

## Einleitung

Christus als Opernheld? Ist denn das angemessen?

Die Frage ist berechtigt, denn die Beziehungen zwischen Kirche und Theater waren lange Zeit sehr gespannt. Schon seit dem Aufschwung der säkularen Musik im 15. und 16. Jahrhundert hatte es vielerlei Grenzgefechte gegeben. Die Kirche fürchtete, das Theater werde die Gläubigen nicht nur mit weltlicher Unterhaltung ablenken, sondern ihre Seelen verführen. Auch missfiel ihr die 'Ansteckung' im Bereich der künstlerischen Sprache. Noch 1749 verurteilte Papst Benedikt XIV. in seiner Enzyklika "Annus qui", was er als Verirrungen der Kirchenmusik empfand: die Verwendung von Trompeten und Pauken und die Infiltration der Messkompositionen durch Melodien, die an Oper oder Tanz erinnerten. Selbst ein so frommer Komponist wie Joseph Haydn musste seine künstlerischen Entscheidungen gegen dogmatische Kritik verteidigen. Anlässlich seines 1798 vollendeten Oratoriums *Die Schöpfung*, das im katholischen Wien, im anglikanischen London, im protestantischen Berlin und im 'aufgeklärten' Paris gleichermaßen überwältigenden Erfolg hatte, warf man ihm eine "Entweihung des Kirchenraumes" vor. Haydn bemerkte dazu nur, dass ein Publikum nach seinem Oratorium sicher weit inniger bewegt sei als nach einer Predigt.

Mehr noch als durch das Sprechtheater fühlte sich die Kirche durch das Musiktheater irritiert. Gegner bezeichneten das Opernhaus als "die an der Kirchen Gottes gebauete Satans-Capelle" (so der Titel eines 1729 in Köln gedruckten Pamphlets) und hätten am liebsten eine generelle Schließung durchgesetzt. In den Jahren 1675-1689 hatte das pietistische Hamburg versucht, Herzog Christian Albrecht an der Aufführung von Opern zu hindern, indem sowohl Musikern als auch Zuhörern mit dem Ausschluss vom Abendmahl gedroht wurde. Doch die Jura- und Theologieprofessoren naher Universitäten, deren Urteil dieses Opernverbot untermauern sollte, kamen zu dem Schluss, dass die Oper als *res mere adiaphora* – also als an und für sich weder gut noch schlecht – zu gelten habe. Solange die Werke der allgemeinen und moralischen Erziehung dienten, beschieden sie, habe die Oper als "eine zulässige Ergetzung" zu gelten.

Umgekehrt verlangte der Ästhetiker Anton Friedrich Justus Thibaut noch in seiner 1824 erschienenen Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst*, Opernhäuser sollten daran gehindert werden, Glaubenshandlungen darzustellen. Zu

dieser Zeit hatten religiöse Elemente längst Einzug in die Gattung gehalten. Selten, wie im Falle des 1767 in Salzburg uraufgeführten Singspiels *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, zu dem der elfjährige Mozart den ersten Akt schrieb (Akt II von Michael Haydn, Akt III von Anton Cajetan Adlgasser), waren ganze Werke einem christlichen Thema gewidmet; doch Choräle und gesungene Gebete wurden auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts zunehmend häufiger, wie ein am 8. Oktober 1846 in der *Dresdner Tagespresse* erschienener Aufsatz mit dem Titel "Die Kirche auf der Bühne" belegt. Anlässlich der Pariser Premiere von Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* 1836 bemerkte Richard Wagner, ein späterer Erzfeind dieses Komponisten, anerkennend, dass Religion selbst auf der Opernbühne glaubhaft sein könne. Wagners eigene "Bühnenweihfestspiele", für die er in Bayreuth Tempel und Pilgerstätte bauen ließ, gründeten allerdings auf einem Verständnis von Religion, dass der Kirche wohl zu fremd war, als dass sie es bedrohlich gefunden hätte. Ein anderer Zeitgenosse Meyerbeers und Wagners, der russische Komponist Anton Rubinstein, hoffte ausdrücklich auf die Ausformung einer Untergattung "geistliche Oper", die sich speziell Themen des Glaubens widmen und in Gebäuden aufgeführt werden sollte, die weder Kirche noch Theater, sondern eine Synthese beider darstellten.

