

## Der Wiedergekreuzigte

In seinem Roman *Ho Christós xanastavrónetai* [Der wiedergekreuzigte Christus] beschreibt Nikos Kazantzakis (1885-1957), wie der Hirte Manolios damit betraut wird, im nächsten der Passionsspiele, die seine exilgriechische Dorfgemeinde alle sieben Jahre aufführt, die Rolle des Christus zu spielen. Als er in Vorbereitung auf diese Aufgabe über sein Leben nachdenkt, entdeckt er die eigene Affinität zu Jesus. Die Schlussfolgerungen, die er aus dieser Einsicht für sich selbst und seine Mitmenschen zieht, sind den Wohlhabenden und Sinnenfreudigen des Dorfes jedoch ein Ärgernis. Da er seine neu gewonnene religiöse und sozial-ethische Haltung nicht aufgeben will und sich auch bald nicht mehr seiner niedrigen Stellung gemäß einschüchtern lässt, stellt er eine Bedrohung für den Status quo dar. Am Ende tötet ihn seine Dorfgemeinschaft für seine angeblich "bolschewistischen" Ideen von brüderlicher Liebe und sozialer Gerechtigkeit.

Wenige Jahre, nachdem Kazantzakis' Roman 1948 auf griechisch, 1951 auf deutsch und 1954 auf englisch erschienen war, erbat der nach Nordamerika emigrierte tschechische Komponist Bohuslav Martinů (1890-1959) die Zustimmung des Dichters, auf der Basis der englischen Übersetzung ein Libretto ausarbeiten zu dürfen. Dieses wurde zur Grundlage seiner fünfzehnten Oper, *The Greek Passion*, die er ursprünglich für das Londoner Covent Garden komponierte. Das berühmte Haus lehnte jedoch die erste, 1957 eingereichte Fassung mit der Begründung ab, das Werk enthalte zu viel gesprochenen Dialog. Es ist dem Martinů-Forscher Aleš Březina zu verdanken, der das Manuskript aus in alle Winde verstreuten Fragmenten rekonstruierte, dass diese Urfassung schließlich 1999 im Rahmen der Bregenzer Festspiele aufgeführt werden konnte. Eine nach den Anregungen der Londoner Kritiker revidierte Fassung, die Martinů 1959 fertiggestellt hatte, erfuhr ihre Premiere dagegen bereits 1961 in Zürich und liegt heute auch in einer CD-Gesamtaufnahme vor.

Manolios ist ein ungewöhnlicher Roman- und Opernheld, insofern seine Biografie als Nachstellung – 'Refiktionalisierung' – der biblischen Passionsgeschichte angelegt ist. Diese wird im Roman ergänzt durch zwei weitere mythopoetische Stränge, die der Haupthandlung Tiefe verleihen und der Christusfigur erlauben, zusätzliche Dimensionen aufzuschließen.

Literaturwissenschaftler, die sich mit Kazantzakis' Roman beschäftigen, erkennen in ihm eine Kristallisation zweier den Autor lebenslang bewegender Themen: das religiös motivierte Selbstopfer und den moralischen Anspruch innerhalb menschlicher Gemeinschaften. Die Haupthandlung, die Vorbereitung auf das geplante Passionsspiel, lässt sich im Lichte der Auseinandersetzung mit christlichen Themen in anderen Werken des Dichters, vor allem in *Mein Franz von Assisi* und *Die letzte Versuchung Christi*, beleuchten; der zweite Strang, das Dilemma der aus einem anderen griechischen Dorf vertriebenen Flüchtlinge und die feindselige Haltung, die ihnen aus der wohlhabenden Schwestergemeinde entgegenschlägt, spiegelt sicher nicht zuletzt Kazantzakis' grundlegende Lebenserfahrung: Während vieler im Ausland verbrachter Lebensjahre beklagte er sich oft, dass es dem modernen Griechenland an echter Vision und Menschlichkeit fehle und die orthodoxe Kirche auf das Liturgische fixiert sei, aber die Diakonie vernachlässige. Ähnliche geistige und biografische Gründe mögen für Martinůs Affinität mit dem Stoff gelten. Auch er schrieb etliche religiöse Werke, die jenseits des Liturgischen eine eigenständige Auseinandersetzung mit biblischen Themen dokumentieren (vgl. vor allem seine *Feldmesse* und *Die Weissagungen Jesajas*). Als eingebürgerter Amerikaner tschechischer Geburt, der wiederholt den Verdächtigungen sowohl McCarthys als auch der heimischen Kommunisten ausgesetzt war, hatte er zudem Anlass, über die manchmal zweifelhafte Mitmenschlichkeit seines ursprünglichen und seines adoptierten Volkes nachzudenken.

Wie bei jeder Bearbeitung eines umfangreichen Romans kann ein Opernlibretto den Text natürlich nur auszugswise wiedergeben. Martinů beschränkt sich auf eine stark gekürzte und vereinfachte Fassung von Kazantzakis' Erzählung. Doch obwohl er viele Details, die den Roman so reich machen, auf der sprachlichen Ebene auslässt, gelingt es seiner Musik, die besondere Tiefe der dichterischen Psychologie und Charakterzeichnung auszuloten. Dabei spiegelt die revidierte Fassung, für die das Libretto erneut gestrafft wurde, die komplexe literarische Vorlage sogar oft noch differenzierter als die längere Erstfassung. Musikalische Symbole ergänzen viele der Aspekte, die durch die Textkürzung unterdrückt werden mussten, und Anspielungen auf musikalische Genres beleuchten Dimensionen, die im Roman allenfalls angedeutet sind.

Bevor ich die musikalische Interpretation diskutieren kann, möchte ich die mehrschichtige Thematik in großen Linien zu skizzieren. Zunächst sollen die Stränge der Handlung, in denen Kazantzakis die Passionsgeschichte umsetzt, beleuchtet werden; sodann die Implikationen, die sich aus den beiden

zusätzlich in die Handlung integrierten Mythopoesen ergeben. Es geht darum zu zeigen, in welcher Weise die Verflechtung mit alttestamentlichen und mythologischen Episoden dazu beiträgt, die neutestamentliche Passionsgeschichte und die zeitlosen Ideale hinter der vertrauten Figur des Mannes von Nazareth neu zu beleuchten. Auf dieser Basis kann später gefragt werden, welche Bedeutung den offenen und versteckten Anklängen an verschiedene traditionsgemäß mit dem Passionsthema verknüpfte Musikgattungen zukommt und welche Dimension die Verwirklichung als Oper dem zunächst auch als Oratorium vorstellbaren Stoff hinzufügt.

### **Kazantzakis' moderne Passionsgeschichte auf drei Ebenen**

Bei allen Strängen handelt es sich um eigentlich zeitlose Refiktionalisierungen uralter Themen. Entsprechend bleibt die Zeitbestimmung *vage*. Zwar konnten Vorwürfe des Bolschewismus, wie sie Manolios gemacht werden, erst nach 1903 formuliert werden, und bis zum Jahre 1930 hatten die letzten griechischen Minderheiten Vorderasien verlassen. Doch diese Eckpunkte liefert uns die Kenntnis der Weltgeschichte, nicht der Roman selbst. Alle anderen Facetten stellen sich erst recht als zeitlich undefinierte Geschehnisse dar – oder als das, was Mircea Eliade “die rituelle Wiederholung der Mythen” genannt hat.

Wenn die Einwohner von Likovrisi, einem kleinen, aber wohlhabenden griechischen Dorf in Anatolien, feststellen, dass es an der Zeit ist, ihr alle sieben Jahre veranstaltetes Passionsspiel vorzubereiten, so ist dies nur die oberste Schicht der verschiedenen Vergegenwärtigungen innerhalb dieser Erzählung. Bezeichnenderweise ist es zudem diejenige, die am Ende *nicht* verwirklicht wird: Es gibt anlässlich des nächsten Osterfestes kein Passionsspiel, da der Hauptdarsteller bis dahin längst getötet worden ist. Doch nicht einmal von Proben liest man im Roman; nachdem die Besetzung feststeht, scheinen keinerlei praktische Schritte in Richtung auf die Aufführung unternommen zu werden. Die Wahl der Schauspieler durch den kirchlichen Intendanten Priester Grigoris bleibt das einzige greifbare Anzeichen für die angeblich geplante Festdarbietung.

Auf einer zweiten Ebene jedoch, der der psychologischen Transformation der Beteiligten, gibt es einschneidende Entwicklungen. Die Passionsdarsteller beginnen, ihre alltäglichen Handlungen und Entscheidungen im Lichte der für sie vorgesehenen Rollen neu zu beurteilen; ihre versuchsweise Identifikation mit den biblischen Personen führt zu Veränderungen in

Verhalten und Grundeinstellung. Die drei designierten Jünger, Giannakos/Petrus, Kostantis/Jakobus und Michelis/Johannes, bemühen sich plötzlich, moralisch bessere und geistig mutigere Männer zu werden, wobei das ehrliche Eingeständnis, dass sie von der Verwirklichung dieses Zieles noch recht weit entfernt sind, einen wesentlichen Teil ihrer Läuterung ausmacht. Die schöne Dirne Katarina, die nicht zuletzt ihres Gewerbes wegen für die Rolle der Maria Magdalena ausgewählt wurde, beginnt, ihren Lebenswandel zu bereuen und zu ändern. Es gelingt ihr, die Anziehungskraft, die sie für den Hirten Manolios empfindet, in Hinblick auf die biblischen Rollen, die nun durch ihrer beider Alltag scheinen, zu deuten und auf diese Weise zu sublimieren. Schließlich erlaubt sie sich den Gedanken, dass Jesus ihr ebenso wie der neutestamentlichen Sünderin vergeben werde, und fühlt sich durch diese Hoffnung wie erlöst. Panagiotaros, der trotz seines zornigen Protestes für die Rolle des Judas vorgesehen wird, verzehrt sich in der Entrüstung darüber, dass er, wie er meint, erkannt worden ist als einer, der Christus verraten würde, und wird infolge seines Grolls mit jedem Tag gemeiner und hinterhältiger.

