

Musikwissenschaft

„Hereinspaziert, hier gibt's die ganze Welt“

Babylon – Phantasmagorie und
Imagination in der Oper von
Peter Sloterdijk und Jörg Widmann.





Alle Abbildungen in diesem Beitrag zeigen Szenen aus der Oper „Babylon“ an der Bayerischen Staatsoper in München (Oktober 2012, Inszenierung: La Fura dels Baus).

VON ULRICH KONRAD

GOTT, LIEBE, TOD. Wenn die Geschichte der Oper seit 1600 auf ihre zentralen Motive zurückgeführt werden sollte, dann auf diese drei. Nicht jeder Beitrag zur Gattung bezieht sich auf sie als Trias, aber keiner kommt ohne mindestens eines von ihnen aus. Die Perspektive, aus der sie gesehen werden, ist die des Menschen. Gott (oder eine Götterwelt): In seiner irdischen Existenz erfährt sich der Homo sapiens auch hineingestellt in eine metaphysische Dimension; wehrlos ausgeliefert unbezähmbaren Mächten, geborgen in schützender Hand. Liebe: In der Zweiheit von Mann und Frau gründet das biologische Leben des Menschen; in vielfältigen Formen der seelischen Bezogenheit aufeinander erkennt er sich in der Tiefe seines Wesens. Tod: Die Fatalität der zeitlichen Begrenztheit seiner Existenz treibt den Menschen zur Frage nach dem Wozu und Warum, aber auch zur Hoffnung auf Wiederkehr und Ewigkeit. Gott, Liebe, Tod, das sind nicht bloß Spielmotive literarischer und musikalischer Gestaltung auf dem Musiktheater, sondern vielmehr Fluchtpunkte des eigenen Seins, die sich der Mensch auf der Bühne (und selbstverständlich nicht nur hier) vergegenwärtigt, deren er sich in immer neuen Varianten derselben Grundkonstellation vergewissert. Im Widerspiel von Himmel und Erde durchkreuzen sich die Motive zudem, können zur wechselseitigen Bedingung ihrer Wirkung werden – wie oft nicht etwa führt die Liebe zum Tod:

„Denn des Lebens Hochzeitspunkt ist des Todes Punkt und ein Fest der Wende ...“?

Mythos Babylon

Das alles reflektiert der Mensch, wer würde es anders annehmen, nicht erst seit ein paar hundert Jahren, sondern seit er sich als Subjekt selbst wahrnimmt und in Beziehung zur Welt setzt. Zeugnis davon legen Mythen ab, Erzählungen über Götter und Menschen, überliefert aus allen Kulturen seit ältesten Zeiten. Ein dichtes Gewebe an Kosmogonien, Anfangserzählungen über

Götter- und Menschendasein, aber auch an Erklärungen für das Unerklärliche, an Handreichungen für gegenwärtiges Handeln, legitimiert aus der Vergangenheit, schließlich an Visionen



von Künftigem umfängt den Menschen, stützt ihn, lässt ihn sich selbst als nicht verloren begreifen. Mythen können sich in Orten verdichten, in längst untergegangenen und verwehten, in Orten, die im kulturellen Gedächtnis gespeichert und aus diesem heraus immer wieder zu virtuell ausschreitbaren Erfahrungsräumen zu aktivieren sind.

Ein solcher Ort ist Babylon, in (mindestens) zweifacher Hinsicht. Zum einen bekannt als historischer Ballungsraum im Zweistromland, gelegen rund 90 Kilometer südlich des heutigen Bagdad, ein städtisches Zentrum Mesopotamiens, eines Landes, das seit 3000 vor Christus drei große Kulturen hervorbrachte, die sumerische, die babylonische und die assyrische. Wie hoch auch immer die Einwohnerzahl geschätzt wird, so gilt das späte Babylon der Könige Nabopolassar, Nebukadnezar und Nabonid zwischen 600 und 500 vor Christus als wohl größte Stadt der damaligen Welt. Und, folgt man Herodot, als „die schönste Stadt von allen, die wir kennen“, gebaut an beiden Ufern des Euphrat, umwehrt von machtvollen Mauern mit prächtigen Toren, durchzogen von einem System gradliniger Straßen, gesäumt von drei- und vierstöckigen Häusern, reich an Palästen und Tempelanlagen, darunter der für den wichtigsten Gott Marduk,





