

JÖRG WIDMANN

# BALEK TILON

# BABYLON

OPER IN 7 BILDERN

(2012/ REV. 2018)

MUSIK VON Jörg Widmann

TEXT VON Peter Sloterdijk

URAUFFÜHRUNG REVIDIERTE FASSUNG 9. März 2019

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

## INHALT

<b>HANDLUNG</b> .....	<b>6</b>
<b>SYNOPSIS</b> .....	<b>9</b>
<b>»JEDES ARBEITEN ÜBER BABYLON IST AUCH IMMER GRABUNGSARBEIT«</b>	<b>5</b>
<b>Im Gespräch mit dem Komponisten Jörg Widmann</b> .....	<b>14</b>
<b>»EINE WELT DES WAHNS«</b>	
<b>Im Gespräch mit dem Regisseur Andreas Kriegenburg</b> .....	<b>16</b>
<b>HEREINSPAZIERT NACH BABYLON, HIER GIBT'S DIE GANZE WELT</b>	
<b>von Florian Henri Besthorn</b> .....	<b>34</b>
<b>NOTIZEN ZU BABYLON</b>	
<b>von Peter Sloterdijk</b> .....	<b>46</b>
<b>DIE ROMANTISCHE VERDUNKLUNG</b>	
<b>von Eva Horn</b> .....	<b>54</b>
<b>RELIGION IN BABYLON</b>	
<b>von Stefan Maul</b> .....	<b>62</b>
<b>DAS OPFERRITUAL</b>	
<b>von Christoph Türcke</b> .....	<b>72</b>
<b>IDENTITÄT UND GEWALT</b>	
<b>von Jan Assmann</b> .....	<b>76</b>
<b>PRODUKTIONSFOTOS</b> .....	<b>84</b>

**Produktionsteam und Premierenbesetzung 99**

**Libretto 100**

**Impressum 145**

# HANDLUNG

## VORSPIEL VOR DEN RELIKTEN DER MAUERN EINER VERWÜSTETEN STADT

Auf den Trümmern einer Ruine verflucht der Skorpionmensch die städtische Zivilisation.

6 Der Klang von sieben Schofaroth erinnert an die Zerstörung von Jericho.

### 1. BILD IN DEN MAUERN VON BABYLON

Die Seele, fremd in der babylonischen Welt, beklagt ihre Einsamkeit. Einst war sie eng mit ihrem »Bruder« Tammu verbunden. Der jüdische Exilant Tammu bewegt sich als Grenzgänger zwischen den Kulturen. Er hadert mit seinem Liebesbegehren zu der Babylonierin Inanna, die als Priesterin der gleichnamigen Liebesgöttin sexuelle Freizügigkeit vertritt. Inanna gelingt es, Tammus Zweifel an ihrer Treue zu zerstreuen und gibt ihm eine Droge, durch die er die »Wahrheit« über Babylon und die Liebe im Traum erfahren soll.

### 2. BILD FLUT UND STERNENSCHRECKEN

Im Traum erlebt Tammu zunächst die Schrecken der babylonischen Sintflut. Das Planetenseptett berichtet von der Katastrophe, die die Welt veränderte. Der Fluss Euphrat, der damals in ein vernichtendes Meer verwandelt wurde, klagt den Himmel an: Warum wurde nahezu alles Leben ausgelöscht?

Der Priesterkönig erhebt sich zum neuen Beschützer und Gesetzgeber der Babylonier: Damit die Flut niemals wiederkehrt, müssen Opfer gebracht werden. Die jährliche Opferung eines Menschen soll die Götter gnädig stimmen.

### 3. BILD DAS NEUJAHRSFEST

Tammu hört die Stimme Inannas, doch bekommt er sie nicht zu fassen. Die Babylonier feiern ein orgiastisches karnevalsähnliches Fest. Unterbrochen werden die ausschweifenden Feierlichkeiten von der Gemeinde der jüdischen Exilanten, die sich zusammengefunden hat, um die Heilige Schrift entstehen zu lassen. Erneut sieht sich Tammu mit der Frage nach Zugehörigkeit und Identität konfrontiert.

7

### 4. BILD AN DEN WASSERN VON BABYLON

Der Prophet Ezechiel diktiert dem Schreiber seine göttlichen Eingebungen. Als Ezechiel von der Sintflut spricht, gerät Tammu in Konflikt mit dem Propheten und Vorsteher der Juden, indem er diesem vorwirft, die babylonische Fluterzählung einfach übernommen zu haben. Tammus Einwände werden nicht gehört, stattdessen betont Ezechiel die Unterscheidung der Völker voneinander durch das Wort Gottes. Er setzt die Geschichte der Sintflut und Noahs Arche fort, allerdings mit einer entscheidenden Änderung: statt seines Sohnes habe Noah zum Dank für sein Überleben Tiere geopfert. Daraufhin habe Gott versprochen, die Erde nie wieder zu verfluchen.

Ein Bote der Babylonier verkündet, dass Tammu den Göttern als Opfer dargebracht werden soll. Der Priesterkönig lässt Tammu gefangen nehmen, der sich erfolglos zu wehren versucht.

Pause

### 5. BILD DAS OPFERFEST

Das Opferritual wird vorbereitet. Der Priesterkönig verweist auf die Unterscheidung der Gläubigen von

# SYNOPSIS

## PRELUDE: AMONG THE REMAINS OF A DEVASTATED CITY

Among the ruins, the Scorpion-Man curses urban civilization.

The sound of seven shofars recalls the destruction of Jericho.

## FIRST TABLEAU: IN THE WALLS OF BABYLON

The soul, a stranger in the Babylonian world, mourns its loneliness. It was once closely bound to its “brother” Tammu. The Jewish exile Tammu moves between the cultures. He struggles with his feelings of love for the Babylonian Inanna, a priestess who is the stand-in for the eponymous love goddess of sexual freedom. Inanna succeeds in dispelling Tammu’s doubts in her faithfulness and gives him a drug that allows him to learn the “truth” of Babylon and love in his dreams.

## SECOND TABLEAU: THE GREAT FLOOD AND THE TERROR OF THE PLANETS

In a dream, Tammu experiences the horrors of the Babylonian flood. The Planet Septet reports of the catastrophe that changed the world. The Euphrates, which then turned into a destructive sea, cries out to the heavens over this injustice: why was nearly all life extinguished?

The Priest-King names himself the new protector and lawgiver for the Babylonians. To prevent the flood from ever returning, sacrifices are required. The annual sacrifice of human being is intended to make the gods merciful.

den Ungläubigen. Er unterzieht sich einem Bußritual und lässt sich von einem Priester ohrfeigen, wodurch er im Amt bestätigt wird. Während Tammu von den Babyloniern geopfert wird, begehren die jüdischen Exilanten auf: eine Gruppe ruft klagend den Himmel an, während eine andere Babylon verflucht.

## 6. BILD INANNA IN DER UNTERWELT

Inanna ist fassungslos über den Tod ihres Geliebten und beschließt, in die Unterwelt hinabzusteigen, um »Schwester Tod« zu überzeugen, Tammu aus dem Todesreich freizugeben. Beim Durchschreiten der sieben Höllentore werden ihr nach und nach alle Schmuck- und Kleidungsstücke abgenommen, sodass sie dem Tod am Ende nackt und schutzlos gegenüber tritt. Inanna überredet den Tod, den seine immer gleiche Aufgabe erschöpft und ermüdet hat, eine Ausnahme zu machen und führt Tammu aus der Unterwelt hinaus.

## 7. BILD DER NEUE REGENBOGEN

Inanna und Tammu sind vereint. Ein neuer Vertrag zwischen Erde und Himmel wird geschlossen. Das Regenbogenseptett verkündet eine neue völkerverbindende Ordnung der menschlichen Zeit. In der Siebentagewoche soll jeder Gott in Babylon seinen Tag bekommen. Ein Kind erinnert die Menschen, ihre eigene Verantwortung nicht an die Götter zu delegieren. Die Seele löst sich in ein Licht auf, das künftig für alle scheinen soll.

## NACHSPIEL DAS STERNBILD DES SKORPIONS

Auf den Trümmern reflektiert der Skorpionmensch seine Gedanken und sticht sich selbst. Zwei Kinder singen einen Abzählreim.

### THIRD TABLEAU: THE NEW YEAR'S CELEBRATION

Tammu hears the voice of Inanna, but he cannot place it. The Babylonians are celebrating an orgiastic carnival. The excessive celebration is interrupted by the congregation of Jewish exiles that have come together to allow the Holy Scripture to emerge. Once again, Tammu seems himself confronted with the question of his true belonging.

10

### FOURTH TABLEAU: AT THE WATERS OF BABYLON

The prophet Ezekiel dictates his divine inspirations to the scribe. When Ezekiel speaks of the flood, Tammu finds himself in conflict with the prophet and leader of the Jews, accusing him of just adapting the Babylonian narrative of the flood. Tammu's objections are ignored; instead Ezekiel underscores the distinction made between the peoples by the Word of God. He continues the story of the flood and the Ark of Noah, but with a decisive change: instead of his own son, Noah sacrifices animals to thank God for his survival. God then promised to never again curse the earth.

A messenger from the Babylonians announces that Tammu is to be sacrificed to the gods. The Priest-King has Tammu, who without success tries to defend himself, taken prisoner.

Intermission

### FIFTH TABLEAU: THE SACRIFICE

The ritual of sacrifice is prepared. The Priest-King refers to the distinction between believers and non-believers. He undergoes a ritual of penance and has himself slapped by a priest, confirming him in his office. While Tammu is

sacrificed by the Babylonians, the Jewish exiles lament: one group cries out to the heavens over this injustice, while another group curses Babylon.

### SIXTH TABLEAU: INANNA IN THE UNDERWORLD

Inanna is stunned by the death of her beloved and decides to go to the underworld to convince "Sister Death" to free Tammu. Walking through the seven gates of hell, gradually all her jewels and clothing are removed, so in the end she stands naked and defenceless before Death. Inanna convinces Death, who has become exhausted and tired of her never-changing task, and leads Tammu from the underworld.

11

### SEVENTH TABLEAU: THE NEW RAINBOW

Inanna and Tammu are reunited. A new covenant is made between heaven and earth. The Rainbow Septet announces a new order for the human age that united all peoples. With the seven-day week, each God in Babylon is given his own day. A child reminds the people to not delegate their own responsibility to the gods. The soul dissolves in a light that is to shine for all in future.

### POSTLUDE: THE CONSTELLATION OF THE SCORPION

Among the ruins, the Scorpion Man reflects on his thoughts and stings himself. Two children sing a counting rhyme.



14

»JEDES  
..ARBEITEN  
ÜBER  
BABYLON  
IST AUCH  
IMMER  
GRABUNGS-  
ARBEIT«

IM GESPRÄCH MIT DEM KOMPONISTEN JÖRG WIDMANN

ROMAN REEGER 2012 wurde »Babylon« an der Bayerischen Staatsoper in München uraufgeführt. Wie kam es zu der Idee einer Neufassung an der Staatsoper Unter den Linden?

JÖRG WIDMANN Das kam über Gespräche mit Daniel Barenboim, der vorschlug, »Babylon« in Berlin in einer neuen Fassung aufzuführen. Ich fand es sehr reizvoll, das Stück für eine Neuproduktion noch einmal zu überarbeiten, da ich viele Vorstellungen ersten Produktion gesehen hatte. Als Komponist wird man sich schnell darüber bewusst, was gut und was weniger gut funktioniert hat. Es gibt für Berlin eine komplett neue Sängerbesetzung und ein ganz anderes Regiekonzept, das hat mich bei der Arbeit sehr beflügelt.

15

RR Wie blicken Sie als Komponist auf ein bereits geschriebenes Werk?

JW Selbst der mit phänomenalen Ohren ausgestattete György Ligeti, der seine Kompositionen innerlich sehr genau gehört hat, sagte einmal: »Ich weiß eigentlich erst, ob es was taugt, wenn ich die erste Probe oder die Aufführung gehört habe«. Bei einer solch komplexen Kunstform wie einer Oper, bei der so viele Elemente zusammenkommen, ist das noch extremer. Der Blick auf das eigene Schaffen ist sehr vielschichtig. Manchmal entsteht das Faszinierende aus dem ersten Impuls, in der ungeschützten Nacktheit der ersten Nacht. Bei Tageslicht betrachtet, kann einem diese Nacktheit schnell auch suspekt erscheinen, was dann dazu führt, dass man Schönheiten bei der Überarbeitung zudeckt oder eliminiert. Bei dieser revidierten Fassung von »Babylon« wollte ich nicht nur streichen, sondern auch neue Zusammenhänge und Übergänge schaffen. Hier beginnt dann auch das Spannende an der Arbeit, da manchmal aus einem Übergang ein ganz neuer Formteil entsteht. Der Ablauf der



Partitur verändert sich komplett, wenn man an bestimmten Stellen Eingriffe unternimmt. Natürlich hänge ich an jeder geschriebenen Note. Wie beim Komponieren selbst, ist es eine radikal subjektive Entscheidung, was bleibt, gestrichen oder neu komponiert wird.

RR Was sind die wesentlichen Veränderungen in dieser revidierten Fassung?

JW Zunächst sind es sehr massive Kürzungen, aber auch neu komponierte Teile, die diese Fassung ausmachen. Es gibt neue Arien, neue Übergänge und einen neuen Schluss. Am radikalsten bin ich mit dem 3. Bild, dem Neujahrsfest, umgegangen, das ich komplett umgestaltet habe. Vielleicht ist noch ein Drittel des ursprünglichen Materials übriggeblieben, das ich neu montiert habe. In ihrer ursprünglichen Gestalt waren gerade das 3. und 4. Bild Experimentierfelder, in dem Sinne, dass ich hier versucht habe, sie nicht nebeneinander, sondern über- und untereinander zu vertonen. Daraus ergab sich eine musikalisch spannende Schnittstruktur. Im Theater bedeuten solche Schnitte jedoch zugleich eine Komplexität, die sehr schwer szenisch umzusetzen ist, deshalb habe ich hier eine mehr lineare Entwicklung geschaffen. Auch das 2. Bild, die Sintflutscene, habe ich stark bearbeitet, das naturalistische An- und Abschwollen der Flut in der Musik ist dieser Umgestaltung zum Opfer gefallen. Nun friert sie auf dem Höhepunkt ein und die neue Arie des Euphrat beginnt. Sie wird begleitet von einem Akkordeon und einer Glasharmonika, ein Instrument, das ich für diese Fassung hinzukomponiert habe. Es ergibt sich eine interessante Korrespondenz zwischen Chor, Euphrat und dem träumenden, somnambulischen Tammu.

RR Zu den großen vielschichtigen Klangbildern in »Babylon« sind in dieser Fassung nun

einige sehr intime Momente hinzugekommen. Neben der von dir angesprochenen neuen »Klage des Euphrat«, ein sehr stilles, inniges Lamento, hat auch Inanna ein neues Lied im 6. Bild, wenn sie versucht, den Tod zu überzeugen Tammu aus der Unterwelt zu freizugeben. Beide Stellen werden von einer Glasharmonika begleitet. So ergeben sich ganz neue Verbindungen zwischen den Figuren. Hinzu kommt, dass beide sowohl harmonisch als auch in ihrem Gestus sehr einfach gehalten sind ...

JW Beim Euphrat ist es so: Nachdem das Naturchaos, das in seiner ganzen Wucht und Erbarmungslosigkeit in der Musik erklingt, beendet ist, setzt diese leise Klage ein. Im Text heißt es an dieser Stelle unter anderem: »Schlimm war das Brausen, schlimm das Toben. Schlimmer war die Stille.« Es geht um das Moment nach der Katastrophe, um ein Innehalten, die leise Verzweiflung. In ähnlicher Weise tritt Inanna im 6. Bild dem Tod gegenüber, schutzlos, ohne Insignien, und singt diese entwaffnende Arie, die den Widerstand des Todes bricht, sodass er Tammu schließlich freigibt. Die Euphrat-Arie wie auch das Inanna-Lied stehen in ungeheuer komplexen Zusammenhängen: im Sintflut-Bild ein heftig dissonant-zusammengeschichteter Orchester- und Chorklang und im Unterwelt-Bild die fremdartige Geräuschklangwelt des Todes. Die fragile Einfachheit dieser Stellen, die durch die zerbrechlichen Glasharmonika-Klänge eine besondere Farbe erhalten, erscheinen in diesem Kontext fast subversiv. Sie wird der Welt der Zerstörung bzw. der des Todes entgegengestellt.

RR Das Trauma der Sintflut und die Angst vor der erneuten Katastrophe hat die Gesellschaft Babylons kulturell und religiös sehr geprägt.

Das wird durch die Figur des Priesterkönigs deutlich, der als neuer Gesetzgeber erscheint. Sein erster Satz lautet: »Der Aufhalter des Unheils bin ich« ...

18

JW Ich habe in meinen Arbeitsskizzen neben diesen Auftritt des Priesterkönigs geschrieben: Politiker. Der Text basiert auf Inschriften des babylonischen Königs Nebukadnezar. »Der mit den Göttern redet, bin ich« – wenn die Welt in Trümmern liegt, besteht immer die Gefahr, dass jemand kommt und sagt: »ich alleine bringe nun Ordnung und ihr müsst mir folgen.«

RR Im Anschluss an die Sintflut-Szene feiern die Babylonier ein orgiastisches Neujahrsfest. Woher kommt diese Lebensfreude?

JW Das ist eine Frage, die Peter Sloterdijk, der das Libretto verfasste, und mich auch sehr beschäftigt hat. Das Neujahrsfest bzw. die Karnevalsszene mit all ihren Ausschweifungen wirkt im Anschluss an das Sintflut-Bild ja nahezu verstörend. Woher kommt diese tiefe Freude der Babylonier? Sie kommt aus der Urleiderfahrung der Sintflut und dessen, was in dem babylonischen Schöpfungsmythos »Enūma eliš« thematisiert wird. Hier wird berichtet, wie Marduk, der Stadtgott Babylons, einst den Urdrachen Tiamat mit Pfeil und Bogen tötete. Der Oberkiefer des Drachens klaffte nach oben und wurde zur Oberwelt, während der Unterkiefer nach unten klaffte und zur Unterwelt wurde. Wir Menschen leben auf der noch bebenden Zunge, auf der Erde. Ich halte dies für ein schönes und zeitgemäßes Bild.

RR Während die Babylonier feiern, lässt der jüdische Chor die Heilige Schrift entstehen ...