Der Identifikationsprozess, den der Hirte Manolios durchläuft, ist der vielschichtigste. Er war im Dorf schon immer als fromm, sanft und gut bekannt. Jetzt jedoch integriert er sein Rollenverständnis in seinen Alltag in einer Weise, die weittragende Konsequenzen für seinen Lebensentwurf nach sich zieht: Er meint, seine Verlobung zur der sinnlichen Lenio lösen zu müssen, da er es als unmöglich empfindet, Christus darzustellen, wenn er eine Frau berührt hat. Zu seiner eigenen Überraschung verleiht die Rolle ihm auch den – für einen Knecht in der Dorfhierarchie unerhörten – Mut, seine Stimme zur Verteidigung der Flüchtlinge zu erheben, die von der Gemeinde abgewimmelt und missachtet werden.

Eine ähnliche Transformation geschieht auch auf Gruppenebene. Eines der bewegendsten Beispiele ist die Szene, in der sich die drei Aposteldarsteller zusammensetzen, um miteinander die Bergpredigt zu lesen, wobei sie mit schlichter Ernsthaftigkeit versuchen, die einzelnen Sätze auf ihre Lebenssituation zu übertragen und ihnen eine Bedeutung abzurufen, die sie begreifen können. Als die drei Männer später äußern, dass ihnen nicht klar ist, wie sie sich bestmöglich auf die ihnen übertragene Aufgabe als Jesu Jünger vorbereiten können, ermutigt sie der Priester der Flüchtlinge, Fotis, genau so weiterzumachen wie bisher, da sie mit ihrem Verhalten "den geraden Weg zur Passion und Kreuzigung Christi" eingeschlagen hätten.

Die dritte Schicht der Anverwandlung ist vielleicht die überraschendste, da sie Personen betrifft, die kaum oder gar nicht am Passionsspiel beteiligt

sind und nun, ohne es zu merken, Rollen in der alltäglichen Realisierung übernehmen. Auf dieser Ebene erleben wir nicht so sehr eine Nachstellung der Geschichte von Golgatha als vielmehr eine der denkbaren Verwirklichungen einer archetypischen Konstellation: einen Mythos im weitesten Sinne des Wortes. Indem die Leute von Likovrisi zu unfreiwilligen Mitspielern in dieser Aktualisierung werden, beleben sie einen Topos, der den Erzählungen der vier Evangelien noch vorausgeht. Der Hintergrund für die Erfahrung Manolios' innerhalb dieser Dorfgemeinde ebenso wie für die des Jesus von Nazareth ist der Archetyp vom inspirierten Menschen, der sein Leben der geistig-seelischen Läuterung seiner Gesellschaft weihet. Predigend, nützigend und schließlich für mehr Gerechtigkeit innerhalb der Gemeinschaft sogar kämpfend versucht er, deren egoistische und materialistische Gedanken auf eine selbstlose Sicht hin zu erweitern, die Raum schaffen würde für eine wirkliche Verbindung mit dem Göttlichen. Er findet Jünger, stört die Zufriedenen und Selbstgerechten auf, und wird schließlich getötet. Die typische Rechtfertigung für die Exekution ist, dass er eine Gefahr für Gesetz und Ordnung darstellt; doch in Wahrheit sind seine Ansprüche den Selbstbezogenen und Privilegierten einfach zu unbequem.

Im Gegensatz zum angekündigten, aber nie realisierten Passionsspiel finden die soeben skizzierten Anverwandlungen in Anatolien tatsächlich statt, und wirkliche Menschen kommen dabei ums Leben.

### **Zeichen und Bilder eines neuzeitlichen Kalvarienberges**

Kazantzakis durchsetzt die Refikionalisierung der neutestamentlichen Geschichte mit vielerlei Anspielungen, die vom Symbolischen bis zum Tiefenpsychologischen reichen. So heißt der Weidegrund, von dem der Hirte Manolios zum Zwecke seiner Rollenbesetzung heruntergerufen wird, "Jungfrauenberg" und erinnert darin an Jesu Herabsteigen zur Menschheit durch die Geburt von einer 'Jungfrau'. Wie der biblische Jesus erfährt auch Manolios drei Berufungen. Die erste ist seine Wahl zum Hauptdarsteller im Passionsspiel, die Kazantzakis (nicht allerdings Martinů) als von äußerlichen Faktoren wie seinen hellen Haaren, blauen Augen und zarten Gliedmaßen beeinflusst erklärt; seine Frömmigkeit und Sanftmut werden lediglich als angenehme Zusatzqualitäten akzeptiert, während die Tätigkeit als Hüter einer Schafherde nach Meinung der Dorfältesten seiner Eignung für die Rolle des "guten Hirten" Jesus entgegenkommt. Seine zweite Berufung geschieht durch einen Traum Katarinas, in dem sie ihn sieht, wie er den Mond gleich

einem Apfel in Scheiben schneidet und ihr zu essen gibt. Als sie ihm davon erzählt, interpretiert Manolios diesen Traum mit für einen einfachen Schäfer erstaunlicher Sicherheit, indem er erklärt, der Mond sei das reine Licht des göttlichen Wortes, das er erwählt sei, in verdaulichen Portionen auszuteilen. Auch die dritte und letzte Berufung steht in Zusammenhang mit einem traumartigen Zustand, den diesmal Manolios selbst erlebt. Als der türkische Aga ganz Likovrisi für den Mord an seinem Liebling Giousoufaki verantwortlich machen will, glaubt Manolios eine Stimme zu hören, die ihn beauftragt, sich für seine Dorfgemeinschaft zu opfern. Er ist natürlich unschuldig, doch legt er ein falsches Geständnis ab und bietet sich als Sündenbock an, damit seine Dorfleute vom Zorn der türkischen Obrigkeit verschont bleiben – eine durchsichtige Parallele zu Jesu Begründung seines Opfertodes.

Wenn Manolios sich an Michelis – im Leben der Sohn seines Brotherrn, im Passionsspiel sein Jünger – wendet und ihn mahnt, Treue gegenüber Gott habe Vorrang vor der Verpflichtung gegen die Eltern, könnte man meinen, er zitiere die biblische Aufforderung, Vater und Mutter zu verlassen und Jesus zu folgen. Dagegen wird Michelis' Vater zum unfreiwilligen Mitspieler, als er seinen Sohn herausfordert, zwischen ihm und Manolios zu wählen, und dadurch dem zur Jüngerrolle Bestimmten das Bekenntnis entlockt, er wähle "den Weg Christi." Manolios selbst wiederum beschreibt den Weg Christi ausschließlich in Bildern, die dem Dorfleben entlehnt sind, und verschränkt so die beiden Ebenen auch in anderer Richtung.

Die Zeichen und Bilder setzen sich auch in den Lokalitäten fort. Manolios hält seine erste große Predigt zu den Dorfbewohnern, in der er sie dringend ersucht, die Flüchtlinge als unglückliche Brüder anzuerkennen und ihnen mildtätig entgegenzutreten, vor einer dem Propheten Elias geweihten kleinen Kirche auf einem Berg. In dieser "Bergpredigt" berichtet er, dass Christus direkt zu ihm geredet und ihm versichert habe, sein Sprechen und Handeln zu leiten. Später erzählt er ein Gleichnis von einem Mönch, der auf eine langersehnte Pilgerreise ins Heilige Land verzichtet, um das dafür angesparte Geld einem armen Mann zu geben, in dem er Christus erkennt. Dieses neutestamentlich anmutende Gleichnis, versetzt in die Lebenswelt der im anatolischen Exil lebenden Griechen, erinnert diese in zeitloser Weise daran, dass Christus überall ist, auch unter ihnen – immer, auch gerade jetzt.

Die Rollenidentifikation der Dorfleute, die bestimmt sind, Jesu Gefolge zu spielen, äußert sich in unbewusst zitierenden Worten und Handlungen. Der verwöhnte Gutsbesitzersohn Michelis, der anfangs betont, seine Rolle als Jünger werde nichts an seiner sonstigen Beziehung zum niederen Hirten seines Vaters ändern, ist der erste, der erklärt, er werde Manolios in allem,

was dieser vorhatte, unterstützen und ihm von jetzt an folgen. Er wird damit sein erster Jünger, und zwar im Leben des Dorfalltags und im Zusammenhang mit dem Schicksal der Flüchtlinge, *nicht* in der Welt des Passionsspiels. Giannakos' Komplott mit dem geizigen alten Ladas, die verzweifelten Flüchtlinge mit falschen Versprechen um ihre Juwelen zu betrügen, seine prompte Reue und seine Buße durch großmütige Verteilung all seiner Habe erscheinen vordergründig als Teil des dörflichen Szenarios. Der geplante Betrug geschieht sogar aus Trotz gegen Manolios' Ermahnung an den Freund, ein Darsteller des Jüngers Petrus müsse sich auch privat wie ein guter Christ verhalten. Doch als der Priester Fotis die Vergebung, um die Giannakos ihn zerknirscht bittet, in die Worte kleidet, "auch Petrus verriet Christus", erscheint selbst der nur beabsichtigte Verrat noch als unbewusstes Segment in der Nachstellung der Passionsgeschichte.

