

Dear reader,

This is an author-produced version of an article published in Höink, Dominik / Jacob, Andreas (eds.), *Musikwissenschaft und Theologie im Dialog*. It agrees with the manuscript submitted by the author for publication but does not include the final publisher's layout or pagination.

Original publication:

Meiser, Martin

Johannes-Passionen bei Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann. Libretti im Vergleich in: Dominik Höink / Andreas Jacob (eds.), *Musikwissenschaft und Theologie im Dialog*. Johannes Sebastian Bachs "h-Moll-Messe" und „Johannes-Passion“, pp. 333–362  
Hildesheim: Georg Olms 2020 (Folkwang Studien 20)

Access to the published version may require subscription.

Published in accordance with the policy of Georg Olms Verlag (Nomos Verlagsgesellschaft):

<https://www.nomos.de/en/copyright-notice/>

Your IxTheo team

---

Liebe\*r Leser\*in,

dies ist eine von dem/der Autor\*in zur Verfügung gestellte Manuskriptversion eines Aufsatzes, der in Höink, Dominik / Jacob, Andreas (Hg.), *Musikwissenschaft und Theologie im Dialog* erschienen ist. Der Text stimmt mit dem Manuskript überein, das der/die Autor\*in zur Veröffentlichung eingereicht hat, enthält jedoch *nicht* das Layout des Verlags oder die endgültige Seitenzählung.

Originalpublikation:

Meiser, Martin

Johannes-Passionen bei Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann. Libretti im Vergleich in: Dominik Höink / Andreas Jacob (Hg.), *Musikwissenschaft und Theologie im Dialog*. Johannes Sebastian Bachs "h-Moll-Messe" und „Johannes-Passion“, S. 333–362  
Hildesheim: Georg Olms 2020 (Folkwang Studien 20)

Die Verlagsversion ist möglicherweise nur gegen Bezahlung zugänglich.

Diese Manuskriptversion wird im Einklang mit der Policy des Georg Olms Verlags (Nomos Verlagsgesellschaft) publiziert: <https://www.nomos.de/urheberrecht/>

Ihr IxTheo-Team

# Johannes-Passionen bei Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann.

## Libretti im Vergleich

Martin Meiser

„Dieses aber weiß wol / daß ich allemahl die Kirchen-Music am meisten werth geschätzt / am meisten in andern Autoribus ihrentwegen geforschet / und auch das meiste darinnen ausgearbeitet habe“, schrieb Georg Philipp Telemann in seiner ersten Autobiographie von 1718, die Johann Mattheson 1731 in der „Grossen General-Baß-Schule“ veröffentlichte. Telemann gehört zu den bedeutendsten und stilprägenden Vertretern der protestantischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts<sup>1</sup>, aber es längst nicht alles ediert<sup>2</sup>, und manche Editionen haben auch Kritik erfahren.

### 1. Methodische Vorbemerkungen

Ein sinnvoller Vergleich zwischen dem einen Libretto von Johann Sebastian Bach und den elf Libretti von Georg Philipp Telemann erfordert, was die Seite Telemanns betrifft, ein klares Bewusstsein hinsichtlich äußerer Gegebenheiten seines Wirkens, auf die Telemann zu reagieren hatte und auch reagiert hat.

1. Alle 45 bibeltextbasierten Passionen von Telemann basieren auf Texten<sup>3</sup>, zwischen denen es vielfache Überschneidungen gibt. Dass hier Abwechslung Not tat, leuchtet ein. Doch hatte die damalige Zeit ihre Mittel und Wege, mit Perikopenzwang und formaler Gleichartigkeit zurechtzukommen: In barocker Predigttheorie<sup>4</sup> gab es die Möglichkeit der *dispositio thematica*: Man greift einen Gedanken, ein Stichwort aus dem Evangelientext heraus und predigt darüber, auch wenn es nach unserem Verständnis nicht der Hauptgedanke ist. So wird in Bachs Johannespassion der Text der Arie „Ich folge dir gleichfalls“ verständlich; der Gedanke der Nachfolge inspiriert, obwohl Petrus seinen Herrn dann ja verleugnen wird. Dass ein- und dasselbe Motiv in ganz verschiedene Richtungen ausgedeutet werden kann, werden wir bei Telemanns Passionen wiederholt feststellen.

2. Der naheliegende Versuch, innerhalb der elf Libretti zur Johannespassion Entwicklungslinien zu statuieren, steht deshalb unter dem Vorbehalt, dass manchmal nichts als der Wunsch nach Abwechslung die Feder diktiert. Wenn ein allen vier Evangelien gemeinsames Motiv in der Statistik der Johannespassionen mehrfach hintereinander fehlt, kann das daran liegen, dass

---

<sup>1</sup> Carsten Lange / Brit Reipsch, »Vorwort, in: dies. (Hg.), *Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 15. bis 17. März 2006, anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage*, Hildesheim / New York 2011 (TKB 16), 7.

<sup>2</sup> Zu nennen sind Wolfgang Hirschmann (Hg.): *Georg Philipp Telemann, Johannespassion 1745 »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld«, TWV 5:30*, Kassel 1996; *Johannespassion 1757*, hg. von Johannes Pausch und Stefan Möhle, Hamburg 2001 (Sammlung Hamburgischer Musik-Alterthuemer 28); *Cantaten vom Leiden und Sterben Jesu Christi: Johannespassion 1761*, hg. von Stefan Möhle und Johannes Pausch, Hamburg 1993; *Johannes-Passion 1765*, hg. von Johannes Pausch und Stefan Möhle, Hamburg 1997 (Sammlung Hamburgischer Musik-Alterthuemer 13).

<sup>3</sup> Telemann hielt sich an die kanonische Reihenfolge. Den Druckfehler im Textbuch der Passion von 1765 (TW 5:50), die fälschlich als Lukaspassion ausgewiesen ist, hat schon Hans Hörner, *Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionsmusik in Hamburg*, Leipzig 1933, 56 Anm. 4, bemerkt.

<sup>4</sup> Martin Schian, *Orthodoxie und Pietismus im Kampf um die Predigt*, Gießen 1912, 42.

Telemann das Motiv kurz zuvor oder kurz danach berücksichtigt hat. Ferner legt es sich nahe, dass Telemann johanneisches Sondergut der Passionserzählungen relativ öfter kommentiert als das, was allen Evangelien gemeinsam ist. Aber auch zu den jeweils vorausgegangenen Lukaspationen oder nachfolgenden Matthäuspationen suchte Telemann in musikalischer Ausgestaltung und Personenführung abzuwechseln. Das haben Wolfgang Hirschmann für die Johannespassion von 1745 und Jason Benjamin Grant für die Johannespassion von 1765 gezeigt.<sup>5</sup>

3. In vielen Fällen ungeklärt ist die Librettistenfrage, doch ist das kein Argument gegen einen anzustrebenden Vergleich der Libretti: Was wir in ihnen finden, sind hinsichtlich des poetischen wie des theologischen Niveaus auch Telemann zuzutrauen. Auf Rezipientenebene interessiert ohnehin nur der Vergleich, der faktisch bei den Hörenden wirksam werden konnte, zumal die Texte den Zuhörenden gedruckt vorlagen und wiederholt gelesen wurden.<sup>6</sup> Bei den meisten Libretti fungieren Hunold und Brockes literarisch als Vorbilder.<sup>7</sup>

4. Telemanns Kompositionen über den Stoff des Leidens Jesu lassen sich nach Ort der Aufführung und, damit zusammenhängend, Libretto gliedern. Man konnte im 18. Jhd. in Hamburg das Passionsgeschehen unter beiderlei Gestalt musikalisch erleben, einmal in Passionsoratorien – Telemann vertonte 1716 den bekannten Text von Barthold Heinrich Brockes<sup>8</sup>, dann Texte von Johann Ulrich König (1731)<sup>9</sup>, Joachim Johann Daniel Zimmermann (1755)<sup>10</sup>, Karl Wilhelm Ramler (1755)<sup>11</sup> außerdem 1722 ein selbst gedichtetes „Seliges Erwägen“ – zum anderen in den an den Evangelientexten folgenden liturgischen Passionen<sup>12</sup>, deren auf Johannes bezogene Stücke der eigentliche Gegenstand dieses Beitrages sind. Das zahlenmäßige Ungleichgewicht (5 Passionsoratorien gegen 44 liturgische Passionen) ist ein Ungleichgewicht der vorhandenen Werke, nicht der damaligen Möglichkeiten der Rezeption: Die Brockes-Passion wurde fast jedes Jahr in der Passionszeit im Drillhaus aufgeführt, wo sich die Opernsänger aufgrund der kirchenjahreszeitlich bedingten Schließung der Oper gerne betätigten. Die liturgischen Passionen erklangen in den fünf Hauptkirchen und in einigen Nebenkirchen, ab 1724 auch im Waisenhaus als Gegenleistung

---

<sup>5</sup> Wolfgang Hirschmann (Hg.), *Georg Philipp Telemann, Johannespassion 1745 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“*, TWV 5:30, Kassel 1996, XVIII; Jason Benjamin Grant: *The rise of lyricism and the decline of biblical narration in the late liturgical Passions of Georg Philipp Telemann*, Ann Arbor 2005 [Diss.], 173; Die Johannespassion von 1765 zeichnet sich durch einen starken Kontrast zur Lukaspation von 1764 aus: Choräle im Exordium und in der Conclusio im Gegensatz zur Lukaspation; allegorische Figuren, wie sie in der Lukaspation nicht vorhanden waren.

<sup>6</sup> Vgl. Annemarie Clostermann, »Die in Hamburg erhaltenen Textbücher zu ordentlichen Kirchenmusiken Georg Philipp Telemanns. Eine musikliterarische und musiksoziologische Studie, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 22. Juli 1992*, hg. von Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg 1995 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 46), 51–58 (51).

<sup>7</sup> Hörner, *Passionsmusiken* 63; ders., S. 64 zu den äußeren Umständen, warum die Librettisten in den Programmheften nicht genannt sind: Telemann war auch für die Beschaffung der Texte und für die Drucklegung der Textbücher verantwortlich.

<sup>8</sup> Georg Philipp Telemann. Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus. Passionsoratorium auf Worte von Barthold Heinrich Brockes (TWV 5:1). Nachdruck des Textbuches von 1716], hrsg. mit einem Nachwort von Carsten Lange, Magdeburg 1990.

<sup>9</sup> Georg Philipp Telemann. Die gekreuzigte Liebe oder Tränen über das Leiden und Sterben unseres Heilandes, Passionsoratorium nach den Worten von Johann Ulrich König, TWV 5:4, Textdruck, mit einem Nachwort von Carsten Lange, Magdeburg: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung 2001.

