist**

*However the soldiers and servants stood around and they had made a coal fire (for it was cold) and warmed themselves. Peter however stood with them and warmed himself. But the high priest questioned Jesus about His disciples and about His teachings. Jesus answered him:*

**Jesus**

*I have freely and openly spoken before the world. I have taught all the time in the synagogue and in the temple, where all Jews gather, and I have said nothing in secret. Why do you ask me about this? Ask those about it, who have heard what I said to them! Behold, these same people know what I have said.*

**Evangelist**

*As He was saying this, however, one of the servants who stood by gave Jesus a blow on his cheek and said:*

**Diener**

*Is this how You answer the high priest?*

**Evangelist**

*Jesus however answered:*

**Jesus**

*If I have spoken ill, then make it known that it is ill spoken; however if I spoke rightly, why do you strike Me?*

**11. Choral**

Wer hat dich so geschlagen,  
 Mein Heil, und dich mit Plagen  
 So übel zugericht?  
 Du bist ja nicht ein Sünder  
 Wie wir und unsre Kinder,  
 Von Missetaten weißt du nicht.

Ich, ich und meine Sünden,  
 Die sich wie Körnlein finden  
 Des Sandes an dem Meer,  
 Die haben dir erreget  
 Das Elend, das dich schläget,  
 Und das betrübte Marterheer.  
 („O Welt, sieh hier dein Leben,“ verses 3 and 4)

**11a. Arie Bass und Choral Sopran**

Himmel reiße, Welt erbebe,  
 Fallt in meinen Trauertönen,  
**Jesu, deine Passion**  
 Sehet meine Qual und Angst,  
 Was ich, Jesu, mit dir leide!  
**Ist mir lauter Freude,**  
 Ja ich zähle deine Schmerzen,  
 O zerschlagner Gottessohn,  
**Deine Wunden, Kron, und Hohn**  
 Ich erwähle Golgatha  
 Vor die schönste Weltgebäude.  
**Meines Herzens Weide.**  
 Werden auf den Kreuzeswegen  
 Deine Dornen ausgesät,  
**meine Seel auf Rosen geht,**  
 Weil ich in Zufriedenheit  
 Mich deine Wunden senke,  
**Wenn ich dran gedenke,**  
 So erblick ich in dem Sterben,  
 Wenn ein stürmend Wetter weht,  
**In dem Himmel eine Stätt**  
 Diesen Ort, dahin ich mich  
 Täglich durch den Glauben lenke.  
**Mir deswegen schenke!**  
 („Jesu Leiden, Pein und Tod,“ verse 33)

**12a. Evangelist**

*Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem  
 Hohenpriester Kaiphas, Simon Petrus stund und  
 wärmte sich, da sprachen sie zu ihm:*

**12b. Chor**

*Bist du nicht seiner Jünger einer?*

**12c. Evangelist**

*Er leugnete aber und sprach:*

**Petrus**

*Ich bin's nicht.*

**11. Chorale**

Who has struck you thus,  
 my Savior, and with torments  
 so evilly used You?  
 You are not at all a sinner  
 Like us and our children,  
 You know nothing of transgressions.

I, I and my sins,  
 that can be found like the grains  
 of sand by the sea,  
 these have brought You  
 this misery that assails You,  
 and this tormenting martyrdom.

**11a. Aria Bass and Chorale Soprano**

Crack open, heaven, tremble, world,  
 descend into my lament,  
**Jesus, Your passion**  
 Behold my anguish and fear,  
 that I suffer, Jesus, with You!  
**Is pure joy to me,**  
 Yes, I count Your pains,  
 O battered Son of God,  
**Your wounds, thorns and shame**  
 I choose Golgatha  
 Before all other contemptible worldly sites.  
**My heart's pasture.**  
 Although upon the way of the Cross  
 Your thorns are strewn,  
**My soul walks on roses**  
 Since in contentment  
 I sink myself into Your wounds,  
**when I think upon it;**  
 thus I hold in vision in the face of death,  
 when a raging storm blusters,  
**a place in heaven**  
 this place, towards which  
 daily I am headed through faith.  
**Grant me for its sake!**

**12a. Evangelist**

*And Hannas send Him bound to the high priest  
 Caiaphas. Simon Peter stood and warmed himself,  
 when they said to him:*

**12b. Chorus**

*Aren't you one of His disciples?*

**12c. Evangelist**

*He denied it however and said:*

**Peter**

*I am not.*

<p><b>Evangelist</b> <i>Spricht des Hohenpriesters Knecht' einer, ein Gefreundter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:</i></p> <p><b>Knecht</b> <i>Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähele der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich. (Matthäus 26:75)</i></p> <p><b>13. Arie Tenor</b> Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel, Wirf, Himmel, deinen Strahl auf mich! Wie freventlich, wie sündlich, wie vermessen Hab ich, o Jesu, dein vergessen! Ja, nähm ich gleich der Morgenröte Flügel, So holte mich mein strenger Richter wieder, Ach! Fallt vor ihm in bitterm Tränen nieder!</p> <p><b>14. Choral</b> Petrus, der nicht denkt zurück, Seinen Gott verneinet, Der doch auf ein' ernsten Blick Bitterlichen weinet. Jesu, blicke mich auch an, Wenn ich nicht will büßen; Wenn ich Böses hab getan, Rühre mein Gewissen! („Jesu Leiden, Pein und Tod,“ verse 10)</p> <p><b>Zweiter Teil</b></p> <p><b>15. Choral</b> Christus, der uns selig macht, Kein Bös' hat begangen, Der ward für uns in der Nacht Als ein Dieb gefangen, Geführt für gottlose Leut Und fälschlich verklaget, Verlacht, verhöhnt und verspeit, Wie denn die Schrift saget. („Christus, der uns selig macht,“ verse 1)</p> <p><b>16a. Evangelist</b> <i>Da führeten sie Jesum von Kaiphas vor das Richthaus, und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen heraus und sprach:</i></p> <p><b>Pilatus</b> <i>Was bringet ihr für Klagen wider diesen Menschen?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Sie antworteten und sprachen zu ihm:</i></p>	<p><b>Evangelist</b> <i>One of the high priest's servants, a friend of the man whose ear Peter had cut off, said:</i></p> <p><b>Servant</b> <i>Didn't I see you in the garden with Him?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Then Peter denied it again, and just then the cock crew. Then Peter recalled Jesus' words and went out and wept bitterly.</i></p> <p><b>13. Arie Tenor</b> Crush me, you rocks and hills, hurl, heaven, your bolt at me! How wantonly, how sinfully, how presumptuously. Have I, o Jesus, forgotten You! Indeed, even if I took up the wings of the dawn, my stern Judge would fetch me back again; Alas! Fall before Him with bitter tears!</p> <p><b>14. Chorale</b> Peter, who did not recollect, denied his God, who yet after a serious glance wept bitterly. Jesus, look upon me also, when I will not repent; when I have done evil, stir my conscience!</p> <p><b>Part two</b></p> <p><b>15. Chorale</b> Christ, who makes us blessed, committed no evil deed, for us He was taken in the night like a thief, led before godless people and falsely accused, scorned, shamed, and spat upon, as the Scripture says.</p> <p><b>16a. Evangelist</b> <i>Then they led Jesus before Caiaphas in front of the judgment hall, and it was early. And they did not go into the judgement hall, so that they would not become unclean; rather that they could partake of Passover. Then Pilate came outside to them and said:</i></p> <p><b>Pilate</b> <i>What charge do you bring against his Man?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>They answered and said to him:</i></p>
--	---

<p><b>16b. Chor</b>  <i>Wäre dieser nicht ein Übeltäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.</i></p> <p><b>16c. Evangelist</b>  <i>Da sprach Pilatus zu ihnen:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Da sprachen die Jüden zu ihm:</i></p> <p><b>16d. Chor</b>  <i>Wir dürfen niemand töten.</i></p> <p><b>16e. Evangelist</b>  <i>Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus und rief Jesu und sprach zu ihm:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Bist du der Jüden König?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Jesus antwortete:</i></p> <p><b>Jesus</b>  <i>Redest du das von dir selbst, oder haben's dir andere von mir gesagt?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Pilatus antwortete.</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Bin ich ein Jüde? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du getan?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Jesus antwortete:</i></p> <p><b>Jesus</b>  <i>Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Jüden nicht überantwortet würde; aber nun ist mein Reich nicht von dannen.</i></p> <p><b>17. Choral</b>  <i>Ach großer König, groß zu allen Zeiten,  Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?  Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,  Was dir zu schenken.</i></p> <p><i>Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,  Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.  Wie kann ich dir denn deine Liebestaten</i></p>	<p><b>16b. Chorus</b>  <i>If this man were not an evil-doer, we wouldn't have turned Him over to you.</i></p> <p><b>16c. Evangelist</b>  <i>Then Pilate said to them:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>Then take Him away and judge Him after your law!</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Then the Jews said to him:</i></p> <p><b>16d. Chorus</b>  <i>We may not put anyone to death.</i></p> <p><b>16e. Evangelist</b>  <i>So that the word of Jesus might be fulfilled, which He spoke, where He indicated what death He would die. Then Pilate went back into the judgment hall and called Jesus and said to Him:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>Are you the King of the Jews?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Jesus answered:</i></p> <p><b>Jesus</b>  <i>Do you say this of yourself, or have others said this of Me?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Pilate answered:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>Am I a Jew? Your people and the high priests have delivered You to me; what have You done?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Jesus answered:</i></p> <p><b>Jesus</b>  <i>My Kingdom is not of this world; if my Kingdom were of this world, my servants would fight over this, so that I would not be handed over to the Jews; now however my Kingdom is not from here.</i></p> <p><b>17. Chorale</b>  <i>Ah great King, great for all times,  How can I sufficiently proclaim this love?  No human's heart, however, can conceive  Of a fit offering to You.</i></p> <p><i>I cannot grasp with my mind,  how to imitate Your mercy,  How can I then repay Your deeds of love</i></p>
--	---

<p>Im Werk erstatten? („Herzliebster Jesus, was hast du verbrochen,“ verse 8,9)</p> <p><b>18a. Evangelist</b> <i>Da sprach Pilatus zu ihm.</i></p> <p><b>Pilatus</b> <i>So bist du dennoch ein König?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Jesus antwortete:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Spricht Pilatus zu ihm:</i></p> <p><b>Pilatus</b> <i>Was ist Wahrheit?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Jüden und spricht zu ihnen:</i></p> <p><b>Pilatus</b> <i>Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe; wollte ihr nun, daß ich euch der Jüden König losgebe?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Da schrieen sie wieder allesamt und sprachen:</i></p> <p><b>18b. Chor</b> <i>Nicht diesen, sondern Barrabam!</i></p> <p><b>18c. Evangelist</b> <i>Barrabas aber war ein Mörder. Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.</i></p> <p><b>19. Arie Tenor</b> <i>Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen, Bei eurer Kreuzesangst und Qual! Könnt ihr die unermeßne Zahl Der harten Geißelschläge zählen, So zählet auch die Menge eurer Sünden, Ihr werdet diese größer finden!</i></p> <p><b>21a. Evangelist</b> <i>Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:</i></p> <p><b>21b. Chor</b> <i>Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig!</i></p>	<p>with my actions?</p> <p><b>18a. Evangelist</b> <i>Then Pilate said to Him:</i></p> <p><b>Pilate</b> <i>Then You are a King?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Jesus answered:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>You say I am a King, I was born for this, and came into the world, that I might bear witness to the Truth. Whoever is of the truth hears My voice.</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Pilate said to Him:</i></p> <p><b>Pilate</b> <i>What is truth?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>And when he had said this, he went out again to the Jews and said to them:</i></p> <p><b>Pilate</b> <i>I find no fault in Him. However, you have a custom, that I release someone to you; do you wish now, that I release the King of the Jews to you?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Then they all cried out together and said:</i></p> <p><b>18b. Chorus</b> <i>Not this one, but Barrabas!</i></p> <p><b>18c. Evangelist</b> <i>Barrabas however was a murderer. Then Pilate took Jesus and scourged Him.</i></p> <p><b>19. Aria Tenor</b> <i>Ah, do not writhe so, tormented souls, at your tortuous anguish and suffering! Even if you could count the immeasurable toll of hard whip strokes, then count as well the horde of your sins, you will find these greater!</i></p> <p><b>21a. Evangelist</b> <i>And the soldiers wove a crown of thorns and set it upon His head, and laid a purple mantle on Him, and said:</i></p> <p><b>21b. Chorus</b> <i>Hail to You, dear Kind of the Jews!</i></p>
--	---

<p><b>21c. Evangelist</b>  <i>Und gaben ihm Backenstreiche. Da ging Pilatus  Wieder heraus und sprach zu ihnen:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Sehet, ich führe ihn heraus zu euch, daß ihr erkennt,  daß ich keine Schuld an ihm finde.</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und  Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Sehet, welch ein Mensch!</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Da ihn die Hohenpriester und die Diener sahen, schrieen  sie und sprachen:</i></p> <p><b>21d. Chor</b>  <i>Kreuzige, kreuzige!</i></p> <p><b>21e. Evangelist</b>  <i>Pilatus sprach zu ihnen:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde  keine Schuld an ihm!</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Die Juden antworteten ihm:</i></p> <p><b>21f. Chor</b>  <i>Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er  sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.</i></p> <p><b>21g. Evangelist</b>  <i>Da Pilatus das Wort hörte, fürchtet' er sich noch mehr  und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu  Jesus:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Von wannen bist du?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Aber Jesus gab ihm keine Antwort. Da sprach Pilatus zu  ihm:</i></p> <p><b>Pilatus</b>  <i>Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht daß ich Macht  habe, dich zu kreuzigen, und Macht habe, dich  loszugeben?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Jesus antwortete:</i></p> <p><b>Jesus</b>  <i>Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir</i></p>	<p><b>21c. Evangelist</b>  <i>And gave him blows on the cheek. Then Pilate  Went back outside and spoke to them:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>Behold, I bring Him out to you, so that you recognize,  that I find no fault in Him.</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Then Jesus went out and wore a crown of thorns and a  purple mantle. And Pilate said to them:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>Behold, what a Man!</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>When the high priests and servants saw Him, they  screamed and said:</i></p> <p><b>21d. Chorus</b>  <i>Crucify, crucify!</i></p> <p><b>21e. Evangelist</b>  <i>Pilate said to them:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>You take Him away and crucify Him; for I find no fault in  Him!</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>The Jews answered him:</i></p> <p><b>21f. Chorus</b>  <i>We have a law, and according to that law He should die;  for He has made Himself into God's Son.</i></p> <p><b>21g. Evangelist</b>  <i>When Pilate heard this, he became more afraid and  went back inside to the judgement hall and said to  Jesus:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>Where do You come from?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>But Jesus gave him no answer. Then Pilate said to Him:</i></p> <p><b>Pilate</b>  <i>You don't speak to me? Don't You know that I have the  power to crucify You, and the power to release You?</i></p> <p><b>Evangelist</b>  <i>Jesus answered:</i></p> <p><b>Jesus</b>  <i>You would have no power over Me, if it were not</i></p>
---	---

<p><i>nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat's größ're Sünde.</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.</i></p> <p><b>22. Choral</b> Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, Muß uns die Freiheit kommen; Dein Kerker ist der Gnadenthron, Die Freistatt aller Frommen; Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein, Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.</p> <p><b>23a. Evangelist</b> <i>Die Juden aber schrieen und sprachen:</i></p> <p><b>23b. Chor</b> <i>Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.</i></p> <p><b>23c. Evangelist</b> <i>Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber: Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern um die sechste Stunde, und er spricht zu den Juden:</i></p> <p><b>Pilatus</b> <i>Sehet, das ist euer König!</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Sie schrieen aber:</i></p> <p><b>23d. Chor</b> <i>Weg, weg mit dem, kreuzige ihn!</i></p> <p><b>23e. Evangelist</b> <i>Spricht Pilatus zu ihnen:</i></p> <p><b>Pilatus</b> <i>Soll ich euren König kreuzigen?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Die Hohenpriester antworteten:</i></p> <p><b>23f. Chor</b> <i>Wir haben keinen König denn den Kaiser.</i></p> <p><b>23g. Evangelist</b> <i>Da überantwortete er ihn daß er gekreuziget würde. Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet Schädelstätt, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha.</i></p> <p><b>24. Arie Bass und Chor</b> <i>Eilt, ihr angefochtenen Seelen,</i></p>	<p><i>given to you from above; therefore, he who has delivered Me to you has the greater sin.</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>From then on Pilate considered how he might release Him.</i></p> <p><b>22. Chorale</b> Through Your prison, Son of God, must freedom come to us; Your cell is the throne of grace, the sanctuary of all the righteous; for if you had not undergone servitude, our slavery would have been eternal.</p> <p><b>23a. Evangelist</b> The Jews, however, screamed and said:</p> <p><b>23b. Chorus</b> If you let this man go, you are not a friend of Caesar; for whoever makes himself a king is against Caesar.</p> <p><b>23c. Evangelist</b> <i>When Pilate heard this, he brought Jesus outside and sat upon the judgement seat, at the place that is called High Pavement, in Hebrew however: Gabbatha. But it was the Sabbath-day at Passover at the sixth hour, and he said to the Jews:</i></p> <p><b>Pilate</b> <i>Behold, this is your King!</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>But they shrieked:</i></p> <p><b>23d. Chorus</b> <i>Away, away with Him, crucify Him!</i></p> <p><b>23e. Evangelist</b> <i>Pilate said to them:</i></p> <p><b>Pilate</b> <i>Shall I crucify your King?</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>The high priests answered:</i></p> <p><b>23f. Chorus</b> <i>We have no King but Caesar.</i></p> <p><b>23g. Evangelist</b> <i>Then he delivered Him to be crucified. They took Jesus and led him away. And He carried His Cross, and went up to the place that is called the Place of the Skull, which is called in Hebrew: Golgatha.</i></p> <p><b>24. Aria Bass and Chorus</b> <i>Hurry, you tempted souls,</i></p>
--	--

Geht aus euren Marterhöhlen,  
Eilt – Wohin? – nach Golgatha!  
Nehmet an des Glaubens Flügel,  
Flieht – Wohin? – zum Kreuzeshügel,  
Eure Wohlfahrt blüht allda!

**25a. Evangelist**

*Allda kreuzigten sie ihn, und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Überschrift und satzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: „Jesus von Nazareth, der Jüden König.“ Diese Überschrift lasen viel Jüden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf ebräische, griechische und lateinische Sprache. Da sprachen die Hohenpriester der Jüden zu Pilato:*

**25b. Chor**

*Schreibe nicht: der Jüden König, sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Jüden König.*

**25c. Evangelist**

*Pilatus antwortete:*

**Pilatus**

*Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.*

**26. Choral**

In meines Herzens Grunde  
Dein Nam und Kreuz allein  
Funkelt all Zeit und Stunde,  
Drauf kann ich fröhlich sein,  
Erschein mir in dem Bilde  
Zu Trost in meiner Not,  
Wie du, Herr Christ, so milde  
Dich hast geblut' zu Tod!  
(„Valet will ich dir geben,“ verse 3)

**27a. Evangelist**

*Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Teile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Teil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch. Da sprachen sie untereinander:*

**27b. Chor**

*Lasset uns den nicht zerteilen, sondern darum losen, wes er sein soll.*

**27c. Evangelist**

*Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: "Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und haben über meinen Rock das Los geworfen." Solches taten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Kleophas Weib, und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter*

come out of your caves of torment,  
hurry - where? - to Golgatha!  
Take up the wings of faith,  
fly - where? -- to the Hill of the Cross,  
Your salvation blooms there!

**25a. Evangelist**

*There they crucified Him, and two others with Him on either side, Jesus however in the middle. Pilate however wrote a signpost and set it upon the Cross, and there was written on it: "Jesus of Nazareth, the King of the Jews." This signpost was read by many Jews, for the place where Jesus was crucified was near the city. And it was written in the Hebrew, Greek and Latin languages. Then the high priests of the Jews said to Pilate:*

**25b. Chorus**

*Do not write: The King of the Jews, rather that He said: I am the King of the Jews.*

**25c. Evangelist**

*Pilate answered:*

**Pilate**

*What I have written, I have written.*

**26. Chorale**

In the bottom of my heart  
Your name and Cross alone  
sparkles at all times and hours,  
for which I can be joyful.  
Shine forth for me in that image  
as comfort in my need,  
how You, Lord Christ, so gently  
bled to death!