Katarina ist die erste unter den Dorfleuten, die den Flüchtlingen Almosen gibt; sie überlässt ihnen später sogar ihr einziges Haustier, eine Ziege, damit die armen Kinder wenigstens Milch haben. Wie ihr Vorbild in der Bibel versteht sie Jesu Botschaft als erste. In Martinus Libretto (nicht in Kazantzakis' Roman, wo sie sich für Manolios opfert in der Hoffnung, dadurch seinen Sühnetod verhindern zu können), ist diese liebevolle Frau, die von den rechtschaffenen Dorfbewohnern verachtet und gemieden wird, die erste, die über Manolios' Leichnam weint. Auch damit folgt sie unbewusst dem Beispiel der Maria Magdalena und deren Schmerz unter dem Kreuz. Panagiotaros, der felsenfest behauptet, er könne sich mit dem Verräter Christi in keiner Weise identifizieren, versäumt keine Gelegenheit, Manolios zu verleumden. Er bringt das Gerücht in Umlauf, der Hirte sei ein Moskauer Spion und die Flüchtlinge Bolschewiken, die dieser herbeigerufen habe, damit sie das reiche Dorf unterwandern. Als der türkische Aga nach konkreteren Beweisen verlangt, um Manolios für schuldig zu erklären, behauptet der für seine Informantendienste gut bezahlte Panagiotaros, er sei Zeuge gewesen, wie Manolios den einzigen Toten in der Schlägerei zwischen den Dorfbewohnern und den Flüchtlingen selbst gemordet habe. Dieser doppelte Verrat spiegelt den des biblischen Judas nicht nur, sondern übertrifft ihn bei weitem.

Der Dorfpriester Grigoris plant nicht, im Passionsspiel selbst eine Rolle zu übernehmen, doch hat er in der unbewussten Anverwandlung des Alltags einen entscheidenden Part. Als ein Pfarrer, der sich bereichert, indem er seine Gemeinde durch angedrohte Höllenstrafen zum Kauf von Ablässen veranlasst und seinen Tempel in einen Marktplatz verwandelt, ist er eindeutig nach dem Vorbild der biblischen Pharisäer entworfen. Auch Manolios' Anklage

an den Priester, “ihr seid es, die Popen, die Christus gekreuzigt haben”, erinnert an Jesu Worte an die Pharisäer. Grigoris erhebt sich zum allein qualifizierten Interpreten der Botschaft Christi, die, wie er genau zu wissen behauptet, nie dazu gedacht war, wörtlich verstanden oder gar im Einzelnen in die Tat umgesetzt zu werden. Er geht sogar so weit, seine Gemeinde zu falschen Geständnissen zu nötigen, vor denen selbst die nicht allzu Frommen aus Angst, eine Gotteslästerung zu begehen, zurückschrecken. Um sich bei den Machthabern einzuschmeicheln, denunziert er Manolios wegen angeblicher politischer Machenschaften, die den Sturz des ottomanischen Reiches herbeiführen sollen – ein unheimlich anmutendes Echo der Behauptung der Sanhedrin gegenüber den römischen Autoritäten in Jerusalem, Jesus plane eine Revolution, die das römische Reich zerstören und ihn zum König erheben solle. Er befiehlt seiner Gemeinde sogar, sich – wie das jüdische Volk bei Pilatus – unter dem Balkon des Aga zu versammeln und “Manolios! Gib uns den Manolios heraus! Er soll des Todes sein!” zu rufen. Schließlich stachelt er sie von der Kanzel herab auf, den Buße predigenden Hirten als Schänder des Namens Christi zu verurteilen, legt Panagiotaros ausdrücklich nahe, Manolios zu töten, und erklärt den Lynchmord als zur Reinhaltung der biblischen Lehre nötig und gerechtfertigt.

Selbst der Aga, der seine griechischen Untertanen halb kurios, halb lästig findet und ihr Schauspiel kaum zur Kenntnis nimmt, handelt in gespenstischer Übereinstimmung mit seiner Rolle als Pilatus. Obwohl er zugibt, dass er Manolios unschuldig weiß, ihn allenfalls aufgrund seines religiösen Eifers für ein wenig verrückt hält, entscheidet er schließlich, dass eine Einmischung in die internen Streitigkeiten der Griechen zu mühsam und möglicherweise sogar riskant für seine Karriere wäre. Also liefert er den Gefangenen an die Dorfleute aus, doch nicht ohne betont zu haben, dass er seine Hände in Unschuld wasche. Die Prozession, in der Manolios sodann vom Haus des Aga zu der Kirche geschleppt wird, in der er getötet werden soll, setzt den unwillkommenen Bußprediger Fußtritten, Schlägen und verächtlichen Spucksalven aus und verläuft damit ebenfalls analog dem Kreuzweg. Sogar einige deplazierte Details stellen das biblische Vorbild nach: Der Aga schneidet seinem Leibwächter ein Ohr ab und ahmt damit unwillkürlich die Tat nach, mit der Petrus nach Jesu Verhaftung einen Soldaten verstümmelte; und auf dem Weg zum Haus des Aga weist Manolios auf einen krähenden Hahn hin, bevor er den um sein eigenes Leben besorgten Jünger Kostantis heimschickt – als habe er eine Entsprechung zur Verleugnung des Petrus verhindern wollen, die die unbestechliche Natur aber dennoch bestätigt.

In einer Hinsicht nur führt Martinus Kürzung zu einer Unstimmigkeit. Bei Kazantzakis findet die Heirat zwischen Manolios' früherer Verlobter Lenio und dem Hirtenjungen Nikolios im April statt; die psychologische Entwicklung der Passionsschauspieler und die zunehmende Verzweiflung der Flüchtlinge fällt vor allem in die Zeit nach dieser Hochzeit und zieht sich über Monate hin, bis Manolios am Nachmittag des 24. Dezember ermordet wird. In Martinus erster Fassung dagegen folgen Exkommunikation und Tötung unmittelbar auf die Hochzeit. Wenn die Zuschauer dann von Winterkälte und Weihnachtsglocken hören, müssen sie sich fragen, wo die Zeit geblieben ist, über deren Verlauf die dramatische Handlung nichts sagt. In der revidierten Fassung sind alle Hinweise auf Jahreszeiten vermieden. Dadurch geht jedoch ein eindrucksvolles dramatisches Detail verloren: dass nämlich das Dorf Christi Geburt am Abend desselben Tages feiert, an dem es seinen Darsteller ermordet hat. In beiden Libretti ist die eigentliche "Passion", die letzte Woche im Leben des Christusdarstellers mit Verrat, Folter und tapferem Abschied, auf ein Minimum beschränkt. Doch ist dies vielleicht nur dann ein Nachteil, wenn man darauf besteht, das Libretto mit der Romanvorlage zu vergleichen. In ihrer musikalischen Umsetzung erhält die Geschichte eine Logik ganz eigener Art.

Am bestechendsten in dieser Anverwandlung auf der dritten Ebene sind die Wunder und symbolischen Handlungen. Kazantzakis' Wahl von Ort und politischem Kontext sind natürlich transparent: Die türkische Herrschaft über die Griechen entspricht der römischen über die Juden zur Zeit Jesu. Der zeitliche Rahmen, in dem sich die Geschichte entwickelt, ist ebenfalls bedeutsam: Zwischen der Herbeirufung des Manolios vom "Jungfernberg" am Ostersonntag und seiner Ermordung am Weihnachtsabend entfaltet sich der Weg zu dieser wiederverkörpernten Passion zeitlich genau komplementär zum Leben Jesu. Manolios' übernatürliche Erfahrung, in der er sich "vom Licht gekreuzigt" fühlt, verweist nicht nur auf das Kreuz von Golgatha, sondern darüber hinaus auf einen anderen Nachfolger Jesu, den heiligen Franziskus von Assisi, der sein Stigmatisierungserlebnis mit eben diesem Bild beschrieb. Ähnlich interessant ist Manolios' Traum von den Versuchungen des Teufels, in dem sowohl seine frühere Verlobte als auch die schöne Katarina ihn zu unkeusem Handeln verlocken, Giannakos ihm vorwirft, er sei für die Rolle des Christus in Gedanken nicht rein genug, und der Priester Grigoris seine Selbstzweifel verstärkt. Die Bilderfolge erinnert nicht nur an Jesu Versuchungen durch den Satan, sondern auch an jene, die der Wüstenheilige Antonius erfahren musste (sowie an deren Umsetzung in der Traumscene aus Hindemiths Oper *Mathis der Maler*).

Das geheimnisvollste unter den Wundern in Kazantzakis' Geschichte betrifft die fünf Gesichter Christi, verwirklicht in den beiden Masken, die Manolios schnitzt, während er seinem Rollenvorbild immer ähnlicher wird, und den drei Erscheinungsformen, die seine eigenen Züge annehmen. Die erste Maske, die Manolios während seiner Selbsterforschungsphase fertigt, wird beschrieben als ein dreifaches Gesicht: Es lächelt, wenn man es von vorn betrachtet, weint, wenn es nach rechts gedreht ist, und blickt im linken Profil resigniert und stolz. Die zweite Maske zu schaffen wird Manolios zum Bedürfnis, als er zu verstehen meint, dass Christus gegen Ende seines Lebens nicht mehr geduldig, sanft und gelassen, sondern auch hart und zornig war. Zu den lebendigen Masken gehört zunächst der scheußliche Ausschlag, der sich (in einer bei Kazantzakis ausführlich behandelten, bei Martinů ausgesparten Episode) auf Manolios' Gesicht ausbreitet, als er der Versuchung zu unterliegen droht, Katarinas erotischer Lockung nachzugeben. Diese 'Maske' wird als Archetyp erklärt und später gedeutet als Symbol für das Kreuz. Die Verunstaltung verschwindet auf plötzliche und wunderbare Weise in dem Augenblick, als Manolios vom Berg herabeilt, um als Sündenbock für sein Dorf zu sterben, was als eine Art Auferstehung im Geiste gedeutet wird. In einer anderen Szene erzählt Giannakos davon, wie er in einer Vision Manolios' Kopf von einem Schein umgeben gesehen habe, einem Zeichen seiner Heiligmäßigkeit, das sich die anderen Jünger sofort vorstellen können. Das fünfte und letzte Wunder schließlich enthüllt sich erst im Tod: Die Trauernden finden Manolios gezeichnet von einer großen, sein Antlitz quer durchschneidenden Messerwunde, die genau derjenigen gleicht, die er, ohne recht zu wissen warum, in seine zweite Christusmaske geschnitzt hatte.