<sup>10</sup> Georg Philipp Telemann. Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu (TVWV 5:5). Text von Joachim Johann Daniel Zimmermann. Erstaufführung: Hamburg 1755.

<sup>11</sup> Georg Philipp Telemann. Der Tod Jesu (TWV 5:6). Text von Karl Wilhelm Ramler. Uraufführung Hamburg 1755.

<sup>12</sup> Zu dieser Bezeichnung vgl. Hörner, *Passionsmusiken*, 40.

für die finanzielle Unterstützung der Kantorei.<sup>13</sup> In den liturgischen Passionen folgt Telemann den Evangelientexten, flicht aber auch hier kommentierende Texte ein. Telemanns Passionen waren, so Siegbert Rampe, die ersten, „die den Opernstil von 1722 an in die Hauptkirchen brachten.“<sup>14</sup> Das führt uns zum nächsten Thema:

## 2. Affekt und Theatralik, lutherische Orthodoxie und Aufklärung

Auch hier am Anfang ein Zitat aus einer Johannespassion von Telemann:

„Ein Wanderer, dem in finsterner Nacht ... ein plötzlich ergrimmdender Donner kracht ...“ O Frevler, die der Gnaden Stimme / mit stolzer Frechheit hören / Wie wird der Blitz von seinem Grimme / dereinst euch zittern lehren. Wo? Wo wollt ihr euch dann verkriechen, / wenn euch vor dieses Herrschers Macht / und richterlichem Fluchen / kein angerufener Fels bedeckt?<sup>15</sup>

Affekte werden in den Passionskapiteln im Johannesevangelium an manchen Stellen ermöglicht, sind aber nicht selbst Gegenstand der Darstellung. Kommentierende Texte barocker Kantaten bewegen sich *prima vista* in einem dreifach gegliederten Spektrum von Erlösungslehre, Ethik und menschlichem Mitempfinden. Letzteres ist in Bachs Johannespassion in den Nr. 34 und 35 gegeben („Mein Herz, in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls leidet“ / „Zerfließe, mein Herz, in Fluten der Zähnen“). Mit dem Schwerpunkt „menschliches Mitempfinden“ sind die Affekte berührt, deren bereits in antiker Philosophie gegebene Strittigkeit sich auch in der uns hier zusammenführenden Materie wiederholt, und zwar als Auseinandersetzung nicht *zwischen* lutherischer Orthodoxie und Aufklärung, sondern als Auseinandersetzung *in den beiden Geistesrichtungen selbst*. Das betrifft unmittelbar die Funktion der Arie, die einer der Verteidiger der „theatralischen Kirchenmusik“, Johann Mattheson<sup>16</sup>, als einen Gesang definiert hatte, der „in einem kurzen Begriff eine grosse Gemüths-Bewegung ausdrückt.“<sup>17</sup> Aber auch bei einem Rezitativ auf nichtbiblische Texte gilt für Telemann die Anforderung an die Ausführenden, die rhetorischen Figuren „genauso anzubringen, daß die in der Poesie befindlichen Regungen erweckt werden mögen“.<sup>18</sup>

Im lutherisch-orthodoxen Protestantismus hatte es gerade in Hamburg zu Beginn des 18. Jhdts. immer noch mehrfach Auseinandersetzungen gegeben. An Christian Friedrich Hunolds

---

<sup>13</sup> Dazu vgl. Hörner, *Passionsmusiken*, 43, sowie Jürgen Neubacher, Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Aufführungsbedingungen (1721–1767) – Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken, Magdeburger Telemann-Studien XX, Hildesheim / Zürich / New York 2012, 20f..

<sup>14</sup> Siegbert Rampe, *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*, Laaber 2017 (Große Komponisten und ihre Zeit), 229.

<sup>15</sup> Telemann, TWV 5:30 Nr. 11.

<sup>16</sup> Vgl. Carsten Lange, »Georg Philipp Telemanns Brockes-Passion – Anmerkungen zur Dramaturgie der musikalischen Gestaltung«, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns – ein Beitrag zum 225. Todestag. Konferenzbericht der XX. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 22. Juli 1992*, hg. von Eitelfriedrich Thom, Michaelstein/Blankenburg 1995 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 46), 116–129 (116).

<sup>17</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 = Kassel, 5. Aufl. 1991, 212, mitgeteilt bei Ute Poetzsch, »Zur Verknüpfung von Kirchenlied, Choral und Arie bei Georg Philipp Telemann«, in: *Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf*, hg. von Wolfgang Hirschmann, Hildesheim, Zürich, New York 2011, 388–401 (389).

<sup>18</sup> Zitiert bei Günter Fleischhauer, »Annotationen zum Wort-Ton-Verhältnis in Telemanns „Messias“«, in: ders., *Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften*, hg. von Carsten Lange, Hildesheim 2007 (Magdeburger Telemann-Studien XIX), 322–332 (325).

Passionsoratorium von 1705 wurde der Verzicht auf die Partie des Evangelisten kritisiert<sup>19</sup>; dem Hamburger Organisten Georg Bronner wurde 1710 die Aufführung eines Passionsoratoriums untersagt, denn das geplante Werk sei „viel mehr aus dem Operngeist als aus Gottes Wort geflossen“<sup>20</sup>; auch sei ein erbaulicher Nutzen nicht zu erkennen. Auch aus späterer Zeit sind Auseinandersetzungen bezeugt, u.a. um Telemann selbst.<sup>21</sup> Doch auch in lutherischer Orthodoxie schloss das Anliegen der Erbauung den menschlichen Affekt mit ein.<sup>22</sup> Hierin allgemein wie speziell für Hamburg von Bedeutung war bekanntlich Erdmann Neumeister, der zunächst mit Poetik-Vorlesungen an der Universität Leipzig hervortrat, dann aber eine geistliche Laufbahn einschlug, die ihn zweimal in seinem Leben mit Telemann in Berührung brachte, in Sorau<sup>23</sup> und ab 1715<sup>24</sup> in Hamburg. Er propagierte den Einzug der sog. Madrigalischen Kantate in den evangelischen Gottesdienst. Die durch Neumeister und Telemann entwickelte Kirchenmusik ist darauf angelegt, „durch eine die Perikope zielgerichtet auslegende Kombination von Arie und Rezitativ, traditionellem Kirchenlied und Bibelspruch ganz spezifische affektive Wirkungen zu entfalten.“<sup>25</sup> Das Verhältnis des vorhin genannten dritten Schwerpunktes „menschliches Mitempfinden“ zu den Schwerpunkten „Erlösungslehre“ und „Ethik“ lässt sich u.a. mit einer von Joachim Johann Daniel Zimmermann, dem Librettisten der Johannespassion 1745, formulierten dreigliedrigen Emotionstheorie wie folgt in Worte fassen: Erregtes Mitleiden sollte zum heilsamen Schrecken über die eigene Sünde und dann zum Trost angesichts der Erlösung führen.<sup>26</sup> Die

<sup>19</sup> Lange, »Georg Philipp Telemanns Brockes-Passion«, 117. Hunold war es um einen größeren Nachdruck in der Darstellung des Leidens Christi gegangen.

<sup>20</sup> In der unmittelbaren Fortsetzung des ablehnenden Gutachtens heißt es: »denn dergleichen Methode kennet der heilige Geist nicht und finden wir sie nirgend in den geoffenbarten göttlichen Worten, daß man die heilige Geschichte auff solche theatralische Weise traktieren soll; Paulus saget, daß er nicht kommen sey zu seinen Zuhörern mit hohen Worten und hoher Weisheit, ihnen zu verkündigen die göttliche Predigt, er habe nicht gelehret mit Worten, welche menschliche Weisheit lehren kann, sondern mit Worten, die der heilige Geist lehret« (mitgeteilt bei Hörner, *Passionsmusiken*, 32f.).

<sup>21</sup> Verweise dazu s. Hörner, *Passionsmusiken*, 48–53, Bezug nehmend auf den Konflikt um eine geplante Aufführung von Telemanns »Seliges Erwägen« in der Michaeliskirche und um die Veränderung eines Pfingst-Chorales (»Komm, Heiliger Geist«), wo Johann Melchior Goeze nur »Unfug« und »unnütze und gefährliche Neuerungen« erkennen zu können glaubte.

<sup>22</sup> Vgl. Elke Axmacher, »*Aus Liebe will mein Heyland sterben*«. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Neuhausen-Stuttgart 1984 (Beiträge zur theologischen Bachforschung 2), 132: Passionsbetrachtung zielt auf emotionale und dramatische Wirksamkeit, auf das unmittelbare Miterleben des Schmerzes, das zur Einsicht in die eigenen Sündhaftigkeit verhalfen soll.

<sup>23</sup> In Sorau (Žary), in der Niederlausitz gelegen, befindet sich seit 2010 ein Telemann-Denkmal; Telemann kam hierher auf Einladung des Grafen Erdmann II. von Promnitz als Nachfolger des Hofkapellmeisters Wolfgang Caspar Printz.

<sup>24</sup> Zur Datierung der Wirksamkeit Neumeisters in Hamburg vgl. <https://www.deutschebiographie.de/sfz71586.html>.

<sup>25</sup> Poetzsch, »Verknüpfung«, 389. Zu Erdmann Neumeisters Position, die theatralische Kirchenmusik betreffend, vgl. überdies Ute Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte 13, Beeskow 2006, 54–63

<sup>26</sup> Wolfgang Hirschmann (Hrsg.), *Georg Philipp Telemann, Johannespassion 1745 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“*, *TWV 5:30*, Kassel 1996, XVIII. Carsten Lange, Der Affekt der Trauer in Oratorien und Passionen Georg Philipp Telemanns, in: *Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte*, gemeinsam mit Martina Falletta und Eric F. Fiedler hg. v. Adolf Nowak, ortus studien 18, Beeskow: ortus musikverlag 2015, 143–171, 143 zitiert eine entsprechende Äußerung von Johann Adolph Scheibe, Critischer Musikus, Leipzig 1745 = Hildesheim 1970, 8. Stück, 85, der zu Telemanns Arie „Ach, sehet, welch ein Mensch ist das“ (TW 5:22) ausgeführt hatte: „Wenn hingegen ein vernünftiger, ein feuriger Componist bey den Worten „Ach! seht, welch ein Mensch ist das!“ eine so nachdrückliche Erfindung zeigt, daß [sie] die Zuhörer auf das empfindlichste rühret, die Sinne bezaubert, das Gemüte erstarren machet und wodurch endlich bey der Erholung eine Bewunderung, hieraus eine

Einbindung der Ethik ist dann auch nicht schwer: Ehrfurcht und Dankbarkeit sollten zur Bereitschaft zu einem Leben in Orientierung an dem Vorbild Christi führen. Ergänzend sei angemerkt, dass auch in affektgeladener Sprache biblische Anspielungen eingebracht werden, wie das vorhin zitierte Beispiel zeigt: „Wo?, wo werdet ihr euch dann verkriechen?“ ist in seiner Schlusszeile eine Anspielung auf Lk 23,30.

