Der Schmerzensmann

Was war es nur, was bei jungen amerikanischen Musikbegeisterten im Jahr 1971 plötzlich ein Interesse an den letzten Tagen Jesu weckte? Im Verlauf von sechs Monaten wurden gleich drei für das breite Publikum konzipierte musikdramatische Bearbeitungen der Passionsgeschichte uraufgeführt – eine Art englischsprachiges Oberammergau.

Calvary, die Oper des damals 25-jährigen, aber bereits preisgekrönten Komponisten Thomas Pasatieri nach dem gleichnamigen Tanzspiel des irischen Dichters William Butler Yeats, kam am 7. April in Seattle auf die Bühne. Das Werk ist inhaltlich anspruchsvoll, jedoch musikalisch leicht zugänglich, erfreut sich inzwischen großer Beliebtheit besonders in den Opernklassen der Musikakademien und spricht Publikum aller Schichten an.

Im Reich der Popmusik begann einen Monat später das Musical *Godspell* seinen Siegeszug. Stephen Schwartz war zum Zeitpunkt der Komposition gerade 23 Jahre alt. Mit einem Text, der sich kreativ mit dem Matthäus-Evangelium auseinandersetzt, und einfachen, sehr eingängigen Melodien wurde das Stück insbesondere von Laientheatern begeistert aufgenommen, erfuhr in einer bis heute nicht abreißenden Kette Tausende von Aufführungen und wurde auch verfilmt.

Die weltweit größte Bedeutung für die musikdramatische Darstellung des Passionsthemas kommt einem Werk aus England zu, Andrew Lloyd Webbers Rockoper *Jesus Christ Superstar*: Die Musik war schon 1970 entstanden, doch die Premiere der Bühnenfassung fiel ebenfalls in das bedeutungsträchtige Jahr 1971 und auf den amerikanischen Kontinent; sie fand Mitte Oktober in New York statt. Seither wurde dieses Werk des ‘erfolgreichsten Bühnenkomponisten aller Zeiten’ in allen Erdteilen aufgeführt und bereits zweimal verfilmt. Der inzwischen zum “Lord Lloyd Webber of Sydmonton” geadelte Komponist war damals ebenfalls gerade 23 Jahre alt.

Die drei Werke, deren Musik und Texte in unterschiedlicher und einander vielfach ergänzender Weise die populäre Vorstellung von zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit der Passionsgeschichte geprägt haben, sollen in diesem Prolog zur Karriere Christi als Opernheld auf ihre dramatische und musikalische Darstellung des Schmerzensmannes und seiner Problematik hin untersucht und miteinander verglichen werden.

Godspell: Menschliche Läuterung aus der Sicht eines Clowns

Die Entstehungsgeschichte des Musicals *Godspell* beginnt mit einem Ostergottesdienst des Jahres 1970 in Pittsburghs St. Paul's Cathedral, den der 22-jährige John-Michael Tebelak, Student der Theaterwissenschaft an der Carnegie Mellon University, als zutiefst deprimierend empfand: Er sagte später, er habe das Gefühl gehabt, hier werde der Felsen vor das Grab gerollt, statt dass die Auferstehung gefeiert würde. Beim Verlassen der Kirche wurde Tebelak dann auch noch seiner langen Haare wegen von einem Polizisten auf Drogen durchsucht. Das Zusammentreffen beider Erfahrungen inspirierte ihn zu einer dramatischen Aufarbeitung der Geschichte der letzten sieben Tage Jesu – eines Mannes, der, wie er meinte, ebenfalls langhaarig gewesen war, ohne deswegen drogensüchtig zu sein, und der ebenfalls die autoritär verwaltete Religion als Abfall von der wahren Lehre betrachtete. Tebelak schrieb sein Drehbuch, reichte es als Semesterarbeit ein und inszenierte es im folgenden Winter mit Mitstudenten an seiner Universität. In diesem Stadium war das Stück vor allem gesprochenes und getanztes Theater; der musikalische Anteil beschränkte sich auf mehrere Choräle der Episkopalkirche, die von einer Rockband begleitet in die Handlung eingestreut waren, sowie einen von einem Ensemblemitglied geschriebenen Song. Als das Werk wenig später auch in einem experimentellen Theater New Yorks, dem Café La MaMa, erfolgreich war, wurden Produzenten hellhörig. Sie waren es, die beschlossen, für den Schritt Richtung Broadway eine musikalische Bearbeitung zu bestellen. Diese Aufgabe wurde Stephen Schwartz, einem früheren Studienkollegen Tebelaks, anvertraut.

In dieser Form kam der durchschlagende Erfolg: Nach der Premiere der Musical-Fassung im Cherry Lane Theatre am 17. Mai 1971 wurde *Godspell* vom am Broadway liegenden Promenade Theatre übernommen, wo es unmittelbar über zweitausend mal gespielt wurde. Gleichzeitig begannen Bühnen anderer Städte die Show zu übernehmen, zunächst in Nordamerika, doch bald auch darüber hinaus. Die Erstaufführung in London fiel noch in das Jahr 1971, die französische in Paris und die deutsche in der Hamburger Petrikirche folgten 1972, und danach gab es kein Halten mehr. Die 1973 entstandene Verfilmung unter der Regie von David Greene erhielt den Großen Preis des Internationalen Katholischen Filmbüros. Der Film wurde u.a. vom ZDF übernommen, erstmals am 24.4.1977 ausgestrahlt und später mehrfach wiederholt.

Die Verbindung des Zeitgeistes der frühen '70er Jahre mit jugendlicher Ausgelassenheit erweist sich auch im Rückblick gut 30 Jahre später noch als

besonders glücklich: Sowohl die für eine Aufführungsserie im Jahr 2000 unternommene "aktualisierende Neubearbeitung" von *Godspell* als auch ein anderes biblisch inspiriertes Werk aus den reiferen Jahren des Songdichters und Komponisten Stephen Schwartz, das recht seichte *Children of Eden* aus dem Jahr 1996, überzeugen weit weniger als das Frühwerk. Die folgenden Beobachtungen stützen sich daher auf Form, Material und Ablauf des ursprünglichen Musicals.

Die Wahl des Titelwortes ist hintergründig. Zunächst ist *godspell*, wie das *Oxford English Dictionary* verrät, einfach eine alte Form für *Evangelium* oder *frohe Botschaft* – das, was im modernen Englisch zu *gospel* zusammengezogen erscheint. Doch evoziert der Begriff zugleich weitere Bedeutungen, die zum Teil auf seiner tatsächlichen Etymologie fußen, zum Teil aber interessanterweise auf eine zur Tradition gewordene missverstandene Assoziation zurückgehen. Obwohl das Wort als Zusammensetzung aus *god* = gut und *spel(l)* = Rede oder Kunde nachgewiesen ist (das moderne englische Verb *to spell* erinnert mit seiner weniger geläufigen zweiten Bedeutung als 'detailliert erzählen' oder 'darlegen' an diesen Sinn), verbanden anglophone Leser das Wort schon bald mit der intuitiv näherliegenden Bedeutung vom 'Spiel von Gott' und, in Erweiterung davon, mit den von den Evangelisten erzählten Geschichten aus dem Leben Jesu. Lässt man sich auf weitere Gedankenverbindungen ein, so kann *godspell* auch Gottes magische Wirkung auf den Menschen beschwören (*a spell cast by God*) oder aber die Zeitspanne, die der inkarnierte Gott auf Erden verbrachte (*the spell of God's presence on earth*); sogar das Desiderat, Gott 'buchstäblich zu nehmen' (*to "spell" God*), fällt manchen muttersprachlich Assoziierenden zu diesem Wort ein. Es ist also wohl alles andere als ein Zufall, dass der von verstaubten Konventionen enttäuschte junge Tebelak auf das altertümliche Wort zurückgriff, als er einen Titel für sein Spiel nach dem Evangelium des Matthäus suchte.

Godspell besteht aus zwei Akten, die mit dem Evangelientext in teils naiv-spielerischer, teils harmlos-parodierender Weise umgehen. Wie Matthäus beginnt das Musical mit einem Vorspann in Form einer 'Genealogie'; diese ist hier allerdings nicht biologisch-patrilinear aufgebaut wie bei Matthäus ("Abraham war der Vater von Isaak, Isaak von Jakob" usw.), sondern spirituell: Sie erscheint als eine Art Stammbaum der Reflektion über die Beziehung von Gott und Mensch. Ebenso wie beim Evangelisten gibt es dann einen Kurzabriss der Lebensgeschichte Jesu, hier allerdings noch rudimentärer: In Akt I sehen wir Johannes den Täufer den Messias verkünden und gleich anschließend taufen; in Akt II erfahren wir sehr knapp

von Anfeindungen, Versuchungen und Verrat sowie von letztem Abendmahl, Ölberggebet, Verhaftung und Tod. Den größten Teil der Handlung nehmen, wie ja auch beim Evangelisten, die Predigten und Gleichnisse ein. Akt I enthält viele Auszüge aus der Bergpredigt, Akt II die späteren Weissagungen und Warnpredigten. Für die Gleichnisse hat Tebelak zum Teil bei anderen Evangelisten Anleihe genommen, um alle vertrauten Geschichten einschließen zu können: die Gleichnisse vom ungerechten Richter, von Pharisäer und Zöllner, vom unbarmherzigen Schuldner, vom barmherzigen Samariter, vom Geizhals mit dem armen Lazarus, vom Sämann, vom verlorenen Sohn, von den arbeitsscheuen Söhnen sowie vom treuen und ungetreuen Knecht. Zusätzlich zu diesen Komponenten, die denen des Matthäus-Evangeliums proportional in etwa entsprechen und von denen nur einige wenige gesungen sind, enthält das Musical eine Schicht liedhaft gesetzter Gebete und Reflexionen in Form von Solo- und Ensemble-Songs.

Der Beginn des ersten Aktes mit seiner 'spirituellen Genealogie', der den einmaligen Musicalbesucher eher verwirrt, mag einem Leser von Libretto und Partitur als der originellste Einfall erscheinen: von Sokrates' Verständnis der Läuterung der Seele im Dienste Gottes über Thomas von Aquins Frage nach der menschlichen Fähigkeit, Gott zu verstehen, durcheilt die geschichtliche Gesamtschau Martin Luthers Aufruf zu Frömmigkeit statt Gesetzesgehorsam, Leonardo da Vincis Bemerkungen zur Emanzipation des Menschen (konterkariert mit den Bemerkungen des Historikers Edward Gibbon zum Niedergang und Fall des römischen Reiches), Friedrich Nietzsches Zweifel an jeglicher Art menschlichen Edelmuts und Jean-Paul Sartres Negation der Existenz Gottes, um mit Buckminster Fullers dekonstruktivistischer Interpretation des Menschengeschlechts zu enden, der zufolge wir nichts anderes sind als ein Bündel von Verhaltensmustern und -abläufen – oder auch bloß "ein Verb". Kaum hat der Architekt und futuristische Denker seine Worte gesprochen, da entpuppt sich der Elfenbeinturm, in dem die westliche Geistesgeschichte typischerweise ausgeheckt wird, als ein Ableger des babylonischen Turms, und indem sich das für den unvorbereiteten Theaterbesucher ohnehin bereits verwirrende Babel der Stimmen aller Zeiten nun im siebenstimmigen Kontrapunkt überlagert, verkommen die hehren Gedanken vollends zum Wortbrei – zu jenem *babble*, das sich im Englischen so passend auf *rabble* reimt und damit das einfache Volk, die eigentlichen Akteure und Adressaten der Botschaft Jesu, ins Spiel bringt.