JW Ursprünglich waren das Neujahrsfest und viele Passagen des jüdischen Chors im 3. Bild stärker ineinander geschnitten. Bei der Umarbeitung dieses Bildes habe ich einige Stellen des jüdischen Chores in das 4. Bild eingebracht, das von der Verschriftlichung des Alten Testaments handelt. Die historische Entstehungsgeschichte der Bibel gleicht ja einem Krimi. »Am Anfang war das Wort«, heißt es zu Beginn des Johannes Evangeliums. Hier liegt auch die zentrale Eigenschaft des jüdischen Chores, der um Worte ringt und beständig zweifelt. Mit seinen Reden versucht Ezechiel, der Vorsteher der Juden im babylonischen Exil, sein Volk zu beruhigen. Doch wann immer er etwas sagt, sei es auch noch so emphatisch, gibt es auch Protest. Im 4. Bild befinden sich die jüdischen Exilanten in einer Art Findungsprozess: sie definieren sich durch das Wort und die Schrift. Der Antagonismus der beiden Chöre und die Profilschärfung des jüdischen Chors waren mir bei dieser Fassung ein Anliegen.

RR Was bedeutet diese Trennung der Chöre für die Erzählung?

JW In Gesprächen mit Peter Sloterdijk und dem Regisseur Andreas Kriegenburg haben sich Ideen für den neuen Schluss des 4. Bildes ergeben. Nach der Verkündigung, dass er den babylonischen Göttern geopfert werden soll, wollte ich, dass sich Tammu nicht seinem Schicksal fügt, sondern aufbegehrt. Am Ende des Bildes steht der verzweifelte Ruf »Jeruschalajim!« des jüdischen Chores, das Auseinanderbrechen der Gruppen und die Verschärfung des Konflikts sind also hier bereits angelegt. Im 5. Bild geht diese Entwicklung einen entscheidenden Schritt weiter, denn der jüdische Chor wird Zeuge der Opferung Tammus, der zu ihrem Volk gehört. Der jüdische Doppelchor, bestehend aus einer Fluch- und einer Klage-

19

gruppe, der in München nicht gespielt wurde, ist in diesem Sinne auch als Anknüpfungspunkt ganz zentral. Während die Babylonier wie in Trance ihre zahlreichen Götter anrufen, erklingt dieser berühmte Psalm der Juden: »Wir hängten unsere Harfen an die Weiden im schlimmen Land« und es folgen die vielleicht grausamsten Sätze des Alten Testaments: »Tochter Babel, du Zerstörerin! Wohl dem, der dir heimzahlt, was du uns getan! Wohl dem, der deine Kinder packt, und sie am Felsen zerschmettert!« Ich wollte den Konflikt zwischen diesen beiden Gruppen verschärfen, indem ich zwei Extremsituationen übereinanderschichtete. Auf dem Höhepunkt dieses Aufeinanderprallens steht der ISRAEL-Ruf des jüdischen Chores. Die übereinander gestaffelten Kontrapunkte an dieser Stelle zeigen die womöglich größte klanglich Ausdehnung in »Babylon«.

**RR** Der große Anfangschor bezieht im 1. Bild sich auf den Beginn Ihres Werkes »Messe« für großes Orchester. Bei der Anrufung der zahlreichen babylonischen Götter denkt man unweigerlich an ein Kyrie. Wie sind Sie mit dem Material umgegangen?

**JW** Dem aufgesplitterten Orchester habe ich einen ebenso aufgesplitterten Chor entgegengestellt. Man könnte sich hier auch einen direkten bzw. wuchtigen Chorklang vorstellen, aber ich wollte genau diese Auflösung, diesen aufgefächerten Raum, um die Pluralität der angerufenen Götternamen und die Individualität der Chorgruppen hervorzuheben. Die fast gewalttätige Anrufung dieser ganzen babylonischen Götter ist auch eine Anrufung des Multikulturalismus, der in Babylon manifest wurde. Dieser Chor dünnt immer mehr aus, was einer Vereinzelnung entspricht. Am Ende bleibt die Seele, von zwei Geigen

begleitet, übrig, die sich aus dem Chor herausschält. Das Gefühl des Allein- und Verlassenseins wird nach einer solchen Massenaffirmation umso größer. Nach dem Aufstieg aus der Unterwelt, einer Passacaglia, ertönt dieser Chor ein zweites Mal, diesmal eine Erlösung darstellend und deutlich kürzer. Auch wenn es vielleicht kitschig klingt, aber ich sehe hierin die Öffnung zu einer neuen Welt und einer möglichen Versöhnung zwischen Babyloniern und Juden.

**RR** Diese Versöhnung kommt dann tatsächlich im 7. Bild zustande ...

**JW** Das 7. Bild ist eine zart schimmernde Vision. Ein neuer Vertrag zwischen Göttern und Menschen wird geschlossen, verkündet durch ein Kind: »Ohnmächtig sind sie, Gott und Götter. Kein Himmlischer hat die Flut bewirkt und keiner darf versprechen, sie werde niemals wiederkehren.« Gleichzeitig müssen die Menschen bei diesem Vertrag etwas verstehen: »Ihr Völker, lernt gefährlich leben. Baut Häuser, die schwimmen, baut Städte, die schweben.« Nach diesen Leiderfahrungen kann die Konsequenz nur sein, dass wir es endlich besser machen, ohne die Verantwortung an die Götter zu delegieren. In Zeiten, in denen wir vermehrt Naturkatastrophen und Überschwemmungen erleben, halte ich diesen Appell für ungeheuer aktuell. Bedingt durch die Profilschärfung der Chorgruppen in dieser Fassung wird auch die mögliche Versöhnung, die nur als kurzer utopischer Moment auftaucht, umso wichtiger. Solche Glückseligkeitsmomente sind sehr rar geworden, aber ich glaube, dass es sie braucht.

**RR** Wie definieren Sie Chaos und Ordnung in der Musik in Hinblick auf die Partitur von »Babylon«?

JW Ich kann diese Frage mit einer persönlichen Anekdote beantworten. Nach einer Aufführung von Pierre Boulez' »Dialogue de l'ombre double«, die ich anlässlich seines 85. Geburtstags in Paris gespielt habe, sagte Boulez zu mir: »Jetzt gehört das Stück Ihnen, spielen Sie es wild und kontrolliert.« Pure Kontrolle ohne Wildheit ist ebenso unergiebig, wie umgekehrt. Wenn wir auf unsere Begriffe von Chaos und Ordnung blicken, glaube ich nicht, dass das eine vom anderen separat zu betrachten ist. Einer der Gründe, weshalb ich eine Oper wie »Babylon« geschrieben habe, war die Lust am überbordenden Klang. Wenn ich jedoch ein so großes Orchester zur Verfügung habe und eine musikalisch-orgiastische Vielfalt zum Thema mache, muss ich zwangsweise kompositorische Ordnungsprinzipien schaffen.

Die ersten Arbeitstreffen mit Peter Sloterdijk waren sehr spannend, was mich jedoch wunderte war, dass die babylonische Sprachverwirrung in seinen Überlegungen überhaupt nicht vorkam. Dabei war diese für mich als Metapher und Verbindung zu unserer Zeit ganz essentiell. Es wurde mir dann immer klarer die Sprachverwirrung in der Musik stattfinden zu lassen. Hier liegt auch der Grund für das disparate musikalische Material, das ich in »Babylon« sicherlich auf die Spitze getrieben habe.

Ein entscheidendes Ordnungsprinzip stellt zum Beispiel die Harmonik dar, die Strukturierung dessen, was übereinander klingt. Zwischen der Sintflut- und der Neujahrsfest-Szene gibt es durchaus Ähnlichkeiten in der Weise, wie die Harmonik bzw. die Akkorde gebaut sind. Für die Babylonier war die Zahl sieben sehr bedeutend, deshalb gibt es mikro- und makrokosmische Strukturen, die mit dieser Zahl zusammenhängen: Taktanzahlen, Periodizitäten und Einheiten. Es braucht Ordnung, um das Chaos darzustellen. Deshalb habe ich in der revidierten Fassung viele Ordnungssysteme noch hinzugefügt.

RR Wie verbindet sich der Umgang mit dem vielfältigen musikalischen Material, das häufig in Schichtungen organisiert ist, mit Ihrer Vorstellung von Babylon?

JW Jedes Arbeiten über Babylon ist auch immer Grabungsarbeit. Mir gefällt der Begriff von musikalischen Schichtungen. Es sind auch gesellschaftliche Fragen, die in der Musik verhandelt werden. In unserer heutigen Zeit leben wir in einer Gleichzeitigkeit von hoch und niedrig, was mir auch in der babylonischen Kultur sehr ausgeprägt scheint. Dieser Gleichzeitigkeit wollte ich Rechnung tragen, was bedeutet, dass man die triviale Sphäre genauso behandeln muss, wie die rituell-heilige. Daneben wollte ich an bestimmten Stellen die uns fremde Archaik so beleuchten, dass sie uns etwas angeht. So erklärt sich vielleicht, weshalb die Opferszene so affirmativ klingt. Ich wollte sie genauso ernst nehmen und habe versucht, mich in die opfernden Babylonier hineinzusetzen.

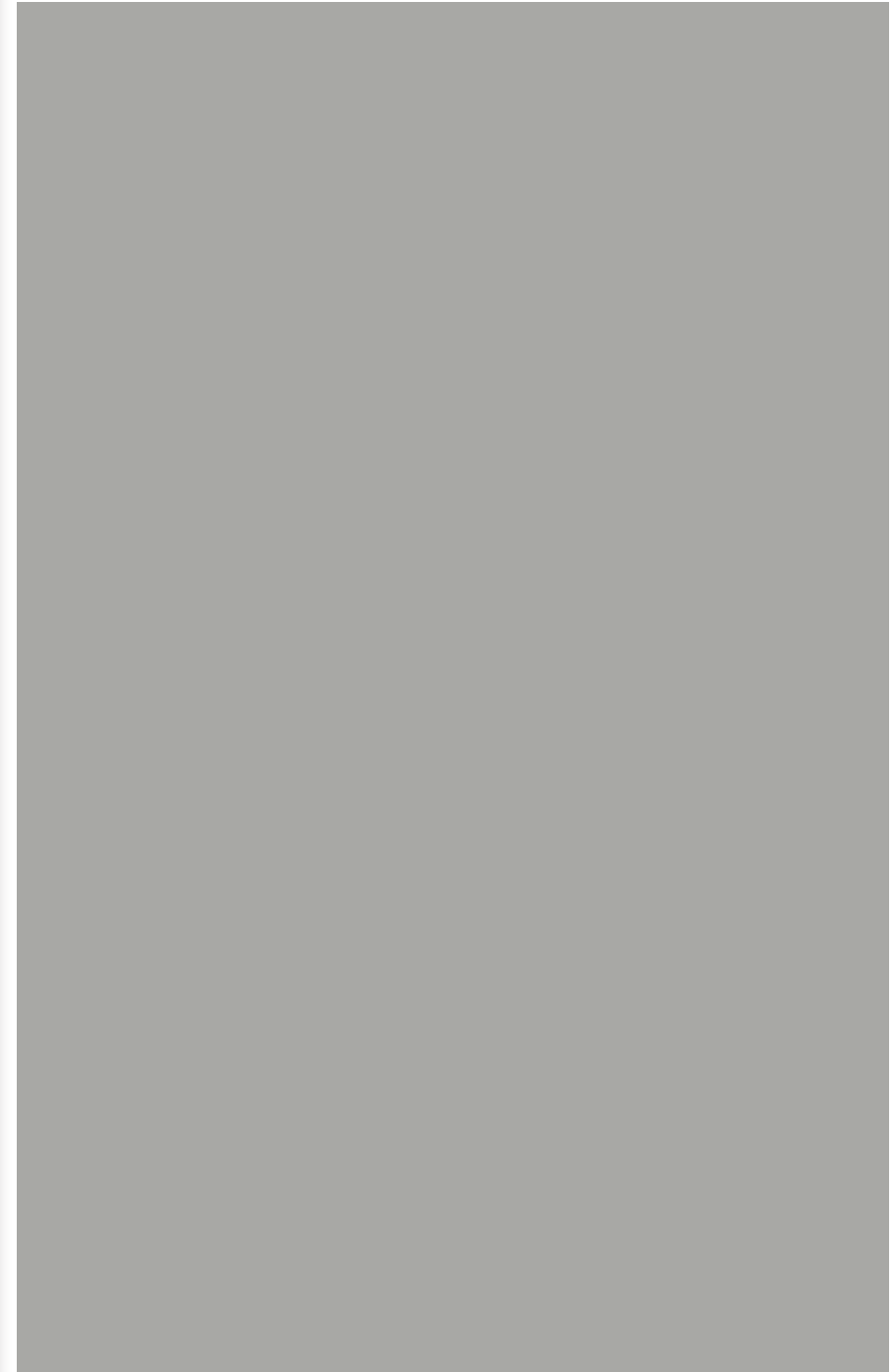
RR Wie würden Sie die Formen der Liebe in »Babylon« beschreiben?

JW Zunächst gibt es die Dreieckskonstellation zwischen Inanna, Tammu und Seele, wobei diese nicht dem klassischen Ein-Mann-steht-zwischen-zwei-Frauen-Modell entspricht, da es sich bei diesen beiden Frauen um allegorische Figuren handelt. Inanna ist die Priesterin der babylonischen Göttin der irdischen Liebe, an deren Treue Tammu zunächst zweifelt, doch steigt sie selbstlos in die Unterwelt hinab, um ihn zurück ins Leben zu holen. Die Seele steht hingegen für eine andere Form der Liebe. Sie ist keine irdische Figur und der jüdischen Welt zugeordnet, eine Suchende, die viele Fragen stellt. Im glücklichen Moment der Versöhnung, sieht sie ein, dass nicht in die irdische Welt gehört. Sie löst sich in eine Sonne auf, die künftig für alle strahlen soll.

Die Fragen der Zugehörigkeit betreffen übrigens auch Tammu, der nicht nur zwischen Inanna und der Seele hin- und hergerissen ist, sondern ebenso zwischen zwei Kulturen. Dabei gehört er zu jenen, die eine doppelte Identität besitzen: er ist Jude und zugleich Babylonier.

**RR** Sie haben für diese Fassung auch einen neuen Schluss komponiert. Was hat es hiermit auf sich?

**JW** Wie der Beginn, spielt auch der Schluss auf den Trümmern der Zerstörung. Der Skorpionmensch singt seinen letzten Satz und hiernach hören wir zwei spielende Kinder, die einen Abzählreim singen: »Mene-zu Tekel-zu Tota gibba Ruh!« Für mich hat dieser Satz die einfache Aussage: Es reicht jetzt! Schluss mit Kriegen, die sich an Glauben und Religion entzünden, der Sintflut und den falschen Königen. Ich finde es wichtig, die Möglichkeit aufzuzeigen, dass es auch anders ginge und die Kinder sind diejenigen, die sagen können: lasst uns eine neue Welt erschaffen!



# »EINE WELT DES WAHNS«

IM GESPRÄCH MIT DEM REGISSEUR ANDREAS KRIEGENBURG

**ROMAN REEGER** Sie inszenieren Jörg Widmanns Oper »Babylon« in einer revidierten Fassung an der Staatsoper Unter den Linden. Was war Ihr Eindruck, als Sie das Werk zum ersten Mal gehört haben?

**ANDREAS KRIEGENBURG** Ich habe die Uraufführung in München 2012 nicht gesehen. Als ich das Angebot bekam, »Babylon« an der Staatsoper Unter den Linden zu inszenieren und ich mich mit der Oper zu beschäftigen begann, hat mir die Musik schnell gefallen. Die Komposition ist technisch wie emotional sehr anspruchsvoll, zugleich provozierend und direkt. Das Libretto wiederum ist sehr vielschichtig und spielt in einer Zeit, über die ich vor der Beschäftigung mit diesem Stoff noch nicht viel wusste.

**RR** Wie sind Sie die Konzeption in Bezug auf die Inszenierung angegangen?

**AK** »Babylon« ist eine Oper mit sehr großen, wirkungsmächtigen Bildern, die heterogen angelegt sind und schlaglichtartig unterschiedliche Situationen in der vorantiken Stadt beleuchten. Die Gefahr bei einer solchen Werkstruktur besteht darin, dass man als Zuschauer emotional überwältigt wird, ohne die Handlungszusammenhänge verstehen zu haben. Als Regisseur sehe ich meine Aufgabe jedoch darin, Geschichten zu erzählen. Mit unserem Interpretationsansatz versuchen wir, eine Brücke zum Zuschauer zu schlagen.

Das Vorspiel der Oper beginnt an einem Punkt nach der Zerstörung. Auf den Trümmern schaut der Skorpionmensch auf die vernichtete Zivilisation, hoffend, dass diese nie wieder aufgebaut werden möge. In der Partitur gibt es nach diesem Vorspiel einen Sprung zurück in die babylonische Zeit. In der Inszenierung bleiben wir jedoch in der Chro-

nologie des Vorspiels. Die Geschichte spielt in den Ruinen und wir sehen eine postapokalyptische Gesellschaft, die sich aus unterschiedlichsten Kulturen und Religionen zusammensetzt, und auf engstem Raum zusammenlebt. Es ist eine Gemeinschaft, die sich auf das Überleben konzentriert hat, in der sämtliche positiven und negativen Potenziale zum Vorhanden sind und zum Vorschein kommen. Es gibt Momente der Anteilnahme und Liebe, aber auch Hass und Gewalt zwischen den Anhängern der unterschiedlichen Religionsgruppen.

RR Was waren die Anknüpfungspunkte für das Setting?