Innerhalb der Aufklärungsbewegung rangen im 18. Jhdt. zwei Konzepte miteinander: Soll Aufklärung nur durch moralische Belehrung wirken oder auch durch poetisches Vergnügen ihren Nutzen zu stiften suchen? Erstere Position vertrat Johann Christoph Gottsched, ein vehementer Gegner der Oper, zweite Position vertrat der Hamburger Librettist und Operntheoretiker Barthold Feind (1678–1721), aber auch Johann Georg Hamann d.Ä., der für Telemann vier Opernlibretti schrieb.<sup>27</sup> Sie hat ihr Vorbild in einem Diskurs der positiven Mythos-Rezeption in der Antike.<sup>28</sup> Sofern das Oratorium, aber auch eine liturgische Passion mit oratorischen Einlagen, sich positioniert in der damaligen Debatte, wird man mit Ute Poetzsch an Johann Adolf Scheibes Äußerung erinnern, dass der Dichter in einem Oratorium „Tugenden, Laster, und allerhand Leidenschaften“ sowie „die Gläubigen, die Frommen und die christliche Kirche“ einführen soll.<sup>29</sup> Gerade da, wo Aufklärung auch durch die Poesie hindurch wirken will, zeigt sich das, was Wolfgang Hirschmann formuliert hat: Das aufklärerische Passionsverständnis ist „von einer besonderen Betonung, ja Verabsolutierung des Gedankens der affektischen Erschütterung durch Mitleiden gekennzeichnet“<sup>30</sup>; insofern kann man hierin auch bei Telemann „eine vorsichtige Annäherung an damals moderne Positionen der Passionsauffassung erkennen.“<sup>31</sup> Carsten Lange zufolge sollte der Gläubige durch die Passionsmusiken Telemanns, gleichgültig ob oratorisch oder liturgisch, „nicht nur mit Ursache und Nutzen der Passion konfrontiert, sondern auch zur Katharsis angeregt werden.“<sup>32</sup> Wolfgang Hirschmann konstatiert: „Aufklärerische Intention und orthodoxe Religiosität scheinen für Telemann keinen unüberbrückbaren Gegensatz dargestellt zu haben.“<sup>33</sup>

Dementsprechend kommen viele Affekte vor: Reue und Buße<sup>34</sup>, Tröstung<sup>35</sup>, Mitleid<sup>36</sup>, Angst vor dem ewigen Tod und Vertrauen<sup>37</sup>, Ehrfurcht vor Jesus als König<sup>38</sup>, Klage angesichts des Schicksals Jesu<sup>39</sup>, das Heroische<sup>40</sup>, Entrüstung<sup>41</sup>, selbst die Rache<sup>42</sup>.

---

Überlegung und endlich eine stille Ehrfurcht gegen die unendliche und ewige Liebe des Schöpfers entsteht: so ist solches ein unumstößlicher Beweis des erhabenen Geistes des Verfassers” (scil. Telemann).

<sup>27</sup> Arnd Beise, »...indem eine Opera keine Philosophische Geschichte ist.“ Johann Georg Hamanns musik-dramatische Aufklärung«, in: *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hg. v. Johann Anselm Steiger und Sandra Richter, Berlin 2012, 867–876 (867).

<sup>28</sup> In der Diskussion um die sittliche Qualität der homerischen Mythen gibt es einerseits das negative Urteil Platons, andererseits das positive Urteil anderer antiker Autoren: Der Mythos kann bei den philosophisch noch Unmündigen erziehende Funktion gewinnen. Das liegt an seiner mehrfach ihm attestierten literarischen Qualität. Die Dichter, so Plutarch, gestalteten ihre Stoffe „zum Vergnügen oder zum Erschrecken“ der Zuhörer (PLUTARCH, *Quomodo adolescens poetas audire debeat* 17 a) – das bekannte *delectare* als Aufgabe der Musik ist ebenfalls vorbereitet.

<sup>29</sup> Ute Poetzsch, Das Oratorium im Gottesdienst zwischen „Bethstück“ und Drama«, in *Hamburg. Eine Metropolregion zwischen Früher Neuzeit und Aufklärung*, hg. v. Johann Anselm Steiger und Sandra Richter, Berlin 2012, 889–898 (890).

<sup>30</sup> Wolfgang Hirschmann, »„Glück zu, o Erlöser, du hast es vollbracht“: Quellenphilologische und analytisch-interpretatorische Bemerkungen zur Johannespassion 1745 von Georg Philipp Telemann und Joachim Johann Daniel Zimmermann«, in: *Auf der gezeigten Spur: Beiträge zur Telemannforschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1991*, hg. v. Wolfgang Hirschmann, Carsten Lange und Wolf Hohohm, Oschersleben 1994, 36–66 (48).

<sup>31</sup> Hirschmann: 'Glück zu, o Erlöser, ...', 48.

<sup>32</sup> Carsten Lange, »Anmerkungen zum Wort-Ton-Verhältnis in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorien anhand ausgewählter Jesus-Soliloquien«, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, hg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Bd. 2, Kassel 2000, 325–336 (326).

<sup>33</sup> Hirschmann: 'Glück zu, o Erlöser, ...', 54.

<sup>34</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 1 und Nr. 6 (nach Joh 18,6); Nr. 22 (nach Joh 19,2).

### 3. Dramatis personae I.

Hier haben wir eine Zäsur zwischen den Johannespassionen 1749 und 1753 festzustellen. Bis 1749 fungiert als lyrisches Ich der kommentierenden Texte mit einer Ausnahme 1741 einzig die gläubige Seele, 1741 zusätzlich „ein Wahrheitsliebender“. Bei den beteiligten Personen innerhalb des Bibeltextes sind es 1729 Petrus, Maria und Johannes, 1741 Maria und Johannes, 1749 Johannes sowie in beiden Passionen Jesus (nach Joh 19,5), denen Arien in den Mund gelegt werden. In Bachs Johannespassion ist es Petrus, dem die Worte „Ach, mein Sinn“ in den Mund gelegt werden, wohl deshalb, weil in dem Versagen des Petrus sich die Gläubigen in ihrem Versagen wiedererkennen.

Ab 1753 lässt sich feststellen, dass kommentierende Texte auch Jesus (1753; 1761; 1765), Pilatus (nur 1753), Zion (nur 1753) neben Maria und Johannes (nur mehr 1761) in den Mund gelegt werden. Vor allem aber treten allegorische Figuren auf: 1753 sind es vor allem der Glaube und die Andacht, einmal, zur Verleugnung des Petrus, auch die Wachsamkeit; 1761 sind es die Betrachtung, die Religion, die Weisheit, die Sanftmut, die Tugend, der Eifer, die Liebe, der Sieg, 1765 sind es Geschichte und Andacht, dann mehrmals die Betrachtung, die Geduld; einmal die „Unschuld und Wahrheit“, einmal die Wahrheit, zweimal die Liebe, und einmal auch die Gerechtigkeit.

Was sind „die Andacht“ und „der Glaube“ in der Figurenkonzeption? bei Johann Ulrich von König lässt sich in dem auch von Telemann vertonten Text „Die gekreuzigte Liebe“ beobachten: Die andächtige Seele beobachtet und hält das Erschreckende und Verstörende fest, die gläubige Seele wertet diese im Sinne einer durch protestantische Orthodoxie geprägten Erbaulichkeit aus.<sup>43</sup> Telemann sah sich aber an dieses Konzept nicht streng gebunden, wie gegenläufige Texte der Johannespassion von 1753 erweisen, wo die Andacht theologische Erkenntnis vorträgt (Arie Nr. 7, nach Joh 18,14: „Es kostet viel, Seelen zu retten, / und wenn wir keinen Jesum hätten / so müssten wir ewig verlohren sein“), während der Glaube angesichts dessen, dass Jesus am Kreuz hängt, mit einer scheltenden Anrede an den Teufel beginnt: „Mörder von Anfang (Joh 8), höllische Schlange. Du strebst nach meinem Untergange...“

---

<sup>35</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 8 (nach Joh 18,13, Bindung Jesu), Nr. 33 (nach Joh 19,19); TWV 5:14, Nr. 44 (angesichts des bevorstehenden Todes Jesu).

<sup>36</sup> Hirschmann, Glück zu, 49, zu TWV 5:30, Nr. 18.

<sup>37</sup> TWV 5:22, Nr. 9–11 (nach Joh 18,9).

<sup>38</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 19 (nach Joh 18,37a); TW 5:22 (1737), Nr. 45 (nach Joh 19,21, dem Kreuzestitus).

<sup>39</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 49/50 (nach Joh 19,26); Nr. 52 (nach Joh 19,27a).

<sup>40</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 22 (nach Joh 18,36); TWV 5:30 (1745), Nr. 3; Nr. 14/15 (dazu vgl. Hirschmann, Glück zu, 49f.).

<sup>41</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 16 (nach Joh 18,30); TWV 5:22 (1737), Nr. 20 (nach Joh 18,31 »wir dürfen niemand töten«); TWV 5:30 (1745), Nr. 17/18 (nach Joh 19,5 ecce homo).

<sup>42</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 34/35 (im Vorgriff auf die Verurteilung durch Pilatus); TWV 5:26 (nach Joh 18,22); TWV 5:30, nach Joh 18,6 – Hirschmann, Glück zu, 43); TWV 5,46, nach Joh 19,3 (Geißelung Jesu).

