

DIETRICH KORSCH (HRSG.)

Religion der Liebe

Drei Fallstudien zur Oper
in theologisch-musikästhetischer
Betrachtung



Religion der Liebe

DIETRICH KORSCH (HRSG.)

Religion der Liebe

Drei Fallstudien zur Oper
in theologisch-musikästhetischer
Betrachtung



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Leipzig
Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde auf alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Gesamtgestaltung: Mario Moths, Marl
Druck und Binden: Hubert & Co., Göttingen

ISBN 978-3-374-05301-8
www.eva-leipzig.de

Vorwort

Opern sind Kunstwerke von faszinierender Präsenz. Wer sich auf sie einlässt, wird von Musik umhüllt, in Handlungsstränge verwoben, in Bilder einbezogen. Klänge durchströmen den Leib, Freude und Traurigkeit, Wut und Erlösung erfüllen das Gemüt, Geschehnisse und Gestalten bewegen die Phantasie.

Die Oper ist die künstlichste aller Kunstgattungen. Dass Menschen singend handeln oder handelnd singen, gibt es in der Realität des Alltags nicht. Dass dramatische Abläufe von vieltöniger Musik umgeben, kommentiert und vorangetrieben werden, ebensowenig. Dazu der Aufwand an Musikern im Orchester, an Sängerinnen und Sängern, als Solisten, im Ensemble, im Chor. Die ganze Bühnenmaschinerie im Hintergrund. Wer sich da nicht, auch bei mäßiger ästhetischer Begabung, verzaubern lassen wollte. Als käme eine andere Welt in unseren Alltag.

Mit der Religion verhielt es sich einst auch so. Als die großen Kirchenräume ein Inneres schufen, das sich zugleich ins Unendliche weitet. Als eine Liturgie ablief, deren Zusammenhang nicht unbedingt verstanden werden musste, der sich aber immer

wieder gleich vollzog. Als schon die Teilnahme, das Dabeisein, für eine Verwandlung des Lebens sorgte. Heute ist Religion anspruchsvoller geworden. Sie muss sich im Inneren vollziehen, ihre äußeren Anregungen sind weniger ergreifend als vormals. Aber sie vollzieht nach wie vor eine Konzentration um der Erweiterung des Lebens willen.

Religion ist die eigenartigste aller Kulturgestalten. Dass Menschen sich über ihren Alltag erhoben wissen, dem sie doch verhaftet bleiben. Dass sie ihr Innerstes ansprechen lassen und sich trauen, es auszusprechen. Dass sie eins werden in einer unanschaulichen Gemeinschaft.

Die Analogien zwischen Oper und Religion lassen sich nicht leugnen. Und das ist nicht zufällig. Denn einmal haben beide dasselbe Thema: die Spannungen im Leben, das unendliche Bemühen, sie aufzulösen, das beständige Scheitern und die unerschütterliche Zuversicht eines endlichen Gelingens. Beider Thema ist die Liebe. Religion und Oper belegen, dass Liebe gelingen kann, auch wo man es nicht mehr zu erwarten hofft. Aber, das ist das andere Moment, sie machen einander auch Konkurrenz. Wo Musik alles durchherrscht, ist ein Zusammenhang gegeben, unanschaulich, aber spürbar. Das kann die Religion nur versprechen, ohne sinnliche Einlösung. Darum geht die Religion weiter als die Oper, greift über alles Erfahrbare hinaus, um neue Erfahrungen zu ermöglichen. Doch gibt sich die Oper als Religion der Liebe, dann meint sie, davon noch ein Stück verwirklichen zu können. Nur auf der Bühne, aber dort von ungeheurer Intensität.

Dass Oper und Religion thematisch verwandt sind, aber im Wettstreit miteinander stehen, ist ein Phänomen der europäischen Neuzeit. Ihr Verhältnis hat selbst eine historische Signatur. Von drei Etappen dieses Verhältnisses erzählen die Texte dieses Buches. Von den Anfängen, an denen die Musik eine neue Dimension ihrer selbst entdeckt; von einem Kulminationspunkt,

an dem die Liebe ohne Rückhalt bei der Religion ganz auf sich steht, um sich zu realisieren; von einer Krise, in der die Oper selbst und explizit Religion werden will – und daran scheitert.