Mit dieser letzten Beobachtung fordert Kazantzakis seine Leser diskret auf zu sehen, dass Manolios nicht so sehr Jesus selbst ähnlich wird als dem Bild, das er sich von ihm gemacht hat. Über die milde Anspielung hinaus enthält der Romanstoff auch noch eine deutlichere, wenn auch immer noch subtile Kritik an Manolios' Bemühungen, Christus nachzueifern. Sein zweifacher Versuch, sein Leben für ein Volk hinzugeben – zunächst für die Einwohner von Likovrisi, die der Aga summarisch für den Mord an Giousoufaki zu strafen droht, sodann für die Flüchtlinge, denen sein eigenes Dorf Hilfe und Zuwendung verweigert – ist in den Augen des Dichters zu offensichtlich motiviert durch den Wunsch, zum Märtyrer zu werden. Kazantzakis unterstellt hier nicht nur Manolios, sondern implizit auch Jesus einen allzu großen Eifer, als Opferlamm Ehrfurcht zu wecken, und legt nahe, dass beider scheinbar frommer Nichtachtung des eigenen Lebens ein Wunsch nach Selbstverherrlichung zugrunde liegt.

Eine diametral gegensätzliche Interpretation findet sich unter den direkt Betroffenen. Während die Gefolgsleute Jesu im Passionsspiel, aber auch die Dorfleute von Likovrisi das angebotene Selbstopfer ihres Hirten als stimmige Tat begrüßen (“Er ist ein Heiliger ... Er gibt sein Leben, um das Dorf zu retten”), weiß der Priester Fotis, dass Manolios’ Tod letztlich vergeblich ist. Dabei schließt auch er vom Darsteller auf den Dargestellten, indem er angesichts der kurz nach Vollzug des Lynchmords läutenden Weihnachtsglocken ausruft: “Umsonst, mein Christus, umsonst!”

### **Mythologische Kontextualisierung**

Eine Kontextualisierung anderer Art und mit ihr eine weitere Dimension erhält die Vergewärtigung der biblischen Passionsgeschichte durch zwei zusätzliche Handlungsstränge, die ebenfalls, wenn auch mit weniger Detailausschmückung, nach archetypischen Vorgaben modelliert sind. Einer ist verkörpert in den Flüchtlingen, die, geführt von ihrem asketischen, leidenschaftlichen, an einen alttestamentlichen Propheten gemahnenden Priester, am Ostersonntag im wohlhabenden Likovrisi eintreffen. Entrechtet, bettelarm und verfolgt werden sie einzig von der unerschütterlichen Gewissheit aufrecht erhalten, dass sie Gottes auserwähltes Volk sind, und verlieren so nie den Glauben, auf dem richtigen Weg zu dem ihnen verheißenen Land zu sein. In dieser Haltung beschwören sie die Geschichte der Israeliten herauf, die Mose aus Ägypten ins gelobte Land führte. Der dritte und kleinste Handlungsstrang betrifft den Hirtenjungen Nikolios und seine Braut Lenio. Sie sind die einzigen, die nicht einmal mit einer unbeabsichtigten Rolle zur kommunalen Anverwandlung der Passionsgeschichte beitragen, ja sich betont vom christlichen Glauben und seinen Konventionen distanzieren. Vielmehr leben sie als sinnliche, ungehemmte Nachfahren vorchristlich-griechischer Sagengestalten.

Im Brennpunkt des zweiten Handlungsstranges steht der Priester Fotis. Als ein Prophet, der die ihm Anvertrauten durch die Wüste führt und an jeder Weggabelung erinnert, sie seien ein großes, unsterbliches Volk, gleicht er in allen Zügen dem Mose des Exodusberichts. Als er die rituelle Einsegnungshandlung vollführt, die den kahlen Berg hinter Likovrisi zu einer vorübergehenden Heimat für die Flüchtlinge machen soll, beginnt er damit, die Lage für vier imaginäre Tore zu bestimmen – als plane er eine Nachbildung des himmlischen Jerusalem. Wenn er dem Priester Grigoris gegenübertritt, wird dieser zum alttestamentlichen Gegenbild des asketischen Propheten. Der

wohlgenährte, glattzünftig redende Dorfpriester und seine Gemeinde, deren Gedanken nur um Gut und Geld kreisen, erscheinen wie die das goldene Kalb umtanzenden Israeliten unter Aaron. Ihr Bild von einem rachsüchtigen Gott weist ebenfalls auf das Alte Testament zurück. Sie missdeuten den Hungertod der jungen Flüchtlingsfrau während der ersten Begegnung der beiden Gemeinden bewusst böswillig als Cholerafall und interpretieren ihn damit als ein Zeichen Gottes, sich gegen die Fremdlinge abzuschotten und den Wohlstand des Dorfes nicht mit ihnen zu teilen. Sogar das Unglück, das zur Vertreibung der Flüchtlinge aus ihrer Heimat geführt hat – die Brandschatzung ihres eigenen Dorfes durch die Türken – ist in den Augen des Priesters Grigoris nichts anderes als die sicherlich verdiente Strafe eines zürnenden Gottes.

Umgekehrt empfängt der Priester Fotis ein Zeichen, das eines alttestamentlichen Propheten würdig ist. Michelis, der längst überzeugte “Jünger” Manolios’, hat dem Flüchtlingsvolk die von seinem inzwischen verstorbenen Vater ererbten Ländereien als Siedlungsfläche überschrieben. Als die Dorfleute von Likovrisi dies anfechten und den bisher respektierten jungen Mann für geisteskrank erklären lassen wollen, beschließt der Priester, um göttliche Bestätigung zu bitten, dass der Anspruch seines Volkes auf das Land berechtigt ist und verteidigt werden sollte. Die Unterredung mit Gott findet in der Elias-Kapelle auf dem Berg statt, und Gottes Ermächtigung besteht darin, dass die Ikone des Propheten auf unbegreifliche Weise dem Priester in den Schoß hüpfte. Wie Mose bei seinem Abstieg vom Berge Sinai die Gesetzestafeln in der Hand trug, so kehrt Fotis mit der Ikone des Elias im Arm zu seinem Volk zurück.

Ebenso wie Manolios nicht nur Christus spiegelt, sondern auch dessen Nachfolger Franziskus und Antonius, so beschränkt sich auch die Rolle des Priesters Fotis nicht auf ihr Hauptvorbild, Israels Gründungspropheten Mose. Als er schon während seiner frühesten Unterhaltung mit Manolios in dem Hirten denjenigen erkennt, durch den Gott spricht, schlüpfte er vorübergehend in die Rolle Johannes des Täufers, des letzten Propheten vor Christus. Und als er Manolios daran erinnert, dass Christus gesagt hat: “Ich komme nicht, um Frieden zu bringen, sondern das Schwert”, verschmilzt er das Bild eines allzu sanften und friedfertigen Jesus mit denen alttestamentarisch-feuriger Gerechtigkeitskämpfer.

Die dritte Mythopoesis ist leichtherzig-amüsan: Nikolios erscheint als ein neuzeitlicher Pan oder Faun. Kazantzakis führt ihn ein als “Nkolios, der sonnengebräunte Hirtenjunge mit den spitz zulaufenden Ohren. Er sprang von Stein zu Stein wie eine Ziege [...], hatte eine schwarzbraune Hautfarbe

und sah recht verwildert aus. Und wenn er sprach, klang es, als ob ein Widder blöke, sein Haar war lockig, mit Kien und Pinienharz verklebt und stand hart und starr wie zwei geschwungene Hörner gerade nach oben.“ Der “bronzefarbene Bauch” und die behaarten Arme und Beine ebenso wie die Flöte, auf der er so wehmütig zu spielen versteht, haben ihren Weg in Martinůs Oper gefunden. Wenn Nikolios sich (im Roman) strikt weigert, sich zu bekreuzigen, Manolios’ Bibellesung anzuhören oder gar der kirchlichen Hochzeitszeremonie, die ihn mit Lenio vereinen soll, irgendeine Bedeutung beizumessen, so zeichnet ihn dies recht plakativ als einen heidnischen Griechen, der seinen Lebensgenuss durch keinerlei biblische Vorgaben von Gut und Böse beeinträchtigt sehen will. Seine Partnerin ist eine junge Frau von ähnlich unverklemmter Sexualität, von der Martinů Giannakos singen lässt: “Das Mädchen! Die würde sogar einen Ziegenbock nehmen!” Wenn Manolios, durch Nikolios’ Flötenspiel betört, meint, Katarina nackt aus den Wellen eines Sees aufsteigen zu sehen, erblicken heutige Musikliebhaber fast unweigerlich die Nymphe des mythischen Fauns aus Mallarmés und Debussys *L’Après-midi d’un faune*.

### **Martinůs *Greek Passion*: Musikalische Zeichen der Läuterung**

Martinů hat für jeden der drei Stränge eine unverwechselbare musikalische Charakterisierung entworfen. Besonders aussagekräftig sind einige ungewöhnliche Behandlungen der Gesangsstimmen sowie drei melodische Wendungen. Diese greifen über den jeweiligen Szenenkontext hinaus und stellen weniger personenbezogene Leit motive dar, als dass sie Aspekte des christlichen Läuterungsweges hervorheben. Das bedeutendste der drei Motive verweist auf das Kreuz, wobei es jedoch – getreu der Thematik der “Wiederkreuzigung” – nicht um die historische Hinrichtung Jesu geht, sondern um das Kreuz, das die Menschheit noch heute, in seiner Nachfolge und trotz seiner Opferhandlung, zu tragen hat.

