

SPIELZEIT 2021.2022

BABYLON

—
Jörg Widmann

OPER

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 1. MAI 2022

Nº 71

HEREINSPAZIERT NACH BABYLON,

HIER GIBT'S DIE GANZE WELT.

INAWWA

BABYLON

JÖRG WIDMANN (*1973)

Oper in sieben Bildern
In deutscher Sprache. Mit Übertiteln.
Text: Peter Sloterdijk
Uraufführung: 2012 in München
Uraufführung der 2. Fassung: 2019 in Berlin

Musikalische Leitung **Albert Horne**
Inszenierung und Bühne **Daniela Kerck**
Kostüme **Andrea Schmidt-Futterer**
Video **Astrid Steiner**
Choreografie **Sommer Ulrickson**
Chor **Albert Horne**
Licht **Klaus Krauspenhaar**
Dramaturgie **Anika Bárdos, Wolfgang Behrens**

Gefördert von:



HANDLUNG FÜR EILIGE

Nach einer alles verwüstenden Sintflut liegt Babylon in Trümmern. Um derartige Katastrophen zukünftig zu verhindern, wird vom Priesterkönig Babylons zur Besänftigung der Götter ein Opferritual eingesetzt. Als Opfer wird Tammu auserwählt, der zum Volk Israel gehört, welches sich in babylonischer Gefangenschaft befindet. Tammu ist hin- und hergerissen zwischen der Seele, seiner getreuen Freundin aus der jüdischen Heimat, und der erotisch anziehenden Inanna, einer babylonischen Priesterin. Doch weder die Seele noch Inanna können die Opferung Tammus verhindern. Inanna steigt in das Reich des Todes hinab und fordert das »unrechte Opfer« zurück. Das Wunder gelingt – der Tod gibt den Geliebten frei. Anstelle des alten Regenbogenbundes zwischen Himmel und Erde wird nun ein neuer zwischen den Menschen geschlossen.

DIE HANDLUNG DER OPER

ERZÄHLT VON DANIELA KERCK

VORSPIEL In der Wartezone eines großen Flughafens liest ein junger Reisender (Skorpionmensch) den Passagieren einen Text vor, der die Utopie städtischer Zivilisation und alles, was mit ihr einhergeht, verflucht. Er bleibt jedoch unbeachtet – in einer rastlosen, von Terminen gehetzten Gesellschaft findet er kein Gehör. Nur ein Kind hört fasziniert zu. Sein Vater Tammu möchte es wegbringen, erblickt jedoch genau in diesem Moment Inanna und erstarrt. Sieben Schofarothe verkünden Unheil wie dereinst die Trompeten von Jericho. Schlagartig verdunkelt sich der Raum. Mit dem chorischen *Triumph der Liebe* vergisst Tammu seine Freundin, die Seele, und verfällt Inanna.

ERSTES BILD Tammu ist weg, er ist in die Liebe gefallen *wie in den Rachen eines Löwen*, singt die Seele. Sie und ihr Kind hat er zurückgelassen. Die Seele, die Tammu einst *zugeordnet* wurde, fühlt sich ohne ihn fremd in dieser Welt. Sie hat Sehnsucht nach ihrem Volk, nach ihrer Rolle als Tammus Frau. Ihr Flug wird aufgerufen, und bevor das Gate schließt, entschließt sie sich, die Heimreise ohne ihn anzutreten.

Als Tammu zurückkehrt, findet er weder die Seele noch sein Kind vor. Er ist völlig allein in einer großen, leeren Abflughalle und fühlt sich hin- und hergerissen zwischen zwei Kulturen. Zudem hadert er mit

seinem Liebesbegehren zu Inanna. Diese erscheint und entreißt ihn durch ihre sinnlichen Reize seiner Zweifel und zeigt ihm, was Liebe ist. Die Seele kommt zurück, sie ist doch nicht abgereist und muss nun schmerzhaft erleben, dass Tammu sie vergessen hat.

ZWEITES BILD Es beginnt in Strömen zu regnen. Vor einer riesigen Anzeigetafel versammeln sich alle Passagiere eilig. Doch die Worte, die in der Anzeige erscheinen, ergeben keinen Sinn, und plötzlich wird gar nichts mehr angezeigt. Ratlosigkeit macht sich unter den Reisenden breit. Der Regen wird immer stärker, und ein Putztrupp des Flughafens versucht, das eindringende Wasser aufzuwischen. Die Passagiere beklagen die Zerstörung durch das Wasser.

Der Fluss Euphrat erscheint plötzlich unter den Wartenden und berichtet vom Mythos der Sintflut, der von vielen Religionen internalisiert wurde und in Schuld und Opferpflicht übersetzt worden ist. Plötzlich bricht die Sintflut ungebremst als eine riesige, durch den Klimawandel ausgelöste Tsunamiwelle über den Flughafen herein. Die Passagiere werden unter Wasser gezogen, während Euphrat stimmungsgewaltig die Götter anklagt, die den Menschen nicht beigestanden haben.