Die hier mitgeteilten Erörterungen verdanken sich einem Arbeitskreis an der Evangelischen Akademie Hofgeismar zu Fragen einer theologischen Musikästhetik. Nicht nur die Autorin und die Autoren dieses Bandes waren an den Interpretationen der hier bedachten Werke beteiligt. Ich habe wohl nicht allein die wohltuende und anregende Arbeit unseres Hofgeismarer Kreises geschätzt. Darum danke ich allen Mitwirkenden, namentlich dem Direktor der Evangelischen Akademie, Karl Waldeck, für die Zusammenarbeit bei unseren Arbeitstagen sowie unserer Verlegerin, Dr. Annette Weidhas, für die Möglichkeit, unsere Arbeitsergebnisse vorzustellen.

Kassel, in der Adventszeit 2017
Dietrich Korsch

Inhalt

OUVERTÜRE

- Oper – Religion der Liebe 12
Zur religiösen Funktion der Oper in
der Geschichte der Kultur
Dietrich Korsch

ERSTER AKT: *CLAUDIO MONTEVERDI*

- Musik – stärker als der Tod 28
Das dialektische Potential der Musik in
Monteverdis »Orfeo«
Dietrich Korsch

ZWEITER AKT: *WOLFGANG AMADEUS MOZART*

- »Don Giovanni« und die Macht der Liebe 48
Dietrich Korsch

- La forza del desir 64
Die Macht der Liebe und die Macht der Musik in
Mozarts Oper »Così fan tutte«
Eva-Maria Houben

- Mach aus mir, was du willst 114
Ein religionsgeschichtlicher Blick auf Mozarts
»Così fan tutte«
Dietrich Korsch

DRITTER AKT: RICHARD WAGNER

Der Gebrauch des »Parsifal« 136

Richard Wagners Bühnenweihfestspiel und
die Frage nach der Gestalt gelebter Kunstreligion

Stefan Berg

»Was sind Synkopen schön« 173

Die Musik des »Parsifal« von Richard Wagner –
Marginalien unter religiös-theologischer Rücksicht

Joachim Hertel

Der Kern des Ganzen? 200

Beobachtungen und Überlegungen zur Bedeutung des
Abendmahls in Wagners »Parsifal« und
zu dessen Bezeichnung als »Bühnenweihfestspiel«

Thomas Henneberger

O U V E R T Ü R E

Oper – Religion der Liebe

Zur religiösen Funktion der Oper in der
Geschichte der Kultur

Dietrich Korsch

Opernhäuser als Kathedralen

Opernhäuser sind die neuen Kathedralen. Diesen Eindruck kann man gewinnen, wenn man sich die Neubauten in Valencia (2005), Kopenhagen (2005) und Oslo (2008) anschaut, die die Tradition von Sydney (1973) fortsetzen. Insbesondere am Kopenhagener Opernhaus lässt sich die außergewöhnliche Stellung, die der Oper im kulturellen Leben beigemessen wird, geradezu topographisch studieren. Es liegt, durch den größten Hafenarm von der Altstadt getrennt, nein: auf sie als Gegenüber bezogen, in einer Fluchtlinie, die sich über Schloss Amalienborg hin zur Kuppel der Frederiks-Kirche erstreckt, um die herum die Heroen der dänischen Kultur platziert sind. Blickt man von dort aus in umgekehrter Richtung durch den Schlosshof hindurch auf die Oper, kann nicht fraglich sein, wie die städtebauliche Klimax gedacht ist.

Analoge Bezüge ließen sich zur Topographie in Sydney herstellen: am Eingang des Hafens gelegen, dem Stadtzugang vom Meer her; zu Oslo: an die Spitze des Oslofjords gebaut, auch in

Korrespondenz zum Schloss; sogar zu Valencia, wo eine städtebauliche Konkurrenz gar nicht mehr gegeben ist.

Die gegenwärtigen Opernbauten treiben damit eine Tendenz ins Extrem, die in alten, ebenfalls höchst repräsentativen Gebäuden wie der Berliner Lindenoper (1774; 1953), der Mailänder Scala (1778) und der Dresdner Semperoper (1878; 1985) noch durch eine vornehme Zurückhaltung geprägt war, aber durch Wagners Festspielhaus in Bayreuth (1876) eine rasante Beschleunigung erfahren hatte.

Warum ist das so? Das hat mit der Oper als Kunstgattung zu tun, deren Anspruch ganz offensichtlich über die bloße Anzahl der Besucher von Operaufführungen hinausreicht. Sie überragt auch noch, wie sich ebenfalls architektonisch sehen lässt, den Rang von Museen und Konzerthäusern, denen doch ebenfalls großartige und beeindruckende Bauten gewidmet sind.

