

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen

Beim Anhören der Matthäuspassion: Die Synthese aus Blut, Leiden und Zeugnis schrieb die christliche Erfolgsgeschichte

VON SIGRID WEIGEL

Dieser Tage haben viele bei sich zu Hause wieder eine Aufnahme der stimm- und tongewaltigen Matthäuspassion aufgelegt, der Bachschen Inszenierung der Leidens- und Sterbensgeschichte Christi. Viele tun das unabhängig davon, ob sie sich zu den Gläubigen zählen. Auch aufgeklärte Geister erfreuen sich an dem enormen Aufgebot der Töne in der Passion, deren Format so manche Oper überbietet, wenn Orchester, zwei Chöre und mindestens sechs Solostimmen sich über mehr als drei Stunden auf den Höhen des musikalischen und sprachlichen Pathos bewegen. Selbst abgeklärte Gemüter stören sich nicht daran, wenn das Herz in Tränen schwimmt, haben nichts dagegen, dass es im Rücken rieselt, wenn der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ erklingt. Anlass, die eigene, möglicherweise indifferente Haltung zur biblischen Passionserzählung zu überdenken, ist das selten. Ähnliches gilt für Museumsbesucher, wenn sie sich am Anblick der kunstvollen Blutstropfen des Gekreuzigten, an einem Gemälde mit der Mater dolorosa oder an den Martyrien der heiligen Katharina erfreuen, ohne sich nach dem theologischen Sinn der Motive zu fragen.

Christliche Kunst ohne Bekenntnis bildet den Normalfall der modernen Kultur – zumindest in westeuropäischen Ländern. Heißt das, dass der christliche Inhalt durch die Kunst immunisiert wird, dass er vollständig in der von den Tönen erzeugten Stimmung aufgehoben ist? Wohl kaum, denn mit den Stimmen erreichen uns auch die Worte, umso eher, als sie allen verständlich sind, wenn gemäß protestantischer Tradition in deutscher Sprache gesungen wird. Was ist es aber, das moderne, säkular lebende Menschen dazu bringt, so unwahrscheinlichen Geschichten zu folgen wie denen von der Kreuzigung des Gottesohnes und seiner Wiederauferstehung, sobald sie in Ge-

stalt von Farben und Tönen daherkommen? Allein wegen der Zuminde- einen Gottessohn in Menschengestalt anzuerkennen, wurde das Christentum schon von Lessing als geradezu „unmenschliche“ Religion bezeichnet – im Vergleich zum Islam, der seinen Anhängern „nur“ die Anerkennung eines Propheten abverlange.

Wie ist es möglich, dass einer Wissenskultur nach der vielfachen Ausrufung des „Todes Gottes“ ein hinausgeschmetertes „Ich glaube an den einen Gott“ (h-Moll-Messe) große Gefühle verschafft? Wenn die Matthäuspassion mit „Kommt, ihr Töchter, helft uns klagen“ anstimmt, werden die Hörer zwar nicht mitklagen, aber doch mitempfunden, und das nicht selten intensiver als im übrigen Leben. Für derart passionierte Musikhörer gilt dasselbe, was der Kulturwissenschaftler Aby Warburg an den Malern der Renaissance beobachtet hat: Die erregten Gebärden aus der Kunst vergangener Epochen werden zum Ausdruck für Affekte, für die der Zeitgeist keine Sprache kennt.

Im Unterschied zum Nachleben antiker Ausdrucksgebärden in der

In der Säkularisierung verflüchtigte sich die Gottesliebe, und die Passionen blieben.

Renaissancemalerei geht es heute um das Nachleben christlicher Passionen in der Moderne – ein Phänomen, das mit Blumenbergs „nachchristlichen Hörern“ treffend beschrieben ist als mit Habermas' „postsäkularer Gesellschaft“. Für die nachchristlichen Hörer hat sich die christliche Passion in eine Kultur der Passionen verwandelt. In den dreißiger Jahren des vor-

Erich Auerbach diesen Umformungsprozess unter den Titel „Passio als Leidenschaft“ gestellt. Mit einer Art Gegenleiden, einem leidenschaftlichen Leiden habe das Christentum etwas „ganz Neues, bis dahin Unerhörtes“ geschaffen: „die gloriosa passio aus glühender Gottesliebe“.

Die Verschmelzung von Leiden und schöpferischer, ekstatischer Liebesleidenschaft zeigt Auerbach anhand von Beispielen aus der religiösen Literatur: von der zisterziensischen Mystik, über Bernhard von Clairvaux, Bonaventura bis hin zu den „Paradoxien der Passion“ im Petrarcismus. Auf der Grundlage der Passion Christi konnte diese Verbindung von Leid und Liebe auch in profane Literatur übergehen. Die Motive von Liebesqual, Entrückung und Verzückung, Verbrennen und Trunkenheit finden sich, so Auerbach, auch in der profanen Liebesepoese, „zuweilen so stark, dass man zweifeln kann, ob man es überhaupt mit profaner Dichtung zu tun hat“. Seine Beispiele ließen sich fortschreiben: über Wagners Tristan und Bachmanns Malina bis hin zu den bisweilen bemühten Versuchen von Künstlern der Gegenwart, sich von sakralen Symbolen und Opfer-ritualen Bedeutung zu leihen.