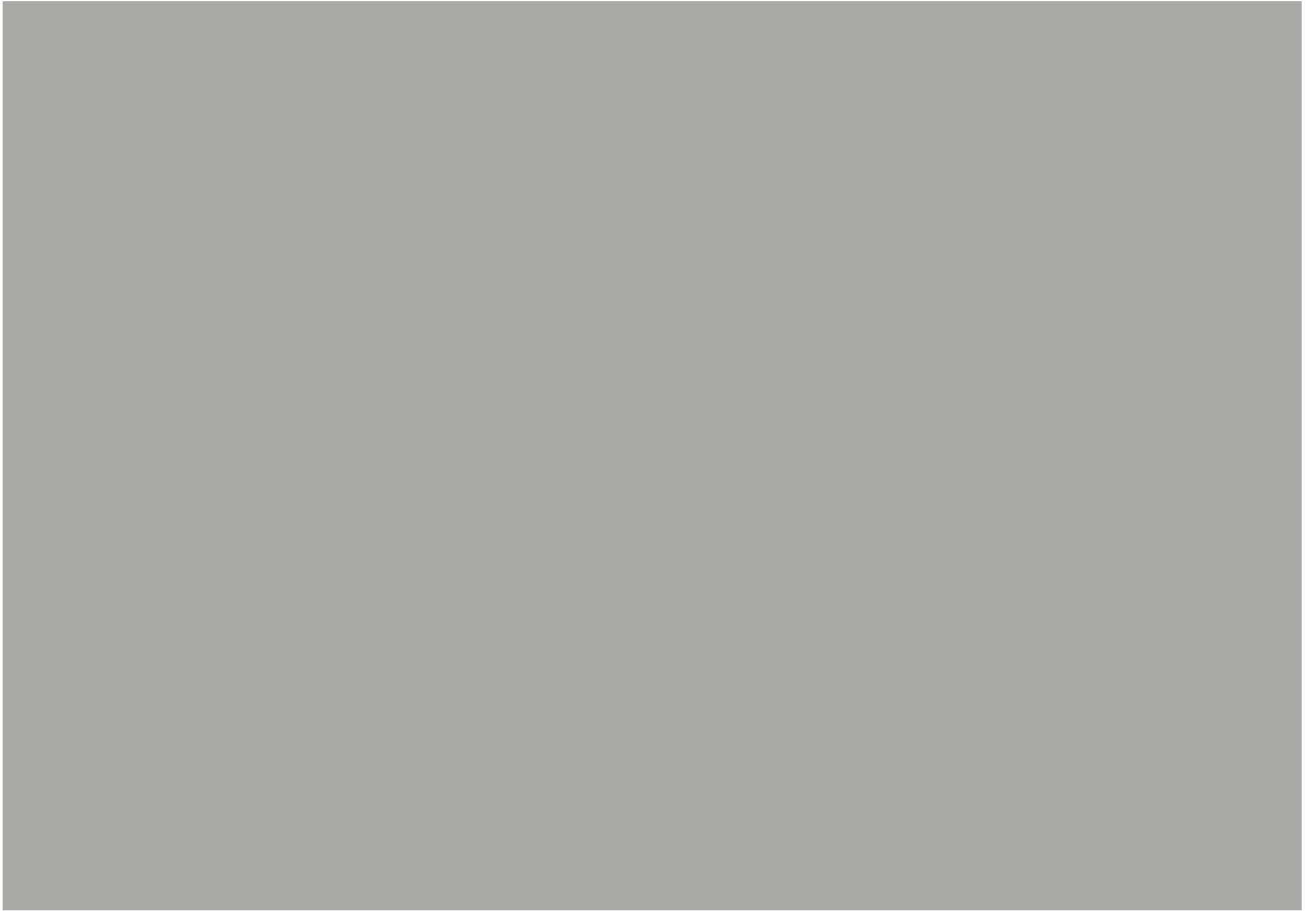
AK Wir leben in bewegten Zeiten. Ich gehöre zu einer Generation, die in der Verantwortung steht, mitunter auch daran schuld ist, wie sich unsere Welt entwickelt hat und perspektivisch in den nächsten 50 Jahren entwickeln wird. Darüber hinaus beobachte ich, wie ich mich immer häufiger mit einer Hilflosigkeit konfrontiert sehe, angesichts der politischen und religiös-politischen Entwicklungen unserer Zeit. Als globale Gemeinschaft tun wir uns schwer damit, die richtigen und wesentlichen Konsequenzen aus unseren Erkenntnissen zu ziehen, wenn es um den Zustand unserer Umwelt und unseres Zusammenlebens auf diesem Planeten geht. Stattdessen gibt es eine Tendenz zur Unvernunft und Radikalität hervorrufenden Suche nach den scheinbar einfachen Lösungen, die uns immer wieder die falschen Abzweigungen nehmen lässt.

RR Das Bühnenbild besteht aus einem mehrstöckigen vertikalen Bau, der an ein Hochhaus und gleichzeitig an den berühmten »Babel-Turm« erinnert. Wie kam es zu dieser Idee?

AK Auf der Suche nach einem heutigen Bild, das unserer Vorstellung von der multikulturellen und -religiösen urbanen Gesellschaft Babylons entspricht, kamen wir auf den »Torre de David« in Caracas – ein 192 Meter hohes Bankgebäude, das aus finanziellen Gründen nicht fertiggestellt werden konnte und in seinem Rohbauzustand verblieb. Menschen, die an den Rändern der Gesellschaft leben, haben angefangen, dieses Gebäude, in dem es keine Fahrstühle, Geländer und Fenster gibt, zu bewohnen. Es hat sich eine autonome Gemeinschaft gebildet mit einer eigenen Gesetzgebung und eigenen Vertretern – eine Parallelgesellschaft innerhalb unserer zivilisierten Gesellschaft, in die man als Außenstehender kaum einen Einblick hat.

Hiervon inspiriert haben wir eine Art Hochhaus entwickelt, das für die Form unseres modernen Zusammenlebens steht. Die einzelnen Stockwerke verweisen in ihrer angedeuteten Materialität auf Schichtungen von Kulturen aus den letzten 4000 Jahren, die sich aufeinander aufbauen. Neben den Merkmalen der Zerstörung, finden sich auf allen Etagen Überbleibsel großer Kunst und religiöse Symbole. Die Fähigkeit zur Schöpfung von Kultur bleibt selbst im Kampf ums nackte Überleben vorhanden. Der Querschnitt des Hochhauses verschiebt sich von Szene zu Szene. Ich habe zu Jörg Widmann gesagt, dass ich es unheimlich reizvoll finde, diese große Oper in einem vergleichsweise intimen Raum aufzuführen, da wir so die Möglichkeit haben, die Situationen wie durch ein Brennglas zu betrachten.

RR In »Babylon« prallen gegensätzliche Kulturen und Religionen aufeinander, zwischen den babylonischen und jüdischen Gruppen entsteht bald ein gefährlicher Konflikt. Welche Rolle spielt die Figur des Tammu in diesem Zusammenhang?





AK Tammu gehört zu der jüdischen Gruppe, ohne dass sich sein soziales Selbstverständnis ausschließlich auf dieser Zugehörigkeit gründet. Er gerät in einen inneren Konflikt und erlebt eine Identitätssuche. Wie viel bin ich in meiner Persönlichkeit abhängig von einer sozialen Gruppe? Wie weit kann ich mich meinem persönlichen Begehren zuwenden und mich von anderen abgrenzen? Dies sind Fragen, die Tammu in besonderem Maße beschäftigen, was sich auch in seiner Beziehung zu Inanna widerspiegelt, die ein anderes Lebensprinzip verkörpert, auch in religiöser Hinsicht.

RR Wofür steht Inanna?

AK Die Figur der Inanna bildet in ihren Überzeugungen einen Gegensatz zu Tammu und der ihm zugeordneten Seele. Als Babylonierin gehört sie zu jenen, die versuchen, das Leben zu erleben und zu überleben, unter anderem durch Freude, Lust und Gier. Auch den Drogen ist sie nicht abgeneigt.

RR Am Ende des 1. Bildes gibt sie Tammu eine Droge, durch die er die »Wahrheit« über Babylon und die Liebe im Traum erfahren soll ...

AK ... und ab diesem Punkt befinden wir uns in Tammus Traum, aus dem er nicht mehr aufwacht. Hier liegt ein weiterer Unterschied zur Partitur, die nur das 2. Bild als Traumscene definiert: Tammu erlebt die Sintflut, das Neujahrsfest, seine Opferung und Wiedergeburt als Phasen eines Rauschtraums. Man kann die in diesem Sinne als Visionen auftretenden Erscheinungen – den Euphrat, den Priesterkönig, auch das Opferritual – als Symptome seiner angstverzerrten Suche nach Identität verstehen. Es ist eine Welt des Wahns, aus der es ihm nicht gelingt auszubrechen. Es ist wie bei

einem missglückten Drogenrausch. Wenn er seine eigene Opferung träumt, ist er auch real an einem Punkt, an dem er beschließt, nicht mehr aus diesem Traum aufzuwachen. Inanna holt ihn durch den Beweis der Liebe zurück ins Leben.

RR Wie seid ihr mit der Musik in diesem Zusammenhang umgegangen?

AK Die Musik ist wunderbar, aber auch eine Herausforderung, da sie sich häufig in extremen emotionalen Bereichen bewegt. Fast alle Figuren sind geprägt von einer großen Zerrissenheit, in der sich ab dem Moment des einsetzenden Traums die Zerrissenheit Tammus widerspiegelt. In jeder Szene suchen wir eine Körperlichkeit, die diese Zustände des Schmerzes, aber auch der Lust, Wut oder Hysterie sichtbar macht. Wenn Tammu für die Opferung auserkoren wird und sich alle auf ihn stürzen, liegt hierin nicht nur das Drama eines Individuums, sondern auch das einer Gesellschaft, die in alten neuen Ritualen Halt sucht. Wir alle suchen nach dem Heil, das Problem beginnt jedoch, wenn wir uns Heilsbringern zuwenden, da wir unsere kritische Reflexion verlieren. Die Gefährdung des Menschen und das Entstehen von religiösem Fanatismus sind Themen, die in der Musik unmittelbar vorhanden sind und mich in der Arbeit sehr beschäftigen.

# HER EIN- SPAZIERT NACH BABYLON, HIER GIBT'S DIE GANZE WELT

TEXT VON FLORIAN HENRI BESTHORN

Babylon war eine der bedeutendsten Wissenskulturen im Orient sowie Okzident und der Stadtname steht als Metapher für Gelehrsamkeit, Weisheit und Wissenschaft. Allerdings erlangte der Stadtstaat zwischen Euphrat und Tigris, jüngerer Erforschungen nach, erst nach der Aufnahme von zwei größeren Einwanderungswellen seine überregionale Bedeutung als Verkehrs-, Handels- und Wissenschaft-Metropole. Bekannt wurde die chaldäische Weisheit Babyloniens etwa auf den Gebieten der Himmelskunde, Divination, Medizin oder Mathematik, aber auch in der Theologie, Schriftauslegung und Kommentierung, wie Keilschrifttafeln belegen. Man pilgerte auf seiner Bildungsreise zur Stadt Marduks, wie etwa Pythagoras der sich dort 12 Jahre aufgehalten haben soll, um Mathematik, Astronomie, Astrologie, Musik und die Lehre der Traumdeutung zu studieren. So wurde Babylon im Hellenismus als Quelle alter Weisheiten gewürdigt, während die Stadt von den Christen häufig als Deckname für das lasterhafte Rom verwendet wurde.

In Jörg Widmanns Oper wird das Augenmerk auf die multikulturelle Metropole gelegt, in der diverse Völker friedlich zusammenleben, Religionsfreiheit herrscht und die Heterogenität neue Kreativität erzeugen kann. Offenheit, Akzeptanz und Humanität stehen für das kultivierte Babylon. Bedient sich Peter Sloterdijk im Libretto unterschiedlichster Vorlagen wie dem Gilgamesch-Epos, diverser Mythen oder Textpassagen von Philosophen und Dichtern des 20. Jahrhunderts, bildet auch das Bühnenbild ein Neben- beziehungsweise Übereinander der letzten 4.000 Jahre ab. Ebenso arbeitet Widmann kaleidoskopisch mit unterschiedlichsten Stilen, die er zu einer Meta-Polyphonie zusammenfügt, wobei sein Kompositionsbegriff auch das Zusammenbringen von Kombinationen, die in der Regel nicht zusammengedacht werden, umfasst. Zu dem mikrotonal-gesungenen Prolog über Josua 6:26 gesellen sich 7

antike Schofaroith (Widderhörner), die nur die natürliche Obertonreihe erzeugen können. Dennoch ertönt, aufgrund der unterschiedlichen Längen der Hörner, zunächst ein Cluster, der zur feierlichen Intrada des 1. Bildes überleitet, in der sich die Homogenität des Chores immer weiter individualisiert, die zusammengesetzte Polyphonie also gleichsam – als wäre man durch das prachtvolle Ishtar-Tor in die Stadt eingetreten – der Blickfolge vom Gesamteindruck auf das Detail oder einer Person weicht. Wie gliedert sich der Einzelne in den Vielvölkerstaat ein?

Wir erleben die Geschichte Tammus, der aus den Reihen der jüdischen Exilanten stammt, sich jedoch wie viele der jüngeren Generation als zu Babylon gehörig fühlt. Er wird sogar von dem Priesterkönig, dessen Träume er als Vertrauter deutet, wie ein Sohn behandelt. Durch seine Liebe zu zwei Frauen wird das Idyll des multikulturellen Nebeneinanders jedoch gestört: Eng verbunden ist er der Seele, welche sich einerseits fremd in Babylon fühlt sowie Sehnsucht nach einem eigenen Heimort für das jüdische Volk hat und andererseits Tammus steter Verbundenheit im Jenseits gewiss ist. Von diesseitiger Attraktion ist hingegen Inanna, eine Priesterin der gleichnamigen babylonischen Liebes- und Kriegsgöttin. Sie verführt Tammu und entreißt ihn durch sinnliche Reize aus der Sphäre der Seele. Sind im 1. Bild die Auftritte der Seele und Inannas kontrastierend angelegt, indem die Seele melancholisch sucht und Trostlosigkeit verbreitet, während Inanna spöttisch mit dem ihr verfallenen Tammu spielt, verfolgen beide das gleiche Ziel, nämlich eine überzeitliche Liebe. Bei der Seele ist diese platonischer Art und soll das irdische Leben überdauern; bei Inanna erscheint sie zunächst körper- und damit zeitgebunden, doch erweist sich ihr Versprechen – »Wo du hingehst, dahin gehe auch ich. Und wo du bleibst, da bleibe ich auch. Denn dein Volk ist mein Volk und dein Gott ist mein Gott.« (nach Rut 1:16) – als mehr als

eine leere Worthülse: Die der Untreue Bezichtigte, verlässt Tammu nicht, sondern wird sogar in das Totenreich herabsteigen um ihn wieder zu gewinnen und kann sich schließlich als Sternzeichen mit dem Geliebten am Nachthimmel verewigen. Spaltet sich am Ende des 5. Bildes das babylonische Volk, kommt es zugleich zur Annäherung von Inanna und der Seele, wenn sie sich gemeinsam gegen das Schicksal ihres Geliebten verbünden.

In einer frühen Konzeption wurde Inannas Liebeslied zu den Worten Ruts, das wie eine Art Leitmelodik in der Oper verwendet wird, noch der Seele in den Mund gelegt, woran deutlich wird, wie die beiden Hauptprotagonistinnen trotz gegensätzlicher Anlage doch das Gleiche Ziel verfolgen. Erscheint die Einfachheit der ruhig-wiegenden Melodie im  $\frac{3}{4}$ -Takt zunächst fast plakativ, wirkt das Lied kontextualisiert »in seiner unerwartbaren Schönheit nahezu schockierend«, wie Sloterdijk seinen ersten Höreindruck in »Neue Zeilen und Tage« festhält. In Widmanns Œuvre kann ein besonderer Stellenwert von »Wiegenliedern« ausgemacht werden, die der Komponist häufig an Schlüsselstellen einsetzt, wie auch hier in »Babylon«: Im 6. Bild steigt Inanna hinab ins Reich ihrer Schwester Ereškigal, der Herrin der Unterwelt, und muss dabei all' ihre Insignien ablegen, um empfangen zu werden. Demütig, keusch tritt sie vor die Todesgöttin und singt, zunächst nur von einer solistischen Violine begleitet, ein einfaches Lied, mit dem sie listig Tammus Freigabe erreicht. Ihre Melodie sowie die Variationen in den Begleitlinien der Geige entstammen Widmanns sechster Violin-Etüde, die als »Wiegenlied für Salome« betitelt ist. Allerdings liegt die Kraft der Musik, die hier den Orpheus-Mythos in neuer Gestalt auf die Bühne bringt, weniger in der Schönheit der einzelnen Melodie- linie, als in der Kontextualisierung innerhalb der Gesamtkomposition. Bringt Widmann Disparates zusammen, so entfaltet die »schöne Stelle« ihre Kraft erst innerhalb ihrer

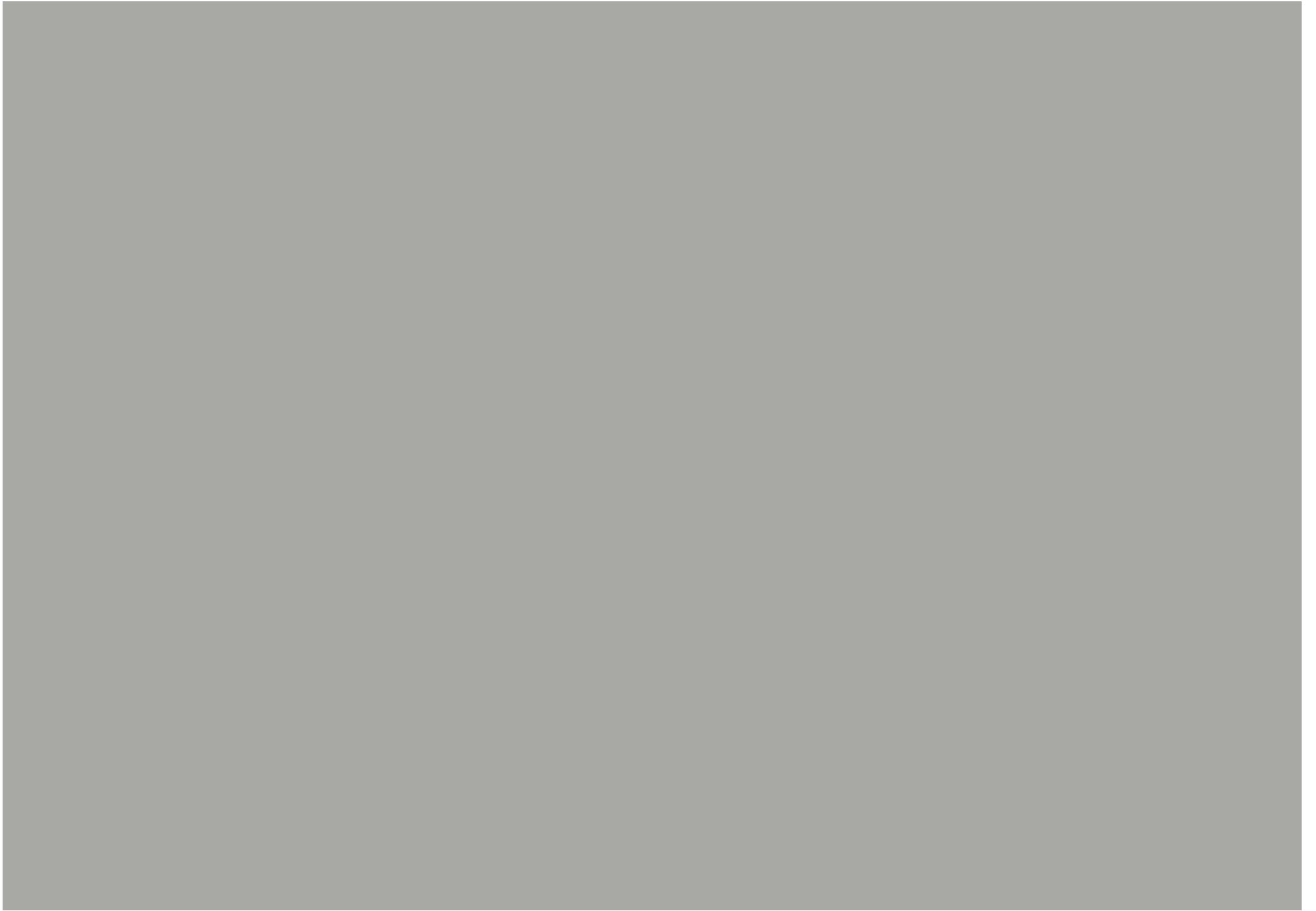
Umgebung. Das »eindringlich einfache« Liebeslied erklingt inmitten dichtester Klangüberlagerungen und parallel zum, unter höchstem Druck hervorgepressten, Gestotter des Todes.