Die Analogie von Opernhaus und Kathedrale ist nicht zufällig. Sie hat mit dem Verhältnis von Oper und Religion zu tun – und mit der eigentümlichen Stellung, in die die Musik zur Religion gebracht wird, seit es die Oper gibt. Diesen Gedanken plausibel zu machen, ist die Absicht der folgenden Überlegungen. Sie wollen nicht selbst zur Geschichte der Oper beitragen, aber einige Vorschläge unterbreiten, wie man deren Stellung im Geflecht von Kultur und Religion zu beschreiben vermag.

Ausdruck und Darstellung

In ihrem elementaren Bestand geht Kultur auf die Ausdrucksform des Lebens zurück. Das Leben ist ja dadurch gekennzeichnet, dass es für die Zwecke seiner Selbsterhaltung ebenso wie seiner möglichen Anpassung an wechselnde Weltzustände Ausdrucksformen findet, die in gewisser Weise über eine schlichte

Identität mit sich selbst hinausgehen. Es sind diese Ausdrucksformen, die überhaupt eine Naturgeschichte möglich machen: Überreste vergangenen Lebens in Versteinerungen, gestaltete Lebensräume wie Nester und Höhlen, überkommene Verhaltensweisen und soziale Strukturen, die sich heute noch beobachten lassen. Die moderne Biologie hat dieses Ausdrucksschema explizit als Verhältnis des Gens zu seinen Expressionen gefasst. Dabei ist es klar, dass sich dieser Mechanismus des Ausdrucks der räumlichen und zeitlichen Strukturen bedient, die die Natur bereitstellt. Alles Leben verwertet Umstände seiner Existenz für sich selbst, vollzieht Aneignung und Verwandlung, um dann in der Folge dieser Verwandlung selbst wieder zum Medium anderen Lebens in der Natur zu werden. Leben steigert sich und geht auch darin über sich selbst hinaus.

Ausdruck wird zur Darstellung da, wo Ausdruck auf sich selbst zurückbezogen wird. Also da, wo Laute, selbst Phänomene des situationsabhängigen Ausdrucksverhaltens, sich als Sprache auf sich selbst beziehen und damit potentiell aus der Situation lösen. Da, wo Linien und Formen Gehalte bilden, also Bilder als Bilder auftreten. Wo Handlungen gestuft aufeinander bezogen und also situationsübergreifend verantwortet werden müssen. Die direkte Verhaftung in den Entstehungszusammenhängen wird in der Darstellung gelockert; damit wächst die Komplexität des Lebens in ungeheurem Maße.

Diese Wende vom Ausdruck zur Darstellung ist die Geburt der Kultur, das Entstehen einer symbolischen Welt, die grundsätzlich mit der natürlichen Welt in enger Verbindung bleibt. Diese Verbindung lässt sich jedoch auch auflockern, und in dem Maße, in dem das geschieht, tritt Kunst als Moment der Kultur in Erscheinung. Ein technischer Weltumgang beispielsweise, die Erfindung von Werkzeugen, das Einüben von Fertigkeiten in instrumenteller und sozialer Hinsicht und dergleichen nimmt bereits

erhebliche kulturelle Fähigkeiten in Anspruch, bleibt aber im engeren Sinn reproduktionsbezogen. Wird dagegen Sprache als Sprache artikuliert, entsteht Poesie. Wird ein sinnlich-visueller Gehalt in eine anschauliche Form gebracht, die das Dargestellte enthält, ist das die Geburt der Skulptur oder Malerei. Werden Bewegungen als Bewegungen kultiviert, kommt es zum Tanz – und mit all dem tritt Kunst in Erscheinung. Kunst gehört zum Leben, sie schließt an seine Ausdrucksfunktion an und geht doch über sie hinaus, weil sie sich selbst nicht allein dem unmittelbaren Interesse am Lebenserhalt und der Lebenssteigerung verdankt. Als Übergangsort von technischer Kultur zu Kunst kommt die Architektur in Betracht; aus den Häusern des Lebens werden Häuser der Kunst – und in beiden vollzieht sich das menschliche Leben.