**27a. Evangelist**

*The soldiers however, that had crucified Jesus, took His clothing and made four parts, one part for each soldier, the same also with His robe. The robe, however, had no seam, being woven from top to bottom. Then they said to each other:*

**27b. Chorus**

*Let's not divide this, rather let's toss for it, to see whose it will be.*

**27c. Evangelist**

*So that the Scripture might be fulfilled, which says: "They have divided my clothing among themselves and have cast lots over my robe." These things the soldiers did. However there stood by Jesus' Cross His mother and His mother's sister, Mary, the wife of Cleophas, and Mary Magdalene. Now when Jesus saw His mother and*

<p><i>sah und den Jünger dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Weib, siehe, das ist dein Sohn!</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Darnach spricht er zu dem Jünger:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Siehe, das ist deine Mutter!</i></p> <p><b>28. Choral</b> Er nahm alles wohl in acht In der letzten Stunde, Seine Mutter noch bedacht, Setzt ihr ein' Vormunde. O Mensch, mache Richtigkeit, Gott und Menschen liebe, Stirb darauf ohn alles Leid, Und dich nicht betrübe! (<i>"Jesu Leiden, Pein und Tod,"</i> verse 20)</p> <p><b>29. Evangelist</b> <i>Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich. Darnach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Mich dürstet!</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Da stund ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und heilten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Es ist vollbracht!</i></p> <p><b>30. Arie Alt</b> Es ist vollbracht! O Trost vor die gekränkten Seelen! Die Trauernacht Läßt nun die letzte Stunde zählen. Der Held aus Juda siegt mit Macht Und schließt den Kampf. Es ist vollbracht!</p> <p><b>31. Evangelist</b> <i>Und neiget das Haupt und verschied.</i></p> <p><b>32. Arie Bass und Chor</b> Mein teurer Heiland, laß dich fragen, Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen Und selbst gesagt: Es ist vollbracht, Bin ich vom Sterben frei gemacht? Kann ich durch deine Pein und Sterben</p>	<p><i>the disciple standing near, whom He loved, He said to His mother:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Woman, behold, this is your son!</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>Afterwards He said to the disciple:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>Behold, this is your mother!</i></p> <p><b>28. Chorale</b> He took good care of everything in the last hour, still thinking of His mother, He provided a guardian for her. O mankind, do justice, love God and humanity, die without any sorrow, and do not be troubled!</p> <p><b>29. Evangelist</b> <i>And from that hour the disciple took her to himself. Afterwards, when Jesus knew that everything was already accomplished, so that the Scripture might be fulfilled, He said:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>I thirst!</i></p> <p><b>Evangelist</b> <i>There was a vessel full of vinegar. They filled a sponge with vinegar and placed it on a hyssop, and held it directly to His mouth. Now when Jesus had taken the vinegar, He said:</i></p> <p><b>Jesus</b> <i>It is finished!</i></p> <p><b>30. Aria Alto</b> It is finished! O comfort for the ailing soul! The night of sorrow now measures out its last hour. The hero out of Judah conquers with might and concludes the battle. It is finished!</p> <p><b>31. Evangelist</b> <i>And bowed His head and departed.</i></p> <p><b>32. Aria Bass and Chorus</b> My precious Savior, let me ask, Now that you have been nailed to the Cross and have said yourself: It is finished, Am I made free from death?</p>
---	---

<p>Das Himmelreich ererben? Ist aller Welt Erlösung da? Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen; Doch neigst du das Haupt Und sprichst stillschweigend: ja.</p> <p>Jesu, der du warest tot, Lebest nun ohn Ende, In der letzten Todesnot Nirgend mich hinwende Als zu dir, der mich versüht, O du lieber Herre! Gib mir nur, was du verdient, Mehr ich nicht begehre! ("Jesu Leiden, Pein und Tod," last verse)</p> <p><b>33. Evangelist</b> <i>Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber täten sich auf, und stunden auf viel Leiber der Heiligen.</i> (Matthew 27:51-52)</p> <p><b>34. Arioso Tenor</b> Mein Herz, in dem die ganze Welt Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet, Die Sonne sich in Trauer kleidet, Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt, Die Erde bebt, die Gräber spalten, Weil sie den Schöpfer sehn erkalten, Was willst du deines Ortes tun?</p> <p><b>35. Aria Sopran</b> Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren Dem Höchsten zu Ehren! Erzähle der Welt und dem Himmel die Not: Dein Jesus ist tot!</p> <p><b>36. Evangelist</b> <i>Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbat über (denn desselbigen Sabbats Tag war sehr groß), baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden. Da kamen die Kriegsknechte und brachen dem ersten die Beine und dem andern, der mit ihm gekreuziget war. Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus. Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugnis ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr gläubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet würde: "Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen." Und abermal spricht eine andere Schrift: "Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben."</i></p>	<p>Can I, through your pain and death inherit the kingdom of heaven? Has the redemption of the whole world arrived? You cannot say a single thing out of pain; yet you bow Your head and say silently: yes.</p> <p>Jesus, You, who were dead, live now unendingly, in the last pangs of death I will turn nowhere else but to You, who has absolved me, O beloved Lord! Only give me what You earned, more I do not desire!</p> <p><b>33. Evangelist</b> <i>And behold, the curtain in the temple was torn in two pieces from top to bottom. And the earth shook, and the cliffs were rent, and the graves opened up, and many bodies of saints arose.</i></p> <p><b>34. Arioso Tenor</b> My heart - while the entire world with Jesus' suffering likewise suffers; the sun drapes itself in mourning, the curtain is rent, the crag crumbles, the earth trembles, the graves split open, since they behold the Creator growing cold; - how shall you react from your depths?</p> <p><b>35. Aria Soprano</b> Dissolve, my heart, in floods of tears to honor the Highest! Tell the world and heaven the anguish: Your Jesus is dead!</p> <p><b>36. Evangelist</b> <i>The Jews however, since it was the Sabbath day, so that the corpses would not remain on their crosses over the Sabbath (for this particular Sabbath day was very great), asked Pilate for their bones to be broken and that they be taken away. So the soldiers came and broke the bones of the first and the other one, who had been crucified with Him. But when they came to Jesus, and they saw that He was already dead, they did not break His bones; instead one of the soldiers opened His side with a spear, and immediately blood and water came out. And he that saw this, bore witness to it, and his testimony is true, and this same knows that he speaks the truth so that you believe. For all this has happened in order that the Scripture might be fulfilled: "You shall break none of His bones." And in addition another Scripture says: "They will behold what they have pierced."</i></p>
--	---

**37. Choral**

O hilf, Christe, Gottes Sohn,  
 Durch dein bitter Leiden,  
 Daß wir dir stets untertan  
 All Untugend meiden,  
 Deinen Tod und sein Ursach  
 Fruchtbarlich bedenken,  
 Dafür, wiewohl arm und schwach,  
 Dir Dankopfer schenken!  
 ("Christus, der uns selig macht," verse 8)

**38. Evangelist**

*Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war (doch heimlich aus Furcht vor den Jüden), daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubete es. Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab. Es kam aber auch Nikodemus, der vormals bei der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloen untereinander, bei hundert Pfunden. Da nahmen sie den Leichnam Jesu und bunden ihn in leine Tücher mit Spezereien, wie die Jüden pflegen zu begraben. Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget war, ein Garte, und im Garten ein neu Grab, in welches niemand je geleet war. Dasselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Jüden, dieweil das Grab nahe war.*

**39. Chor**

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,  
 Die ich nun weiter nicht beweine,  
 Ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!  
 Das Grab, so euch bestimmt ist  
 Und ferner keine Not umschließt,  
 Macht mir den Himmel auf und schließt die  
 Hölle zu.

**40. Chor**

Christe, du Lamm Gottes,  
 Der du trägst die Sünd der Welt,  
 Erbarm dich unser!  
 Christe, du Lamm Gottes,  
 Der du trägst die Sünd der Welt,  
 Erbarm dich unser!  
 Christe, du Lamm Gottes,  
 Der du trägst die Sünd der Welt,  
 Gib uns dein' Frieden!  
 Amen.  
 (German „Agnus Die“)

**37. Chorale**

O help, Christ, Son of God,  
 through Your bitter Passion,  
 that we, being always obedient to You,  
 might shun all vice,  
 Your death and its cause  
 consider fruitfully,  
 so that, although poor and weak,  
 we might offer you thanksgiving!

**38. Evangelist**

*Afterwards Joseph from Arimathia, who was one of Jesus' disciples (though secretly out of fear of the Jews), asked Pilate whether he might take away Jesus' body. And Pilate permitted it. Therefore he came and took the body of Jesus away. But Nicodemus also came, who previously had come to Jesus in the night, and brought myrrh and aloe with him in hundred-weights. Then they took the body of Jesus and wrapped it in linen cloths with spices, as is the Jewish custom of burial. However, there was a garden near the place where He was crucified, and in this garden a new grave, in which no one had ever been laid. In that same grave they laid Jesus, according to the Sabbath wishes of the Jews, since the grave was nearby.*

**39. Chorus**

Rest well, you blessed limbs,  
 now I will no longer mourn you,  
 rest well and bring me also to peace!  
 The grave that is allotted to you  
 and encloses no further suffering,  
 opens heaven for me and closes off Hell.

**40. Chorus**

Christ, Lamb of God,  
 You who bear the sin of the world,  
 have mercy on us!  
 Christ, Lamb of God,  
 You who bear the sin of the world,  
 have mercy on us!  
 Christ, Lamb of God,  
 You who bear the sin of the world,  
 grant us Your peace.  
 Amen.

## Libretto Uraufführung Nik Bohnenberger „...Aber wir sind lebendig...“

Libretto	Herkunft
<b>Teil I</b> <b>...hep, hep...</b>	
<b>CHOR:</b> „Hep, hep, hierosolyma perdita est“	Schlachtruf der sogenannten „Hep-Hep-Pogromen“ um 1819
<b>ALTO:</b> ...dem Vorwurf trotzen, die Kritik erzeuge das Kritisierte erst...	Hinzufügung des Komponisten zum Thema: <i>Täter-Opfer-Umkehr</i>
<b>AHASVER (BASS) / CHOR:</b> Im übrigen gilt ja hier derjenige, der auf den Schmutz hinweist, für viel gefährlicher als der, der den Schmutz macht.	Kurt Tucholsky: Briefe an Herbert Ihering, 1922; zum Thema: <i>Täter-Opfer-Umkehr</i>
<b>Teil II</b> <b>...gassenlaufen...</b>	
<b>EITZEN (BASS):</b> [Läßest du diesen los, so bist du deiner eigenen Gesetze Freund nicht], denn Ahasver war beim Regiment und ist's nicht mehr, wo gäb's noch Armeen, die den Fürsten die Kriege führen, wenn jeder sich davonmachen könnt, wann und wohin ihn gutdünkt: denn ist der Ahasver in der Tat der ewige Jüd und von unserm Herrn Christus verflucht zum Weiterleben bis zu dessen Wiederkehr, so wird ihm nichts weiter Böses zukommen außer einer gehörigen Tracht Prügel; ist er jedoch ein Aufschneider und Hochstapler, der sich auf Kosten der Leut einen fetten Tag gemacht, so verdient er nichts Besseres...	Stefan Heym: Ahasver; <i>Paul von Eitzen beschuldigt Ahasver unrechtmäßig der Fahnenflucht und überredet den Herzog Adolf von Schleswig-Holstein, dass Ahasver durch Gassenlaufen zum Tode verurteilt soll.</i>  Hinzufügungen des Komponisten
<b>CHOR:</b> Ahasver, Gahasver, Gahasfen, Gassenfen, Gassenlaufen, Gassenlaufen, Gassen, Gossen, Gosten, Kosten	
<b>Teil III</b> <b>...kosten...</b>	
<b>AHASVER:</b> ...und da [...] [wir] Juden sowieso des Rechts auf anderen Besitz oder Beruf beraubt waren, betrieben wirs. Luther war es der Fürst wie Bauer dem unsteten Juden zutrieb, um dann dessen Wucher um so lautstarker zu verdammen und eine Pogromhetze zu entfachen, von der noch die Nazis zehrten	Stefan Heym: Ahasver; <i>Auszüge aus dem fingierten Briefwechsel zw. Siegfried Beifuß (Professor in der DDR) und Jochanaan Leuchtenträger (Professor in Jerusalem)</i>
<b>ALTO:</b> Luther? Schau doch auf deine eigene Schuld, wie ist es in deinem nicht lutheranischen Land?	Hinzufügung des Komponisten zum Thema: <i>Antisemitismus in katholischen Ländern (Luxemburg)</i>

<b>CHOR:</b> Ich, ich und meine Sünd / Za huet mir meng Ziiks gejuift.	Kombination aus Bachchoral und antisemitischem Jargon aus Luxemburg
<b>EITZEN:</b> [und] sich auf Kosten der Leut einen fetten Tag gemacht, so verdient er nichts Besseres...	
<b>Teil IV</b> <b>...unmöglich sich vorzustellen...</b>	
<b>EITZEN:</b> ...so verdient er nichts Besseres als zum Tode gepeitscht zu werden.	Stefan Heym: Ahasver
<b>ALTO:</b> Es war ihnen unmöglich vorzustellen, dass Wesen, die ihnen nach Körperstruktur und Fortbewegungsweise ähnelten sich vorgenommen haben sollten, sie total auszurotten...	Stefan Heym: Ahasver; <i>Ahasver erscheint im Warschauer Ghetto als Hoffnungsgestalt und sieht die Shoah mit eigenen Augen</i>
<b>Teil V</b> <b>...aber wir sind lebendig...</b>	
<b>ALTO:</b> Aber wir sind lebendig	Max Czollek: Gegenwärtsbewältigung; <i>das Judentum lebt, aber mit ihm auch alle Vorurteile, die weiterhin bestehen</i>
<b>AHASVER:</b> Aber ich starb nicht: ich bin die finstere Angst, die ich von alters her in der Fantasie der Christen hervorgerufen hab. Sie haben mich zum Ewigen Juden gemacht.	Stefan Heym: Ahasver; <i>Ahasver stirbt zunächst durch das Gassenlaufen, aber dann doch nicht, da er als personifiziertes Vorurteil nie sterben kann</i>
<b>ALTO / AHASVER / CHOR:</b> Wir alle sind Judas Ischariot	Amos Oz: Judas; <i>ähnlich wie Ahasver stellt Judas ein Vorurteil da, das sich auf die Gesamtheit der Jüd:innen übertragen hat</i>
<b>ALTO:</b> Ich sage Ihnen Judas Ischariot, Ahasver oder nicht, der Hass der Christen auf die Juden wäre nicht von der Welt verschwunden.	Amos Oz: Judas; <i>mit Hinzufügungen des Komponisten</i>
<b>AHASVER:</b> In allen Sprachen, die ich kenne, [...] wurde Judas zu einem Synonym für Verräter. Und auch ein Synonym für Jude	Amos Oz: Judas
<b>ALTO / AHASVER / CHOR:</b> Solange bei ihnen jedem Säugling mit der Muttermilch beigebracht wird, dass auf der Welt noch die Nachfahren der Menschen herumlaufen, die Gott getötet haben, solange werden wir keine Ruhe haben...	Amos Oz: Judas

## Der christlich-jüdische Dialog: Erreichtes und Herausforderungen

Ist der christlich-jüdische Dialog in den Kirchen in Deutschland eine Erfolgsgeschichte? Ja, durchaus. Denn in den vergangenen 50 Jahren ist es in den evangelischen und katholischen Kirchen in Deutschland – und in vielen anderen Ländern – zu einem grundlegenden Paradigmenwechsel gekommen. Fast alle Kirchen haben Grundsatzserklärungen in Bezug auf die neue Wahrnehmung des Judentums verfasst, die sich mit dem Schlagwort „von der Lehre der Verachtung zu einer Theologie des Respekts“ beschreiben lässt. Im Lauf der vergangenen fünf Jahrzehnte entstand ein Kanon von Einsichten, der Eingang in Synodalerklärungen und Kirchenverfassungen gefunden hat. Hierzu zählen:

- Die Verurteilung von Judenfeindschaft jeglicher Art: sei sie religiös oder politisch konnotiert
- Das Erkennen, wie stark christliche Judenfeindschaft in Wort und Tat die Kirchen Europas geprägt hat
- Eine grundlegende und umfassende theologische Erneuerung: das Ausscheiden von antijüdischen Denkmustern und Glaubensvorstellungen in der christlichen Theologie und das Entwickeln neuer, das Judentum wertschätzender Vorstellungen
- Die Einsicht, dass eine christliche Mission unter Juden nicht notwendig, ja fehlgeleitet ist

So bedeutsam diese kirchlichen Erklärungen sind, so sind die darin formulierten Aufgaben keineswegs erledigt. Nach wie vor gilt es, die vielfältigen Einsichten in die Praxis umzusetzen, sei es im Sonntagsgottesdienst oder im Konfirmandenunterricht.

In den vergangenen Dekaden wurden vielfältige religionspädagogische Arbeitshilfen wie auch Predigtmeditationen im christlich-jüdischen Kontext erstellt. Es gibt eine Reihe von hervorragenden Programmen und Initiativen, wie z.B. das Programm Studium in Israel, die Freiwilligenarbeit von Aktion Sühnezeichen / Friedensdienste, die Internationale Jüdisch-Christliche Bibelwoche in Ohrbeck und die Tora-Lernwochen in Württemberg.

Alle diese Programme erreichen jedoch nur einen kleinen Teil der Studierenden und der haupt- und ehrenamtlich Mitarbeitenden in den Gemeinden. Es besteht daher die grundlegende Frage, wie und ob es auf breiter Basis und nicht nur punktuell gelingen kann, die christlichen Selbstdefinitionen im Kontext von Theologie, Glaube und gelebter Praxis zu verändern.

## **Herausforderungen und Aufgaben**

Eine brennende gesellschaftspolitische Herausforderung ist die Bekämpfung von Antisemitismus. Die Kirchen stehen hier in der Verantwortung, einen wahrnehmbaren Beitrag dazu zu leisten, wenn sie sich als glaubwürdige Partner\*innen erweisen wollen.

Der christlich-jüdische Dialog ist keine Aufgabe, die je erledigt sein wird. Das Verhältnis von Kirche und Judentum, von Christ\*innen und Jüd\*innen ist ein die Kirche aktiv begleitendes Thema, welches immer wieder neu zu erarbeiten, zu bedenken und vor allem zu leben ist. Es ist nicht allein eine Aufgabe der Theologie, sondern eine Beziehung, die zu gestalten ist: von einzelnen Christ\*innen, von Gemeinden und kirchlichen Institutionen. Dieser Prozess ist nicht abschließbar. Denn die Kirchen verbindet eine lebendige Beziehung mit Juden und Judentum, die zu leben und immer wieder neu zu gestalten ist.

Es gilt, die theologischen Einsichten nicht nur zu formulieren, sondern im Alltag zum Leben zu bringen: mit einer großen Vielfalt unterschiedlicher Projekte. Es braucht engagierte Einzelne, die die unterschiedlichen Aspekte der Fragen des Verhältnisses von Kirche und Judentum, von Christ\*innen und Jüd\*innen immer wieder neu einbringen und einfordern: freundlich, kritisch, hartnäckig und unermüdlich. „Der Weg zum Haus des Nachbarn“ ist in jeder Generation neu zu gehen.

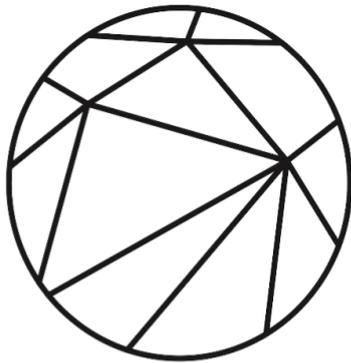
apl. Prof. Dr. Ursula Rudnick

Beauftragte für Kirche und Judentum der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers und Studienleiterin des Vereins Begegnung-Christen und Juden. Niedersachsen e.V. Prof. Dr. Ursula Rudnick lehrt an der Leibniz Universität Hannover.



# BEGEGNUNG

Christen und Juden Niedersachsen e. V.



## DIALOG PERSPE KTIVEN

Religionen und  
Weltanschauungen  
im Gespräch

*Dialogperspektiven. Religionen und Weltanschauungen im Gespräch* ist ein Programm der Leo Baeck Foundation zur Entwicklung und Etablierung neuer und innovativer Formen des interreligiös-weltanschaulichen Dialogs. Seit 2015 kamen im Rahmen des Programms über 200 Studierende und Promovierende unterschiedlichster religiöser und weltanschaulicher Orientierungen zusammen.