auffallend wegen seiner Zikkurat Etemenanki, einem legendären Stufenturm, sowie einer mit glasierten Ziegeln ausgelegten Prozessionsstraße und dem grandiosen Ischtar-Tor. Seit dem 19. Jahrhundert ist es das Babylon der Archäologen und Altorientalisten. Dank unzähliger hier, vor allem aber auch anderswo ausgegrabener Keilschrifttafeln verfügen sie für das Studium der in und durch Babylon repräsentierten Kultur über einen randvollen Speicher an Nachrichten aus archaischen, monumentalen und kanonischen Texten.

Zum anderen wird Babylon als Metapher in aller Munde geführt und gilt seit den entsprechenden Projektionen des Alten und Neuen Testaments als Inbegriff menschlicher Hybris und Verderbtheit. Der „Turmbau zu Babel“ – gemeint ist die Errichtung der erwähnten Zikkurat – als Versuch des Menschen, eine unmittelbare Verbindung zu Gott zu schaffen, zieht die bis heute fortdauernde „babylonische Sprachverwirrung“ nach sich. Die „babylonische Gefangenschaft“, in die nach Eroberung Jerusalems und Judas durch König Nebukadnezar II. vor allem Angehörige der Oberschicht Judäas geführt wurden, bleibt als schwere Leidenszeit tief ins Gedächtnis eingeprägt. Vielgötterei, Polygamie, geschlechtliche Zügellosigkeit und sittliche Verkommenheit rechtfertigen schließlich den Untergang der „Hure Babylon“, den die Apokalypse prophezeit. Im zivilisationskritischen Blick auf die große Stadt, die Metropole als Moloch, als die den

Menschen gnadenlos verschlingende Macht, liefert Babylon das erste, bis heute – scheinbar oder tatsächlich – gültige Beispiel für die Gefahren, denen Gesellschaften durch riesige urbane Zentren ausgesetzt sind. Die Züge des (negativen) Babylon-Mythos widerstreiten also weiterhin dem (positiven) Babylon-Bild von einer Hochkultur, deren Grundlegung in der Schriftlichkeit und deren Pflege von Wissenschaft und Kultur, vermittelt über die griechisch-römische Antike, auch gegenwärtig fortwirken (unmittelbar evident etwa in der Mathematik oder in genauen astronomischen Daten).

Babylon als Gegenstand des Musiktheaters

Dass Peter Sloterdijk und Jörg Widmann sich 2009 auf den gemeinsamen „Wunderflug“ des riskanten und hybriden Unterfangens einer „Babylon“-Oper begeben haben, mutet (nicht nur) auf den ersten Blick merkwürdig an. Wie kann eine Stadt, sei sie historische, sei sie mythische Größe, zum Gegenstand musikalischer Darstellung werden? In welcher Form agieren die spezifischen Elemente, für die der Ort steht, in einer „Oper“ – dieser althehrwürdigen Gattung, die im zeitgenössischen Komponieren für nicht wenige Künstler unter dem Verdacht der Regression steht? Welche dieser

Elemente erweisen sich überhaupt als operntauglich? Gibt nicht die Musikgeschichte der Skepsis gegenüber dem Gegenstand Recht? Es fällt doch schon schwer, überhaupt nur ein paar Titel großformatiger Werke mit Babylon-Bezug zu nennen – über die Bearbeitung des „Belsazar“-Stoffs von Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann, William Walton und Volker David Kirchner, Giuseppe Verdis „Nabucco“ und Händels oder Gioacchino Rossinis „Semiramide“ hinaus wird man kaum fündig.