Ist Tammu im 1. Bild chancenlos gegen die Kraft der Liebesgöttin, wird im 2. Bild die Machtlosigkeit der Götter gegenüber den Naturgewalten geschildert: Die Sintflut bricht mit ungebremsten Klangwellen über das Land herein und die Götter haben sich ängstlich verkrochen, statt Einfluss auszuüben und den Menschen beizustehen. Der personifizierte Euphrat, primär Quelle des Lebens in der Region, tritt auf, um stimmungsgewaltig den Himmel anzuklagen. Obwohl Widmann für die Berliner Aufführung das Orchester gegenüber der Ursprungsfassung stark reduziert hat, peitscht es minutenlang ungeheure Klangmassen in den Zuschauerraum, in denen lautmalerisch mehrere Plagen interferieren. Geschockt von der grässlichen Katastrophe begibt sich der überschäumende Euphrat – dessen Name sich von dem normalerweise »gut zu überquerenden« Fluss ableitet – in den Zeugenstand, um die Menschheit zu verteidigen. Doch klagt er resignierend, da er sich einerseits nicht auf die ohnmächtigen Götter berufen kann und sich andererseits mitschuldig fühlt, die Folgen der Flut jedoch nicht verarbeiten kann. »Schlimm war das Brausen, schlimm das Toben. Schlimmer war die Stille.«

Diese Niedergeschlagenheit und Hilflosigkeit macht sich darauf der Priesterkönig zu nutzen, indem er sich als neue Gesetzgeber-Instanz und Schutzmacht in Stellung bringt: Denen die ihm bedingungslos nachfolgen verspricht er – »der mit den Göttern redet« – Protektion in einem neuen System, das der mythischen Zahl sieben folgt. Damit seine Macht auch von den Göttern akzeptiert wird, will er ihnen jährlich einen Menschen opfern und hofft damit von neuen Naturkatastrophen verschont zu bleiben. Tammu, der das gesamte 2. Bild nur in einem Traumschlaf erlebt und die Schreckensbilder als Vision deutet, wird

schließlich auserwählt, um bei einem Opferritual die Götter zu besänftigen. Tritt der Priesterkönig selbstsicher mit ehrfurchtsvoller Erhabenheit auf, wird seine Position musikalisch bereits in den ersten Takten hinterfragt, indem Widmann stets kontrastierende Einzeltakte in den eigentlich getragenen Duktus eines Chorales einstreut, wobei die brillant-strahlenden Akkorde der Regierungsgewalt mit der latenten Ohnmacht vor einer neuen Katastrophe konfrontiert werden. Die auf einem Ton rezitierten Formeln entspringen einem deutlichen Egozentrismus, doch seine einfachen Phrasen können leicht adaptiert und weitergetragen werden, weshalb sich seine Macht im verunsicherten Volk rasch festigt. Beruhigt von seinen Versprechungen begeht Babylon im folgenden Bild ein Volksfest, bei dem alle Sorgen rauschhaft verfliegen und die Herrschaft, die neue Ordnung herstellt, gefeiert wird.

Tammus Zerrissenheit – zwischen Inanna und der Seele, den damit verbundenen Religionskonflikten, der Freude darüber, dass sein Schreckenstraum vorüber ist und zugleich die Sorge vor einer folgenden Katastrophe, seiner Vorahnung des eigenen Todes, der jedoch zum Schutz der Gemeinschaft dienen soll – überschattet die babylonischen Feierlichkeiten. Weiterhin kristallisiert sich heraus, dass nicht ganz Babylon der neuen Ordnung bedingungslos folgen will: Parallel zum Fest wird die Rechtmäßigkeit eines Menschenopfers diskutiert und verhandelt. Diese Szene, in der der alttestamentarische Schriftprophet Ezechiel die Verse nach der Sintflut seinem Schreiber diktiert, ist das 4. Bild der Oper, doch wird dieses gegen das orgiastische Fest geschnitten, sodass sich die beiden konträren Tableaus überlagern. Widmann integriert filmische Techniken in seine Komposition, wenn er einerseits kurze Passagen der Bilder mit harten Schnitten aneinanderreihet und andererseits auch zwei Bilder musikalisch derart überblendet, dass divergierende Musiken parallel erklingen.



Dem 4. Bild kommt hierbei eine Schlüsselrolle zu, denn hier wird der Grundstein für einen neuen Vertrag zwischen Himmel und Erde gelegt. Tammu unterbricht Ezechiel und zweifelt die Originalität seiner Prophezeiung an. Darauf werden die Worte Gottes leicht – aber bedeutungsvoll – abgewandelt: Noah opfert nicht seinen Sohn, sondern ein Tier um Gott für das Ende der Sintflut zu danken. Die Intervention beeinflusst zwar den Lauf der Weltgeschichte entscheidend, doch nicht Tammus Schicksal. Ein Bote erscheint und verkündet vor dem Volk, dass dieser geopfert werden soll, gerade weil der Priesterkönig ihn wie einen Sohn liebgewonnen hat. Dieser Bote ist bewusst als Knabensopran besetzt, da dessen Klangfarbe einerseits etwas Unschuldiges besitzt, andererseits die jugendliche Naivität zugleich stets eine Wahrheit transportiert, die auch ein hoffnungsvolles Potential inne trägt. Weiterhin ertönt dabei eine Glasharmonika, deren Klänge Widmann nur an besonderen Stellen in seinem Œuvre verwendet, um auf bedeutsame Sphären hinzuweisen. Für die revidierte Fassung von »Babylon« wurde die Partitur an wenigen Stellen um dieses Instrument ergänzt: neben der Exposition, bei der damit die überirdische Verbundenheit der Seele und Inannas zu Tammu verdeutlicht wird, wurde die »Klage des Euphrats« sowie das Ende des 4. Bildes um das außergewöhnliche Instrument herum neu komponiert. Auf dem Höhepunkt dieses Bildes wird Chor und Orchester das Wort abgeschnitten und zu den Klängen der Glasharmonika bereuen Tammu und die Seele, dass sie nicht aus Babylon geflohen sind: Der »Wunderflug jenseits von Mensch und Zeit« bleibt aus und ohne das Eingreifen eines Gottes ist Tammus Schicksal besiegelt.

Auch das 5. Bild, mit dem der zweite Teil eröffnet wird, stellt die divergierenden Kulturen zeitgleich auf engem Raum dar, wenn einerseits der Höhepunkt des babylonischen Festes eingeläutet wird und andererseits die Klagen des

israelischen Volkes vorgetragen werden. Zunächst erscheint ganz Babylon jedoch vereint, wenn der Mythos der Welterschöpfung nachgespielt wird, indem der Priesterkönig den Gott Marduk verkörpert, der den Urdrachen Tiamat entzweiteilte: in Himmel und Erde. Doch mit dem Opferritual, das Tammus Tod bedeutet, wird das Volk gespalten in das Gefolge des Priesterkönigs und die Gegner des Menschenopfers. Musikalisch differenziert Widmann weiterhin, indem er den jüdischen Chor nicht nur von dem babylonischen trennt, sondern jenen nochmals in zwei Gruppen teilt: in eine Klage- und Fluchgruppe. Hierbei werden – teils parallel – unterschiedliche Psalm-Verse (aus Psalm 22 und 137) vorgetragen, wobei der Komponist auf das Gloria seiner rein instrumentalen »Messe« zurückgreift, sodass der Lobpreis sowie der Wunsch nach Frieden auf Erden des ehemaligen Messsatzes mit Anklagen und Wutausbrüchen konfrontiert wird, während der babylonische Chor euphorisch seine Götter verehrt.

Vielfach nimmt Widmann in »Babylon« Teile aus früheren Kompositionen auf, um diese einer musikalisch-semantischen Überschreibung im neuen Kontext zuzuführen. Durch sinnstiftende Montage von segmentierten oder fragmentierten Blöcken präexistierender Werke können sich diverse semantische Schichten überlagern und zu neuen Einschreibungen im Material führen. Dieses Vorgehen entspricht dem dezidierten Eklektizismus des Librettos, in dem Sloterdijk ebenfalls zahlreiche Bedeutungsebenen verknüpft und übereinander lagert, bis es quasi zu einem literarischen Turmbau aus der Ansammlung des überbordenden kulturellen Erbes aus 4.000 Jahren Geistesgeschichte kommt, wobei sich hinter fast jeder Äußerung zig Türen mit Deutungsansätzen eröffnen. Dem Libretto gleich, kann die Partitur auf diversen Ebenen rezipiert werden, da sie gespickt ist mit Anspielungen und Rückgriffen auf weiterführende semantische Ebenen sowie Querverweisen auf

andere Musiktheaterwerke. Greift das 6. Bild neben dem Orpheus-Mythos etwa prominent Salomes Tanz der sieben Schleier auf, wird weiterhin die Todesgöttin selbst mithilfe der romantischen Todessehnsucht überlistet, ist die Sphäre der »Zauberflöte« omnipräsent oder schwingen im Klang der Glasharmonika Opern von Denezetti, Glinka, Strauss oder Holliger mit. Derartiges wird allerdings nur subtil angedeutet, da Widmanns Musik nicht auf Allusionen fußt, sondern durchwegs intuitiv für die Hörer erfahrbar ist.

So ist etwa der Aufstieg Inannas und Tammus, nach seiner Rettung aus dem Totenreich am Ende des 6. Bildes, musikimmanent angelegt und die nach oben strebende Melodielinie einer solistischen Trompete, die nach und nach vom ganzen Orchester aufgegriffen wird, bedarf nicht als Umkehrung der Dies-irae-Sequenz wahrgenommen zu werden, um die Aussage dieser Auferstehungsmusik zu verstehen: Der Tod hat eine Ausnahme zugelassen und begleitet von einem großangelegten Crescendo und unter dem (nun) fürsorglichen Blick der Herrscherin der Unterwelt kehrt das Paar auf die Erde zurück, wo sie von einem triumphierenden und vereinten Chor empfangen werden. Die Überwindung des Todes durch die Liebe zieht nach sich, dass der Priesterkönig und seine Rituale an ordnungstiftender Macht stark einbüßen und ein neuer Vertrag zwischen Himmel und Erde geschlossen wird, dessen Zeichen der Regenbogen ist. Hierbei verneigen sich die Menschen vor der Ordnung des Himmels, der seinerseits auf weitere Opfergaben verzichtet. Die von Menschen gemachte, rationale Ordnung der eingeführten 7-Tage-Woche wird nun mit der himmlischen Sphäre und deren Gesetzen verknüpft, um ihre Zukunft zu gewährleisten. Die Siebenzahl durchzieht »Babylon« allerdings von Beginn an und wirkt inhaltlich wie formal als Ordnungsparameter auf Makro- wie Mikroebene. Eine Sonderstellung kommt auch den Septetten zu, die das Bühnengeschehen an mehreren

Stellen begleiten oder kommentieren, wobei sie Aufgaben des antiken Chores sowie die einer Vermittlungsinstanz zwischen den Menschen und überirdischen Mächten übernehmen. Als Regenbogen-Septett entlassen sie die Menschen am Ende gemeinsam mit dem Knabensopran in die Eigenverantwortung, die auf der Nächstenliebe beruht, wozu das Liebeslied Inannas wiederum erklingt und als neue Regel vom Kollektiv aufgegriffen wird. Die Liebenden selbst treten eine Himmelfahrt an, um schließlich am Sternhimmel verewigt zu werden.

Eigentlich wird am Ende der Kreis geschlossen, wenn der Skorpion-Mensch, der im Vorspiel bereits vor der Zeitreise nach Babylon gewarnt hat, wieder auftritt und im Tod die Möglichkeit für neues Leben findet. Doch zeigt sich, dass Prophezeiungen und Verheißungen heute nicht mehr angebracht erscheinen und sich das Klangbild der Oper von Schofaroth-Klängen zu Live-Elektronik-Welten fortentwickelt hat. Allerdings werden auch die Anhänger eines teleologischen Weltbildes enttäuscht: Nicht ein aufgeklärtes, durch künstliche Intelligenz unterstütztes, Ideal-Bild der Welt wird propagiert, sondern ein Kinderreim offenbart, dass die Zukunft des friedlichen Zusammenlebens noch nicht ausformuliert wurde und jede Generation an ihrem Turm der Utopie neu zu bauen beauftragt ist.

9. APRIL 2011

Karlsruhe

Der mesopotamischen Mythologie zufolge entstand die Arbeit aufgrund einer Götterlist. Da Arbeit eine ungöttliche Form darstellt, auf die nicht verzichtet werden kann, mußten Götter zu ihrer Verrichtung die Menschen erschaffen. Am Anfang war die Arbeitsteilung zwischen Göttern und Robotern. Die jüdische Genesis geht über den mesopotamischen Mythos von der Entstehung der Arbeit nur dadurch hinaus, daß sie für die späteren Arbeiter eine arbeitsfreie Phase im Paradies vorschaltet. Arbeit erscheint jetzt als eine Strafe, nicht als sklavisches Apriori. Der Effekt ist der gleiche, da die Strafe auf alle Zeit verhängt wurde. Was die Mesopotamier mit den Juden gemeinsam haben, ist das Gefühl, mit frustrierten Göttern konfrontiert zu sein, denen man es nie recht machen kann. Wenn die Historiker die Quellen richtig lesen, ist das Grundgefühl der Sünde bei den Babyloniern längst tief verankert, bevor das Judentum sich zu ihm bekehrt. Der Grund für das babylonische Sündendenken ist evident: Die Kulturen zwischen Euphrat und Tigris haben die Erinnerung an die Sintflut bewahrt und schreiben die Katastrophe ihrem eigenen fehlerhaften Wesen zu. Daß Babel die Heimat einer zügellosen Unsichtlichkeit gewesen sei, ist ein polemisches Märchen aus der Zeit nach dem Exil, erfunden von Priestern, um den Rückkehrern nach Jerusalem den Abschied vom Komfort der »babylonischen Gefangenschaft« plausibel zu machen.

23. – 29. APRIL 2011

Stanford Palo Alto

Für meine erste Präsentation in Gumbrechts ominöser Reading Group bereite ich einige Thesen vor, die aus dem Umfeld meiner Studien zur »Babylon«-Oper stammen. Ich nutze die Zeitdifferenz zwischen Europa und Kalifornien, die am zweiten Tag sehr spürbar ist, um den weltgeschichtlichen Jetlag nachzuempfinden, der vorzeiten das Weltgefühl der Menschen zwischen Euphrat und Tigris von dem der Menschen am Mittelmeer trennte.

Das Axiom der Überlegungen, heideggerisch gefärbt, besteht in der atmosphärischen Auslegung des Inder-Welt-Seins als mixtum compositum aus Vertrautheit und Unvertrautheit. Solche Komposita bilden die »Mischkrüge«, in denen die ontologischen Stimmungen angesetzt werden. Je näher die Existenz am katastrophischen Pol mitsamt seinen globalen Anmutungen von Befremden und kosmischen Mißtrauen angesiedelt ist, desto mehr Panikfarben gehen in die Grundstimmung ein. Dies ist die basale Tönung des mesopotamischen, von der Sintflut-Zäsur geprägten Daseinsgefühls. Je mehr sich die Stimmung dem »kosmischen« Pol nähert, desto mehr Weltvertrauen und Harmoniegläubigkeit nimmt sie in sich auf – so etwa bei den jüdischen Erzählern, die keine eigene[n] Sintfluterinnerungen haben, und bei den späteren Mittelmeervölkern. Auf diese Weise bewegen sich die kulturprägenden Stimmungen, die für die wesentliche Überlieferung im ganzen bezeich-



nend sind, zwischen dem mesopotamisch-katastro-  
phistischen und dem mittelmeerisch-harmonistischen  
Extrem. In ihnen stehen sich die latent antikosmische  
Skepsis des Orients und der forcierte prokosmische Op-  
timismus des Okzidents gegenüber. Für die ersten ist  
die Weltordnung kaum mehr als eine fragile Hoffnung,  
für den zweiten geht sie als Urdatum allen anderen Tat-  
sächlichkeiten voraus.

Als ferne Erben des griechischen Weltgefühls ha-  
ben wir noch immer einige Mühe damit, uns in die Emp-  
findungsweise der älteren Katastrophiker einzufühlen  
– obschon die Verdüsterungen des 20. Jahrhunderts  
uns dem mesopotamischen Pol wieder nähergebracht  
haben. In dieser Position wiederholt man nicht das Ro-  
koko-Bonmot der Madame de Pompadour – »après nous  
le délouge«, sie soll damit den Zustand der Staatsfinan-  
zen um 1750 kommentiert haben –, man sagt vielmehr:  
In uns die Sintflut, die nicht mehr vergeht.

Nach der Flut stellt die von kosmischer Beängs-  
tigung heimgesuchte Seele nur die eine Frage: Wie be-  
komme ich eine gnädige Natur? Die naheliegende Ant-  
wort wird lauten, daß wir den Naturschrecken durch  
den Opferschrecken erwidern müssen. Sollten wir je-  
mals Weltkinder gewesen sein, wir sind es nach allem,  
was unter dem Himmel geschehen ist, nicht mehr. Die  
kosmische Heimatlosigkeit reicht tiefer als die sozi-  
ale Entfremdung. Wer also den Prototypus der alles-  
durchdringenden »Stimmung« sucht – er fände ihn in  
der mesopotamischen Sorge um das nachsintflutliche  
Dasein-Können in der Welt. Die Sorge gilt einem Him-

mel, der einst die Erde mit Meteoriten steinigte und  
die Menschen in schmutzigen Flüssen aus den Wolken  
ertränkte. Folgerichtig ist die babylonische Astrologie  
die Fortsetzung der Panik mit theoretischen Mitteln,  
während die griechische Himmelskunde sich als eu-  
phorische Ordnungsmeditation darstellt – als ob dort  
oben nie etwas gewesen wäre.