Dass Kultur und Kunst nun aber auf einen Impuls zurückgehen, der sich im Horizont des Lebens artikuliert, ohne aus dessen Notwendigkeiten hinreichend erklärt werden zu können, davon redet und darüber handelt die Religion. Sie kommt da an den Tag, wo sich Kunst an sich selbst artikuliert, wo Gesänge und Tanz, Skulpturen und Praktiken sich von ihrer instrumentellen Herkunft unterschieden haben, wo es darum geht, dieses nicht natürlich erklärbare Wunder der Kultur zu feiern. Die Tatsache, dass sich das Darstellungsverhalten nicht aus den Notwendigkeiten des Lebens selbst erklären lässt – und dass das seit alters so aufgefasst wurde! –, lenkt dann die Interpretation aufs „Göttliche“ als Ursprung von Kultur und Kunst.

Medien der Kunst

Gleichwohl bleibt die Kunst – sozusagen die explizite Fassung der Kultur – auf die Bedingungen bezogen, die für alles Ausdrucksverhalten gelten, sich nämlich in Zeit und Raum vollzie-

hen zu müssen. Es liegt auf der Hand, dass sich die Eigenart der Kunst erst dadurch stabilisiert, dass im jeweiligen Medium bestimmte Formgesetze gefunden werden, die einen erfolgreichen und nachvollziehbaren Rückbezug der produzierten Ausdrucksformen aufeinander erlauben, also so etwas wie eine jeweilige Grammatik. Die kulturell-künstlerische Wahrnehmung der Zeit erfolgt im Nacheinander, im zeitlich sich erstreckenden und auch wieder vergehenden Klang. Dafür gibt es zwei unterschiedene Ordnungen; einmal die Ordnung der Tonhöhe, des Rhythmus, der Lautstärke – also das, was der Musik eigen ist. Sodann die Ordnung der Bedeutungsgehalte, in die natürlich auch Ton, Rhythmus und Lautung eingegangen sind, die ihre Kontinuität aber über die semantischen Gehalte gewinnt – also die Eigenart von Sprache, konzentriert in der Poesie. Der Raum dagegen wird in anderer Weise künstlerisch angeeignet und gestaltet: seiner Ordnung des Nebeneinander entspricht das Zugleich der dreidimensionalen Skulptur oder – abstrakter – des zweidimensionalen Bildes, das die Perspektive in sich verarbeiten muss. Noch eine Stufe ausdrücklicher wird der Zusammenhang von Handlungen; Handlungen verknüpfen zeiträumliche Ereignisse mit verantwortlichen Personen, auf die hin die als solche unanschaulichen Handlungssequenzen bezogen werden; daraus gewinnt das Drama seine künstlerische Gestalt.

Nicht vergessen werden darf bei all dem, dass diese Fähigkeiten zur Kunst selbst eine Fluchtlinie auf Religion hin haben, weshalb sich auch die Sozialformen der Religion der Künste bedienen. Klang und Sprache dienen in der Religion zu nichts anderem mehr, als sich ihres eigenen Ursprungs im Göttlichen zu vergewissern; dazu braucht es, freilich, Lieder und Erzählungen. Bilder stellen, in welcher anschaulichen Gestalt auch immer, mehr als Bildliches vor Augen. Handlungen erweisen sich als überkomplex, dem menschlichen Machen überlegen;

darum muss ihr Geflecht, insbesondere im Scheitern, vor einer transzendenten Instanz verantwortet werden. Und für all das braucht es auch Orte, die sich von der Lokalisierung des alltäglichen Lebens unterscheiden, heilige Orte: also Tempel oder Kirchen, die ihrerseits wieder künstlerisch zu gestalten sind, wenn sie ihrem religiösen Zweck entsprechen sollen.

Gattungen der Kunst und ihre Logiken

Interessant ist nun weiterhin, wie sich die mit der Raumzeitlichkeit gegebenen Bezüge in eigene Logiken umsetzen, also Kunstgattungen mit eigenen grammatischen Variationen ausbilden. Grundsätzlich gilt für alle Kunstgattungen, dass sich die Werke, die sie umfassen, aufgrund ihres Unterschieds zur Welt des Ausdrucks, an der sie doch auch teilhaben, unendlich fortsetzen lassen. Eine menschliche Welt ist ohne Kunst nicht zu denken. Gleichwohl verbinden sich mit den verschiedenen Gattungen auch unterschiedliche Umgangs- und Darstellungsweisen. Werke bildender Kunst sind, dem räumlichen Zugleich ihrer Repräsentation verpflichtet, grundsätzlich abgeschlossen. Sie beziehen sich, wenn sie das denn wollen, auf andere Bilder im Modus unausgesprochener Abwandlung und Fortschreibung. Dass im Bild ein Bild als Bild zitiert wird, kommt selten vor, in der Skulptur noch weniger. Daher treten Bilder und Skulpturen in das Verhältnis eines äußerlichen Nebeneinander.