<sup>43</sup> Vgl. den Dialog zwischen andächtiger und gläubiger Seele bei Johann Ulrich von König, »Die gekreuzigte Liebe. Über das Leiden und Sterben unseres Heilands«, in: *Des / Herrn von Königs / Gedichte / aus / seinen von ihm selbst / verbesserten Manuscripten / gesammelt und herausgegeben / Dreßden*: George Conrad Walther, 1745, 579–594 (592): »Andächtige Seele: „So leidet selbst die Unschuld so viel Qualen“ / Die gläubige Seele: „Ja, meine Schulden zu bezahlen.“ / Andächtige Seele: „Man öffnet ihm die Brust.“ / Gläubige Seele: „Er mir die Himmelsstür.“ / Andächtige Seele: „O! Unbarmherzigs Holz, du raubst mir alle Lust!“ / Gläubige Seele: „Ich aber küsse dich, und stelle dich itzt mir, / als eine Himmelsleiter für.“«

## 4. Vielfalt der Ausdeutungen innerhalb der Johannespassionen Telemanns

### 4.1. Exordium; Jesu Gefangennahme Joh 18,1–11

Zu Beginn steht fast immer ein Choral<sup>44</sup>; dabei dominieren die Aspekte „Buße und Reue“<sup>45</sup>, aber auch „Trost“<sup>46</sup> und „Mahnung“ zu Dankbarkeit und Tugend<sup>47</sup> oder der Vollzug der Dankbarkeit selbst<sup>48</sup>, aber auch der Verweis auf die Stellvertretung Christi.<sup>49</sup> Gelegentlich wird der Choral als Beginn der Narration selbst verstanden, vor allem wenn, wie in den späteren Passionen, das Exordium ausgeweitet wird.<sup>50</sup> In diesen ausgeweiteten Exordien spielen *Specifica Iohannea* eine Rolle, nämlich die Einleitung zu den Abschiedsreden im Johannesevangelium Joh 13,1<sup>51</sup>, vor allem aber das Hohepriesterliche Gebet Joh 17<sup>52</sup>, was bei der Johannespassion von 1745 auch durch den einleitenden Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“ gefördert wird, der ja in V. 3 („Ja, Vater, ja von Herzensgrund“ ebenfalls die Anspielung an johanneische Motive enthält).

Die Bezugnahme auf *Specifica Iohannea* ist in Hamburg traditionell<sup>53</sup>, aber auch in Bachs Johannespassion im Eingangschor zu beobachten, in dem Motiv der Verherrlichung inmitten aller Niedrigkeit.

#### 4.1.2. Der Bach Kidron und der Garten (Joh 18,1)

Der „Garten“ ruft unterschiedliche Assoziationen hervor. 1725 wird in einer antithetischen Typologie an den Ort des Sündenfalls erinnert und eine Mahnung zur Weltedistanz angeschlossen. 1737 gelten der Bach Kidron und der Garten unbeschadet ihres Charakters als *locus amoenus* („Das sanfte Gemurmel der sprudelnden Quellen, der rauschenden Bäche, der schäumenden Wellen ergötzt mein aufmerksames Ohr“) als Orte der Selbstbesinnung; 1749 evoziert der Charakter des *locus amoenus* zum Dank an den Schöpfer für dessen Milde, ohne dass ein Bezug auf die Passion hergestellt wird. 1765 regt der Bach Kidron zu einer antijüdisch gewendeten Typologie an: Auf der Flucht vor Absalom überquert David den Bach

---

<sup>44</sup> TWV 5:10 (1725): »Jesu, deine tiefen Wunden«; TWV 5:14 (1729): »Unsre Sündenschuld zu heben«; TWV 5:50 (1765): »Ach Gott und Herr« (EG 233). 1753 wird eine Strophe aus einem Abendmahlslied vorangestellt (»Liebe Seele, nun dich schwinge«; HH-Gesangbuch 345,1, nach der Melodie »Werde munter, mein Gemüte« zu singen). Hat man in Jena, wegen der Aufführung des ersten Teils am Gründonnerstag die erste Nummer textlich abgeändert? 1729 wird dem Choralvers »Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe« (EG 81,4) ein freier Text vorangestellt: »Unsre Sündenschuld zu heben / wird die Unschuld selber schuldig; / leidet Gott geduldig; / uns ein immerwährend Leben / zu erwerben / will das Leben selber sterben.«

<sup>45</sup> TWV 5:10 (1725): »Jesu, deine tiefen Wunden; TWV 5:14 (1729): »Unsre Sündenschuld zu heben«; TWV 5:50 (1765): »Ach Gott und Herr« (EG 233). Dieser Aspekt findet sich auch in TWV 5:50 (1765) Nr. 2. Bei Bach findet sich dieser Aspekt auch in dem Eingangschor der Zweitfassung, in dem heute vor allem aus der Matthäuspassion bekannten Chor »O Mensch, beweine dein Sünden groß«.

<sup>46</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 1: »Jesu, deine heil'gen Wunden«.

<sup>47</sup> TWV 5:26 (1741): »O hilf, Christe, Gottes Sohn« (EG 77,8).

<sup>48</sup> TWV 5:34 (1749): »Jesu, meines Lebens Leben« (EG 86,1).

<sup>49</sup> TWV 5:14 (1729) Nr. 1: »Unsre Sündenschuld zu heben« (s.o.).

<sup>50</sup> So z.B. in TWV 5:30 (1745): »Ein Lämmlein geht« (EG 83,1).

<sup>51</sup> TWV 5:38 (1753), Nr. 2.

<sup>52</sup> TWV 5:30 (1745), Nr. 2–4; TWV 5:46 (1761), Nr. 2 ;4, in Abwechslung zu dem Choreinsatz »Der Herr erhöre dich in der Not«, nach Ps 20,1. Elemente von Joh 17 sind auch in den 1748 veröffentlichten ersten Gesang von Klopstocks *Messias* eingeflossen, der in V. 83–135 (Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias. Gesang I–V*, hrsg. v. Eberhard Haufe, Berlin: Union Verlag, 1975. 13f.) den Entschluss Jesu, das Leiden auf sich zu nehmen, in Worte fasst. Einzelelemente aus diesem Text habe ich in den Johannespassionen Telemanns aber nicht gefunden.

<sup>53</sup> Vgl. Grant, *Rise of lyricism*, 182 Anm. 218: Schon in einer anonym überlieferten Johannespassion von 1677 ist der Bezug auf Joh 17 erfolgt.

Kidron (2Sam 15,23). Gott hat Rache an Absalom und an Jerusalem genommen: Beide sind nicht mehr da. Das ist vom Libretto her der ärgste Antijudaismus, der mir in den Libretti von Telemann untergekommen ist.

#### 4.1.3. *Ankunft des Verhaftungstrupps (Joh 18,3)*

1729 wird, wohl aufgrund des Stichwortes „Waffen“, die von Beginn dieser Weltzeit an gegebene Grausamkeit thematisiert. Es folgt die Bitte an Jesus, dass der Feind, der mir eine Grube gräbt, selbst in die Grube fällt, sodann eine Choralstrophe, indem der Gläubige Jesus um einen Freund bittet, dem er ohne Scheu sich auszusprechen vermag.<sup>54</sup> 1741 wird hingegen festgehalten, dass Jesus den Schmerz nicht flieht, sondern ihn sucht. 1745 führt die Tatsache, dass der Verhaftungstrupp Jesus findet, zum Anlass Vergleich zwischen feindlichem und sehndem Suchen. Dass Jesus sich finden lässt, ist Trost angesichts von Sünde und Tod. 1765 wird betont, dass Judas nichts gegen Jesus vermag.

#### 4.1.4. *„wichen sie zurück und fielen zu Boden“ (Joh 18,6)*

Dieses Specificum Johanneum wird häufig bedacht. 1725 wird herausgestellt, dass der Donner des göttlichen Allmachtswortes zur Buße führen soll. 1729 gelten die Häscher als warnendes Vorbild: Gottes Allmachtswort ergeht, trotzdem bleiben sie blind. Auch das Libretto von 1737 rekurriert auf den Eindruck, den Jesus macht.<sup>55</sup> 1745 findet sich eine Anklage der Frevler und eine Warnung vor jüngstem Gericht, mit Anspielung auf Lk 23,30 – 1765 wird ds i.W., aber ohne Anspielung auf Lk 22, wiederholt. Eine andere Wertung dominiert 1749: Jesus besiegt auch unsere Feinde; die Choralstrophe „Unter deinen Schirmen“ schließt inhaltlich nahtlos an. Wieder anders gewendet wird die Stelle 1761: So wie die Feinde vor Jesus zurückweichen, sind auch die Laster machtlos gegen die Tugend. Der Mahnung zur Ehrfurcht vor dem, was uns zu hoch ist, folgt die Mahnung zur Dankbarkeit, sodann das Eingeständnis „Wie matt, wie arm ist unser Dank“, das dann durch die dritte Strophe von „Ein Lämmlein geht“ beantwortet wird, wo es heißt: „O Wunderlieb, o Liebesmacht, du kannst – was je kein Mensch gedacht – Gott seinen Sohn abzwängen ...“.

#### 4.1.5. *„ich habe derer keinen verloren“ (Joh 18,9)*

Die Oppositionen „suchen/verlieren“ sowie „verloren/erkoren“ sind für die Deutung von Belang. Ersteres dominiert in den Passionen von 1729 im Choral „Treulich hast du ja gesucht“ und von 1737: Der Frage des ängstlichen Subjektes folgt die Bitte: „Bringe mich zu deiner Herden“ mit Anspielung an Joh 10 sowie die Vertrauensäußerung, dass die gläubige Seele an Jesus Anteil hat und der Auferstehung gewürdigt werden wird. 1741 und 1749 dominiert die Opposition „verloren/erkoren“, in ein Duett zwischen Jesus und der gläubigen Seele gefasst, das Brautmotiv einschließend. Allgemeiner gehalten bleibt die Applikation von 1753: Der Sünder zittert angesichts drohenden Unglücks, der Glaubende vertraut auf Jesu Beistand, was dann mit der Choralstrophe „Unter deinen Schirmen“ bestätigt wird. 1765 wird das bevorstehende stellvertretende Leiden Christi in einer Arie Jesu mit anschließendem Choral thematisiert: Er nimmt das Gericht Gottes auf sich; als Antwort ergeht die Choralstrophe „Du, ach du, hast ausgestanden (EG 86,2) – eigentlich Vorgriff auf das Folgende, hier aber wegen des Motivs der Stellvertretung eingeführt. Bachs Einfügung „O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße“ lässt sich am ehesten mit Telemanns kommentierenden Texten von 1741, 1749 und 1765 vergleichen.

---

<sup>54</sup> Vers 7 aus dem Lied »Jesu allerliebster Bruder« (Nr. 420).

<sup>55</sup> Die Deutung ist schon traditionell, vgl. Leo d. Gr., *sermo* 52,3.

