

EIN SPANNENDES MUSIKDRAMA IN NEUER THEATRALISCHER ART

(bro) (khm) In St. Johannes Nepomuk wurde am Palmsonntag, 9. April, Johann Sebastian Bachs Johannes-Passion von der Katholischen Kantorei Eberbach, dem Sakralchor St. Fidelis Stuttgart und Mitgliedern aus Stuttgarter Orchestern unter der Leitung von Severin Zöhler aufgeführt – der Tag, der an den Einzug Jesu in Jerusalem erinnert und an die Palmwedel, die man bei einziehenden irdischen Größen schwenkte. Es sangen solistisch Johanna Pommranz (Sopran), Seda Amir-Karayan (Alt), Martin Lattke (Tenor) als Evangelist, Georg Gädger (Bariton) für die 'Worte Jesu', Pascal Zurek (Bassbariton) in der Rolle des Petrus und Pilatus).



(Fotos: Andrea Koß)

EBERBACH-CHANNEL, 10. April 2017

Von Karlheinz Mai

Vorausgegangen war eine kenntnisreiche, humorige Einführung durch Prof. Meinrad Walter u. a. zu Bachs fünf Passionsfassungen zwischen 1724 - 39/49, auf denen die 'maßgebliche' Ausgabe von Arthur Mendel 1974 in der NBA beruht, und vor allem zu

Bachs Kunst der musikalischen Textauslegung sowie eine gemeinsame Darbietung mit beiden Chören in Stuttgart unter Tobias Wittmann.

Johann Sebastian Bach hatte sich mit der Erstaufführung seiner „Paßio secu(n)du(m) Ioan(n)e(m)“ in damaliger Form, d. h. auch mit einigen heute "historischen" Instrumenten, am Karfreitag (7. April) des Jahres 1724 in der Leipziger Nikolai-Kirche vor nunmehr 293 Jahren den Leipzigern erstmals als Schöpfer eines großen geistlichen Werkes vorgestellt, nachdem man den bisherigen „Anhalt-Cöthischen Capellmeister“ Bach „vor den capablesten“ Mitbewerbern zu Recht „einhellig erwehlet“ hatte. Von der Art der "historischen" Instrumente konnte man bei der Darbietung in Eberbach z. B. die für die Altarie "Es ist vollbracht" unerlässliche 'Viola da gamba' hören.

Diese „Musicirte Passion“, wie man damals eine gesungene Passionsmusik nannte, handelt vom Verrat des Judas, Jesu Gefangennahme, dem Verhör vor dem Hohepriester, der Verleugnung des Petrus / Jesu Verurteilung, Petrus Reue, Jesu Kreuzigung, Tod und Grablegung. Es ist ein spannendes Musikdrama in „neuer theatralischer Art“, wie damals schon bemerkt, also mit Instrumentalbegleitung und Rezitativen, (Volks)chören (Turbae, von gr./ lt. tŷrbe/ turba - Gewimmel, lärmender Haufen, turba canum - Hundemeute), Chorälen (Gemeindegeseang, Kirchenliedstrophen) sowie Ariosi und Arien, wobei die ersten beiden Formen das biblische Geschehen (Joh. 18-19) - hier besonders dramatisch - berichten, die zwei letzten der rückblickenden Betrachtung des Passionsgeschehens und der Andacht sowie der Ermahnung dienen. In der Mitte der zweiteiligen Passion - 'vor' bzw. 'nach der Predigt' genannt - fanden im damaligen Gottesdienst also Predigt bzw. Bibellesung statt. Denkbar, dass die damalige Leipziger Gemeinde selbst bei den Chorälen mit einstimmte, zumindest sich so ihrer 'Kirchenlieder' erinnerte.