Im dichten Nebel kommen nach und nach die Menschen zu sich. Der Flughafen ist zerstört. Niedergeschlagenheit und Hilflosigkeit machen sich unter den Überlebenden breit, die nun heimatlos geworden sind. Ein Überlebender (Priesterkönig), verzweifelt über das Ausmaß der Katastrophe, geht mit den Göttern ins Gericht, die diese Katastrophe zugelassen haben. Er formuliert den Gedanken, dass ein Menschenopfer in Zukunft diese Katastrophen verhindern könnte. Tammu erscheint allein unter den Überlebenden, getrieben von seinen Schuldgefühlen, kann er den Gedanken des Menschenopfers verstehen.

DRITTES UND VIERTES BILD In der Dunkelheit hört Tammu Inannas Stimme und singt das Lied, das sie ihm beigebracht hat, doch sie erscheint ihm nicht. Die Seele und Tammu finden sich wieder, doch die Seele muss erkennen, dass Tammu nicht zu ihr zurückkehren wird, und läuft weinend davon. Tammu ist verwirrt von den Gefühlen, die Inanna bei ihm auslöst.

Immer mehr Gestrandete finden sich ein. Inanna entdeckt die Seele, und gemeinsam mit dem Skorpionmenschen feiern sie ihr Überleben, während die Juden diese Feierlichkeiten mit einem Choral übertönen. Die jüdische Gemeinschaft hat sich um Ezechiel zusammengefunden und verhandelt die Rechtmäßigkeit eines Menschenopfers. Tammu gerät mit seiner Gemeinschaft in einen Konflikt. Der babylonische

Priesterkönig erinnert die Gemeinschaft an den Schrecken der Flut und äußert seine Angst vor einer erneuten Welle. Er verspricht den Menschen ein jährliches Menschenopfer, um sie vor erneuten Naturkatastrophen zu bewahren. Auserwählt wird Tammu, der sich zu der Opferung bereit erklärt, um die Götter zu beruhigen. Ohnmächtig fällt er zu Boden.

PAUSE

FÜNFTES BILD Der zweite Teil beginnt mit einem düsteren Vorspiel. Tammu erwacht – scheinbar – aus seiner Ohnmacht, der Priesterkönig verweist auf die Unterscheidung der Gläubigen und Ungläubigen. Tammu, der zunehmend mit seinem Glauben hadert, gerät immer tiefer in einen Konflikt. Als er wieder zu sich kommt, wird er vom Priesterkönig geopfert. Die Seele wird Zeugin des Opfers. Inanna erträgt den Tod ihres Geliebten nicht. Die Trauer über Tammu vereint die beiden Frauen. Der Tod erscheint und zieht Tammu in die Unterwelt.

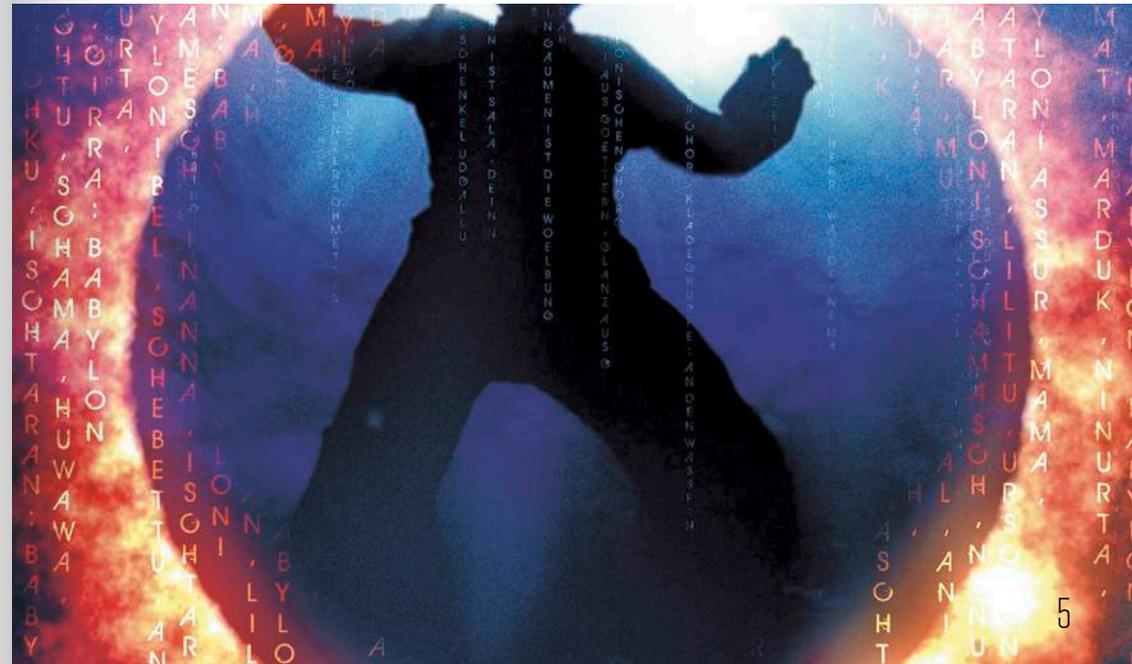
SECHSTES BILD Inanna steigt ins Reich des Todes hinab und muss auf dem Weg dorthin sieben Tore passieren. Vor jedem der Tore muss sie eines ihrer Kleidungsstücke ablegen, um vom Tod empfangen zu werden. Demütig und keusch tritt sie vor die Todesgöttin und singt ein Lied, mit dem sie Tammus Freigabe erreicht. Völlig erschöpft macht der Tod eine Ausnahme, die alle Gestorbenen der Sintflut mit einschließt.