#### 4.1.6. Der Schwertstreich des Simon und die Antwort Jesu (Joh 18,10–11)

Im Rahmen der Johannespassionen wird der Schwertstreich des Simon Petrus erstmals 1765 mit einer Mahnung zur Geduld kommentiert: „Laß den Arm des Fleisches sinken, unmuthsvolle Leidenschaft. / Mit entblößtem blut'gen Schwert / wird dem Übel nicht gewährt (gewehrt).“ Jesu Wort „Soll ich den Kelch nicht trinken“ ist schon zuvor die Mahnung, wie Jesus das Leiden anzunehmen; der Entschluss dazu wird in zwei Choralstrophen von „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (EG 372) bekräftigt, mit V. 3 („nicht Gift ... für Arznei“) und V. 5 („Kelch“). Auch bei Bach wird diese Szene mit einer Mahnung zur Ergebung in den Willen Gottes (Choral Nr. 5) kommentiert.

### 4.2. Jesus vor dem Hohenpriester und Verleugnung durch Petrus Joh 18,12–27

#### 4.2.1. Bindung Jesu und Stellvertretungsmotiv (Joh 18,12–14)

1725 wird bei der Bindung Jesu zunächst der Gegensatz zwischen Bindung der Unschuld und Entfesselung der Schuld festgestellt, aber dann konstatiert. „Doch Jesu Banden machen mich kerker-frei.“ Der anvisierte Affekt ist der der Tröstung. Bachs „Von den Stricken meiner Sünden“ ist von der Aussage her unmittelbar zu vergleichen. 1729 wird die Choralstrophe „Ich bin's, ich sollte büßen“ (EG 84,4) angefügt; 1765 wird, im Anschluss an Joh 18,14 eingebracht, aber auf Joh 18,12 bezogen, festgestellt: Gott herrscht mit verborgener Hand / Die Arglist ist umsonst. Die in Joh 18,13 genannte Überstellung an Kaiphas regt 1749 zu der Einfügung „Herr, stärke mich durch das Leiden dein / in meiner letzten Todespein“ an aufgrund der letzten Zeile der Strophe „mach mich frey durch dein Band und Strick“.<sup>56</sup>

Die Stellvertretungsaussage Joh 18,14 führt 1729 zur Integration einer Choralstrophe aus einem Jes 53 nachgedichteten Lied<sup>57</sup>, 1745: zur Integration der bekannten Choralstrophe „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ (EG 81,4; sie wird auch 1761 eingebracht), gefolgt von einer Arie mit dem Tenor: Wie ist mir zumute, dass ich nur durch dein Blute Rettung finden kann; 1753 wird konstatiert: Es kostet viel, Seelen zu retten. Der Gottmensch tut dies für uns. Bestätigt wird das durch die Choralstrophe „So nicht wäre kommen Christus in die Welt“ (aus: „Ehre sei dir, Christe“, EG 75,2).

#### 4.2.2. Die Verleugnung des Petrus (Joh 18,15–18.25–27)

Im Johannesevangelium ist der Stoff mit seinen drei Verleugnungsakten geteilt; in Joh 18,15–18 werden der erste, in Joh 18,25–27 der zweite und dritte Akt erzählt. In Telemanns Passionen werden Kommentare wie auch in Bachs Johannespassion (Nr. 13; die Sopranarie Nr. 9 erscheint bereits nach Joh 18,15) zunächst zu Joh 18,25–27 eingebracht, ab 1753 zu Joh 18,15–18, und die letzte Johannespassion bietet Kommentartexte an beiden Stellen.

1725 dominiert die Warnung vor Vermessenheit und die Mahnung zur Weltdistanz; 1729 die Klage über die Versündigung, 1745 die Zusage des Erbarmens. Ab 1749 dominiert die Interpretation der Verleugnung als Verfehlung der geforderten Weltdistanz, wie sie biblisch in dieser Zeit aus Gal 5,24 und 1Joh 2,15–17 gefolgert werden kann („Habt nicht lieb die Welt noch was in der Welt ist“). 1753 werden entsprechende Texte der Wachsamkeit, 1761 der Weisheit in den Mund gelegt, 1749 wie 1765 in den Choralvers „Lass mich kein Lust noch Furcht von dir / in dieser Welt abwenden“ (EG 343,4) gefasst, entnommen dem Choral „aus Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.“ 1765 ergeht aber nochmals die Warnung vor dem Fall. Das Motiv der fehlenden Weltdistanz deute ich als Versuch der Verallgemeinerung, vom Erziehungsideal einer christlich geprägten Aufklärung getragen.

<sup>56</sup> V. 4 aus »Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht, mein Heil, mein Trost, mein Zuversicht«, Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesangbuch Nr. 560.

<sup>57</sup> V. 8 aus »Siehe, mein geliebter Knecht« (Jesu Leiden aus Jesaja 53), Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesangbuch Nr. 131.

Bei Bach findet sich 1724 wie bei Telemann 1729 die Klage über die Versündigung, gefolgt von der Bitte an Jesus, das Gewissen zu rühren, wenn man gesündigt hat. Motive des erbetenen Erbarmens wie der Weltdistanz fehlen. In Bachs Zweitfassung von 1725 nimmt die Arie „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ den Aspekt der Verzweigung über die begangene Untat noch stärker auf.

#### 4.2.3. *Das Motiv der öffentlichen Rede Jesu (Joh 18,21)*

Das Motiv der öffentlichen Rede Jesu führt 1729 zur Einführung einer Arie; Mach, o Herr, in Lehr und Leben / dir zu folgen mich bereit. 1737 wird ethisch die Verpflichtung zu gradlinig durchsichtigem Lebenswandel eingefügt, während „Dunkelheit und Schatten / dem betrüglischen, schändlichen Geiste zu statten“ kommen. 1761 erfolgt angesichts der Klarheit der Lehre Gottes die Mahnung seitens der allegorischen Figur der „Religion“: „Seht, Christen, das ist eure Lehre ... und lasst ihr himmlisch reines Licht im düstern Reich des dunklen Wahnes glänzen; Verkrieche dich, Freundin der Lügen und Tücke“.

#### 4.2.4. *Die Ohrfeige seitens des Knechtes (Joh 18,22)*

Bei diesem Specificum Johanneum sind der Affekt der Entrüstung und die Mahnung zur Sanftmut, die diesen Affekt eindämmt, fast ständig präsent<sup>58</sup>; lediglich in den Passionen von 1737 und 1745 wird das Motiv nicht bedacht. Die Mahnung zur Sanftmut begründet auch, warum der Allmächtige nicht sofort gegen diesen „Frevler“ und „Lotterbuben“<sup>59</sup> einschreitet. Als Beispiel einer Applikation in diesem Sinne sei hier nur aus der Passion von 1765 zitiert, die, aufklärerischem Denken nicht fremd, m.E. heute zu Zeiten von fake news und mobbing ungeahnte Aktualisierungsmöglichkeiten bereithält. Die „Unschuld und Wahrheit“ singt: „Weiser Heiland, lehre mich, / wie sich dann die Wahrheit hütet, / wenn der Aberglaube wütet, / wenn der Dummheit Keule sich / wild erhebt und mich beleidigt / wie sich dann mein Herz vertheidigt, / das, Messias, lehre mich.“ Das Motiv des „Wer hat dich so geschlagen“ (Bach, Johannespassion, Nr. 11) erscheint bei Telemann nicht hier, wohl aber an anderer Stelle. Bei Bach ist in der 1725 eingefügten, später wieder entfernten Arie „Himmel, reiße, Welt, erbebe“ u.a. der Akzent der Weltdistanz präsent („Ich [scil. Das gläubige Ich] erwähle Golgatha / vor dies schnöde Weltgebäude“), was bei Telemann ebenfalls keine Parallele hat.

### 4.3. Jesus vor Pilatus (Joh 18,28–40)

#### 4.3.1. *Die Anklage Joh 18,28–18,35*

Die Verse Joh 18,28–18,35 werden in Telemanns Johannespassionen niemals nur einmal bedacht. Die Bemerkung, es sei „früh am Morgen“, veranlasst 1765 die „Wahrheit“ zum Erstaunen darüber, dass man schon in der Früh versammelt sei, gegen Jesus den Tod zu beschließen. Die Anspielung an den Berg Moria ist eine Anspielung an Isaaks Bindung Gen 22. Dass „die Sonne ... erstaunt, die drohenden Gewitter zu sehn“, ist ein zu dieser Zeit nicht unüblicher Einbezug von Naturschilderungen, die dem Hörer die Unbegreiflichkeit des Vorganges nahebringen wollen. Dass die Juden, so Joh 18,28b, nicht unrein werden wollen,

---

<sup>58</sup> In der kirchenmusikalischen Tradition Hamburgs ist die Ohrfeige des Knechtes und die Antwort Jesu Joh 18,23 schon einmal gesondert bedacht worden: Thomas Selle setzt in seiner Johannespassion von 1643 hier das erste seiner drei Intermedien, mit den Worten aus Jes 53,4–5 (*Thomas Selle, Passion nach dem Evangelisten Johannes mit Intermedien, für Solostimmen, Chor und Orchester*, hg. v. Rudolf Geber, Das chorwerk 26, Wolfenbüttel o.J. [1933], 10–21). Selles Johannespassion war das erste Werk dieser Art, das überhaupt den Einbezug von Nebentexten in die Darstellung der Evangelien vornahm; vgl. dazu Franz Josef Ratte, Thomas Selle: Eben und Werk zwischen Tradition und Innovation, *Auskunft* 19 (1999) 194–232, 228.

<sup>59</sup> Frevler: TWV 5:10: Lotterbube: TWV 5:38 (1753).

veranlasst 1761 zur einer der „Tugend“ in den Mund gelegten scharfen antijüdischen Polemik („Ihr wollt das Passa essen, die ihr an Baals Tisch gesessen?“), die aber in eine Mahnung an die christliche Gemeinde ausläuft, in eine Warnung vor unwürdigem Genuss am Tisch Christi im Sinne von 1Kor 11,29. Die Brücke dazu bildet 1Kor 5,7. Die Entgegnung der Juden in Joh 18,30 „Wäre dieser nicht ein Übeltäter“ wird nur 1725 und 1729 kommentiert, 1725 in einer Arie mit dem Affekt der Entrüstung: 1725: „Ihr Schlangen! ... Gott ist kein Übeltäter.“ Die Gemeinde singt anschließend den Choral „O Lamm Gottes unschuldig“. 1729 wird Joh 18,30 allein mit diesem Choral kommentiert. Die Frage des Pilatus an Jesus „Was hast du getan“ führt 1753 den „Glauben“ zu der Aussage: Jesus hat nichts Übles getan, sondern mich von den ewigen Plagen befreit. Es folgt ein Choralvers, den ich aufgrund seiner sehr allgemeinen Formulierungen noch nicht identifizieren konnte: Dass ich dich, liebster Jesu, kenne, ... ist mein einziges Gut. 1765 veranlasst Joh 18,32 zu einer Einlassung der „Andacht“: Juden und Heiden sollen sehen, „wer Heiland der verfluchten Erde und die Endschaft des Gesetzes ist“ (Röm 10,4).

