

## Wolfgang-Andreas Schultz:

### Oper und Spiritualität – wie passt das zusammen?

*Spiritualität wird in immer mehr Lebensbereichen zum Thema. Aber was hat das mit der Oper zu tun?*

Die Oper als Kunstform der Menschendarstellung, der Gefühle, Leidenschaften, Kämpfe, von Liebe, Eifersucht, Macht und Mord – und Spiritualität als Einkehr zu sich selbst, als Meditation, als Weg des Rückzugs von den Stürmen des Lebens zu innerer Ruhe, zur Erfahrung des Überindividuellen, von Transzendenz – da scheint es auf dem ersten Blick keine Brücken zu geben. Und doch lohnt es sich nachzuspüren, wo sich die Sehnsucht zeigte, das menschliche Geschehen in einen größeren, das Nur-Menschliche übersteigenden Rahmen zu stellen.

### Oper und Oratorium

Mit der Erfindung des generalbassbegleiteten Sologesangs und der Oper betrat der einzelne Mensch die Bühne – im übertragenden und im wörtlichen Sinne. In der Tradition der Mystik wird Gott nicht als außerweltlicher Schöpfer gesehen, sondern im Inneren eines jeden Menschen erfahren. Im *Weihnachtsoratorium* von J.S. Bach wird die Frage: „Wo ist der neugeborene König der Juden?“ beantwortet: „Sucht ihn in meiner Brust!“<sup>1</sup> Gott in der eigenen Seele zu erfahren könnte die erste Brücke bilden, denn diese Seele muss ja nicht stoisch-unempfindlich sein, sie darf Liebe und Leid erleben, was sich konkretisiert auch im Mitleiden mit Christi Passion, dargestellt mit den Mitteln der italienischen Oper – dafür wurde Bach damals angegriffen.

Nun haben Passions-Oratorien von sich aus einen gleichsam rituellen Rahmen, vor allem durch die betrachtenden Chöre und die Choräle, die als überindividuelle Stimme das Geschehen mit dem Erleben des Einzelnen verbinden. Als Jesus in der Matthäuspassion den Verrat durch einen seiner Jünger ankündigt und diese fragen: „Herr, bin ich’s?“ antwortet die Gemeinde mit dem Choral „Ich bin’s ....“<sup>2</sup>

Ein solcher ritueller Rahmen fehlt der italienischen Oper, und Händels Wendung zum Oratorium und zu biblischen Stoffen mag auch mit dem Wunsch zusammenhängen, durch Einbeziehung von Anthems einen rituellen Rahmen herzustellen, der es erlaubt, das Geschehen als heilige Geschichte zu erzählen und trotzdem die in der Oper erprobte Kunst der Menschendarstellung zu entfalten.<sup>3</sup> Im Unterschied zu mittelalterlichen Mysterienspielen waren die Akteure nun lebendig gezeichnete Menschen, eine zweite Brücke zwischen Oper und Spiritualität.

Eine dritte wird denkbar durch die Wahl von Stoffen, die – jenseits biblischer Geschichten – eine seelische Entwicklung darstellen, die in spirituelle Bereiche führt. Die zunehmende Kenntnis nicht-christlicher Spiritualität mag da Anstöße gegeben haben.

### Andere Religionen

In der Zeit der Klassik rückten die antiken Mysterienreligionen ins Bewusstsein, altägyptische Einweihungsrituale, die griechischen Mysterienkulte und die spätantiken Isis-Mysterien.<sup>4</sup> Dabei ging es um seelische Reifungsprozesse durch Konfrontation mit dem Tod, um

---

1 *Weihnachtsoratorium*, 5. Teil, Nr. 45

2 Dazu: Ivan Nagel: Schuld und Unschuld, Erinnern und Vergessen, in: Streitschriften, Siedler-Verlag o.J.

3 Der Messias ist ein untypischer Einzelfall, man denke an die dramatischen Oratorien wie *Saul*, *Solomon*, *Judas Maccabäus* u.a.

