

## **Peter Sellars und Simon Rattle mit der ritualisierten Johannespassion in der Berliner Philharmonie - Eindrücke aus der Probenarbeit**

Als John Neumeier 1980 mit seiner Hamburger Balletttruppe J.S. Bachs Matthäuspassion aus dem Geiste des modernen, expressiven Tanztheaters in bewegt-verdichteten Bildern und Gesten neu auferstehen ließ, schien er für manche Menschen ein Sakrileg verletzt zu haben. Bachs Karfreitagsoratorium zu *tanzen* und damit ein liturgisch-musikalisches in ein theatralisch-musikalisches Geschehen zu verwandeln und auf einer Bühne aufzuführen - war das nicht ein Frevel an dieser ernsten Musik, die ihren Platz vornehmlich im protestantischen Gottesdienst und im Kirchenraum hatte?

Schon zu Lebzeiten Bachs empfand mancher Zeitgenosse, welches Potential in dieser Musik steckte: „*Als nun diese theatralische Music angieng, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: ‚Was soll daraus werden?‘ Eine alte adeliche Witwe sagte: ‚Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera comödie wäre‘.*“ (Der sächsische Pfarrer Christian Gerber im Jahre 1732)

Für viele Menschen jedoch kam die Choreographierung der Matthäuspassion, die dieses opernhaftheatralische Element aufgriff und durch Tänzer verkörpern ließ, einer Offenbarung gleich, und ihr Erfolg beim Publikum und der Kritik und der Einfluss auf andere Künstler waren durchschlagend. Dreißig Jahre später haben sich der amerikanische Regisseur Peter Sellars und die Dirigenten Simon Rattle und Simon Halsey der Bachschen Matthäuspassion und erneut jüngst wieder auch der Johannespassion in einer Inszenierung genähert.

So gab es 2010 und 2013 im Rahmen der Salzburger Festspiele und in der Berliner Philharmonie szenische Aufführungen der Matthäuspassion, jedoch nicht in einem Kirchenraum oder im Rahmen eines Gottesdienstes. Sellars will keine Glaubenssätze predigen, geschweige denn musikalische oder religiöse Dogmen bekräftigen. „*Wir möchten,“ so umschreibt er das Konzept der „rituellen Inszenierung“, „von den spirituell aufgeladenen Lebensentwürfen sprechen, mit denen sich jeder Mensch zu jeder Stunde befassen muss.“*

In der letzten Februarwoche haben nun die Proben und Aufführungen zur Bachschen Johannespassion stattgefunden, zu denen sich wiederum Peter Sellars, der Rundfunkchor Berlin unter Simon Halsey und die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle zusammengefunden haben. „*Es ist kein Theater. Es ist ein Gebet, eine Meditation*“, - so umschreibt Sellars seine Intention.

Für 16:15 Uhr ist der Probenbeginn angesetzt. Angesichts des sanften Chaos und Stimmengewirrs auf dem Podium der Berliner Philharmonie bezweifle ich, dass es einen pünktlichen Beginn geben wird. Doch es ist noch nicht ganz 16:16 Uhr, da ordnet und beruhigt sich das unruhige Treiben von Chor, Orchester, Solisten, Assistenten und Technikern; Simon Rattles legere Erscheinung und sein kurzes, prägnantes Händeklatschen wirken auf natürliche Weise autoritativ. Im Nu haben sich die beiden Klangkörper geordnet. Es wird sehr still.

Der Rundfunkchor hat sich vom Zuschauerraum aus links gruppiert, und empfängt noch eine Anweisung von Simon Halsey. Die auf ein barockes Orchestermaß reduzierte Zahl der Philharmoniker dagegen hat sich quasi gegenüber halbkreisförmig nach rechts hin angeschlossen, so dass innerhalb dieses Halbrunds das in goldfarbenedes Licht getauchte Pentagramm des Podiums Raum und Rahmen für Bewegungen des Chores, des Evangelisten Mark Padmore und die Solisten schafft.