In ihrer Urfassung enthielt Martinůs Oper, wie schon erwähnt, recht viel gesprochenen Dialog. In der revidierten Fassung ist nur noch der notorische Geizhals des Dorfes, der alte Ladas, als Sprechrolle beibehalten. Er, der für Habgier und Hartherzigkeit steht und dessen Stimme die Einwohner von Likovrisi mehr als jede andere korrumpiert, kennt keine Musik. Unter seinem verderblichen Einfluss bedient sich selbst Giannakos, ansonsten ein lyrischer Tenor mit besonders schönen Kantilenen, der gesprochenen Sprache, als er den Vorschlag erwägt, die Flüchtlinge durch eine List um ihren Schmuck zu

bringen. Die gesanglose Darstellung niedriger Gedanken hat eine lange Tradition: Schon Hildegard von Bingen schloss in ihrem *Ordo virtutum* den Teufel vom Reich der Musik aus und schrieb ihm stattdessen einen rauhen, fast schreienden Sprachstil vor, den sie dem Wohlklang der personifizierten Tugenden gegenüberstellte. Martinů ist sehr konsequent, wenn er seinen Protagonisten Manolios nur ein einziges Mal die Sprechstimme benutzen lässt, nämlich, als er an die Tür der schönen Katarina klopft – auf dem Höhepunkt der Gefahr, weltlicher Versuchung nachzugeben.

Die Charakterisierung der Flüchtlinge als Verkörperungen des mythischen ‘auserwählten Volkes’ wird mit Chorsätzen erreicht. Dabei stehen vollhörige Unisonopassagen mit karger, orgelpunktartiger Begleitung im Vordergrund. Die metrische Freiheit vieler dieser Abschnitte ebenso wie ihre melodische Linienführung erinnert an Gesänge der orthodoxen Liturgie. Die Totenklage, die der Priester Fotis für Manolios singt und in der die Flüchtlingsgemeinde einen responsorischen Part übernimmt, wie er von Messgesängen vertraut ist, unterscheidet diese Gruppe besonders deutlich von den anderen Sängern und Chören, deren Musik die eines Komponisten in der Mitte des 20. Jahrhunderts ist.

Unter den Solisten ist Katarina die wichtigste Repräsentantin der zwei ersten Motive; sie ist es ja auch, die die bedeutendste geistige Wandlung durchmacht. In der frühen Fassung des Werkes ist insbesondere das erste Motiv sehr konsequent mit der Erfahrung innerlicher wie äußerlicher Läuterung verbunden und so von großer symbolischer Kraft. Es erklingt zum erstenmal, gleich mit mehreren Wiederholungen und Variationen, nachdem Katarina Giannakos eröffnet hat, sie werde den Flüchtlingskindern das Wertvollste geben, was sie besitzt, ihre Milchziege, denn sie habe das Gefühl, alle Kinder der Welt seien ihre eigenen:

**BEISPIEL 20:** Bohuslav Martinů, *The Greek Passion*, freudige Läuterung

Fassung I, Akt III, Szene 3,  
Klarinette/Violoncello



The musical notation shows a short melodic phrase on a treble clef staff. It consists of seven notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The notes are connected by a slur, and there are rests before and after the phrase.

Die freudige Geste ertönt erneut – auch hier mit vielen Wiederholungen – nachdem Katarina zu einer gelassenen Einschätzung ihrer Lebensweise gelangt ist und in tiefer Bewegung singt: “I was ashamed, but now I am not ashamed any longer”. Zum dritten und letzten Mal hören wir das Motiv unmittelbar nachdem sie zu erkennen gibt, in welchem Maße sie ihre Rolle nach dem biblischen Vorbild angenommen hat: “I would wash his feet and wipe them with my hair”. Der im wahrsten Sinne be-geistert klingende

Aufschwung mit seiner dreifachen Synkope bringt die Freude, die diese Frau in Folge ihrer inneren Transformation erlebt, überzeugend zum Ausdruck. Als Martinů seine Oper revidierte, setzte er dasselbe Motiv noch an zusätzlichen Stellen ein – mit dem eigentlich bedauerlichen Ergebnis, dass es nun nicht mehr Katarinas besondere religiöse Läuterungserfahrung und neu errungene Hingabe bezeichnet, sondern mit ihrer Person insgesamt in der Art eines Leitmotivs verbunden ist. So ist hier schon ihre erste Bemerkung, mit der sie den sie besuchenden Manolios recht schnippisch begrüßt, von diesem Motiv umrahmt; und nach ihrer anschließenden Unterhaltung mit Giannakos, die keinen der Belange berührt, die sie später bewegen sollen, begleitet das Orchester ihren Bühnenabgang ebenfalls mit der zur musikalischen Signatur reduzierten Figur.

Umgekehrt entfaltet ein anderes Motiv, das in demselben Zusammenhang steht und ebenfalls schon für die Urfassung entworfen worden war, erst in der revidierten Partitur sein volles Potential. In Katarinas nachdrücklicher Beteuerung, sie würde, sollte sie Christus begegnen, ebenso handeln wie Maria Magdalena, ihm die Füße waschen und mit ihren Haaren trocknen, verbindet sich das oben beschriebene Läuterungs-Motiv mit einer einfachen Figur mimetischer Bestätigung.

**BEISPIEL 21:** *The Greek Passion*, Beteuerung im Vertrauen auf Gott

Akt III, Szene 3, Katarina:



If I met Christ I would wash his feet and wipe them with my hair !

In der Züricher Fassung wird diese Komponente zu einem eindringlichen Teil in Giannakos' Erkennungslied, der liedhaften Parabel vom Sämann, die der Komponist zur Charakterisierung seines modernen Apostels Petrus hinzuerfand. Wie in Erinnerung an das bekannte Gleichnis Jesu hören wir Giannakos hier über Gottes reiche Ernte nachdenken, die sechzig- oder sogar hundertfach ausfällt, wenn nur der Samen auf fruchtbaren Boden fällt. Ein Publikum, das die Oper zuerst in dieser Fassung hört, wird natürlich Katarinas Verwendung des Motivs in der vierten Szene des dritten Aktes als ein Zitat dessen auffassen, was Giannakos am Anfang und Schluss des zweiten Aktes singt; doch hinsichtlich der Entstehungsgeschichte der Oper hat vielmehr der Petrus-Darsteller das Material von der modernen Maria Magdalena übernommen. Dies scheint besonders angemessen, wenn man feststellt, dass er die Wendung aufgreift, nachdem ihm von Fotis für sein

momentanes Einverständnis mit den ausbeuterischen Machenschaften des alten Ladas vergeben worden ist. Seine Scham ebenso wie die anschließende Bekräftigung seines Rollenverständnisses gleichen den Gefühlen, denen das Motiv bei Katarina seine Entstehung verdankt.

In der revidierten Fassung erhält die Wendung eine weitere Vertiefung. Manolios schließt seine Beichte, er habe seine erotische Neigung zu Katarina erst nach langem inneren Kampf überwunden, mit der Einsicht: „Doch jetzt verstehe ich: Gott wirkt in der Stille.“ Indem Martinů die Versicherung, Gott kenne keine Eile, in eine langsame, sehr nachdenkliche Variante von Katarinas Hauptmotiv kleidet, die er dann zu den Worten „inmitten der Dunkelheit ist Erlösung am Werk“ durch die betuernde Geste des fruchtbaren Samens ergänzt, setzt er Manolios' Befreiung von sinnlichen Sehnsüchten den Erfahrungen gleich, die Giannakos und Katarina gemacht haben.

**BEISPIEL 22:** *The Greek Passion*, Petrus und Christus lernen von Magdalena

Fassung II, Akt II, Szene 1+3, Giannakos:



But some fell on good ground and brought fruit, some six - ty-fold, some a hun - dred-fold.

Fassung II, Akt IV, Szene 2, Manolios:



He knows no haste.

In the midst of dark-ness de-liv-e-rance is at work.

Katarina, die die beiden melodischen Figuren in der Erstfassung der Oper „erfindet“ und sie später ihren Mitdarstellern im Passionsspiel weiterreicht, wird durch dieses musikalische Mittel als vorrangiges Gegenüber des Christus-Darstellers Manolios ausgewiesen.

Dies bringt mich zu dem Motiv, das ich, obwohl es sich dabei nur um eine kleine Geste handelt, für das bedeutsamste halte: das musikalische Emblem vom ‘Kreuz der Menschheit’. Es handelt sich dabei um eine sich windende Figur, die von ihrem Ausgangston aus zunächst zu einer ihrer Nebennoten schleicht, dann zur entgegengesetzten, bevor sie noch einmal die Richtung ändert und entweder zum Ausgangspunkt zurückkehrt oder auf dem dazwischenliegenden Halbton endet. Die Enge der Bewegung in dieser Figur wird nach der Konvention westlicher Musik als Ausdruck menschlicher Demut und Einsicht in das eigene moralische Ungenügen verstanden. In der Tradition der musikalischen Rhetorik, die, im 15./16. Jahrhundert entwickelt, im 17./18. Jahrhundert kodifiziert, u. a. den verschiedenen Intervallschritten

affektive Bedeutungen zuschrieb, stehen Halbtöne für “Weinen und Klagen”; die vielfältige Verwendung des seufzenden Intervalls in Bachs Kantate dieses Titels legt hierfür ein beredtes Zeugnis ab. Bachs berühmter, musikalisch nachgezeichneter Namenszug (*b – a – c – h*), wie er im krönenden Satz der *Kunst der Fuge* als drittes Subjekt erklingt, ist ein besonders eindrückliches Beispiel für ein solches schmerzliches Sich-Winden, da die Buchstaben seines Namens vier nebeneinander liegende Halbtöne bezeichnen.

**BEISPIEL 23:** Bachs musikalische Unterschrift



B A C H

Johann Sebastian Bach, *Kunst der Fuge*, Nr. 18  
 “Fuga a tre soggetti”: drittes Subjekt, T. 193-197

Doch selbst in den außerhalb direkter B-A-C-H-Zitate häufigeren Formen des Motivs, bei denen der Schlussston mit dem Ausgangston identisch ist und die Doppelkurve daher nur drei Töne berührt – entweder zwei Halbtonintervalle oder einen Ganzton und einen Halbton – entsteht für den Hörer ein ganz ähnlicher Eindruck des demütigen oder schmerzlichen Sich-Windens.