SIEBTES BILD Die Überwindung des Todes durch die Liebe hat zur Folge, dass die Menschen eine zweite Chance bekommen. In einer neu geordneten Zeit befinden sie sich wieder in dem Transitraum des Flughafens, der gespiegelt erscheint: Statt der Sonne geht die Erde auf, damit die Schönheit des Planeten erfahrbar wird. Dem Priesterkönig wird sein Opfer vergeben, und das Kind ermahnt die Menschen, ihr Leben anzupassen. Inanna, Tammu und das Kind reisen gemeinsam ab. Die Seele nimmt sich eine Auszeit und begibt sich auf eine Weltreise.

Nur der Tod arbeitet weiter, und gerade, als er erneut zuschlagen will, hüpf ihm der Skorpionmensch von der Schippe. Er hilft ihm auf und gemeinsam verlassen sie die Bühne.

Ein Opfer zu viel, Phantomen hingeworfen, bringt keinem den Frieden.

Jüdischer Chor





Babel und Bibel

Kein Geringerer als der Philosoph und Kulturwissenschaftler Peter Sloterdijk hat das Libretto zu »Babylon« verfasst. Im Gespräch gibt er Auskunft über einige der Motivationen, die der Oper zugrunde liegen.

INTERVIEW WOLFGANG BEHRENS

»Babylon« ist ein Wort mit reichem Assoziationshorizont. Nicht zuletzt bezeichnet es natürlich eine sehr alte, lange Zeit völlig vergessene Hochkultur, in der die Handlung der Oper »Babylon« auch angesiedelt ist. Wann setzte denn die Babylon-Renaissance ein?

Peter Sloterdijk: Im späten 19. Jahrhundert ist hinter unserer klassischen Antike – der griechischen und der jüdischen – noch eine andere Antike aufgetaucht, die hinter den anderen zwei verborgen war. Wir hatten damals mit knapper Not zugegeben, dass es hinter den Griechen noch die Perser gab und vor den Christen noch das Judentum, aber dass vor beiden noch das babylonische und mesopotamische Universum existiert hat, das war eine große Lektion. Es gab in der Zeit unter Kaiser Wilhelm II. eine Debatte, die 1902 von einem Orientalisten namens Friedrich Delitzsch ausgelöst wurde, der sogenannte Babel-Bibel-Streit. Es ging darum, dass sich durch Funde in babylonischen Schriften herausgestellt hatte, dass die Bibel auch literaturkritisch, archäologisch und historisch zu lesen ist und nicht nur als Offenbarungsschrift. Eine Pointe des Streites bestand darin, dass die Sintfluterzählung ursprünglich babylonisch war

und somit die ganze jüdisch-christliche Tradition eigentlich die zweite Auflage einer Zivilisation, die bereits auf ähnlichen Denkfiguren aufgebaut war, nämlich auf Schuld und Sühne und auf die ständige Bemühung, die Wiederholung des größten Übels zu verhindern. Das waren Gedanken, gegen die sich die Konsistorialräte der lutherischen, aber auch der reformierten Landeskirchen in Preußen und die Katholiken sowieso heftig wehrten. Der Streit musste durch einen kaiserlichen Ukas beendet werden. Die Entdeckung der babylonischen Kultur enthielt also eine subversive Komponente.

Wenn man Ihr Libretto zur Oper »Babylon« kulturgeschichtlich verstehen will, wovon handelt es dann?