Die dem Zeitmedium verpflichteten Gattungen, Poesie und Musik, sind aus sich selbst unabgeschlossen. Eine Rede ist nie definitiv zu Ende, sondern kann immer fortgesetzt werden. Denn das Thema, um das es jeweils geht, ist niemals vollends in Sprache auszudrücken. Ja, die Verfeinerung und Präzisierung schwebt wie ein unsichtbarer Imperativ über allem, was gesprochen wird.

In der Musik ist es auf aufschlussreiche Weise anders. Auch sie hat Anteil am Vergehen des Klangs, aber sie führt, ihrer eigenen Grammatik zufolge, auf einen in der Zeit zu empfindenden Endpunkt zu, auf die Vollständigkeit eines erreichten oder auch noch ausstehenden Abschlusses, wie immer man den dann in der musiktheoretischen Beschreibungssprache (etwa als Tonika im Tonleiternsystem) fassen will. Hinzu kommt die Mehrstimmigkeit der Musik, die Zitate ebenso erlaubt wie deren Abwandlung und Neubestimmung. Sich überlagernde Stimmen, aus demselben oder aus verschiedenem Tonmaterial erwachsend, bilden ein im Wortsinn unerhörtes neues Ganzes.

Was schließlich die raumzeitliche Darstellung von Handlungen angeht, so stellen sich diese wesentlich als tragisch dar. Denn die personale Zuordnung von Handlungen in unüberschaubaren Kontexte generiert regelmäßig so tiefe Verwerfungen, dass sie durch anschließendes Handeln gar nicht mehr ausgeglichen und bewältigt werden können. Das Komische dagegen ist das gebrochene Tragische, darum haftet der Komödie auch immer ein dunkler Schatten an, der alles ganz anders aussehen lässt, als es vorgestellt wird.

Über lange Zeit hin gehörte es zur Rolle politischer Macht, die Vielfalt der Künste miteinander im Zaum zu halten. Große Bilder, ausdrucksstarke Musik, ergreifendes Theater waren in den Palästen zu Hause; sie benötigten keine eigenen Gebäude, keine öffentlichen Theater, keine Kunsthallen und Opernhäuser – und brauchten sie auch noch nicht. Wir werden gleich sehen, wann und inwiefern sich das geändert hat.

Überdies gab es ja die Tempel und Kirchen, in denen diese Dimension der Unabgeschlossenheit religiös thematisiert wurde. Bilder wurden dort in Narrationen vom Transzendenten übersetzt und dadurch verflüssigt; Sprache wurde ihrem weltlichen Verwendungskontext entnommen und in den Lobpreis Gottes

gewendet. Der Konflikt der Handlungen wurde in Beichte und Vergebung bearbeitet und jedenfalls temporär zum Stillstand gebracht. In diesem Zusammenhang leuchtet auch die spezifisch religiöse Funktion der Musik auf, vermag sie doch, obwohl den zeitlichen Verlaufsmechanismen verhaftet, zu einem End- und Ruhepunkt zurückzukehren. Darum kommt in der Musik am ehesten ein Äquivalent der – auch religiös zu verstehenden – Versöhnung zustande.

Kunstgattungen in der Geschichte

Die Logik der Kunstgattungen lässt bereits vermuten, dass sich in der Geschichte unterschiedliche Schwerpunkte und Leitkulturen ausgebildet haben und ausbilden. Dafür ist eine interne Betrachtung der Kunstgeschichte nicht ausreichend, es bedarf schon der Wahrnehmung von Interaktionen zwischen der gesellschaftlichen Grundverfassung einer Region und einer Zeit mit den kulturellen Entwicklungsmöglichkeiten, wie sie vor allem in den religiösen Symbolwelten gegeben sind. Das sei an einigen exemplarischen Konstellationen in Erinnerung gerufen.

