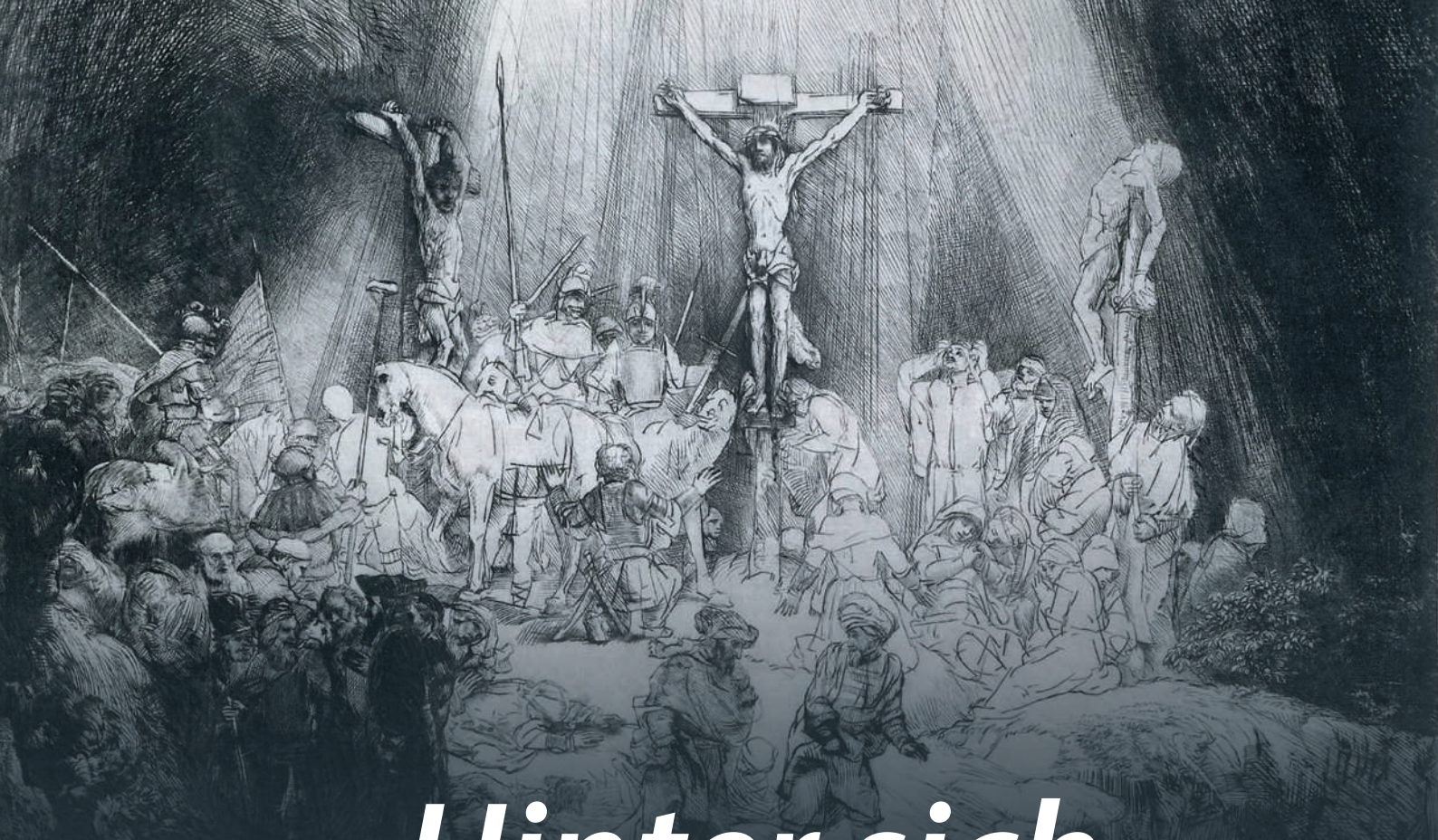




Hinter sich der Riese

Wer eine **Passion im 21. Jahrhundert** schreibt, muss vor Bach bestehen und viele offene Fragen beantworten. Das scheint die Komponisten zunehmend zu reizen.