Es geht letztlich um die Fragen: Unter welchen Bedingungen ist das Menschenopfer aufgehoben worden? Wieso wurde die Versöhnung der Götter nicht mehr durch ein blutiges Opfer erreicht, sondern durch eine Wandlung der Gesinnung? Im biblischen Kontext findet man das beim Propheten Hosea. Eine Zeile Hoseas habe ich ins Libretto eingefügt (in der letzten Fassung der Partitur ist sie allerdings nicht mehr enthalten): »Ich habe Freude an der Liebe, nicht am Blut des Opfers, an der Erkenntnis Gottes habe ich Lust, nicht am Rauch von Feuern.« Das ist eine der frühesten Formulierungen, in der Opferkritik geübt wird. Auch bei Platon findet man übrigens offenkundigen Widerwillen gegen das Tieropfer, nur dass er ganz anders argumentiert. Er sagt, ein Opfer setze ja voraus, dass man den Himmel bestechen könne. Und an einen bestechlichen Himmel kann ein Mensch mit etwas geistiger Selbstachtung nicht glauben. Die einzige wohlgefällige Haltung, die dann übrigbleibt, ist ein korrektes Leben. Der späte Goethe hat das im »West-östlichen Diwan« sehr eindrucksvoll formuliert, im Gedicht »Vermächtnis altpersischen Glaubens«: »Schwerer Dienste tägliche Bewahrung,/ Sonst bedarf es keiner Offenbarung.« In der Oper wird gezeigt, dass das Menschenopfer durch den Schrecken der Sintflut motiviert war. Dadurch aber, dass die Sintflut im Traum der jüdischen Hauptfigur Tammu als ein Naturereignis begriffen wird und nicht als eine göttliche Strafe, kann das Menschenopfer entfallen. Die Sintflut ist Ereignis, nicht Handlung, das ist das Entscheidende. Dadurch wird das biblische Regenbogen-Symbol mit einer völlig neuen Bedeutung aufgeladen: Ist es ursprünglich ein Bündniszeichen zwischen Jehova und seinem Volk, wird es nun zu einem zwischenmenschlichen Symbol. Deswegen ist seine Bogenförmigkeit vielleicht das stärkere Merkmal als die Farbe.

So wie ich es sehe, funktioniert das Libretto auf zwei Ebenen: Auf einer opernhaften, die eine im Grunde recht einfache Liebesgeschichte erzählt. Und auf der Ebene einer kulturgeschichtlichen Tiefenbohrung, die Sie ja eben schon skizziert haben. Auf der ersten Ebene scheinen sich jede Menge Anspielungen auf vorhandene Opern zu finden, gewissermaßen auf die Gattung an sich. In den Figuren der Seele und Inanna steckt ein klassischer Antagonismus wie bei Elisabeth und Venus im »Tannhäuser«, es scheint Anspielungen auf die Opern Alban Bergs zu geben, und natürlich auf die »Zauberflöte«...

Ja, es geht schon mit dem Namen Tammu los. Und es gibt sogar ein Zitat aus »Carmen«, das selbst Jörg Widmann nicht erkannt hat, weil es auf deutsch so unvertraut klingt. Tammu singt im 1. Bild: »Du musstest nur erscheinen und mich berühren mit deinem Blick, ganz war mein Wesen dir verfallen.« Das stammt aus der Blumenarie des José: »Car tu n'avais eu qu'à paraître, qu'à jeter un regard sur moi, pour t'emparer de tout mon être.«

Man kann also schon sagen, dass das Libretto recht viel Operngeschichte enthält?

Ja, natürlich! Auch zum Beispiel im 6. Bild: Da wird ja sehr deutlich der in der Operngeschichte weidlich genutzte »Orpheus«-Mythos umgekehrt, wenn Inanna Tammu aus der Unterwelt zurückholt und ihn dabei nicht aus den Augen verlieren darf.

Wir haben uns im Vorfeld der Inszenierung gefragt, wie eigentlich die Geschichte der »Seele« in dem Stück zu verstehen ist. Dass die Figur keinen Namen hat, habe ich als Hinweis interpretiert, dass die anfängliche Entzweiung Tammus von der Seele so eine Art Sündenfall darstellt, ein Abfallen von Gott.

Man kann das so beschreiben. Gleichzeitig durchlebt Tammu aber auch einen Reifungsprozess, weil er von einer symbiotischen Form der Liebe (zur Seele) zu einer polaren (zu Inanna) übergeht, für

die der Geschlechtergegensatz wesentlich ist. Er gelangt von einer kindlich geschwisterlichen Beziehungsform zu einer dialektischen. Mit der babylonischen Priesterin Inanna spürt Tammu durch die neue Art zu lieben eine Entwurzelung: Deshalb ergibt auch die Anspielung auf »Carmen« einen guten Sinn. Weil auch der arme José durch den Blick einer übererotisierten Frau vollständig der dialektischen Geschlechterspannung verfällt. Bei Tammu und Inanna tritt eine Problematik auf, die in der Beziehung zwischen Tammu und der Seele keine Rolle spielen konnte, nämlich die Frage der Eifersucht. Die Eifersucht tritt dann auf, wenn ein Liebesobjekt gleichzeitig als verlierbar gedacht wird. Deswegen stellt Tammu so viele aus der Mythologie geschöpfte Fragen, in denen er Inanna daran erinnert, dass sie ihren bisherigen Liebhabern übel mitgespielt habe. Sie wiederum versucht diese mythologischen Untreuefiguren zu entkräften, indem sie ihr Lied singt: »Wo du hingehst, dahin gehe auch ich. Und wo du bleibst, da bleibe ich auch.« Das ist große protestantische Mythologie. Im 19. Jahrhundert hat kein Paar in Deutschland geheiratet, ohne dass dieser aus dem alttestamentarischen Buch Ruth stammende Text zu hören gewesen wäre. Das hat Widmann neu vertont, es ist wunderbar geglückt.