Während die Idee eines vermittelnden Aufführungsortes nicht viele Anhänger fand, trug die Vorstellung einer vermittelnden Gattung zahlreiche Früchte. Im Italien der 1920er Jahre entstanden zwei als "misterio" untertitelte musikedramatische Werke über Heilige (Gian Francesco Malipieros *San Francesco d'Assisi* und Ottorino Respighis *Maria Egiziaca*), ein Jahrzehnt später bezeichnete der Schweizer Arthur Honegger seine *Jeanne d'Arc au bûcher* als "dramatisches Oratorium" und bahnte dem Werk damit den Weg auf die Opernbühnen. Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts schließlich habe ich 38 Opern gezählt, deren Titelfiguren im Bewusstsein einer religiösen Berufung leben und handeln.<sup>1</sup>

Wenn ursprünglich schon die Darstellung religiöser Themen in weltlichen Gebäuden oder die Verwendung säkular-musikalischer Formen und Klänge in der Kirche als Anzeichen drohender Desakralisierung problematisch erschienen, so wird es kaum wundern, dass die Vorstellung, Christus selbst als *dramatis persona* auf eine weltliche Bühne zu stellen, zunächst Ablehnung hervorrief. In Hinblick auf die Scheu vor der bildlichen Darstellung des Göttlichen, die das Christentum mit Judentum und Islam teilt,

<sup>1</sup>Siehe hierzu Siglind Bruhn, *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage* (Hillsdale, NY: Pendragon, 2003).

scheint dies intuitiv einleuchtend, doch verdient die Sache, genauer betrachtet zu werden. Bisherige Diskussionen versäumten meist, zwischen zwei hier relevanten Aspekten zu unterscheiden: dem Mann Jesus aus Nazareth, dessen menschliches Leben mit der Kreuzigung auf Golgatha endete, und dem Christus, der als auferstandener Gottessohn im Mittelpunkt des christlichen Glaubens steht. Jahrhundertalte Aufführungspraxis hat stets erlaubt, dass Jesus, der Mann aus Galiläa, nicht nur in quasi-theatralischen Spielen, die Teil der Liturgie sind (Krippenspiele, *Quem quaeritis*-Spiele etc.), sondern auch in volkstümlichen Passionsspielen zu sehen und zu hören sein darf. Dagegen erlaubten grundsätzliche theologische Bedenken es nicht, den Sohn Gottes, die zweite Person der Trinität, im säkularen Genre des Theaters, der Oper oder des Films zu verkörpern. Die Entscheidungskriterien konzentrierten sich dabei nicht auf den Inhalt des jeweiligen Werkes oder die geistige Haltung der Autoren oder Darsteller, sondern allein auf Medium und Ort: Der 'Unterhaltung' dienende Gebäude und Gattungen galten automatisch als unangemessen für göttliche Personen, die Gegenstand frommer Anbetung sind.

Es war der Film, der als erste Kunstform dieses Tabu brach, da er ästhetische Möglichkeiten bereitstellte, die auf vielfältige Weise zur Vermittlung religiöser Inhalte nutzbar gemacht werden konnten. Schon um 1900 produzierten britische Filmemacher eine Serie mit dem Titel "Biblische und andere Themen, die sich für Weihnachten eignen", darunter etliche Szenen aus dem Leben Jesu. Zwar reagierte die Kirche mit der Auflage, dass von nun an sie allein das Copyright für alle filmischen Darstellungen Jesu haben solle, doch erließ sie zu dieser Zeit keinerlei formelles Verbot. Der erste Leben-Jesu-Film, *Von der Krippe bis zum Kreuz* von 1912, konnte noch mit Zustimmung der Kirche gedreht werden, und die Tatsache, dass er u.a. in weltlichen Kinos gezeigt werden würde, schien kein Hindernis darzustellen. Doch 1913 dekretierte das neu gegründete Gremium britischer Filmzensoren überraschend, von nun an dürfe kein Film mehr gespielt werden, der Jesus zeige. Frühe englische Tonfilme zu biblischen Themen wie *Golgotha* und *Barabbas*, beide 1935 produziert, hielten sich streng an diese Vorschrift, während ein französisches Pendant, Julien Duviviers ebenfalls 1935 gedrehter Film *Golgotha*, Jesus deutlich sicht- und hörbar ins Scheinwerferlicht stellt. (Ein Dokumentarfilm zu diesem faszinierenden Aspekt der Beziehung zwischen Kunst und Religion, der 1992-1993 von Ray Bruce und Martin Goodsmith in England gedrehte *Jesus Christ – Movie Star*, kommentiert und exzerpiert mehr als 120 Produktionen mit Jesus in der Hauptrolle. Im Internet findet man unter "Jesus: Real to Reel" zahlreiche Aufsätze und Bücher zu

den in den 1990er Jahren weltweit geführten Diskussionen über den “Erlöser auf der Leinwand” – “The Savior on the Silver Screen”; siehe dazu <http://post.queensu.ca/~rsa/realreel.htm>.)