Von Clemens Haustein

Es mag sein, dass nicht alle Musiker an Gott glauben, an Bach glauben sie alle“, merkte der Komponist Mauricio Kagel einmal an und zog kurz darauf eine ebenso entschiedene wie gewitzte Konsequenz: Er komponierte eine „Sankt-Bach-Passion“. 1985, zum 300. Geburtstag des Thomaskantors, wurde sie uraufgeführt. An die Stelle von Bibeltexten traten Auszüge aus Briefen und aus

den Nekrologen, die nach Johann Sebastian Bachs Tod veröffentlicht wurden. Kagel vertonte in klassischer Form in Rezitativen, Arien und Chören, die Choräle dichtete er einfach um: „Herzliebster Johann, was hast Du verbrochen“, oder: „Ein feste Burg ist unser Bach“. Das klingt nach Ulk, war von Kagel aber völlig ernst gemeint: Den lebenden Bach sah er als Gekreuzigten seiner Ämter mit

all den Ansprüchen, die die Arbeitgeber an ihn stellten. Die Verehrung des toten Bach wiederum und seiner Religiosität nahm in seinen Augen schon obszöne Formen an; der Musikwissenschaftler Clytus Gottwald, ein Freund Mauricio Kagels, nannte es einmal einen „Stellvertreterglauben“: Seine Anhänger „glauben, dass Bach geglaubt hat“. In Kagels satirisch getönter Kritik schwingen zwei weite-

„Die drei Kreuze“ von Rembrandt
inspirierten Frank Martin zu seinem
Passionsoratorium

re Fragen mit: Lassen sich nach Bachs epochalen Beiträgen denn überhaupt noch Passionen komponieren? Oder bleibt nurmehr die satirische Parodie? Und will im 20. oder 21. Jahrhundert überhaupt noch jemand Passionen schreiben und hören, wenn sich religiöse Bindungen doch lösen und die Distanz zu christlichen Traditionen immer größer wird?

Nimmt man die Zahl der Passionen, die seit dem Jahr 2000 zur Uraufführung gekommen sind, werden im 21. Jahrhundert allerdings so viele Passionen entstehen wie seit Bachs Zeiten nicht mehr. Acht neue Vertonungen wurden in den vergangenen dreiundzwanzig Jahren vorgestellt unter oft großer Resonanz; nimmt man die beiden Passionen des den Pop streifenden Neoromantikers Sven-David Sandström aus Schweden noch dazu, sind es sogar zehn. Eine erstaunliche Zahl, wenn man bedenkt, dass im 19. Jahrhundert und bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein kaum mehr Passionswerke entstanden, die den Bibeltext zur Grundlage nahmen. Die Frömmigkeit, wie sie in den Passionen Bachs zum Ausdruck kommt, schien mit dem Tod des Komponisten zu einem Ende gekommen zu sein. Schon 16 Jahre nach Bachs Ableben wurde vom Rat der Stadt Leipzig angeordnet, dass die Passionsgeschichte in der Karfreitagsliturgie nur noch vorgelesen und nicht mehr musiziert werden solle, schreibt der Musikwissenschaftler Kurt von Fischer in seinem Buch „Die Passion – Musik zwischen Kunst und Kirche“. Für den Gottesdienst wurde neue Schlichtheit gefordert, für die Darstellung der Leiden Christi hingegen poetische Freiheit: Frei gedichtete Oratorien (etwa Ludwig van Beethovens „Christus am Ölberg“) führten die Passionskomposition aus dem liturgischen Rahmen hinüber in den Konzertsaal.