Martinů verwendet die engste, quälerischste Form dieser Figur, die mit einem Anstieg beginnt und in beiden Richtungen nur Halbtöne ausschreitet, dreimal in jeder Fassung seiner Oper. Das Publikum beider Fassungen hört diese Version schon gleich in der ersten Szene, als der Priester Grigoris diese Kontur singt, um Manolios zu enthüllen, Gott habe ihn erwählt, die heilige Passion mit neuem Leben zu erfüllen. Während sich diese Vorlage also noch recht direkt auf das Kreuz von Golgatha bezieht, das hier metaphorisch dem Manolios übertragen wird, gehen spätere Verwendungen darüber hinaus und dienen der Vorstellung vom ‘menschlichen Kreuz’ schlechthin.

So bezieht sich das zweite Auftreten der nach beiden Richtungen halbtönigen Figur auf Panagiotaros’ unglückliche Sehnsucht nach Katarinas Liebe, das dritte auf die Bedrücktheit des Giannakos, der beschämt empfindet, dass er etwas getan hat, was nicht in Einklang mit seiner Rolle als Petrus ist. Schmerz ist in allen drei Fällen impliziert; das Gefühl menschlichen Ungegens bezieht sich bei Giannakos aus gutem Grund, bei Manolios aus grundsätzlicher Demut auf die Eignung für die biblische Rolle, bei Panagiotaros dagegen auf sein Selbstwertgefühl innerhalb der Dorfgemeinschaft.

**BEISPIEL 24a:** *The Greek Passion*, das Motiv vom ‘menschlichen Kreuz’  
(chromatisch)

*Greek Passion* Fassung I, Akt I, Szene 1, Grigoris:



God has chosen you to revive the holy passion

GPI: I/3, Violine I + 3 Fagotte



(Katarina führt Pan. in ihr Haus)

GP I: II/4, Fotis:



What's wrong? Is it some-thing you've done?

GP Fassung II, Akt I, Szene 1, Grigoris



God has chosen you to revive the holy passion

GPII: I/3, Panagiotaros

Won't you let me come to you to-night?

(ähnlich in GP II, II/4)

Die diatonische Variante des Motivs vom Kreuz der Menschheit findet weitaus häufigere Verwendung. Sie beschreibt verschiedene psychologische und spirituelle Qualen. In beiden Opernfassungen erklingt das Motiv, als die Apostel-Darsteller mit der ihnen plötzlich auferlegten Bürde ringen, als Priester Fotis auf den Gesichtern des ihm anvertrauten Volkes das volle Ausmaß des Schreckens erkennt, und als der Älteste unter den Flüchtlingen seinen bevorstehenden Tod voraussagt. In der Londoner Fassung ertönt es zudem zweimal in Zusammenhang mit der unglücklichen Beziehung zwischen Panagiotaros und Katarina sowie einmal, als Manolios auf dem Höhepunkt seines Alptraumes Gott anfleht, ihn nicht der Versuchung nachgeben zu lassen. In der Züricher Fassung beziehen sich drei weitere Einsätze des Motivs auf den Priester Grigoris: Sein Gesang benutzt das Motiv, als er Manolios für dessen Passion segnet (was, wie Zuhörer erst später erfahren, sich als ein Segen zum eigenen Leiden und Tod erweist); als er die Flüchtlinge ohne jegliches Mitgefühl fragt, was sie denn nun wollen; und schließlich im letzten Akt, als er seiner Gemeinde verkündet, in ihrem Stall lebe ein schwarzes Schaf, das es hinauszuerwerfen gelte: Manolios.

Die Umkehrung des Motivs erklingt in der Erstfassung der Oper, als Katarina den Flüchtlingen eröffnet, der Priester, von dem sie Hilfe erhoffen,

stehe nicht zur Verfügung, und als Manolios durch Giannakos an Jesu Kreuzesworte erinnert wird. In GP II hört man dieselbe Transformation im abschließenden Chor der Dorfleute, als sie nach ihrem Mord an Manolios Gott um Gnade anflehen. Die rückläufige Form des Motivs vom Kreuz der Menschheit verbindet sich in beiden Fassungen mit dem Ruf der Flüchtlinge nach göttlicher Gnade. Sie ist Katarina vorbehalten; in GP I folgt sie ihrer Beteuerung, Jesu FüÙe waschen zu wollen, während sie in GP II ihrem Nachruf auf Manolios unterlegt ist, in dem sie in traurig poetischen Worten von einem jungen Mann singt, dessen Name in den Schnee geschrieben war, nun in der Sonne geschmolzen ist und vom Wasser davongetragen wird.

**BEISPIEL 24b:** das Motiv vom ‘menschlichen Kreuz’, Umkehrung und Krebsgang

GPI: I/3, Katarina (über Grigoris, der den Flüchtlingen nicht zu Hilfe kommt):

Oh he's a-sleep in bliss, he's snoring

GPI: II/3 Giannakos:

“E - li, E - li, Lama Sa-bach-tha - - ni”

GPII: IV/2 Chor der Dorfleute:

Oh my Lord!

GPI: I/3, Chor der Flüchtlinge:

Lord, have mer-cy up-on us

GPI: III/4, Fl/Ob/Vl (als Antwort auf Katarinas “I would wash his feet and wipe them with my hair”)

in GPII stattdessen: Kreuzigungsmotiv

GPII: IV/2, Katarina (über den toten Manolios):

And his name was borne a-way up-on the wat-er

in GPI stattdessen: Kreuzigungsmotiv

Das letzte melodische Symbol in diesem Kontext ist eine dem Motiv des menschlichen Kreuzes verwandte Figur; die ersten drei Töne der Umkehrung werden hier nicht durch den vierten, zurückführenden ergänzt, sondern stattdessen mehrfach wiederholt. Diese Variante ist sehr ohrenfällig und scheint für den Komponisten mit der Vorstellung von “hunted and haunted” – gejagt und heimgesucht – zusammenzuhängen. Sie erklingt in beiden Fassungen zu den Worten, mit denen Priester Fotis sein Flüchtlingsvolk in der wohlhabenden Gemeinde einführt: “Wir sind Menschen, von Menschen gejagt: wilde, bekümmerte Seelen”; sodann, als Manolios und seine “Jünger”, nachdem sie einander gerade versichert haben, dass Christus doch überall ist, plötzlich wie vergeistert ausrufen: “Wer ist da?” und daraufhin ein unheimliches zweifaches Echo hören; und zuletzt (nur in der Erstfassung), als Priester Grigoris den ihm unbequem werdenden Manolios in dessen Abwesenheit exkommuniziert mit den Worten “Raus hier, raus hier!” – Worte, die bezeichnenderweise in genau denselben Rhythmus und dieselben Töne gekleidet sind, die sein priesterlicher Gegenspieler gewählt hatte, als er seine Gemeinde als “von Menschen Gejagte” bezeichnete.

**BEISPIEL 25:** *The Greek Passion*, die Kettensequenz und ihre Varianten

GPI: I/3, Fotis:

(identisch in GPII, I/3)



Diese Beispiele musikalischer Sinnstiftung zeigen deutlich, dass Martinů die von Kazantzakis angebotene dreifache Mythopoesis in einer Weise interpretiert, die den Protagonisten Manolios nicht als individualisierten Helden, sondern als Prototyp – als den “Wiedergekreuzigten” – ausweist. Sein Taufname ist ja nicht umsonst die neugriechische Form des Namens, unter dem schon der Heiland angekündigt wurde: Emmanuel – “Der Herr ist mit uns.”

### **Biblische Geschichten und musikalische Gattungen**

Die doppelte Schichtung, in der Kazantzakis seine Refiktionalisierung präsentiert – die dreifache Anverwandlung der biblischen Passionsgeschichte selbst und die dreifache Mythopoesis im ganzen – spiegelt sich auch in der musikalischen Bearbeitung des Stoffes. Besonders lohnend ist es zu untersuchen, in welchem Ausmaß Martinůs *Greek Passion* sich der Gattungen der Passionsmusik und des Oratoriums bedient, die durch einzelne Stränge der Erzählung evoziert werden.

Passionsmusiken, wie das westliche Publikum sie z.B. von Bach kennt, gehen zurück auf (zunächst solistische) Gesänge, die bereits im 5. Jahrhundert während der Messen der Osterwoche verbürgt sind. Im Mittelalter entwickelten sich diese erzählenden Gesänge sehr allmählich in Richtung auf eine dramatische Ausgestaltung, insbesondere, als von der Mitte des 13. Jahrhunderts an die berichtenden Passagen des Evangelisten solchen in direkter Rede – den Worten Christi und der Turba (Volksmenge) – gegenübergestellt wurden. Schon bald wurden diese Rollen dann auch konsequent mit verschiedenen Sängern besetzt. Bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde es üblich, die Turba von einem Chor singen zu lassen, womit die Gattung einen neuen Grad an dramatischer Stilisierung erreichte. Selbst zu diesem Zeitpunkt waren jedoch die gesungenen Worte noch ausnahmslos wörtliche Zitate aus einem der Evangelien, und die Haltung, in der diese Rollen dargestellt wurden, war insbesondere hinsichtlich Tonhöhe, Tempo und Intensität durch Regeln bestimmt, die in der Praxis von Rezitationstönen weiterlebten, selbst als die Notenschrift in allgemeinen Gebrauch kam. Diese Rezitationstöne sind durch viele Jahrhunderte unverändert geblieben, mit *d* und *f* für die Worte Christi, *a* für den Evangelisten, *d'* für die Turba und dem lydischen Modus auf F als allgemeinem “Passionston.”

In *The Greek Passion* ertönen Anklänge an die Gattung der Passionsmusik, wie zu erwarten, zunächst in allen Bereichen, die die geplante Aufführung betreffen. Ein ‘Rezitationston’ lässt sich gleich zu Beginn der

Züricher Fassung nachweisen. Der Orchester-Choral, mit dem das Werk in dieser Version eröffnet, hat eine sehr einfache Harmoniefolge, die sich über langgezogenen Bassnoten entfaltet. Der Grundton wie auch das melodische Zentrum, zu dem die Oberstimmen immer wieder zurückkehren, ist *f*, der "Passionston".

