

Alte und neue Lieder zur Passion

An den Passionsliedern in unseren Gesangbüchern wird besonders deutlich, wie sich der Glaube an Gott verändern kann. Manchen Christen – auch TheologInnen – fällt es heute schwer, den Glauben an die Erlösung von Sünde und Schuld mit Jesu Tod zusammenzudenken, so wie es in vielen Liedern geschieht. Nicht nur kirchenferne Menschen, auch Gemeindeglieder fragen heute nach den Ursachen und Begründungen einer Kreuzes- und Opfertheologie.

Diese Fragen dürfen allerdings nicht nur den Passionsliedern, sondern sie müssen auch an die Bibel, an Auslegungstraditionen und an heutiges Reden von Gott gestellt werden. Wir haben uns immer wieder neu an der schweren und unbequemen Frage abzuarbeiten, was Jesu Passion und Auferstehung für uns bedeuten, welche Verbindungen zwischen Jesu Leben und Leiden mit unserem Leben (und Leiden) bestehen. Daß das eine anstrengende, geradezu als dumm und ärgerlich empfundene Angelegenheit sein kann ist keine neue Erkenntnis, sondern biblisch bezeugt (vgl. 1 Kor 1, 18; 23). Ich halte es dabei für lohnend, in das Nachdenken über Jesu Kreuzigung neben den zahlreichen „ärgerlichen“ Bibelstellen auch die „ärgerlichen“ alten Passionslieder einzubeziehen.

O große Not! / Gott selbst liegt tot (EG 80,2). So lautet der ursprüngliche Beginn der zweiten Strophe von Johann Rist 1641. Die weiteren Zeilen dieser und der nächsten Strophe benennen eine Kausalität zwischen Sünde, Kreuzestod und Erlösung. Eine solche Kausalität ist besonders in den Passionsliedern des 17. Jh. sehr ausgeprägt dargestellt. Sie bilden, wie die Hymnologin Elke Axmacher dargelegt hat, die Struktur der zeitgenössischen Passionspredigten ab, die nicht nur in den Gottesdiensten gehalten sondern auch in vielen Andachtsbüchern zum Nachlesen und Meditieren veröffentlicht wurden. Immer beginnen diese Lieder nach einer Einleitung mit der „Historia“, der biblischen Geschichte von Jesu Kreuzigung. Es folgen die Fragen nach der "Ursache", dem "Nutzen" und den ethischen Konsequenzen, also der Lehre aus Jesu Leiden und Sterben.

Was ist doch wohl die Ursach solcher Plagen? / Ach, meine Sünden haben dich geschlagen; / ich, mein Herr Jesu, habe dies verschuldet, / was du erduldet (EG 81,3) dichtet Johann Heermann 1630. Auch Paul

Gerhardt benennt die „causa“, die Ursache: *Ich, ich und meine Sünden, / die sich wie Körnlein finden / [...] die haben dir erreget / das Elend, das dich schläget ...* und fährt fort: *Ich bin's, ich sollte büßen ...* (EG 84,3 und 4). In Bachs Matthäuspasion folgt diese Strophe nach dem Jesus-Wort „Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten“ und dem anschließendem Chor, in dem die Jünger fragen „Herr, bin ich's?“. Ich bin's! Dieser geniale Stichwortanschluß und die bewusst unhistorische Verknüpfung des Evangelienberichts mit dem zeitlos verstandenen Schuldbekenntnis eines verallgemeinerbaren Ichs aus der Feder Paul Gerhardts, 1600 Jahre nach Jesu Passion, deutet den Verrat des Judas als nicht singulär – auch Petrus hat Jesus ja verraten. Und wir sind an diesem Verrat ebenfalls beteiligt, wenn wir z.B. individuell oder als Teil unserer Gesellschaft gegenüber verarmten, kranken oder geflohenen Menschen durch unterlassene Hilfeleistung das Gebot der Nächstenliebe verletzen.