In ihrer Prägnanz unübertroffen ist die Rolle des Dramas, vor allem der Tragödie, in der klassischen griechischen Kultur der Antike. Dafür ist, was die Logik des Dramas angeht, die Erfahrung von der Unüberschaubarkeit des menschlichen Handelns sowie von den Konflikten, in die diese verstrickt, ausschlaggebend. Die philosophische Reflexion auf diesen Kunstzusammenhang nahm zutreffenderweise dessen kathartische Funktion wahr: Was anders nicht bewältigt werden kann, wird durch das exemplarische Veranschaulichen dem eigenen Erleben zugänglich und in den eigenen Erfahrungsraum eingeordnet. Es liegt auf der Hand, dass diese Funktion insbesondere da wirksam wird, wo die Ausflucht

in eine Zukunftsentwicklung, die Neues verspricht, nicht gewählt werden kann.

Auf ihre Weise elementar ist der Umgang mit Bildern in der orientalischen Welt. Lange Zeit dominierten Statuen, die auf Göttliches verwiesen und es auf Erden repräsentierten, die künstlerische Produktion. Damit wurde eine für im wesentlichen agrarisch-zyklische Gesellschaften nötige Stabilität verheißen. Doch zeigt sich etwa in der israelitischen Bilderkritik die dialektische Rückseite dieser Verheißung, nämlich die Gefahr, das übergeordnete Göttliche wie etwas Verfügbares in die Welt zu stellen. Diese Zurückhaltung hat noch das islamische Bilderverbot motiviert, bei dem eben nicht nur religiöse Gehalte von der bildlichen Darstellung ausgenommen werden sollten; dass sich dann die unvermeidliche graphische Kunst aufs Ornament wirft, ist leicht nachzuvollziehen. Auch hier bleibt eine gewisse gesellschaftliche Statik erhalten.

Seit der christlichen Antike gewinnen Bilder, gewinnt auch die Musik einen anderen Stellenwert. Denn nach anfänglichem Zögern erhalten Bilder ihren eigenen Status durch die Beziehung auf die Narration vom Gottmenschen Christus; sie verlieren die ihnen innewohnende Statik, die Dialektik des Bildes wird der Darstellung selbst eingeschrieben. Die Musik spielt schon früh eine Rolle, zunächst und vor allem in der Weise des Gesangs, also der klingenden menschlichen Stimme, die ihre Flüchtigkeit dadurch kompensiert, dass sie auf das Lob des ewigen Gottes gerichtet ist. Man sieht: Es steckt in dieser religionsgeschichtlichen Konstellation ein erhebliches Entwicklungspotential, weil eine Überkreuz-Verbindung unterschiedlicher Kunstgattungen ermöglicht wird – sofern es gesellschaftliche Veränderungen gibt, die diese herausfordern.

Von hier aus liegt ein weiterer Schritt in der Geschichte der Kunstgattungen durchaus auf der Linie des Erwartbaren. Er wird

da gegangen, wo die in der Religion aufgehobene Symbolik der Präsenz des Transzendenten aus der engen religiösen Verfügung heraustritt, wo also die gesellschaftliche Dynamik selbst die Rolle des Begründenden zu übernehmen beansprucht. Dieser Schritt kann nicht vollzogen werden ohne eine Umstellung im religiösen Grundhaushalt einer Gesellschaft, nämlich die Überordnung religiöser Präsenz über die institutionelle Verfügung durch die Kirche. Diese Konstellation tritt aber genau unter zwei Bedingungen in die Geschichte ein; einmal durch eine Pluralisierung der religiösen Institutionen, also eine Mehrzahl von – berechtigten – Kirchen, die dann auch einen Raum anfänglicher Öffentlichkeit auf tut; sodann durch die Insistenz auf der Unmittelbarkeit religiöser Gewissheit, in der sich die Religion konzentriert. Das sind die beiden Merkmale, die sich, jenseits einer engeren Religions- oder Kirchengeschichte, als Konsequenzen von Humanismus und Reformation herausgebildet haben. Nun wird es möglich, in der Kunst als Kunst das Religiöse wahrzunehmen, das Bild als Bild so anzuschauen, dass es das unbedingt Geltende vergegenwärtigt, in der Musik als Musik den Klang des Universums zu hören. Die Intensivierung der Kunst zur Religion stellt freilich, das ist unweigerlich damit verbunden, die herkömmliche Indienstnahme der Kunst durch die organisierte Religion in Frage. Es kommt zur Konkurrenz von Religion und Kunst – auf dem Feld der Kultur. Es ist dieser Kontext, in dem sich die Geburt der Oper vollzieht.