#### 4.3.2. *Jesus als König (Joh 18,36f.)*

Jesu Aussage „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“ hat höchst unterschiedliche Applikationen erfahren. 1729 wird dem Hörer klargemacht, dass es Trost erst im Jenseits gibt; 1737 wird Jesus mit dem Affekt des Heroischen als Vorbild im Kampf gegen „Bosheit und Irrtum und Lügen“ bezeichnet; durch diese Arie wird der Choral „Jesu meine Freude“ im Sinne ethischer Bindung interpretiert. 1753 wird der Choralvers „Kein Szepter, keine Krone sucht er auf dieser Welt“ (EG 9,3; der Betrachtung zu Joh 18,37 nachgestellt) angeführt, wohl wegen des Abgesangs „Er will hier seine Macht / und Majestät verhüllen / bis er des Vaters Willen / im Leiden hat vollbracht“ – was diese Strophe eines Adventschorales auch für eine Passionsmusik geeignet macht. 1761 wird in einer Jesus in den Mund gelegten Arie die Frage beantwortet, über wen Jesus eigentlich König ist: „Im Himmel sind mir die Engel untertan, ... und hier der Mensch, der an mich glaubt.“

Die Aussage „Du sagst es, ich bin ein König“ wird 1725 und 1729 mit dem Affekt der Ehrfurcht kommentiert, 1725 mit einer Anspielung auf Jes 66,1. In der Johannespassion von 1753 redet Jesus selbst: „Erhabne Monarchen ... so groß ihr auch seid ... die Seelen der Menschen beherrscht ihr nicht ... Ein König, wie ich bin, ist keiner nicht.“ Lustvolle Applikationen angesichts so mancher Dreikäsehochs in politischer Verantwortung heutzutage seien dem Publikum von Herzen gerne freigestellt.

In Bachs Johannespassion dominieren in dem Choral Nr. 17 („Ach, großer König“) die Affekte Ehrfurcht und Dankbarkeit.

#### 4.3.3. *Wahrheit; Jesus und Barabbas (Joh 18,38–40)*

Jesu Wort „Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme“ wird erstmals 1761 einer vertiefenden Betrachtung unterzogen: Herrscher, herrsche ... Wahrheit ist dein Wort (Chor der Gläubigen) + Choral Der Fromme stirbt, der recht und richtig wandelt (EG 81,5). Seit 1741 ist ein Bezug auf die Frage des Pilatus „Was ist Wahrheit“ in Joh 18,38a greifbar, die aber in ganz unterschiedliche Richtungen gedeutet wird. 1741 wird sie positiv verstanden: Man soll, so empfiehlt „Ein Wahrheitsliebender“ in einer Arie, „gegen den Glanz der Lüge, immer nach der Wahrheit fragen. 1745 wird sie als Warnung vor Spott über den Gekreuzigten gesehen, nicht ohne den Hinweis, dass Jesu Auferweckung seinen Sieg bezeugen wird; 1749 wird die allgemeine Betrachtung eingefügt, dass Lüge durch äußeren Anschein täuscht.

Die Gegenüberstellung „Jesus und Barabbas“ wird im Rahmen der Johannespassionen nur einmal, nämlich 1765, mit dem Choral „Der Fromme stirbt, der recht und richtig wandelt, / der Böse lebt, der wider Gott gehandelt (EG 81,5)“ kommentiert; Barabbas steht bildlich für den Menschen allgemein, der eigentlich den Tod verdient hätte.

#### 4.4. Jesu Geißelung; „ecce homo“ (Joh 19,1–5)

Jesu Geißelung evoziert 1729 eine typologische Anspielung auf den Stab des Mose in Num 20,8: So wie Mose mit dem Stab an den Felsen schlägt, worauf Wasser für die dürstenden Israeliten aus dem Felsen fließt, so spritzt aus Jesu Wunden mir der Lebensbalsam, der meiner Sünden Beulen heilt. Hierzu ist aus Bachs Johannespassion eine ähnliche Betrachtung in Nr. 19 und Erwägung in Nr. 20 vergleichbar, wobei in Nr. 20 noch eine typologische Verbindung zur Sintflutgeschichte gezogen wird. In Bachs Zweitfassung wird eine Arie eingefügt, die bemerkenswerterweise das menschliche Mitempfinden etwas zurückdrängt im Vergleich zur Notwendigkeit der eigenen Buße.<sup>60</sup> Bei Telemann wird die Stelle in den Johannespassionen erst wieder 1761 kommentiert, was nichts besagt, da das Motiv der Geißelung Jesu in allen vier Evangelien vorkommt. 1761 äußern sich zunächst die Andacht, dann „der Eifer“ in einer Rachearie, in der eine Beschränkung der Rache nicht sichtbar wird. Zum Motiv der Dornen wird mehrfach herausgestellt, dass die eigentlichen Dornen die Sünden der Glaubenden sind.<sup>61</sup> Der höhnische Gruß seitens der Soldaten evoziert den Kommentar, dass auch die Gläubigen Jesus grüßen, natürlich in freundlicher Absicht (1741) bzw. in Demut (1749). Die Schläge gegen Jesus provozieren dreimal die Einfügung einer Choralstrophe „Dein Backenstreich und Ruten frisch“, 1765 kommentiert die Liebe unter dem Aspekt des Erschreckens, „welche Wut, welcher Blutdurst“ sich da zeigt – auch heute in einer Zeit allgemeiner Verrohung wieder nahe liegend.

Weitaus das größte Interesse hat im Rahmen der Johannespassionen naturgemäß das *Specificum Iohanneum* des „ecce homo“ auf sich gezogen. 1729 und 1737 dominiert das Mitleiden<sup>62</sup>; 1741 wie 1749 ist es Jesus selbst, der klagt, dass ihn Gott verlassen habe, 1745 die Anklage gegen Pilatus und die Anrede an die Gemeinde, die angesichts des Kontrastes zwischen Niedrigkeit und Hoheit Jesu zum Staunen und zur Dankbarkeit gemahnt wird. In den Passionen 1761 und 1765 kommt der Gläubige zu Wort; 1761 bittet er Jesus um Verzeihung für die Sünden, 1765 bekennt er sich öffentlich zur Treue gegenüber Jesus. Bei Bach wird diese Stelle nicht eigens kommentiert.

#### 4.5. Jesu Verurteilung (Joh 19,6–16a)

Auf den mehrfachen Wortwechsel zwischen Pilatus und den Hohenpriestern in Joh 19,6–16a kommt Telemann in den Johannespassionen nicht zu sprechen.<sup>63</sup> Dem Libretto nach ist Telemann vor allem an Pilatus interessiert, der 1737 vor Gottes Strafe gewarnt wird, was denn anschließend mit dem Choral „und wenn die Welt voll Teufel wär“ kommentiert wird. Noch drastischer äußert sich 1765 die allegorische Figur der Gerechtigkeit: „Die ihr meine Wage führet / und mein Schwert zum Himmel hebt, / Erden-Götter, hört und bebt! / Fluch dem Mann, der so regiert.“ Zu gewissen Zeiten deutscher Geschichte hätte die Erinnerung an diesen Text vielleicht heilsame Wirkung gehabt. Auf das *Specificum Iohanneum* „Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht von oben gegeben wäre“ (Joh 19,11) nimmt einzig das Rededuell zwischen Jesus und Pilatus in der Passion von 1753 Bezug. In Bachs Johannespassion wird mit „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen“ (Nr. 22) wieder das Motiv der Stellvertretung namhaft gemacht.

---

<sup>60</sup> »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!«.

<sup>61</sup> TWV 5:10; TWV 5:30 mit dem Choral »O Haupt, voll Blut und Wunden«.

<sup>62</sup> In TWV 5:14 (1729), Nr. 35, findet sich ad vocem »Wurm« eine Anspielung auf Ps 22,7, dem traditionellen Leidenspsalm Jesu.

<sup>63</sup> In Selles Johannespassion wird nach Joh 19,15 in einem langen Interludium (ed. Gerber, 31–53) Ps 22,2–22 als intermedium eingebracht.

#### 4.6. Jesu Gang nach Golgatha und seine Kreuzigung Joh (19,16b–24)

Das hauptsächliche Interesse der Libretti ist auf die Anfangsverse gerichtet. Aus Joh 19,17 evoziert der Verweis auf das „Tragen des Kreuzes“ mehrfach Applikationen, die Jesus als Vorbild der Geduld empfehlen (1725; 1729) und zur Leidensbereitschaft mahnen (1749), während das „Gehen“ Jesu zur Einfügung des Chorals „Ein Lämmlein geht“ veranlasst (1741; 1749). Von der heilsamen Last des Kreuzes ist 1741 die Rede, was sich als Fortführung des genannten Chorals verständlich machen lässt und an die an Golgatha blühende „Wohlfahrt“ der Gläubigen bei Bach (Nr. 24) erinnert. Noch größer sind die Divergenzen in der Deutung von Joh 19,18, des Vorganges der Kreuzigung. 1725 wird sie als Mahnung zur Orientierung an dem Vorbild Jesu verglichen, 1729 als Verweis auf das Heil der Welt und mit typologischer Deutung von Num 21,4–9, der ehernen Schlange, 1745 wird auf den in Dtn 21,23 ausgesprochenen Fluch-Charakter des Kreuzes verwiesen (vgl. Gal 3,13) und abermals auf die ehernen Schlange verwiesen, 1753 wird der „Mörder von Anfang an, die höllische Schlange“ direkt angesprochen, dann aber wieder mit Anspielung auf Num 21 auf die Gesundung des Glaubenden durch den Blick auf „jene gesegnete Höhe“ verwiesen. Nach der Wiedergabe von Joh 19,19 wird 1725 zunächst auf das Erschreckende des Anblicks hingewiesen, Jesus als Blut-Bräutigam bezeichnet (Ex 4,25). Die Fortsetzung 1725 zielt dann schon auf den Kreuzestitelus. Schließlich bekennt die gläubige Seele: Jesu Todes-Gang wird mir zur Himmelsbahn. Der Affekt ist derjenige der Tröstung.