Das Musiktheater übte ebenfalls noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Rücksicht und vermied es, frommes Empfinden zu verletzen. So willigte der Komponist Eugène d’Albert auf Veranlassung einiger Geistlicher ein, das geplante Auftreten Jesu in seiner 1916 in Dresden uraufgeführten Oper *Die toten Augen* auf eine körperlose Stimme aus den Kulissen zu beschränken, und der mystisch-fromme Olivier Messiaen übergab noch 1983 die Worte des Christus in seinem *Saint François d’Assise* dem Chor.

Inzwischen war allerdings Andrew Lloyd Webbers Rock-Oper *Jesus Christ Superstar* wie ein Orkan in diese Zurückhaltung hineingefegt und hatte für Film und Musiktheater endgültig die Unterscheidung in Frage gestellt, nach der das Sakrale vom Profanen streng getrennt bleiben sollte. Filme wie *The Last Temptation of Christ* (1988), *Jesus de Montréal* (1989) und viele andere zeigen den Mann aus Nazareth nicht nur von immer neuen Seiten, sondern spekulieren auch über Details seiner Lebensgeschichte, die von den Evangelienberichten abweichen. Doch geht es in diesen Werken noch überwiegend um das Erleben des Mannes aus Nazareth. Die meines Wissens erste Darstellung, die Jesus als Titelrolle einer Handlung entwirft, die lange nach der im neuen Testament beschriebenen Zeit spielt, ist Harrison Birtwistles musikdramatisches Werk aus dem Jahr 2000. Während *The Last Supper* vom Titel her auf das Abendmahl am Vortag der Kreuzigung hinzuweisen scheint, handelt es sich bei dem Mann, der hier auf der modernen Opernbühne spielt und singt, um den Auferstandenen, irdisch Wiederverkörpernten, der schon Dostojewski in der Geschichte vom Großinquisitor interessiert hatte.

*Christus als Opernheld* untersucht und interpretiert den Hintergrund, das Libretto und die Musik in 13 Opern, in denen es zentral um Christus geht. Ein Bogen führt von den musikdramatisch aufgearbeiteten Passionsspielen, Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* und Stephen Schwartz’ *Godspell*, über problematisierte Darstellungen des Weges nach Golgatha (in Thomas Pasatieris *Calvary* und Gottfried von Einems *Jesu Hochzeit*) zu Personifizierungen des himmlischen Bräutigams (in John Taveners *Thérèse* und Marius Constants *Le jeu de sainte Agnès*) und des letzten Richters (in Wolfgang von Schweinitz’ *Patmos* und R. Murray Schafers *Apocalypsis*). Von diesem endzeitlichen Scheitelpunkt aus senkt sich der Weg in eine andere Art ‘Nachleben’: in die Verschmelzung der Passionshandlung mit Lebensgeschichten des 20. Jahrhunderts (in Opern zu Nikos Kazantzakis’

Roman *Der wiedergekreuzigte Christus* – insbesondere Bohuslav Martinůs *The Greek Passion* – und Sergej Slonimskis, Rainer Kunads und York Höllers musikdramatischen Interpretationen von Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita*). Der Weg endet mit Harrison Birtwistles Werk über die fiktive Wiederbegegnung des Auferstandenen mit seinen (für diesen Zweck ebenfalls in die Zeit zurückgerufenen) Jüngern im Jahre 2000.<sup>2</sup>

Alle diese Opern sind wiederholt aufgeführt worden, oft an mehreren Orten; viele sind als Tonaufnahme erhältlich. Die Bandbreite der Tonsprache ist immens; sie spannt vom volkstümlichen Musical zur großen Oper spätromantischer Prägung, vom Singspiel mit mozartscher Gestik zur asketisch instrumentierten und mit improvisierten Passagen durchsetzten Kammeroper. Trotz dieser großen Verschiedenheit scheinen mir alle Werke einem musikinteressierten Publikum durchaus zugänglich zu sein.

In jedem der Werke trägt Christus entscheidend zur musikalischen Handlung bei – wenn auch in einzelnen Fällen nicht durch sein Singen. Doch in jedem Werk erforschen der Text und – subtiler, aber oftmals noch unbedingter – die Musik neue Seiten an dieser bekannt-unbekannten Gestalt.

<sup>2</sup>Frühere Versionen der Kapitel 3, 4 und 5 sind auf Englisch erschienen in meiner Studie *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Operatic Stage* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon, 2003), S. 23-49, 147-158, 229-266 und 506-526.