Die Geburt der Oper aus dem Geist der Musik

Dass dramatisches Handeln nicht nur von Musik begleitet wird, sondern sich mit Musik vereint, das zeichnet die Oper unter den Kunstgattungen aus. Dieser Vorgang ereignet sich zum Beginn des 17. Jahrhunderts, als Spätfolge des Humanismus in Italien,

in Florenz und Mantua, vor allem aber in Venedig, wo in diesem Jahrhundert zwölf Theater eröffnet werden. Damit wird sowohl auf seiten der Handlungen als auch auf seiten der Musik eine Veränderung vorgenommen. Die Musik strafft sich von einer mehrstimmigen Begleitung von Texten zu einem handlungsförmigen Voranschreiten auf ein Ziel hin. Vor allem aber ändert sich auch das Konzept der Handlungen, denn sie gehen in ein musikalisches Kunstwerk ein. Eine *Favola in musica* ist Monteverdis *Orfeo*. Daher ist die Oper eine neue Synthese der Künste, sie ist künstlich *par excellence*, und alles andere als bloß ein von Tönen umranktes Drama. Das lässt sich gut anhand der Logiken der Kunstgattungen nachvollziehen, die wir unterschieden hatten. Denn die Konflikte des Dramas, insbesondere diejenigen seiner tragischen Gestalt, werden durch die Musik in einen neuen Deutungszusammenhang überführt, der aufgrund der musikalischen Logik eine Lösung aufzeigt oder jedenfalls verspricht. Nicht zufällig also nehmen tragische Stoffe in der *opera seria* einen zentralen Platz ein. Allerdings zieht die Oper dann auch andere Stoffe an sich, sofern sie alle mit den Spannungen des Lebens zu tun haben, die nach Auflösung verlangen; die *opera buffa* ist der sichtbare Beweis dafür. Damit sind aber die am meisten widerstrebenden Grammatiken der Kunstgattungen vereint, und es liegt nahe, dass diese neue synthetische Vereinigung auch alle anderen Künste anzieht und zu beteiligen bestrebt: Architektur, Bühnenbild und Tanz. Die Oper verspricht, wie keine Kunst zuvor, die Vereinigung des Verschiedenen auf dem Feld der Kultur.

Aus diesem Grund ist das zentrale Thema der Oper die Liebe. Natürlich erstrangig die Liebe zwischen Menschen, Mann und Frau, die so spannungsreich ist wie nichts anderes, aber auch so viele Hoffnungen und Wünsche mobilisiert wie nichts sonst. Auf diesem Feld finden sich dann auch, als Momente, die

widerstrebenden Regungen wie Hass und Täuschung, Verrat und Trauer. Die Oper geht mit der Liebe nicht nur thematisch um, sondern auch strukturell; darum ist sie dann auch offen für andere Sujets, die nicht nur dem Modell der menschlichen, geschlechtlichen Liebe folgen.

Die sachliche Inkorporation der Liebe in der Oper ist es aber auch, die ihre Nähe, ja ihre Konkurrenz zur Religion ausmacht. Denn die Symbolisierung der Versöhnung war ja gerade das Anliegen, der Auftrag der Religion – als ein von der alltäglichen Wirklichkeit unterschiedener Reflexions- und Handlungszusammenhang, der sich gleichwohl entlastend auf die Wirklichkeit zurückbezieht.

Ist so die Oper von ihrer Gattungslogik neben die Religion zu stellen, so zeichnet sich in bestimmten Etappen der Religionsgeschichte doch auch eine Geschichte der Oper ab. Darauf wird in diesem Band Bezug genommen.

Die Geschichte der Oper als Religion der Liebe

Das 17. Jahrhundert belegt, wie angedeutet, den Aufschwung der Oper als Kunstgattung; im 18. und 19. Jahrhundert setzt er sich fort. Lediglich drei exemplarische Schlüsselstellen werden im Folgenden in nähere Betrachtung genommen.

Es liegt, angesichts der vorgestellten These nicht überraschend, nahe, dass die Oper ihre anfänglichen Stoffe aus der mythologischen Welt der Musik nimmt; hier kommt insbesondere die Geschichte von Orpheus und Eurydike in Betracht – bei Peri in Florenz ebenso wie bei Monteverdi in Mantua (und später in Venedig). In Monteverdis *Orfeo* fallen drei besondere Merkmale des Stoffes und seiner Verwendung in der Oper auf.