Rattle probt zunächst ohne Orchester mit der Partitur in der linken Hand, mit der rechten dirigierend, den Schlusschoral. Noch will sich jedoch der Chorklang nicht öffnen, es klingt besonders in den Höhen eng. Halsey steht etwas im Hintergrund und macht bei der Stelle „Als dann vom Tod erwecke mich, dass meine Augen sehen dich in aller Freud, o Gottes Sohn ...“ eine weit ausladende, öffnende Geste. (Die schon Jahrzehnte währende konkurrenzlose Zusammenarbeit und Freundschaft der beiden Dirigenten darf man für die Musikwelt und für Berlin in vieler Hinsicht geradezu als ein goldenes Zeitalter ansehen).

Der dritte im Bunde ist der Regisseur. In der in ein warm einhüllendes Dämmerlicht getauchten Philharmonie umgibt ihn eine heitere, und doch auch beinahe priesterliche Präsenz, eine enorme Konzentration und zugleich Leichtigkeit, die aus jedem Schritt, aus jeder Geste spricht. Wie er sich einzelnen Musikern, etwa dem lange Zeit ausgestreckt am Boden liegenden Christus (Roderick Williams), seinem Regieassistenten, einzelnen Chormitgliedern zuwendet, wie er sich mit dem Dirigenten austauscht, häufig gutgelaunt auflachend - darin wirkt eine unaufdringlich-sanfte und doch entschiedene Kraft, die jeden einzelnen ins Mit-Wirken und in ein im Laufe der Probe immer präziseres Mitentwickeln seiner Vorstellungen vertrauensvoll einbezieht.

Hört man zwischendurch Peter Sellars' homerisches, ansteckendes Gelächter durch die Philharmonie schallen, dann wird an seiner intensiven Präsenz sofort vorstellbar, dass dieser zierliche, in manchen Momenten jugenhaft wirkende Amerikaner mit dem markanten Körperbau und dem farbig gemusterten weiten Hemd mit der auffallend langen Halskette darüber geradezu ein sanfter Riese ist, der dem „sanften Gesetz“ des Organischen in der Klangrede und den bildhaften Gesten in der Musik Bachs zu folgen vermag ...

*„Vielleicht erschließt ein weltlicher Rahmen dem Werk neue Möglichkeiten ... Vielleicht gelingt es uns, die Choräle nicht als formelhafte Aussagen einer offiziellen Körperschaft zu begreifen, sondern*

*als zutiefst persönliche Gedanken und Äußerungen, die niemand von uns auch nur im Traum anderen gegenüber laut aussprechen würde. Was wir als Künstler bestenfalls leisten können, ist, jedem von uns einen individuellen und - angesichts unserer kurzen gemeinsamen Zeit hier im Konzertsaal - hier auf der Erde, ganz persönlichen Zugang zu diesem Werk zu eröffnen.“*

Diese Vorstellungen von Sellars sind geboren aus einer lebenslangen Berührung und dem Eintauchen in die Musik Bachs. Seit seiner Kindheit ist er u.a. dem gesamten Kantatenwerk Bachs aktiv begegnet. Im Musikstudium, das er parallel zu seinem Literaturstudium in Harvard absolvierte, hat er seine Liebe zur Musik Bachs professionell vertieft. Und damit ist er für die beiden Dirigenten ein gleichberechtigter und gleichschwingender Partner, der nicht etwa nur sein ganz persönliches theatralisches Inszenierungskonzept mitbringt, dem sich Chor, Solisten und Orchester mehr oder weniger unterzuordnen oder einzufügen hätten.