Die fünf weiblichen und fünf männlichen Darsteller sind auch im weiteren Verlauf des Werkes äußerst vielseitig: Singend, sprechend, mimend, tanzend und turnend verkörpern sie eine changierende Skala knapp umris-

sener Charaktere. Jung sollen sie sein und betont fröhlich; für den Hauptteil der Handlung sind sie (so die Angabe im Libretto) als Clowns geschminkt. Ihre Bemalung weicht erst gegen Ende – als es selbst für diese Blumenkinder unverkennbar ernst wird – einem nackten, metaphorisch wohl als 'ehrlich' zu deutenden Gesicht. Hinsichtlich der Sprechakte wechseln acht der Darsteller einander als Evangelist ab, während einer vorübergehend in die Rollen von Johannes dem Täufer und Judas schlüpft; diese neun übernehmen zudem die Rollen der die Gleichnisse bevölkernden fiktiven Personen und mimen deren Haltungen und Handlungen in parodistisch überzogener Art.

Wenn das bürgerlich-fromme Publikum etwa Anstoß nehmen sollte an der betonten Jugendlichkeit sowohl der Akteure als auch der Darstellungsweise, so ließe sich argumentieren, dass die Altersgruppe der Darsteller der des historischen Jesus und vieler seiner Jünger entspricht, dass die anfängliche begeisterte Leichtigkeit des Lebensgefühls zwar in den redigierten Evangelien unterdrückt wurde, aber im Kontext der formlosen Kameraderie der Jüngerschaft gut vorstellbar ist, und dass Jesus und seine Anhänger vielen ihrer eigenen aufs Praktische eingestellten und zudem autoritätsgläubigen Zeitgenossen ohne weiteres als 'Clowns' erschienen sein mögen. Einerseits klingen die Predigten des Bühnenjesus, der viele Verse fast wörtlich aus der *King James Bible* zitiert, sehr vertraut. Wenn andererseits die neun Nachfolger diese Ermahnungen immer wieder unterbrechen, indem sie mit unangemessenen Äußerungen ihrer Gefühle, mit Einwänden, dass man das Leben so ernst doch wieder nicht nehmen dürfe, oder mit schierem Unverständnis auf den Moral predigenden Jesus reagieren, so entspricht diese Haltung sicher wesentlich mehr, als es uns die Kirchenväter glauben machen wollen, dem tatsächlichen Horizont der Gefolgschaft Jesu.

Doch so schlüssig sich solche Auslegungen auch ausnehmen mögen, begleitet sie doch das Unbehagen drohender Überinterpretation, denn nicht nur das Publikum, sondern auch die *Godspell*-Autoren selbst sehen den Tenor ihrer 'frohen Botschaft' in erster Linie als Aufruf, den Spaß am Leben zu feiern – sozusagen mit dem Segen und unter dem aufmunternden Blick des selbst gar nicht abgeneigten Gottessohnes.

Die Hippies und ihre Lieder

Bezeichnenderweise ist in diesem Werk einzig der Jesusdarsteller dauerhaft mit seiner Rolle identifiziert: Er erscheint im Prologteil des ersten Aktes als proklamierter Gott-und-König vor aller Zeit, im weiteren Verlauf als führender Clown, der eine moralisch anständige, die mitmenschliche Liebe

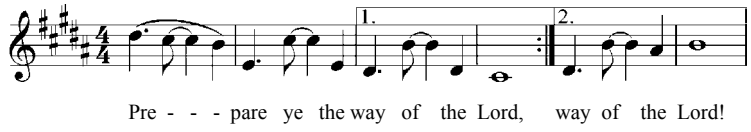
verwirklichende und den Mammon verschmähende Lebensweise predigt, und erst ganz gegen Schluss kurz als leidender Märtyrer, der an einem Innenstadtzaun verblutet. Für diesen Tod geben die Dialoge keinerlei Begründung. Zwar werden Verrat, Verhaftung und Tod mit Bibelzitaten angedeutet und auch mimisch dargestellt, doch erfährt der Zuschauer weder die Gründe für den Hass des Establishment auf diesen harmlos sympathischen Prediger noch etwaige Gedanken des Judas. Die letzten Worte des Jesus sind die wohl problematischsten des ganzen Stückes: "O Gott, ich blute. – – O Gott, ich sterbe. – – O Gott, ich bin tot."

Alle Dialoge sowie die pantomimisch begleiteten Parabeln werden gesprochen, nicht gesungen; es gibt also in diesem Musical keine Rezitative, ja nicht einmal kurze Ariosi (gebunden gesetzte Texte). Diesem Sprechtheater sind die fünfzehn Songs als Kontrast gegenübergestellt. Es handelt sich dabei um Lieder mit einfachen Harmonien und sehr eingängigen Melodien. Sie sind ausnahmslos strophisch gesetzt, wobei nur ein einziges sich mit zwei Versen begnügt. Die anderen erinnern mit einer zwischen vier und acht liegenden Anzahl an Strophen, die sich nur in Satzdichte und Klangfarbe unterscheiden, an die Praxis des evangelischen Gottesdienstes, in dem die Gemeinde oft ebenfalls zahlreiche Verse singt, die durch verschiedene Registrierungen der Orgel oder eventuell eine Choruntermalung variiert werden.

Den musikalischen Stil dieser Songs zu bestimmen ist allerdings nicht einfach. Kritiker haben *Godspell* zuweilen leichtfertig als "Rock-Oper" bezeichnet, vermutlich verleitet durch die begleitende Rockband und die elektronische Verstärkung der Stimmen und Instrumente einerseits, die szenisch-musikalische Darbietung andererseits. Dieser Begriff war in den frühen 70er Jahren durch den Welterfolg des 1968 uraufgeführten *Hair* in aller Munde und wurde oft sehr locker angewandt. Die Bezeichnung 'Rock' für das Ganze könnte allenfalls soziologisch gerechtfertigt werden, insofern einige der für die Rockszene charakteristischen Elemente – die Interaktion mit dem Publikum und die Betonung einer die jüngere Generation in den Vordergrund stellenden Weltsicht – integrale Bestandteile des Werkes sind. Doch ist der musikalische Stil selbst eklektisch. Einzelne Songs ließen sich vielleicht als Softrock einstufen, andere als Soul, zudem gibt es Anspielungen auf verschiedene Genres wie Cakewalk und Ragtime, und wieder anderem wird man am besten mit dem Überbegriff 'Pop' gerecht. Doch auch der Begriff 'Oper' ist problematisch, wie aus den obigen Bemerkungen hervorgeht, sowohl wegen des Fehlens jeglicher gesungener Dialoge als auch aufgrund der für das Operngenre untypischen Strophenseligkeit.

Die Mischung der musikalischen Stile überkreuzt sich allerdings in interessanter Weise mit der der gesungenen Texte. Diese setzen sich aus sechs Kirchenliedtexten der Episkopalkirche, drei Vertonungen von Bibelversen, drei parodistischen Liedern auf zuvor dramatisch nachgestellte biblische Geschichten und drei frei gedichteten Texten zusammen. Zur Gruppe der Bibelversvertonungen gehört Nr. 2, "Prepare ye the way of the Lord" [Bereitet dem Herrn den Weg], mit dem Johannes der Täufer die Anhängerschaft der neuen Lehre in einer Art Prozession auf die Bühne führt. Der Text stammt aus Matthäus 3:3 bzw. Jesaja 40:3. Die sehr einfache Liedzeile

BEISPIEL 1: Stephen Schwartz, *Godspell*, "Prepare ye"



soll mindestens zehnmal wiederholt werden, wobei die Stimme des Täufers durch einen immer dichter werdenden Chor anderer Stimmen unterstützt wird. Auch den Abschluss der Handlung bildet ein Ensemblesong nach Bibelversen, "On the willows", der eine Paraphrase auf Psalm 137 darstellt und die Jünger nach der Kreuzigung mit den Israeliten im Exil vergleicht: "An die Weiden dort hängten wir unser Leben, denn unsere Zwingherren verlangten von uns Lieder, und unsere Peiniger Jubel: 'Singt uns Lieder von Zion'. Doch wie können wir singen die Lieder des Herrn in einem fremden Land?" Im Gegensatz zu diesen beiden, in schlichtem und sehr getragenem Stil gehaltenen Liedern ist der dritte nach Bibelversen gesetzte Song, das "Alas for you" [Wehe euch] aus dem zweiten Akt, temperamentvoll und metrisch sehr abwechslungsreich. Es ist ein Solo des Jesusdarstellers und zitiert Auszüge aus den Worten gegen die Schriftgelehrten, wie sie in Matthäus 23:13-15 und 33-35 stehen.

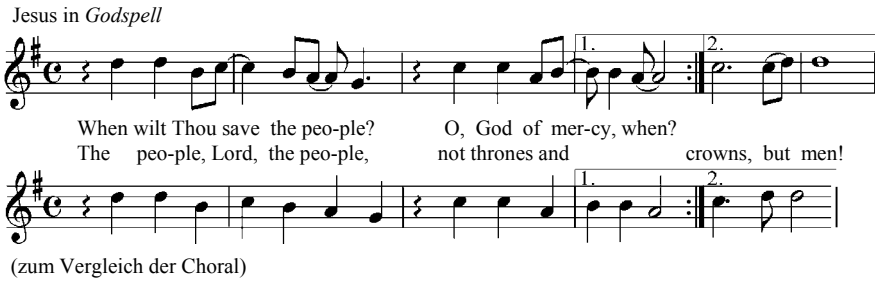
In erfrischendem Gegensatz zu diesen frommen Äußerungen stehen die drei parodistischen Lieder, die im ersten Akt die allzu anspruchsvollen Erwartungen Jesu quasi spaßhaft seufzend ad absurdum führen. So folgt auf eine längere Episode, in der Jesus mit Worten aus der Bergpredigt allerlei menschliche Schwächen gerügt, Sanftmut und Großherzigkeit gepredigt und diese Ermahnungen mit den Gleichnissen vom barmherzigen Samariter und vom Geizhals und dem armen Lazarus ausgeschmückt hat, der Song "Learn your lessons well". In komischer Verzweiflung singt eine der Jüngerinnen eine triolisch beschwingte Parodie auf das Verhalten typischer Prediger, in der sie ein Publikum von Sündern, die sich als Dummköpfe aufführen und,

anstatt sich zu konzentrieren und den erbauenden Wert der Botschaft zu hören, ins Leere gucken, damit aufschreckt, dass es womöglich ein Quiz geben wird und sie gut daran tun, ihre Lektionen wirklich zu lernen. Wenig später, nachdem Jesus mit den Worten der Seligpreisungen die Benachteiligten der Welt damit getröstet hat, dass sie eine Belohnung im Himmel erwartet, führt er selbst seine Jünger an zu einer ausgelassenen Parodie auf diese schwer zu akzeptierende Botschaft. Leider gibt eine deutsche Übersetzung die vielen absurd-fröhlichen Reime nicht wieder; inhaltlich lautet die erste Strophe etwa wie folgt: "Wenn du dich traurig oder verwünscht fühlst, wenn dein Leben schlecht läuft und deine Aussichten noch schlechter sind, wenn deine Frau seufzt und weint, dein Olivenbaum stirbt, deine Schläfen grau werden und deine Zähne faulen, wenn die Schuldner deinen Geldbeutel wiegen, deine Stimmung ebenso dunkelblau ist wie dein Gewand und du schwören möchtest, dass Hiob dir nichts voraus hatte, dann vergiss nicht: Wenn du erst mal in den Himmel kommst, wirst du gesegnet sein. Also, es ist alles zu deinem Besten." Nach der ausführlichen, pantomimisch ausgemalten Darstellung vom Gleichnis des verlorenen Sohnes und weiteren Mahnreden Jesu endet der erste Akt schließlich mit dem dritten Parodie-Song. Diesmal ist der Anlass – die Bezeichnung der Jünger als "Licht der Welt", "Salz der Erde" und "Stadt Gottes" – gar nicht vorher in bibeltreuer Fassung erklungen, sondern wird gleich, musikalisch als *slow rock* gesetzt, gut gelaunt verulkt.