Im 3. Bild wird ein Neujahrsfest gefeiert. Was ist dessen Funktion?

Das Neujahrsfest ist der Götterkarneval. Babylon ist ja zunächst einmal ein Wort, das für unsere Ohren Assoziationen mit New York, Berlin und den 1920er-Jahren hervorruft, es ist codiert als das große Durcheinander, die Mischung der Kulte. Diesem Motiv kommt das karnevalistische Treiben des Mysterienspiels entgegen.

Der Jude Tammu ist in seiner babylonischen Gefangenschaft vielfältig eingebunden – er ist nicht nur in Inanna verliebt, sondern er ist auch der Liebling des Priesterkönigs. Woher rührt diese Nähe?

Das ist eine Geschichte, die ich von Thomas Mann entlehnt habe. Tammu wird hier zum Joseph aus den Josephsromanen, der dem Pharaos lieb wird durch seinen Charme und seine Klugheit und Nützlichkeit. Es entsteht ein metaphorisches Vater-Sohn-Verhältnis. Ein Zug aus den Josephsromanen darf bei Tammu allerdings nicht entwickelt werden: Joseph ist ja sozusagen Felix Krull am Nil, das darf bei Tammu nicht passieren, der ist nicht Felix Krull am Euphrat.

**Nichts bleibt, was es war,
nichts wird, was es gewesen.
Alles verändert die Flut.**

Die sieben Planeten

Im 5. Bild, das sehr an die Prüfungen der »Zauberflöte« erinnert, durchlaufen der Priesterkönig und Tammu eine Feuer- und Wasserprobe. Warum?

Die Texte aus dem 5. Bild sind alle aus der mesopotamischen Mythologie, da habe ich nichts erfunden. Der Priesterkönig muss, um selbst opfern zu dürfen, gereinigt sein. Es wird ja nicht aufs Geratewohl geopfert, sondern der Opfernde muss die Reinheit seiner Gesinnung beweisen. Es kommt auch zu dem Ritual, in welchem ein Hilfspriester den Opferpriester schlägt, und dieser muss es dulden, weil er nur so zeigen kann, dass er wirklich zum reinen Instrument der Kulthandlung wird.

Das erinnert eigenartigerweise an den christlichen Lehrsatz:
»Wenn dich jemand auf deine rechte Backe schlägt, dem biete die andere auch dar.«

Solche Dinge sind schon in der biblischen Intertextualität angelegt. Sobald man sich mit der Altertumslehre beschäftigt, mit der mesopotamischen Weisheitslehre oder der ägyptischen, spürt man, dass unendlich viele Zitateströme aus anderen Kulturen auch durch die jüdische Tradition hindurchlaufen. Was sie nicht entwertet, sondern im Gegenteil: was sie noch mit zusätzlicher Bedeutung auflädt. Nur wenn man einen Alleinstellungsanspruch geltend machen will, dann wird es bitter. Und so kommen wir letztlich wieder zum Babel-Bibel-Streit: Denn sowohl die katholische Seite als auch ein Großteil der orthodox-protestantischen Theologen artikulierten einen solchen Alleinstellungsanspruch. Man wollte sich keine mesopotamische oder ägyptische Hinterwelt zur Heiligen Schrift andichten lassen. Daher heißt auch die ganze ältere, die Archäologie betreffende Literatur: »Kulturen aus dem Umfeld der Bibel«. Fußnoten zur Bibel waren willkommen, aber mehr als Fußnoten durften daraus nicht werden. Heute kann man jedoch mit Sicherheit sagen: Eine Fußnote der Geschichte war Babylon nun wirklich nicht.



Babylonische Klangverwirrung

Einige Beobachtungen an der Musik Jörg Widmanns

TEXT WOLFGANG BEHRENS

Das Alte Testament erzählt im 11. Kapitel der Genesis die Geschichte des Turmbaus zu Babel. Demnach wollten die Babylonier »einen Turm bauen, dessen Spitze bis an den Himmel reiche, dass wir uns einen Namen machen«. Gott jedoch bestrafte diese menschliche Hybris, indem er »aller Welt Sprache verwirrt und sie von dort zerstreut hat über die ganze Erde«. Auf den ersten Blick spielt diese Erzählung für Jörg Widmanns und Peter Sloterdijks Oper »Babylon« keine Rolle. Der Schein freilich trügt: Auch wenn sie nicht direkt in der Handlung auftaucht, so ist die Geschichte des Turmbaus doch an der künstlerischen Struktur des Werks maßgeblich beteiligt. Da ist zum einen die Idee, dass die Großform der Oper der architektonischen des Turmes nachgebildet ist. Der historische babylonische Turm Etemenanki war als sogenannte Zikkurat angelegt: terrassenartig übereinander gebaute, sich nach oben hin verjüngende Stufen –



