

## Stat crux dum volvitur orbis

Im Grunde genommen ist die Passionserzählung des vierten Evangelisten *keine* Passionserzählung. Der Sohn Gottes leidet nicht. Kein Schmerzenslaut kommt über seine Lippen. Er zeigt keinerlei Symptome von Schwäche. Angst oder Verzweiflung, gar das Gefühl der Gottverlassenheit sind ihm fremd. Daher weint auch niemand um ihn, am wenigsten er selbst. Vielmehr geht der menschengewordene Logos im unerschütterlichen Bewusstsein seiner Göttlichkeit seinen Weg in der Welt zu Ende. Zu jeder Zeit hat er selbst das Heft des Handelns in der Hand. Ohne eine Spur von Zweifel erfüllt er den Willen des Vaters. Seinen Häschern liefert Jesus sich zu deren eigenem Erschrecken selbst aus. Geistlicher und weltlicher Autorität tritt er mit hoheitsvoller Souveränität gegenüber. Seinen Prozess nutzt er als offizielle Bühne für seine Verkündigung; rhetorisch und argumentativ ist er Pilatus überlegen, lässt sich von ihm, bevor das Todesurteil ergeht, demonstrativ dreimal von aller Schuld freisprechen. Wenn die Soldaten den »Judenkönig« durch ihre Huldigung zu verspotten glauben, huldigen sie ihm in Wahrheit gerade in dieser Verspottung. Niemand muss Jesus helfen, sein Kreuz zu tragen. Am Kreuz verliert er nichts von seiner Würde: Besonnen regelt er seinen Nachlass, ihn dürstet nur, damit »die Schrift erfüllet würde«, und sterbend erklärt er seine Mission für »vollbracht.« Seine Erhöhung am Kreuz, äußerlich eine brutale Exekution, ist tatsächlich seine feierliche Inthronisation: Ostern am Karfreitag.

Diese »Passion« auf einer menschlich-psychologisierenden Ebene lesen zu wollen, was bei den anderen Evangelisten immerhin

möglich ist, wäre verfehlt. Ihr Sinn erschließt sich allein auf abstrakter theologischer Ebene: in Interpretationen, Sinnbildern, Metaphern. Einem Komponisten wie Bach – musikalisch und religiös ein Kind seiner Zeit – kommt diese Konzeption teils entgegen, teils stellt sie ihn vor gravierende Probleme.

Auf der einen Seite entspricht die johanneische Theologie vollkommen der Vorliebe des Barock für Allegorien: Sie liefert dem Komponisten und seinem Librettisten das Material für ein imposantes Spiel mit Bildern und ihren Bedeutungen. So lässt sich Bachs Eingangsschor als eine Art symbolistisches Gemälde auffassen, das sich mit großartiger Konsequenz aus zwei simplen geometrischen Grundfiguren zusammensetzt: Kreis und Kreuz. Die unablässige Rotationsbewegung der Streicher, in den Sängerkoloraturen aufgenommen, ist als »Circulatio« zu bezeichnen. Diese musikalische Kreisfigur steht nach zeitgenössischem Verständnis für die Welt, das All, den Kosmos. Ihren Mittelpunkt fixiert der pulsierende Orgelpunkt in den Bassinstrumenten. Darüber aber nageln mit dissonanten Hammerschlägen zwei Holzbläserstimmen in sich permanent überschneidenden Linien das Kreuz zusammen. Vor dem inneren Auge des Hörers verbinden sich beide Zeichen zum Emblem des »Globus cruciger«: die »kreuztragende Weltkugel« als Symbol für Christus den »Pantokrator« (»Allherrscher«), wie man sie vor allem von der kaiserlichen Insignie des Reichsapfels kennt. Im Wappen des Kartäuserordens ist sie mit dem Sinnspruch kommentiert: »Stat crux dum volvitur orbis«. »Das Kreuz steht fest, derweil die Welt sich dreht«: Die kos-

mische Kreuzestheologie des Johannes hätte Bach in kein präziseres Musikbild kleiden können. Auf dem Kreuzesthron offenbart sich Christus als der »Herrscher«, der »in allen Landen« und »zu aller Zeit« »verherrlicht worden« ist. Gerade die »größte Niedrigkeit« seiner Passion ist seine Erhöhung.