4 Dazu: Marion Giebel: *Das Geheimnis der Mysterien*, München 1993

Gelassenheit und Weisheit zu gewinnen in Distanz zu allen egoistischen Motiven. „Der Eingeweihte ging aus dem Telestrion<sup>5</sup> hervor als ein zutiefst Gewandelter, dem Göttlichen nunmehr unverlierbar Verbundener.“<sup>6</sup>

Eine solche Einweihung ist der Kern von Mozarts *Zauberflöte*, denn die Freimaurer orientierten sich in ihren Ritualen an den ägyptischen Mysterien.<sup>7</sup> Doch wie wird das Ritual in der Oper erlebt? Vermitteln die Feuer- und Wasserprobe wirklich die Ahnung einer Konfrontation mit dem Tod? Als Freimaurer durfte Mozart allerdings nicht zu viel verraten ....

Mit Richard Wagner geraten wir in die Einfluss-Sphäre des Buddhismus. Ich-Transzendenz, der Abschied von der Illusion eines isolierten, abgegrenzten Ichs wird überall als wichtiger Schritt einer spirituellen Entwicklung gesehen, und da berührt sich die Ich-Entgrenzung in *Tristan und Isolde* mit dem Buddhismus, ebenso wie im *Parsifal* die Entwicklung des die Grenzen des Ichs überschreitenden Mitgefühls.

Todessehnsucht ist oft eine geheime Sehnsucht nach Verwandlung,<sup>8</sup> gar nicht nach dem Tod, sondern nach Loslassen vertrauter Identität und Ich-Konzepte, nach dem Tod einengender Selbst-Konzepte und nach Wiedergeburt auf einer höheren Entwicklungsstufe. „Denn wo die Lieb‘ erwachtet, stirbt das Ich ...“, dichtete der persische Mystiker Dschelaleddin Rumi.<sup>9</sup> Die Ariadne in der Oper *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss meint zu sterben, dem Totengott zu folgen, und erfährt dank dieser vollkommenen Hingabe die Wiedergeburt in Bacchus‘ Armen – „eine geheilte Isolde“.<sup>10</sup> Hier wird der Verwandlungsprozess durchlebt: „Sie gibt sich dem Tod hin - [...] stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung – wird neu geboren – [...]“.<sup>11</sup>

Im 20. Jahrhundert begegnen uns immer wieder Opern, die von fernöstlichen Religionen oder Theaterformen inspiriert wurden, wie Gustav Holst’s Kammeroper *Savitri* (1908) nach einer Episode aus dem *Mahabharata*, und Benjamin Britten’s *Curlew River* (1964) nach einem japanischen No-Spiel. Beiden gelingt eine glückliche Verbindung der menschlich-expressiven Ebene mit einem spirituellen Gehalt. Savitri bittet den Tod, der ihren Gatten Satiavan holen will, ihn wieder frei zu geben („... even death is maya“), und bei Britten ist es die Heilung einer durch den Verlust ihres Kindes wahnsinnig gewordenen Frau, in einen christlich-rituellen Rahmen gestellt, sehr sparsam und doch ausdrucksstark komponiert.

## Spiritualität erfahren

Spiritualität sollte, auch auf dem Theater, erfahrbar sein, nie nur intellektuelles Konzept, sie muss den Menschen im Inneren, im Herzen berühren – und das geht nicht ohne Beteiligung der Gefühle.

Dies führt zur Problematik von Schönbergs Oper *Moses und Aron*. Ihr Thema ist das Bilderverbot. Es scheint keinen dritten Weg zu geben zwischen Moses, der den unvorstellbaren Gott, den reinen Gedanken predigt, und Aron, der Bilder benutzt, aber auch der Gefahr erliegt, in archaische Opferriten zurückzufallen. Moses ist kein Mystiker, und er scheint auch keinen praktischen Übungsweg<sup>12</sup> zu kennen, Gott im Inneren zu erfahren; der Mensch mit seiner seelischen inneren Welt wird weder von Moses noch von Aron angesprochen. Spiritualität spaltet sich in sinnen- und körperferne Geistigkeit und in geistferne Sinnlichkeit in der Orgie ums goldenen Kalb.