**IHR VÖLKER, LERNT
GEFÄHRLICH LEBEN.
BAUT HÄUSER, DIE
SCHWIMMEN,
BAUT STÄDTE,
DIE SCHWEBEN.**

im Falle des Etemenanki waren es wohl sieben solcher Plateaus. Widmann und Sloterdijk haben diese Stufenform auf die Zeitachse übertragen: Der Turm der Oper »Babylon« ist gleichsam aus sieben sich »verjüngenden« Bildern gebaut – jedes neue Bild ist kürzer als das vorangehende.

Und es gibt noch einen zweiten Bezug der Oper zur Turmbau-Geschichte. Denn Jörg Widmann hat die von Gott verhängte Sprachverwirrung, die im Libretto ausgespart bleibt, auf die Ebene der Musik übertragen. Lustvoll springt der Komponist durch verschiedenste Musiksprachen und -stile, ohne dabei je den emphatischen Anspruch der Neuen Musik aufzugeben – den Anspruch nämlich, immer wieder aufs Neue den Hörsinn zu überraschen und zu öffnen. Das gelingt Widmann, indem er die Musikstile nicht einfach kopiert, sondern sich stets auf originelle Weise aneignet: Das kann mal parodistische Züge annehmen, wenn er etwa im Bild des babylonischen Neujahrsfestes den Bayerischen Defiliermarsch und das urbayerische Sauflied von den »Lustigen Holzhackerbuam« skelettiert und in Stücke reißt, sie rhythmisch taumeln lässt und nebenbei dann noch auf die karnevalistische Spitze treibt. Es kann aber auch ganz ernsthaft zugehen: Wenn beispielsweise im Lied der Inanna im ersten Bild eine scheinbar ganz schlichte Melodie erklingt, die in ihrem wiegenden Dreivierteltakt einen Stammbaum von Henry Purcell bis Franz Lehár aufruft, dann umhüllt Widmann diese Weise mit zerbrechlichsten Klängen (mit Vibraphon, Akkordeon, Celesta, Harfe etc.) und baut kleine rhythmische Störer ein, welche die Melodie vollends in einen Schwebezustand versetzen. Die gewaltigen Chöre wiederum, die zum monumentalen Eindruck der Oper ganz wesentlich beitragen, schielen in ihrer Wucht durchaus auf die einschlägigen Chöre von Johann Sebastian Bach. Widmanns Harmonik ist hier diatonisch, bleibt also auf dem Boden der traditionellen Tonalität, doch er spreizt diese Diatonik bis an ihre Grenzen. Das klangliche Gewand tut ein Übriges: Der Chorsatz wird auf bis zu 21 Stimmen aufgefächert, und das volle Orchester wird von einer Kaskade an Schlagwerk verstärkt, die Carl Orff blass aussehen lässt.

Die Musikwissenschaftlerin Siglind Bruhn hat Widmanns Verfahren in »Babylon« folgendermaßen beschrieben: Die Oper präsentiere sich »als ein Beispiel durchgängiger Polystilistik mit perfekten Übergängen von einer Tonsprache in die andere. Es handelt sich dabei keineswegs um willkürlichen Eklektizismus; vielmehr ist jeder musikalisch realisierte Kontext einer der in der Handlung vorgegebenen Ebenen zugeordnet. So entsteht ein faszinierendes Kaleidoskop aus Ernstem und

In wessen Namen soll ich Wahrheit sagen, seit ihren Himmel die Erde nicht mehr kennt?

Euphrat

Leichtem.« Ist die verhältnismäßig einfache Zugänglichkeit von »Babylon« durch die wiedererkennbaren Stile ohnehin schon gegeben, so erhöht sie sich noch dadurch, dass Widmann zwar extrem fordernde, aber immer von der kantablen Linie und den tatsächlichen Ausdruckswerten der Intervalle her gedachte Gesangspartien schreibt. Alexander Dick, der Rezensent der Badischen Zeitung, hielt daher nach der Münchner Uraufführung 2012 richtigerweise fest: »Wann hat sich zuletzt ein Komponist so unbefangen – und meisterhaft – der Frage der Melodie gestellt?«