Zu den drei Songs mit frei erfundenen Texten gehören die Spekulationen über Gott und Menschen in der originellen Eröffnungsnummer "Tower of Babble", das abschließende "Long live God", das sich textlich ganz auf diese eine Zeile mit ihrem vordergründig naiv wirkenden Wunsch, Gott möge ein langes Leben beschert sein, beschränkt, sowie der Song "By my side", dessen Musik als einzige aus der ursprünglichen Version des Werkes, d.h. bevor Stephen Schwartz rekrutiert wurde, beibehalten wurde (sie stammt von der ersten Darstellerin der Rolle, Peggy Gordon).

Die sechs Songs, deren Texte Kirchenliedern entnommen sind, bestehen aus zwei weiteren Mahnungen, zwei Dank- und zwei Bittgebeten. Das Mahnlied "Kehr um, o Mensch!" klingt elegisch, während das "Preise den Herrn, meine Seele" als Rock gesetzt ist. Zu den Dankgebeten gehört neben dem einfachen, auf das 13. Jahrhundert zurückgehenden "Day by day" auch ein auf der englischen Übersetzung von Matthias Claudius' "Wir pflügen und wir streuen" beruhendes Lied in nachdenklicher Stimmung. Unter den beiden Bitten schließlich, Gott möge die Menschen erhören und erlösen, findet sich die meiner Ansicht nach interessanteste Nummer des Musicals:

BEISPIEL 2: *Godspell*, "Save the people"



(zum Vergleich der Choral)

Hier verbindet sich ein Text, der zu den untergründig ernstesten des Musicals gehört – die Anfrage, die Jesus gleich bei seinem allerersten Auftreten im Drama an Gott richtet, wann endlich dieser angesichts des Elends der Menschen aus seiner Untätigkeit heraustreten werde – mit einer Melodieführung, der man trotz aller synkopierten Rhythmen noch den Choralduktus anmerkt.

Jesus Christ Superstar: Die Einsamkeit eines Idols

Die berühmte Rockoper des jungen Komponisten Andrew Lloyd Webber begann als Schallplatte. Eine Single mit dem Song "Superstar" und, auf der B-Seite, der als "Johannes 19 Vers 41" betitelten Orchestermeditation, die die spätere Opernfassung als Nachspiel beschließen sollte, kam bereits 1969 auf den Markt. Die solistische Männerstimme war zu diesem Zeitpunkt noch nicht als die des Judas identifiziert; vielmehr sollte der Fragende eine Art Jedermann darstellen, der Jesus aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts zu verstehen sucht.

Komponist und Textdichter hatten sich die Schallplatte mit dem ungewöhnlichen Thema vom Dekan der St. Paul's Cathedral in London absegnen lassen. Der Kirchenmann forderte alle, die sich vielleicht durch die Behandlung Jesu in einer kommerziellen, populärmusikalischem Produktion schockiert fühlen mochten, auf, den Song genau anzuhören: Es handle sich um einen Schrei der Verzweiflung, der dringenden Frage gewidmet, wer Jesus sei. Dies aber sei eine Frage, die heute jede Berechtigung habe. Wenn der Sänger bitte: "Versteh mich nicht falsch, ich will es nur wissen, ich muss es wissen", so dürfe er nicht einfach abgewiesen werden.

Der Erfolg dieser Single inspirierte Lloyd Webber und seinen Textdichter Tim Rice, ein Doppelalbum mit einer erweiterten Darstellung der

Thematik aufzunehmen. Dieses wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1970 produziert, mit einer Besetzung, die aus elf Gesangssolisten, drei Chören, einem 85-Mann-Orchester, einer Rockband mit 6 Musikern, einem Synthesizer sowie einer Kirchenorgel bestand. Nachdem dieses Album besonders in den USA einen Riesenerfolg hatte, gingen verschiedene Truppen mit der Musik auf Konzertreise, während gleichzeitig eine dramatische Aufführung konzipiert wurde. Diese eröffnete am 12. Oktober 1971 im Mark Hellingen Theatre am Broadway und erst ein Dreivierteljahr später in einer bescheideneren Produktion auch im Londoner Westend.

Inzwischen ist es schwer, die Konzeption der dramatischen Handlung aus der Überlagerung mit vielen verschiedenen Interpretationen, insbesondere durch zwei aufwendige Filme, wieder zu befreien. Dennoch soll hier der Versuch gemacht werden, vor allem über die musikdramatische Komposition selbst zu sprechen.

Jesus Christ Superstar entsprang der Idee, die Geschichte der letzten Tage Jesu einmal aus Judas' Perspektive zu schildern, eines Jüngers Jesu, der enttäuscht darüber ist, wie sich die Jesus-Bewegung entwickelt hat. Diese Enttäuschung ist jedoch durchsetzt mit Resten seiner alten Zuneigung zu diesem Mann sowie mit dem brennenden Wunsch, die Ideen, die ihn und andere ursprünglich begeistert haben, zu retten. So erlaubt diese Perspektive eine sehr differenzierte Darstellung sowohl des Beobachters als auch des Beobachteten.

Der Text beginnt mit Judas, der Jesus in einem einsamen Monolog vorwirft, dass seine Anhänger immer mehr fanatisiert erscheinen, ihn als Gott verehren und selbst seine harmlosesten Worte als weittragende prophetische Äußerungen interpretieren. Besonders anstößig findet Judas, dass die Person wichtiger zu werden droht als die Botschaft und dass Jesus selbst anscheinend angefangen hat, sich für den neuen Messias zu halten, obwohl er doch, wie alle wissen, ein Mensch wie andere ist. Auch mangelndes Urteilsvermögen wirft Judas dem zum Idol Gewordenen vor: Kann er denn nicht sehen, dass die Gruppe, indem sie so viel Wind macht, die Aufmerksamkeit der Autoritäten erregt und damit viele Menschen in Gefahr bringt? Ist ihm die Bewunderung der Massen wichtiger als die Sicherheit seiner Mitmenschen? Judas' Anklagen sind weder boshaft noch neidisch, sondern zeugen von Sorge für seine Mitmenschen, die seiner Meinung nach nicht durch den Heroenkult eines Einzelnen gefährdet werden dürfen. Der Katalog seiner Enttäuschungen setzt sich fort mit der Beziehung, die Jesus mit dem Freudenmädchen Maria Magdalena verbindet. Die zärtliche Zuwendung, mit der sie ihn umgibt, wirft nach Judas' Meinung ein falsches Licht auf die

moralische Integrität der Gruppe; das teure Öl, mit dem sie ihn salbt, bedeutet dem sozial Engagierten eine Verschwendung von Geld, das sinnvoller für die Armen ausgegeben werden sollte.

Als die Menge in den Straßen bei der Anbetung ihres Idols immer mehr in Rausch gerät, weitet sich die Kluft zwischen den beiden Männern. Während Jesus in das "Hosanna" seiner Fans einfällt, bezweifelt der grüblerisch wirkende Judas, dass dies der wahre Weg für eine Besserung des Schicksals aller Menschen sein kann. Er beginnt, den im Jubel der Menge badenden Jesus zu verachten, der sich immer mehr dem Personenkult hinzugeben scheint. Nachdem er Zeuge wird, wie Jesus im Tempel die Kontrolle über seinen Zorn verliert und sich durch mutwillige Zerstörung einflussreiche Feinde macht, und wie er wenig später auch den Aussätzigen, die ihn hoffnungsvoll umringen und um wunderbare Heilung anflehen, nicht gewachsen scheint, sondern sie am Ende anschreit, "Heilt euch doch selbst!", steht für Judas fest, dass Jesus ein Mann mit entscheidenden Schwächen ist. Als Anführer einer auf ihn fixierten Bewegung ist er damit gefährlich geworden und muss daran gehindert werden, womöglich weitgreifendes Unheil anzurichten. Um dies zu verhindern, geht Judas zu den Priestern und gibt ihnen die Information, die es ihnen erlauben wird, Jesus in einem Augenblick ergreifen zu lassen, da er nicht von einer begeisterten Menge umgeben ist und seine Gefangennahme keinen Massenaufruhr riskiert. Doch als der Festnahme bald eine brutale Geißelung mit den 39 Peitschenschlägen der deuteronomischen Tradition folgt, begreift Judas, dass Jesus nicht nur weiterer Einflussnahme beraubt wird; vielmehr zielt alles auf seinen Tod ab, und er, Judas, war lediglich das Instrument, um das vorbestimmte Martyrium Jesu herbeizuführen. Verzweifelt über die Einsicht, dass dieser in so vielem fehlgeleitete Jesus als 'Superstar' erinnert werden wird, er selbst aber als ein Verräter, erhängt er sich. Nachdem die Menge das Verlangen der Priester, Jesus gekreuzigt zu sehen, unterstützt und mit Verleumdungsdrohungen auch gegen den zögernden Pilatus durchgesetzt hat, erklingt die Stimme des toten Verräters noch einmal aus dem zeitlosen Jenseits. Nach wie vor versteht er weder, warum Jesus das, was er vorhatte, nicht besser geplant hat, noch, warum diese Kreuzigung – eine unter Tausenden, die die Römer durchführen ließen – dann später ein solches Rekordereignis wurde. Mit dieser Frage, die eine Kenntnis der weiteren Christentumsgeschichte verrät, jedoch von keiner Auferstehung weiß, endet Judas' Blick auf das Geschehen.