Dort kommen auch die Passionen der heutigen Komponisten zur Aufführung. Und doch fällt ein frisches Interesse an der Beschäftigung mit den Bibeltexten auf – während man sich gleichzeitig vom einschüchternden Vorbild Bach frei zu machen sucht. James MacMillan etwa kommt im Booklettext zu seiner Johannes-Passion (Uraufführung 2007 durch London Symphony Orchestra und Chorus unter Sir Colin Davis) ohne eine Erwähnung von Bachs Namen aus. Als der Schweizer Frank Martin Ende der 1940er Jahre sein großes, weise mit den Mitteln haushaltendes Passionsoratorium „Golgotha“ schrieb, sprach er noch von einem Gefühl der „Anmaßung“, das ihn, den Bach-Verehrer beim Schreiben gequält habe. 70 Jahre später ist MacMillan frei von solcher Kniefälligkeit. Selbstbewusst vertraut er der eigenen Empfindung (die stark ist). Sinnlich und klangbewusst zeigt sich seine Johannes-Passion, zuweilen nahezu opernhafte, dabei einfühlsam und gut zugänglich, ohne den Hörer gleich zu unterfordern. Dass sich der schottische Komponist von theologischen Spitzfindigkeiten fern hält, auch die Kommentierung des Bibeltextes durch weitere, frei gewählte Texte weitgehend unterlässt, trug wohl mit zum breiten Erfolg des Werkes bei. 2014 folgte eine Lukas-Passion, die der schottische Katholik weniger opulent, dafür innerlicher und stärker reflektierend gestaltete.

So eng MacMillan am Text der Bibel bleibt, so frei geht der Däne Bent Sørensen mit dem Passionsbericht des Matthäus um. Nur wenige, wesentliche Verse bleiben übrig, sodass sich durchaus die Frage stellt, mit welcher Berechtigung das Werk, das 2019 in Oslo uraufgeführt wurde, noch den Titel „Matthäus-Passion“ trägt. Jedoch gelingt Sørensen mit einer Textcollage aus Lyrik von Anna

Frank Martin
empfand es als
anmaßend, eine
Passion zu
komponieren

Achmatowa, Frank Jäger und Søren Ulrik Thomsen eine ganz eigene, berührende Betrachtung menschlicher Krisenzustände. „Eine Reise im Nebel“, hatte der Komponist vor Augen, „hinein in das Licht und heraus aus ihm. Eine Reise hin zur Kreuzigung,

Zu einer Passionsvertonung gehören auch heute noch Chor, Orchester und Gesangssolisten

aber noch mehr eine Reise zur Auferstehung.“ Mit Sinn für klangvollen, durchscheinenden Chorgesang (er ist auch bei James MacMillan zu finden) erfand Sørensen einen lichterfüllten, mit Instrumentalfarben dezent ausgestalteten Klangraum. Solo-Stimmen lösen sich ein ums andere Mal aus dem Chorsatz, aus dem Duktus der Texte leitet der Däne sanft pulsie-

Er nutzte für „Deus passus“ das Lukas-Evangelium: Wolfgang Rihm

rende Rhythmen ab, die ein ruhiges Fließen erzeugen. Das Passionsgeschehen erscheint damit aufgehoben in einen Raum des trostreich Poetischen. Im Moment der Kreuzigung ragt gleichwohl Rituelles hinein: Eine ganz eigentümliche, höchst fesselnde Musik aus Glockenklängen und ihren instrumentalen Imitationen umrahmt die Szene.

Dass zu einer Passionsvertonung Chor, Orchester und Gesangssolisten gehören, in dieser Überzeugung schwingt bei MacMillan wie bei Sørensen immer noch die Bach-Zeit nach. Vielleicht stellen sich die Komponisten recht bereitwillig in diese Kontinuität, nachdem vieles andere in den Hinterfragungsmühlen der Aufklärung zermahlen wurde: die Fähigkeit zu glauben, die Bereitschaft, Frömmigkeit als eine ernstzunehmende Haltung zu betrachten; schließlich überhaupt die Fähigkeit, mit Leiden umzugehen, nachdem die allgemeine Wohlfahrt und die moderne Leidensverdrängung das Trainingsmaterial haben verschwinden lassen. Was für eine gewaltige Leidensfähigkeit, fragt man sich, müssen die Menschen besessen haben, zu einer Zeit, da das Leiden so offen und furchtlos behandelt wurde wie in den Bachschen Passionen? Der Zugang zum Passionsthema mag heute weniger von unmittelbarer Dringlichkeit geprägt sein. Er scheint die Komponisten aber zunehmend zu reizen: vielleicht gerade wegen der vielen offenen Fragen und der Notwendigkeit, sie ganz individuell zu beantworten.