Einmal wird die Sagengestalt des Dichters Orpheus in die des Sängers Orpheus verwandelt. Die Macht der Poesie wird durch die Macht der Musik abgelöst, weil gesteigert. Sodann erlebt die Musik bei Monteverdi selbst eine Steigerung durch die Veranschaulichung ihrer Macht im Verlauf der Oper. Die Musik des Orpheus, die schon zuvor in der Lage war, Pflanzen und Tiere zu rühren und zu bezwingen, erweist sich nun auch des menschlichen Todesgeschicks mächtig, allerdings auf andere, nämlich künstlerische Weise. An diesem Übergang von einer Sphärenmusik zu einer anthropologisch vertieften Darstellungs-Musik wird erkennbar, wie sehr die Musik als Darstellung sich an die auch den Tieren (und Pflanzen) eigentümliche Ausdrucksfunktion anschließt, um sie dann in der Darstellung aufzuheben, zu vertiefen und zu verwandeln. Schließlich wird des Menschen Los in der Liebe thematisch. Die Musik vermag zwar nicht den physischen Tod zurückzunehmen, sie ist aber in der Lage, dem Tod standzuhalten und ihn, mit dem Mittel der Kunst, symbolisch zu überwinden. Sie vollzieht, was man ansonsten höchstens von der Religion erwarten könnte. Damit, und das macht Monteverdis Weichenstellung klar, ist die Bahn der Oper in ihren Grundkonstellationen vorgezeichnet, auch wenn das, was sich hernach entfaltet, keinem irgendwie vorschreibenden Plan folgt.

Einen Höhepunkt erreicht die Oper als Religion der Liebe in den Da-Ponte-Opern Mozarts. Im *Don Giovanni* ist die Macht der Liebe das einzige, was noch zählt. In *Così fan tutte* wird die Selbstreferentialität der Liebe gezeigt, die sich, auf eigene, unkonventionelle Weise, auch da bewährt, wo ihr Scheitern mit aufklärerischer Verve provoziert wird. Es sind in beiden Werken nicht die Personen mit ihren Handlungen, die für den Zusammenhang der Oper sorgen; es ist die Liebe, die in verschiedenen Akzentuierungen und Konstellationen sich durchsetzt. Darum ist die Vermutung auch nebensächlich, ob das durchgeführte

Experiment des Partnertauschs in *Così* zu einem so oder anders beständigen Endresultat führt. Und auch das Ende des *Don Giovanni* ist und bleibt offen. Alles Handeln bleibt im Ungewissen, aber die Gewissheit, durch die Musik vermittelt, legt sich wie eine schützende Decke darüber. Bei Mozart wird die Religion der Liebe zu einem Höhepunkt geführt.

In Wagners *Parsifal* liegt dieser Höhepunkt schon wieder weit zurück. Wagner selbst hatte ja insbesondere im *Tristan* mit der Figur der sich selbst ins Unendliche, in den Tod sich steigernen Liebe experimentiert, als er sich schließlich dem *Parsifal* zuwandte. Wie großartig auch immer der *Tristan*-Schluss ist, diese im Untergang lautwerdende Apotheose der Liebe, so wenig vermochte Wagner dieser Lösung doch zu trauen. Darum meinte er, das religiöse Potential der Oper explizit machen zu müssen im Aufbau einer reinen Kunstreligion. Damit sollte die Kunst, insbesondere durch die Opern Wagners selbst, zur neuen Religion gemacht werden. Die immer noch vorhandene unausdrückliche Konkurrenz von Oper und klassischer Religion durfte nicht länger nebeneinander stehen bleiben; sowohl die rituellen als auch die personellen Darstellungsformen der Religion wurden in die neue Kunstreligion eingebracht. Es zeigte sich freilich, dass der damit erhobene Anspruch der Oper, selbst Religion zu sein, überzogen wurde. Trotz einer „Wagner-Gemeinde“, die nach Bayreuth pilgerte und pilgert, hat der *Parsifal* nicht religionsstiftend gewirkt. Damit löst sich aber die in der Tat weiterreichende Musik aus ihrer strategischen Verwendung zum Zwecke eines Religionsaufbaus. Gerade Wagners konzeptionelles Scheitern stellt die Frage nach der Autonomie der Oper als Kunstwerk neu.

Von Wagners Aufschwung und seinem Scheitern ist die Operngeschichte seither geprägt. An diesem Widerspruch laborieren alle nachfolgenden Opern. Einerseits gilt: Die großen und repräsentativen Opernhäuser erheben nach wie vor und mit Aplomb