Ein weiterer Aspekt der Musik Jörg Widmanns zu »Babylon« sollte noch genannt werden: Widmann spielt nicht nur auf verschiedene ältere Musikstile an, er zitiert auch ausgiebig sich selbst. Aus mindestens neun früheren Werken Widmanns ist Material in »Babylon« eingegangen, nicht zuletzt aus den Orchesterwerken »Teufel Amor«, »Messe für großes Orchester«, »Antiphon« sowie den »Dubairischen Tänzen« (die wiederum Grundlage zu den separaten Stücken »Souvenir bavarois« und »Bayerisch-babylonischer Marsch« wurden). Der Bezug Widmanns auf den offenen Werkbegriff seines Lehrers Wolfgang Rihm ist hier nicht zu übersehen: Rihm hat mitunter ein und dasselbe Stück in immer neuen Zuständen veröffentlicht (z.B. »Vers une symphonie fleuve« in bislang sechs Fassungen), weil das musikalische Material eines Werks nicht zwingend nach einer allein gültigen Realisierung strebt, sondern viele Möglichkeiten in sich trägt und auch nach dem Abschluss eines Zustandes nicht zur Ruhe kommt. In diesem Sinne bilden auch Jörg

Widmanns Materialien ein ständiges »work in progress« (weswegen er auch »Babylon« nach der Uraufführung von 2012 für die Berliner Aufführung 2019 noch einmal umgearbeitet hat). In neuen Zusammenstellungen beleuchten sie sich gegenseitig, verändern und erweitern sich, reagieren aufeinander und transportieren verborgene Subtexte. Gerade letzteres ist im Zusammenhang mit »Babylon« von besonderem Interesse: Im Gespräch mit Peter Sloterdijk (s.S.6) hebt dieser die Intertextualität der frühen Kulturen hervor und beschreibt, wie »Zitatenströme« zum Beispiel die babylonische und die jüdische Kultur miteinander verbinden. Wenn Widmann bei den Götteranrufungen des Eingangschors im 1. Bild die Musik seiner »Messe für großes Orchester« zitiert (die in der Partitur mit den mitzudenkenden Worten »Kyrie eleison« unterlegt ist), dann finden die Zitatenströme eine direkte Entsprechung auf der musikalischen Ebene. Der große Ruf nach dem Erbarmen der Götter (oder demjenigen des einen Gottes) ist ein intertextuelles Phänomen, das sich von den mesopotamischen Hochkulturen bis hin zum Christentum durchzieht. Die Musik Jörg Widmanns denkt das mit – und auch das macht sie groß.



Verloren bin ich, gefallen in die Liebe
wie in den Rachen eines Löwen.

Tammu

Destination Babylon

Jörg Widmanns Oper »Babylon« spielt in der antiken Hochkultur gleichen Namens, gelegen im Zweistromland zwischen Euphrat und Tigris. Der Name der Oper setzt vielfältige Assoziationen frei – an einen Flughafen werden allerdings die wenigsten als Erstes denken. Warum es trotzdem richtig ist, dass das Bühnenbild einen großen, internationalen Airport darstellt.

TEXT ANIKA BÁRDOS

Die Architektur von Flughäfen ist faszinierend. Anders als bei Bahnhöfen, die im Zentrum einer Stadt liegen und häufig einen eher ungünstigen ersten Eindruck einer Stadt vermitteln, liegen Flughäfen meist etwas außerhalb und sind auf den ersten Blick futuristische Hochglanzgebäude mit aerodynamischem Flair. Bei näherem Hinsehen entdeckt man allerdings meistens auch hier deutliche Abnutzungsspuren, aber allein die Tatsache, dass es nach dem Check-in einen Ort gibt, der nur nach strengen Sicherheitskontrollen denen zugänglich ist, die sich im Besitz einer Bordkarte befinden, übt einen großen Reiz aus. In einem Flughafen trifft architektonische Vollkommenheit auf menschliches Schicksal, und der ewige Traum vom Fliegen mischt sich mit der Angst vor der Katastrophe eines Flugzeugabsturzes. Persönliche Begegnungen, oft skurriler Natur, an einem denkbar unpersönlichen Ort.

Das Wort »Terminal« beinhaltet das lateinische »Terminus«, meint: Ende, Schluss, Ziel, was zunächst irreführend ist, denn selten ist bei der Ankunft am Flughafen die Reise wirklich zu Ende. Darüber kann auch nicht das Wort »Flughafen« hinwegtäuschen. Wer hier landet oder abfliegt, wird sich nur eine sehr begrenzte Zeit hier aufhalten, und niemand würde auf die Idee kommen, seinen Heimatflughafen als wirkliche Heimat zu bezeichnen. Nein, Flughäfen sind Transiträume, denen eine Weiterreise immanent ist.