8. JUNI 2011

Karlsruhe

In der üblichen Mesopotamien-Literatur herrscht ein  
Geist der Harmlosigkeit, der auf psychologische In-  
stinktverlassenheit schließen läßt um nicht von me-  
taphysischer Taktlosigkeit zu sprechen. So soll der  
Sintflut-Bericht des Gilgamesch-Epos das Echo eines  
großen Deichbruchs gewesen sein – eines Ereignisses,  
das im Kanalsystem des Landes zwischen den Flüssen  
vorgeblich als ständige Bedrohung empfunden wurde.

Die Völker des Zweistromlands waren offenkun-  
dig schrankenlos dämonengläubig. Wenn wir heute  
meinen es in geringerem Maße zu sein, so weil wir die  
bösen Geister in den Individuen einquartiert haben.  
In ihnen leben sie als destruktive Impulse weiter. Man  
hat wenig beachtet, daß aus bösen Dämonen Ressenti-  
ments werden und aus Verfluchungen Leserbriefe. Her-  
meneutik ist abgekühlte Dämonologie. Da die Geister,  
die bösen wie die guten, allgegenwärtig sind, geben sie  
unablässig Zeichen ihrer Tätigkeit. Aus dieser Sicht ist

der Aberglaube ein Symptom des semiologischen Optimismus. Auch böse Zeichen sind Teil der guten Nachricht, daß alles, was erscheint, Sinn ergibt, sobald man lesen gelernt hat. Das Phänomen des bösen Willens unter Nachbarn wird früh erkannt und als erkanntes nach Möglichkeit eingehegt. Im Codex Hammurabi findet sich ein Anti-Denunziationsgesetz. Wer der Zauberei angeklagt wird, den soll man in den Fluß tauchen. Übersteht der Angezeigte die Wasserprobe, möge der Denunziant getötet werden, seine Güter fallen an den Beklagten.

10. JUNI 2011

Amsterdam

Nicht wenige Motive, die man ethisch und spirituell dem Judentum zurechnet, gehören in Wahrheit Babylon, allgemeiner gesprochen dem Zweistromland, um für den Augenblick von den ägyptischen Quellen nicht zu reden. Zu den bedeutendsten darunter rechnet man die Gleichung von »Benennen« und »Erschaffen«. In den ersten Zeilen des babylonischen Schöpfungsmythos [Enuma elisch] ist der Gedanke präsent, wonach der Gott schafft, indem er dem Seienden Namen gibt. Die biblische Genesis hat uns davon eine Zweitfassung überliefert. Sie gibt Bericht von einem Anfang, der seinen eigenen Anfang verschweigt.

Grundidee für das zweite Bild von Babylon: Wenn die Woche zerrüttet ist, klafft das Chaos auf. Es gibt kein Heil außerhalb der Sieben-Tage-Integrität. Jeder Gott hat seinen Tag, und jeder Tag seinen Stern, doch die regierende Gottheit ist die Woche.

11. JUNI 2011

Karlsruhe, Amsterdam

Gott hat damals, post eventum, gelobt, die Erde nie mehr zu verwüsten. Ist es denkbar, daß er nach der Sintflut nicht wußte, was er zuvor gesagt hatte, und vor der Sintflut nicht verstand, was er zu sagen berechtigt war? Was soll denn das heißen: Es reute ihn, die Menschen geschaffen zu haben?

Im zweiten und dritten Bild von »Babylon« wird der Meineid der Götter zum Gegenstand von Klagen und satirischen Couplets. Schlußmotiv: »Solange die Woche lebt, ist Babel gegenwärtig.«

17. JUNI 2011

Berlin

War Babylon eine Kultur der Schuld-Angst? Alles spricht dafür. Die Nachfrage nach Anxiolytica und Ataraktica konnte von den Religions-Apotheken des Landes kaum noch befriedigt werden.

19. JULI 2011

Karlsruhe

Das Buch Ezechiel: Die Weissagungen des Propheten vom Sturz Jerusalems bieten den prototypischen Fall von vaticinatio post eventum: Ist es passiert, füllt sich die Vorhersage mit erschreckendem Realitätsgehalt. Ezechiels Visionen galten unter seinen priesterlichen Kollegen als so mißverständlich, daß sie im späteren Judentum nur von Personen über Dreißig gelesen werden durften. Seine Kundgaben lieferten den Stoff zur Merkaba-(Thronwagen)-Mystik. In ihnen werden babylonische Herrscher-Pracht-Erfahrungen im Sinne zunehmender Überhöhung verarbeitet. Merkwürdig ist, daß diese Visionen nicht schon in babylonischer Zeit blühen, als die realen Inszenierungen der Feindmacht noch zu sehen waren, sondern zeitlich versetzt im späten römischen Imperium.

Die alte politische Theologie prozessiert strukturell suprematistisch: Man beobachtet den imperialen Prunk der anderen – und setzt dann ein Stockwerk für den eigenen Gott darüber. Reich Gottes und ein halbes.

5. AUGUST 2011

WIEN

Im 6. Bild von Babylon wird demonstriert, die Oper ist nicht nur der Ort der großen Gefühle, sie kann auch zum Schauplatz des folgenreichsten Arguments werden: Wenn es wahr ist, daß die Götter, wie die Epen berichten, bei der Sintflut sich in feiger Absonderung auf den Gipfeln der Berge in Sicherheit gebracht hatten, so steht ihnen kein einziges weiteres Menschenopfer zu.

Das ist es, was Inanna ihrer Schwester, dem Tod, vor Augen halten wird, und darum muß der Tod diesen einen, den geliebten Tammu, den zuviel Geopferten, herausgeben. Tammus Zurückholung zeigt nicht bloß die Umkehrung des Schemas von Eurydike und Orpheus. Orpheus soll die Geliebte definitiv verloren haben, weil er gegen das Gebot verstieß, sich auf dem Weg nach oben nicht nach ihr umzusehen. Tammu und Inanna stehen unter dem Gebot, sich bei seiner Auferstehung keine Sekunde aus den Augen zu lassen. Weil Inannas Blicke ihn unentwegt bergen, indes er sich unbeirrbar von ihnen tragen läßt, kehrt Tammu ins Leben zurück.

# DIE ROMAN- TISCHE VER- DUNKLUNG

TEXT VON EVA HORN

Das Ende der Welt ist eine der ältesten Phantasien der Menschheit. Es markiert nicht nur ein Ende der Geschichte und der menschlichen Existenz, sondern auch eine Form der ultimativen Zukünftigkeit – Aber dieses Weltende selbst hat eine Geschichte – eine Geschichte, in der sich das Behältnis einer Epoche zu ihrer Zukunft spiegelt. Die alt-europäische Eschatologie, deren Referenztext die alttestamentlichen Prophetien, vor allem aber die Johannes-Apokalypse war, imaginierte Zukunft als den gebahnten Weg auf ein Weltende zu, das in ebenso überwältigenden wie rätselhaften Bildern ausgemalt wird – Bilder und Motive, die bis heute die Imaginationen von Weltuntergang schmücken. In diesem »klassischen

Modell« der Apokalypse wird Zukunft im Sinne des adventus verstanden: als etwas immer schon Entschiedenes, auf uns Zukommendes. Das Weltende ist ein Zu-Ende-Kommen der Geschichte, an dem der Kampf des guten gegen das Böse endgültig entschieden wird und an dem Gericht gehalten wird über alle Lebenden und Toten – eine Figur der ultimativen Gerechtigkeit, die dann die neue, ewige Ordnung, das neue Jerusalem einleitet. Die Geste der »Offenbarung«, die die Johannes-Apokalypse schon im Titel trägt, bezieht sich dabei nicht nur auf das Johannes von Patmos geschaute, sondern auch auf das Weltende selbst. In ihm wird offenbar und offensichtlich, was das Wesen und der wahre Wert aller Menschen und al-

ler Dinge gewesen ist. Das »klassische Modell« des Weltendes denkt als das Hervortreten einer Wahrheit, die erst vom Ende her sichtbar und denkbar werden wird. Die Imaginationsgeschichte der Moderne entwirft nun bekanntlich eine Vorstellung des Weltuntergangs, die sich von diesem heilsgeschichtlichen Modell eines Endes, auf das ein jüngstes Gericht und eine neue, göttliche Ordnung folgen werden, verabschiedet. Was damit auf den Plan tritt, sind »kupierte Apokalypsen« (Vondung, Kamper), »Apokalypsen ohne Millennium« (Paley), Weltuntergänge ohne Neubeginn, trostlose und endgültige Katastrophen. Damit einher geht aber auch ein anderes Verhältnis zur Zukunft. Die moderne verabschiedet sich von einer Vorstel-

lung der Zukunft als adventus, als zwar verhülltes und unergründliches, aber doch in einem göttlichen Heilsplan vorgegebenes Geschehen. Eine Zukunft, die auf den Menschen zukommt, wird abgelöst von einer Zukunft, die der Mensch macht, die veränderbar ist, eine Zukunft, welche der Mensch ebenso verschulden wie planen oder aufhalten kann. »Menschliche Akteure«, so Gereon Uerz, »begreifen sich nicht mehr als Rezipienten von ihnen zugeordneten Ereignissen, sondern als Autoren ihrer Zukunft.« Vor dem Menschen dehnt sich eine offene, kontingente Zukunft aus, eine Zukunft als Hypothese oder Möglichkeit. Zukunft kann geplant oder verhindert werden, sie ist Gegenstand menschlicher Entscheidungen – aber auch der

ständigen Erforschung und Ausleuchtung, sei es durch wissenschaftliche Verfahren der Prognose oder ästhetische der Imagination. Dennoch verbindet etwas die moderne Apokalypse mit dem »klassischen« Modell des Weltendes: dessen Offenbarungscharakter. Wie der Untergang und das Weltgericht der antiken Apokalypse »offenbaren« auch moderne Weltenden eine verborgene Wahrheit, die sich erst unter dem Licht des Endes und der Endgültigkeit sichtbar machen lässt. Genau darin liegt ihre Faszinationskraft. Das Weltende ist eine epistemologische Situation, ein Imaginationsraum, der Wissen erzeugt und Wahrheit hervorbringt – wenngleich nicht mehr eine »ankommende«, bereits gegeben, sondern nur noch eine mögliche

Wahrheit. Da Zukunft nunmehr im Modus des Potentialis gedacht werden kann, nicht als Gegebenheit, hat diese Wahrheit, die sich am Ende aller Dinge, im Untergang zeigt, ebenfalls nur hypothetischen Charakter oder genauer gesagt: entsteht nur unter Bedingungen des Konditionals: was wäre wenn...? Das Ende der Welt, wie es unzählige Szenarien in der Moderne wieder und wieder ausmalen, ist ein Gedankenexperiment, eine hypothetische Ausleuchtung einer Wahrheit, die ihrerseits nicht mehr theologischer Natur ist, sondern nun als gänzlich diesseitige gedacht werden muss. Was das Ende hervorbringt, ist eine Erkenntnis über den Menschen, eine anthropologische Wahrheit im Modus des futurum perfectum. Vom Ende aus

lässt sich ermessen, was der Mensch gewesen sein wird, gewesen sein könnte. Unter dem kalten Licht der Zukünftigen Katastrophe tritt so mit besonderer Schärfe eine Anthropologie des Möglichen hervor, die schien an einem Extrem orientiert und die Grenzen des menschlichen abtastet: die Grenzen seiner Entwicklungsfähigkeit, seiner Belastbarkeit, die Tragfähigkeit seiner Zivilisation und seiner Moralischen Orientierungen.

# RELIGION IN BABYLON

62

TEXT VON STEFAN MAUL

Zu Zeiten des babylonischen Königs Nebukadnezar II. (604-562 v. Chr.) prägte der mächtige siebenstufige Tempelturm das Stadtbild des alten Babylon. Der aus Ziegeln gemauerte Götterberg, der Turmbau zu Babel, den auch die in die Babylonische Gefangenschaft geführten Juden gesehen haben müssen, gehörte zum Heiligtum des Reichsgottes Marduk, das in der Mitte der riesigen Stadt lag und einen beachtlichen Teil ihrer Gesamtfläche einnahm.

63

## MARDUK – DER GOTT BABYLONS

Noch zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. hatte Marduk nur lokale Bedeutung besessen. Als Babylon aber unter König Hammurapi einen enormen politischen Aufstieg erfuhr und zum Zentrum eines geeinten Mesopotamiens wurde, stieg auch der Gott des kleinen Fürstentums zu einem mächtigen Gott auf. Sein Tempel Esagil wurde zum wichtigsten Heiligtum des Landes, und Marduk setzte man mit dem in der sumerischen Stadt Nippur verehrten Götterkönig Enlil gleich. Diese in der mesopotamischen Religionsgeschichte beispiellose Erhöhung eines Gottes fußt auf der theologischen »Erkenntnis«, dass die Götter der von Hammurapi unterworfenen Stadtstaaten Marduk zu ihrem Herrscher erkoren haben mussten: Im Weltbild des Alten Orients konnte es Hammurapi, dem Günstling Marduks, nur so gelingen, die unter dem Schutz der anderen Götter stehenden Staaten in seine und damit in Marduks Hand zu bringen.

Unsere wichtigste Quelle für die Marduk-Theologie ist das nach seinen Anfangsworten »Enuma Elisch« benannte babylonische Welterschöpfungsepos, das in der uns vorliegenden Form gegen Ende des 2. Jahrtausends entstand. Es schildert den siegreichen Kampf Marduks gegen die dunklen Urgötter der Vorwelt, die ihre Ruhe so sehr liebten, dass sie nicht nur das Sich-Entfalten der Welt verhindern, sondern auch die jungen unruhigen Götter vernichten



wollten. Nur Marduk war bereit, gegen die Urmutter Tiamat und die anderen Mächte des Chaos zu kämpfen. Den jungen Göttern freilich stellte er eine Forderung: Sollte er Erfolg haben, müssten sie ihn auf Dauer zu ihrem König erheben.

Die Götter willigten ein, und Marduk zog gegen seine lebensfeindlichen Gegenspieler zu Felde. Sich mit den Mitteln seiner Beschwörungskunst schützend, tötete er die wütend kämpfende Tiamat mit Pfeil und Bogen und »seiner großen Waffe, der Sintflut«. Aus dem Leib der Tiamat formte Marduk, der Schöpfergott, dann die Welt und erschuf den Menschen, damit dieser von nun an durch seiner Hände Arbeit für den Unterhalt aller Götter Sorge. Da erhoben die Götter Marduk zu ihrem König. Zum Dank errichteten sie Babylon und den Marduk-Tempel Esagil, der nicht nur die Wohnstatt Marduks, sondern auch die Heimat der Gemeinschaft aller Götter sein sollte. – Es ist offensichtlich, dass das »Enuma elisch« den Aufstieg Babylons unter Hammurapi bereits voraussetzt, reflektiert und in den mythischen Ursprung zurückprojiziert.

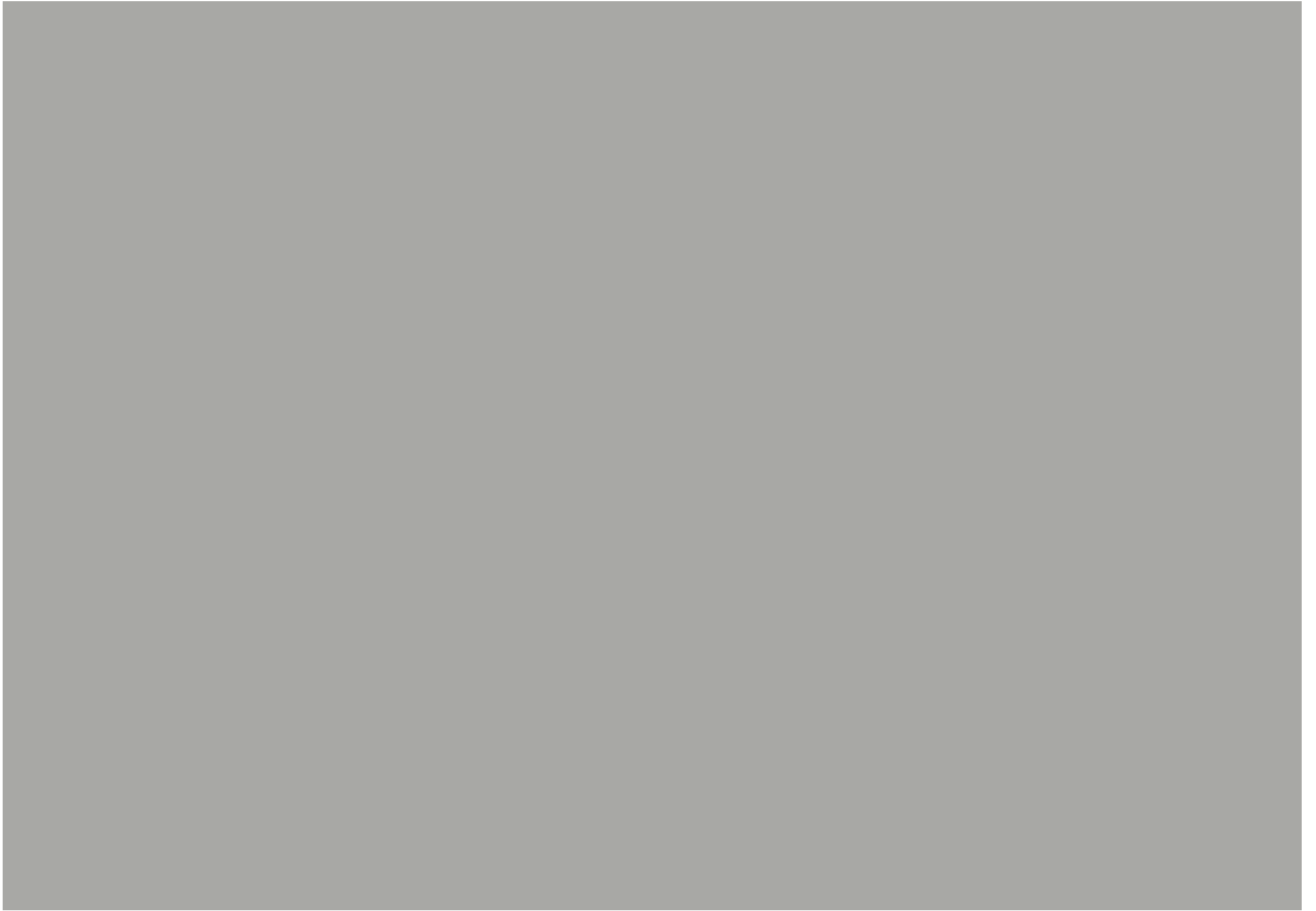
#### DAS NEUJAHRSFEST UND DER WELTHERRSCHAFTSANSPRUCH DER BABYLONISCHEN KÖNIGE

In den Ritualen des Neujahrsfestes, das zu Frühjahrsbeginn in Babylon stattfand, wurden der Kampf Marduks gegen die Kräfte des Chaos, sein triumphaler Sieg und der ordnende Schöpfungsakt regelrecht nachgelebt. Hierzu kamen »die Götter der Welt« in Bab-ili, dem »Tor der Götter«, zusammen. In feierlich ausgerichteten Prozessionen aus verschiedenen Städten Babyloniens geleitete man ihre Kultbilder in die Hauptstadt. Die himmlischen Götter stiegen von dem auf der Spitze des Stufenturms gelegenen Tempel über eine monumentale Treppe herab in das irdische Babylon, während aus dem Tempel der chthonischen (unter

der Erde lebenden) Götter die Gottheiten der Erde heraufstiegen. Wie im Mythos beschrieben, sollten sich alle Götter versammeln, um Marduk nach seinem Sieg über die Mächte des Chaos zu ihrem Herrscher zu erheben. Beim Neujahrsfest blieben die Götter freilich nicht unter sich. Auch der babylonische König trat in ihre Versammlung. So wie im Mythos Marduk zum Götterkönig erhoben wurde, um dann das Schicksal der Welt zu bestimmen, in dem er die Schöpfung einrichtete, so wurde im Ritual des Neujahrsfestes der amtierende König von Marduk und den Göttern in seinem Amt bestätigt und sein Schicksal für das kommende Jahr »bestimmt«.

