

Martin Horváth

Die Schuld der Väter

Als der bekennende Atheist und Kommunist José Saramago 1991 den Roman *Das Evangelium nach Jesus Christus* veröffentlichte, sorgte das nicht nur in Portugal für einen handfesten Skandal: Der Vatikan erklärte das Buch für blasphemisch, der portugiesische Kulturstatssekretär strich Saramago eigenhändig von der Kandidatenliste für den von der EU vergebenen Prix Aristeion.

Warum erregte die überzeugend erzählte und in archaisch anmutender Sprache verfasste Lebensgeschichte Jesu Christi derart die Gemüter, noch dazu, wo der Autor Jesus als charismatischen Prediger zeigt, der die Welt tatsächlich zum Guten verändern hätte können? Nun, sicher deshalb, weil Saramago letztlich die gesamte christliche Heilsgeschichte in Frage stellt: In einer der Schlüsselszenen des Romans offenbart Gott Jesus seinen Plan – der Kreuzestod des Sohnes solle zur Verehrung und Verherrlichung des Vaters führen, der bald nicht mehr nur vom winzigen Volk der Israeliten, sondern von der ganzen Welt angebetet würde. Die daraus entstehende neue universale Kirche baue auf dem Blut Christi, *der Zement ihrer Grundmauern wird ein Gemisch sein aus Verzicht, Tränen, Schmerzen und Peinigungen.*

Joseph spielt in dieser Geschichte nur eine Nebenrolle: Saramago nützt den Umstand, dass sein Namenspatron ein wenig beschriebenes Blatt ist: In den überlieferten Schriften ist er eine Randfigur, die Berichte über Herkunft, Alter, sein Wirken und seinen Tod sind widersprüchlich. Das Leben und Sterben Josephs nimmt zwar auch im Roman nur einen relativ kurzen Abschnitt ein – und ist doch Saramago zufolge unabdingbare Voraussetzung für das Leben und Sterben Jesu: Die Schuld der Väter, so heißt es, falle stets den Kindern auf den Kopf. Die „Schuld“, die Joseph auf sich lädt: dass er durch ein zufällig belauschtes Gespräch vom bevorstehenden Kindermord in Bethlehem erfährt, sich aber nur um die Rettung des eigenen Sohnes, nicht aber um die der anderen Kinder kümmert.

Joseph ist genauso wie sein Ziehsohn für Gott bloßes Werkzeug zur Umsetzung der eigenen Pläne: *Ich führte deinen anderen Vater an den rechten Fleck, damit er dort hörte, was die Soldaten meinem Wunsche gemäß sagten*, eröffnet er Jesus. Und er straft Joseph mit Alpträumen, in denen dieser glaubt, den eigenen Sohn getötet zu haben.

Die gefühlte Schuld treibt Joseph schließlich in einen völlig sinnlosen Tod: Er eilt einem Nachbarn zu Hilfe, der mit den Römern in Konflikt gerät. Obwohl er den Schwerverletzten, den er Zeit seines Lebens nicht sonderlich schätzte, nicht mehr vor dem Tod retten kann, harrt er bei ihm aus, bis er selbst von römischen Soldaten gefangengenommen und zusammen mit zahlreichen anderen Aufständischen im Alter von 33 Jahren gekreuzigt wird.

Saramago will uns mit dieser Vorwegnahme vom Kreuzestod Christi zeigen, dass beide einen sinnlosen Opfertod starben. Er stellt der christlichen *historia salutis* die Unheilsgeschichte eines Gottes gegenüber, der nicht das Wohl seines Volkes im Sinne hat, sondern bloß die eigene Macht. Er sagt uns, dass es nach dem Jüngsten Gericht statt der versprochenen *neuen Erde*, in [der] die *Gerechtigkeit wohnt* (2 Petr 3,13) nur weiteres Leiden geben würde: Es gibt keinen göttlichen Heilsplan, keine eschatologische Vollendung, kein Reich Gottes – oder zumindest keines, in dem es sich zu leben lohnt.

Die wichtigste Ausgangsbasis für die *Josephspassion* bildete natürlich der Text Saramagos; einige Schlüsselsätze daraus haben Eingang ins Libretto gefunden, der große Rest wurde gewissermaßen „extrapoliert“. Die zweite wichtige Quelle boten die Bach'schen Passionen, die ihrerseits auf unterschiedliche Ursprünge – Bibeltexte, traditionelle Kirchenlieder sowie neu verfasste Texte – zurückgehen.

Ähnlich wie bei Bach muss die Sprache auch in der *Josephspassion* die drei Funktionen der *narratio* (der Passions-Erzählung), der *explicatio* (der Erklärung und Deutung) und der *applicatio* (der Relevanz des Geschehens für die Gläubigen) erfüllen. Die *narratio* passiert in der Erzählung des Evangelisten und in den arioso-artigen Einwüfen der für die Handlung zentralen Einzelpersonen, die ähnlich den Soliloquenten der barocken Passion agieren. *Explicatio* und *applicatio* teilen sich auf das Vokalensemble (Zwischenrufe) und den Chor (Choräle) auf. Die von Semier Insayif verfassten Zwischenrufe sind, auch wenn sie von einem mehrstimmigen Ensemble vorgetragen werden, in ihrer Funktion am ehesten den Arien in Bachs Passionen zu vergleichen: Sie bieten die Möglichkeit des kontemplativen Innehaltens und subjektiven Nachdenkens über das Geschehen aus heutiger Sicht. Auch die Choräle kommentieren die Handlung, bleiben aber zeitlich und sprachlich näher an der

Passionserzählung und stellen dem „Ich“ der Zwischenrufe das kollektive „Wir“ der Gläubigen gegenüber. (Das Verfassen neuer Texte zu traditionellen Choralmelodien war übrigens in der Barockzeit gängige Praxis: Der Choral *O Haupt voll Blut und Wunden*, den Bach allein in der Matthäuspassion fünf Mal verwendet – in der *Josephspassion* erklingt er zwei Mal mit verschiedenen Texten –, basiert beispielsweise auf einem Hymnus aus dem 13. Jahrhundert, der im 17. Jahrhundert von Paul Gerhardt ins Deutsche übertragen und über eine Melodie von Hans Leo Hassler gelegt wurde, die dieser ursprünglich für das Liebeslied *Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart* komponiert hatte.)

Darüber hinaus stellt der auf den Emporen platzierte Chor am Beginn zwei Prophezeiungen in den Raum – die alttestamentarische vom Kommen des Messias (Jes 9,1) und die neutestamentarische (Mt 1,20) mit Josephs Traum von Marias Sohn als Erlöser –, die er am Ende in Zweifel ziehen wird. Dazwischen beschränkt er sich auf kurze kommentierende Einwürfe, die in den dramatischeren Szenen eine ähnliche Funktion wie Bachs Turba-Chöre erfüllen und manchmal kurze Zitate aus ebendiesen enthalten.