Im Gegensatz zu *Godspell* sind alle Spieler in diesem Werk mit einer spezifischen Rolle identifiziert. Neben den drei Hauptdarstellern Judas, Jesus und Maria Magdalena sind die Priester Kaiphas und Hannas, die Machthaber

Pilatus und Herodes sowie die Jünger Petrus und Simon der Zelot individuell gezeichnet – durch ihre Worte, aber noch mehr durch ihre musikalischen Charakteristika. Allerdings fällt auf, dass eine Auseinandersetzung mit der Lehre Jesu, wie sie in *Godspell* im Vordergrund steht, bei den Gegnern gar nicht, bei den Anhängern nur sehr indirekt stattfindet: Maria Magdalena bekennt, ein neuer Mensch geworden zu sein, und spricht von dem Standpunkt, den Jesus klar gemacht, vielleicht sogar zu weit getrieben habe; Simon wünscht sich mehr politisches Engagement, und Judas' Enttäuschung gründet nicht zuletzt auf der empfundenen Diskrepanz von bewundernswerten Leitsätzen und selbstverspieltem Verhalten. Doch um was es bei Jesu Anliegen im einzelnen geht, wird nicht erörtert.

Der Akzent der Darstellung liegt durchwegs auf der unterschiedlichen Art, wie Jesus von der Umgebung wahrgenommen wird. Interessanterweise machen die Jünger den am wenigsten überzeugenden Eindruck. Der sie einführende saloppe Refrain, der in der Verhaftungsszene noch einmal aufgegriffen wird, fragt nicht umsonst immer wieder, was der ganze Wirbel solle; weder wissen sie, wohin es geht mit ihrem Führer und seiner Bewegung, noch verstehen sie, wie es zum bösen Ende kommen konnte und was die Soldaten wollen. In der Abendmahlsszene gratulieren sie einander dazu, dass all ihre Trübsal sich nun selig in Wein auflösen wird, und nehmen sich vor, eines Tages im Ruhestand die Evangelien zu schreiben, damit ihre Namen auch nach ihrem Tod noch in aller Munde bleiben. Wenn sie sowohl in der ersten Gemeinschaftsszene als auch beim Abendmahl ihre etwas dümmlichen Refrains jeweils mindestens einmal zu oft wiederholen, ohne auf die entscheidenden Herausforderungen durch Jesu Verteidigung der Maria Magdalena einerseits, seine Auseinandersetzung mit Judas andererseits überhaupt einzugehen, so wird dies selbst einem toleranten Publikum einen leicht gereizten Seufzer entlocken – und genau das scheint hier die Absicht zu sein.

Die extravertierte Seite dieses dumpfen Nicht-Verstehens kommt am deutlichsten im Refrain der Fans zum Ausdruck, mit dem diese in beispielhaft simplifizierender Weise ihr Bekenntnis zu diesem Idol ablegen: "Christus, du weißt, ich liebe dich. Hast du mich winken sehen? Ich glaube an dich und an Gott, also sag mir, dass ich gerettet bin." Petrus hat nur wenige solistische Sätze; diese betreffen seine Verleugnung und wirken, da sie nicht vor dem Hintergrund einer differenzierten Personencharakteristik gehört werden können, nur feige. Interessant sind im Zusammenhang mit der Darstellung von Jesu Gefolge auch die beiden großen, oft wiederholten Chornummern: Während das Hosianna-Singen der Fans keinerlei inhaltliche Beschreibung dessen, der da angebetet wird, enthält, stellt der Titelsong

immerhin einige Fragen: Bist du auch der, für den sie dich halten? Glaubst du selbst, was man von dir sagt? Wer bist du eigentlich, und was hast du geopfert?

Die einander paarweise gegenübergestellten politischen und religiösen Machthaber sehen in Jesus je ganz gegensätzliche Dinge. Der Priester Hannas ist geneigt, die Jesus-Bewegung als lächerlich und irrelevant abzutun – er bezeichnet die Jünger als schwachsinnig, Jesus selbst als "Zimmermann-König" und "bibelklopfenden Schreiberling". Kaiphas dagegen nimmt den religiösen Erneuerer ernst und hält ihn deshalb für gefährlich, bewundert ihn sogar ein wenig und fürchtet daher seinen Einfluss auf die gesamte Ordnung des Landes. Herodes macht sich ungeniert über Jesus lustig; Pilatus dagegen ist nicht nur von seiner Unschuld, sondern insgeheim vielleicht sogar von seiner Gottesnatur überzeugt. Schon in einem Traum hatte er ihn als einen "ganz erstaunlichen Mann" gesehen, der die Hetzjagd einer wütenden Menge schweigend ertrug und um dessen Tod später Millionen weinten.

BEISPIEL 3: Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar*, "Pilate's Dream"

Als Pilatus dem Angeklagten dann zweimal gegenübersteht, gibt er sich zwar sarkastisch, doch ist er ehrlich bemüht, einen Weg zu finden, das Todesurteil zu vermeiden und zu verstehen, was diesen Mann für so viele zum Idol, für andere zum Verhassten macht. Als er aus politischem Eigennutz schließlich doch in die Kreuzigung einwilligt, scheint er fast erschütterter als Jesus selbst. Erbost darüber, dass er dem Zwang, einen Fehler historischen Ausmaßes zu begehen, nicht entgehen kann, beendet er die Verhandlung mit einer Einsicht in Jesu Wesen, die den Gegenpart zu der des Judas bildet: "Lass dich nicht hindern an deinem großartigen Akt der Selbstzerstörung. Stirb, wenn du es denn unbedingt willst, du fehlgeleiteter Märtyrer!"

Maria Magdalena macht im Verlaufe ihrer drei Solonummern eine Entwicklung durch. Ihre Einstellung zu Jesus wandelt sich von ihrem besänftigenden "Sorge dich nicht, es ist ja alles in Ordnung", das ebensogut einem weltlichen Liebhaber gelten könnte, über ihre Überraschung, als sie ihre

innere Veränderung und tiefe Ergriffenheit bemerkt, bis hin zu dem zurückhaltenden Versuch, Jesus zu sagen, dass er auf seinem Weg "zu weit geht". Umgekehrt zu dieser Entwicklung verläuft die des Judas. Er beginnt enttäuscht und erbittert, kommt jedoch nach seinem Verrat zu der Einsicht, dass er einen Unschuldigen dem Tode ausgeliefert hat, und gesteht nach seinem Selbstmord, sozusagen mit einem Blick aus dem Jenseits auf das langfristige Ergebnis dieses merkwürdig motivierten Todes, dass er eigentlich immer weniger versteht, was da – gerade damals und gerade so – geschehen musste.

Eine Oper in der (musikalischen) Sprache des Volkes

Interessanterweise fallen also die neben Jesus wichtigsten Rollen Judas, Maria Magdalena und Pontius Pilatus zu. Damit sind es gerade die in der Christentumsgeschichte Geächteten, die intensiv über ihn nachdenken und ihn zu verstehen suchen. Und in der akzentuierten Gegenüberstellung von Pilatus und Kaiphas verhalten sich die Wahrer der Rechtgläubigkeit wie später die Inquisition – sie bedienen sich der Staatsgewalt, um Andersgläubige zu beseitigen, wobei sie selbst keine Hand anlegen – während die heidnischen Römer keinen Grund haben, andere als wirkliche Kriminelle oder Aufrührer zu verurteilen. Allerdings ist der politisch Mächtige erpressbar durch die andersdenkende Menge, deren Unwille eine Gefahr für sein Ansehen bei den Vorgesetzten bedeutet und also seine Position bedroht. Die Menge aber verlangt, will man ihr schon das positive Idol nehmen, zumindest ein die Gemüter aufpeitschendes Spektakel: Sie ist schamlos schaulustig und gewaltgierig.

Der musikalische Stil, in dem all dies dargestellt wird, ist sehr differenziert auf die individuelle Charakterisierung der Personen abgestimmt. Judas ist der einzige wirkliche Rock-Sänger; er repräsentiert durch seinen Gestus nicht nur eine antibourgeoise, sondern auch eine im Vergleich zu Jesus noch betonter sozialkritische Haltung. Jesus erscheint in seiner musikalischen Ausdruckssprache viel weicher, aber auch unsicherer; seine vorherrschenden Genres sind Soul und Soft Beat. Maria Magdalena ist trotz ihres von Judas so verachteten Gewerbes als eine Frau gezeichnet, die innig Anteil nimmt und ihre Gefühle in einfacher Weise zu verstehen sucht; dies tut sie in Form von Balladen. Das Spottlied des Herodes changiert zwischen Charleston und Ragtime. Die Musik des Pilatus ist gespalten, wie es ja auch seine innere Einstellung ist: Unter dem Eindruck seines ominösen Traumes singt er im Soul-Stil, doch je mehr er seine eigene politische Karriere bedroht

sieht, desto sperriger werden Rhythmus und Melodie. Die Jünger wechseln zwischen angedeutetem Rock (in ihrer Verwirrung) und choralartigen Gesängen (in ihrem allzu simplen Wohlbehagen), während die Fans, die bei ihrer Variation über das biblische Wort "Hosianna" ebenfalls choralartig klingen, anläßlich ihrer selbst formulierten Begeisterungsäußerungen und Liebeserklärungen in Reggae ausbrechen.

Während also die Bezeichnung 'Rock' auch bei *Jesus Christ Superstar* nur mit Einschränkungen angewandt werden kann, handelt es sich bei diesem Werk im Gegensatz zu *Godspell* zweifellos um eine Oper. Dafür spricht das volle Sinfonieorchester, dem die beigegebene Rockband lediglich zusätzliche Farbe verleiht, vor allem aber die Tatsache, dass der Text durchgehend gesungen wird – die letzten Worten Jesu am Kreuz bilden die einzige, überzeugende Ausnahme. Überall sonst wechseln Rezitative und gereimte, arios vertonte Dialoge mit Solosongs, Ensembles und Choreinlagen, die ihrer Form und Ausdrucksintensität nach ohne weiteres als Arien bezeichnet werden dürfen. Das Metrum ist oft komplex; siehe den 7/8- Takt, mit dem Judas schon in seinem erstem Song an Jesu Herkunft als Handwerkersohn erinnert und der später von Tempelhändlern, Aussätzigen und Paparazzi aufgegriffen wird, und den 5/4-Takt von Maria Magdalenas Wiegenlied "Try not to get worried". Bleibt die Melodieführung in den Arien selbst sehr eingängig, so erreicht sie in den Rezitativen ausgesprochene Virtuosität und trägt der Qualität jedes Augenblicks verschiedentlich mit überraschend großen, dissonanten Intervallschritten und anspruchsvollen Melismen Rechnung.