Auch das Königsmotiv Joh 19,19–22 hat mehrfach die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. 1725 wird die „zweifelnde Vernunft“ zum Schweigen aufgefordert: Auch mitten in der Pein zeigt sich sein Königreich. 1737 wird unterstrichen: Jesus ist Der König nicht nur der Juden, sondern der Welt (Arie). Die abschließende Replik des Pilatus „Was ich geschrieben habe“ veranlasst 1741 wie 1749 zur Einfügung der Choralstrophe „Schreib meinen Namen aufs Beste ins Buch des Lebens ein“; (EG 523,5, aus „Valet will ich dir geben). Eine andere Strophe aus diesem Choral hatte Bach 1724 verwendet (Nr. 26). Das Schriftzitat in Joh 19,24 findet 1761 eine gewisse Aufmerksamkeit seitens der allegorischen Figur der „Betrachtung“: Nichts von dem Plan Gottes zu unserem Heil blieb unerfüllt ... Weg, zweifelnde Bedenklichkeit! Gott hat das prophezeit.“

#### 4.7. Jesus, Maria und Johannes (Joh 19,25–27)

Zu diesem Textabschnitt finden sich die Affekte der Klage, der Trauer<sup>64</sup> und der Ehrfurcht, der Klage aufgrund des bevorstehenden Todes Jesu<sup>65</sup>, der Ehrfurcht, dass Jesus den Lieblingsjünger Johannes als seinen Bruder bezeichnet.<sup>66</sup> 1753 findet sich die Mahnung zum Gottvertrauen, weil Jesus die Seinen nicht verlässt. 1761 tröstet der sterbende Jesus seine Mutter: Sie und Johannes sollen sich gegenseitig ein Beweis der Treue von Jesu Liebe sein.

---

<sup>64</sup> Zum Affekt der Trauer in Telemanns Pasionismusiken vgl. Carsten Lange, Der Affekt der Trauer in Oratorien und Passionen Georg Philipp Telemanns, in: *Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte*, gemeinsam mit Martina Falletta und Eric F. Fiedler hg. v. Adolf Nowak, ortus studien 18, Beeskow: ortus musikverlag 2015, 143–171, mit mehreren Beispielen gerade aus Telemanns Johannespassionen. In der Arie TW 5:26, Nr. 17 („Euch, die ihr vorübergehet“), Jesus nach dem *ecce homo* in den Mund gelegt, sollen die Tonart f-Moll und die Verwendung des *con sordino* das Gefühl der Trauer und des Alleingelassenseins transportieren (152). In der Klage Marias „Herr und Meister meines Lebens“ betonen der mehrfache *passus duriusculus*, das *pizzicato*, die Platzierung von Kernbegriffen auf Nebenzählzeiten, die Tonart c-Moll den Affekt der Trauer, der mit innerem Aufgewühltsein und innerer Haltlosigkeit einhergeht (147–150). Der affekt der Trauer wird vor allem in der Todesstunde Jesu eingebracht, doch nicht danach, weil Jesu tod ja insgesamt der Erlösung von den Sünden dient, so dass am Ende i.w. hoffnung, zuversicht und Dank dominieren.

<sup>65</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 49/50 und Nr. 52; TWV 5:26 (1741), Nr. 23; TWV 5:34 (1749).

<sup>66</sup> TWV 5:34 (1749).

Schließlich wird 1765 die Entstehung der ersten christlichen Gemeinde thematisiert<sup>67</sup>, der sich auch die Hörenden anschließen sollen. Zusätzlich ergeht nach Joh 19,27 eine Aufforderung seitens der „Betrachtung“: Freut euch: „Gott hat euch, die edlen Seelen, zu Tröstern der Verzagten, Rettern der Geplagten, Reichtum der Armen erwählt.“ Die Mahnung in Bachs Passion („Er nahm alles wohl in Acht“, Nr. 28), die man im Sinne des „bestelle dein Haus, denn du wirst sterben“ interpretieren kann, hat bei Telemann keine Parallele.

#### 4.8. Der Tod Jesu

Das Motiv des Durstes wird vor allem im Sinne der Dankbarkeit für die stellvertretende Erduldung der Qualen gedeutet. Jesu letzte Worte „Es ist vollbracht“ werden erstmals 1753 bedacht; sie zielen in dieser Johannespassion auf die Vollendung der Erlösung, woraus der Hörende die Konsequenz ziehen soll, gläubig zu sein in seinem ganzen Leben. 1761 wird betont, dass Jesus auch den Teufel im Abgrund besiegt. Völlig unterschiedlich sind die Kommentierungen von Joh 19,30b („und neigte das Haupt und verschied“). 1729 dominiert die Klage: „O große Not, / Gott selbst ist tot“ (EG 80,2), 1737 ermahnt der Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ zur Meidung aller Untugend und zur Dankbarkeit. 1741 wie 1749 wird mit den letzten Strophen von „O Haupt voll Blut und Wunden“ der Bezug zum eigenen Sterben hergestellt; 1765 werden die Lästerer aufgefordert, zu schweigen, aber auch die Klagen sollen verstummen, denn: „Sein Tod, ein Tod zum Leben, / hat uns den Muht gegeben, / Nun auch im Tode froh zu sein.“ Der kommentierende Text der Johannespassion von 1745 „Glück zu, o Erlöser“, du hast es vollbracht“, hat schon damals die Kritik von Carl Heinrich Graun auf sich gezogen: das sei ein „übel applicierter Ausdruck ... Hier fällt die Critique absolut auff den Poeten, und konnte der Compositeur bey solchen Worten ohnmöglich anders als lustig und freudig dencken.“ Wolfgang Hirschmann verteidigt die Wahl dieses Textes mit dem Gesichtspunkt des Heroischen, der ja insgesamt als Specificum Iohanneum gelten müsse.<sup>68</sup> Der genannte Aspekt dominiert ja auch den Abgesang der Arie „Es ist vollbracht“ in Bachs Johannespassion (Nr. 28), der ansonsten auf die Tröstung zielt. In Bachs Johannespassion benennt der Tod Jesu die Gewissheit der eigenen Erlösung (Nr. 30). Der Gedanke ist Allgemeingut dieser Zeit, bei Telemann vermutlich an anderer Stelle eingebracht.

#### 4.9. Vorgänge nach dem Tod Jesu (Joh 19,31–42) und Conclusio

In den Jahren 1737, 1741, 1749, 1753, 1761, 1765 wird die Johannespassion, was den Evangelientext betrifft, mit Joh 19,30 abgeschlossen.<sup>69</sup>

In Telemanns Passionen wird vor allem das Specificum Iohanneum Joh 19,34 bedacht. Eine Textvermischung wie in Bachs Johannespassion (Nr. 33), wo Mt 27,51 eingebracht wird, findet sich bei Telemann nicht – ist auch nicht erforderlich, da Matthäus ohnehin im folgenden Jahr zu vertonen sein wird. Das Mitleiden in Bachs Arie „Zerfließe mein Herze“ (Nr. 35) hat bei Telemann in den Johannespassionen keine Parallele gefunden.

Das Brechen der Beine hat vor allem wegen Joh 19,34 die Aufmerksamkeit auf sich gezogen: 1725 wird der Aspekt der Reinigung betont, 1729 wird der Gegensatz zwischen dem

---

<sup>67</sup> »O Anblick voller Reiz! / Da steht an Jesu Christi Creuz / Recht in der Mitte seiner Feinde / die erste christliche Gemeinde ...«.

<sup>68</sup> Hirschmann, Glück zu, 41f.

<sup>69</sup> Auch ein Abschluss einer Passionsmusik vor dem Ende des Passionskapitels (Joh 19,42) war in Hamburg nicht völlig unbekannt: Die Johannespassion von Thomas Selle (1643) endete, was den Bibeltext betrifft, mit Joh 19,35, dessen letzte Worte „auch das auch ihr glaubet“ mit den Worten Wir glauben, lieber Herr, mehr‘ unser Glauben. Amen.“ (ed. Gerber, 58) zum letzten Interludium „O Lamm Gottes unschuldig“ weitergeführt werden (ed. Gerber, 59–64).

Engel am Teich zu Bethesda und dem „Sohn des Teufels“ betont und Jesu heiliges Blut als Gnadenquell bezeichnet. 1745 wünscht das gläubige Ich, in der offenen Seite Jesu geborgen zu sein.

Die Grablegung Jesu wird 1725 mit dem Choral „O Jesu du, mein Hilf und Ruh“ (EG 80,5) kommentiert; Joh 19,41f. bleiben 1725 ohne Kommentar. 1729 kommentiert die Gemeinde die Grablegung mit dem Choral Nr. 121,1+8. 1745 evoziert das Stichwort „Grab“ die Bitte an Jesus, er möge dort auch die Bürden meiner Sünden verscharren, den Trost, dass er es tun wird, sodann die Dankbarkeit für die Erlösung und den Lobpreis, der Anspielungen an Offb 5 einschließt.

Als Conclusio fungieren stets Choräle; manchmal können noch andere betrachtende Texte vorgeschaltet sein. Dabei dominiert der Affekt der Dankbarkeit<sup>70</sup>; 1729 wird zusätzlich der Aspekt des Vorbildes Jesu nach 1Petr 2,21 eingebracht<sup>71</sup>, 1737 die Mahnung, Untugend zu vermeiden<sup>72</sup>, 1753 die Mahnung, im ganzen Leben gläubig zu bleiben<sup>73</sup>, 1741 und 1749 dominiert der Bezug zum eigenen Sterben.<sup>74</sup> 1761 ist eine Strophe aus einem Osterlied von Paul Gerhard verwendet: „Nun Gott sei Dank, der uns den Sieg / durch Jesu hat gegeben“ (Nr. 151,7). Im Unterschied zu Bachs Johannespassion spielt der Aspekt der eigenen Auferweckung am Ende der Tage keine Rolle, ebensowenig der Aspekt der Bitte um Erbarmen in dem Schlusschor der Zweitfassung der Johannespassion Bachs von 1725.

## 5. Dramatis Personae II.

Über die generelle Wirkung der Musik äußert sich Mattheson wie folgt<sup>75</sup>:

„Die Music zieht den Gottlosen, ja selbst den Gottlosen, zum Tempel; sein Ohr, das von anderen Lehren verstopft ist, öffnet sich doch den durchdringenden Klängen; bald rühren lauter donnernde Accorde, welche die Lüffte zittern trennen, einen solche unheiligen Menschen, erfüllen ihn mit Furcht und Entsetzen; die strenge Harmonie stellet ihm einen lebendigen, schrecklichen, unvermeidlichen Gott vor, der mit flammender Hand auf den Flügeln des Ungewitters tönend herabfährt, vor welchem tödliche Blitze herfliegen und dem der Todes-Engel auf dem Fusse naheilet.