Im Gesangbuch Singt Jubilate (SiJu), dem Beibuch unserer Landeskirche zum EG, steht unter der Nr. 17 ein Passionslied, das ohne die explizite Nennung des Christusnamens auskommt, auch von Schuld und Opfer ist nicht die Rede. Die fünf Strophen reden ein Du an, dessen Leiden in den ersten vier Strophen aufgezählt und vorsichtig gedeutet werden (*der du mein Bruder bist...*, Str. 2; *Im Leiden lebst du vor, was wirklich trägt und hält*, Str. 4). Die letzte Strophe, ein Gebet, weist mit ihren Bitten *Erstehe neu in mir. Erstehe jeden Tag* schon auf Ostern hin. Die Beziehung zwischen Jesu Passion und dem lyrischen Ich wird nicht nur durch die Anrede *du* in allen Strophen zum Ausdruck gebracht. Auch die Tempuswahl – alle Strophen stehen im Präsens – zeigen *meine* Verbindung zu dem *du*. Besonders merkwürdig ist die Vagheit der Zeitangabe in der ersten Strophe: Die *ferne Zeit* kann in der Vergangenheit, aber auch in der Zukunft liegen. Das folgende Verb *gehst* im Präsens bringt keine Klarheit sondern verstärkt den Eindruck von Zeitlosigkeit, man kann auch sagen: von einer epochenübergreifenden Präsenz des leidenden Christus.

In der Reformationsdekade liegt es nahe, auch nach der Passionsfrömmigkeit der ReformatorInnen zu fragen. Passionslieder von Martin Luther werden wir im EG allerdings vergeblich suchen – er hat

keine geschrieben. Dafür ist seine Kreuzestheologie in vielen seiner Lieder präsent, auch in seinem Osterlied *Christ lag in Todesbanden für unsre Sünd gegeben* (EG 101).

Von dem Reformator und Vorsteher der sogenannten Böhmisches Brüder, Michael Weisse, haben wir eine gedichtete Liedpassion *Christus, der uns selig macht* (EG 77), in der die verschiedenen Stationen des Leidensweges Christi am Karfreitag stropfenweise auf die 7 horae canonicae, d.h. auf die Tageszeiten des klösterlichen Stundengebets verteilt sind. Auch in den Evangelien werden drei Tageszeiten ausdrücklich genannt: „Die dritte Stunde, da sie ihn kreuzigten“ (Mk 15,25); die Sonnenfinsternis in der sechsten Stunde (Mk 15,33; Mt 27,45; Lk 23,44); Jesu Tod in der neunten Stunde (Mk 15,34; Mt 27,46). Michael Weisse erweitert die biblischen Angaben zu einem kunstvoll gestalteten „Horenlid“ – so nennt Bert Brecht dieses alte Kirchenlied, dessen Strophen 2-6 er in sein Drama „Mutter Courage“ aufnahm. In der ersten Strophe von *Christus, der uns selig macht* wird die Vigil zur Mitternacht genannt; in der zweiten Strophe folgt die Prim (6 Uhr), die *erste Stund am Tag*; die dritte Strophe *Um Drei* meint die Terz, also 9 Uhr; die vierte Strophe *Um Sechs* meint die Sext, also 12 Uhr; die fünfte Strophe meint die Non zur neunten Stund, also 15 Uhr; von den Ereignissen nach Jesu Sterbestunde zur Vesperzeit, also um 18 Uhr, berichtet die sechste Strophe; und die Complet um 21 Uhr ist in der 7. Strophe *Da der Tag sein Ende nahm* erreicht. Das Lied schließt mit einer Gebetsstrophe und einer knappen theologischen Deutung der Passion. Auch sonst finden sich in diesem berichtenden Lied nur wenige kurze Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen Jesu Leiden und unserem Leben: In der Überschrift zum Lied ist *Christus* als derjenige bezeichnet, *der uns selig macht*, das reformatorische *für uns* (3. Zeile) darf nicht fehlen, und die sechste Strophe endet mit der nüchternen Feststellung *nur um unsertwillen*.