Helmuth Rilling jedenfalls konnte für sein beispielloses Projekt „Passion 2000“ zwei der renommiertesten Komponisten gewinnen: Sofia Gubaidulina und Wolfgang Rihm. Zu Bachs 250. Todestag im Jahr 2000 wünschte sich der damalige Leiter des Stuttgarter Musikfestes „Bachs Musik als Auslöser für Neue Musik, als Brücke in unsere jetzige Zeit, als Dialog der Kulturen.“ Neben Gubaidulina und Rihm erhielten zwei weitere Kompo-



Foto: I. Hipschaefer, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons

nisten Aufträge zum Schreiben einer Passion: der Argentinier Osvaldo Golijov und der nach Amerika ausgewanderte Chinese Tan Dun. Vier verschiedene Kulturkreise sollten nach Rillings Vorstellung bei diesem Projekt vertreten sein, symbolisch die vier Himmelsrichtungen abbildend – eine große Geste, getragen von einem mittlerweile utopisch anmutenden Gedanken der Völkerverbindung. Gubaidulinas Johannes-Passion wurde damals in der Stuttgarter Liederhalle uraufgeführt von den Ensembles des Mariinsky-Theaters unter Valery Gergiev – in der politischen, sehr Passions-nahen Lage heute undenkbar. Gubaidulina, zuvor mit mehreren Werken von religiöser Thematik in Erscheinung getreten, hatte sich mit dem Problem auseinanderzusetzen, dass es in der Ostkirche eine vergleichbare Passionstradition gar nicht gibt. Dort betont der Ritus die Auferstehung. Zugleich ist der orthodoxen Kirche die nachzeichnende Darstellung im liturgischen Rahmen fremd, stattdessen steht das innerliche Miterleben im Vordergrund.

Gubaidulina behalf sich in zweifacher Weise: Zum einen wählte sie trotz klanglicher Möglichkeiten der großen Orchesterbesetzung einen zurückhaltenden, von innerer Ruhe getragenen Grundton. Gesangslinien sind oft auf das rezitativische Hin und Her zwischen zwei Tönen begrenzt: Sammlung ausdrückend aber auch innere Gespanntheit. Melodische Ausbrüche geschehen an Stellen, die die Komponistin betonen möchte: beim „Gebot der Liebe“ etwa mit seinem „Liebt einander, so wie ich Euch geliebt habe“. Dann entfaltet sich die dramatische Pracht des Solo-Tenors, und das Orchester leuchtet auf. Zum anderen überkreuzt Gubaidulina das zeitliche Geschehen der Passionsgeschichte mit überzeitlichen Kommentaren aus der „Offenbarung des Johannes“, wodurch die reine Darstellung, die die Ostkirche nicht kennt, eingeschlossen erscheint in

eine Haltung frommer Reflexion. Wenn es um die flackernden Visionen aus der Offenbarung geht, legt sich die russische Komponistin gleichwohl keine Zügel an. „Die sieben Schalen des Zorns“ mit Seuchen, Hungersnöten und Umweltkatastrophen ergießen sich in voller orchestraler Drastik. Überhaupt gelingen Gubaidulina ein ums andere Mal berührende Klangzeichnungen, etwa wenn sich ein sanft pulsierender Klang im endlos anmutenden Crescendo zum blendenden Gleiß auswächst: So klingt bei ihr der Tod Jesu. Eine Erbauungsmusik im Sinne Bachs hat Gubaidulina mit ihrer Passion nicht geschrieben,

Er schrieb eine sehr erfolgreiche Johannes-Passion: James MacMillan





jedoch ein Beispiel gegeben, dass sich ernsthafte Religiosität und glaubwürdiges Komponieren auch heute nicht ausschließen müssen.