Diese Choralpassage wird im Verlauf der Oper wiederholt aufgegriffen. Als vollständigstes Zitat erklingt sie zu Beginn der 2. Szene des 2. Aktes, als Manolios, während er über Wege nachdenkt, der Flüchtlingsgemeinde zu helfen, sich als "auf Lichtstrahlen gekreuzigt" erfährt. Dieses spirituelle Erlebnis bestimmt den instrumentalen Choral als ein musikalisches Zeichen dafür, dass Manolios seine Rolle nicht nur *darstellt*, sondern Christus *wird*. Auch die Bedeutung des Rezitationstones wird an anderen Stellen bestätigt. Als der Priester Grigoris die Besetzung des Passionsspieles bekannt gibt und die geplante Aufführung segnet, kreist seine kaum begleitete Gesangslinie ebenfalls um den Passionston *f*. Als schließlich die Anverwandlung abgeschlossen ist und das beabsichtigte Spiel zum Opfertod seines Hauptdarstellers geführt hat, erklingen der Klagegesang des Priester Fotis, die Antwort aus dem Chor der Flüchtlinge und die anschließende Turba-Passage mit der Bitte um Gottes Gnade – Abschnitte, die in Stil und musikalischer Gestik alle Merkmale echter Passionsmusik aufweisen – in d-moll. Die Paralleltonart von F-Dur wurde in Passionsmusiken zuweilen für Christus, stets aber für die Stimme des Volkes verwendet. Auch der Text kommt an dieser Stelle einem wörtlichen Bibelzitat nahe: "Gott, hör unsern Schrei, wir schreien auf zu Dir. Hör uns, Gott, unser Vater. Erbarmen, o Gott! Ich rufe Dich, Gott! O erhöre mich, Gott!"

Als zweite musikalische Gattung kommt für den behandelten Stoff das Oratorium in Frage. Die Geschichte von Moses und Israels Auszug aus Ägypten, nach dem eine der Ebenen der *Greek Passion* modelliert ist, hat über die Jahrhunderte hinweg zahlreiche Oratorienkompositionen inspiriert (Telemanns *Das befreite Israel*, Händels *Israel in Ägypten*, C.Ph.E. Bachs *Die Israeliten in der Wüste*, Max Bruchs *Moses* sowie im 20. Jahrhundert Schönbergs ursprünglich ebenfalls als "Oratorium" bezeichnete unvollendete Oper *Moses und Aron* sind nur einige Beispiele). Tatsächlich erkennt man in den meisten der Szenen der *Greek Passion*, in deren Zentrum Fotis und seine Flüchtlingsgemeinde stehen, unschwer die für Oratorien charakteristische responsorienartige Abwechslung von Solostimme und Chor. Die oft melismatisch gestalteten Chorgesänge der Flüchtlinge erinnern selbst dann an den "Ton" von Oratorien, wenn die leicht orientalisierende Melodieführung einen doppelten Zweck erfüllt und zugleich auf den ethnischen Hintergrund des

Volkes anspielt. Vor allem vertritt die homophone, einfach kadenzierende Phrase, die in der revidierten Fassung schon in die Ouvertüre aufgenommen wurde und innerhalb der Oper mehr Wiederholungen erfährt als jedes andere Material – das “Kyrie eleison” – den Oratorienstrang in der musikalischen Textur.

**BEISPIEL 26:** *The Greek Passion*, das Gotteslob des auserwählten Volkes

Fassung II,  
Ouvertüre

S  
A  
T  
B

Ky - ri - e e - lei - son

Trotz dieser Anklänge an Passionsmusiken und Oratorien ist *The Greek Passion* eine wirkliche Oper. Diese Feststellung legt die Frage nahe, ob (und wenn, warum) sich der Stoff – über Fragen der Konvention hinaus – besser für eine Oper als für ein Oratorium eignet. Wenn Betrachter die beiden Gattungen einander gegenüberstellen, konzentrieren sie sich meist auf die Unterscheidung zwischen geistlicher und weltlicher Musik. Lange galt, dass zwar die musikalischen Formen der Oratorien (mit Rezitativen und Arien) ebenso wie ihre dramatische Intensität denen zeitgenössischer Opern oft sehr ähnlich seien, dass aber jeder auf biblischer Grundlage entfaltete Stoff eine Qualität von Respekt und Würde verlange, die nur in nicht-szenischer Darstellung garantiert werden könne, wohingegen weltliche Musikdramen von der vollen Palette des Schauspiels mit Mimik, Kostüm und Kulisse profitierten. Allerdings wird diese hypothetische Regel durch etliche Gattungen, die alle erwähnten szenischen Komponenten auch für geistliche Stoffe zulassen – das mittelalterliche liturgische Drama, die *Sacra rappresentazione* aus dem Italien des 15. und 16. Jahrhunderts, das *Sepolcro* aus dem Wien des 17. Jahrhunderts und die fortdauernde Tradition der Passionsspiele – überzeugend widerlegt

Die mythopoetische Ebene in Kazantzakis' und Martinus *Greek Passion*, die die Geschichte vom “Auszug aus Ägypten” nachstellt – die Not des Priesters Fotis und seiner Flüchtlinge sowie deren Beziehung zu den Bewohnern und Anführern des wohlhabenden Dorfes – lässt sich tatsächlich sehr gut in einer musikalischen Darstellung als Oratorium vorstellen; die genannten Passagen und viele weitere würden ebenso eindrucksvoll wirken,

wollte man sie nicht-szenisch von der Orgelempore einer Kirche aus singen. Gleichzeitig erweckt dieses Geschehen aber auch den Wunsch der Hörer nach stellvertretender Teilnahme und Identifikation, die wiederum für szenische Aufführungen typisch ist.

Dasselbe trifft nicht in gleicher Weise auf das vorgesehene Passionsspiel der Dorfleute von Likovrisi zu. Die Vergegenwärtigung des Leidensweges Christi hätte, wäre sie nicht innerhalb der fiktiven Handlung selbst verhindert worden, als Akt feierlicher Glorifizierung verstanden werden müssen. Dementsprechend hätte sie vom Hörer eine Haltung frommer Stille gefordert und jegliche Reaktion, die sich durch ein "das hätte auch in meinem Leben geschehen können" ausdrücken ließe, verboten. Als *mise-en-abîme* innerhalb einer Erzählung über eine Dorfgemeinschaft aus dem frühen 20. Jahrhundert hätte sich das Passionsspiel vielleicht der musikdramatischen Darstellung nicht verweigert, doch der Wunsch des Publikums nach Identifikation hätte sozusagen suspendiert werden müssen, bis die Laienschauspieler aus Likovrisi wieder in ihre Alltagsrollen zurückfallen. (In diesem Fall, um das Szenario spekulativ zu Ende zu führen, wäre vielleicht eine Darstellung des Passionsspiels als musikloses Schauspiel innerhalb der Oper – das symmetrische Gegenstück zu einer rein musikalischen, nicht szenischen Darstellung – adäquat gewesen, um die veränderte Grundeinstellung zum Ausdruck zu bringen.) Dies sind jedoch müßige Spekulationen, da ja ausgerechnet das Passionsspiel, das den Anlass zu aller weiteren Entwicklung gibt, nicht stattfindet.

Die Anverwandlung auf der zweiten Ebene jedoch – in der die Leute von Likovrisi die Geschichte von Jesu Sendung und Tod nicht nur *spielen*, sondern selbst zu Figuren dieser Geschichte *werden* – findet sehr wohl statt und ist der Antrieb für Kazantzakis' und Martinüs Handlungsgeschehen. In Hinblick auf eine dem geistigen Gehalt angemessene musikalische Gattung entspricht dieser Aspekt weder dem einer Passionsmusik noch dem eines Oratoriums. Hier könnte man vielmehr ein auf den ersten Blick nicht unbedingt naheliegendes drittes Genre ins Spiel bringen. Um das Schicksal von Manolios und Katarina, den drei Aposteldarstellern und dem gegen seinen heftigen Einspruch zum Judas bestimmten Panagiotaros sowie auch ihre Interaktion mit den Führern der beiden Gemeinden gattungstheoretisch einzuordnen, kann es nützlich sein, die alte Tradition der Allegorie heranzuziehen. Eine verschleierte, aber dennoch deutliche Linie führt von Hildegard von Bingens *Ordo virtutum* aus dem Jahr 1151 über Emilio de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo* von 1600 zu Martinüs *Greek Passion* von 1957/59. Zugegeben, die *dramatis personae* sind heute

nicht mehr als Personifizierungen abstrakter Eigenschaften entworfen. In einem anderen Kontext und Jahrhundert hätte Manolios vielleicht "Demut" geheißen, Katarina "Mitleid", Michelis "Großmut"; entsprechend wäre Panagiotaros "Neid", der Priester Grigoris "Ärger", Patriarcheas "Trägheit" und Vater Ladas "Habgier" – oder einfach "der Teufel" – gewesen. Die allegorische Leib-Seele-Einheit, um deren moralischen Reifeprozess es hier geht, ist die Dorfgemeinde von Likovrisi: Um ihre Einstellung in Bezug auf Fragen der Menschlichkeit und Gerechtigkeit, der Toleranz und Verantwortlichkeit wetteifern die verschiedenen Parteien.

Was allerdings in dieser modernen Allegorie auffällig ausgespart bleibt, ist jener Teil der Entwicklung, der den entscheidenden Baustein in den Werken Hildegards und Cavalieris, aber auch in Passionsmusiken und Oratorien abgibt: die Vollendung des moralischen Reifeprozesses, die im eigenen Leben erfahrene oder zumindest sicher erwartete Erlösung. Es scheint keineswegs klar, dass die Dorfleute von Likovrisi, als ihr Chor in das letzte Gebet um Gottes Gnade einstimmt, mit dem die Flüchtlinge Manolios' Tod betrauern, für ihren grausamen Lynchmord um Vergebung bitten. Der Priester Fotis zumindest erkennt keine Reue. So ist der Tod nicht nur für den sich Opfernden, sondern auch für diejenigen, die durch dieses Opfer innerlich befreit werden sollen, umsonst.