Da der Chor in der Johannespassion eine dominierende Rolle spielt, soll gleich die Rolle der Choristen gewürdigt sein, die, in wochenlanger Probenarbeit zusammen mit Tobias Wittmann und Severin Zöhler offenkundig gründlich und kooperativ übend, das konturendeutliche Singen der Fugen, der klangsicieren Koloraturen und der „unerschöpflichen harmonischen Fantasie“ Bachs auf beachtlichem gesangstechnischem Niveau bewältigten sowohl in den großen Chorphantasien des Anfangs und Schlusses als auch den dreizehn dramatischen Volkschören (turbae) und den zwölf andächtigen Chorälen, die trotz ihrer einfachen Form, wegen ihrer harmonischen Vielfalt schon eine anspruchsvolle Aufgabe bildeten als gliedernde, nachdenkliche Ruhepunkte im Passionsgeschehen.

Besonders gefordert waren alle Mitwirkenden in den beiden Eckchören. Die gewaltige Chorphantasie in Da-Capo-Form (mit Mittelstück und Wiederholung des Anfangs), der meisterhafte Eingangschor „Herr, unser Herrscher“ ist ein Tongemälde voller Expressivität und Doppeldeutigkeit. Die von Albert Schweitzer angesprochene „peinliche“ Diskrepanz von triumphalistischem Worttext und „herb düsterer“ Musiksprache, die „der Hörer nicht zusammenbringen könne“ ist aber eher Bachs genialer Einfall, in einem Musikstück prologartig den antithetischen Doppelgedanken

der Passion zu verdeutlichen: nämlich Jesu Leid und Sieg, seine Erniedrigung bis zum Tode und seine majestätische Herrlichkeit. So ließ Severin Zöhler in ruhigem Tempo den Musikstrom in musikalischen Schichten erklingen, der Schicht des Schmerzes (dissonierende Bläserbegleitung), der der Unruhe mit wühlend kreisenden Sechzehntelbewegungen (Instrumente) sowie Koloraturen (Chor) und der des Triumphs über Leid und Schmerz im Jubelchorsatz "Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist".

Vor dem Schlusschoral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“ steht der große Grab- und Abschiedsgesang (172 Takte!) „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“, der wegen unablässig wiederholter, abwärts gerichteter Akkordbrechungen wie ein Symbol für Grablegung empfunden werden kann und wie ein endloses Abschiednehmen am Grab wirkt. Kein Dirigent wird säumen, diese klangwunderbare 'Choral-Arie' eindrucksvoll zu gestalten, in der die „sanft abwärts in die Tiefe fließenden Achtelgänge der Saiteninstrumente“ schon als „langsam über den Sarg rollende Erdschollen“ (Ph. Spitta), jedenfalls als Tonsymbole für das Hinabsenken in ein Grab gedeutet wurden.

Hervorzuheben ist dazu die differenzierte Gestaltung des lieblich besänftigend gesungenen hymnischen Schlusschorals (Epilogs), „Ach Herr, laß dein lieb' Engelein“, der sich von Moll nach Dur aufhellte und dann Optimismus ausdrückte. Durch ihn wurde ein Bogen vom "verherrlichenden" Anfangschor (Prolog) "Herr, unser Herrscher" über das erniedrigende Passionsgeschehen hinweg wieder hin zur "Verherrlichung" geknüpft (A.. Dürr), so dass der Abschiedschor nicht das letzte Wort hat.