Der König musste seine Insignien ablegen und umfangreiche Bußrituale durchführen und seine Vergehen dadurch zu sühnen, dass ihn ein Priester ins Gesicht schlug, »bis die Tränen fließen«. Dann betrat er das Podest, den »Sockel der Schicksalsentscheidungen«. Aus der Hand der Götter erhielt der babylonische König dann die Herrschaftszeichen. Aus dem vor einer großen Öffentlichkeit vollzogenen Ritualgeschehen bezog der babylonische König wohl in hohem Maß seine politische und theologische Legitimität. Das im »Enuma elisch« geschilderte Ordnungswerk des Marduk wurde durch die Rituale des Neujahrsfestes um Handlungsmuster babylonischer Könige, die sich als Hüter der von Marduk geschaffenen Ordnung verstanden und daraus ihren Weltherrschaftsanspruch herleiteten.

Schon im »Enuma elisch« ist die Lehre zu erkennen, dass man Marduk nicht allein als König der Götter, sondern als Ursprung und Summe aller Göttlichkeit betrachtete. Sinnfällig wird dies darin, dass am Ende des Welterschöpfungssepos alle Götter ihre Namen und damit auch ihre Identität an ihren König Marduk abgeben. Dieser wird gar als der bezeichnet, »der seine eigenen Väter hervorbrachte«. Solche Vorstellungen haben die assyrischen und wohl auch die jüdische Theologie stark beeinflusst. In



**Detail des in Berlin rekonstruierten Ischtar-Tores:  
Darstellung eines Muschuschu-Drachen auf glasierten Ziegeln**

Mesopotamien konnte sich freilich nie ein radikaler Monotheismus herausbilden, der die individuellen Eigenheiten einzelner Götter und ihrer Kulte hätte tilgen können. Zu stark war hierfür die über Jahrtausende gewachsene Identität der zahlreichen uralten Städte des Zweistromlands, die bis zum Niedergang der altorientalischen Kultur nicht zuletzt in den lokal geprägten Kulturen, Riten und Tempeln ihren Ausdruck finden konnte.

#### OPFERGEBOT

Alle mesopotamischen Mythen zur Erschaffung des Menschen teilen die Ansicht, dass der Mensch einzig und allein geschaffen wurde, um die Ernährung der Götter zu sichern: Die Unsterblichen mit Speis und Trank zu versorgen ist seine eigentliche Aufgabe. In drastischen Bildern schildern die Erzählungen von der Sintflut, dass Menschen und Götter hierbei eine untrennbare Gemeinschaft bilden; beide Parteien können nicht ohne einander sein. Denn als die von allen Göttern gemeinsam beschlossene Sintflut über die Erde hinweggegangen war und scheinbar kein einziger Mensch überlebt hatte, da, so ist es im Gilgamesch-Epos geschildert:

»packte selbst die Götter die Angst  
vor der Flut.

Sie wichen zurück, sie hoben sich  
fort in den Himmel des Anum.

Da kauern die Götter im Freien, eingerollt  
in sich selbst wie die Hunde,  
laut schreit die Göttin auf, einer  
Kreißenden gleich,  
in Klagegeschrei verfiel Belet-ili, die  
sonst doch so schön an Stimme:

»Wahrlich, jener uranfängliche Tag ist  
deshalb wieder zu Lehm geworden,  
weil ich in der Götterversammlung  
Böses sprach!  
Wie konnte ich nur in der Götterversammlung  
Böses sprechen  
Und, um meine Menschen auszurotten,  
Krieg erklären? Denn  
ich bin es doch, die sie gebar! Meine  
eigenen Menschen sind's doch!  
Wie Fische im Schwarm füllen sie  
jetzt das Meer!«  
Die Götter, die aus der Unterwelt,  
verweilen mit ihr in Weinen.  
in Klage aufgelöst,  
verweilen sie mit ihr in Weinen.  
verdorrt ihre Lippen, beraubt der  
gekochten Opferspeisen.«

Ausgezehrt, da mit der Vernichtung der Menschen die Speisung der Götter aufgehört hatte, stürzten sich die Unsterblichen (wie es in unserem Text heißt) »wie die Fliegen« auf das süß duftende Opfer, das der babylonische Noah dargebracht hatte. Dank diesem ernähren die Menschen nach der Sintflut, dem uranfänglichen Schöpfungsplan folgend, nun wieder die Götter, während die Götter ihren Menschen wieder Schutz und Leitung geben.

Das Gilgamesch-Epos liefert ein weiteres, interessantes Detail. Erst König Gilgamesch, der der sumerischen Königsliste zufolge 26554 Jahre nach der Flut den Thron von Uruk bestieg, soll – als er auf seiner Suche nach dem ewigen Leben bis zu dem in die Unsterblichkeit entrückten mesopotamischen Noah [Utnapischtim] gelangt war – von diesem »Kunde von der Zeit vor der Flut« erlangt

und dafür gesorgt haben, dass »die Kultstätten, welche die Sintflut zerstörte«, wiedererstanden und »die umnebelten Menschen« die »seit ewiger Zeit vergessenen Riten« wieder erlernten und praktizierten. Gilgamesch wird in der Tradition des Zweistromlandes so zu demjenigen Herrscher, der die tiefe Narbe beseitigte, die die Flut – trotz der Versöhnung – im Verhältnis zwischen Göttern und Menschen hinterlassen hatte. Denn er soll es gewesen sein, der das Opfer für die Götter wieder an seinen ordnungsgemäßen Platz, nämlich in seinen rituellen Rahmen im Tempeldienst, gestellt hatte.



**Detail der Inschriften auf der Stele mit dem Codex Hammurapi (18. Jahrhundert v. Chr.),  
der als einer der ersten babylonischen Gesetzestexte gilt.**

# DAS OPFER- RITUAL

72

TEXT VON CHRISTOPH TÜRCKE

So wenig wir vom Menschheitsanfang auch wissen, eines ist sicher: Zur Menschwerdung gehört die Ausbildung von Sitten und Gebräuchen, und die haben ihren Ursprung in sakralen Riten. Die wiederum haben eine gemeinsame Wurzel: das Opferritual. Wo immer wir archäologisch auf Spuren frühere Menschheit stoßen, stoßen wir auf Rückstände, Beigaben der Opferdarbringung. Siedlungsplätze sind um ein sakrales Zentrum, einen Opferstein, einen Totempfehl, einen Berg, eine Grabstelle gruppiert, und Begräbnis ist von Opferung nichttrennscharf zu unterscheiden. Und wo wir mythologisch auf die Spuren früher Menschheit stoßen, also auf alte Erzählungsschichten, da ist ebenfalls das Opfer entweder die zentrale Handlung selbst oder aber diejenige, die alle andern rituellen Handlungen begleitet bzw. die literarische Handlung wie ein Leitmotiv durchzieht. »Ich opfere, also bin ich Mensch.« Töten – das tun auch Tiere, gelegentlich auch ihresgleichen, genauso wie sie Laute ausstoßen, Nahrung aufnehmen, kopulieren, fliehen, schlafen. Aber rituell töten, in feierlicher Versammlung an einem bestimmten Ort nach einem festgelegten Schema: das ist eine Besonderheit der Spezies homo sapiens. Das griechische Verb rezein ist das Wortgedächtnis für diesen Sachverhalt. Es bedeutet sowohl »Opferdarbringen« als auch generell »handeln, tätig sein« und drückt damit aus, dass Opfern der Inbegriff menschlichen Handelns, die menschengespezifische Tätigkeit schlechthin ist – ganz ähnlich übrigens wie das lateinische operari, aus dem im Deutschen ebenso »operieren« wie »opfern« geworden ist.

Es mag tausende von Jahren gedauert haben, bis sich feste Opferrituale formierten. Jedenfalls dürften die menschlichen Kollektive, die vor etwa 30.000 Jahren in der Lage waren, die Wände der Höhlen von Chauvet so zu bemalen, dass wir heute noch sprachlos davor stehen, schon einen hoch entwickelten Opferkult praktiziert haben.

73

Nicht unwahrscheinlich, dass dessen Anfänge, je nach Weltgegend, weitere zehn, vielleicht aber auch zwanzig oder vierzig Jahrtausende zurückreichen. Man kann sich hier leicht um ein paar Jahrzehntausende verrechnen. Eines freilich ist gewiss: Opfer sind kein Restmüll. Sie bestehen im Teuersten, was man hat. Man schlachtet Menschen und kostbarste Tiere. So etwas tut man nicht aus Spaß, sondern nur unter äußerstem Druck: weil man sich anders nicht zu helfen weiß, weil man sich damit Entlastung zu verschaffen glaubt. Nur: Was ist am Opfer entlastend? Es wiederholt doch Grauen und Leiden, tut doch das, wo von es entlasten will. Das ist absurd. Nur hat diese Absurdität eine geheime Logik. Man kommt ihr auf die Spur, wenn man ein Verhalten genauer untersucht, das wir nur noch als pathologisches kennen: den traumatischen Wiederholungszwang. Freud war aufgefallen, dass Leute, die im Krieg oder bei Eisenbahnunfällen einen traumatischen Schock erlitten hatten, im nächtlichen Traum immer wieder in die schockierende Situation zurückkehrten, sie immer wieder durchlebten, immer wieder schweißgebadet und zitternd aufwachten. Warum verdrängten sie das Schreckliche nicht einfach, warum veranstalteten sie es im Traum eigens neu? Offenbar weil es viel zu mächtig war, um sich verdrängen zu lassen. Und das brachte Freud auf einen Verdacht. Wie, wenn die absurd erscheinende Wiederholung so absurd gar nicht wäre, sondern der Versuch, gegen das Übermächtige, gegen dessen Eindringen man sich nicht wehren konnte und das man nicht aushält, nachträglich Abwehrkräfte zu mobilisieren? So dass der nervenzerrüttende Wiederholungszwang eigentlich ein Selbstheilungsversuch des Nervensystems wäre: ein Versuch, geeignete Nervenbahnen anzulegen, in denen ein ungeheurer, unerträglicher Erregungsschwall kanalisiert und erträglich gemacht werden könnte? Der traumatische Wiederholungszwang ist nervliche Notwehr. In der modernen Kultur erscheint er nur als pathologisches

Ausnahmephänomen, als Nervenleiden einer Minderheit, die durch sogenannte Schicksalsschläge aus dem kulturell eingefahrenen Gleis geworfen wurden. Wo es die Gleise der Kultur, ihre abgefederten Lebenszusammenhänge aber noch nicht gab, da dürfte die Ausnahme die Regel gewesen sein, nervliche Notwehr der Dauerzustand, der den homo allmählich zum sapiens werden ließ. Not macht erfinderisch. Der traumatische Wiederholungszwang war der verzweifelte Kunstgriff eines hochempfindlichen Nervensystems. Wir wissen nicht, wie es so empfindlich hatte werden können, warum gerade ihm dieser Kunstgriff gelang und wie lange es gedauert hat, bis er eingeübt war. Wo seine ältesten Spuren greifbar werden, tritt er uns schon als entwickelte Kulturtechnik entgegen: im Opferritual. Die Logik des Opfers ist die physiologische des Wiederholungszwangs. Man vollzieht Grauenhaftes, um von Grauenhaftem loszukommen. Die ständige Wiederholung soll das Unerträgliche allmählich erträglich, das Unfassliche fasslich, das Ungewöhnliche gewöhnlich machen. Wiederholungszwang hat sich anfangs reflexartig vollzogen. Er überkam die Hominiden wie eine höhere Gewalt. Allein, selbst dort, wo er tatsächlich Entlastung brachte, hörte er deswegen nicht auf, quälend zu sein. Seine Entlastung war selbst hochgradig entlastungsbedürftig. Er hielt es nicht bei sich aus. Sein eigener Leidensdrucktrieb ihn über sich hinaus. Wie, wenn dieser Druck zu etwas gut wäre, wenn es etwas gäbe, um dessentwillen sich die Wiederholungszwangshandlung vollzog, etwas, dem man sie schuldete, eine höhere Gewalt, die sie verlangte?

Das Dämmern solcher Vorstellungen ist der Beginn der Götterdämmerung – ihrer Frühdämmerung. Sie ist im Prozess der Menschwerdung ein epochaler Schritt. Der Wiederholungszwang beginnt sich selbst auszulegen. Er gibt sich ein Wozu, einen Adressaten, damit aber zugleich ein Warum, einen Grund. Und was Grund hat, hat Sinn.

Warum muss die schreckliche Wiederholung sein? »Weil eine höhere Macht sie will.« Dieses Weil bedeutet ein erstes tiefes menschenpezifisches Aufatmen, auch wenn es sich anfänglich nicht wohlgesetzt verbal ausgedrückt haben dürfte, sondern vielleicht bloß als Seufzer. Die Selbstausslegung des Wiederholungszwangs ist zunächst ein eher physiologischer als logischer Prozess, den man sich kaum langwierig und mühselig genug vorstellen kann. Gleichwohl ist sie die Elementarform des Begründens und hat aus dem reflexartigen Wiederholungszwang allmählich etwas Reflexives gemacht: einen sakralen Akt? Rein physiologisch gesehen besteht der Wiederholungszwang nur aus zwei Momenten: Wiederholung und Wiederholtem. Erst wenn in diesen physiologischen Ablauf eine Auslegung, eine Deutung, ein höheres Wozu und Warum des ganzen Wiederholenseintritt, dann wird aus dem sich selbst unfasslichen und unerträglichen Wiederholungszwang die sinnvolle Handlung des Opfers. Sie hat stets drei Elemente: Darbringer, Dargebrachtes und Adressaten. Letztere nehmen allmählich die Konturen von menschenähnlichen, aber übermenschlichen Gewalten an: von Gottheiten.

Die imaginierte Gewalt dieser Gottheit mag so groß gewesen sein, dass jegliches »Warum« hier als tödliche Entweihung empfunden wurde. Aber eines Tages ist dieser Grund durch seine ständige Wiederholung so schal, die Gewalt dieser Gottheit so gewöhnlich geworden, dass das »Warum« nicht länger vor ihr zurückschreckt. Es regt sich das Bedürfnis, zu erfahren, warum die Gottheit denn Verlangen nach solchen Opfern hat. Das »Warum« nagt auch die Götter an. Die ersten Gründe hören auf, mit den letzten identisch zu sein; sie werden selbst begründungsbedürftig. Dies ist die große Zäsur, wo sich vom Ritus der Mythos abzuheben beginnt, wo angefangen wird, das Opferritual mit einer Rede zu umspinnen, die erzählt, wie es dazu gekommen ist: wie die Gottheit ursprünglich selbst den Op-

ferstein gesetzt, den heiligen Pfahl eingerammt, den Opferberg geschaffen, das heilige Rind geschlachtet hat oder von den Menschen dadurch erzürnt wurde, dass sie sich von ihr abkehrten. Die erzählende Rede argumentiert nicht; insofern ist sie Mythos, nicht Logos. Gleichwohl ist sie in einem sehr buchstäblichen Sinn begründende Rede; sie erzählt Gründungsgeschichten: »fundamental stories«. In ihren ältesten Schichten sind das Kultgründungsgeschichten. Weil das Kultzentrum aber immer auch als Weltzentrum gedacht ist, werden daraus allmählich Weltgründungsgeschichten.

# IDENTITÄT UND GEWALT

78

TEXT VON JAN ASSMANN

Das Alte Testament ist das Dokument einer Gesellschaft, die – in wiederholten Situationen extremer Unterdrückung – eine in der damaligen Zeit einzigartige kulturelle Metamorphose durchgemacht hat. Diese Metamorphose hat sie in ihrer kodifizierten Erinnerung als »saltus«, als Sprung in eine vollkommen neue Existenzform, eine Art kollektiver Konversion dargestellt. In der nachträglichen Verarbeitung der Katastrophe verdichtet sich die Erfahrung, in der Überlieferung eine tragende Stütze für die in Babylon aufs Äußerste gefährdete Identität der verschleppten Gruppe der Juden gefunden zu haben, zum Begriff der Offenbarung, die ein für alle Mal die jüdische Identität auf die feste, göttlich garantierte Grundlage eines ewigen Gesetzes stellt. In den Begriffen »vom Polytheismus über die Monolatrie zum Monotheismus« lässt sich diese Metamorphose nur höchst unzureichend beschreiben. Erinnerungsgeschichtlich jedenfalls handelt es sich hier nicht um eine Entwicklung entlang irgendwelcher kulturrevolutionärer Linien, für die sich Parallelen und Gesetzmäßigkeiten nachweisen ließen, sondern eher um einen revolutionären Prozess, der sich auf der Ebene individueller Erfahrung nur mit einer Konversion vergleichen lässt. Für den Konvertiten gilt, dass er seine Vergangenheit nicht vergessen darf; er muss sich ein lebendiges Bewusstsein seiner alten Existenzform bewahren, um seine neue Identität mit umso größerer Entschiedenheit und Beständigkeit festhalten zu können. So jedenfalls sehen die biblischen Berichte in der erinnernden und deutenden Rückschau diese Wende, wie immer sie sich auch in der historischen Wirklichkeit abgespielt haben mag.

Hinter dem ausgeprägten Anti-Kanaanismus des Deuteronomiums und dem in den späten Texten immer ausgeprägter zutage tretenden Abscheu vor der Bilderverehrung steht das Pathos der Konversion, die Leidenschaft einer lebenswendenden Entscheidung, die Angst vor dem

79



Rückfall und die Entschlossenheit, den Heiden in sich auszurotten.