Mit Unterstützung des Auswärtigen Amts wird das Programm als europäische Plattform ausgebaut, mit dem Ziel, einen wesentlichen Beitrag zur europäischen Verständigung und Zusammenarbeit, zur Stärkung und Verteidigung der europäischen Zivilgesellschaft und zur Gestaltung eines pluralen, demokratischen und solidarischen Europas zu leisten. Künftige europäische Führungskräfte in Wissenschaft, Kultur, Politik und Wirtschaft werden zu Expert\*innen eines neuen, gesellschafts-orientierten interreligiös weltanschaulichen Dialogs ausgebildet.

Die Teilnehmenden bilden auf einzigartige Weise die religiöse, politische und gesellschaftliche Pluralität der europäischen Gesellschaft ab. Sie machen ihre vielfältigen Hintergründe und Erfahrungen für den Austausch fruchtbar und finden bei den *Dialogperspektiven* den dringend benötigten Raum für Begegnung, Austausch und Dialog.

Mehr Informationen finden Sie unter: [www.dialogperspektiven.de](http://www.dialogperspektiven.de) sowie auf den Social Media Plattformen Facebook, Instagram und Twitter.

# SCHILLER-KLAUSE



ALTBERLINER  
BUFFETLOKAL

Am Schillertheater 1  
Schiller-/Ecke Schlüterstraße

10625 Berlin

Tel.: 030 / 313 59 96

## **Die kritische Johannespassion als Instrument der Kritik christlicher Dominanzkultur**

Es ist notwendig, einen kritischen Umgang mit christlicher Kultur und christlicher Symbolik im öffentlichen Raum zu fördern. Eine solche Kritik ist Grundlage für eine pluralistische Gesellschaft. Die kritische Johannespassion zeigt, wie das mit Respekt vor dem christlichen Erbe gehen kann.

„Aufklärung bewirkte die Umwandlung eines religiösen, universalistisch angelegten Zivilisationszusammenhangs in nationale, nationalstaatlich abgestützte Kulturen, in denen verändert, verbogen und verborgen das Christentum – säkularisiert und rationalisiert – unterlegt bleibt“.

Verändert, verbogen und verborgen, so sei das Christentum in Gesellschaften und Kulturen bestehen geblieben. Das erklärte der Historiker und deutsch-jüdische Intellektuelle Dan Diner 1988. Damit sei die Kultur auch in Deutschland „in Form und Wertvorstellungen – bei aller aufklärerischer Anstrengung – eine christliche“ geblieben. Das bedeutet auch, dass durch das Christentum geprägte Denkstrukturen und -gewohnheiten in der Gesellschaft sich auch fortsetzen, sofern sich die institutionelle Rolle des Christentums verändert. Trotz dieser Veränderung prägt das Christentum weiterhin die deutsche Gesellschaft.

Auch wenn Menschen nicht mehr formell Mitglied einer Kirche sind, legen sie christlich begründete Denkweisen und Rituale nicht einfach ab. Das ist im Zusammenhang mit der Johannespassion wie auch mit christlichem Antisemitismus in zweierlei Hinsicht bedeutsam:

- Christliche Mythen und Legenden, mit denen das Judentum nicht nur über Jahrhunderte distanziert und abgewertet wurde, sondern die auch als Grundlage für die Verfolgung und Gewalt dienten, sind auch heute noch Teil religiös-antisemitischen Denkens. So wird häufig die Behauptung aufgestellt, dass Jüdinnen:Juden an einen strafenden, rachsüchtigen Gott glauben (wie sich auch die Rachsüchtigkeit und Straflust in der Darstellung der Turbae widerspiegelt)
- Andererseits sind christliche Vorstellungen Teil dessen, was die Psychologin Birgit Rommelspacher als „Dominanzkultur“ bezeichnet. Der Begriff bezeichnet, „daß unsere ganze Lebensweise, unsere Selbstinterpretation sowie die Bilder, die wir vom Anderen entwerfen, in Kategorien der Über- und Unterordnung gefaßt sind“. Hinsichtlich des

Judentums wird das besonders deutlich. Denn in der Entwicklung des Christentums nahm die Abgrenzung vom Judentum als Vorgängerreligion einen besonderen Platz ein. Das Judentum war der unverzichtbare Baustein und gleichermaßen Fragezeichen. Denn Jüdinnen:Juden sollten doch die Wahrheit des neuen Glaubens erkennen und durch ihren Übertritt diese bestärken. Da die Mehrheit der Jüdinnen:Juden diesen Schritt ablehnte, galt es auf anderem Weg die 'Unwahrheit' der jüdischen Religion und die Überlegenheit des Christentums zu 'beweisen'.

Während an anderer Stelle in dem vorliegenden Programmheft die Beschäftigung mit dem Antisemitismus in Johannes- und Matthäuspassion im Vordergrund steht, möchte ich hier einmal den genaueren Blick auf die zweite Problematik werfen. Teil der 'Dominanzkultur' in Deutschland ist ebenfalls die sog. 'Erinnerungskultur'. Und auch sie ist durchzogen von Über- und Unterordnung. Denn Kultur ist das "Medium", anhand dessen "symbolische Grenzen gezogen werden und das den Menschen „ihre“ Position in der Gesellschaft zuweist".

Jüdinnen:Juden werden in ihr auf die Rolle des vergebenden 'Opfers' begrenzt und die Erinnerung an Nationalsozialismus und Shoa wird instrumentalisiert, um jegliche Kontinuitäten des Antisemitismus in Deutschland zu verdecken. Wenn Jüdinnen:Juden in der deutschen Gesellschaft sichtbar werden wollen, dann bleibt ihnen dafür meist nur jene klar begrenzte Rolle, welche ihre widersprechende Erfahrungen verdeckt. So bleiben jüdische Menschen in der öffentlichen Wahrnehmung allerdings auf Themen wie Antisemitismus und die Shoa begrenzt.

Die Kultur, in 'Erinnerungs-' und 'Dominanzkultur', sollte entsprechend als Ort begriffen werden, erklären Sabine Hark und Paula-Irene Villa, „an dem sich Gesellschaften und ihre Mitglieder einen Reim auf diese Verhältnisse machen“. Und dieser Reim wird in Deutschland immer noch von christlichen Weltbildern unterlegt. Dabei schlummern bestimmte Elemente des christlich-begründeten Antisemitismus unter der Oberfläche und können an passender Stelle aufbrechen. Doch diese Dominanzkultur muss nicht immer laut und gewaltvoll sein, oder sich in Pogromen äußern. Es kann auch eine Kultur sein, in der die Differenz als Schandmal gilt.

Im Jahr 2006 stellten die Sozialpsycholog:innen Beate Küpper und Andreas Zick fest, dass es „im Christentum alltagsweltlich und theologisch begründete Vorbehalte gegenüber Juden“ (sic!) gibt. Es sei festzustellen, so interpretieren Küpper und Zick, dass bei Christ:innen, die sich als katholisch oder protestantisch begreifen, „signifikant mehr Zustimmung zu antisemitischen Einstellungen“ auftreten. Ebenfalls ließe sich feststellen, dass nicht die

Konfessionszugehörigkeit sondern der zunehmende Grad an Religiosität empfänglicher für antisemitische Stereotype macht. Gleichzeitig zeigte sich, dass die Befragten, die sehr religiös waren, dabei aber einen weniger ausgeprägten Überlegenheitsanspruch gegenüber dem Judentum hatten, häufig auch weniger antisemitisch waren.

Weil das Christentum das Selbstverständnis und das Weltbild der Mehrheit der Gesellschaft prägt, wird es weiterhin besonders geschützt. Und auch wenn es eine grundgesetzlich verbrieft Religionsfreiheit gibt, erleben wir es doch immer wieder, dass hier Anspruch und Wirklichkeit auseinanderdriften. Es scheint eine gute Art der Religiosität und eine schlechte zu geben. Als 'archaisch' und 'anders' werden dann Riten von Judentum und Islam bezeichnet, wie die Schächtung oder die Beschneidung. Während sich das Christentum angeblich modernisiert und derlei vermeintlich "blutige" Rituale abgelegt habe. Am deutlichsten zeigte sich das während der Corona-Pandemie. Während extra für das Weihnachtsfest Ausnahmen von den Maßnahmen zum Infektionsschutz beschlossen wurden, durften Jüdinnen:Juden und Muslim:innen keinen ähnlichen Umgang mit ihren Feiertagen erwarten.

Eine solche staatliche Ungleichbehandlung hinterlässt Fragen. Und sie macht Kritik notwendig. Eine solche Kritik richtet sich auch an die Wirkung von Symbolen. Symbole, die einst als Ausdruck christlicher Macht und Herrschaft den öffentlichen Raum markierten. Die Kritik an diesen Symbolen ist also eine Kritik an der Privilegierung christlicher Institutionen, wie auch christlicher Kultur durch den Staat. Denn eigentlich hat dieser Staat die Aufgabe, jedes Mitglied dieser Gesellschaft in seiner Differenz zu schützen. Doch die Realität ist, dass christliche Symbole als Teil der Kultur den Raum prägen, die Jüdinnen:Juden abwerten. Solche Symbole stehen aber der Umwandlung in einen tatsächlich pluralistischen Gesellschaftszusammenhang im Weg. Die Kritik dieser hat also keineswegs das Ziel, Christ:innen zu "unterwerfen" oder das Christentum zu "verdrängen", sondern ihre Aufgabe ist, die uneingelösten Versprechungen der Aufklärung einzufordern.

Wie solch eine kritische Herausforderung aussehen kann, das zeigt das Projekt der kritischen Johannespassion. Es stellt sich der schwierigen Aufgabe, die antijudaistischen Elemente der Passion aufzudecken und respektvoll mit dem christlichen Erbe umzugehen. Das bedeutet, antisemitische Stereotype nicht zu verschweigen oder zu verschleiern, sondern Johann Sebastian Bach und seinem Werk kritisch zu begegnen, ohne dessen Bedeutung für Christ:innen zu ignorieren. Die Neufassung begeht diesen schmalen Grat.

Dabei schafft sie es auch, den Antijudaismus Lutherscher und Bachscher Prägung zurück in das Bewusstsein zu rücken. Ein solcher Umgang mit christlicher Kultur und christlichem Selbstverständnis ist allein daher notwendig, weil sich der Antisemitismus wieder in seiner ganzen Grausamkeit zeigt. Das betont auch der Antisemitismusforscher Samuel Salzborn: „Wenn wir uns heute die ‘Coronademonstrationen’ anschauen, sehen wir zwar einen vordergründig säkularen Inhalt, aber der Verschwörungsglaube in Verbindung mit antisemitischen Projektionen ist trotzdem wieder extrem virulent. Antijüdische Ressentiments sind lange tradiert, und es ist ein wahnsinnig schwieriger Prozess, das nachhaltig aufzubrechen.“

Die kritische Johannespassion ist ein hervorragendes Beispiel für einen angemessenen Umgang, der die schmerzliche Auseinandersetzung nicht scheut. Ob Kunstwerke, die antisemitische Stereotype transportieren, nun gänzlich entfernt oder durch kritische Kommentierung für Außenstehende eingeordnet werden sollte, darüber ist im Einzelfall zu entscheiden. Alle Beteiligten zeigen, dass es keineswegs den Wert des Werkes senkt oder das Christentum herabwürdigt. Sie zeigen, wie ein selbstbewusster Umgang mit dem christlichen Erbe in einer pluralen Gesellschaft aussehen kann.

Monty Ott

Publizist und Doktorand (Arbeitstitel: „Queeres Judentum in Deutschland“)

## **Die antijüdischen Aussagen im Johannesevangelium und in der Johannespassion nach Bach**

### **Das Evangelium nach Johannes**

Das Johannesevangelium ist als eines der vier biblischen Evangelien zentral für den christlichen Glauben: Am Karfreitag, dem höchsten evangelischen Feiertag, wird als Evangelium die Kreuzigungsszene nach Johannes 19, 16-30 im Gottesdienst gelesen. In der gesamten Passions- und Osterzeit begleitet die Geschichte vom Leben, Leiden, Sterben und Auferstehen Jesu in der Sicht des Johannesevangeliums an den Sonn- und Feiertagen die Gottesdienstbesucher:innen.

Im Vergleich zu den anderen drei - untereinander mehr ähnlichen - synoptischen Evangelien erzählt und deutet das Johannesevangelium das Leben und Sterben Jesu sehr eigenständig. Es ist auch das Späteste der biblischen Evangelien, wahrscheinlich Ende des 1. Jahrhunderts schriftlich entstanden, auf jeden Fall nach der Zerstörung des Jerusalemer Tempels durch die Römer im Jahre 70 n.Chr. Der Text spiegelt, dass die Wege von Synagoge und Christenheit schon deutlich auseinandergingen, dreimal ist z.B. im Johannesevangelium vom Ausschluss aus der Synagoge die Rede.

Das Johannesevangelium wurde also nicht von einem Augenzeugen oder Jünger Jesu verfasst. Weil in ihm viele jüdische Bräuche für Lesende erklärt und hebräische und aramäische Fremdwörter übersetzt werden, kann man davon ausgehen, dass es sich an ursprünglich heidenchristliche Gemeinden richtete, also an Christen, die aus anderen Religionen als der jüdischen Mutterreligion stammten.

### **„Die Juden“ im Johannesevangelium**

Das Verhältnis des Johannesevangeliums zum Judentum ist zwiespältig: Einerseits wird Jesus als Jude gezeigt, der die jüdischen Feste feiert und die Weisungen der Thora einhält. Joh 4,22 proklamiert sogar programmatisch: „Das Heil kommt von den Juden“. Während in den anderen Evangelien die Auseinandersetzung Jesu mit anderen Schriftgelehrten und Pharisäern als innerjüdische Lehrgespräche verstanden werden können, wie sie später ähnlich im Talmud dokumentiert wurden, schildert das Johannesevangelium sehr heftige Streitsituationen zwischen Jesus und „den Juden“. Sie führen zu verbalen Entgleisungen Jesu, wie: „Euer Vater ist der Teufel“ (Joh 8,44, ohne Parallelen in den anderen Evangelien) und auf der anderen Seite zu versuchten Steinigungen Jesu, so als handele es sich um eine grundsätzliche Feindschaft -

letztlich dienen sie auch als ein Grund der Auslieferung Jesu an die Römer. Die Darstellung, dass die jüdische Führung in Jerusalem die Auslieferung Jesu an die Römer zur Verurteilung betrieben hätte, ist allen Evangelien gemeinsam. Dies könnte ein Hinweis auf eine innerjüdische soziale Spannung in Israel zur Zeit Jesu sein, die nachweislich existierte, zwischen der armen Landbevölkerung im Norden Israels, aus der Jesus stammte, und der religiösen Führungsschicht in Jerusalem. Viele Streitgespräche Jesu lassen sich so erklären: Jesus argumentiert z.B. häufig gegen einige Reinheitsgebote, die von den Armen schwer einzuhalten waren.

In den vom Johannesevangelium geschilderten heftigen Auseinandersetzungen mit dem Judentum seiner Zeit spiegelt sich wohl die bereits vollzogene Trennung der christlichen Gemeinde von der Synagoge, das Bedürfnis der neu entstehenden Kirche, sich von ihrer Herkunft aus der Synagoge abzugrenzen und die eigene Identität – leider auf der Negativfolie des Judentums - zu betonen. Außerdem merkt man die Absicht des Verfassers, die römischen Besatzer eher in einem milden Licht zu zeigen, sicher wäre es umgekehrt gefährlich gewesen, einen (staats-) feindlichen Eindruck zu erwecken.

### **Die Passion Jesu nach dem Johannesevangelium**

Als Zeitangabe gibt Johannes den „Rüsttag des Pessachfestes, um die sechste Stunde“ an, als Pilatus Jesus zur Kreuzigung übergibt (19,14). Demnach kann Jesus mit seinen Freunden nicht vorher Pessach gefeiert haben, wie es als Abschiedsszene, als „letztes Abendmahl“, bei den anderen Evangelien erzählt wird. Stattdessen berichtet Johannes singulär die Fußwaschung als rituelle Reinigung „vor dem Pessachfest“ (Joh.13,1). Danach folgen bei Johannes die sehr langen Abschiedsreden Jesu, die sich über Kapitel 13 bis 17 erstrecken, mit vielen Ich-bin-Worten, die kein anderes Evangelium überliefert.

Die Kreuzigung Jesu am Vorbereitungstag vor Pessach erfolgt zeitgleich mit der Schlachtung der Pessachlämmer im Tempel für das Fest. Jesus wird also von Johannes als sühnendes Pessachopfer begriffen, als „Lamm Gottes, das der Welt Sünde trägt“, wie es bereits in Joh. 1, 29 programmatisch heißt. Das Tier für das Sündopfer musste nach den Vorschriften makellos sein. Wohl deshalb erwähnt Johannes, dass Jesus bei seiner Kreuzigung nicht die Beine gebrochen werden, wie das bei den anderen Gekreuzigten geschah, um diesen den Sterbevorgang zu erleichtern (19,33). Das Untergewand Jesu gleicht nach Johannes dem eines Priesters, weil es ebenso ungenäht in einem Stück gefertigt war (Joh.19,23). Jesus wird am Kreuz das weinhaltige leichte Betäubungsmittel mittels eines Ysopstengels ans Kreuz gereicht:

Die Israeliten sollten vor dem Auszug aus Ägypten, bevor sie das Pessach essen, ihre Türpfosten mithilfe eines Ysops mit Blut bestreichen. In diesen Erzähldetails zeigt sich die Deutung von Jesu Tod als ein Sündopfer für alle Menschen.

Allerdings zeigt Johannes: Jesus wird nicht passiv, gegen seinen Willen geopfert, sondern er nimmt freiwillig die Schuld der Welt auf sich. Während des Verhörs durch Pontius Pilatus gibt Jesus sich überlegen und seinem Schicksal gegenüber gleichgültig: Er verweigert Aussagen oder antwortet mit Gegenfragen. Selbst im Moment des Sterbens wirkt Jesus souverän, weiß, dass sein Werk vollendet ist: „Es ist vollbracht“, heißt das letzte Wort Jesu bei Johannes. Er zitiert oder betet damit den letzten Vers von Psalm 22. In den anderen Evangelien stirbt Jesus mit dem 1. Vers desselben Psalms auf den Lippen: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“. Hier wird mehr die Verzweiflung und Gebrochenheit des sterbenden Menschen gezeigt, bei Johannes hingegen sein freier Wille, seine Göttlichkeit betont. Selbst in der Kreuzesszene wirkt Jesus noch hoheitlich und von menschlichem Leid unberührt. Er trägt sein Kreuz selbst und wird nicht verspottet. Schon sterbend ordnet er an, dass sein Lieblingsjünger quasi als Ersatzsohn für seine Mutter sorgen soll, nach jüdischem Brauch eine Altersvorsorge bzw. Überlebensvorsorge für kinderlose Witwen ohne eigenes Einkommen in der damaligen Gesellschaft.

Im Vergleich zu den anderen Evangelien stellt Johannes die göttliche Natur Jesu Christi also besonders in den Vordergrund. Die Passion erzählt eher die Heimkehr des Gottessohnes zu seinem himmlischen Vater als die irdischen Qualen des Menschen Jesus von Nazareth.

Ein wichtiges Kriterium für die Einschätzung der Verurteilung Jesu und die Rolle der anderen Juden dabei ist auf der historischen Ebene die Tatsache, dass Israel zur Zeit Jesu und danach ein von den Römern besetztes Land war. Die jüdische Bevölkerung hatte kein Recht, Todesurteile zu verhängen und zu vollziehen. Bei den Berichten der Evangelien deutet vieles auf die historisch belegte Angst der Römer vor Aufständen aus der jüdischen Bevölkerung hin, die häufig vorkamen. Wenn Jesus also - wie in den Evangelien beschrieben - in Jerusalem unter dem Jubel einer Menge einzog und andere Volksaufläufe verursachte, wenn er Tische im Tempel umwarf, aufrührerische Reden hielt usw., ist es naheliegend, dass er umgehend von den Römern als Aufständler festgenommen und beseitigt wurde, gerade an Pessach. Am jüdischen Befreiungsfest, wo man sich an den Auszug aus Ägypten erinnert, lagen politische Aufstände gegen die Besatzer geradezu in der Luft, es wurden deswegen von den Römern zusätzlich eine große Anzahl von Soldaten in die Hauptstadt Jerusalem gezogen, aus Angst vor

Aufruhr und zur Abschreckung. Pilatus, den das Johannesevangelium so gerecht, ja geradezu philosophisch durchdacht schildert, war in Wirklichkeit ein blutiger Henker, der bei Verdacht auf politischen Widerstand ohne Skrupel furchtbare Blutbäder in der jüdischen Bevölkerung anrichtete, wie Josephus und andere zeitgenössische Historiker überliefern.