Freilich wäre die Vermutung töricht, Sloterdijk und Widmann hätte der Sinn nach Historienstück, nach kulinarischem Exotismus gestanden. Ausgangspunkt dürfte bei Sloterdijk die Vorstellung eines vielscherbigen Kaleidoskops voller archetypischer Mythemelemente gewesen sein, bei Widmann die – paradox formuliert – Wahrnehmung eines auditiven Hohlraums: Wie könnte Babylon tönen, wenn es realiter verstummt ist? Da es im 21. Jahrhundert die naive Unmittelbarkeit stofflicher und klanglicher Imaginationen nicht mehr gibt, sind Librettist und Komponist den sentimentalischen Weg durch die Depots der Geschichte hindurch zu den Anfängen und wieder zurück in die Gegenwart gegangen. Babylon war gestern und ist heute, in den Worten Widmanns: „Babylon ist für mich Metapher für Zivilisation und Kultur überhaupt. Unter allen alten Kulturen empfinde ich sie als die uns nächste. Und dies trotz des enormen zeitlichen Abstandes. Dabei spielt gerade das Prinzip Megacity eine Rolle, hinter dem die Erfahrung des Gigantomaniens steckt. Diese Hybris findet Ausdruck in dem legendären Turm von Babylon, aber auch in der gigantischen Stadtmauer, die die Stadt militärisch uneinnehmbar machte. Das Gigantische, Ausufernde dieser Stadt ist unserer heutigen Lebenserfahrung sehr nah, auch das damalige Nebeneinander zahlreicher Kulturen. Ein erstes multikulturelles Gesellschaftssystem. Peter Sloterdijk und mir geht es nicht um das von der Bibel geprägte Bild von der ‚Hure Babylon‘. Uns fasziniert vielmehr die Rehabilitierung von Babylon als einer faszinierenden Stadt.“

Gewiss, das auf diese Weise praktizierte Überblenden von Vergangenheit und Gegenwart ist der Gefahr ausgesetzt, in postmoderner Beliebigkeit alles unterschiedslos zum Kontext von



allem zu machen. Aber in der durchaus auch eklektischen Zusammenschau gesellschaftlicher Formationen über Jahrtausende hinweg mögen doch Bausteine jener *longue durée* ahnbar werden, die aus der perspektivischen Flucht der historischen Kulturen Mesopotamiens, Ägyptens, Israels, Griechenlands oder Roms, um nur ein paar aufzuzählen, die dauerhaft tragenden Säulen menschlicher Kultur bilden. Das Verhältnis zu Gott, in das sich der Mensch setzt, zu seinesgleichen – anthropologisch verwurzelt in der Liebe –, und die Präsenz des Todes im Leben sind solche von Zeiten und Kulturen unabhängigen Konstanten. Davon „erzählt“ die in „Babylon“ präsent gemachte „Geschichte“.

Ein Kosmos der polaren Gegensätze

„Hereinspaziert, hier gibt's die ganze Welt“. Die Welt dieser Oper ist vor dem Hintergrund des babylonischen Reichs des 7. bis 6. Jahrhunderts angesiedelt, vorgestellt als ein Kosmos der polaren Oppositionen, etwa: Babylonier hier – Juden dort; die Ordnung der vielen Götter – die Herrschaft des einen Gottes; beliebige Anpassung von Regelsystemen nach den Bedingungen der Gegenwart – das unabänderliche Gesetz; polygame Lust und Leidenschaft – monogame Liebe.

DER AUTOR

Prof. Dr. Ulrich Konrad ist Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft I: Musik der europäischen Neuzeit und Vorstand des Instituts für Musikforschung an der Universität Würzburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind die europäische Musikgeschichte, v. a. des 17. bis 20. Jahrhunderts, Musikphilologie und Musikedition sowie Wolfgang Amadé Mozart. Er ist seit 2007 Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sowie Vorsitzender ihrer Kommission für die Richard Strauss Ausgabe und ihrer Musikhistorischen Kommission.