Ein weiteres Mittel der Kunstmusik, das in diese Oper Eingang gefunden hat, sind die zyklischen Themen. Ich möchte hier die auch beim Hören leicht erkennbaren erwähnen, die ich in drei Gruppen von je fünf gliedere. Die erste Gruppe umfasst Zitate, bei denen dieselbe Melodie mit demselben Text, meist sogar von derselben Darstellerin oder Gruppe, wiederholt wird; hierzu gehören erstens das "What's the buzz?", mit dem die Jünger am Beginn ihre Verwirrung ausdrücken und mit dem sie auch anlässlich der Gefangennahme Jesu aus dem Schlaf aufschrecken; zweitens Maria Magdalenas "Try not to get worried", mit dem sie Jesus nach schwierigen Ereignissen – den ersten Misstrauensäußerungen des Judas und der Priester sowie später nach seinen Zusammenstößen mit Tempelhändlern und Aussätzigen – zu beruhigen sucht; drittens das "Hosanna hey sanna" der Fans, das von außen in die offizielle Priesterbesprechung hinein klingt, später einen eigenen Ensemblesong abgibt und in ironischer Weise auch noch den Zug Jesu zu Herodes' Hof begleitet; viertens der allzu harmonische, statisch wiederholte Durklang, mit dem der Chor die beiden einschneidenden Taten des Judas – seinen

Verrat und seinen Selbstmord – verdächtig sanft kommentiert; und fünftens das zunächst von Maria Magdalena gesungene, in seiner letzten Verzweiflung von Judas aufgegriffene "I don't know how to love him".

Ungewöhnlicher als solche direkten Wiederholungen sind Motive, die einzelne Personen und Handlungen charakterisieren – das, was Wagner als 'Leitmotive' allen Opernfreunden vertraut gemacht hat. Die fünf prägnantesten, die Lloyd Webber für dieses Werk entworfen hat, sind den wichtigsten Aspekten zugeordnet, die zum Leidensweg Jesu führen; vier von ihnen erklingen bereits in der Ouvertüre.

Dieses Orchestervorspiel beginnt mit der Figur, die in der entscheidenden Besprechung der Priester als Aufforderung an Kaiphas erklingt, er möge eine Entscheidung herbeiführen ("Good Caiaphas, the council waits for you") und dann noch einmal in der Unterhaltung, in der Pilatus zu einer Entscheidung gedrängt werden soll ("And so the king is once again my guest"). Ein komplettes Arioso, das ebenfalls von den Priestern eingeführt wird und ihre zynische Haltung betont, gipfelt einmal in Kaiphas' Prophezeiung, Jesus werde Blutvergießen auslösen, das andere Mal (anläßlich des Verrats) in Judas' empörter Ablehnung des "blood money", und konfrontiert uns Hörer auf diese Weise mit einer ungewöhnlichen Variante der Idee, dass einer sein Blut für viele vergießt.

Das dritte Motiv dieser Gruppe, das wohl eindringlichste der ganzen Oper, ist rein instrumental: die Rock-Grundfigur des Judas. Auch sie ist in der Ouvertüre vorweggenommen, begleitet sodann den ersten Monolog des Enttäuschten, erklingt wieder bei seiner Anklage an die Priester wegen der brutalen Misshandlung Jesu, noch einmal kurz vor seinem Selbstmord, und schließlich als selbst für den Hörer schmerzhafte Untermalung der 39 Geißelschläge. Komplementär zu den in dieser Figur vereinigten Momenten des Leidens verweist ein weiteres instrumentales Motiv auf das symbolische Opfer: Was in der Ouvertüre auf leise, fast erstarrte Weise Verzweiflung vermittelt, entpuppt sich später als Vorspiel zur Abendmahlsszene.

Der Titelsong "Jesus Christ Superstar" schließlich erklingt auch bereits ohne Worte, bevor die Handlung beginnt, ist dann bei der Priesterbesprechung von der Straße zu hören (interessanterweise im Querstand, d.h. in Harmonien, die mit dem "He is dangerous" der Priester ganz unverträglich sind), dann noch einmal im Anschluss an die Verurteilung durch Pilatus, und zuletzt als Teil von Judas' Anruf aus dem Jenseits. Damit erweist sich dieses aufgrund seiner Dur-Seligkeit so unkompliziert wirkende Chormotiv als überraschend tiefgründig, fragt doch die der Anrufung folgende Textzeile in immer neuer Weise nach Plan, Ziel und Selbstverständnis Jesu.

Die anspruchsvollste der drei Kategorien beinhaltet Motive, die in je verschiedenem Kontext erklingen und dadurch der textlichen und szenischen Ebene auf rein musikalische Weise eine geheime zweite Bedeutung hinzufügen. So wird die Figur, die schon in der Ouvertüre dem Herausforderungsmotiv der Priester folgt, in der Ratssitzung, in der sie Jesu Tod beschließen, von den Fans zu den Worten "Hosanna Superstar" gesungen, während es in der Verhandlung vor Pilatus den Worten "We need him crucified" unterlegt ist – als wolle die Musik betonen, dass vor allem die Vergöttlichung durch die Masse zur Kreuzigung geführt hat.

Die gefühlvolle Kantilene, mit der Pilatus von seinem Traum spricht, in dem er zum erstenmal dem ungewöhnlichen, schweigenden Mann aus Galiläa gegenüberstand, erklingt während der Gerichtsverhandlung wie ein fernes Echo in den Trompeten und repräsentiert die Erinnerung an den Traum, die Pilatus veranlasst, Jesus zunächst für unschuldig zu erklären. Das gehetzte 7/8-Thema, mit dem die Tempelhändler ihre Ware anpreisen, wird – zunächst viel langsamer, dann in atemberaubender Steigerung – sowohl von den Aussätzigen aufgegriffen als auch von den Paparazzi, die Jesus anläßlich seiner Festnahme im Garten Gethsemane bestürmen; alle drei Gruppen erweisen sich damit als verschiedene Vertreter der Aufdringlichkeit, was besonders hinsichtlich der Heilung Suchenden den Eindruck bestärkt, den schon Judas hatte: dass Jesus den Hoffnungen, die er erweckte, nicht mehr gewachsen war.

Ein viertes Motiv mit verschiedenen Zuordnungen in der Opernhandlung erklingt zunächst, wenn Jesus seine schlafenden Jünger fragt, ob denn keiner mit ihm wachen könne. Maria Magdalena greift die Kontur in leicht variierter Form auf, wenn sie Petrus vorwirft, er habe Jesus verleugnet, genau wie dieser es vorausgesagt habe, und verbindet damit die beiden Situationen des Versagens der engsten Jünger. Schließlich ist da noch die klagende Linie, die auf den Tod selbst verweist: Die Melodie, mit der Jesus zwischen seinen Zusammenstößen mit Tempelhändlern und Aussätzigen zum erstenmal singt, "meine Zeit ist beinahe gekommen – ich habe es drei Jahre lang versucht; es scheint wie dreißig", wird im Anschluss an das letzte Abendmahl zum Thema des einsamen Monologs im Song "Gethsemane" und zuallerletzt, in doppelten, nun ganz gleichmäßigen Notenwerten und sehr feierlichem Tempo, zum Hauptstück des instrumentalen Nachspiels mit seiner Meditation über die Grablegungsverse aus dem Johannesevangelium (s. Bsp. 4).

Theologisch ringt diese Oper u.a. mit dem Theodizee-Problem: Warum setzt Gottes Heilsplan die Einwirkung des Bösen voraus? Warum ist es für die der Menschheit versprochene Erlösung nötig, dass jemand einen Verrat

BEISPIEL 4: *Jesus Christ Superstar*, "Gethsemane"

– noch dazu einen Verrat an einem Freund und Lehrer – begeht? Die Antworten, die die Oper selbst gibt, sind für Gläubige wenig relevant, da sie ganz im Innerweltlichen bleiben. Wo der transzendentale Bezug fehlt, muss notgedrungen auch die "Botschaft des Gottessohnes" inhaltlich unzureichend blieben.

Calvary: Der Alptraum des Gottessohnes

Ein ganz anderer Jesus begegnet uns in Pasatieris Oper *Calvary* – Kalvarienberg. Dies liegt natürlich vor allem an Yeats' gleichnamigem Tanzspiel, dessen Wortlaut und szenische Anweisungen der Komponist ohne eine einzige Änderung übernommen hat. Der Text entstand bereits 1920, doch insofern er von Yeats-Kennern als die Antwort des Dichters auf das als problematisch empfundene doktrinäre Christentum bezeichnet wird, hat er vielleicht eine größere innere Verwandtschaft mit den fünfzig Jahre später entstandenen Musical-Texten, als man zunächst annehmen möchte.

Calvary, in der Dramen-Ausgabe mit nur 182 Zeilen kaum zwölf Seiten lang, sieht dreimal drei Schauspieler vor, die in ganz unterschiedlichem Grade individualisiert sind. Neben Christus, Lazarus und Judas gibt es drei römische Soldaten sowie drei Musikerinnen, die die Handlung poetisch erläutern und dabei oft so klingen, als hätten sie Zugang zu überzeitlichem Wissen – deren Rolle also an die des Chores griechischer Tragödien erinnert. Die drei individualisierten Darsteller tragen Masken, die anderen sechs sind maskenhaft geschminkt. Die Dramaturgie stellte Yeats sich betont stilisiert, etwa in der Art des japanischen Noh-Theaters, vor.

Der Aufbau des Textes ist minimalistisch karg: Umrahmt von einem Prolog und einem formal analogen Epilog besteht die Handlung aus zwei parallelen Abläufen gefolgt von einer Kontrasthandlung und einem abschließendem Tanz. Die beiden 'Strophen' bestehen jeweils aus einer Erzählung und einem sinnendem Gesang der Musikerinnen sowie einer dialogischen Konfrontation, in der Christus zuerst Lazarus, später Judas gegenübersteht. Kontrasthandlung und Tanz sind den Soldaten vorbehalten.

Der Beginn der ersten Erzählung führt in Ort, Zeit und Thema ein: Wir sind auf der Straße zum Kalvarienberg, es ist Karfreitag und damit der Tag, an dem, wie die einführende Musikerin erklärt, "Christus seine Passion durchträumt". Diese geträumte Passion beginnt hier erst am Todestag selbst mit dem Aufgang zur Schädelhöhe. Das Kreuz – "das nur existiert, weil Christus es träumt" – wiegt schwer auf seinen Schultern und macht ihn atemlos. Die Hohnrufe der Menge lösen den ersten gemeinsamen Gesang der Erzählerinnen aus; sie singen von der Herzensangst, die ihnen die Schreie der Spötter bereiten. Die erste Erzählung schließt mit der Einführung des Lazarus, geschildert als ein Mann, vor dem die Menge zurückweicht, weil er ein todsuchendes Gesicht hat, sich aber wie ein junges Tier bewegt. Mit ihm beginnt die erste Konfrontation.