Nichts liegt ihm im Zusammenwirken mit seinen beiden Kollegen, dem Chor und dem Orchester ferner, als diese Vorstellungen einfach durchzusetzen. Vielmehr spürt man, selbst in diesem späten Probenstadium einen Tag vor der Generalprobe, (der tags darauf die erste von drei „rituellen Inszenierungen“ folgen werden), dass das Geschehen nicht vollständig festgelegt ist, sondern dass alle Beteiligten in einem prozesshaften Fluss agieren. Hier wirkt daher nicht die Angst etwas falsch zu machen, sondern das Vertrauen in dieses Werk und in die eigene menschlich-künstlerische Kraft, die an der Musik Bachs und ihrem existenziell verstandenen Inhalt zu sich selbst hin und über sich hinauszuwachsen vermag.

Erschütternd deutlich wird das an Mark Padmore, der seinen gesamten Evangelistenpart in- und auswendig gestaltet (wie übrigens auch der Chor und die Solisten). Er trägt mit seinem dramatisch-natürlichen Gestus die Statik und Spannung des gesamten Geschehens. Wie sollte solch eine gestalterische Riesenaufgabe - noch dazu ist er Engländer und das Deutsche ist nicht seine Muttersprache - auch auf der Grundlage von Angst zu bewältigen sein?

Zum noch hörbar angespannten Topi Lehituu (Tenorarien) beispielsweise sagt Sellars daher auch: *„It would be nice, if you could move from ...“*, und nicht etwa: *„You have to move from ...“*. Als Magdalena Kocena ihre Altarie „Von den Stricken meiner Sünden“ singt, nähert sich der Regisseur langsam dem Rand des Podiums, nimmt intensiv die energetische Spannung der Sängerin auf, vollzieht nun seinerseits spannungsgeladene Gesten, die die Altistin freilich nicht sehen kann, da sie ihm den Rücken zuwendet. Aber trotzdem: man spürt förmlich ihre Resonanz auf die Energie, die von den Bewegungen Peter Sellars ausgeht. Ganz von innen heraus fließt seine Gestik und erreicht die Sängerin, ohne dass sie hinschauen müsste um aufzunehmen und wiederum auszudrücken, was ihr da angeboten wird.

Sellars fordert also weniger zu etwas auf. Er lädt vielmehr den oder die Mitwirkenden freundlich zugewandt ein, sich eigenen, neuen und größeren Raum zu nehmen, anstatt anzuordnen, wie dieser

zu füllen sei. Auch scheut er sich nicht, sich der Continuogruppe von Orgel, Cello, Kontrabass und Fagott zuzuwenden und diese zu bitten, seinen Intentionen zu folgen, was vielleicht eher Sache Simon Rattles wäre. Der aber lauscht seinem Kollegen beredt schweigend und lächelnd. Der sportliche Begriff „Team“ trifft jedoch die Atmosphäre nicht, welche die beiden Dirigenten und den Regisseur (und einen vierten im Bunde, von dem ganz am Ende noch zu sprechen sein wird) umgibt. Treffender beschreibt die Probenatmosphäre der Begriff des Familiären. So wie hier drei Musiker an den Ausdrucksnuancen der Bewegungen, den körperlichen und musikalischen Gesten arbeiten, so gibt es in diesem Entwicklungsprozess nicht die Ambivalenz zwischen den Ausführenden und dem Dirigenten einerseits oder den Probengästen im Saal und den Ausführenden unten auf dem Podium im Fokus des goldenen Lichtkegels andererseits.

*„Ich spreche von ‚uns‘, weil es im Konzept von Bachs Passionen keine Zuschauer und keine Zuhörer gibt, sondern nur Mitwirkende.“*

Was Peter Sellars da ausspricht, macht das Geheimnis der entspannten und oft von heiterem Gelächter unterbrochenen Probenatmosphäre aus. *„Wir alle sind als Zeugen anwesend, werden aufgerufen, unsere Aussage zu machen, wir alle müssen uns schwierige Fragen stellen, uns in Andere hineinversetzen und mit neuem Ziel, neuem Bewusstsein und neuer Entschlusskraft in unser eigenes Leben zurückkehren. Bachs Konzept schließt kompromisslos jeden mit ein. Er bedient sich der Erzählung, der Meditation, der persönlichen Innenschau und der kollektiven Krise. Unsere eigenen inneren Konflikte werden uns als grundlegende Widersprüchlichkeiten der Welt vorgeführt, und die immer höheren Ebenen persönlicher und kollektiver Erkenntnis steigern das Gefühl persönlicher und kollektiver Verantwortung. Das bloße Ausmaß des Werks stellt unsere Duldsamkeit auf die Probe und wird zu einem überwältigenden Exerzitium des Mitleidens.“*