Man meint oft, die Matthäuspassion (1729) sei mehr 'betrachtend', die des Johannes (1724) eher 'dramatisch'. Packende Dramatisierung boten zweifellos vor allem deren dreizehn Volksschöre (turbae). Sie nämlich faszinierten den Hörer nach dem "düsteren Portal" des Eingangschores auf dem Weg über Bosheit, Wut, Rohheit, Gewalt hinweg hin zum letztlichen Triumph des Erlösers Christus am Ende. Sie zeigten dabei ein realistisches, drastisches Kaleidoskop von wildbewegten Szenen und charakterisierten als immer 'gegnerische Massenchöre' die 'lauernden Häscher', die 'aufgeputschte Volksmenge', die 'verhöhrenden Kriegsknechte', die 'empörten Hohepriester', in die sich die Choristen jeweils zu versetzen hatten. Diese darstellungsmäßig sehr anspruchsvollen musikalischen Szenen, voll kontrapunktischer Raffinessen, scharf und zackig, chromatisch auf- und abwärtsgehend, in komponierten Dissonanzen, mit Imitationen, die wie das Durcheinander- und Zwischenrufen einzelner wirkten, gelangen den Eberbacher Ausführenden unter Zöhler beeindruckend, so dass man sich etwa bei der Massenszene vor Pilatus' Richthaus optisch unwillkürlich an Honoré Daumiers eindrucksvolle "Ecce homo-Lithographie" (1851; im Folkwang-Museum Essen, s. etwa Konradsblatt 72/10 - 1988, S. 16-17) erinnern mochte, wo der majestätische Christus, einer tobenden, fanatisierten Menge ausgesetzt, sich majestätisch aufrichtet. Gerade dieses hochdramatische Tongemälde in der Passionsmitte führten Chor, Instrumentalisten und Dirigent drastisch realistisch so aus, dass etwa Fugierung eine

inhaltliche Bedeutung bekam. Das Thema zu den Worten "Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz muss er sterben" z. B. wurde fugiert und damit immer wieder von allen Stimmen nacheinander vorgebracht und dabei das Wort "sterben" bedrohlich gedehnt, Klangwirkungen, die eine mit Sprechchören tobende Masse suggerierten. Nicht unverständlich die Meinung von Zeitgenossen, Bach schreibe stellenweise keine "rechte Kirchenmusik", sondern nähere sich der "neuen theatralischen Art", wie sie hier ja auch noch mit tonmalendem Zerreißen des Tempelvorhangs und Erdbebenschilderung - entliehen aus dem Matthäus-Evangelium - vorkam und dem Dirigenten eindrucksvolle Effekte erlaubte.

Da die antijüdische Gesinnung gerade bei den Volksszenen vor Pilatus (bes. Matth. 27,25) befremdet, muss man doch ansprechen, dass diese sehr vom unpräzisen Übersetzen der Stelle: "Da antwortet das ganze Volk (Griech. 'pās ho laós'; lat. 'universus populus') und sprach: Sein Blut komme über uns und über unsere Kinder" befördert wurde, während doch auch mit deutlich anderem Sinn hätte stehen können (revidierte Lutherbibel 2017): "Da antwortete alles Volk", d. h. die aufgehetzten Leute, die damals gerade in Jerusalem auf dem Platz standen. Der Evangelist dachte wohl kaum an eine fortdauernde Schuld der Juden am Tode Jesu und eine generelle jüdische Selbstverfluchung über alle Zeiten hinweg mit den katastrophalen Folgen (E. Kopp: Das Ende eines Fluchs, chrismon 10, 2016, S. 48). Juden trugen demnach mit Pilatus wohl Schuld an der Kreuzigung, aber nicht die Juden / das jüdische Volk generell (Hans Küng, Papst Benedikt XV.). Der Vulgata-Übersetzer Hieronymus (um 400 n. Chr.) war da vorsichtiger gewesen, als er nicht "totus - ganz" verwendete, sondern "universus" ('auf eines hin gewendet, eine Einheit bildend') und damit die spezielle, auf Verurteilung Jesu hin aufgehetzte Volksmasse vor Pilatus meinte. Infolge des dramatischen Charakters der Passionsgeschichte bei Johannes und des Mangels an lyrisch meditativem Anlass hat Bach nur wenige Arien (8) und Ariosi (2) eingearbeitet, welche auf die Ereignisse zurückschauen, sie reflektieren.