Von solchem Pathos der Konversion ist auch der Ruf zur Reue, hebräisch *tshuvah*, griechisch *metanoia*, getragen. Auch dieser Begriff bedeutet eine radikale Umgestaltung der Lebensführung. Natürlich gibt es überall und seit eh und je Schuld und die entsprechenden Reaktionen der Scham, Reue, und Buße. Überall macht der Mensch Fehler und hat hinterher Anlass, sie zu bereuen. Das ist hier nicht gemeint. Hier geht es um eine existenzielle Umkehr aufgrund eines Innegewordenseins der Schuldbeladenheit des ganzen bisherigen Lebens. Es geht nicht um ein spezielles Vergehen, sondern um so etwas wie eine grundsätzliche, existenzielle Sündhaftigkeit, wie sie etwa in Psalm 51 zum Ausdruck kommt. Dort heißt es in Vers 7:

**DENN ICH BIN IN SCHULD  
GEBOREN; IN SÜNDE  
HAT MICH MEINE MUTTER  
EMPFANGEN.**

Und in Vers 19:

**DAS OPFER, DAS GOTT  
GEFÄLLT, IST EIN  
ZERKNIRSCHTER GEIST,  
EIN ZERBROCHENES UND  
ZERSCHLAGENES HERZ  
WIRST DU, GOTT,  
NICHT VERSCHMÄHEN.**

Darin scheint sich mir ein neues Lebensgefühl zu äußern, das mit dem neuen, monotheistischen Gottesbegriff zusammenhängt. Ein monotheistischer Gott, ein *monos theos*, hat keine götterweltlichen Partner, sein Partner ist der Mensch, und zwar sowohl in Gestalt des Gottesvoks, Israel, als auch in Gestalt des einzelnen Menschen, der sich von dieser Religion in einer ganz neuen Weise gefordert, ernst genommen, vor Gott hingestellt und als Gegenstand göttlicher Zuwendung und Aufmerksamkeit seinen allwissenden Blick ausgeliefert fühlt. Das »Ich« der Psalmen steht einerseits für ein einzelnes leidendes oder jubelndes, flehendes oder dankendes Individuum, andererseits für jeden, der in vergleichbarer Situation sich vor Gott hingestellt sieht und »Ich« sagen will, und drittens für das Kollektiv-Ich oder Wir des Volkes Israel. In der Exponiertheit dieser neuen Gottesbeziehung ist es ein überlebensgroßes Ich, in dem alle drei Bedeutungen Platz finden. Das Ich ist die wichste Arena der Gott-Welt-Beziehung der Weltzuwendung Gottes, seines innerweltlichen strafenden und heilenden und letztlich erlösenden Wirkens. Was sich theologisch beschreiben ließe als ein Heraustreten Gottes aus der Götterwelt in die Einsamkeit und Einzigartigkeit der Transzendenz, das tritt in anthropologischer Perspektive in den Blick als eine neue gesteigerte Form der Subjektivität. Diese neue Subjektivität findet ihren reinsten und stärksten Ausdruck im Gefühl der Reue. Dieses Gefühl scheinen die herkömmlichen Religionen nicht zu kennen. Die Konversion ist der Reue verwandt, auch sie ist eine Umkehr, wenn auch nicht eine Rückkehr wie die Reue. Der Konvertit kommt von außen, er hat sich nicht von Gott entfernt, sondern war ihm in seinem bisherigen Leben ferngeblieben; nun aber »bekehrt« er sich und kehrt um, weil er den bisherigen Weg als den falschen erkannt hat. Konversion und Reue erfordern beide diese negative Selbstbekenntnis, nur wer sein bisheriges Leben als falsch oder

sein bisheriges Tun als sündhaft erkennt, ist zur Umkehr fähig. Reue und Konversion sind Dramen, die auf der inneren Bühne spielen und den inneren Menschen betreffen, und die Vermutung drängt sich auf, dass sich diese innere Bühne, die nun zum Schauplatz solcher existenzieller Wandlungen wird, zugleich und in Verbindung mit der monotheistischen Wende in Israel entwickelt.

82

Cultura facit saltus: Als einen solchen kulturellen Sprung allerster Größenordnung stellt die Torah die Wende zum Monotheismus dar – und wer weiß, ob wir, die wir heute über den Monotheismus nachdenken, nicht mitten in einer Wende stehen, die sich in der kulturellen Selbstwahrnehmung und Erinnerung vielleicht einmal als ein Sprung vergleichbarer Größenordnung konstituieren wird. Vielleicht ist es auch dieses postmoderne Bewusstsein auf der Schwelle zu einem neuen digitalisierten und globalisierten Zeitalter, das uns dazu treibt, uns über die mosaischen Grundlagen unserer westlichen Welt Rechenschaft abzugeben. In dieser Situation ist es wichtig, sich klarzumachen, dass die Gewalt dem Monotheismus nicht als eine notwendige Konsequenz eingeschrieben ist. Warum sollte die Unterscheide zwischen Wahr und Falsch gewalttätig sein? Die Sprache der Gewalt entstammt dem politischen Druck, aus dem der Monotheismus gerade befreien will. Sie gehört in die revolutionäre Rhetorik der Konversion, der radikalen Wende und Abkehr, des kulturellen Sprungs aus dem Alten ins Neue. Über diese Schwelle sind wir längst geschritten; sie bedarf keiner eifernden Einschärfung mehr.

Das semantische Dynamit, das in den heiligen Texten der monotheistischen Religionen steckt, mündet in den Händen nicht der Gläubigen, sondern der Fundamentalisten, denen es um politische Macht geht und die sich der religiösen Gewaltmotive bedienen, um die Massen hinter sich zu bringen. Die Sprache der Gewalt wird als eine Ressource im politischen Machtkampf missbraucht, um Feind-

bilder aufzubauen und Angst und Bedrohungsbewusstsein zu schüren. Daher kommt es darauf an, diese Motive zu historisieren, indem man sie auf ihre Ursprungssituation zurückführt. Es gilt, ihre Genese aufzudecken, um sie in ihrer Geltung einzuschränken.

83

















SPAX



## PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG .....	Christopher Ward
INSZENIERUNG .....	Andreas Kriegenburg
BÜHNENBILD.....	Harald Thor
KOSTÜME .....	Tanja Hofmann
CHOREOGRAPHIE.....	Zenta Haerter
VIDEO.....	Robert Pflanz
LICHT.....	Olaf Freese
ELEKTRONIK .....	Gilbert Nouno
EINSTUDIERUNG CHOR .....	Martin Wright, Anna Milukova
DRAMATURGIE.....	Roman Reeger

99

## PREMIERENBESETZUNG

INANNA .....	Susanne Elmark
DIE SEELE.....	Mojca Erdmann
TAMMU.....	Charles Workman
DER PRIESTERKÖNIG.....	John Tomlinson
DER TOD .....	Otto Katzameier
DER EUPHRAT .....	Marina Prudenskaya
DER SKORPIONMENSCH.....	Andrew Watts
EZECHIEL.....	Felix von Manteuffel
EIN PRIESTER.....	Florian Hoffmann
DER SCHREIBER, ERSTER PFÖRTNER ZUR UNTERWELT } .....	David Oštrek
ZWEITER PFÖRTNER ZUR UNTERWELT.....	Giorgi Mtchedlishvili
SEPTETTE .....	Sarah Aristidou, Samantha Britt, Corinna Scheurle, Linard Vrieling, Mathew Peña, Jaka Mihelač, Jakob Ahles, Anna Malesza, Katharina Kammerloher, Rowan Hellier, Alexandra Ionis, Noriyuki Sawabu, Giorgi Mtchedlishvili, David Oštrek
DER BOTE, EIN KIND .....	Solist des Kinderchors

# BABYLON

OPER IN 7 BILDERN  
MUSIK VON Jörg Widmann  
TEXT VON Peter Sloterdijk

LIBRETTO  
Revidierte Fassung (2012/2018)

## PERSONEN

INANNA, DIE PRIESTERIN DER GÖTTIN GLEICHEN NAMENS    Sopran  
DIE SEELE    Sopran  
TAMMU    Tenor  
DER PRIESTERKÖNIG    Bass  
DER TOD    Bass  
DER EUPHRAT    Mezzosopran  
DER SKORPIONMENSCH    Countertenor  
EZECHIEL, DER VORSPRECHER DER JUDEN IM EXIL    Schauspieler  
EIN SCHREIBER    Bass  
EIN BOTE/DAS KIND    Knabensopran  
EIN PRIESTER    Tenor  
ZWEI PFÖRTNER    Bass  
PLANETEN-, GENITAL- UND REGENBOGENFARBSEPTETTE,  
BABYLONISCHE UND JÜDISCHE CHÖRE, ZWEI KINDER

Das Libretto folgt der Textfassung der Partitur (Schott Music)

## VORSPIEL

*Vor den Relikten der Mauern einer verwüsteten Stadt im alten Orient*

*Früher Morgen über der Wüste. Am Horizont die verheerte Stadt, Rauch steigt auf. Über der Szene kreisen Schwärme von Geiern. Am höheren Himmel steht ein mondartiger, von Kratern übersäter großer Körper, aus dem hin und wieder Flammen hervorbrechen. Stille. Einzelne undeutbare Geräusche. Man sieht eine anfangs nicht identifizierbare Figur auf einer Ruine sitzen; über ihrem Kopf ragt ein hoher gekrümmter Stachel auf. Ihre Haltung gleicht jener von Dürers »Melencolia«. Mit der Zeit verdeutlicht sich die Kontur: Der Skorpionmensch richtet sich auf und geht einige Schritte zur Seite. Er hebt vom Boden eine Scherbe auf, von welcher ein Stück aus der Erde ragt.*

**DER SKORPIONMENSCH** (*liest*)

**»Wer dich wieder aufbaut, sei verflucht, sein erstes Kind soll sterben bei dem Aufbau der Stadt, sein jüngstes Kind soll sterben beim Einsetzen der Stadttore.« (Josua 6, 26) »... und Eulen werden nisten in verlassenen Häusern, Feldgeister hüpfen über zerbrochene Steine, und wilde Hunde heulen in den Palästen, Schakale werden streunen in den Schlössern der Lust.« (Jesaia, 13,21-22)**

*(Nach einer kurzen Stille setzt das Orchester ein. Es erinnert von ferne daran, wie die von sieben Priestern getragenen sieben Schofare – Widderhörner, »Posaunen« – nach Josua 6 die Mauern der ältesten Stadt zum Einsturz bringen. Man sieht am Horizont eine Prozession von Schattenrissen mit den fatalen Musikinstrumenten. Sehr verhalten, nur einmal laut anschwellend, dann wieder durchwegs wie von ferne – gleichsam das Zitat einer apokalyptischen Musik, eine vergangene Panik beschwörend, doch so, als könne sie irgendwann wiederkehren.)*

## I. BILD IN DEN MAUERN VON BABYLON

*(Plötzlich die beleuchtete Szene: Heftig-feierlicher Einsatz der Chor-Musik. In der Nähe des Ishtar-Tors, blaue und goldene Keramikflächen mit Löwen, Drachen und Gazellen. Im Hintergrund Ausblick auf die Stadt, die im Nahbereich von quadratischen Formen dominiert wird, aufs Ganze gesehen jedoch wie eine in sich geschlossene, kompakte Sphäre wirkt – vom Turm überragt. Der dunkle Stern ist nach wie vor zu sehen, jedoch kleiner und ohne Flammenausbrüche. Auf der rechten Seite der Bühne steht eine überlebensgroße vierbrüstige Statue der Ishtar/Inanna, den alten mesopotamischen Standbildern nachempfunden, auf denen die Göttin mit ihren Händen ihre Brüste anhebt wie zu einer Spende für Adoranten.)*

## BABYLONISCHER CHOR

Babylon, Babylon!

Bel, Schebettu, Anu, Ninurta, Schamusch, Tiamat,  
Marduk, Ischum, Kingo, Iamaschtu, Enki, Gira, Assur, Mama, Schamaschtu,  
Schama, Lamaschtu, Ninurta, Huwawa, Sataran, Lilitu,  
Urschanabi, Nuschku, Ischtaran, Babylon, Babylon!  
Shamasch, Ninurta, Adad, Gilgamesch, Inanna, Ischtar, Mutu, Nerigal, An!

## I. AUFTRITT

**DIE SEELE** (*Zuerst mit der Stirn an die Stadtmauer gelehnt, dann zurücktretend, sich zur Mauer in klagender Haltung vorbeugend*)

Tammu!

Mein liebster Freund, mein Bruder, mein Selbst,  
wo hast du dich vor mir verborgen?

Wo sind die schönen Stunden,

da wir zu zweit nur eine Seele hatten?

Wo ist sie nun, die Hälfte meines Lebens?

Wo bist du, Bruder, hin geflohen?

Verloren ist er an die fremde Welt.

Verloren für sein Volk – und mich.

*(Lässt sich auf einer Steinbank nieder, intensiv, doch eher im Ton einer klagenden Meditation)*

In die Arme der Babylonierin,  
die Arme der Babylonierin ist sie,

*(korrigiert sich)*

ist er gefallen wie in den Rachen eines Löwen.

Aus meinem Herzen hat er sich entfernt,

der Einzige, der mich bewohnt,

so brüderlich seit alten Tagen.

Gestürzt ist er in eine tiefe Schlucht,

wo tief die schlimmen Feuer glühen.

O Gilgamesch, du traurigster der Könige,

deine Verzweiflung ist auch meine.

Vergeblich bist du aufgebrochen,

das Kraut des Lebens zu suchen,

im Lande der Unmöglichkeit.

Umsonst, umsonst.

*(sie erhebt sich, wendet sich zum Publikum.)*

So reglos starren die Mauern jetzt mich an,

Tod überall und nur lebende Tote.

Die Welt gehört dem Tode,

und das Herz dem Grab.

Kein Trost im Licht, kein Trost im Dunkeln.  
Gegangen ist er, der die Tafeln der Treue auf der Brust trug.  
Tammu!  
Allein, allein bleib ich zurück,  
verlassen von allem, was gut und innen war.  
Kein Trost im Licht, kein Trost im Dunkeln.  
(*Geht seitlich ab.*)

(*Animiertes Zwischenspiel im Orchester*)

## 2. AUFTRITT

TAMMU (*stürzt auf die Bühne in heftiger Erregung*)  
Verloren bin ich,  
gefallen in die Liebe wie in den Rachen eines Löwen.  
Ein Verlangen, neu und heftig, verzehrt mich ganz,  
seit ich die schöne Dienerin gesehen,  
die Priesterin der großen Göttin. Zu ihr zieht es mich.

INANNA UND DIE SEELE (*hinter der Bühne, gut hörbar postiert*)  
Badadada du da da da, badada badada.

TAMMU  
... mit unbekannter Gewalt.  
Wer ich bin, weiß ich nicht länger,  
denn in diesem Land, fern von den Hügeln Israels und Judas, bin ich mir selbst  
ein Rätsel geworden.  
Zwar hat der König mich wie einen Sohn empfangen  
und mich mit Ehren überhäuft bei Hof,  
doch blieb ich meinem eigenen  
Volke treu, so sehr auch Babylon ich lieb gewann.  
Nun aber zwischen Mond und Sonne gestellt,  
brenne ich ...

INANNA UND DIE SEELE (*weiter an ihrem Ort hinter der Bühne, nicht sicht- aber gut  
hörbar; alternativ evtl. im Orchestergraben postiert*)  
Tammu!

TAMMU  
... zwischen ...

INANNA UND DIE SEELE  
Tammu!

TAMMU  
... zwei ...

INANNA UND DIE SEELE  
Komm zu mir!

TAMMU  
... Feuern.

INANNA UND DIE SEELE  
Tammu!

TAMMU  
Untreu geworden bin ich der Liebsten, meiner Seele,  
als mich das andere Feuer fasste.  
Eins waren wir von Kindertagen an gewesen,  
eins wie das Wasser und der Brunnen,  
eins wie Schlaf und Traum.  
Wer hat das Unzertrennliche zertrennt?  
Wer hat das Einige zerspalten?  
Wer hat die Tafeln der Treue von meiner Brust gerissen?  
Inanna, ach, du Überfrohe,  
du Botin meines schrecklichen Glücks.  
Du musstest nur erscheinen und mich berühren mit deinem Blick,  
ganz war mein Wesen dir verfallen.

INANNA (*allmählicher, magisch langsamer Gang auf die Bühne; auf dem Weg nach vorne  
zu Tammu immer wieder stehen bleibend*)  
Ich musste nur erscheinen und dich berühren mit meinem Blick,  
ganz war dein Wesen mir verfallen.