Insbesondere die Arien und Ariosi der *Johannespassion* bieten derartige Anleitungen zur Bildmeditation, seien es in Nr. 7 die sich verschlingenden und wieder lösenden Oboenstimmen (»Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden«) oder in Nr. 9 die einander nachfolgenden Imitationen (»Ich folge dir gleichfalls«) wie auch das »Ziehen« und das »Schieben«. Nr. 24 überlagert zwei gegensätzliche Bewegungsmuster (»Eilt ...«): die hektische Verwirrung der Chorsänger, jene »angefochtenen Seelen«, die kaum wissen, auf welcher Taktzeit sie ihr »Wohin?« platzieren sollen, und die absolute Stringenz des Solisten, der mit seiner zielgerichtet aufwärts (»zum Kreuzeshügel«) strebenden Tonleiter die Richtung genau kennt und alle zur Stätte des Heiles lenkt: »nach Golgatha.« In der Arie Nr. 30 (»Es ist vollbracht«), in der Gambe und Alt das Todeswort Jesu nachsprechend meditieren, feiert der Mittelteil mit Trompetenimitationen in den Streichern den siegreichen »Held aus Juda«, und Nr. 32 (»Mein teurer Heiland«) deutet die letzte Geste des Sterbenden als kopfnickende Bestätigung der nun eingetretenen Erlösung (»Doch neigst du das Haupt und sprichst stillschweigend: ja«). Allenthalben zeigt sich die barocke Lust an figürlichen Details; gelegentlich wird sie übermächtig, etwa wenn Bach das Zerteilen des Gewandes Jesu komponiert, das doch gerade *nicht* stattfindet (»Lasset uns den nicht zerteilen«). (Und in

der Situation von Nr. 9 ist Petrus als Vorbild für Christus-Nachfolge eigentlich denkbar ungeeignet.) Den Gipfel der Musikmalerei erklimmt die Arie Nr. 20: Der »blutgefärbte Rücken« des Gegeißelten schimmert im samtene Pastellfarbengang der beiden Viole d'amore als »Regenbogen«: »Gottes Gnadenzeichen«, das das Ende der großen »Sündflut« verkündet. In solchen überbordenden poetischen Bildern »betrachtet« die »Seele« des Passionshörers »mit ängstlichem Vergnügen, mit bitterer Lust und halb beklemmtem Herzen« (Nr. 19) die paradoxe Passionstheologie des Johannes.

Diese hat freilich eine heikle Konsequenz. Dass in ihr die menschliche Natur Christi – sein Leiden – keinerlei Platz findet, irritiert nicht nur den heutigen Leser. Auch Bach musste darüber bei der Vertonung in größte Schwierigkeiten geraten. Ein selbstverständlicher, unverzichtbarer Sinn von Musik besteht für ihn darin, Affekte, also Emotionen, darzustellen und den Hörer zu Gefühlsregungen zu bewegen. Die zentralen Affekte einer Passion aber sind nun einmal – nach menschlichem, nicht unbedingt nach theologischem Ermessen – Schmerz und Klage. Die anderen Evangelien bieten dafür reichlich Anknüpfungspunkte, wie die später komponierte *Matthäuspassion* so überwältigend demonstriert: als ein einziges tränen-gesättigtes Lamento, von »Kommt ihr Töchter, helft mir klagen« über »Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren willen« bis hin zu »Wir setzen uns mit Tränen nieder«. Wie aber umgehen mit dem Johannestext, der sich alles Weinen und Trauern absichtsvoll versagt? Hier muss Bach gegensteuern.