Für die Oper »Babylon« ist es daher geradezu schlüssig, die Handlung in einen solchen Transitraum zu verlegen. Tammu, der Protagonist, befindet sich zwischen den Welten. Seine Heimat Israel musste er verlassen – die Geschichte bedient sich hier an der historischen Wirklichkeit, in der König Nebukadnezar II. von Babylon 597 v. Chr. Jerusalem einnahm und einen Teil des israelischen Volks in Gefangenschaft mitnahm. Tammu fühlt sich seiner jüdischen Geburtsstätte weiterhin

verbunden (repräsentiert wird diese durch seine schwesterliche Freundin, die Seele), ist aber auch hingezogen zu seiner neuen Heimat Babylon, die sich ihm durch die Figur der erotischen Liebespriesterin Inanna äußerst reizvoll präsentiert. Somit befindet er sich in einem persönlichen Transitraum, indes mit dem Problem, dass sich seine »Weiterreise« verzögert.

Peter Sloterdijk hat auf das naheliegende Motiv der Sprachverwirrung in seinem Libretto verzichtet, Widmann greift es hingegen in seiner Musik auf (s.S.11). Auch ein Flughafen ist ein Ort, an dem viele Sprachen gesprochen werden, meistens ist Englisch der kleinste gemeinsame Nenner, über den man versuchen kann, sich zu verständigen, zumindest um Grundbedürfnisse zu befriedigen. Selbst das gelingt nicht immer, und diese moderne Sprachverwirrung schwingt natürlich mit, wenn wir »Babylon« in einem Airport-Setting erleben. Und es ist nicht allzu weit hergeholt, in einem Flughafen-Tower einen Verwandten des Turms von Babel zu sehen: Er birgt in sich den menschlichen Wunsch, die Sicherheit von technisch und logistisch komplizierten und gefährlichen Vorgängen am Boden und am Himmel kontrollieren zu können. Ein Akt menschlicher Hybris, der beim Ur-Versuch, dem Himmel mit einem Turmbau nahekommen, ziemlich schiefging.

Die Flut ist nie vorüber, die Sterne zittern noch.

Tammu

Die (menschengemachte) Naturkatastrophe, die Sintflut, sorgt in der Setzung Daniela Kercks (die sinnigerweise für die Inszenierung und das Bühnenbild verantwortlich zeichnet) dafür, dass die Menschen, Babylonier und Juden, gemeinsam im Flughafen Schutz suchen. Sie richten sich ein, feiern ihre traditionellen Feste, lassen die Heilige Schrift entstehen. Das läuft keineswegs harmonisch ab und endet mit dem erzwungenen Menschenopfer Tammu. Inannas Gang in die Unterwelt macht eine weitere Assoziationsebene auf: Ist der Ort, an dem der Tod Herrscher ist, auch der Ort, an dem alle Reisen zu Ende sind? Für Inanna nicht – sie darf, mit Tammu, wieder an die Oberfläche zurückkehren. Zugleich wird die Tradition des Menschenopfers für immer beendet, ein neuer Bund entsteht. In den großen Triumph des glücklichen Endes mischt sich die nachdenkliche Stimme eines Kindes: »Ihr Völker, lernt gefährlich leben. Baut Häuser, die schwimmen, baut Städte, die schweben.«

Ein Flughafen kann, neben vielem anderen, ein Ort der Möglichkeiten sein. Bei Sloterdijk ersticht sich der Skorpionmensch, der zu Anfang vor der zerstörerischen Kraft der Zivilisation warnt, selbst und beraubt sich so des »Besten«, was er hatte: der »Illusion vom sichern Heil«. Aber er lebt weiter, und manchmal braucht es den Stich einer verlorenen Illusion, um das richtige Leben beginnen zu können.



IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant Uwe Eric Laufenberg
Geschäftsführender Direktor Holger von Berg
Spielzeit 2021.2022 Heft 71
Oper Jörg Widmann – Babylon
Premiere 1. Mai 2022
Inhalt & Redaktion Anika Bárdos, Wolfgang Behrens
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn
Aufführungsrechte Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

NACHWEISE

TEXTE

Sämtliche Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.

BILDER

Videostills: Astrid Steiner

Cover: formdusche

VERWENDETE UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Siglind Bruhn: *Die Musik von Jörg Widmann*, Waldkirch 2013.

Adrian C. Heinrich (Hg. u. Übers.): *Der babylonische Welterschöpfungsmythos Enuma Elisch*, München 2022.

Michael Jursa: *Die Babylonier. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, München 2004.

Stefan M. Maul (Hg. u. Übers.): *Das Gilgamesch-Epos*, München 2005.

Hans-Peter Müller (Hg.): *Babylonien und Israel. Historische, religiöse und sprachliche Beziehungen*, Darmstadt 1991.

Peter Sloterdijk: *Zeilen und Tage*, 2 Bände, Berlin 2012/2018.

Peter Sloterdijk, Frank M. Raddatz: »Raumschiff Babylon. Der Naturvertrag als Oper – der Philosoph als Librettist«, in: *Lettre 126* (2019).

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Mit freundlicher Unterstützung von



KEINE AUSNAHME!

DER TOD

MINAMENETEKEL,

MENEZU TEKELZU,

TOTA GIBBA RUH!