Polarität prägt auch die Personenkonstellation in struktureller Weise, am deutlichsten in der Figur des Tammu. Er, dem Tammuz (sumerisch dumu-zi) nachempfunden, dem Geliebten Ischtars, stammt aus Juda, gehört also zu den Exilanten, hat sich aber im Land des Feindes arrangiert und den Aufstieg zum Traumdeuter des Priesterkönigs geschafft. Seine gespaltene Identität spiegelt sich in den zwei ihn umgebenden Frauengestalten von „Seele“ und Inanna. Die Seele findet keinen Platz in der babylonischen Welt, sie gehört als der unverliebte Teil Tammus in die Sphäre des Himmels und des nie erlöschenden Lichts, ist Geliebte in einem geschwisterlichen Sinne und in Erwartung himmlischer Hochzeit. Inanna dagegen, Priesterin der gleichnamigen Göttin (auch Ishtar), verfügt über die ungebundene Macht der sexuellen Liebe, einer Anziehungskraft, mit der sie Tammu umgarnt und, im Extremfall nach dessen kultischer Opferung, den Kampf mit dem Tod aufnimmt und sogar siegreich besteht: Tammu kehrt ins Leben zurück. In der Figur des Priesterkönigs manifestiert sich das friedienstiftende Regulativ zwischen den Zorngevalten im Himmel der Götter und der irdischen Gesellschaft. Er garantiert das Gleichgewicht der Systeme von Oben und Unten durch die gleichbleibende Zeitordnung der Sieben-Tage-Woche und bestätigt es im jährlichen Menschenopfer zum Neujahrsfest (so die Zuschreibung im Libretto). Ezechiel dagegen tritt als die geistige Autorität der Juden im Exil auf, als Autor biblischen

Schriftguts und Wahrer jüdischer Identität in der Fremde. Euphrat ist Fluss und dessen göttliche Personifikation in einem, ist Quelle der Zivilisation und zugleich, in der Sintflut, deren Zerstörer (der Euphrat wird von Widmann übrigens als weibliche Rolle gestaltet). Im Skorpionmensch schließlich, dessen Auftritt am Anfang und Ende das Operngeschehen rahmt, wird der immerwährende Kreislauf von Beginn und Untergang aller Zivilisation erfahrbar.

Oper in sieben Bildern

In einem Vorspiel sowie sieben strukturell den sich verjüngenden Stufen des Turms von Babel nachempfundenen Bildern (also in zeitlich abnehmender Dimension) wird der Zuschauer Zeuge verschiedener Liebestableaus mit Seele, Tammu und Inanna, erlebt in der Rückschau die Sintflut, nimmt am orgiastischen Karneval des babylonischen Neujahrsfests teil, beobachtet Ezechiel beim Diktat an der Heiligen Schrift und folgt Inanna in die Unterwelt, wo sie mit dem Tod um die Rückkehr des vom Priesterkönig geopfert Tammu in die Oberwelt ringt. Im Finale steigt die utopische (oder kitschige?) Vision einer neuen Ordnung auf. Jörg Widmanns spektraler Ton-, Klang- und Zeitkosmos schafft diesen Bildern ihre je eigene Aura: „Die faszinierende Disparatheit dieser babylonischen Welt, überhaupt die Disparatheit von Welt liefert die Fliehkräfte, die an meiner Musik zerren. Meine Aufgabe ist es, dies alles trotzdem zu einem stringenten Ganzen zusammenzuführen.“

Löst „Babylon“ die Rätsel von Gott, Liebe und Tod? Die letzten Worte des Skorpionmenschen lauten: „Ich habe mich oft gefragt und keine Antwort gefunden, woher das Sanfte und das Gute kommt, weiß es auch heute nicht und muss nun gehen.“ Zuletzt ist die Bühne leer. ■

Information

Babylon – Oper in sieben Bildern (2011/12)

Ein Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper
 Uraufführung: 27. Oktober 2012 in München
 Musik: Jörg Widmann
 Libretto: Peter Sloterdijk
 Inszenierung: La Fura dels Baus (Carlus Padrissa)
 Bühnenbild: Roland Olbeter
 Kostüme: Chu Uroz