Das Zitat stellt die Frage nach der Figurenkonzeption in Telemanns Passionen, zunächst zum Gottesbild.

Das von Mattheson angesprochene Gottesbild hat bei Telemann natürlich immer da eine Entsprechung, wo der Affekt der Rache mit der Erwähnung Gottes verbunden wird.<sup>76</sup> Doch gibt es auch andere Motive: Traditionell ist die Rede vom Zorn Gottes, der durch Jesu Kreuzestod gestillt wird.<sup>77</sup> Biblisch bedingt ist die Klage Jesu darüber, dass ihn Gott verlassen

---

<sup>70</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. sowie TWV 5:14 (1729): Ich danke dir von Herzen (EG 84,8); TWV 5:30 (1745): Darum wolln wir loben (EG 75,3); TWV 5:46 (1761): Nun, Gott, sei Dank, der uns den Sieg durch Jesum hat gegeben (aus dem von Paul Gerhard stammenden Osterlied »Sey fröhlich alles weit und breit was vormals war verlohren«, Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesangbuch 151,7). TWV 5:50 (1765): Nun, ich danke dir von Herzen (EG 86,8).

<sup>71</sup> TWV 5:14 Nr. 60.

<sup>72</sup> TWV 5:22 Nr. 54 (EG 77,8); vgl. Bach, Johannespassion, Nr. 37.

<sup>73</sup> Aus »Hör an mein Herz, die sieben Wort, die Jesus ausgesprochen«, Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesangbuch Nr. 130. V. 13 (Paul Gerhard).

<sup>74</sup> 1741 mit EG 84,9, 1749 mit EG 84,10.

<sup>75</sup> Zitiert bei Carsten Lange, »Anmerkungen zum Wort-Ton-Verhältnis in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorien anhand ausgewählter Jesus-Soliloquien«, in: *Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft*, Bd. 2, hg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel 2000, 325–336 (326).

<sup>76</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 34/35. Vgl. auch den „Chor der Sünder“ in TWV 5:50 (1765), Nr. 2.

<sup>77</sup> TWV 5:14 (1729), Nr. 14; TWV 5:22 (1737), Nr. 52; TWV 5:50 (1765). N5. 11.

habe.<sup>78</sup> Andererseits gilt Gott als Subjekt dessen, dass uns durch Jesu Kreuzestod Heil widerfahren soll.<sup>79</sup> 1761 wird gegen die zweifelnde Vernunft die Gewissheit der Heilsveranstaltung mit Hinweis auf die durch Gott gegebenen Prophetien verteidigt.<sup>80</sup> Gott ist aber auch der Herzenskenner, der um Schuld und Unschuld der Gläubigen weiß.<sup>81</sup> Der Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“<sup>82</sup> sollte ebenfalls erwähnt werden, dessen These gerade im Leid des Gläubigen gilt, wie Gott die Seinen in der Not nicht verlässt.<sup>83</sup>

Das von Mattheson angesprochene Gottesbild hat bei Telemann gelegentlich auch in der Christusdarstellung seine Entsprechung<sup>84</sup>, doch dominieren wie in der Tradition die Aspekte der Gnade wirkenden<sup>85</sup> Leidensbereitschaft<sup>86</sup> und der Liebe<sup>87</sup>, aber auch des Vorbildes.<sup>88</sup> Hoheit und Niedrigkeit werden ebenfalls häufiger kontrastiert, um die Schuld der damals Verantwortlichen zu benennen<sup>89</sup> und um die Gläubigen zur Ehrfurcht und Dankbarkeit zu mahnen.<sup>90</sup> Dabei ist Christus aber auch Beschützer der Gläubigen<sup>91</sup> und Sieger über den Tod.<sup>92</sup> Wolfgang Hirschmann hat für die von ihm herausgegebene Johannespassion von 1745 die Christusdarstellung in dieser Passion wie folgt beschrieben<sup>93</sup>:

„Jesus, der Erlöser und Seelentröster, Jesus, der gottgesandte Held und Überwinder, Jesus, der zürnende Richtergott, Jesus, der bemitleidenswerte gequälte Mensch – diese Aspekte des Jesus-Bildes bestimmen die Johannes-Passion 1745 von Zimmermann/Telemann; die genannte Reihenfolge gibt zugleich auch die Gewichtung der verschiedenen Komponenten in dieser Passionsmusik wieder.“

Die Einheit von Gott Vater und Gott Sohn wird daran sichtbar, dass 1729 wird auf das Allmachtswort Gottes = des göttlichen Jesus verwiesen werden kann.<sup>94</sup> Auch die Choralstrophe „O große Not! / Gott selbst ist tot“ verweist darauf.<sup>95</sup>

Im Johannesevangelium ist aus heutiger exegetischer Sicht die Schuld der Juden betont, die Schuld des Pilatus abgeschwächt; die unheilvollen Folgen in den christlichen Antijudaismus hinein stehen vor Augen. In Telemanns Passionen sind antijüdische Affekte zumindest vom Libretto her nicht die Regel. Vorhanden sind sie relativ zu Beginn der Johannespassion von 1765, in der Erwähnung der Rache Gottes an Ahitophel und Jerusalem.<sup>96</sup>

---

<sup>78</sup> TWV 5:26 (1741), Nr. 16; TWV 5:34 (1749), Nr. 22.

<sup>79</sup> TWV 5:46 (1729), Nr. 14. Das gilt überall da, wo Joh 13 und Joh 17 verarbeitet werden (s.o.).

<sup>80</sup> TWV 5:46 (1761); Nr. 35.

<sup>81</sup> TWV 5:46 (1729), Nr. 19. Letztlich in diesen Motivkreis gehört auch TWV 5:50 (1765) Nr. 16, mit der Hauptaussage seitens der „Betrachtung“: Gott herrscht mit verborgener Hand / Die Arglist ist umsonst.

<sup>82</sup> TWV 5:30 (1745), Nr. 16.

<sup>83</sup> TWV 5:38 (1753), Nr. 32.

<sup>84</sup> TWV 5:38 (1753), Nr. 13 (nach Joh 18,23).

<sup>85</sup> TWV 5:14 (1729), 48; TWV 5:38 (1753), 16; TWV 5:38 (1753):28; TWV 5:46 (1761), Nr. 4; TWV 5:50 (1765), Nr. 2.

<sup>86</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 27; TWV 5:26 (1741), Nr. 5; TWV 5:30 (1745), Nr. 15 (nach Joh 18,11).

<sup>87</sup> TWV 5:26 (1741), Nr. 8; TWV 5:34 (1749), Nr. 8; TWV 5:38 (1753), Nr. 34.

<sup>88</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 10 (nach Joh 18,23); Nr. 27 (nach Joh 19,17); TWV 5:14 (1729), Nr. 18 (nach Joh 18,23); Nr. 37 (nach Joh 19,17); TWV 5:30 (1745), Nr. 15 (nach Joh 18,11).

<sup>89</sup> TWV 5:34 (1749), Nr. 12, nach Joh 18,23 (Jesus ist der wahre Hohepriester); TWV 5:38 (1753), Nr. 19, im Selbstvergleich mit Pilatus.

<sup>90</sup> TWV 5:10 (1725), Nr. 32. Beides ist in TW 5:30 (1745), Nr. 37 verbunden

<sup>91</sup> TWV 5:34 (1749), Nr. 5; Nr. 18; TWV 5:38 (1753), Nr. 31.

<sup>92</sup> TWV 5:30 (1745), Nr. 30b; TWV 5:46 (1761), Nr. 38.

<sup>93</sup> Hirschmann, Glück zu, 51.

<sup>94</sup> TWV 5:14 (1729), Nr. 8 (nach Joh 18,6); Nr. 18 (nach Joh 18,22); TWV 5:34 (1749), Nr. 13.

<sup>95</sup> TWV 5:14 (1729), Nr. 50.

<sup>96</sup> TWV 5:50 (1765), Nr. 5.

Auffallend ist vor allem das negative Pilatusbild. Ihm wird angelastet, dem Drängen der Juden nachgegeben und Jesus verurteilt zu haben, an seinem Beispiel wird vor Grausamkeit<sup>97</sup> und unrechter Herrschaft<sup>98</sup> gewarnt und Gottes Rache angedroht.<sup>99</sup> Dass nicht er, sondern Jesus über den Gang der Dinge bestimmt, ist 1753 thematisiert.<sup>100</sup>

## 6. Die Libretti im Vergleich

Vergleichbar sind die Libretti insofern, als sie sich fast durchweg innerhalb der drei Deutungskreise Erlösungslehre, Ethik und menschliches Mitempfinden bewegen. Vergleichbar ist auch das Repertoire der Choräle, zu dessen Vervollständigung man bei Telemann natürlich auch die anderen Passionen heranziehen müsste. Was man im Neuvermehrten Hamburgischen Gesangbuch von 1745 als Passionslieder kennt, ist im wesentlichen der bekannte, größtenteils auch heute noch gebräuchliche Bestand. Dass dieselben Choralstrophen an unterschiedlichen Stellen der Kommentierung verwendet werden können, zeigt nur die Dichte der Durchdringung des Passionsgeschehens mit orthodox-protestantischem Gedankengut bei allen Beteiligten. Gewisse veränderte Nuancen sehe ich da, wo in Telemanns Passionen gelegentlich allgemein-menschliche Aspekte nicht nur im Gedankenkreis „Menschliches Mitempfinden“ laut werden, sondern auch in Fragen der Ethik, vor allem in den späteren Passionen. „Verleugnung“ und „Weltdistanz“ sind zwei christliche Themen – ich habe sie aber erstmals in den Johannespassionen Telemanns miteinander verbunden gesehen, bei Bach nur in der 1725 eingefügten Arie „Himmel, reiße, Welt erbebe“ [s.o.]. Das negative Pilatusbild bewegt sich ebenfalls jenseits dessen, was man üblicherweise erwartet. So zeigen sich bei Telemann etwas größere Annäherungen an aufklärerisches Passionsverständnis.

---

<sup>97</sup> TWV 5:30 (1745), Nr. 37.

<sup>98</sup> TWV 5:50 (1765), Nr. 38, seitens der „Gerechtigkeit“.

<sup>99</sup> TWV 5:22 (1737), Nr. 34/35.

<sup>100</sup> TWV 5:38 (1753), 25.