In diesem Szenario ist es durchaus auch denkbar, dass die jüdische Priesterschaft, die solche gewalthaften Niederschlagungen von Aufständen erlebt hatten, ein Interesse hatte, Jesus den Römern auszuliefern, bevor es zu Gewaltausschreitungen durch das Militär gegen die Zivilbevölkerung käme, nach dem Motto, besser ein Toter als Hunderte, wie es auch im Evangelium angedeutet wird (vgl. Joh 11,15; 18,40). Somit wäre ihr Motiv keineswegs Bösartigkeit sondern Abwägung zwischen dem größeren und dem kleineren Übel. Ansonsten scheint es nicht besonders logisch, dass sie einen Landsmann an die verhassten Römer ausgeliefert hätten.

Johannes schildert allerdings auch die Wut der Volksmasse, die von Pilatus die Verurteilung Jesu fordert, in der Bach'schen Johannespassion durch die Chöre doppelt dramatisch in Szene gesetzt.

### **Die Johannespassion in der Bach'schen Vertonung**

Den Kern des Textes der Johannes-Passion bildet der Passionsbericht des Johannesevangeliums in der Lutherübersetzung dar (Kapitel 18-19). Außerdem finden sich im Text der Johannes-Passion auch Aspekte wieder, die eigentlich aus anderen Evangelien stammen, z.B. die Darstellungen der Reue des Petrus nach seiner Verleugnung Jesu und der Naturgewalten nach Jesu Tod aus dem Matthäusevangelium (verkürzt nach Mt 26,75 bzw. Mt 27,51–52).

Bach ergänzt den Evangelienbericht nach Johannes von der Gefangennahme und Kreuzigung Jesu zusätzlich durch Choräle und frei hinzugedichtete Texte. Die Textvorlage umfasst also in beiden Teilen nicht nur den biblischen Bericht, sondern auch Choräle, deren Texte zumeist bekannten evangelischen Kirchenliedern entnommen sind, und Arien, deren Texte wohl nicht von Bach selbst stammen. Diese reflektieren und deuten das Geschehen theologisch; die Choräle sind sozusagen die Antwort der gläubigen Gemeinde. Bach gestaltet die Johannespassion musikalisch in einer Besetzung für vierstimmigen Chor, Gesangssolisten und Orchester. Das Werk - heute meist als Konzertmusik aufgeführt - hatte seinen ursprünglichen Platz jedoch im Gottesdienst und wurde am Karfreitag, dem 7. April 1724, in der Leipziger Nikolaikirche uraufgeführt.

„Träger der Handlungen (in der Bachschen Johannespassion) sind nicht Einzelgestalten, sondern die Chöre mit ihrer Dramatik, ihrer Kürze, ihrem Tempo ...mit ihrer Vitalität, Aggressivität, ihrer Herausforderung... Dann diese Synkopen, die das ganze Durcheinander der Judenchöre ausdrücken, dieses revolutionäre Aus-dem-geraden-Takt-Springen der Juden. Vor allem diese Chromatik aufsteigender, alles zuspitzender Töne, wenn sie Jesus als 'Übeltäter' deklarieren, und dasselbe, nur eine Quarte tiefer gesetzt, wenn sie vom 'Töten' schreien.“<sup>1</sup> In dieser musikalischen Dramatik wirkt die Bach-Passion noch judenfeindlicher als das Johannesevangelium selbst.

## Rezeption

Die pauschale Bezeichnung des Johannesevangeliums „der Juden“, die im Gegensatz zu Jesus stehen, impliziert ein falsches Gegenüber, da ja Jesus selbst Jude war und sich als solcher verstand. In der Geschichte hat sich gezeigt, welchen Schaden diese undifferenzierte Redeweise anrichtet: Pauschalisierte Vorurteile gegen „die Juden“ konnten im Extrem in der Nazizeit zu Verfolgung und Mord führen. Die Darstellung „der Juden“ im Johannesevangelium wurde in der Geschichte des Christentums oft Anlass für judenfeindliche Haltungen und Aktionen. Schon lange vor Auschwitz wurden gerade nach dem Karfreitagsgottesdienst, an dem diese Texte verlesen wurden, zusätzlich aufgeladen durch judenfeindliche Predigten über „die Juden als die Gottesmörder“, häufig Angriffe, Ausschreitungen und Pogrome von Christ:innen gegen jüdische Menschen und Einrichtungen verübt, vom Mittelalter bis hin ins 19. Jahrhundert der Aufklärung, überall in Europa. War das Johannesevangelium zu seiner Zeit eher als eine - allerdings polemische - Auseinandersetzung mit der Mutterreligion gedacht, wurde es später, nachdem das Christentum zur Staatsreligion wurde und Macht über die jüdische Minderheit bekam, zur theologischen Begründung für christlichen Judenhass. Dabei wurden einseitig die negativen Darstellungen der Juden in den Vordergrund gerückt und zu Pauschalverurteilungen und Generalsverdachten benutzt. Ausgeblendet wurde die Tatsache, dass es Pontius Pilatus als Vertreter der römischen Staatsmacht war, der Jesus hinrichten ließ, das Kreuz eine römische Hinrichtungsart war, wie es richtig im apostolischen Glaubensbekenntnis formuliert ist. Vergessen wurde auch die theologische Deutung des Evangeliums, dass Jesus sterben musste um die Sünde aller Menschen auf sich zu nehmen und mit Gott zu versöhnen.

---

<sup>1</sup> Marquardt, Friedrich-Wilhelm, Die Juden In Bachs Johannespassion, in ders: Auf einem Weg ins Lehrhaus. Leben und Denken mit Israel, Frankfurt a.M.2009, S. 42 f.

Bach hat in seiner musikalischen Interpretation die Aussagen des Johannesevangeliums tief durchdrungen, auch die jüdenfeindlichen Aussagen. Trotzdem man kann ihm die textliche Vorlage, die ja immerhin aus der Bibel stammt, nicht anlasten, ebenso auch nicht die Pogrome und Judenverfolgungen. Dennoch: Durch die gekonnte Bachsche Vertonung der Judenchöre als schreiender und gemeiner Mob wird die angebliche Feindschaft „der Juden“ gegen Jesus noch einmal gesteigert, die Zuhörer:innen emotional in das Geschehen mitgenommen, gegen „die“ vermeintlich aggressiven Juden eingestimmt. In Israel wurden die Bachschen Passionen, ebenso wie die Opern Wagners, lange nicht aufgeführt, viele Jüdinnen und Juden haben sich durch diese christliche Musik an die Pogrome erinnert gefühlt, „gerade weil in den Passionen Judenfeindschaft durch Bach so `schön gezieret` ist“<sup>2</sup>. Die großartigen Zeugnisse Bachscher Kirchenmusik entstanden auf einem kulturellen Boden, der auch die Judenverfolgung bis hin zum Holocaust genährt hat. Christliche Judenfeindschaft und rassistischer Antisemitismus sind zwar nicht dasselbe, sie haben aber eine gemeinsame „Schnittmenge“: Christliche Vorurteile und Verschwörungstheorien gegenüber den Juden bereiteten jahrhundertlang den geistigen Nährboden, auf dem die Nazis ihre menschenmordenden Judenverfolgungen aufbauen konnten. Selbst die nationalsozialistische Zeitung „Der Stürmer“ griff in seinem Judenhass auf christliche Klischees und Verschwörungsmymen gegenüber Juden zurück. Das alles klingt mit, wenn wir heute das Johannesevangelium lesen oder die Johannespassion hören. Deshalb: Kann man sie so unbefangen weitersingen lassen? Diese Frage hat 1997 den evangelischen Kirchentag in Leipzig beschäftigt, wo es einen ganzen Abend mit Vorträgen und Diskussionen zu den Bachschen Judenchören gegeben hat. Sein Fazit - immer noch gültig - lautet: Wir können die Bachpassionen heute nach der Schoa nicht mehr unkommentiert und ungedeutet aufführen, sondern nur noch mit einer Besinnung auf diese Problematik und mit einer Erklärung dazu.<sup>3</sup>

Marion Gardei

Pfarrerin und Beauftragte für Erinnerungskultur

(Ev. Kirche Berlin – Brandenburg – Schlesische Oberlausitz)

---

<sup>2</sup> Ebd, S.42.

<sup>3</sup> Vgl ders, S.43.

## **Wie man's macht, ist's verkehrt: Bachs musikalische Umsetzung antisemitischer Inhalte in der Johannespassion**

Wenn ich in diesem Beitrag durchgängig die Begriffe „Antisemitismus“ und „antisemitisch“ verwende, so deshalb, weil ich die Verharmlosung vermeiden will, die inzwischen allzu oft mit dem Gebrauch des Begriffs „antijudaistisch“ einhergeht — als sei es ja nicht so schlimm, wenn es sich „bloß“ um Antijudaismus und nicht um „echten“ Antisemitismus handelt. Zudem suggeriert der Begriff „Antijudaismus“, es gehe dabei um die Abstraktion „Judaismus“, nicht aber ganz konkret auch um Juden und — vermeintlich — Jüdisches.

Darüber, was das Einzigartige an Bach sei, aufgrund dessen etwa seine Johannespassion jenseits (und trotz) ihrer Funktion als kulturelles Statussymbol und etabliertes Bildungsgut Menschen auch nach drei Jahrhunderten weiterhin auf eine sie tatsächlich bewegende und potenziell verändernde Weise anzusprechen vermag, lässt sich trefflich streiten. Die in ihr musikalisch umgesetzten antisemitischen Vorstellungen dagegen waren alles andere als einzigartig. In dieser Hinsicht war Bach ganz ein Mensch seiner Zeit und brachte zum Ausdruck, was für Christen bis vor einigen Jahrzehnten als ganz selbstverständlich galt. Es ist daher nur folgerichtig, dass die Befassung mit der Problematik des Antisemitismus in Bachs Passionen erst begann, als es der (vielerorts noch immer umstrittenen) Kritik an der zugrundeliegenden antisemitischen Vorstellungswelt insgesamt gelungen war, sich ein gewisses Gehör zu verschaffen.

Manchen seiner Zeitgenossen hat die musikalische Präsentation antisemitischer Vorstellungen ganz offenkundig weit mehr Genuss bereitet als Bach, und gerade bei der Komposition der Johannespassion hat er nachweislich mindestens einem der zugrunde gelegten Texte die seines Erachtens offenbar über das erforderliche Maß hinauschießenden antisemitischen Spitzen abgebrochen. Die antisemitische Stoßrichtung der Theologie seiner Zeit scheint ihm also kein *besonderes* Anliegen gewesen zu sein. Das heißt aber noch lange nicht, dass er deren antisemitische Grundannahmen nicht genauso fraglos akzeptierte wie seine Zeitgenossen insgesamt. Im Übrigen komponierte er seine Kirchenmusik ja ohnehin nicht, um sein subjektives Innerstes mit musikalischen Mitteln nach außen zu kehren, sondern in seiner Funktion als Kantor, dem es oblag, die herrschende Lehrmeinung mit musikalischen Mitteln eingängig zu machen, kurzum: musikalische Predigten zu komponieren. Dass er mit dieser Lehrmeinung hinreichend vertraut war, um das leisten zu können, hatte er in zwei Prüfungen nachweisen müssen, ehe er sein Amt in Leipzig antreten durfte.

Gerade in diesem Zusammenhang begegnet einem immer wieder die Schutzbehauptung, sofern an der Johannespassion überhaupt etwas antisemitisch sei, liege die Verantwortung dafür ausschließlich beim Librettisten. Von Berufs wegen verpflichtet, die Aussagen des Librettos musikalisch umzusetzen, habe er auf die Aussagen selbst keinen Einfluss nehmen können. Das scheint schon insofern wenig plausibel, als die musikalische Verarbeitung von Libretti ja unausweichlich immer schon eine Interpretation der Vorlage voraussetzt und darstellt. In der Art, wie Sätze angelegt und besetzt werden, etwa, verfügt der Komponist (oder die Komponistin) durchaus über erhebliche Freiheiten. Dass Bach in der Johannespassion einen Arientext als Choral gesetzt hat, mag genügen, um zu zeigen, wie selbstverständlich ihm seine Gestaltungsfreiheit war. Hinzu kommt im konkreten Fall, dass Bach in der Auswahl bzw. Zusammenstellung seiner Libretti weit wählerischer war als die meisten gleichzeitig aktiven Komponisten und sich in deren Gestaltung durchaus aktiv eingemischt hat. Gerade bei der Johannespassion wird von manchen WissenschaftlerInnen zwar gemutmaßt, es müsse einen Librettisten gegeben haben. Bis zum Erweis des Gegenteils scheint die Annahme, Bach habe die endgültige Gestaltung und Zusammenstellung der verschiedenen aus einer Reihe von Quellen stammenden Textelemente selbst vorgenommen, jedoch plausibler oder zumindest nicht weniger plausibel.

Inhaltlich hat die Problematik des Antisemitismus in Bachs geistlichen Vokalwerken im Allgemeinen und der Johannespassion im Besonderen zwei entscheidende Aspekte. Einerseits geht es darum, wie Bach hasserfüllte oder sie dämonisierende oder verächtlich machende Darstellungen von Juden und Jüdischem musikalisch umgesetzt hat. Die zweite, viel grundlegendere Frage betrifft die substitutionstheologische Annahme, das Christentum habe die biblische Religion der Juden abgelöst und stelle nun deren einzig legitime Verwirklichung dar. Diese Annahme lag der christlichen Theologie und kirchlichen Praxis bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein als unhinterfragte Selbstverständlichkeit zugrunde. Demnach gehe es auch im sogenannten Alten Testament in Wirklichkeit schon immer nur um Jesus Christus. Daraus ergab sich das gerade von Lutheranern besonders betonte Prinzip der sogenannten Einheit der Schrift. Eine jede im Alten Testament vorgetragene Aussage, Bitte oder Prophezeiung hatte man erst dann richtig verstanden, wenn man Jesus Christus als ihren Gegenstand erkannt hatte. Für die Fortexistenz einer jüdischen Religion neben dem Christentum gab es also keine Rechtfertigung mehr.

Allerdings gab Augustinus von Hippo, einer der Kirchenväter des ausgehenden vierten und frühen fünften Jahrhunderts — jener Zeit also, in der die scharfe Trennung von Synagoge und Kirche auch im Alltag auf allen Ebenen endgültig vollzogen wurde — zu bedenken, dass es trotzdem weiter Juden gebe, habe auch sein Gutes. Zwar missverstanden sie trotzig dessen wahre Bedeutung, die Treue, mit der die Juden nach allem, was sie erlebt hatten und was ihnen zugemutet worden war, unbeirrbar an der in ihrer Version des Alten Testaments, dem Tanakh, begründeten Tradition festhielten, belege aber immerhin, dass es sich dabei tatsächlich um ein altehrwürdiges und von Gott offenbartes Dokument handele und die darin (den Christen zufolge) enthaltene Vorhersage des mit Jesus Christus verbundenen Heilsplans keine nachträgliche Erfindung sei. Außerdem könne man Ungläubigen aller Art das Elend, in dem die Juden nach der Zerstörung des Tempels und ihrer Vertreibung durch die Römer mühselig ihre Existenz zu fristen gezwungen waren, als abschreckendes Beispiel vorhalten: So ergehe es jenen, die sich nicht zu Jesus Christus bekannten. Da sie in diesem paradoxen Sinne in Gottes Heilsplan auch weiterhin eine Rolle zu spielen hätten, solle man sie am Leben lassen. Dass Juden sich alles Elend und Unheil, das ihnen widerfährt, nicht nur selbst zuzuschreiben haben, sondern das jeweilige Elend und Unheil auch Ausdruck eines sinnvollen übergeordneten Prinzips sei — die Welt also aus den Fugen geraten sein müsse, wenn es ihnen allzu gut geht — ist seitdem fester Bestandteil der abendländischen Kultur. Die Schlussfolgerung, dass man die Juden nicht töten solle, wurde dagegen schon im Hochmittelalter mit schöner Regelmäßigkeit ignoriert.

Ich habe diesen Sachverhalt etwas ausführlicher dargestellt, weil es hier leicht zu einem gravierenden Missverständnis kommen kann. In der lutherischen Theologie der frühen Neuzeit zeugte eine starke christliche Bezugnahme auf das sogenannte Alte Testament mitnichten von Respekt für die biblische Religion der Juden an sich, geschweige für ihre nachbiblische Fortentwicklung. Ganz im Gegenteil. Wie schon seit dem frühen Mittelalter, ging es dabei auch weiterhin um eine allumfassende Umdeutung und Enteignung des Tanakh. Das Alte Testament wurde nicht als jüdisches, sondern als christliches Dokument gelesen und verwertet. Um dies anhand eines konkreten Beispiels zu erläutern: Mehrere Kommentatoren haben beispielsweise auf die Fanfaren hingewiesen, mit denen Bach den Einschub in der Arie, „Es ist vollbracht“ (Nr. 30 nach der konventionellen Zählung), „Der Held aus Juda siegt mit Macht“, auf besonders dramatische, triumphale Weise gestaltet hat. Hier liege eine klare Bezugnahme auf die Aussage in Joh. 4:22, „Das Heil kommt von den Juden“, vor. Demnach habe (nicht nur) Bach (sondern

sogar der Evangelist Johannes) die jüdische Religion als Quelle der christlichen durchaus positiv zu würdigen gewusst.

Allerdings beginnen die Probleme mit dieser Argumentation schon bei der Übersetzung des Bibeltexts, wie Volker Haarmann und Ursula Rudnick in einer 2013 veröffentlichten Handreichung erklärt haben: „Das Heil ist von den Juden‘, so steht es in ... Joh 4, 19–26. Im Griechischen heißt es dabei nicht, wie oft übersetzt wird, das Heil ‚kommt‘ von den Juden. So formuliert, könnte man die Aussage als bloße Herkunftsangabe missverstehen. Als ob das Heil einmal von den Juden gekommen wäre, nun aber woanders läge.“ Genau so wurde die Aussage aber zu Bachs Zeit (miss)verstanden. Bei Luther selbst hieß es dazu: „So kompt das Heil wohl von den Jüden, sie sind auch unsere Väter, wie er sie hie nennet. Weil aber der größte Hauff unter ihnen das Evangelium nicht annehmen wolten, werden an ihre Statt andere Kinder geboren.“ „Er“ ist hier allerdings nicht der Evangelist Johannes, sondern der Psalmist. Bei dem eben zitierten Satz handelt es sich um Luthers Erklärung von Ps. 46, 17, „An statt deiner Väter wirstu Kinder kriegen, die wirstu zu Fürsten setzen in aller Welt“. Luther zitiert hier Joh. 4, 22 als Belegstelle für die angeblich vollständige Übereinstimmung von Psalter und Evangelium. Bach besaß zwei Bände mit Texten Luthers, in denen diese Passage enthalten war, auch in seiner Calov-Bibel würde er sie wiederfinden. In der großen kommentierten Bibel von Johann Olearius, die Bach ebenfalls besaß, heißt es zu Ps. 46, 17: „An statt der Jüden folgen die Heyden ... an statt der Partriarchen die Evangelisten, an statt der Propheten die Aposteln ... der Nachfolger Zugang ersetzt der Vorfahren Abgang.“ *Ersetzt*. Wer behaupten wollte, es sei denkbar, dass Bachs persönliche Auffassung dieses Sachverhalts nicht ebenso substitutionstheologisch gewesen sei, müsste erklären können, wie er — und er allein in seiner Generation — auf andere Ideen gekommen sein soll. Selbst dann bliebe noch die Frage, warum ihm nichts Besseres eingefallen sein sollte, als diese idiosynkratische, von der Lehrmeinung, auf die er sich verpflichtet hatte, radikal abweichende Auffassung dann prompt vor aller Ohren musikalisch auszubreiten.

Berücksichtigt man den damals bestimmenden theologischen, liturgischen und kulturellen Kontext und das durchschnittliche Vorwissen gewöhnlicher Gemeindemitglieder, lässt sich mit einem recht hohen Grad an Plausibilität rekonstruieren, was die intendierte Botschaft der Johannespassion war, wie Bach diese umzusetzen suchte, und wie sie von den allermeisten Gemeindemitgliedern in Leipzig wahrgenommen worden sein dürfte. Dass man diese Botschaft inzwischen kritisch sieht, kann am historischen Befund nichts ändern. Es hat in den letzten

Jahrzehnten verstörend viele Versuche gegeben, alternative, antisemitismusfreie(re) Deutungen des Passionsgeschehens nachträglich auf Bach Passionen zu projizieren. Wer einen verantwortlichen Umgang mit Bachs Passionen sucht, muss sich aber damit auseinandersetzen, was der lutherische Konsensus damals tatsächlich war, nicht was er heutiger Auffassung nach hätte sein sollen.