Christus freut sich, Lazarus zu sehen: Als einer, den er von den Toten auferweckt hat und der doch voller Dankbarkeit für sein wiedergeschenktes Leben sein muss, wird er ihn nicht verspotten, wie es die anderen tun. Doch Lazarus ist mit diesem übernatürlichen Eingriff in seinen Lebensplan keineswegs einverstanden. Im Gegenteil: Er fühlt sich seiner Freiheit und Selbstverantwortung beraubt, da er habe sterben wollen, weil er nur so der ihn beklemmenden Liebe Christi zu entkommen hoffen konnte. Als Christus an sein Grab trat, um ihn wieder zu erwecken, fühlte er sich gegen seinen Willen ans Licht der Welt zurück gezerrt wie ein Kaninchen, das von Kindern in seinem unterirdischen Bau aufgestört wird. Erbost, dass Christus selbst dem Tod entgegen geht, der ihm, Lazarus, verwehrt war, fordert er nun einen Tausch. Die vermeintlich frohe Botschaft Christi, der Tod insgesamt sei überwundern und alle Toten werden wieder auferstehen, stürzt Lazarus in tiefe Verzweiflung, da er nun gewärtig sein muss, auch eine Tages, wenn er seinem rechtmäßigen Tod entgegengehen darf, wieder mit Licht geblendet und in seiner Ruhe und ersehnten Einsamkeit gestört zu werden. Christus verteidigt sich damit, er habe nur den Willen seines Vaters ausgeführt, könne also für die Totenerweckung nicht verantwortlich gemacht werden. Lazarus sinkt in Verzweiflung; er vergleicht sich mit jemandem, der in der Wüste, in heulendem Wind und unter einsamen Vögeln nach einer Grabstätte sucht.

Die zweite Erzählung berichtet, wie Martha und die drei Marien zu dem das Kreuz tragenden Christus treten, seine ausgestreckten Arme küssen und seine Füße in ihren Tränen baden. Der durch dieses Bild ausgelöste zweite gemeinsame Gesang problematisiert diejenigen Anhänger Christi, die auf ihn fast krankhaft angewiesen sind und ohne die Beziehung zu ihm zu keiner eigenen Liebe fähig wären. Die zweite Konfrontation beginnt mit Christus allein, der seinerseits das Verblassen der Vision von den ihn umwerbenden Anhängerinnen als verletzende Abwendung empfindet, also ebenso abhängig scheint wie seine Jünger. Als Judas auftritt, zeigt Christus sich erleichtert, in ihm einen Zeugen seiner guten Taten und Wunder an der Seite zu haben. Judas betont, er habe seinen Verrat nicht begangen, weil er an der Gottesnatur Christi zweifelte, sondern weil Christus allmächtig schien und mit dieser Macht alle Menschen ihrer Freiheit zu berauben drohte. Sich davon befreien könne vor allen anderen, wer den allmächtig Scheinenden an die irdischen Autoritäten ausliefert. Als Christus ihm entgegenhält, auch dieser Verrat sei möglicherweise von Gott geplant und somit kein Akt des freien Willens gewesen, versucht Judas, sich ein Maß von Selbstbestimmung vorzubehalten, indem er argumentiert, es sei vielleicht Gottes Plan gewesen, dass *jemand* Christus verraten werde, doch er, Judas, habe die Einzelheiten beschlossen: Tag und Ort, die dreißig Silberlinge und den Kuss. Aufgrund dieser Freiheit, schließt Judas triumphierend, könne Christus ihn nun nicht einmal mehr erlösen! Christus weist ihn mit den Worten von sich, die er in der Bibel dem Satan vorbehält: "weiche von mir." Damit eröffnet sich erneut die abgründige Dialektik menschlicher Freiheit, indem sie sich im Augenblick ihrer extremsten Verwirklichung selbst vernichtet. Während Judas' vermeintlich selbsteigenverantwortliche Handlung ihn für ewig zum Gefangenen seiner selbst werden lässt, beruht sie aufgrund seiner Prämisse tatsächlich auf einer Illusion, der er sich aber aus Stolz und Verzweiflung nicht zu stellen bereit ist.

Ohne Überleitung beginnt nun die Kontrasthandlung: Die römischen Soldaten fordern Judas auf, das Kreuz zu halten, an dem Christus ausgestreckt werden soll. Sie versichern Christus, sie hätten kein eigenes Interesse an ihm, wollten nichts von ihm und seien insofern die denkbar besten Begleiter seines Todes. Sie haben gehört, er sei insofern etwas Besonderes, als er ein guter Mensch sei und angeblich die Welt geschaffen habe, aber das mache keinen Unterschied. Christus ist entsetzt und wirft ihnen vor, ihre Behauptung, sie hätten von Gott nichts zu erbitten, sei Hochmut. Ihnen jedoch geht es einzig um seinen Mantel, um den sie zu würfeln vorhaben. Zuvor bieten sie ihm an, ihn mit einer Darstellung des Würfelspielerreigens

zu unterhalten, da er ja bald sterben werde und ihn vielleicht noch nicht gesehen habe. Während dieses Tanzes, der das ganze Ausmaß ihrer Indifferenz ausdrückt, stößt Christus seinen Verlassenheitsschrei aus.

Prolog und Epilog entsprechen einander. Beide bestehen aus drei gereimten Strophen, die jeweils mit einem identischen Refrain abschließen. Das Gedicht des Prologs spricht von einem weißen Reiher, der einsam und bewegungslos im Strom steht, in einem Traum befangen. Um ihn springen Fische, doch obwohl er hungrig ist, wagt er nicht, sich zu rühren. Stattdessen starrt er stumm erschauernd auf sein Spiegelbild, das der Mond ins Wasser wirft. Obwohl er eigentlich ein freier Vogel ist, scheint er durch seinen Traum in einem unausweichlichen Kreislauf gefangen. Für diesen weißen Reiher, Sinnbild sowohl der Reinheit als auch der Unnahbarkeit, ist Gott nicht gestorben, wie der Refrain dreimal versichert. Der analog gebaute Epilog handelt von Seevögeln verschiedener Art, blauem Himmel und Sonnenlicht – das genaue Gegenteil vom einsamen, mondumschienen im dunklen Wasser stehenden Reiher. Doch "Gott ist den Vögeln nicht erschienen", betont auch hier der Refrain. Dabei sind diese Vögel nicht etwa unerlöst, sondern schlicht unbelastet von jeglichem Gedanken an Gott, von Sündenbewusstsein oder Erlösungsbedürfnis. Sich selbst genug, leben sie in Hingabe an ihre artgemäßen Bedürfnisse. Die einsame Möwe, die sich nach ihrem Ruheplatz unter dem Kamm einer großen Welle sehnt, erinnert an Lazarus, der Adler, der mit seinem wilden Herzen zufrieden ist, an Judas, und die jungen Schwäne, die sich zu einem Reigen weißer Flügel finden, an die tanzenden Soldaten. So steht in diesem poetischen Rahmen die Christusfigur des einsamen, unerlösten Reihers der vielgestaltigen Menschheit gegenüber, die nichts anderes verlangt, als ihrer Bestimmung leben zu dürfen; der in Entsetzen vor seiner inneren Schau gelähmte Vogel erscheint als Symbol eines an seiner Aufgabe irre gewordenen 'Menschenfischers'.

Yeats entnahm die Hauptidee für dieses Schauspiel einer Kurzgeschichte von Oscar Wilde aus dem Jahr 1894. In "Der Wohltäter" erzählt Wilde, wie Christus eines Nachts in eine Stadt kommt, in der Heiterkeit und Freude herrschen. In einem reichen Haus sieht er auf einem Lager einen weinseligen Mann liegen. Auf seine Frage: "Warum lebst du so?" erkennt ihn der Mann und antwortet: "Ich war einst ein Aussätziger, und du heiltest mich. Wie sonst sollte ich leben?" Wieder auf der Straße sieht er einen anderen Mann, der einer auffallend geschminkten Frau folgt. Auf seine Frage: "Warum schaust du diese Frau an und auf diese Weise?" erkennt ihn der Mann und antwortet: "Ich war einst blind, und du hast mir das Gesicht geschenkt. Was sonst sollte ich anschauen?" Da verläßt Christus die Stadt. Vor dem Tor trifft

er einen weiteren Mann, der weinend am Wegrand sitzt. Auf seine Frage: "Warum weinst du?" erkennt ihn der Mann und antwortet: "Ich war einst tot, und du hast mich aufgeweckt von den Toten. Was sonst sollte ich tun als weinen?"

In Wildes Kurzgeschichte wie in Yeats' Tanzspiel geht es nicht nur um die Tragik der Menschen, deren Leben Christus berührt und – anscheinend gegen ihren Willen – beeinflusst, sondern auch um die Tragik Christi selbst, der mit dem Versagen seiner Vorhaben konfrontiert wird. Die Menschen, die ihm in seinem Traum entgegentreten, wollen seine Erlösungshandlungen nicht; sein Tod war für sie umsonst. Yeats hat seine beiden parallelen 'Strophen' so gestaltet, dass einige Details einander negativ entsprechen und damit erst recht betonen, in welchem Ausmaß das Eingreifen Christi so oder so zum Scheitern verurteilt gewesen wäre. Lazarus glaubt seiner Verpflichtung, Christus zu lieben, nur zu entkommen, indem er selbst stirbt; Judas sieht als einzigen Weg zur eigenen Freiheit den Beitrag zum Tod Christi und wird denn auch – ebenso ironisch wie effektvoll – dazu ausersehen, während der Hinrichtung das Kreuz zu halten. Der erste sinnende Gesang der Musikerinnen wird ausgelöst durch den Bericht von den Spöttern in der Menge, die durch ihre Hohnrufe ihr Selbstgefühl stärken, der zweite durch die Erzählung von den psychisch Abhängigen, die eine ähnliche Selbstbestätigung durch äußerliche Liebesbezeigungen zu erzielen hoffen.

Yeats sah Christus als jemanden, dessen Liebe zu den Menschen aus Mitleid für ihre Armut, Krankheit oder sündenbedingte Ausgestoßenheit bestand. In anderen Schriften noch deutlicher als hier wirft der Dichter dem Gottessohn vor, sein freiwilliger Tod sei kein Akt wirklicher Liebe, insofern sein Mitleid die wahre Verzweiflung des Menschen nicht erreiche, sondern sich auf oberflächliche Leiden beschränke. Um das Unzureichende und vielleicht sogar Beschämende dieser Art Liebe zu zeigen, stellt er Christus in Lazarus und Judas zwei Männer gegenüber, deren existentielle Not jenseits seines Mitleids, und in den römischen Soldaten solche, deren Indifferenz jenseits seiner Hilfe liegt. Der Tanz der Soldaten schließlich, wie jeder Tanz in symbolischem Kontext Abbild des Musters, nach dem menschliches Leben, Streben, Leiden und Sterben immer wieder abläuft, zeigt mit einfachen Mitteln die Banalität dessen, für das Christus sich opfert: Die Tänzer mimen ein Handgemenge, das durch Würfeln geschlichtet wird und in einem Reigen ums Kreuz endet. Der primitive Ritus wird durch den Sterbenden, um den sich alles nur äußerlich dreht, in keiner Weise beeinflusst. Wenn Christus sein letztes "Mein Vater, warum hast Du mich verlassen" ruft, scheint er daher hier etwas ganz anderes zu meinen, als es die biblische

Erzählung nahelegt. Bei Yeats ruft nicht der geopferte Mensch, der am Ende seiner Kraft ist, den himmlischen Vater um inneren Beistand an, sondern der gescheiterte Gottessohn, der klar erkennt, dass seine Erlösungstat den Menschen unwillkommen, verhasst oder bestenfalls ganz gleichgültig ist. Der sich selbst Opfernde, erstarrt im Kreise der um ihn tanzenden Würfelspieler, gleicht somit dem von springenden Fischen umgebenen, einsamen weißen Reiher der Rahmendichtung. Ebenso wie im Prolog das Spiegelbild des Vogels im Wasser mit dem Lauf des Mondes schwächer wird, so sieht auch Christus im Verlauf der drei zentralen Dialoge sein Bild schwächer und schwächer werden. Am Ende weiß er sich ohnmächtig, jene zu erlösen, die, wie der Epilog allegorisch bestätigt, keine Erlösung beanspruchen.