Manch einen der Chorsänger hatte das, was Peter Sellars hier zum Ausdruck bringt, schon 2010 und im Oktober 2013, in der Konfrontation während der Proben zur Matthäuspassion, zu Tränen berührt - und uns Zuhörer jetzt während dieser Probe auch. Unmöglich, sich der Wirkung der bewegten Bilder in ihrer Verschmelzung mit der Musik zu verschließen, etwa bei der unfassbar fein ausbalancierten Arie „Mein teurer Heiland...“ im Dialog zwischen dem wunderbar geschmeidigen Bass Christian Gerhahers, dem Solocello und dem Chor.

Überhaupt - was leisten Chor und Solisten hier! Sie alle singen ja das gesamte Werk auswendig, und scheinen sogar die Taktzahlen allesamt gleich mitgelernt zu haben, denn auf jede Ansage Rattles, um eine Passage zu wiederholen, reagieren die Sänger und Gesangssolisten sogleich präzise und ohne suchendes Zögern, allen voran der Evangelist Mark Padmore. Er gestaltet seinen entscheidend tragenden Part mit einer staunenerregenden, stimmlichen Leichtigkeit und zugleich einer tief berührenden Ausdrucksstärke - ein Wunder an Gelassenheit, Gestaltungs- und Gedächtniskraft!

Am Ende der Probe, nach fast drei Stunden intensiver Arbeit, umarmt Sellars die pausenlos beanspruchten Continuospiele herzlich, dankt ihnen. Was wäre die Musik Bachs ohne das

Fundament des „göttlichen Generalbasses“ und ihrer irdischen Vertreter in Gestalt des Organisten, Cellisten und Kontrabassisten sowie des Lautenisten und der beiden Fagottisten?

Neben dem normalen Fagott hat Bach auch ein Kontrafagott vorgesehen, das die Bassstimme mitspielt ... als er seinem Werk eine neue Dimension und Klangfarbe der Abgründigkeit und existenziellen Tiefe hinzufügen. Es entsteht eine Dunkelheit und Tiefe des Klangbildes, die man vorrangig fühlt und spürt, als dass man sie bewusst immer physisch zu hören vermag. Und als der Klang des Kontrafagotts in der Arie „Von den Stricken meiner Sünden“ während der letzten Takte zu körperlich- aufdringlich und zu „knurrig“ gerät, bittet Rattle den Fagottisten, auf die letzten drei Takte hin leiser zu werden um dann - fast unmerklich - ganz aussetzen. Die Passage wird wiederholt - und jetzt ist das klangliche Ergebnis stimmig.

Einer der wichtigsten Mitwirkenden sei zum Schluss noch erwähnt - die Berliner Philharmonie selbst.

Während des zweimal geprobtten Schlusschores „Ruht wohl, ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ bildet in der Mitte des Podiums eine kleine Gruppe von Chorsängern ein Oval um den imaginären Leichnam Jesu herum, wiederum vom ganzen Chor umhüllt, der zu uns Zuhörern hingewendet sich mit Gesten und Blicken öffnet. Vom ersten Ton an klingt es, als würde in dem beseelten Raum ein riesiges, unsichtbares Herz langsam im aus- und wieder einatmenden Gestus der Musik zu schlagen beginnen. Es scheint wie der Herzschlag der Philharmonie selbst, in dem sich der Herzpuls aller Mitwirkenden wunderbar berührend zu synchronisieren vermag ...

(Veröffentlicht in der Epoch Times am Samstag, 1. März 2014)