### Ein kurzer Blick auf andere musikalische Umsetzungen

Neben Martinus Oper gibt es zwei weitere musikdramatische Kompositionen, die auf dieselbe literarische Quelle zurückgehen. Eine davon liegt aus mehreren Gründen ausserhalb des Themas dieses Buches, doch sollte sie wenigstens erwähnt werden. Es handelt sich um die Filmmusik, die der französische Komponist Georges Auric (1899-1983), einer der "Groupe des six" um Milhaud, Honegger und Poulenc, 1957 für Jules Dassin's Kinobearbeitung des Romans, den Spielfilm *Celui qui doit mourir*, schrieb. Eine vergleichende Studie zu dieser Filmpartitur und den Opern wäre zu begrüßen, auch wenn sich die Medien natürlich wesentlich unterscheiden und vor allem die Publikumsreaktionen auf eine den Text vokal transportierende Musik ganz anderen Gesetzen folgt als die auf eine hintergründige, oft nur unbewusst wahrgenommene Filmmusik.

Die andere Komposition ist eine Oper, die der 1931 geborene ungarische Komponist Sándor Szokolay dreißig Jahre nach Martinus schrieb. *Ecce homo* wurde 1987 von der Ungarischen Staatsoper unter Szokolays eigener Leitung

uraufgeführt und auch auf Compact Disk aufgenommen. Wie Martinů richtete Szokolay sein Libretto selbst ein – in ungarischer Sprache mit deutschem Zweitext. Sein spürbarer Anspruch, möglichst alle der in Kazantzakis' Roman beschriebenen Episoden in sein Libretto einzubeziehen, gereicht seinem Werk, das daher etwa dreimal so lang ist wie Martinůs, meines Erachtens zum Nachteil. In Folge dieser Entscheidung wird den verschiedenen Nebenhandlungssträngen vergleichsweise sehr viel Raum zugestanden, wodurch die dramatische Überzeugungskraft der tragenden Personen starke Einbußen erleidet.

Die Musik in *Ecce homo* ist wie in Szokolays anderen Opern sehr geschickt komponiert, fügt sich allerdings ohne Überraschungen in das ein, was man traditionell von der Gattung der Oper erwartet. Die musikalische Sprache ist gekennzeichnet durch ein komplexes Gewebe tonaler Komponenten vertikal-symmetrischen Aufbaus. Prominent sind Gesten, die man als dreidimensional gespiegelt beschreiben könnte: So wird, wie in der Begleitung des nebenstehenden Beispiels, eine Ganzton-Tritonus-Ganzton-Schichtung erstens horizontal gebrochen, zweitens mit ihrem Krebs zu einer Kurve ergänzt und drittens in einer Gegenstimme gespiegelt. Diese Geste – oft im Gesang teilweise verdoppelt – durchzieht das ganze Werk.

Zudem hat Szokolay ein Repertoire von mindestens sieben symmetrischen Akkorden (nach dem Prinzip: Intervall 1 über Intervall 2 über Intervall 1) entworfen, die als Einzelbausteine regelmäßige Verwendung finden, sowie Ketten, die aus Paaren komplementärer Intervalle gebildet sind (so die Abwechslung von verminderter Oktave und kleiner None, die erstmals im Vorspiel erklingt). Selbst Figuren, die, wie der aus einer Tonleiter abgeleitete diatonische Cluster, nicht in sich symmetrisch sind, werden auffällig häufig mit ihrem Spiegelbild in einer anderen Orchesterstimme gepaart. Diese Phänomene aufzuspüren und zu katalogisieren könnte jedoch allenfalls für einen Studenten der Musiktheorie interessant sein. Über die generelle Beobachtung hinaus, dass die Geschichte um Manolios als "Spiegelung" der letzten Zeit im Leben Jesu bezeichnet werden kann, ist nicht ersichtlich, ob der

**BEISPIEL 27:** Sándor Szokolay,  
*Ecce homo*,  
dreidimensionale Symmetrie

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a triplet of eighth notes with the lyrics "Na, En - - de!". The middle staff is the right hand of a piano accompaniment in treble clef, featuring a sixteenth-note triplet. The bottom staff is the left hand of a piano accompaniment in bass clef, featuring a sixteenth-note sextuplet. The overall structure illustrates a three-dimensional symmetry between the vocal line and the piano accompaniment.

Komponist irgendeine interpretierende Bedeutung mit seiner Verarbeitungsweise verbindet und in welcher Hinsicht diese Bausteine möglicherweise zur Beleuchtung des spezifischen inneren Kampfes, der diesen Stoff so deutlich von traditionellen Opernlibretti unterscheidet, beitragen.

Auch Szokolays glänzende Orchestrierung scheint nicht im Dienste musikalischer Auslegung zu stehen. Man fragt sich, ob der Szokolay-Kenner Tibor Tallián, dem die Besonderheit des Stoffes durchaus bewusst zu sein scheint, nicht einem Wunschenken nachgab, als er (in seinem Beitrag für *The New Grove Dictionary of Opera*) über die Oper schrieb, *Ecce homo* zeige eine Einfachheit des Ausdrucks und eine Passionsmusik-ähnliche epische Dramaturgie; der byzantinische Stoff habe den Komponisten "zu einem illustrativen Erzählstil in einer Art transzendentelem Realismus inspiriert". Selbst wenn es stimmen sollte, dass der Komponist versucht hat, innerhalb seines typisch üppigen Klangstils eine vergleichsweise asketische Stimme zu finden, so vermittelt dieses Werk doch nicht die Tiefe geistiger Auslotung, die in ihrem Gegenstück, Martinůs *Greek Passion*, so eindrucksvoll ist.

### Die Identifikation mit der Christusfigur

Die drei Handlungsschichten in Martinůs *Greek Passion* und die in ihnen verankerten Verweise auf verschiedene Gattungen – das (verhinderte) Passionsspiel, das Oratorium im alttestamentlich modellierten Strang und die Allegorie, die die moralische Dimension der biblischen Geschichte mit Hilfe von Personen anstelle der sonst für die Gattung üblichen Personifizierungen abstrakter Eigenschaften ausformt – werden zusammengehalten von der Hauptfigur: dem zum Christusdarsteller bestimmten Manolios. Dieser Hirte ist ein Mensch mit eingestandenen normal-menschlichen Schwächen. Selbst in der verkürzten Librettofassung, die viele der Exzesse ausspart, in denen Kazantzakis schwelgt, bekennt sich der fromme junge Mann zu Handlungen und Haltungen, von denen Christen den Sohn Gottes auch während seines Erdenlebens frei glauben. Dazu gehören die gelebte Sinnlichkeit mit seiner Verlobten und die lustvollen Fantasien um Katarina, aber auch ein vorübergehender Mangel an Demut. So spricht er in seiner letzten Predigt selbstanklägerisch von dem Stolz, der ihn anlässlich seiner Wahl zum Christusdarsteller zunächst ergriffen habe. Diese "Schwächen" mögen einem modernen Betrachter geringfügig erscheinen, doch betrifft diese Beurteilung den Opernhelden, nicht den Wiederverkörperer Christi.

Auch Manolios bezwingt letztlich all seine Versuchungen, doch bleibt er stets spürbar menschlich. Und bezeichnenderweise endet seine Biografie trotz der Tatsache, dass die zu seinem Tod führenden Ereignisse so auffällig als Nachstellung der letzten Phase der Passionsgeschichte orchestriert sind, mit der Klage über den Leichnam dieses angeblichen "Bolschewiken", dessen Name bald vom Wasser der Geschichte davongetragen werde; keine einzige Andeutung stellt eine Auferstehung gleich welcher Art in Aussicht. Wäre eine historische Person im Zusammenhang mit einer beabsichtigten *imitatio Christi* als Stellvertreter Christi getötet worden, so hätten sich wohl engagierte Christen gefunden, um ihre Heiligsprechung zu betreiben. Doch wie die Oper deutlich vermittelt, erwartet diesen fiktiven Heiligen keinerlei ausgleichende Gerechtigkeit.

In dieser letztgenannten Hinsicht ist Martinus *Greek Passion* unbedingt eine Oper. Sie stellt vor die Augen des Publikums einen Mann, der zwar in vieler Hinsicht außergewöhnlich ist, jedoch bis zum bitteren Ende jemand bleibt, dem wir potenziell ähneln könnten. Er ist ein Mann, der versteht – sowohl grundsätzlich als auch noch einmal in plötzlicher, blitzhafter Einsicht – was es heißt, moralisch und sozial verantwortlich zu leben, und sich entscheidet, dieser Einsicht die Tat folgen zu lassen. Indem Martinus seinen Christusdarsteller in dieser Eigenschaft zeigt, scheint er sein Opernpublikum zu einer Sicht auffordern zu wollen, die in den verschiedenen Gattungen sakraler Musik nicht vermittelt wird: dass auch Jesus als ein Mann verstanden werden kann, der sich vor allem dadurch definierte, dass er moralische Imperative ernst nahm bis hin zur letzten, existentiellsten Konsequenz.

*The Greek Passion* zielt also nicht auf die Art frommer Reflektion, wie sie für Passionsmusiken und Oratorien kennzeichnend ist. Dort gedenken die Zuhörer in einer Mischung aus Ehrfurcht und antizipiertem Triumph der ungerechten Strafe, die über ein fehlerloses Wesen verhängt wurde, das als Inkarnation des göttlichen Wortes in diese sündige Welt kam. Im Gegenteil dazu betont diese Oper die Allgemeingültigkeit der moralischen Vorsätze, die dem Leben des berühmtesten Verfechters geistiger Integrität und mitmenschlicher Gerechtigkeit, dem Zimmermannssohn aus Nazareth, zu Grunde lagen.