Die Musik des als "religiöses Musikdrama" bezeichneten Einakters ist durchkomponiert und nur gut eine halbe Stunde lang. Das aus neun Instrumenten bestehende Kammerorchester umfasst Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn sowie Harfe und (solistisch besetzt) Violine, Viola und Violoncello. Hinsichtlich der formalen Anlage gibt es drei Analogien, die allerdings keineswegs einfache Übertragungen der bei Yeats angelegten textlichen Parallelen sind. Die musikalische Ähnlichkeit der ersten und zweiten Strophe des Prologs mit denen des Epilogs mag naheliegend erscheinen; die Entsprechung geht allerdings nur gerade so weit, um dem Hörer die Symmetrie vor Ohren zu führen, setzt aber in dem Augenblick aus, wo dem unterschiedlichen Textakzent – hier der einsame, sich selbst bespiegelnde Reiher, für den Gott nicht gestorben ist, dort die ihrer Bestimmung hingegebenen Seevögel, die keines Gottes bedürfen – in einer unterschiedlichen musikalischen Verwirklichung besser Genüge getan werden kann.

Wenn ein neuntaktiger Abschnitt aus der ersten Erzählung, der den Augenblick beschreibt, da der kreuztragende Christus von der höhnenden Menge umgeben ist, in Singstimme und Begleitung identisch wiederkehrt, als zu Beginn der zweiten Erzählung vom Zurückweichen der Menge beim Anblick des Lazarus berichtet wird, so unterstreicht die Musik eine Beziehung, die durch den Text allein schwer hergestellt werden könnte. Umgekehrt sind die formal parallelen 'Strophen' des yeats'schen Tanzspiels, die zweimal Erzählung, Gesang und Dialog durchlaufen, musikalisch ganz eigenständig vertont.

Dem Prolog geht ein instrumentales Vorspiel voraus und der Haupthandlung ein längeres Zwischenspiel; in beiden werden Motive aufgestellt, die in späteren Abschnitten wiederkehren und so zusätzliche Querbeziehungen nahelegen. Oft verrät der Kontext, in dem ein solches Motiv innerhalb eines gesungenen Abschnitts wiederkehrt, welche Assoziation der Kompo-

nist mit dem musikalischen Symbol verbunden haben mag. So erklingt das Hauptmotiv des Vorspiels erst wieder im Zusammenhang mit den römischen Soldaten, als sie Christus mit brummig-freundlicher Anteilnahme einen sanften Tod wünschen, ihre aus Knochen gefertigten Würfel als für den makabren Anlass passend und sich selbst aufgrund ihres Desinteresses als geeignete Zeugen seines Todes empfehlen. Ihr abschließender Tanz um das Kreuz besteht zur Hälfte aus einer exakten Wiederholung der ersten 25 Taktes des Vorspiels und macht damit rückblickend deutlich, dass Pasatieri schon in der Ouvertüre ein musikalisches Bild der unbeeindruckten, dumpf aber leidlich zufrieden dahinlebenden Menschheit zeichnet. Das zweite Motiv des Vorspiels, als Wechselschlag auf der Stelle tretend, kehrt in der ersten Strophe des Prologs wieder, und zwar genau in dem Moment, als die Erzählerin zum erstenmal den weißen Reiher nennt, und wird in der Folge zu seinem Leitmotiv. Das dritte Motiv – um nur noch eines unter vielen weiteren zu erwähnen – wird im Prolog selbst und daher bereits im Kontext spezifischer Worte eingeführt. Gleich dreimal nacheinander erklingt es in der zweiten Strophe, als davon die Rede ist, dass der Reiher so in sein Spiegelbild im Wasser vertieft ist, dass er alles andere vergisst.

BEISPIEL 5: Thomas Pasatieri, *Calvary*, das Motiv der Selbstversponnenheit

Dieses Symbol der Selbstversponnenheit bestimmt auch noch die dritte Strophe des Prologs; danach kehrt es bezeichnenderweise wieder, als die Musikerinnen in ihrer lyrischen Reflektion über die Spötter beobachten, dass deren höhnende Rufe an den Klang einer Flöte erinnern, die aus dem Knochen eines Reihers geschnitzt ist. Indem dieser poetische Hinweis auf den Missbrauch der Substanz Christi durch die verachtende Menge sich musikalisch des Bildes vom narzisstischen Reiher bedient, wird die Aufmerksamkeit, wie so oft in diesem Stück, von der Botschaft Christi auf sein Selbstgefühl als (göttliche) Person gelenkt.

Drei Bilder des Schmerzensmannes

Kulturkritiker haben versucht, die plötzliche Hinwendung zum Thema der Passionsgeschichte im Amerika des Jahres 1971 mit soziopolitischen Entwicklungen in Verbindung zu bringen. Tatsächlich hatte zu diesem Zeitpunkt die aus der Desillusionierung über die Erschießung Kennedys 1963 und den seit 1964 wütenden Vietnamkrieg entsprungene Flowerpower-Bewegung der amerikanischen Jugend ihren Höhepunkt in Richtung auf eine Hinwendung zum Religiösen überschritten. Die Rock- und Rauschszene hatte nach gehäuften Drogentoden ihre Anziehungskraft verloren, und Sinnsucher wandten sich vermehrt einer als "Jesus-People" bekannt gewordenen Gegenbewegung zu. Die Jesus-People waren bewusst antipolitisch, erhofften den Frieden nicht mehr in der Gesellschaft, sondern nur noch in der Innerlichkeit, und engagierten sich stark im sozialen Bereich. Den etablierten Kirchen warfen sie vor allem deren Jesusbild vor: Die Evangelikalen präsentierten ihn ihrer Meinung nach zu schlicht, mit zu wenig Sinn für das Wunderbare und die 'Show' seines Lebens; die Katholiken erschienen ihnen zu dogmatisch dem verpflichtet, was die Kirche aus Christus gemacht hatte, ohne dieses Bild immer wieder auf seine Ähnlichkeit mit einem intuitiv erfassten 'wahren Jesus' hin abzuklopfen.

Es erscheint durchaus möglich, dass diese Jesus-People, die gerade damals ihren Zenit als Massenbewegung erreichten und von den Medien sowohl Unterstützung als auch Vermarktung erfuhren, den Hintergrund der Begeisterung eines großen Publikums für die drei musikdramatischen Werke über den Schmerzensmann bilden. Für das dauerhafte Interesse an den Kompositionen jedoch dürfte eine solche den Zeitgeist betonende Begründung zu kurz greifen, und auch die Motivation der Schöpfer erklärt sich in keinem der Fälle so einfach. Pasatieri und Tebelak gehörten vor, während und nach der Konzeption ihrer Jesusportraits etablierten Kirchen an, während Lloyd Webber und Rice des öfteren betont haben, dass sie zwar von der Figur Jesu fasziniert, aber nicht gläubig seien.

Auch weichen die drei Darstellungen auf je ganz verschiedene Weise sowohl vom kirchlicherseits als auch vom durch die Jesus-People vermittelten Bild ab. Eine auffällige Gemeinsamkeit besteht ja darin, dass sie die Person und das Selbstverständnis Jesu als problematisch darstellen – was von den Kirchen umgangen wird, aber auch nicht im Interesse einer Jugendbewegung liegen kann, die auf das Vertrauen in die jederzeit verfügbare Erlösung durch Christus setzt. Allerdings ist der Grad, zu dem die Unsicherheit Christi den Hörern bewusst wird, in den drei Werken ganz unterschiedlich.

Der Anführer der Clowns, als den Tebelak und Schwartz ihren Jesus entworfen haben, erschließt sich dem Betrachter erst bei einigem Nachdenken als ein trauriger Held – quasi gegen den veröffentlichten Willen der Autoren, denen es angeblich darum ging zu zeigen, wieviel entspannten Spaß man mit den sonst so ernsten Lehrreden und Gleichnissen haben kann. Dabei stehen Kostümierung und Schminke in genau dem Ausmaß einer Einsicht entgegen, wie es bei Hofnarren und Zirkusclowns schon immer der Fall war. Unter der zu ausgelassenem Lachen anregenden Oberfläche ist der Clown ja bekanntlich traurig über das Schicksal und die Beschränkungen des schwachen Menschen. Unser Lachen über seine übertrieben täppische Darstellung der menschlichen Unfähigkeit, mit der täglichen Wirklichkeit zurechtzukommen, löst in uns eine Spannung, so dass wir uns von unserer eigenen, im Vergleich stets harmloseren Schwäche distanzieren, uns mit ihr abfinden können. Durch seine Akzentuierung in Verhalten und Kostümierung suggeriert der Clown, dass das Publikum Dinge wie Ungeschicklichkeit, Verwundbarkeit und Dummheit – die ganze *condition humaine* – nicht ernst nehmen muss. Doch hat uns ja nicht zuletzt Heinrich Böll mit seinen *Ansichten eines Clowns* daran erinnert, dass es gerade hier auch um Anregungen zur Selbsterkenntnis geht. Wenn die Augen vieler Clowns bei großem lachend-roten Mund je eine dicke Träne weinen, so will dies die Fröhlichkeit zugleich mit der Besinnlichkeit fördern; dieselben Mittel, die Heiterkeit auslösen, wollen auch zur Selbstbefragung anregen.

In diesem Spiegel, den sie dem Publikum scheinbar nur spaßhaft vorhalten, regen die clownesken Jünger in *Godspell*, aber auch der fast peinlich seinen eigenen Tod kommentierende Jesus dazu an zu fragen, wie es mit der Umsetzung der moralischen Ermahnungen bei der heutigen Menschheit steht. Wenn selbst seine direkten Anhänger bei allem, was Jesus ihnen auf verschiedenste Weise ans Herz zu legen versucht, immer den Standpunkt der Dreisten und Pfiffigen mindestens ebenso gut nachempfinden können wie den frömmerer Vorbilder, so liegt der Schluss nahe, dass der Predigende sich wie ein innerlich weinender Spaßmacher gefühlt haben mag, der damit rechnen muss, dass kaum einer seiner Hörer die Botschaft verstehen, geschweige denn umsetzen wird. Wenn der Jesus, der den Lehr- und Warnreden so viel Raum gibt, die bekannteren letzten Stationen der Geschichte – Abendmahl, Festnahme und Tod – im Zeitraffer durcheilt, so drückt sich darin wohl sein Zweifel aus, Aspekte, die keine heitere Darbietung erlauben, überhaupt vermitteln zu können. Seine absurden Schlussworte "O Gott, ich bin tot" entlocken dem Publikum ähnlich wie das "Lang lebe Gott!" des Chors allenfalls einen etwas bemühten Lacher. Dahinter verbirgt sich die durch diesen

Jesus und seine Jünger dargebrachte Überzeugung, dass Opfertod, Erlösung und Ewigkeit unverständlich bleiben müssen, ja eigentlich nur den bedauernswert verfrühten Abbruch des Wirkens eines engagierten Bußpredigers darstellen. Wir müssen uns fragen, was uns das unkonventionelle Leben dieses Jesus angeht, sofern sein Tod ein vielleicht tragisches, aber eben doch von vielen anderen Weltverbesserern geteiltes Schicksal war. Wie die Gegner der "Leben-Jesu-Forschung" stets beanstandet haben: Es ist nicht der "historische Jesus", an den Christen glauben, sondern der Auferstandene.