Bei Wolfgang Rihm wiederum treffen starkes Fühlen und philosophisches Bewusstsein aufeinander. „Deus passus“ nannte er seine Vertonung des Lukas-Textes, also „Der leidende Gott“. Damit verschob er den Schwerpunkt weg von der Betrachtung der Person Jesu hin zum allgemeineren Phänomen: dass sich im Passionsgeschehen ein Mensch gewordener Gott dem irdischen Leiden aussetzt. Wie bei den meisten neuen Vertonungen gibt es auch bei Rihm keine feste Rollenverteilung mehr. Die Jesus-Worte werden von männlichen und weib-

lichen Solo-Stimmen vorgetragen, oft echoartig versetzt, wie im Gespräch verbunden: Den Eindruck von einem Individuum „Jesus“ möchte Rihm möglichst vermeiden zugunsten eines mehrdimensionalen Bildes. Zugleich bezieht er sich auf Bach wie sonst kein anderer Komponist. Von Bach übernimmt er die Orchester-

besetzung, mit Posaunen, Altflöte und Baritonboe tönt er sie zusätzlich ins warm Dunkle. Das Klangbild der Passionen Bachs schwingt bei Rihm un-

mittelbar nach, bis hin zur freitonalen Imitation eines Bachschen Orchestersatzes. Das Bewusstsein für Tradition schließt bei Rihm eine freie Musiksprache nicht aus, wobei er nachdenkliche Zurückhaltung übt

Penderecki verband als erster Passion und Holocaust

bei der Wahl der klanglichen Mittel: Das Schnarren einer hart gezupften Harfensaite, das Schlagen mit dem Bogenholz oder scharfe Pizzicati bei den Streichern sind hier schon starke Effekte. Wenn sie zur Verwendung kommen, wirken sie umso heftiger. Die Gesanglichkeit von Rihms Musik ist aber von vegetativer Natürlichkeit. Wie das Melos aufblüht beim Sterbesatz „Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände“ ist tief berührend: Im Moment des Loslassens besinnt sich die Musik ihrer ganzen Freiheit. Im Unisono entfaltet sich ein verschlungenes Melodieband, in tröstlichem Kontrast steht es zur lapidaren Gestaltung der Kreuzigungsszene zuvor. Musikalische Schönheit geht hier zusammen mit gedanklicher Schärfe. Wenn Rihm sein Werk mit einer Vertonung von Paul Celans „Tenebrae“ zu Ende gehen lässt, einem Gedicht, das den hilflosen Menschen vor einem unerreichbaren Gott zeigt, bringt er Passionsgeschehen und Holocaust zusammen. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich dieser Anspruch sehr dringend gestellt: dass in einer ernstzunehmenden Passionsvertonung auch die Leidenserfahrung des Holocaust aufgehoben sein müsste.

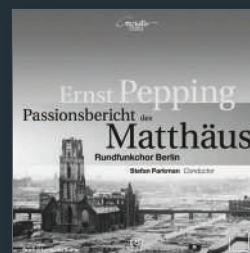
Dass Krzysztof Pendereckis „Lukas-Passion“ ein so epochales Werk war, hatte auch damit zu tun, dass er als erster die Verbindung von Passion und Holocaust wagte. Seine Vertonung, sagte Penderecki, „stellt auch das Leiden und den Tod in Auschwitz dar, die tragische Erfahrung der Menschheit in der Mitte des 20. Jahrhunderts“. Er tat es mit den Mitteln der Avantgarde: brutale Clusterklänge, beunruhigende Geräuschhaftigkeit, strenge Reihentechnik. Die Uraufführung 1966 im Dom zu Münster war ein gewaltiger Erfolg für den erst 32-jährigen Komponisten aus dem Ostblock, man sah die kaum für möglich gehaltene Verbindung von Neuer Musik und religiösem Ausdruck hergestellt. Hört man das Werk heute, stellt sich eher Befremden ein: über

die große Geste, mit der Penderecki auftritt, über die kalkulierten Effekte, über die Theatralik und den statischen Eindruck, den die Musik in ihrer Konstruiertheit hinterlässt.