Auch in dem schwedischen Lied *Er zog den Weg, den schweren* (SiJu 16) von Britt G. Hallqvist ist das reformatorische „pro nobis“ in den letzten Zeilen der drei Strophen vorhanden: 1. *Er ging den Weg für sie. Er ging und tat's für sie.* 2. *Er schwieg und litt für sie. Er schwieg und tat's für sie.* 3. *Er litt und tat's für uns, für alle und für uns.*

Warum habe ich diesem alten Lied von Michael Weisse so viel Platz eingeräumt? Weil ich hier einen weiteren theologischen Aspekt von Kirchenliedern zeigen will: Die kunstvolle Übersetzung des Bibeltextes in Poesie und Musik (auf die Musik kann hier aus Platzmangel fast gar nicht eingegangen werden), und die ästhetische Gestaltung besonders der Passionslieder. Schauen Sie einmal das andere Lied aus dem Kreis der Böhmisches Brüder *Jesu Kreuz, Leiden und Pein* (EG 78) an und verfolgen in den Strophen 2-8 die

Stationen des Lebensweges Jesu von seiner Geburt (Weihnachten, Gründonnerstag, Karfreitag) bis zu seinem Tod; und beachten Sie die formale Strenge, mit der die Strophenanfänge gestaltet sind. Wer die Möglichkeit hat, sich in den Heften der Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch über die weiteren Passionslieder zu informieren, wird staunen, mit welcher sprachlichen und formalen Meisterschaft Johann Heermann (*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* EG 81), Paul Gerhardt (EG 83, 84, 85) und andere Dichter ihre Lieder gebaut haben. Ja, auch die formalästhetische Gestaltung ist eine theologische Dimension des Kirchenliedes! Das Reden von Gott, von Jesus Christus, von seinen Taten für uns muss diesen angemessen, also gut und schön und sinnlich erfahrbar sein.

Das gilt auch für moderne Passionslieder. Der Komponist Manfred Schlenker hat – so teilt er selbst mit – das Kreuz in Kurt Ihlenfelds Lied *Das Kreuz ist aufgerichtet* (EG 94) nicht nur hörbar sondern auch sichtbar gemacht: Dem zweiten Melodieton, der das Wort *Kreuz* trägt, ist ein Kreuz vorgezeichnet, und die ersten drei Melodiezeilen steigen Schritt für Schritt an, richten sich, passend zum aufgerichteten Kreuz langsam auf. In der zweiten Liedhälfte – der Text spricht von menschlicher Sünde und von Gottes Hingabe – senkt sich die Melodie wieder zurück zum Grundton.

Gesangbücher spiegeln Frömmigkeitsgeschichte(n) und Auslegungstraditionen, wie das übrigens die Bibel auch tut. Die Passionslieder aus den verschiedenen Epochen in unseren beiden Gesangbüchern zeigen, was Menschen glaubten und glauben können oder wenigstens wollen. Wenn wir auch manches nicht mehr glauben und schon gar nicht so formulieren können, wie das unsere Vorfahren getan haben, so sollten wir die alten und die neuen Lieder doch miteinander ins Gespräch bringen, besser: dem Gespräch zwischen ihnen Aufmerksamkeit schenken. Denn sie reden ja schon miteinander. Die neuen Lieder beziehen sich auf die alten, wiederholen manches, formulieren anderes neu, bringen neue Gedanken ins Spiel (z.B. *Ich gehöre dazu* SiJu 15). Und die alten Lieder weisen weit über sich und ihre Zeit hinaus, wenn sie z.B. den betrachtenden, meditierenden Aspekt des Glaubens in den Vordergrund stellen. Die Bitte am Schluß des Horenliedes (EG 77), daß wir Christi *Tod und sein Ursach fruchtbar nun bedenken* mögen, scheint mir sehr aktuell zu sein.

Britta Martini