Hier geht es natürlich, wie in so vielen anderen Fällen auch, letztlich um die Kernfrage: Trägt man zur angemessenen Verarbeitung vergangenen Unrechts, insbesondere, wenn es so sehr vergangen noch gar nicht ist, am ehesten dadurch bei, dass man seine Spuren beseitigt — wodurch alsbald der Eindruck entstehen kann, es habe nie stattgefunden — oder müssen seine Spuren auf eine Art gewahrt werden, die, ohne die Opfer und ihre Nachkommen unnötig zu (re)traumatisieren, die Täter und ihre Nachkommen zur kritischen Auseinandersetzung anzuhalten geeignet sein könnte. Gerade in Deutschland (und Österreich) kann es für Versuche der neuartigen Aneignung von Werken wie Bachs Passionen unter Umgehung einer wirklich umfassenden kritischen Auseinandersetzung nach der Schoa meines Erachtens keine Rechtfertigung geben. Wer Bachs Passionen aufführen will, steht in der Verantwortung, dafür zu sorgen, dass der Genuss, so groß er auch sein und worin auch immer er im Einzelnen bestehen mag, nicht ohne angemessenes und genuines Unbehagen, und zwar nicht nur in der Form einer halbherzigen und womöglich leicht zu ignorieren Pflichtübung, zu haben ist. In Gemeinden, in denen man weiterhin oder wieder vom Konzept der musikalischen Predigt und ihrer Fähigkeit, Glaubensinhalte buchstäblich zu vergegenwärtigen, ausgeht, ist eine verantwortliche liturgische Verwendung der Passionen ohnehin unmöglich.

Dass Menschen nicht nur in die Kirchen, sondern auch in die Konzertsäle pilgern, um sich die Johannespassion einfach nur deswegen anzuhören, weil sie „schön“ sei, hätte Bach gewiss pervers gefunden. Das Konzept der musikalischen Predigt beruhte auf der Annahme, die Musik besitze die Fähigkeit, den Menschen die Botschaft des Evangeliums auf eine über die Möglichkeiten des bloß gesprochenen Wortes hinausgehende Weise nahezubringen, weil sie nicht nur an die kognitiven Fähigkeiten der Gläubigen, sondern zusätzlich direkt an deren Affekt appelliert. Doch musste andererseits sichergestellt sein, dass ihre Mittel ausschließlich zur Ehre Gottes eingesetzt wurden. Nicht nur durfte die Kirchenmusik nicht zum ablenkenden Selbstzweck werden. Es wurde auch befürchtet, ihre verführerischen und betörenden Eigenschaften könnten ganz andere Geister rufen. Der intendierte Appell an den Affekt musste also an eine klare Ordnung gebunden sein.

Bis in die frühe Neuzeit hinein galt die Annahme, nur Musik, deren Struktur jene Schöpfungsordnung replizierte, die Gott einst für gut befunden hatte, könne gute Musik sein — gut im doppelten Wortsinn: ästhetisch befriedigend und moralisch vertretbar. Beispielsweise gab es die Vorstellung, sie sollte der Anordnung der Planeten entsprechen, von der angenommen wurde, sie bilde eine tatsächlich klingende Klangkonstellation. Es gehe also darum, die Klänge, die die Interaktion der Planeten hervorbringe, zu simulieren. Insofern die lutherische Reformation in Abgrenzung zum spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Humanismus traditionelle religiöse Kernfragen nochmals in ihrer ganzen Wucht in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung rückte, ist es kein Wunder, dass dieses Verständnis der angemessenen Rolle der Musik im lutherischen Protestantismus weiterhin eine besonders wichtige Rolle spielte. So war auch für Bach die Frage nach dem korrekten Verhältnis von Ordnung und Affekt von entscheidender Bedeutung. Im Rahmen der Passionen ging es dabei neben der Schöpfungsordnung vordringlich um Gottes wohlgeordneten Heilsplan.

Dass dabei zwei so verschiedene Werke wie die Matthäus- und die Johannespassion herauskommen konnten, liegt daran, dass sie unterschiedliche Prioritätensetzungen bei der Deutung des Passionsgeschehens verfolgen. Die Matthäuspassion zeugt in erster Linie von der Satisfaktionslehre. Sie beruht auf der Annahme, Jesus habe die Sünden der Menschheit — einschließlich der Sünden jener, die die Matthäuspassion jeweils hören — auf sich nehmen müssen, um Gott seinen Zorn über die Sündhaftigkeit der Menschheit soweit abreagieren zu lassen, dass er hinfort auf die strenge Anwendung des Gesetzes verzichten und stattdessen seine Gnade walten lassen würde. In diesem Fall soll die musikalische Umsetzung den HörerInnen nicht nur dabei helfen, die Leiden, die Jesus zu diesem Zweck erdulden musste, angemessen zu würdigen, sondern auch die etwas paradoxe Einsicht fördern, dass sie selbst durch ihre Sünden stets aufs Neue dazu beitragen, dass Jesus dieses Opfer überhaupt bringen muss(te). Insofern dieser Ansatz tendenziell eher die Menschwerdung Gottes in Jesus und das ihm in menschlicher Gestalt zugefügte Unrecht und Leid betont, mag es vielen HörerInnen heute relativ leichtfallen, die Matthäuspassion in erster Linie als bewegenden Ausdruck der letztlich zwischenmenschlichen Empathie und Solidarität zu erleben.

In der Johannespassion dagegen liegt der Schwerpunkt, der Tendenz des Johannesevangeliums völlig angemessen, auf der *Christus Victor*-Lehre, die den Sieg Christi über die Kräfte des Bösen am Kreuz in den Mittelpunkt stellt. Gerade in seiner scheinbar größten Erniedrigung, so die Annahme, erlangte Jesus seinen größten Sieg. Daher die wiederholten Hinweise darauf, dass

Jesus wusste, was geschehen würde, dass er das Opfer bereitwillig auf sich nahm, und dass die anderen Akteure im Geschehen letztlich bloß Schachfiguren in Gottes wohlgeordnetem Heilsplan waren. So ergibt sich das Paradoxon, dass Pilatus, wäre es ihm gelungen, Jesus freizulassen, Gottes Plan ebenso zuwider gehandelt hätte wie „die Juden“, hätten sie sich Pilatus gegenüber nicht durchgesetzt. Es besteht also eine fundamentale Diskrepanz zwischen dem, was die Akteure tun bzw. zu tun meinen, und dem, was ihr Tun (dieser Interpretation zufolge) „wirklich“ bedeutet. Es gibt vielfältige Anhaltspunkte dafür, dass Bach sich darum bemüht hat, dieser Doppelbödigkeit beispielsweise durch den kontrastiven Umgang mit Tonarten und deren Abfolge, Rechnung zu tragen. Allerdings stellt sich dabei die Frage, ob man das als ZuhörerIn, sofern man nicht über ein sehr gutes und entsprechend trainiertes Gehör verfügt und/oder mit der Partitur intim vertraut ist, wirklich wahrnimmt.

Demnach ginge es in der Matthäuspassion primär (aber nicht ausschließlich) um die Überwindung des Gesetzes und in der Johannespassion in erster Linie (aber nicht ausschließlich) um den Sieg über verschiedene Kräfte des Bösen. Für die Frage des Antisemitismus in den Passionen könnte diese Unterscheidung insofern von Belang sein, als die meisten von Bachs Zeitgenossen beim Wort „Gesetz“ (im theologischen Sinne) sofort an „die Juden“ gedacht hätten. Ohne die kategorische Unterscheidung zwischen Gesetz und Evangelium ist der von Luther bestimmend beeinflusste Protestantismus der frühen Neuzeit gar nicht zu denken. Dass der Autor der dabei gemeinten, im Alten Testament dargelegten Gebote und Verhaltensmaßregeln Gott war, konnten auch die eifrigsten Lutheraner schwer bestreiten. Doch sah Luther die einzige positive Funktion des Gesetzes darin, dass die Unmöglichkeit, es zu erfüllen, die Menschen zwang, sich vorbehaltlos Gottes Gnade anheimzugeben. Wo das nicht funktionierte, brachte das Gesetz nichts als den Tod.

Die Behauptung, dem Gesetz sei auch innerhalb des frühneuzeitlichen Protestantismus lutherischer Ausprägung eine positive Rolle zugekommen, stimmt also allenfalls auf sehr indirekte Weise. Analog könnte man sagen, die Feststellung, man könne Krebs nicht heilen, wenn es ihn nicht gäbe, stelle eine positive Bezugnahme auf den Krebs dar. Dass es in Bachs Umfeld jemandem eingefallen wäre, das Gesetz nicht einseitig mit dem Alten Testament und den Juden zu identifizieren, ist jedenfalls hochgradig unwahrscheinlich. In zahlreichen deutschen Kirchen (einschließlich der Thomaskirche in Leipzig) hingen (und hängen) Bilder, vorwiegend aus dem 16. Jahrhundert, die diesen Gegensatz auf eindringliche und unzweideutige Weise darstellen. Links das Gesetz und der Tod, verkörpert unter anderem

durch Moses (der gerne mal direkt neben dem Mund der Hölle steht) und die Gesetzestafeln, rechts das Evangelium und das Leben, verkörpert durch die Christusfigur. Solche Darstellungen finden Sie heute in zahlreichen Kirchen und Museen, in Lübeck können Sie sie auch über den Haustüren mehrerer Häuser als Relief aus der Werkstatt von Statius von Düren bewundern.

Immerhin könnte man also darüber spekulieren, ob die Johannespassion, indem sie mehr mit dem Sieg über verschiedene dunkle Mächte befasst ist, weniger Energie auf die Verdammung des Gesetzes verwenden muss, und daher womöglich weniger antisemitisch ausfällt. Doch schließen die beiden Interpretationen einander nicht so sehr aus, als sie das Ergebnis unterschiedlicher Schwerpunktsetzungen darstellen. Der durch seine Unterstützung der Nationalsozialisten schwer kompromittierte Erlanger Ordinarius Paul Althaus hat 1962 in seiner lange als Standardwerk geltenden Schrift *Die Theologie Martin Luthers* vehement bestritten, dass für Luther hier überhaupt eine Differenz bestanden habe. Schließlich habe Luther das Gesetz „in eine Reihe mit den anderen Mächten und Tyrannen“ gestellt. Christi Sieg „über die bösen Gewalten“ sei eben auch ein Sieg über das Gesetz.

Es ist Dagmar Hoffmann-Axthelms bleibendes Verdienst, die ernsthafte Befassung mit der Frage des Antisemitismus in Bachs geistlichen Vokalwerken mit ihrem 1989 erschienenen Aufsatz „Bach und die Perfidia Iudaica. Zur Symmetrie der Juden-Turbae in der Johannes-Passion“ eingeleitet zu haben. Die vom Bachforscher Friedrich Smend konstatierte Symmetrie eines Großteils der Passion um den von Bach als Choralstrophe gesetzten Arientext „Durch Dein Gefängnis, Gottes Sohn“ herum, so Hoffmann-Axthelm, setze die Denunziation „der Juden“ im Johannesevangelium auf besonders nachdrückliche — und daher bedrückende — Weise um. Gegen Hoffmann-Axthelms Argumentation gab es im Einzelnen berechnete Einwände, und ihre Überlegungen sind seitdem natürlich fortentwickelt worden. Der Aufschrei der Abwehr, der ihr begegnete, ging über jedes durch tatsächliche Probleme mit ihrer Argumentation zu rechtfertigende Maß jedoch weit hinaus.

Dass, wie Hoffmann-Axthelm ausführte, sowohl die demonstrative Wiederholung von musikalischem Material als auch die Form der Fuge mit ihrer Verdichtung des stets gleichen Materials bewusst zur Denunziation der angeblichen Verbohrtheit „der Juden“ eingesetzt wurde, ist jedenfalls unbestreitbar. Wo diese Mittel zur Anwendung kamen, sollte die Möglichkeit, dass sie genau diesem Zweck dienten, sofern der Kontext zu der Vermutung auch nur den geringsten Anlass bietet, stets als eine Möglichkeit in Betracht gezogen werden. Nur muss diese Absicht dann in der Tat auch wirklich im jeweiligen Einzelfall die am Ehesten

plausible Erklärung bieten. Die Welt ist voller musikalischer Wiederholungen und Fugen, für die es eine Vielzahl von Motivationen gibt.

Insofern es bei der Verbohrtheit „der Juden“ im Kern um deren Festhalten am Gesetz geht, möchte ich abschließend einige Überlegungen zum Chor, „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben“ (Nr. 21f) anstellen, der das von Hoffmann-Axthelm identifizierte Vorgehen in exemplarischer Weise verkörpern müsste. Der von Bach vertonte Text dieses Chors (des handelt sich um Joh. 19, 7) lautet: „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht, zu Gottes Sohn gemacht.“ Bach hat diesen Chor als schlichte Permutationsfuge gesetzt. Das heißt, sehr vereinfacht ausgedrückt, dass die thematischen Elemente lediglich in weitestgehend gleichbleibender Form in der Art eines Kanons in alternierender Reihenfolge von verschiedenen Stimmen vorgetragen werden, auf eine komplexere Variierung und Rekombination dieser Elemente aber fast vollständig verzichtet wird. Im zweiten Halbsatz, „und nach dem Gesetz soll er sterben“, hat Bach die erste Silbe des Worts „sterben“ auf kunstvolle Weise gedehnt, so dass sie ebenso lang ist wie „hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht, zu Gottes Sohn gemacht“. Ab Takt 78 wird dieses Melisma auf „ster-“ in der Sopran- und Tenorstimme sogar auf gut vier Takte gestreckt. Die Paraphrase des betreffenden Gesetzes, „denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht, zu Gottes Sohn gemacht“ ist musikalisch in zweifacher Form durch Wiederholung gekennzeichnet. Im Abschnitt „hat sich selbst zu Gottes Sohn ge-“, werden jeweils zwei aufeinanderfolgende Silben („hat sich“, „selbst zu“, „Gottes“, „Sohn ge-“) auf gleicher Tonhöhe gesungen. Dabei liegt das zweite Silbenpaar eine Quarte über dem ersten, das Dritte setzt eine Quinte unter dem zweiten an, das vierte liegt dann erneut eine Quarte über dem dritten, und die Fortsetzung „-macht“ setzt erneut eine Quinte tiefer als das vierte Silbenpaar an. An zwei Stellen wird dieses Motiv in parallelen Sexten von zwei Stimmen gleichzeitig gesungen.

In seinem 1998 veröffentlichten kurzen Buch zur Johannespassion hat Michael Marissen, der in dieser Frage ebenfalls Wichtiges geleistet und dafür viel hat einstecken müssen, gegen Hoffmann-Axthelms Interpretation eingewandt, gerade diese eher schlichte Fuge wirke mehr dynamisch als beharrend. Marissen empfahl seinen LeserInnen zur Veranschaulichung Kuijkens Einspielung von 1987, eine von mehreren Aufnahmen aus der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, die einen radikalen Wandel in der Aufführungspraxis anzeigten. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu bedenken, dass Hoffmann-Axthelm (die 1945 geboren wurde), als sie an ihrem 1989 veröffentlichten Aufsatz arbeitete, bereits auf ein halbes Leben an Hörerfahrungen und

damit auf eine seit Jahrzehnten weit verbreitete Aufführungspraxis zurückblickte, die Menschen, die heute jünger als 40 sind, und insbesondere solchen, die die verfügbaren Einspielungen der Passionen einigermaßen beurteilen können, kaum je untergekommen sein wird.

Konkret geht es in diesem Zusammenhang zunächst um die weitgehende Abwendung von der Aufführung der Passionen als Monumentalwerke mit riesigen Chören und Orchestern hin zu einer eher Ensemble-orientierten Aufführungspraxis. Bei guten Aufführungen hat diese Verschlankung — nicht zuletzt dadurch, dass die Instrumentalisten den Gesang nicht mehr bloß untermalen und umrahmen, sondern eine ebenbürtige Rolle bei der Herstellung der musikalischen Textur spielen — die Transparenz des Vorgetragenen und auch das Repertoire nuancierter Ausdrucksweisen enorm erhöht. Vor diesem Hintergrund gerät leicht aus dem Blick, wie anders der Chor „Wir haben ein Gesetz“ wirkt, wenn er nicht von ein oder zwei Dutzend um die Balance von Ordnung und Affekt bemühten SängerInnen und — in vielen Fällen auf historischen oder nachgebauten Instrumenten spielenden — InstrumentalistInnen vorgetragen, sondern den HörerInnen von einem die Gravitas und das Weihevollen möglichst dick auftragenden und von einem modernen Symphonieorchester untermalten hundertköpfigen Chor entgegenschmettert wird.

Hinzu kommt, dass Bach inzwischen in der Regel schneller gespielt und gesungen wird. Gerade bei diesem Chor scheint dies in ganz besonderem Maße der Fall zu sein. In 22 seit der Jahrtausendwende veröffentlichten Aufnahmen, die ich untersucht habe, dauert der Chor im Schnitt 76 Sekunden. Nur in drei Aufnahmen dauert er länger als 80 Sekunden, wobei die Dauer in einem Fall bei 95 Sekunden und damit ein Viertel über dem Durchschnittswert liegt. Bei vierzehn Aufnahmen aus den 1950er, 1960er und 1970er Jahren, die ich untersucht habe, lag der Durchschnittswert bei 82 Sekunden, bei vier Aufnahmen dauerte der Chor länger als 90 Sekunden (Ramin 1954: 94 Sekunden; Gönnerwein 1969: 93 Sekunden; Lehel 1971: 99 Sekunden; Münchinger 1974: 91 Sekunden). Den Rekord hält Enoch von Guttenberg, bei dem der Chor in einer vom SWF und BR koproduzierten Einspielung von 1991 geschlagene 133 Sekunden dauert. Bei einem derart gedehnten Vortrag, noch dazu mit großem Chor und Orchester, entspricht die Wirkung des Chors ziemlich genau der Deutung Hoffmann-Axthelms: kunstlos, stur, den immer gleichen Inhalt ohne nennenswerte Entwicklung und Perspektive mechanisch wiederholend. Ramins Einspielung verleiht der kaum geschliffene, leicht aufsässige Tonfall pubertierender Junger Männer noch zusätzliche Würze.