Die Sopranistin Johanna Pommranz, mit zwei Arien bedacht, hatte mit ihrer ersten Arie gleich einen besonders klangschönen Einstieg. Sie gab ihre klare, helle Stimme der frohen B-Dur-Arie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“, welche die Christusnachfolge von Simon Petrus und "eines anderen Jüngers" und damit aller Gläubigen 'betrachtete'. Die zwei 'unisono' begleitenden Flöten mit ihrem klangvollen Perpetuum mobile verwiesen dabei auf das 'Jüngerpaar, wenn man nicht aus atemtechnischen Gründen hier im Duo musizierte. Auch die auf die 16 einleitenden Flötentakte 'folgende' Liedmelodie dürfte wohl das 'Folgen' musikalisch mitausdrücken. Den heiteren, fast tänzerischen Charakter der Komposition, 'eines Lichtblicks in der Passionsmusik', vermittelte die Sängerin gewinnend und passend zur gläubigen Zuversicht des Arientextes. Dass sie auch den zarten Lyrismus der Trauerarie nach Jesu Tod „Zerfließe, mein Herze“ auszudrücken wusste, zeugte von ihrer wandelbaren Stimme.

Einen großen Augenblick hatte die Altistin Seda Amir-Karayan in der Da-Capo-Arie „Es ist vollbracht“, "einer der ergreifendsten Klageweisen und Kostbarkeiten" der Kirchenmusik, in der Albert Schweitzer das Passionsthema „Leid, Erniedrigung und Sieg, Triumph der göttlichen Weisheit“ auf den engen Raum eines Solostücks, das Passionszeit mit Osterjubiläum verbindet, komprimiert sah. Der erste Teil in Trauertonalart (h-moll) mit den Worten des sterbenden Jesus "Es ist vollbracht" erklang als 'Molto adagio' gefühlvoll, expressiv gesungen und dezent konzertant von einer Gambe (6-7-saitiges Bassinstrument) begleitet. Von diesem elegischen Klagegesang hob die Sängerin dann kontrastierend in resolutem Wechsel von Tempo, Besetzung, Lautstärke, Takt- und Tonart das zuversichtliche Vivace-Mittelstück "Der Held aus Juda siegt mit Macht" ab mit hellem D-Dur und vollem Orchesterklang. D-Dur (italienisch 're maggiore') könnte dabei, auf (lt.) rex, (it.) il re (König) anspielend, etwa als 'Königstonart' einen barocken Hintersinn haben, nicht abwegig, wenn auch etymologisch unrichtig. Die Sängerin und Dirigent trafen bei ihrer Darbietung den angemessenen Mittelweg zwischen zu gefühlsgesättigtem Ton und einem zu heroisch martialischen. Die Reprise der Arie enthält nur das zweimalige, klagende "Es ist vollbracht". Darauf der Evangelist: "Und neigte das Haupt und verschied."

Der Tenor Martin Lattke führte wandlungsfähig und textsensibel seine großen Arien aus: das „Ach, mein Sinn, wo willst (!) du endlich hin?“, Arie vor dem Ende des ersten Teils, welche die Verzweiflung des Petrus in Töne fasst, und das „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken ... dem Himmel gleiche geht“, eine ton-malerische, eindringliche Vision der Erlösungsidee, wenn man auch kritisierte, sie sei stellenweise sprachlich "hart an der Gränze (!) des blühenden Unsinn" (Ph. Spitta). Sie wurde gleichwohl zur musikalischen Kostbarkeit, auch durch ihre Begleitung von zwei gedämpften Violinen und dem "ausdrucksvollen silbernen Klang einer Viola da gamba. In der genannten 'Petrus-Arie', einer der anspruchsvollsten Arien Bachs, meisterte der Sänger gekonnt die weiten Tonsprünge, die Zweifel und Erschrecken des Petrus ausdrücken sollen, auch das ausgedehnte, lang anhaltende Aussingen des Wortes 'verleugnet (hat)' in der Art, wie es Bach zuvor zu dem "weinenden" Petrus des Evangelisten komponiert hatte. Dazu begleitete Zöhrer und das hier voll eingesetzte Orchester (Tutti li Stromenti) den bewegten Tenorpart einfühlsam etwa an wichtigen Stellen mit einem oft wiederholten, chromatisch (halbtönig) absteigenden Lamento (Klagemotiv).