In der Säkularisierung verflüchtigte sich die Gottesliebe, und die Passionen blieben. Und so bleiben moderne Rezipienten durch Bilder und Töne wirkungsvoller an die Gefühlsmodulationen der christlichen Tradition gebunden als durch Überzeugungen. „Überzeugen ist unfruchtbar“, lautet ein Satz aus Benjamins Einbahnstraße, der mehr ist als ein Bonmot. Im Gegensatz zum rhetorischen Überlieferer des Über-Zeugens schreibt er dem Zeugnis eine größere Wirksamkeit zu – auch wenn er dabei gerade nicht an das Blutzeugnis der Märtyrer gedacht hat. Denn Benjamin wollte das Blut allein als Symbol des natürlichen Lebens be-greifen, nicht aber als heiliges

Zeugnis wie im Christentum. Mit einer Mischung aus Faszination und Ironie bedenkt dagegen Heinrich Heine das „große Drama der Passion“, wenn er den Sieg des Christentums über die Antike dem Blut zuschreibt: „Welch ein Heilquell für alle Leidenden war das Blut, welches auf Golgatha floß! ... Die weißen, marmornen Griechengötter wurden bespritzt von diesem Blute und erkrankten vor innerem Grauen, und konnten nimmermehr genesen!“

Im Christentum wurde das Opferblut enttabuisiert und erhielt wieder eine zentrale Rolle. Während das Blut in der jüdischen Tradition zugleich Speise-Tabu und symbolisches Zeichen für den Bund Gottes mit seinem Volk ist, ist das tatsächlich geflossene Blut im Christentum Zeugnis eines stellvertretenden Opfers. Als Urbild und Vorbild setzt dieses erste Blutzeugnis über die Imitatio Christi eine Bekenntniskultur in Gang, für die die Lebenshingabe christlicher Heiliger steht. Sie entwickelt eine prekäre Dynamik, weil der Märtyrer in die kulturelle Serienproduktion eintritt: Wo ein Märtyrer auftritt, da wird es bald viele geben. Die Nobilitierung des Todes als selbstloses, tragisches oder heroisches Opfer für einen höheren

Wert (ein Bekenntnis, die Wahrheit, den Widerstand) macht den Märtyrer zum Vorbild, das Nachfolger hervorbringt und eine Genealogie der Opfer stiftet. Im Gegensatz zur leiblichen Reproduktion, die Leben vermehrt, ist dies allerdings eine Genealogie des Sterbens. An die Stelle der Consanguinitas, der Verwandtschaft, tritt die

Das erste Blutzeugnis setzt als Urbild die Bekenntniskultur der Märtyrer in Gang.

Gemeinschaft der Conmartyres und in deren Folge das Publikum als Affektgemeinschaft der Compasiones.

Als Medium einer spezifisch christlichen Genealogie tritt das Blut in einen Gegensatz zum Leib. Dieser Gegensatz zum Fleisch wurde in dem von Augustinus formulierten Dogma der Erbsünde zum Kern einer sündhaften Natur des Menschen, die unabhängig von konkreten Vergehen in seiner leiblichen Existenz gründet. Dafür nimmt das Blut eine wichtige Stel-

lung ein, indem es zwischen vergossenem, sichtbarem Blut und dem Blut als Anzeichen von Erregung und Leidenschaften oszilliert. So warnt Augustinus vor dem Besuch der Tierkämpfe im Amphitheater. Die Gefahr an diesem Ort wilder Lust und sündhafter Greuel geht vom Blut aus. Die Anschauung des Blutes löse bei den Zuschauern eine blutsüchtige Wollust aus. Das reale Blut wird also zum Katalysator erhitzten Blutes und unkontrollierbarer Affekte. Gegen diese Dynamik richtet sich seine Rhetorik des Herzens und der Innerlichkeit, mit der er das Märtyrerblut von dessen Herkunft aus den Opferkulturen zu reinigen sucht. Seine Bildformel vom „Herzen voll reiner Gebete“ stellt eine Urszene der Verinnerlichung dar, mit der die Passio in der Folge in eine Kultur der Passionen umgewandelt wurde. „Blute nur, du liebes Herz“, wie die achte Arie der Matthäuspassion beginnt.

Es ist die Synthese aus Blut, Passion und Zeugnis, die die Erfolgsgeschichte christlicher Bilder ausmacht – weit über die christliche Kultur hinaus. Das bedeutet keineswegs, dass es ohne Leid und Schmerzen keine leidenschaftliche Begeisterung geben kann. Auch wenn viele Philosophen davon

überzeugt waren, dass es, so Nietzsche, niemals ohne Blut, Martern, Opfer abging, „wenn der Mensch es nötig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen“.

Der Verlauf der Zivilisation, die von Norbert Elias als Prozess der Selbstregulierung von Sinnen und Sinnlichkeit beschrieben worden ist, hat den exaltierten gemeinschaftlichen Ausdruck von Gefühlen tabuisiert und die Klage ins Innere des Hauses und des Individuums verlagert. Von den extrovertierten, öffentlich und gemeinschaftlich zum Ausdruck gebrachten Klagegebärden, deren Bilder von islamischen oder balkanischen Krisenherden auf unsere Bildschirme kommen, fühlen hiesige Fernsehzuschauer sich meist peinlich berührt. Umso verblüffender ist das jüngst aufgetretene Phänomen eines Public Crying, eines affektiven Pendants zum Public Viewing. Die kollektiven Trauerrituale auf den Straßen westeuropäischer Metropolen, mit denen sich anlässlich des Todes von Idolen wie Diana oder dem Medienpapst Johannes eine neue Art von Gefühlsgemeinschaft formiert, bilden ein popkulturelles Seitenstück zum Konzertsaal.

Die Verfasserin ist Direktorin des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung in Berlin und Herausgeberin des Buches „Märtyrer-Porträts“ (Wilhelm Fink 2008).