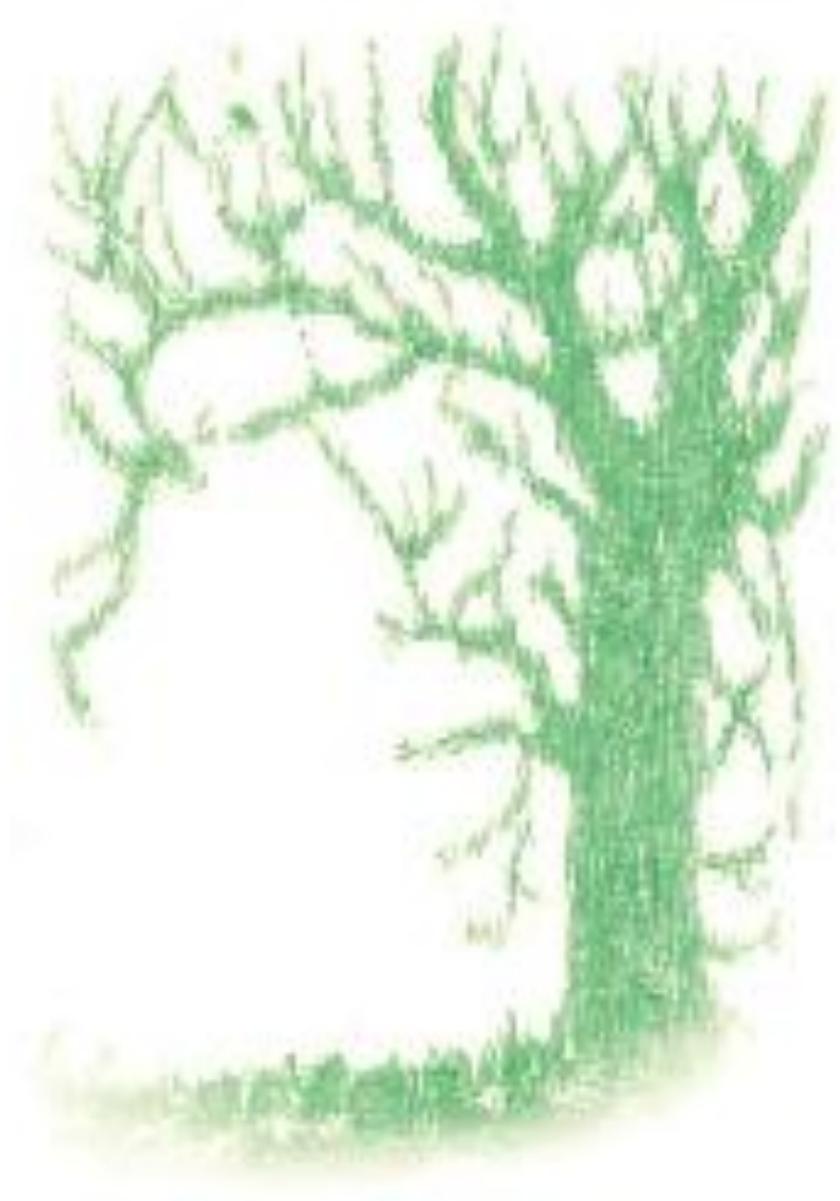
So kunstlos die Wiederholungen bei langsamer Vortragsweise klingen, erhöht die schnellere Vortragsweise jedoch die Notwendigkeit, die unmittelbar nacheinander wiederholten Noten deutlich gegeneinander abzusetzen, wodurch schnell der Eindruck des Insistenten entstehen kann. Man muss sich nur die Aufnahme, die Erich Kleiber 1938, schon im Exil in Argentinien, gemacht hat, oder Rillings Einspielung von 1984 anhören, um zu erfahren, wie furchteinflößend bzw. obsessiv der Chor auch dann wirken kann, wenn er schnell vorgetragen wird. Es kommt also keineswegs nur aufs Tempo an. Vielmehr gibt es eine Reihe von Möglichkeiten, die vermutlich intendierte Botschaft dieses Chores entweder zu betonen — oder zu neutralisieren. Will man das Moment der Verstocktheit in den Vordergrund stellen, liegt wohl in der Tat am ehesten eine behäbige, womöglich stockende Vortragsweise nahe. Geht es einem eher darum, das Element des Verbohrt-Insistenten zu betonen, bietet sich wohl eher eine gehetzt-zackige Vortragsweise an. Die Betonung zumindest eines jeden Wortanfangs mit großer Bestimmtheit kann in beiden Fällen das Insistente herausstreichen. Wo dies auf Kosten des natürlichen Textverlaufs geht, könnte man darin ein Ausdruck der vermeintlichen Obsession der Juden mit dem Buchstaben (und nicht dem Geist) des Gesetzes sehen. Eine durchgehend gleichbleibende Vortragsweise könnte das Sture des Verharrens und das Verödete am todbringenden Gesetz verdeutlichen. Eine differenziertere Vortragsweise könnte einerseits suggerieren, das Gesetz verdiene vielleicht doch eine etwas differenziertere Betrachtung bzw. so stur seien die Juden dann doch nicht; andererseits könnte die Implikation aber auch sein, dass die Juden, ganz gleich welchen Ton sie anschlagen, stets nur die gleiche trostlose Melodie singen. Umgekehrt könnte man versuchen, all diese Implikationen zu vermeiden. Das leistet am ehesten eine rasche und schwungvolle Vortragsweise, die den Text primär als Beigabe zur Musik behandelt, statt die beiden Elemente wirklich schlüssig miteinander zu integrieren. Ganz gleich, was sonst dabei herauskommen mag, ist der Chor — und das mögliche mit ihm verbundene Unbehagen — umso schneller vorbei, je schneller man ihn singt.

Doch wählt man in dem Bestreben, die antisemitischen Implikationen des Chores zu mindern oder zu neutralisieren, die letzte Option, ist das Ergebnis in der Regel ein Chor, in dem Menschen, die unmissverständlich als „die Juden“ identifiziert werden, sich mit schwungvoller Fröhlichkeit darüber auslassen, dass ein Mensch, der ihnen nicht passt, sterben muss, und dabei von der lyrischen Ausgestaltung des Wortes „sterben“ offenbar gar nicht genug bekommen können. Das scheint mir ungleich perverser zu sein, als eine der ursprünglichen Intention eher entsprechende betont getragene und stockende Vortragsweise. Immerhin

müssen wir ja inzwischen davon ausgehen, dass sich ein typisches Publikum, das zur Aufführung der Johannespassion kommt, zu einem großen Teil aus Menschen zusammensetzt, denen die unselige theologische Tradition, die Bachs Passionen verkörpern, noch nie untergekommen ist, und die allermeisten Menschen, die in Deutschland leben, werden es auch weiterhin wissentlich nie mit Juden oder Jüdischem zu tun bekommen. Vor diesem Hintergrund besteht durchaus die Gefahr, dass der gutgemeinte Versuch, neutralisierend über einen Chor wie „Wir haben ein Gesetz“ hinweg zu huschen, nur dazu beiträgt, dass Aufführungen der Johannespassion, noch ehe die alte Bürgerschaft umfassend aufgearbeitet werden konnte, bereits zur Etablierung neuer antisemitischer Judenbilder beitragen.

Dr. Lars Fischer

Historiker und Antisemitismusexperte



Nik Bohnenberger wurde 1994 in Luxemburg geboren. Er erhielt Unterricht im Horn, Gesang, Harmonielehre und Kontrapunkt am Konservatorium in Luxemburg-Stadt. Er studiert Komposition an der UdK bei Elena Mendoza. Bohnenbergers Kompositionen wurden bereits von dem *Orchestre Philharmonique du Luxembourg*, *United Instruments of Lucilin*, der *Aachener Bläserphilharmonie*, sowie dem Ensemble *ilinx* aufgeführt und erklangen bei Festivals für zeitgenössische Musik wie *Druskomanija* (Vilnius), *rainy days* (Luxemburg) *Monat der zeitgenössischen Musik* (Berlin) und *generation ne(x)t* (Karlsruhe).

### **Interview mit dem Komponisten Nik Bohnenberger zu seiner heute uraufgeführten Komposition „...aber wir sind lebendig...“**

**Maria:** Du hast dir bei der Entwicklung dieses Stücks sehr viel Zeit gelassen. Wie lange hast du an diesem Stück gearbeitet?

**Nik:** Von Februar 2020 bis Februar 2021, also ziemlich genau ein Jahr.

**Maria:** Du hast auch gar nicht sofort angefangen zu komponieren, sondern hast vor allem sehr viel gelesen in der Vorbereitung, hast dich erst mal informiert und dich mit den Themen Antisemitismus und Bach und Luther auseinandergesetzt. Was waren die wichtigsten Bücher, die du dazu gelesen hast?

**Nik:** Ich hab mich zunächst wissenschaftlich in das Thema eingelesen und dann später auch literarisch, künstlerisch. Weil die Johannespassion natürlich ein protestantisches Werk ist, und Bach ein protestantischer Komponist, bin ich erst einmal auf die Schiene, etwas zu Luther und den Juden zu lesen. Dafür habe ich zwei wissenschaftliche Werke von Thomas Kaufmann gelesen, einmal zu Luthers sogenannten „Judenschriften“ und einmal über Luthers Antisemitismus generell. Und dann hab ich angefangen, mich auch literarisch mit dem Thema auseinanderzusetzen. Schon bei Kaufmann wurde nämlich „Ahasver“ von Stefan Heym viel zitiert, das hab ich dann gelesen. Und danach, auf Empfehlung eines Chormitglieds, „Judas“ von Amos Oz. Und zu guter Letzt hab ich noch „Gegenwartsbewältigung“ von Max Czollek gelesen, um noch eine zeitgenössische Sicht auf Antisemitismus in Deutschland zu bekommen.

**Maria:** Und aus diesem letzten Buch kommt auch der Titel.

**Nik:** Genau. Während der Text der Uraufführung größtenteils aus den Büchern von Amos Oz und von Stefan Heym kommt, stammt der Titel von Max Czollek, denn diese noch unverschlüsselte Positivität, die daraus strahlt, hat mich irgendwie gereizt – dieser Satz trägt die Schlüsselbotschaft in sich, die gegen Ende des Stücks sehr wichtig wird. Und die Lektüre von Czollek war eigentlich auch der ganze Spirit, mit dem ich eigentlich an das Projekt rangegangen bin, nämlich wirklich mich aus heutiger Perspektive mit dem Thema auseinanderzusetzen. Und auch wenn ich ältere Werke gelesen habe, mich immer zu fragen: Was bedeutet das für uns heute? Und genau das macht Czollek ja auch. Und deswegen fand ich dann diesen Satz irgendwie perfekt – „Aber wir sind lebendig.“

### **Rollenverteilung & Dramaturgie**

**Maria:** Kommen wir nochmal zurück zu „Ahasver“ von Stefan Heym, denn daraus sind zwei der drei Hauptrollen deiner Komposition entzogen: einmal die Figur des Ahasver selbst und einmal Paul von Eitzen. Magst du einmal kurz erklären, was die beiden Rollen sind und wie sie dargestellt werden?

**Nik:** In Stefan Heyms Werk sind diese beiden Figuren Gegenspieler, und beide haben in dem Buch eigene Erzählstränge.

Ahasver ist keine historische Figur: er ist eine mythologische Figur, eine christologische Figur aus dem 1. Jahrhundert, die ganz schnell zu der Kreuzigungsszene hinzugedichtet wurde. Und zwar war Ahasver ein Schuhmacher, der Jesus nicht bei seiner Haustür ruhen ließ, als er mit dem Kreuz daran vorbei zum Kreuzigungshügel ging, und dafür dann von Jesus zum ewigen rastlosen Wandern verflucht wurde – so ist der christliche Mythos. Heym nimmt diese Figur, die natürlich auch oft danach zu antisemitischer Agenda benutzt wurde – im NS gab es etwa den Film "Der ewige Jude" – und Heym nimmt diese Figur und reclaimt sie und macht sie zu einem Helden, zu einem Protagonisten in seiner Geschichte. Heym nimmt quasi das Vorurteil und macht dieses zu einem Vorteil, weil Ahasver natürlich alles gesehen hat, da er auch bei Heym eine ewig lebende Figur ist. Aber weil sie ewig lebt, hat sie eben auch alles gesehen und hat auch ganz viele Etappen des Antisemitismus gesehen, und das fand ich sehr spannend.

Sein Gegenspieler ist eine historische Figur, nämlich Paul von Eitzen, ein Schüler Luthers. Paul von Eitzen ging in die Geschichte dafür ein, dass er einen noch radikaleren Antisemitismus hatte als Luther, und auch einen etwas stümperhaften. Er ist auch eine nicht sehr reflektierte, etwas

witzige Figur. Und die treffen dann aufeinander, als Paul von Eitzen (natürlich aus ideologischen Gründen) vor einer Gruppe von Gelehrten die Messianität von Jesus beweisen will. Von Eitzen hört immer von diesem ewigen Juden, der Jesus noch gekannt haben soll, und daher lädt von Eitzen ihn ein, damit Ahasver allen erklärt, dass er Jesus kannte und dass Jesus der wahre Messias war. Und Ahasver kannte ihn ja auch, aber er sagt stattdessen: das war ein guter Freund von mir. Das war ein Revoluzzer, aber es war kein Messias. Und stellt mit dieser Aussage natürlich Paul von Eitzen vor der ganzen Gelehrtenschaft bloß. Das spitzt sich immer mehr zu im Roman, sodass dann am Ende Paul von Eitzen den Tod von Ahasver eigentlich hervorruft oder provoziert, und immer mehr danach verlangt, sodass es ihm dann auch gelingt. Deswegen sind sie ganz starke Gegenspieler.

**Maria:** Könnte man von Eitzen als ein Sinnbild für eine antisemitische Figur sehen, die christologische Figur, die „den Juden“ ja immer noch vorwirft, dass sie Jesus nicht nur in dem Fall konkret nicht geholfen haben, sondern darüber hinaus noch Jesus ans Kreuz genagelt haben?

**Nik:** Ja.

**Maria:** Und von Eitzens Gegenspieler ist der ewige Jude, dieser Mythos, der erschaffen wurde, um den Juden niederzumachen.

**Nik:** Genau. Er ist ein Trugbild christologischer Vorurteile, aber er emanzipiert sich aus diesem Trugbild heraus und wird eine eigene Figur mit einer eigenen Sprechstimme, und das fand ich extrem spannend. Und er kann dann quasi auch dieser christlichen Deutungshoheit darüber, wie diese ganze Erzählung gemacht wird, Paroli bieten. Und das finde ich wirklich sehr spannend in diesem Roman.

**Maria:** Wir haben also diese zwei Antagonisten; und dann gibt es noch eine dritte Hauptrolle, die gesungen wird von der Altistin, die hier eine Art evangelistische Rolle einnimmt?

**Nik:** Exakt. Es war mir wichtig, eine Figur einzubauen, die weniger in der Handlung integriert ist und trotzdem – was ist nämlich evangelisch? Was ist der Evangelist? Was ist das Evangelium? Das ist die frohe Botschaft. Das heißt, der Evangelist ist derjenige, der die frohe Botschaft verkündet. Das heißt die Evangelistin ist bei mir auch eine Verkündigerin der Botschaft: der neuen Botschaft, *unserer* Botschaft. Der aufgeklärten, kritischen Botschaft. Die alles erlebt hat, die auch ein 20. Jahrhundert mit einer Shoah erlebt hat. Das heißt, es ist eine Evangelistin, die nicht missionarisch die frohe Botschaft des Christentums verbreiten will, sondern die gesehen

hat, was passiert. Und die diese kritischere Botschaft verbreiten will. Und deswegen ist es ganz klar, dass sie sich natürlich öfters mit der Message von Ahasver verbindet. Ahasver hat auch alles gesehen, aber er ist ein aktiver Gegenspieler von Paul von Eitzen. Sie schwebt eher ein bisschen drüber und abstrahiert seine Erzählungen in Botschaften. Und trotzdem, das kann man auch in der Struktur sehen, ist sie verknüpft mit Ahasver, sie sind einfach musikalisch miteinander verknüpft. Und da könnte man sagen, hm, sie ist aber keine sehr unparteiische Botschafterin. Und dann sage ich, Ja, aber der Evangelist war auch nicht besonders unparteiisch. Und deswegen: sie ist die Evangelistin, die alles gesehen hat, und die aus diesem Wissen heraus argumentiert.

**Maria:** Kommen wir nun zu der Rolle des Chores in diesem Stück – welche Rolle spielen wir?

**Nik:** Also, der Chor war für mich nicht so wie eine Figur, sondern es ist ja auch klar: der Chor ist eine Masse an Menschen. Und dramaturgisch nimmt der Chor eine Rolle ein wie von so einem Schwarm von Fischen, der immer dahin fließt, wo die stärkste Meinung gerade vorhanden ist. Was man auch mit so einem kommentierenden Chor in der griechischen Tragödie vergleichen kann. Es wird eine Message erzählt, der Chor greift die auf und verstärkt sie, wie ein Mikrofon oder ein Verstärker. Das ist die Rolle des Chores aus dramaturgischer Perspektive. Und aus rein kompositorischer Perspektive oder musikalischer Perspektive: wir haben die drei Solist:innen, die sind sehr denotativ. Sie haben Text, der wird übergebracht, den hört man. Man ist in einer Geschichte drin. Und beim Chor war es mir wichtig, diesen Text wieder zu ästhetisieren, zu musikalisieren und auch wieder aus seinem semantischen Sinn herauszunehmen und vielleicht eine andere Art Sinn herzustellen. Einen musikalischen, einen konnotativen Sinn, einen geräuschhaften Sinn. Alles, worum ich mir als Musiker auch Gedanken mache. Und deswegen ist der Chor in so einer Art Zwischenrolle.

### **Instrumentierung & Kompositionstechnik**

**Maria:** Genauso wie auch im Chor hat man auch im Orchester ganz viele ungewöhnliche Dinge: Der Chor macht Plopp-Geräusche, Pfeiftöne, alles mögliche, und genauso benutzt du auch im Orchester viele erweiterte Spieltechniken – die Flöte etwa spricht in ihr Instrument rein. Was war da die Idee dahinter?

**Nik:** Also mich hat einfach schon immer interessiert, einen Klang zu finden, der einfach auf die Emotion passt, die ich übermitteln will. Und manchmal passt da dieser traditionelle Orchesterapparat einfach nicht mehr zu den Emotionen, die es gibt. Ich bin sehr konnotativ,

und bei Konnotationen kommen bei mir ganz viele Klänge, die vielleicht dieser Standardklang einer Geige nicht herstellen kann. Und deswegen habe ich mir natürlich Gedanken gemacht – wie kann diese Geige jetzt zum Beispiel noch klingen, oder wie kann diese Flöte noch klingen? Und genau auch diese Ebene von 'Wenn der Chor konnotativ mit Silben umgehen kann, warum nicht auch die Flöte? Warum kann nicht auch die Flöte noch ein weiteres Sprachinstrument werden?' Oder generell, warum können die Instrumente nicht sprachlicher agieren? Geräusch und Konsonant haben eine Verbindung, ein "k" oder ein "ch" sind ja auch irgendwie Geräusche. Und wenn man die vielleicht auch aus einem Überdruck einer Geige herstellen kann, man macht erst einen schönen Ton und dann "krrr", und dann hört man den Chor vielleicht auch "krrr" machen – da entsteht dann eine Konnotation, die das Ganze miteinander vermischt. Und das fand ich einfach sehr spannend. Und das sind immer Elemente, die mir sehr wichtig sind - ein ästhetisches Gesamtbild herzustellen, und nicht einfach nur 'Das ist das Orchester, die spielen Töne, und das ist der Chor, der singt Text mit Tönen.'

**Maria:** Es gibt auch einen Sampler, der ganz verschiedene Rollen einnimmt, so ein bisschen wie der Chor auch. Kannst du dazu noch etwas sagen? Wie ist das Verhältnis von dem Sampler zum Rest des Ganzen?

**Nik:** Der Sampler kann Sachen, die eigentlich die anderen nicht so können. Mir war es ganz wichtig, dass der Sampler nicht verdoppelt, also dass keine Klänge kommen, die es auch sonst schon geben könnte. Deswegen habe ich mir überlegt: wie kann der Sampler ein Mittler werden zwischen den verschiedenen Ebenen? Und dann war auch die Frage: Wie kann er elektronisch sein, ohne so naiv oder klischeehaft elektronisch zu werden? Das war mir so eine wichtige Sache. Und dann habe ich einen Weg gefunden, zum Beispiel, wie der Sampler klanglich eine Chor-Textur auffängt und überleitet, in eine Orchester-Textur. Eine Überleitung klanglicher Art. Generell soll der Sampler viel diese Chor-Texturen auffangen und weiterentwickeln und manchmal auch einfach aus dem Moment, weil der Chor dann vielleicht aufhört und vielleicht schon mal mit etwas anderem beginnt, weitermacht. Dass der Sampler quasi die Idee des Chores noch weiterspinnt, sodass so eine Kontrapunktik dadurch entsteht zum Beispiel. Oder: der Sampler verbindet sich mit dem Orgelklang und weitet ihn aus, weitet die Intonation der Orgel noch aus. Also es geht immer um: Was kann der Sampler uns noch dazugeben? Was ist denn der Mehrwert? Deswegen ist es sehr unterschiedlich, manchmal bildet der Sampler einen Übergang von einem Teil zum anderen, manchmal bringt er neue Stimmungen mit. Er ist einfach ein Zwischenwesen.

## **Bach & Bohnenberger**

**Maria:** Deine Uraufführung, diese Neukomposition, ist in unserem Konzert eingebettet in die Johannespassion, nämlich in der Mitte, kurz vor der Pause. Könntest du mir ein bisschen was darüber erzählen, wie das Verhältnis ist von deiner Komposition zu der Johannespassion von Bach?

**Nik:** Ja, ich habe mich natürlich mit der Johannespassion als Werk auseinandergesetzt und habe mich auch gefragt, wie das dazu passen könnte. Ich finde, es gibt spannende Teilunterscheidungen bei der Johannespassion. Die offensichtlichste war der Unterschied zwischen einem eher homophonen, akkordischen Choral und einem eher kontrapunktischen, schnelleren, rhythmischeren Chorus wie zum Beispiel „Weg weg“. Und diese Dichotomie wollte ich auch ein bisschen beibehalten. In Teil 1 und Teil 2 ist eher diese Chorus-Arbeit, während dann Teil 3 eher ein Choral, also eher akkordisch ist. Und Teil 4 und 5 ist dann eher Nik. Also wirklich quasi die Wegentwicklung von der Johannespassion hin zu anderen Themen oder Elementen, wie dann z.B. auch zu einem jüdischen Thema, das war die formelle Idee.