Die Charakterisierung des Jesus in *Jesus Christ Superstar* hat zwei Seiten, insofern dieser Beiname sowohl seine Wirkung auf die zeitgenössische Gesellschaft als auch den Langzeiteinfluss seiner Botschaft beschreibt. In der ersten Bedeutung zeichnet die Oper Jesus als ein von seinen Mitmenschen aufgrund idealisierter, nicht unbedingt tatsächlicher Eigenschaften verehrtes Idol. Diese Verehrung sagt mehr aus über die Gesellschaft, die den Starkult schafft, als über den Träger der Rolle selbst. Die Handlung erwähnt nichts, was erklären würde, warum er diesen Status hat; sein Anliegen wird einerseits als allgemein bekannt vorausgesetzt, andererseits aber sogar von seinen Nächsten höchst verschieden interpretiert. Wenn einzelne Jünger wie Simon der Zelot und Judas versuchen, ihn dafür zu gewinnen, ihre eigenen Ideen mit den seinen zu verbinden, erfährt man bezeichnenderweise über diese Ideen weit mehr als über die des Jesus. Er selbst erscheint in Monologen als Zweifler, als ein Mensch, der einst eine Mission zu haben glaubte, aber inzwischen nicht mehr sicher ist, was genau er ausrichten kann und wie. Er hat gerade *keine* Starallüren, ist alles andere als überzeugt von seiner eigenen Wichtigkeit, und wo er Judas und Simon Argumente entgegenhält, sind diese stets situationsspezifisch, nicht generell oder normativ. Die Bewegung, die er (freiwillig oder unfreiwillig?) ins Leben gerufen hat, gleitet ihm aus der Hand, er gerät in Konflikt mit den herrschenden Mächten und Verwaltern der offiziellen Moral. Damit wird er glaubwürdig als Repräsentant aller idealistischen Menschen, die am Bösen scheitern.

Was es mit der zweiten Bedeutung des 'Superstars' Jesus Christus auf sich hat, drückt Lloyd Webber so aus: "Wir haben versucht, eine Erklärung für Judas' Taten zu finden und auch dafür, warum Jesus ergeben in den Tod geht. In der Oper ist er ein Mensch wie jeder andere, mit Fehlern und voller Zweifel, ob er Gott ist oder nicht. Er erkennt, dass er sterben muss, um mehr Aufmerksamkeit für seine Heilsbotschaft zu erregen." Demnach ist Jesus schwach gerade da, wo seine Gegner unter den jüdischen Priestern ihn für stark halten, und stark da, wo Judas ihm mangelnde Konsequenz vorwirft. Die ihn umgebenden Jünger und noch mehr die ihn als Idol verehrenden

Fans sind, das vermittelt die Oper sehr eindringlich, nicht geeignet, seine Botschaft zu verstehen oder gar umzusetzen: Sie sind zu denkfaul und zu oberflächlich. Hätte man ihn, wie der Hohepriester Hannas vorschlug, ignoriert, belächelt und gewähren lassen, wäre seine Botschaft vermutlich mit ihm eines natürlichen Todes gestorben. Denn die problematische Begeisterung der Masse gilt einem innerlich einsamen Menschen, der seine Versuche, die Menschen zu einem authentischeren Leben zu überreden, zum Scheitern verurteilt sieht. Erst sein unschuldig erlittener Tod verleiht ihm und seiner inzwischen oft wankenden Überzeugung die Dramatik, die ihr eine Chance einräumt, wirklichen Einfluss zu erreichen. Judas, der den Armen und Unterdrückten konkret und unmittelbar helfen möchte, missversteht das Zögern und die Todesbereitschaft des einstmals bewunderten Anführers. Erst durch sein konsequentes Leiden wird Christus wirklich zum 'Superstar' im (heils-)geschichtlichen Sinne.

Doch ist die von Lloyd Webber beanspruchte Einsicht Jesu – dass er sterben muss, um mehr Aufmerksamkeit für seine Heilsbotschaft zu erregen – wiederum nicht ganz so eindeutig. Denn ist es am Ende wirklich *seine* Botschaft? Dieser Jesus empfindet sich nicht als Gottes Sohn, sondern vielmehr als menschliches Werkzeug Gottes. Als solches kann er Gott fragen, ob der nicht mehr von ihm verlange, als er irgend einem anderen Menschen zumute. Die heimliche Hauptaussage der Oper scheint der Grundwiderspruch von Prädestination und freiem Willen zu sein, der hier in Fanatismus mündet. Judas' Verzweiflung darüber, dass all sein Wollen und Tun, seine Hoffnungen und Selbstquälereien letztlich ohne Belang sind, da allein Gott der in der Geschichte Handelnde ist, stehen hier in direkter Parallele zur durchgängig gespürten Resignation des Jesus angesichts des unabänderlichen göttlichen Plans. Judas zerbricht daran, dass er nach Gottes Willen schuldig werden muss, während Jesus sich in die ihm zugedachte Rolle fügt. Auch er scheint keine Antwort zu wissen auf die Frage: 'warum gerade ich?' Er wirkt in seinem Schweigen ebenso wie in seinen wenigen tapferen Worten zutiefst schicksalsergeben, ja recht eigentlich hoffnungslos.

In Yeats' und Pasatieris *Calvary* sind Christus und seine Zeitgenossen überzeugt, dass er göttlich ist; seine Mission scheitert dennoch – oder gerade deswegen. Seine Fähigkeit, in das Leben der Menschen in übermenschlicher Weise einzugreifen, macht diese störrisch; sie suchen gerade keinen 'Superstar', und die meisten sehnen sich nicht nach seiner sie entmündigenden Liebe. Stattdessen empfinden sie seine Allmacht als bedrückend und nehmen ihm die implizite Beschneidung ihrer Selbstverantwortung – hier: der Freiheit, am Leben physisch oder psychisch zu scheitern – übel.

Damit geht es auch in dieser Oper um das Problematische eines den menschlichen Willen überschreibenden göttlichen Heilsplanes. Doch sind die Kräfte hier anders verteilt. Die Menschen, die sich derart übervorteilt fühlen, wehren sich. Zwar vermögen sie nichts gegen die einzelnen Manifestationen der himmlischen Strategie, doch sind sie fest entschlossen, sich die Freiheit der Meinungsäußerung vorzubehalten. Lazarus und Judas sparen nicht mit Beweisen ihrer inneren Ablehnung, und die Soldaten gehen über die ihnen angeblich bekannte Tatsache, dass dieser Verurteilte die Welt erschaffen haben soll, mit einem Schulterzucken, einem 'das macht für uns überhaupt keinen Unterschied', hinweg.

Christus selbst erscheint dabei als in höchstem Grade zwiespältig. Von Lehren – d.h. Anregungen, wie sich die Menschen selber läutern könnten – erfahren wir noch weniger als in *Jesus Christ Superstar*. Er ist gekommen, um durch Taten zu überzeugen: die Überwindung des individuellen Ablebens durch die Wiedererweckung des Lazarus und die des allgemeinen Todes durch sein eigenes Opfersterben. Doch zeigt er sich doppelt unsicher: Angesichts der Alternative zwischen der hilflos abhängigen Liebe, wie sie ihm die Frauen der ersten Erzählung darbringen, und dem Hass und Hohn, der ihm in der ersten Erzählung aus der Masse entgegen klingt, hofft er auf menschliche Anerkennung, auf die Dankbarkeit eines zum Leben Erweckten und die Achtung eines Zeugen seiner Wunderheilungen. Seine Abhängigkeit von dieser Bestätigung spiegelt sich in seiner Selbstverteidigung gegenüber denen, die nicht bereit sind, ihm seinen Wunsch zu erfüllen: Als kein Argument zu helfen scheint, führt er an, schließlich sei auch er ja nicht frei, nicht selbst entscheidender Urheber dessen, was er vollbringt; er erfülle lediglich seines Vaters Willen. Somit ist dieser Gottessohn in ganz ähnlicher Weise der Eigenverantwortlichkeit enthoben wie die Menschen; doch gilt ihm dies zur Entschuldigung, ihnen aber zum Ärgernis. Die schon eigentlich machtlosen, durch sein sie überwältigendes Eingreifen auch noch ihrer vermeintlichen Selbstbestimmung beraubten Menschen erweisen sich insofern als innerlich stärker als er.

Thomas Pasatieris Musik unterstreicht diese Perspektive. Indem seine Oper mit einer ausführlichen Vorausnahme des Tanzes um das Kreuz beginnt, der zum Unterhaltung des Hingerichteten veranstaltet wird, betont sie, dass dem als Mensch sterbenden Gott jede Würde verweigert wird. Christus muss sich hier nicht nur wie der traurige Clown oder der von drückenden Zweifeln geplagte 'Superstar wider Willen' der Einsicht stellen, dass sein Auftrag innerhalb des ihm als Mensch zur Verfügung stehenden Rahmens gescheitert ist, sondern der Erkenntnis, dass Gott sich irrt –

insofern seine Vorstellung von einer Erlösung des Menschen nicht durchführbar ist. Doch enthebt dieser Gedanke ihn selbst nicht dem Dilemma der Prädestination: Als bewegungsloser weißer Reiher muss er, so scheint es, immer wieder den Traum seines menschlichen Opferganges träumen. Insofern er selbst ein Aspekt des Gottes ist, der sich hinsichtlich der Bedürfnisse der von ihm Geschaffenen einer Illusion hingibt, ist er unwiederbringlich in die Betrachtung seines eigenen Spiegelbildes verloren und nimmt die Menschen um ihn herum ebenso wenig wahr wie der einsame Vogel die ihn umspringenden Fische.

Von *Godspell* über *Jesus Christ Superstar* zu *Calvary* geht es zunehmend nicht nur um das äußerliche Leiden der Passionsgeschichte, sondern vor allem um die innerlichen Qualen des an seiner Mission Scheiternden und einsam Hoffnungslosen. Entgegen der Erwartung, die sich durch den auffällig koinzidierenden Entstehungszeitpunkt und die den Komponisten gemeinsame Altersgruppe nahelegt, beschäftigen sich alle drei musikdramatischen Werke mit überzeitlichen Themen: mit der Diskrepanz zwischen der anspruchsvollen Botschaft und einer dafür nicht reifen Menschheit, dem Problem der menschlichen Freiheit angesichts der Allmacht Gottes und dem Selbstverständnis des Mannes aus Nazareth.