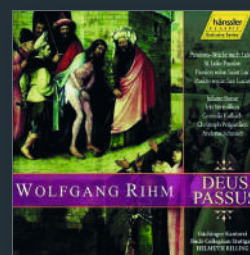
Acht Jahre nach Penderecki komponierte Christfried Schmidt, ein an den Rand geschobener Komponist in der DDR wie im wiedervereinigten Deutschland, eine „Markuspassion“ für ähnlich große Besetzung, die das genaue Gegenteil ist. In der Nachfolge Alban Bergs schrieb Schmidt mit unverstellter Ausdruckskraft, impulsiv, sinnlich, schier überbordend vor musikalischer Phantasie: die mutige Expressivität eines Einzelgängers. Erst 2019 fand in Berlin die Uraufführung statt, der Mitschnitt des Konzertes lässt sich auf YouTube hören.

Damals aber stieß Penderecki ein Tor auf, während Frank Martins Passion „Golgotha“, entstanden 1945 bis 1948, noch in der Tradition der Spätromantik stand. Dass Martin so komponierte, als habe der Zweite Weltkrieg nicht stattgefunden, mutet erstaunlich an, erklärt sich aber wohl auch aus seiner Schweizer Nationalität. Die Kirchenmusik in Deutschland orientierte sich zu jener Zeit noch an Vorbildern der Renaissance-Musik bis hin zu Heinrich Schütz. Rudolf Mauersberger, der Leiter des Dresdener Kreuzchores, schrieb 1947 eine „Passionsmusik nach dem Lukasevangelium“, ein A-cappella-Werk auf stabilem tonalen Fundament. Eine solche motettische A-cappella-Passion komponierte auch Ernst Pepping (1950): ein grandioses Werk, in dem musikalische Schönheit, erzählerische Intelligenz und gestalterische Kraft zusammenkommen. Eine große Passion im Stile Bachs wagte zunächst niemand zu schreiben. Heute haben sich die Hemmungen gelegt, das 21. Jahrhundert könnte zu einem der großen Passionsvertonungen werden. Die Weltlage jedenfalls scheint geeignet, die nötige Inspiration zu liefern.

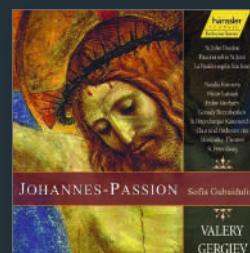
Höreempfehlungen



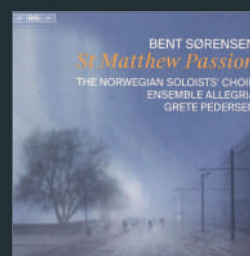
Ernst Pepping: Passionsbericht des Matthäus; Rundfunkchor Berlin, Stefan Parkman (2008); Coviello



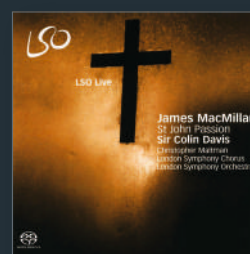
Wolfgang Rihm: Deus Passus – Passions-Stücke nach Lukas; Juliane Banse, Christoph Prégardien u.a., Gächinger Kantorei, Bachkollegium Stuttgart, Helmuth Rilling (2000); Hänssler



Sofia Gubaidulina: Johannes-Passion; Chor und Orchester des Mariinsky-Theaters, Valery Gergiev (2000); Hänssler



Bent Sørensen: St. Matthew Passion; Det Norske Solistkor, Ensemble Allegria, Grete Pedersen (2019); BIS



James MacMillan: St. John Passion; London Symphony Orchestra and Chorus, Colin Davis (2008); LSO live