Andererseits habe ich auch teilweise miniklein zitiert. Also ich habe z.B. bei Gassenlaufen - Ahasver wird da ja zu Tode gepeitscht - die Peitsch-Szene auch aus Johannespassion zitiert, harmonisch wie auch rhythmisch. Ich habe auch aus "Weg weg" noch Elemente zitiert, zwischen "Hep hep" und Nummer 2.

Und dann gab es noch eine Idee, die mich schon ewig fasziniert bei Bach, eine meiner Lieblingsideen: der einstimmige Kontrapunkt. Denn man denkt immer "klar, für einen Kontrapunkt braucht man zwei Stimmen", nämlich eine Stimme und dann noch eine zweite, die mit der ersten Stimme kontrapunktisch arbeitet. Aber die Partita ist das beste Beispiel für einen einstimmigen Kontrapunkt, wo eine Stimme mit sich selbst dadurch, dass sie im Register springt, eine zweite Stimme bildet. Also es gibt beispielweise eine Flötenpartita, da läuft oben eine Melodie, und dann springt sie nach unten und macht zu sich selbst eine Gegenmelodie, das findet man auch ganz viel in der Johannespassion. Und was ich gemacht habe ist, ich habe diese Einstimmigkeit genommen und ich habe diese Spaltung tatsächlich gemacht. Diese angedeutete Kontrapunktik, oder diese angedeutete Spaltung von einer Stimme in zwei, die habe ich dann tatsächlich gemacht. Und das hat mich das ganze Stück über sehr viel immer wieder inspiriert. In „Hep Hep“ und im letzten Teil, im fünften Teil ist das sehr wichtig, und auch in „Gassenlaufen“ kommt es vor. Und vor allem hat diese Idee dann auch nochmal wieder diese Glissando-Idee mit sich gebracht. Weil wenn sich eine Stimme nach oben und unten ausbricht,

kann sie das natürlich so machen (macht separate Tonschritte vor] oder [macht Glissandi vor]. Und aus der Idee kam das Glissando, und du kennst das Stück, es ist voller Glissandi.

**Maria:** Genau, wir haben dann diese Stellen z.B. bei uns im Alt, wo wir dann aufgeteilt werden und die einzelnen Alti-Glissandi machen innerhalb von einem kleinen Intervall – wir gehen sozusagen wirklich als Stimmgruppe auseinander, glissandieren auseinander, ganz diffus.

**Nik:** Ihr brecht euch so auf als Stimmgruppe.

**Maria:** Und wir haben auch so einen interessanten Übergang von Bach zu Bohnenberger am Anfang, wo wir von „Weg weg“ zu „Hep Hep“ übergehen. Wo am Anfang auch noch der ganz normale Bach Chorus-Satz ist, und dann geht es so langsam über und die Silben ändern sich und die Musik ändert sich und wir gehen so ganz behutsam rein in dein Stück, und dann geht es so richtig los.

**Nik:** Ja, ja, genau. Und das war einfach immer. Und was mir sehr wichtig ist: es sind eigentlich alle Elemente aus meiner Analyse von der Johannespassion oder von Bach generell entstanden. Aber Dinge wie das Glissando und auch andere Elemente wurden dann ein Selbstläufer.

**Maria:** Du bist ja normalerweise Tenor bei uns im NKC, und hoffentlich bald wieder nach diesem Konzert. Du hast das Stück auch unserem Chor gewidmet und hast auch an einigen Stellen, wie ich denke, in deiner Komposition die Eigenheiten vom Neuen Kammerchor Berlin aufgegriffen...

**Nik:** Ja, der Chor, zusammen mit Adrian Emans, arbeitet sehr ins Detail, wenn es um Vokal-Klangfarbe geht. Das weiß jeder, der im NKC singt. Es wird sich sehr, sehr, sehr viel darüber Gedanken gemacht, wie der Vokal gefärbt ist, und auch wenn es Vokale sind, über die man nicht so oft nachdenkt, wie zum Beispiel die Schwa-Laute – Schwa-Laute werden viel diskutiert, oder es wird diskutiert ob es „derr“ oder „deer“ heißt, solche Dinge. Und ich hab diese Idee genommen und ich habe gedacht, anstatt dass ich einen Text schreibe, der dann vom Chor ausgedeutet werden muss, wie der jetzt gesprochen werden muss, kann ich das auch genauso komponieren, wie ich es haben will. Und deswegen bin ich einen Schritt eigentlich vom Text zurück in die in das internationale phonetische Alphabet gegangen, damit ich quasi genau die Laute, die ich eigentlich haben will, notieren kann.

Also ob es jetzt ein "ä" oder ein "e" oder ein "ee" ist, das erstens; und dann kam noch die innere Vokaleinstellung beim Konsonanten dazu. Das sagt Adi sehr oft: wenn wir einen Text singen, und der beginnt mit "das", dass man dann nicht [demonstriert fehlende Vokaleinstellung] tut, und dann hat man nicht die richtige Färbung beim "a", weil der Mund erst sich öffnen muss.

Und wenn man aber die innere Vokaleinstellung "a" schon hat, dann ist das "a" sofort da, und das machen wir viel mit dem Chor.

Und dann habe ich auch gedacht, naja, das ist doch eine vokale Einstellung beim Konsonant. Und eigentlich kann man die auch in die Notation, in die Musikschrift bekommen, die sollte auch da sein. Da habe ich mir überlegt ja, ich schreibe einfach Konsonanten, die auch vokalisiert sind, die innere Vokaleinstellungen schon haben.

## **Geschichte & Identität**

**Maria:** Du bist selbst weder evangelisch, noch bist du jüdisch, noch bist du auch nur deutsch. Inwiefern gehst du mit deiner eigenen luxemburgischen Identität um in diesem Stück?

**Nik:** Ich habe mich am Anfang sehr viel genau damit, mit genau dieser Problematik beschäftigt. Gerade was die Repräsentation meiner selbst in dieser Thematik angeht. Wo man sich natürlich fragt: Warum trete ich nicht zurück und lasse vielleicht einen jüdischen Menschen über diese Thematik sprechen? Und dann hab ich gedacht: Naja, ich kann ja auch mal was dazu lernen. Und ich kann mich auch als Ally beweisen und ich kann mich in Schicksale von Menschen hineindenken und vielleicht auch versuchen, tatsächlich auch bei mir anzufangen und den Lernprozess bei mir selbst zu suchen. Das war das erste, und das zweite war, dass wir dann von Anfang an gesagt haben, wir wollen mit ganz vielen Menschen reden, die jüdisch sind und von denen wir Feedback und von denen wir interessante Elemente dazu bekommen.

Und dann hab ich mich gefragt: Okay, und was kann ich dann jetzt trotzdem mit meinem Background dazugeben? Und dann hab ich gedacht: Naja, auch in meiner Sozialisierung in Luxemburg gibt es natürlich Alltags-Antisemitismus, den ich auch genau so mitbekommen habe. Dann dachte ich, na ja, das ist doch genau das, was ich kenne. Ich kenne diese Form der täglich geduldeten Diskriminierung. Und weil ich dann aber in meinem kleinen Dorf keine Person kannte, die jüdisch war, hat mich das dort nicht tangiert. Und jetzt denke ich, Wow, warum muss man eigentlich erst eine jüdische Person kennen, damit es einen tangiert? Da hab ich halt angefangen, eben auch vor meiner eigenen Haustür zu kehren. Das war dann für mich ein sehr interessanter Lehrweg, denn davor hat man sich immer geschämt bei sich selbst vielleicht auch mal einsozialisierte, rassistische Tendenzen zu entdecken oder sexistische Elemente zu entdecken. Und dann hab ich gedacht, Ja, aber das haben ja ganz viele Menschen und vielleicht sogar alle Menschen bei sich. Aber wenn es mein Stück werden soll, und es ist ja mein Stück, dann brauche ich diese Auseinandersetzung mit meinem eigenen Verhalten.

**Maria:** Kannst du ein Beispiel geben für so alltägliche antisemitische Dinge, die man in Luxemburg vielleicht hören könnte?

**Nik:** Eines der prägnantesten Beispiele ist die Tatsache, dass das Wort "Le Juif", zu deutsch „der Jude“, negativ konnotiert ist. Ein „Juif“ ist in dem Kontext jemand, der stiehlt, und das Verb "juifen" heißt dann Klauen. Das gab es im Schulkontext ganz viel, so ein bisschen als Schulslang. "Der hat mir das und das gejuift" heißt: er hat mir das und das geklaut. Und das hört man wirklich sehr viel, also hab ich auch sehr viel gehört. Und ich kann auch nicht sagen, dass ich - da hat man auch nicht immer dagegen protestiert und weiß auch nicht, ob ich es nicht auch selbst mal gesagt habe in so einem Kontext. Das ist auch eine sehr, sehr, sehr präzise Form von Alltags-Antisemitismus, mit dem sich jüdische Menschen auseinandersetzen müssen, und den wollte ich ansprechen. Und da hab ich gedacht, das ist doch eine Sache, wo ich heutzutage denke, eigentlich war das ein Fehlverhalten. Und aus heutiger Perspektive kann ich auch mein Ich von damals kritisieren.

**Maria:** Und das hat dann auch Eingang gefunden in dein Stück, in deine Komposition.

**Nik:** Ja, genau. Es gibt einen Moment, da wird genau diese Auseinandersetzung mit dem eigenen sozialisierten Fehlverhalten oder Verhalten in Verbindung gesetzt mit dem Vorurteil des Finanzjudentums, des Wucherers. Oder des Juden, der immer auf Kosten der anderen Menschen lebt. Und dann denke ich okay, jetzt geht's hier um dieses Vorurteil, dann bringe ich doch sofort mal genau diese Erfahrungen, die ich mit genau diesem Vorurteil des sogenannten „profitierenden Juden“ oder das Vorurteil des „stehlenden Juden“ gemacht habe, hier zusammen.

## **Form & Inhalt**

**Maria:** Kommen wir nochmal dazu, was in diesen 15 Minuten inhaltlich passiert. Die Komposition besteht aus fünf Teilen...

**Nik:** Genau. "Hep Hep", der erste Teil, wächst aus der Johannespassion heraus, und zwar aus der Nummer „Weg weg mit dem“ – das passte so gut, weil „weg weg“ und „hep hep“ sehr ähnlich klingen, daher habe ich da so eine Art Schnittstelle gemacht. Und „hep hep“ ist ein mittelalterlicher Schlachtruf aus den vorösterlichen Judenpogromen gewesen. Es beginnt also mit dem Schlachtruf, und dann kommt "Jerusalem sei verloren – Ierusalima perdita est" – da gehe ich musikalisch aus Bach raus und will so zugleich christlich geprägten Antisemitismus mit

der Johannespassion verknüpfen. Danach kommt ein Motto von Kurt Tucholsky, wo er sagt: "Im Übrigen gilt ja hier derjenige, der auf den Schmutz (in unserem Fall den Antisemitismus) hinweist, als viel gefährlicher als der, der den Schmutz macht." Und das war mir wichtig, als Motto vor der ganzen Uraufführung zu bringen, um auf genau diese Umkehrungs-Dynamik aufmerksam zu machen. Das ist das Ende des ersten Teils.

Der zweite Teil ist die große Eitzen-Arie. Da passiert textuell eigentlich ein Zitat aus dem Heym-Roman, wo Paul von Eitzen, der schon länger den Ahasver verfolgt und immer zu seinen eigenen Anliegen ausnützen will, jetzt die Nase voll hat und ihn jetzt vom König zum Tode verurteilen lassen will. Er schleimt sich also beim König ein, damit dieser auch tatsächlich beordert, dass Ahasver Gassenlaufen muss. Das ist eine mittelalterliche Praktik, wo eine Gasse gemacht wird aus Soldaten und die peitschen den Gassenläufer, also in diesem Falle Ahasver, eigentlich zu Tode – er geht so oft durch die Gasse, bis er tot ist.

**Maria:** Das ist ganz krass für uns als Chor, weil wir diese Gasse sozusagen musikalisch darstellen.

**Nik:** Der Chor ist die Gasse, und das Wort „Ahasver“ wandelt sich zum Wort „Gassenlaufen“. Eitzen sagt: "denn Ahasver", und dann kommt der Chor und flüstert das so ein bisschen konspirativ, und dann entwickelt es sich von dem Wort „Ahasver“ hin zu „Gassenlaufen“ und dann von dem Wort „Gassenlaufen“ hin zu „Kosten“. Also ich hab da so eine Art Silbenspiele gemacht.

„Kosten“ ist auch der Name des dritten Teils. Denn kurz bevor Ahasver dann sterben soll, sagt Eitzen: Wenn Ahasver wirklich der ewige Jude ist, dann kann ihm ja durch das Todesurteil nichts passieren. Aber wenn er eigentlich nur ein Hochstapler ist, der sich auf Kosten der anderen Leute einen fetten Tag gemacht hat, "so verdient er nichts besseres- ". Und dieses Wort Kosten, zu dem der Chor ja schon übergegangen ist, wird dann auch im Chor mehrmals wiederholt und ist dann das letzte Wort des Chores in diesem Satz. Hier nehme ich also diese Idee, die von Eitzen präsentiert, diese Idee des Profiteurs, des Juden als Profiteur, der sich auf Kosten der Gesellschaft bereichert, und verknüpfe das mit dem, was ich als Luxemburger mit an den Tisch bringen kann.

**Maria:** An dieser Stelle singen wir einen Satz auf Luxemburgisch, "Za huet mir meng Ziks gejuift"

**Nik:** Das ist Schuljargon, und das heißt wirklich nichts anderes als "er hat mir meine Zigarette geklaut". Das ist einfach so ein Satz, den ich reingebracht habe, um diese Erfahrung mit einzubinden, die ich auf dem Schulhof gemacht habe, mit genau dieser Verbindung zwischen

der Semantik Juif/ Jude und Klauen, die auch von Paul von Eitzen dargebracht wird. Ich mache quasi diesen ganzen dritten Teil aus dieser Klanglichkeit, und auch aus dieser Thematik um das antisemitische Vorurteil des Finanzjudentums und Wucher, Vorteile und so. Was da ebenfalls vorkommt, ist, dass Ahasver da den Ursprung dieses Vorurteils benennt. Und zwar indem er sagt: Luther war es, der Fürst wie Bauer dem Juden zutrieb, nur um dann dessen Wucher umso lautstärker zu verdammen. Also er hat ein doppeltes Spiel getrieben. Er hat eigentlich ja Handel verboten, und er hat auch diese großen christlichen Handelsfamilien extrem verdammt. Die Fugger sind vielen vielleicht ein Begriff, aus dem Süden von Deutschland. Diese großen christlichen Bankenfamilien, die gab es dort nicht mehr. Also hat er quasi alle den Juden zugetrieben. Das waren die einzigen, die auch Luther nur noch zugelassen hat. Und dann hat er sie aber dafür kritisiert. Und das sagt Ahasver hier ganz klar und deutlich in diesem Teil.

Und dann geht's wieder aus dem Teil raus. Da wiederhole ich wieder den von Eitzen, der sagt ..."So verdient er nichts Besseres",- weil das immer noch aus dieser gleichen Mentalität rauskommt. Und dann kommt der Todesteil.

**Maria:** ...der Teil 4, "Unmöglich, sich vorzustellen"...

**Nik:** Unmöglich, sich vorzustellen. Der ganze Satz lautet, "so verdient er nichts Besseres, als zu Tode gepeitscht zu werden." Also das heißt, der Tod von Ahasver kommt, und natürlich hat der unrechtmäßige Tod von einem Juden für mich da sofort eine höhere Ebene mitgebracht. Daher kommt hier natürlich die Ebene, über die man nicht schweigen soll, die Ebene der Shoah. Und das ist für mich dann der Teil vier, denn Ahasver steht ja auch für das Judentum. Er ist das christologische Trugbild, er steht für das Judentum, das heißt, wenn er stirbt, steht dies auch für die Shoah. Also ist es ganz klar, dass ich dann ein Zitat von Ahasver aus Stefan Heym einbringe, wo er durch das Warschauer Ghetto geht und die Zustände dort sieht; und sich fragt, „es war den Menschen unmöglich, sich vorzustellen, wie jemand, der nach Körperstruktur und Fortbewegungsweise ihnen ähnelt, sich vorgenommen hatte, sie total auszurotten“. Und da kommt wirklich die ganz klare Message, die Verbindung zur Shoah.

**Maria:** Das ist ein richtig eindrücklicher Moment in der Musik. Nachdem wir davor als Chor die ganze Zeit in diesem Teil 3 die geifernde Meute gespielt bzw. verstärkt haben, kommt dann dieser Schlag und dann kommt dieser Todesteil. Und dann kommt Anne-Lisa, die Altistin, dazu, und singt dieses Zitat.

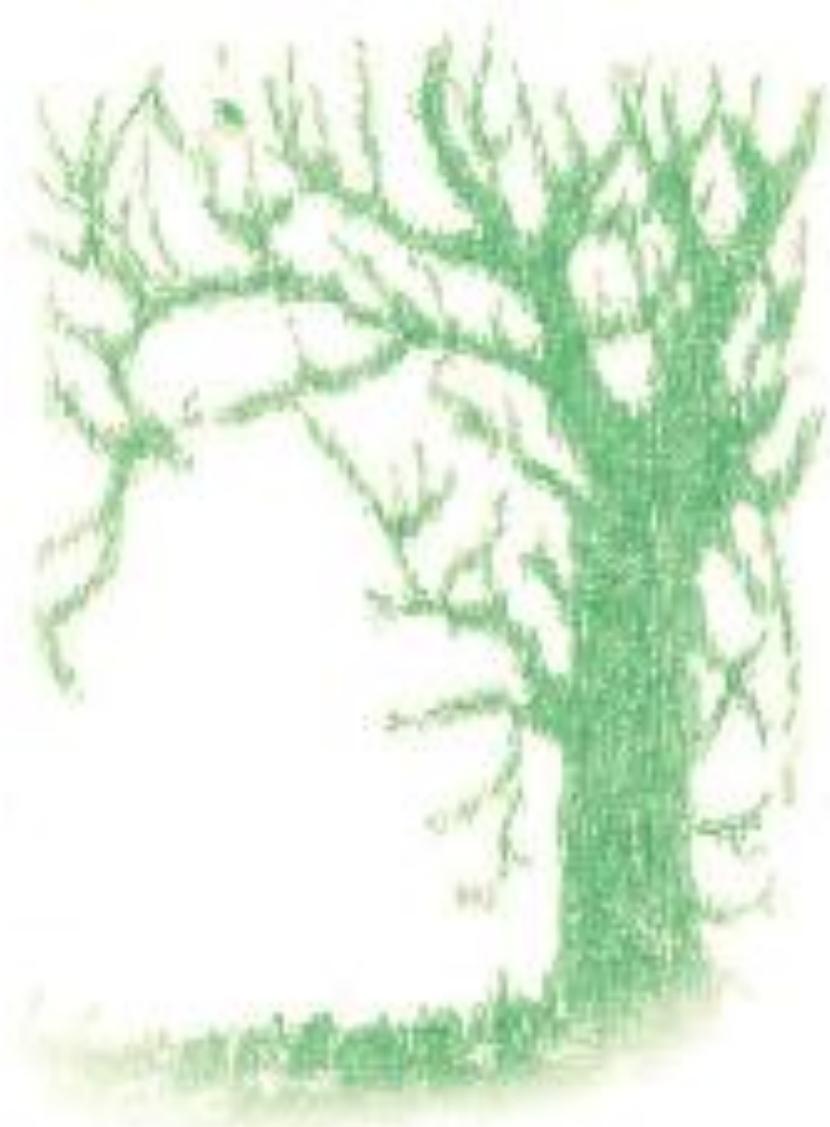
**Nik:** Sie *spricht* das Zitat. Das ist sehr wichtig. Das war dann ein Moment, da wollte ich keine gesungenen Töne mehr. Da gibt es auch im ganzen Orchester und im Chor eigentlich keine Töne mehr, es gibt nur noch Luftgeräusche, perkussive Geräusche, Würgegeräusche, Plopp-Geräusche. Und Anne-Lisa spricht. Das ist auch die ganze Klanglichkeit.