Noch weitgehend im Einklang mit der Intention des Johannes steht die ausdrucksstarke und dramatische Rollengestaltung des

Evangelisten und der handelnden Personen, vor allem der Turba-Chöre, in denen sich »die Menge« zu Wort meldet. Als die eigentlichen Gegner Jesu treten »die Juden« auf, gemeint sind: ihre religiösen Führer. Bach charakterisiert sie als fanatisch tobenden Mob, der letztlich auch Pilatus niederbrüllt. In der enthemmten Chromatik von »Wäre dieser nicht ein Übeltäter« und »Wir dürfen niemand töten«, im Geschrei und Geheul des »Kreuzige« bricht nach den Maßstäben der Bach-Zeit eine wahre Teufelsmusik los. (Die antisemitischen Tendenzen, die in der Rezeptionsgeschichte gerade der johanneischen Passion so häufig zu finden sind, stützen sich auf die Polemik dieses Evangelisten gegenüber den Vertretern der jüdischen Elite, die er als Repräsentanten jener »Welt« darstellt, die den Sohn Gottes ablehnt. Bach immerhin transzendiert die fatale Logik derartiger Tatvorwürfe insofern, als er das christliche Schuldbekenntnis deutlich ausspricht: »Ich, ich und meine Sünden ...«.) Im schärfsten Kontrast kennzeichnet die Rolle des Jesus ein kontrolliertes, würdevolles Pathos ohne Sentimentalität; die weiche Streichereinhüllung des »empfindsamen« Jesus der *Matthäuspassion* fehlt ihr.

Sind diesem Jesus menschliche Regungen fremd, so gilt dies nicht für die mit seiner Passion konfrontierten Gläubigen. In den zahlreichen äußerlich schlichten, innerlich reich differenzierten Chorälen erklingt die Stimme einer Gemeinde, die mitfühlend und nachsinnend Zeuge des Geschehens wird. Somit spiegeln die reflektierenden Teile der *Johannespassion* eine zeitgenössische Religiosität wieder, der auch solche Gedanken – speziell sündentheologische Erwägungen – wichtig sind, die im johanneischen Denken nicht die gleiche Rolle spielen.

Beim reinen Johannestext kann Bach nicht stehen bleiben. Die beiden eingefügten Matthäusepisoden – das Weinen des Petrus und das apokalyptische Erdbeben beim Tod Jesu – dienen dem Zweck, wenigstens zwei Schmerzensarien in der Passion unterbringen zu können: den Verzweiflungsausbruch des reuigen Sünders (Nr. 13: »Ach, mein Sinn«) und als letzte Arie nun endlich doch noch einen veritablen Klagegesang, der die Tränen nicht mehr zurückhalten kann (Nr. 35: »Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren«). Wie bezeichnend jedoch, dass solch emotionales Gebaren vom folgenden Grablegungschor Nr. 39 ausdrücklich unterbunden wird: »Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, die ich nun weiter nicht beweine«. Aber ist nicht auch die Musik dieses Satzes – eine nicht enden wollende, immer wieder stockenden Schrittes neu ansetzende Bestattungsprozession – viel zu sentimental für den Abschluss einer Johannespassion? Die Gemeinde singt noch einen letzten Choral, ihr eigenes Auferstehungslied, das den Bogen zum Huldigungschor des Beginns zurückschlägt: »Herr Jesu Christ, erhöre mich, ich will dich preisen ewiglich.«

Es bleibt staunenswert, wie Bach als exzellenter musikalischer Theologe und Schriftexeget einen durchweg spannungsvollen Dialog mit dem Evangelientext aufnimmt, in dem Bemühen, der johanneischen Überlieferung einen ihr angemessenen Ort im religiösen Horizont seiner Zeit zuzuweisen, einer Zeit, die nicht nur musikalisch auf der Schwelle steht zwischen allegorischer Bildlichkeit und empfindsamer Subjektivität.

Daniel Lettgen