---

5 Der innere Raum eines Einweihungstempels, dazu: Giebel, S. 42 ff.

6 Jochen Kirchhoff: Klang und Verwandlung, Klein Jasedow 2010, S. 54.

7 Dazu: Jan Assmann: Die Zauberflöte – Oper und Mysterium. München-Wien 2005

8 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: „Denn wo die Lieb erwachtet ...“ - Todessehnsucht in der Musik des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang-Andreas Schultz: Avantgarde.Trauma.Spiritualität – Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik, Mainz 2014, S. 40

9 Deutsch von Friedrich Rückert, in: Friedrich Rückert, Werke, hg. Von Annemarie Schimmel, Frankfurt am Main, 1988, S. 25

10 Kirchhoff, S. 50

11 So erklärt der Komponist im Vorspiel der Oper die Handlung.

12 Spirituelle Übungswege etwa sind das christliche „Herzensgebet“, Zen-Meditation, bestimmte Formen des Yoga.

Der einzelne Mensch ist der Ort, an dem Gott erfahrbar wird, und eine Spiritualität, die erfahren und gelebt werden soll, bedarf des einzelnen Menschen und seiner Seele. Da liegt die Chance einer Verbindung von Menschendarstellung und Spiritualität in der Oper.

Hat Karlheinz Stockhausen in seinem *Licht*-Zyklus diese Chance genutzt? Zweifel sind berechtigt, weil ihn die seelischen Bereiche des Menschen weder im Konzept noch in seiner Musik zu interessieren scheinen. Sind Michael, Eva und Luzifer als lebendige Menschen gestaltet? Im *Donnerstag aus Licht* wird die Mutter von Michael „in der Irrenanstalt von einem Arzt getötet und der Vater an der Front erschossen.“<sup>13</sup> Aber nirgends findet sich bei Michael darauf eine Reaktion! Das lässt auf eine tiefe emotionale Verstörung schließen,<sup>14</sup> und beschädigt die Spiritualität, die Stockhausen in seinem Werk verwirklichen wollte.<sup>15</sup> Der Weg zum Kosmos führt nur über den einzelnen Menschen und seine innere Welt, sonst findet man nur die materielle Außenseite. „So bemüht Karlheinz Stockhausen unermüdlich die Schwingungen des Kosmos (verbal), während seine Musik [...] dem engsten irdischen Dunstkreis verhaftet bleibt.“<sup>16</sup>

Da war Olivier Messiaen schon weiter, auch wenn sein Heiliger Franziskus als Mensch oft wenig von sich preisgibt. Heilige, wenn sie kaum menschliche Seiten zeigen, sind für Opern problematisch – Wagner wusste schon, warum er sein Buddha-Projekt *Die Sieger*<sup>17</sup> nicht zur Ausführung brachte. So bleibt die Verbindung von psychologisch genauer Menschendarstellung und Spiritualität wohl doch noch ein Desiderat für die Zukunft.

---

13 Booklet der Stockhausen-Gesamtausgabe, CD 30 A-D, S. 16

14 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: Avantgarde und Trauma – Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege, in: Schultz: Avantgarde.Trauma.Spiritualität, S. 20, auch speziell zu Stockhausen.

15 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: Musik und Spiritualität – Ein Versuch über abendländische Musik, in: Avantgarde.Trauma.Spiritualität S. 90 – da auch speziell zu Stockhausens Auffassung von Spiritualität.

16 Kirchhoff, S. 52

17 Dazu: Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner, München 1991, S. 871.