Und von diesem Punkt gehen wir dann über in den letzten Satz, der von der Klanglichkeit ähnlich bleibt, aber es kommen neue Elemente dazu. Und zwar ist es der Satz, der titelgebend ist: "Aber wir sind lebendig". Denn nach der Todesszene könnte man denken, "okay, das ist das Ende". Aber, und das ist in beiden Romanen der Fall gewesen: die Message ist „Aber wir sind lebendig“. Und bei Stefan Heym war es: aber er starb nicht. Ahasver starb nicht. Und dann fragt man sich, wie ist das möglich? Er wurde doch zu Tode gepeitscht? Oder: aber wie ist es dann möglich, dass die Juden lebendig sind? Und da kommt dann die Message hinzu: Naja, Ahasver ist die ewige Angst der Christen. Er ist das ewige Vorurteil. Deswegen kann er nicht sterben. Auch wenn die Shoah passiert ist, kann dieses Vorurteil einfach nicht sterben. Es kann nicht zur Ruhe kommen, es kann einfach nicht sterben. Das ist die Botschaft im fünften Teil, wo man denkt, es wäre endlich eine positive, eine versöhnliche Message. Aber es ist eigentlich der Satz, der auf heute guckt, der auch sagt: Okay, wir gucken aufs 21. Jahrhundert: „Aber er starb nicht“. Und mit ihm ist gemeint: Das Vorurteil starb nicht.

**Maria:** Das ist die Stelle von Franz, der den Ahasver singt, wo es heißt: „Ich bin die finstere Angst der Christen.“

**Nik:** Ja, „ich bin die finstere Angst der Christen“. Und ganz am Ende kommt noch ein Zitat von Amos Oz, wo drinsteht: Solange den Christen mit der Muttermilch beigebracht wird, dass wir, die Juden, Gott getötet haben, solange werden wir keine Ruhe haben. Und mit diesem "wir" versucht der Chor nicht, sich die Standpunkte von jüdischen Autoren anzueignen, sondern das sind zitierte Darstellungen der Standpunkte der jüdischen Autoren – solange werden wir keine Ruhe haben. Ende des Stücks.

**Maria:** Danke für das Interview.



## Biografien

### Adrian Emans

Adrian Emans ist Chorleiter und Dirigent. Er ist Gründer und musikalischer Leiter des Charité Chores Berlin, des Neuen Kammerchores Berlin und des Neuen Männerchores Berlin.

Er absolvierte seinen Lehramtsmaster in Musik an der Universität der Künste Berlin und in Mathematik an der Freien Universität Berlin. Während seiner Ausbildung besuchte er zahlreiche renommierte Meisterkurse bei Chorleitergrößen wie Frieder Bernius, Simon Halsey, Stefan Parkman und Michael Gläser und dirigierte in diesem Rahmen Chöre wie den Kammerchor Stuttgart, die Vokalakademie Berlin und den Schleswig-Holstein-Festival-Chor.

Mit seinen eigenen Chören erreichte Adrian Emans sowohl in nationalen als auch internationalen Wettbewerben diverse Erfolge: Beim Wettbewerb des deutschen Chorfestes 2016 in Stuttgart erlangte Adrian Emans mit dem Charité Chor Berlin einen zweiten Preis („mit sehr gutem Erfolg“), am Berliner Chortreff (Landeswettbewerb des Deutschen Chorwettbewerbs) nahm der Chor 2017 „mit gutem Erfolg“ in der Kategorie gemischte Kammerchöre teil. Beim internationalen Chorwettbewerb in Preveza (Griechenland) sang der Charité Chor 2019 in zwei Wettbewerbskategorien und gewann eine Gold- und eine Silbermedaille.

Der Neue Kammerchor Berlin wurde unter seiner Leitung 2017 beim Wettbewerb „Praga Cantat“ in der Kategorie gemischte Kammerchöre mit dem goldenen Band ausgezeichnet; Adrian Emans wurde zudem von der Jury mit einem Sonderpreis für „Outstanding Conducting“ geehrt. Im Juli 2018 nahm er mit dem Neuen Kammerchor Berlin an den World Choir Games in Südafrika teil; der Chor erhielt eine Silbermedaille in der „Champions Competition“. Im Oktober 2019 gewann er mit dem Chor beim Claudio Monteverdi International Choral Festival and Competition die Kategorien „Musica Sacra“ und „Cori dei Adulti“ und den Gesamtwettbewerb im „Grand Prix“ Finale. Darüber hinaus erhielt er den Sonderpreis als „Best Conductor“.

Konzert- und Wettbewerbsreisen führten Adrian Emans unter anderem nach Südafrika, Österreich, Tschechien, Polen und Griechenland.

Projekte verbinden ihn mit dem RIAS-Kammerchor und der Education-Abteilung der Philharmonie Berlin sowie mit dem Jugend- und dem Kinderchor der Staatsoper unter den

Linden, wo er zwei Jahre als Assistent tätig war. Neben seiner künstlerischen Arbeit engagiert sich Adrian Emans als Vorsitzender des Musikausschusses im Chorverband Berlin.

---

### Neuer Kammerchor Berlin

Der Neue Kammerchor Berlin wurde im Oktober 2016 von Adrian Emans gegründet und hat sich in kurzer Zeit zu einem der renommiertesten Kammerchöre der Stadt entwickelt. Der Chor setzt sich aus chorerfahrenen Musikstudierenden der Universität der Künste Berlin und Sänger:innen mit langjähriger Chorerfahrung zusammen. Diese Zusammensetzung ermöglicht eine professionelle Perspektive auf die Musik. Dabei umfasst das abwechslungsreiche Repertoire des Chores Werke der Renaissance bis hin zu Chormusik der klassischen Moderne.

Der Neue Kammerchor Berlin kann in den fünf Jahren seines Bestehens bereits auf einige Konzertreisen (u.a. nach Südafrika, Tschechien, Polen, Luxemburg, Italien) und diverse Wettbewerbserfolge zurückblicken. Beim 31. Internationalen Chorwettbewerb 'Praga Cantat' im November 2017 gewann der Neue Kammerchor Berlin das „goldene Band“ und den zweiten Preis in der Kategorie „gemischte Chöre“. Im Rahmen des Kammerchortages des Internationalen Chorwettbewerbs für Kammerchöre Mosbach nahm der Neue Kammerchor Berlin an einem Workshop mit Prof. Frieder Bernius, Leiter des Kammerchores Stuttgart, teil. Im Juli 2018 reiste das Ensemble zu den „10. World Choir Games“ nach Tshwane (Südafrika) und erhielt eine Silbermedaille in der „Champions Competition“. Im Rahmen des kulturellen Austausches konzertierte der Chor mit verschiedenen südafrikanischen Chören in Johannesburg und Stellenbosch, unter anderem im Rahmen der in Südafrika renommierten „Endler Concert Series“. Im Oktober 2018 brachte der Neue Kammerchor Berlin im Rahmen eines Austauschprojektes mit einem polnischen Chor und Orchester in Wrocław die „Mass of Trust“ von Zuzanna Koziej als Uraufführung zu Gehör. Beim Wettbewerb 'Claudio Monteverdi International Choral Festival and Competition' im Oktober 2019 in Venedig gewann das Ensemble die ersten Plätze in den Kategorien „Musica Sacra“ und „Cori dei Adulti“ sowie den „Grand Prix“ als Gesamtpreis des internationalen Chorwettbewerbs.

### **Sopran**

Daphne Beers  
Sophia Berendt  
Malin Meier  
Soriane Renaud  
Lina Schmidt  
Lilli Tull

### **Tenor**

Lukas Jedeck  
Christoph Kohlwes  
Siegfried Margin  
Adrian Nennich  
Gunnar Thiessen  
Friedemann Trutzenberg

### **Alt**

Michelle Baum  
Maria Gable  
Constanze Hosemann  
Elisabeth Kirch  
Annabell Patt

### **Bass**

Johannes Beerwerth  
Florian Held  
Simon Hertling  
Karsten Schröder  
René Schoenherr  
Julian Volland

---

### **Ensemble Wunderkammer**

Die vier Berliner Musiker Mira Lange, Martin Seemann, Peter Uehling & Sarah Perl taten sich zu Beginn 2014 zusammen, um ihren künstlerischen Ideen und ihren Vorstellungen eine Plattform zu geben und um die sogenannte ‚Alte Musik‘ weiter zu beleben, zu erfrischen, sie immer wieder ins Gedächtnis zu holen für ein Publikum.

Mit ihren Instrumenten: Viola da Gamba, Violoncello, Cembalo und Orgel bietet das Ensemble eine Basis für zahlreiche Orchesterwerke, aber auch für Kammermusik und solistisch besetzte Projekte. Im Laufe der vergangenen Jahre hat sich WUNDERKAMMER durch sämtliche Bachschen Oratorien und Passionen gearbeitet, ebenso zu erwähnen sind die Vielzahl der Kantaten, die zur Aufführung gekommen sind, Monteverdis Marienvesper, Schütz Weihnachts – und Auferstehungshistorie etc. Das Ensemble holt sich stets versierte und erfahrene Kollegen, um sich zum Orchester zu erweitern und arbeitet mit Dirigenten und Ensembles wie der Singakademie Berlin, Achim Zimmermann, dem Windsbacher Knabenchor, Martin Lehmann,

Vokalensemble St. Lorenz, Matthias Ank u.a. WUNDERKAMMER war Gast beim Musikfestival Wege durch das Land, beim Festival der Batzdorfer Hofkapelle und bei den Uckermärkischen Musikwochen. Im Sommer 2016 eröffnete das Ensemble mit der WUNDERKAMMER Werkstatt in Berlin Neukölln eine Bühne für neue und alte Kammermusik und verschiedenste Formen der Kunst.

Die Aufnahme der Bachschen Johannespassion in solistischer Besetzung gemeinsam mit dem Vokalensemble Aelbgut wurde 2020 mit dem Opus Klassik für die beste Chorwerkeinspielung ausgezeichnet.

2021 erhält WUNDERKAMMER erstmals eine Förderung durch den Berliner Senat.

<b>Flöte</b>	<b>Oboe</b>	<b>Fagott</b>
Eva Frick	Eleonora Trivella	Elisabeth Kaufhold
Amanda Marwick	Andrea Vilz	
<b>Violine 1</b>	<b>Violine 2</b>	<b>Viola</b>
Elva Rún Kristinsdóttir	Matthias Hummel	Irina Alexandrowna
Tristan Braun	Kerstin Linder	Waltraut Elvers
Julia Prigge	Edi Kotlyar	
<b>Violoncello</b>	<b>Viola da Gamba</b>	<b>Kontrabass</b>
Martin Seeman	Silke Strauf	Kit Scotney
<b>Keyboard</b>	<b>Orgel</b>	
Katharina Justus	Peter Uehling	

### **Anja Petersen (Sopran)**

Anja Petersen ist seit 2010 Mitglied des RIAS Kammerchores Berlin und als vielbeschäftigte Solistin vor allem im Konzert- und Oratorienbereich tätig. Nach ihrem Violin- und Gesangsstudium in Stuttgart wurde sie Ensemblemitglied des Oldenburgischen Staatstheaters, wo sie viele Rollen des lyrischen Koloraturfaches gestaltete. Als freischaffende Sängerin gastierte sie an der Dresdner Semperoper, am Theater Bremen und an den Staatsoper in Stuttgart und Wiesbaden. In den Jahren 2014 und 2015 sowie 2020 hatte Anja Petersen Lehraufträge an der UdK Berlin inne. Im Oktober 2014 sprang sie extrem kurzfristig und mit großem Erfolg in die Uraufführung von Arnulf Herrmanns „Drei Gesänge am offenen Fenster“ mit dem Sinfonieorchester des BR ein. Mit diesem Klangkörper trat sie 2017 erneut auf und war im selben Jahr in der weiblichen Hauptrolle von Herrmanns Oper „Der Mieter“ an der Oper Frankfurt zu erleben. 2021 wird Anja Petersen im Rahmen der musica viva mit dem BRSO unter Pablo Heras-Casado zu hören sein.

### **Anne-Lisa Nathan (Alt)**

Anne-Lisa Nathan stammt aus Paris. Sie studierte Gesang am Conservatoire Nationale Supérieur in Paris und wurde anschließend Meisterschülerin von Dietrich Fischer-Dieskau und Aribert Reimann an der Hochschule der Künste in Berlin. Opernproduktionen, Uraufführungen und grenzüberschreitenden Theaterprojekten führten die Mezzosopranistin durch ganz Europa.

Sie widmet sich verstärkt liturgischer Musik mit Werken von Bach, Händel oder Saint-Saëns, als auch die jüdische liturgische Musik liegen ihr als Ensemblemitglied des „Synagogaal Ensembles Berlin“ am Herzen.

## **Jan Kobow (Tenor)**

Der in Berlin geborene Tenor Jan Kobow war als Kind Knabensolist beim Staats- und Domchor, gewann nach Musikstudien in Paris, Hannover und Hamburg den ersten Preis beim Leipziger Bachwettbewerb 1998 und debütierte im Bachjahr 2000 als Evangelist in der Matthäuspassion unter Masaaki Suzuki in der Suntory Hall in Tokyo. Dem RIAS Kammerchor seiner Heimatstadt Berlin war Jan Kobow über lange Jahre als Solist unter seinen Chefdirigenten Marcus Creed, Daniel Reuss und Hans-Christoph Rademann verbunden.

Als Solist hat Jan Kobow bei ca. 100 CD-Aufnahmen mitgewirkt und schon neun Soloalben aufgenommen. Außerdem ist er Mitbegründer des Solisten-Ensembles Die Himmlische Cantorey, das mit Klangkörpern wie der Akademie für Alte Musik Berlin, der Staatskapelle Berlin, der Wiener Akademie, der Capella Coloniensis, Echo du Danube, Hamburger Ratsmusik, Les Amis de Philippe, Concerto Melante (Berliner Philharmoniker) und immer wieder mit dem Knabenchor Hannover musiziert hat. Über zehn CD-Aufnahmen und zahlreiche Rundfunkmitschnitte haben diese Arbeit dokumentiert, eine davon erhielt einen Echo Klassik.

Für seine künstlerischen Impulse in seiner Heimat wurde er 2016 mit der Auszeichnung „Künstler des Monats“ der Metropolregion Nürnberg geehrt.

## **Franz Schilling (Bariton)**

Der Bariton Franz Schilling ist 1994 geboren und wuchs in Luxemburg auf. Nach ersten musikalischen Erfahrungen im Konservatorium der Stadt Luxemburg, wo er sich vor allem mit Oratorien- und Messekomponist\*innen vertraut machen konnte, verfolgte er diese Leidenschaft weiter in diversen Chören und später als Solist in u.a. Luxemburg, Frankreich, Norwegen und Slowenien. Nach seinem Jura-Studium widmete er sich ganz der Musik - nach mehreren Meisterkursen bei u.a. Bernd Valentin, Pauliina Tukiainen und Dorothea Wirtz studiert er heute Klassischen Gesang an der Universität Mozarteum in Salzburg in der Klasse von Christoph Strehl.

## **Sebastian Noack (Bass)**

Sebastian Noack studierte bei Ingrid Figur und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin, sowie postgradual bei Thomas Quasthoff. Er gewann u. a. den 1. Preis beim *Bundeswettbewerb Gesang* sowie den 2. Preis bei der *International Wigmore Hall Song Competition London*. Noack ist international als Opern- und Konzertsänger tätig, musiziert mit renommierten Dirigenten (Christoph Eschenbach, Symeon Bychkov, Marin Alsop, Kirill Petrenko, Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe u.v.a.) und bedeutenden Klangkörpern und ist gern gesehener Gast zahlreicher Festivals (Rheingau, Schleswig-Holstein, Bodensee, Oregon Bach Festival, Isreal Chamber Music, Schubertiade Schwarzenberg, Ruhrtriennale u. a.) Sein Konzertrepertoire reicht von der Renaissance bis zur Gegenwart.

Sebastian Noack wirkte bei zahlreichen CD- und Rundfunkproduktionen mit (Harmonia Mundi, Carus, ChannelClassics, SWR, NDR, Deutschlandradio u. a.). Seine Neueinspielung der Dichterliebe und anderer Heine-Vertonungen Robert Schumanns erschien 2015 bei Oehms-Classics, die Einspielung mit Romanzen und Balladen des Spätromantikers Hans Sommer im Jahr 2018 bei AVI/Deutschlandfunk.

---

## **Monty Ott - Kurator**

Monty Ott ist Publizist, promoviert zu „Queer und jüdisch in Deutschland“ und war von 2018 bis 2021 Gründungsvorsitzender der queer-jüdischen Initiative Keshet Deutschland e.V. Ott kommentiert regelmäßig tagespolitische Ereignisse in überregionalen Medien wie u.a. taz, WELT und ZEIT, ist Teil des jüdisch-aktivistischen Medienprojekts Laumer Lounge und arbeitet aktuell an seiner ersten Buchpublikation.

## Machen Sie mit!

---

Ein Konzert wie dieses bedarf wie all unsere Projekte einer langfristigen Planung und Finanzierung für Notenkauf, Raummieten und andere laufenden Kosten. Wir freuen uns deshalb besonders über Ihre Unterstützung.

### **...als Sponsor**

Sie können sich vorstellen, dass im nächsten Programmheft Ihre Anzeige hier veröffentlicht wird? Dann kontaktieren Sie uns gern! Bei dieser Gelegenheit weisen wir auch darauf hin, dass Sie sich mit Auftrittsfragen kleinerer oder größerer Art ebenfalls an unseren Chorvorstand ([vorstand@neuerkammerchorberlin.de](mailto:vorstand@neuerkammerchorberlin.de)) wenden können. Von der kleinen Firmenfeier bis zum Stadionkonzert sind wir als musikalische Unterstützer bei den verschiedensten Anlässen gern dabei!

### **...mit einer Spende**

Unterstützen Sie uns heute mit einer Spende am Ausgang oder gern jederzeit auf unser Vereinskonto. Wir sind als gemeinnütziger Verein eingetragen, somit sind Ihre Spenden steuerlich absetzbar. Neuer Kammerchor Berlin e.V., DE55 1005 0000 0190 8147 48, BELADEBEXXX, Berliner Sparkasse

### **...über bildungsspender.de**

Wenn Sie Online-Einkäufe in über 6.000 Onlineshops, darunter z.B. die Deutsche Bahn, über unsere Bildungsspenderseite ([www.bildungsspender.de/nkcberlin](http://www.bildungsspender.de/nkcberlin)) tätigen, bekommen wir einen kleinen Prozentsatz des Einkaufswertes als Spende, ohne dass das gekaufte Produkt dadurch mehr kostet.

### **...als Mitsänger:in**

Wir proben wöchentlich am Montagabend in der Clinker Lounge im Prenzlauer Berg. Wir freuen uns über neue Mitsänger:innen, die in Berlin oder Umgebung wohnen, langjährige Chorerfahrung und eine ausgebildete Stimme mitbringen und Lust auf intensive musikalische Projekte, Konzertreisen und Wettbewerbe haben. Meldet euch zum Vorsingen gern bei unserem Chorleiter unter [chorleiter@neuerkammerchorberlin.de](mailto:chorleiter@neuerkammerchorberlin.de).

Unsere CD „Viae – Wege | 2019“ können Sie am Ende des Konzertes gegen eine Spende am Ausgang erwerben. Auf ihr befinden sich unter anderem Werke von Heinrich Schütz, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Daniel Elder.



#### WEBSEITE

[www.neuerkammerchorberlin.de](http://www.neuerkammerchorberlin.de)



#### FACEBOOK

[www.facebook.com/NeuerKammerchorBerlin/](https://www.facebook.com/NeuerKammerchorBerlin/)



#### INSTAGRAM

@nkc\_berlin #neuerkammerchorberlin #nkcberlin

**Weitere Termine von und mit dem Neuen Kammerchor Berlin (Änderungen vorbehalten / aktuelle Termine auf der Webseite):**

10.10. 2021	Paneldiskussion zur Johannespassion
27.+28.11.2021	Konzerte Views of Incertitude
14.12.2021	Weihnachtskonzert mit Mitsingformat (Clinker Lounge)

**Texte und Redaktion:** Michelle Baum, Lilli Tull, Monty Ott, Samuel Salzborn, Ursula Rudnick, Marion Gardei, Lars Fischer, Maria Gable

**Grafik:** Rimma Elbert

*Vielen Dank für die Texte des Programmheftes. Vielen Dank an die Clinker Lounge für ihre Unterstützung und das Stellen des Probenraums. Vielen Dank an die Inhaber:innen / Betreiber:innen der Reformationskirche, der Classic Remise und des Rundfunks RBB. Vielen Dank an die Helfer:innen am Eingang, die Ton- und Lichttechnik und alle weiteren Beteiligten des Projektes.*

Dieses Projekt wurde gefördert durch Mittel der Senatsverwaltung für Kultur und Europa

**be**  **Berlin**

Senatsverwaltung  
für Kultur und Europa