Martin Lattke war in der Passion besonders gefordert, da er auch der Evangelist Johannes war, der Jesu Lieblingsjünger gewesen und als Augenzeuge gedacht werden kann. Er agierte rezitativisch und arios als objektiver Erzähler, aber auch, angesteckt von den erregten Chorabschnitten, dramatisch, emotional und affektiv mit ausgedehnten chromatischen Melismen (Verzierungen) etwa beim weinenden Petrus, bei Jesu Geißelung, in der die Stockschläge geradezu hörbar machte. Gestützt war er von der unermüdlich musizierenden Continuo-Gruppe (Cello, Contrabass, Fagott, Cembalo, Orgel), die über die Aufführungsdauer hinweg sicher, konzentriert und textsensibel eine

musikalisch wie spielerisch anspruchsvolle Grundlage garantierte, sei sie dramatisch oder beruhigend.

Glanzpunkte waren auch die drei Bassarien, etwa das „Eilt, ihr angefocht'nen Seelen“, welches auf die erste Erwähnung von "Golgatha" folgte. Georg Gädker gestaltete diese große 'Aria con coro' (191 Takte) mit ihren eilig aufwärts strebenden Sechzehntelläufen, die vom Sänger koloraturenhaft zu übernehmen sind, virtuos und temperamentvoll. An den dialogisierenden Stellen, wo das Chortrio sich hin und wieder erregt mit der Frage "Wohin, wohin" einschaltet, bis der Solobass schmerzlich antwortet "nach Golgatha", ergab sich so eine dramatisch gehetzte Gesangsszenerie. Die Wandelbarkeit seiner Stimme zeigte Gädker auch in der lyrischen Lamentation zu Jesu Geißelung „Betrachte, mein Seel, mit ängstlichem Vergnügen!" und in der auf das "Es ist vollbracht" - nach geziemender Pause - folgenden, mit Verzierungen und Tonsprüngen der anspruchsvollen Arie mit Choral "Mein teurer Heiland, laß dich fragen, da du nunmehr ans Kreuz geschlagen". Zur Arie hatte eine Choristengruppe, wie von Ferne her singend, Liedverse einzufügen: "Jesu, der du warest tot, lebest nun ohn Ende". Instrumente, Solosänger und Chor(quartett) zu steuern und zu verknüpfen, war eine wirkliche Aufgabe, bei der Zöhrer exakt 'dirigierte' und zusammenfügte.

Georg Gädker sang auch die Jesus-Worte - mit erhabenem Gestus, welcher der Auffassung des Apostels Johannes angemessen war, der Jesus als „erhabenen Herrn der Welt“ auffasste, so dass der Kunstbeflissene an Michelangelos majestätischen „Kreuztragenden Christus“ (1519-20, in der stadtrömischen Kirche S. Maria sopra Minerva in Pantheonnähe) sich erinnert fühlte. Die Worte des Petrus und des Pilatus oblagen dem Bassbariton Pascal Zurek der dem bitter bereuenden Petrus und dem verunsicherten Pilatus den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben wusste.

Zum Ende verdienter begeisterter Beifall und Blumen für Solisten, Orchester, Choristen und den Dirigenten. Zu den Eberbacher Aufführungen der Bach'schen Johannes-Passion der letzten Jahrzehnte, die der Rezensent erleben durfte - unter Gerhard D. Wagner (1967), Günter Schott (1988), Johannes Michel (1994), Godehard Weithoff (1999) und Achim Plagge (2003, mit 'historischen' Instrumenten) - fügte sich so ein, gleichermaßen niveauvoll und begeisternd, die vom Jahr 2017 unter Severin Zöhrer.