(*Tammu verharrt in Erwartung Inannas*)

INANNA  
Ja ha ha ha ha  
Uidi dui i i i dai  
Aieäai Haeoahoeoia  
Ao hja ha ha ha  
(*sich selbst grotesk imitierend*)  
Ja tat a tat a dad a dad a  
Aäaioäaoäiaio ioia jadada  
Oiäoäaoäiaio aäoiäouäoa

### 3. AUFTRITT

*(Tammu und Inanna am Fuß des Göttinnenstandbilds. Inanna weist in allen Details die Züge der Statue auf. Sie trägt ein Kostüm, das an das einer brasilianischen Sambatänzerin erinnert, die Sternenkronen der Venus auf dem Kopf. Tammu steht still, verzaubert.)*

**INANNA**

**Komm näher, junger Mann!**

**Was siehst du mich so dringend an?**

*(Tammu geht schweigend einen Schritt nach vorn.)*

**Komm näher – näher – näher, ohne Furcht! Rede!**

*(Tammu bleibt stumm, während er noch einen Schritt vorwärts geht)*

**Tammu ist dein Name,**

**man nennt ihn auf den Straßen überall.**

**Der König, heißt es, liebt das Gespräch mit dir.**

**Er lässt, so sagt man, seine Träume von dir deuten.**

**Was bist du für ein Mann,**

**dass du für einen König Worte hast**

**Und für die Frau, die zu dir redet, keine.**

*(Tammu geht erneut einen Schritt nach vorn.)*

**TAMMU**

**Ach, schöne Herrin, spottet, wie Ihr wollt,  
über den Mann, der leise zu Euch betet!**

**INANNA** *(frech, verspielt)*

**So wäre ich ein Dämon, und ich hauste in dir?**

**Wie könnte ich in dich gekommen sein?**

**Ha, ha, ha, ha.**

**Bist du eine Tür, die niemand bewachte?**

**TAMMU** *(zögernd)*

**Ach, spottet weiter, wie es Euch beliebt**

**Und dennoch, Herrin, was Ihr sagt, ist wahr.**

**Ich bin die Tür, die offen stand für Euch.**

**Ich bin, seitdem ich Euch gesehen,**

**ein Haus, bewohnt von Eurem Glanz.**

**INANNA** *(neckisch)*

**Sieh an, die Sprache kehrt dir wieder!**

**Wer aber, sag doch, hat dir zugetragen,**

**dass ich zur Nacht auch bleiben will?**

**Ha, ha, ha, ha, ha, ha!**

**Was für ein Schatten wandert über deine Seele?**

**Welches Bedenken macht dich krank?**

**TAMMU** *(sich öffnend)*

**Als eines Nachts die Weisen meines Volks redeten,**

**sprach man von Eurer Göttin auch, der Meisterin der starken Heere,  
der Spenderin der Liebe, die immer siegt.**

**Da wurde wenig Gutes über sie berichtet und  
Schlimmes, Schlimmes viel.**

**Sie ist es, die in den Paaren das Verlangen weckt, ...**

**INANNA, TAMMU**

**... für alle Zeit zusammen zu gehen,**

**im selben Feuer brennend Jahr um Jahr.**

**TAMMU**

**Sie aber ist es auch, die unsere Schwüre verkehrt,**

**die uns die Tafeln der Treue von der Brust reißt,**

**unsere Versprechen hinschüttet wie trübes Wasser.**

*(Inanna mustert Tammu von allen Seiten, geht evtl. um ihn herum. Tammu dreht sich mit,  
um Inannas Blicken folgen zu können.)*

**INANNA** *(tonlos, leicht kopfschüttelnd)*

**Tz tz tz tz tz.**

*(spöttisch, übermütig)*

**Untreu, untreu, untreu, untreu ist selbst das Volk von alters her,**

**es flattert, flattert, flattert, flattert**

**und ändert seine Liebe wie seine Meinung.**

**TAMMU**

**Aber ... Eure Göttin ...**

**INANNA** *(noch spöttischer, noch übermütiger)*

**Untreu, untreu ist selbst das Volk von alters her,**

**es flattert, wie es will und ändert seine Liebe,**

**wie seine Meinung, so und so und so.**

*(triumphierend die Beweisführung abschließend)*

**Da will's auch seine Göttin untreu sehen.**

**TAMMU**

**Die Weisen aber sagten,**

**sie selbst habe den Reigen angeführt.**

*(anklagend)* **Welchen Geliebten hat sie immer geliebt?**

Welcher von ihren Hirten hat ihr immer gefallen?  
Ihrem ersten Geliebten der Jugend, ihm hat sie bestimmt, Jahr  
für Jahr um sie zu weinen.  
Ihrem liebsten Vogel hat launisch sie die  
Flügel zerbrochen.  
Dann liebte sie den Löwen,  
vollkommen in seiner Kraft,  
ihm grub sie sieben, sieben mal sieben Gruben.  
Und so, sagt man, treibt  
sie's mit allen, allen, allen.

INANNA  
Nein! Nicht doch!

INANNA (*hört mit gesenktem Kopf zu, dann richtet sie sich auf; bestimmt*)  
Lass die Leute reden, geh deinen Weg.  
Die Herrin spricht:  
»In allen Wandlungen bin ich stets dieselbe.  
In jeder Liebe bin ich neu und alt.  
Ist nicht das Feuer ganz in jeder Flamme?« Tammu!  
Wann werden je die Menschen  
zueinander sagen, die kalten Seelen auf den Plätzen, die Plauderer an jeder  
Ecke, was eine helle Flamme zu der andern sagt?  
Wann sagen sie:  
»Wo du hingehst, dahin gehe auch ich.  
Und wo du bleibst, da bleibe ich auch.  
Denn dein Volk ist mein Volk,  
und dein Gott ist mein Gott.  
Denn wo du hingehst, dahin gehe auch ich,  
und wo du bleibst, da bleibe ich auch.«

INANNA  
Inannas Wahrheit hörst Du hier.

TAMMU  
Inannas Wahrheit?

INANNA  
Inannas Wahrheit, klingt's auch wunderbarlich.

BEIDE  
Deine Wahrheit ist meine Wahrheit.

INANNA (*allein vorsingend*)  
Wo du hingehst, dahin gehe auch ich.

TAMMU Denn wo du bleibst, da bleibe ich auch.

BEIDE Wo du hingehst, dahin gehe ich auch.  
Denn dein/mein Volk ist mein/dein  
Volk, und dein/mein Gott ist mein/dein Gott.

INANNA Und wo du bleibst, da bleibe ich auch.

TAMMU Und wo du hingehst, dahin gehe auch ich.

INANNA  
Und wo du stirbst, da sterbe auch ich.

TAMMU  
Nein,  
(*plötzlich entschlossen*)  
Nein, an Sterben  
(*hält kurz inne, auch körpersprachlich*)  
will ich nicht denken.

INANNA (*bestimmt*)  
Nimm dieses Kraut, die ganze Wahrheit zeigt es dir.  
Es wird dir Träume bringen, die dich prüfen.  
Wenn du erwachst, schaust du den Dingen hier  
ins Herz. Was Liebe ist in Babylon, du wirst es wissen.

(*Inanna reicht Tammu das Wahrheitskraut. Tammu nimmt es und steckt ein Büschel davon in den Mund.*)

TAMMU  
Deine Wahrheit ist meine Wahrheit.  
Deine Wahrheit,  
meine, deine  
ist unsre Wahrheit

INANNA  
Deine Wahrheit ist meine Wahrheit.

(*Tammu sinkt zu Boden.*)

(*Black*)

## 2. BILD FLUT UND STERNENSCHRECKEN

*Tammu befindet sich während der ganzen folgenden Szene im Traumschlaf rücklings ausgestreckt auf einem Podium seitlich der Bühne. Es liegt nahe, die Bilder, die sich nun entrollen, als seine Vision zu verstehen. Inanna sitzt während des größten Teils der Szene an seiner Seite. Hin und wieder legt sie eine Hand über seine geschlossenen Augen. Auf dem Höhepunkt der katastrophischen Geschehnisse setzt sie sich rittlings mit aufgehobenem Kleid auf sein Gesicht und führt mit der Hüfte wackelnde Bewegungen über dem Träumenden aus. Während die Katastrophenbilder abklingen, steht sie auf, gleichsam erschöpft, und nimmt auf einem in der Nähe stehenden Sessel Platz, die Beine unter dem Kleid leicht gespreizt. In ihrem Schoß glüht, durch ihr Kleid hindurch sichtbar, ein weißes Licht, das langsam erlischt.*

*Blitze kündigen das Unwetter an. Am Bühnenboden eilen Personen hin und her, Habseligkeiten unter den Armen. Erste Sturmböen fegen über die Erde, Vorhänge blähen sich, Objekte fliegen durch die Luft. Von der linken Seite her treiben gärende Wolkenmassen, dunkelrot und anthrazitfarben, pyroplastischen Strömen gleichend, auf die Zuschauer zu. In den Wolken flackern Blitze, von scharfem Knall begleitet. Von rechts stürzt ein unregelmäßig geformter, von Kratern überzogener Meteor weißglühend dem Publikum entgegen. Dann steigt eine Aschewolke empor, atompilzartig. Das Planetenseptett tritt auf, während am Bühnenhimmel weiter Blitze, Wolkenfluchten und Meteore sichtbar sind.*

**DIE SIEBEN PLANETEN**  
Zerstört sind die Stunden,  
der Tag ist aus den Fugen,  
verlassen hat der Mond die Bahn,  
zerrüttet ist das Jahr in seinem Lauf.  
Das kranke Licht floh unter die Erde,  
die Götter kauern auf den Bergen.  
Nichts bleibt, was es war,  
nichts wird, was es gewesen.  
Alles verändert die Flut,  
alles zerstört der zornige Himmel.  
Arki abubu, ruhelos,  
arki abubu, ohne Halt,  
ruhelos die Sterne,  
ruhelos die Menschen, ruhelos, ruhelos.  
Arki abubu.

*(Die katastrophischen Aktivitäten im oberen Bühnenraum verstärken sich. Mit monströsem Krachen geht ein Asteroidenschauer nieder. Klingende Planeten turnen an Seilen in der*

*Höhe und setzen Lichtkaskaden frei, wenn sie zusammenstoßen. Ein panisches Grollen setzt ein, das die Flut ankündigt. Auf einem erhöhten Sitz wird von der rechten Seite der Bühne eine majestätische Frau hereingefahren. Während sie in thronender Haltung an den linken Rand der Bühne geschoben wird, entrollt sich ihr blaugrünes Kleid zu einem flussartigen breiten Strom, der die Vorderbühne bedeckt. Ihre Erscheinung ist von dem Bild des Chludov-Psalters inspiriert, obgleich der Strom hier nicht aus ihrem Mund entspringt. Am Ende des langen Stoff-Flusses ist ein Abbild der Stadt Babylon samt Turm eingewebt. Wieder stürzt ein von Kratern bedeckter Meteor ins Publikum. Flammen schlagen aus den Kratern des Himmelskörpers.  
Solange der Euphrat die erste Strophe seines Liedes singt, bleibt die Oberbühne mit ihren Himmelserscheinungen mäÙig agitiert.)*

**DER EUPHRAT** *(Noch sitzend, die rechte Hand hebend, gleichsam im Zeugenstand)*  
**Wen rufe ich an, um Zeugnis abzulegen?**  
**Bei wem soll ich schwören, da**  
**sich die Götter jämmerlich verkrochen?**  
**In wessen Namen soll ich Wahrheit sagen,**  
**seit ihren Himmel die Erde nicht mehr kennt?**  
**Oh Himmel, du, verlorener hoher Himmel!**  
**Wie weit und schön war dein Gewölbe,**  
**wie ein Versprechen auf alle Zeit,**  
**das Licht und Atem jedem Leben gab.**  
**Den Toten warst du eine sanfte Decke, ...**

**DER EUPHRAT, BABYLONISCHER CHOR**  
... und wer ins Grab sank, der sank auch in dich.

**BABYLONISCHER CHOR**  
Wer aber künftig zu dir aufschaut,  
wie soll er den Tag vergessen,  
als bitterer Tod von oben kam?

**DER EUPHRAT** *(sich vom Thron erhebend und heftiger klagend)*  
**Ach, Himmel, schlimmer Himmel,**  
**hättest du nur die Menschenkinder**  
**mit der Doppel-Axt erschlagen auf der Flucht!**  
**Hättest du mit einer Hungersnot**  
**die Sterblichen heimgesucht,**  
**wie sie seit alter Zeit es kennen!**  
**Ja, Fliegenstürme hätten kommen dürfen,**  
**Heuschreckenschwärme, die die Ernten fressen,**  
**die Menschenbrut würd es erduldet haben,**  
**wie sie alles dulden, was von oben kommt!**



**BABYLONISCHER CHOR**

Adad ...

**DER EUPHRAT** *(panisch)*

... hätte die sieben Winde entfesseln mögen,  
der Pestgott Leiden schicken, ...

**DER EUPHRAT, BABYLONISCHER CHOR** *(wie in ritueller Beschwörung,  
mantraartig)*

... sieben mal sieben.

**DER EUPHRAT**

Du hättest böse Fieber auf sie werfen können,  
dass Männer sich am Boden wälzten  
wie Weiber, gellend beim Gebären.

*(plötzlich ganz anderer Gestus: gravitatisch, groß stolz, würdevoll, in stoischer Ruhe)*

Du hättest ihre Kinder fordern dürfen  
zum Fraß den heiligen Krokodilen,

*(allmählich wieder etwas Böses in den Ton legend)*

wie unsere Feinde, die Ägypter, tun.

**BABYLONISCHER CHOR**

Zu allen Plagen waren sie bereit,  
die Menschen Babylons, und wären keiner Prüfung ausgewichen.  
Doch, arme Erde, ärmste Erde,  
dein Himmel hat sich von dir losgesagt.

*(Der Sturm wird noch heftiger. Eine tsunamiantige hohe Welle rollt auf der hinteren Projektionswand an. Durch die Projektion erlebt der Zuschauer seine nahezu distanzlose Einbeziehung in das Geschehen. Der Lärm schwillt an, bis an die Grenze des Erträglichen. Von jetzt an gehen ständig Meteoriten nieder; teils einzeln, teils in massiven Schauern. Wo sie einschlagen, entstehen Blitze und Explosionswolken.)*

**BABYLONISCHER CHOR**

O weh!

**DER EUPHRAT** *(ganz nach vorne gehend, soweit die Robe der Sängerin es gestattet)*

Nein, das war keine Probe, keine Prüfung.

Es war das Ende,  
es war das Gericht.

**BABYLONISCHER CHOR**

Ein Regen war dir nicht genug,  
zwei Regen warfst du aus der Höhe.

**DER EUPHRAT**

Ja, steinig wolltest du die Erde, ...

**BABYLONISCHER CHOR**

Steinig!

**DER EUPHRAT**

... wie eine Sünderin auf wunden Knien.

**BABYLONISCHER CHOR**

Den ersten Stein, ...

**DER EUPHRAT**

... du schleuderst ihn im Zorn.

**BABYLONISCHER CHOR**

Den zweiten ...

**DER EUPHRAT**

wirfst du in Verbitterung.

**BABYLONISCHER CHOR**

Den dritten ...

**DER EUPHRAT**

Den dritten ...

**BABYLONISCHER CHOR**

Aoäi oäiaei u o a,

O weh!

Auo Äaoo

**DER EUPHRAT**

Den ersten Stein im Zorn, den zweiten in Verbitterung, ...

**DER EUPHRAT, BABYLONISCHER CHOR**

... den dritten im flammenden Hass.

**BABYLONISCHER CHOR**

Im Hass! Den vierten, den fünften, den sechsten, den siebten, den achten,  
den neunten, den zehnten, den vierzigsten, den siebzigsten, den achtzigsten,  
den hundertsten ...

**DER EUPHRAT, BABYLONISCHER CHOR** (*drohend*)

... den hundertsten mit verzerrter Miene, den tausendsten in Raserei.

**BABYLONISCHER CHOR**

Nicht schlimm genug war dir das Schlimmste,  
um auszurotten, was dir zuwider wurde.

Du wolltest, Himmel, selbst die Hölle werden,  
des eigenen Lichtes überdrüssig,  
und alles Dunkle für dich haben.

Ach Himmel, schlimmer Himmel!

Du Überdrüssiger, du Hasser deiner Schöpfung,  
ja, du Hasser deiner Schöpfung!

**DER EUPHRAT**

Ich selber, Euphrat, war nicht mehr ich selbst,  
ich war ein Meer, stürmisch rasend,  
und trug auf meinem aufgeblähten Rücken  
ertrunkenes Fleisch von allen Arten,  
die Marduk einst geschaffen.

**BABYLONISCHER CHOR**

Arki abubu. Anunaki, arki abubu!

**DER EUPHRAT**

Schlimm war das Brausen, schlimm das Toben.

**DER EUPHRAT, BABYLONISCHER CHOR**

Allein bleibst du mit deiner Tat zurück, du Himmel, ohne Halt und Grenze.  
Schlimm war das Brausen, schlimm das Toben. Schlimmer war die Stille.

**DER EUPHRAT**

Denn da nach sieben mal sieben Nächten die trockene Erde wieder  
einen Morgen sah, wie bist du, Himmel, selbst vor deiner Tat erschrocken!

**DER EUPHRAT, BABYLONISCHER CHOR**

Still war die Erde unter dir, ...

**DER EUPHRAT**

... gleich einem Bett, in dem ein Kind gestorben ist.

Wäre der fromme Utnapischtim nicht gewesen, mit Weib und Kind  
und allen Tieren, zwei und zwei, ...

**DER EUPHRAT, TAMMU**

... an Bord der Arche, ohne Ruder treibend,  
du hättest sagen müssen:

**DER EUPHRAT**

Ausgemordet habe ich alles Leben. Menetekel upharsin ...  
alles Leben ... ausgemordet

**DIE SIEBEN PLANETEN**

Ausgemordet!

**DER EUPHRAT**

... hab ich alles Leben.

*(Der Euphrat verlässt die Bühne zur linken Seite, die Fluss-Schleppe hinter sich her ziehend.)*

**DIE SIEBEN PLANETEN**

Arki abubu ... Ausgemordet ... Arki abubu...

Wehe der Welt nach der Flut. Wehe dem

Leben ... Arki abubu, Arki abubu...

*(Eine mäßig aufheiternde Dämmerung bricht über der Bühne an, das Orchester leitet eine Umstimmung ein. Vögel fliegen auf. Eine rote Sonnenscheibe erhebt sich am Horizont. Vor der Sonne her geht der Opferpriesterkönig in langsamen Schritten nach vorn. Seine Erscheinung gleicht den üblichen Darstellungen des Gottes Marduk. Er hält eine Tafel vor sich. Im imperial-förmlichen Ton rezitiert er den darauf geschriebenen Erlass. Auf einer Projektionswand erscheint übermannshoch eine Stele, auf welcher der Wortlaut der Tafel in Keilschrift wiedergegeben wird.)*

**DER PRIESTERKÖNIG** (*mit imperialer Würde*)

Der Aufhalter des Unheils bin ich.

Der Geher auf gerechten Wegen bin ich.

Der Tröster für alles, was lebt, bin ich.

Der gute Gesetzgeber bin ich.

Der mit den Göttern redet, bin ich.

Der König, dessen heilender Schatten

sich breitet übers Land, bin ich.

**DIE SIEBEN PLANETEN**

Der König, die göttliche Sieben.

**DER PRIESTERKÖNIG** (*imperialförmlich*)

Den Stunden habe ich befohlen,

den Tagen wieder zu gehorchen,  
die wilden Tage habe ich gelehrt,  
dem heilen Monat sich zu unterwerfen,  
die wirren Monde habe ich beschworen,  
dem treuen Jahr von neuem ruhig zu dienen.

**DIE SIEBEN PLANETEN** *(dazwischen betörend und beschwörend gesummt)*

Mhhh  
Den Stunden  
Die Tage  
Mmmh  
Monde

**DER PRIESTERKÖNIG, DIE SIEBEN PLANETEN**

Und alles Leben ruht jetzt fest für immer ganz im Gang der Woche.

**DIE SIEBEN PLANETEN**

Im Gang der Woche.  
Den Lauf der Welt,  
in sieben Schritten vollenden wir den schönen Kreis.

**DER PRIESTERKÖNIG**

Den Göttern opfere ich Jahr für Jahr.  
Euch: Marduk, Adad und Udgallu.

**DIE SIEBEN PLANETEN**

Ja, jede Tat hat ihren Tag.  
Und jeder Tag, ja, seinen Stern.

**DER PRIESTERKÖNIG**

Den Göttern opfere ich Jahr für Jahr, besänftige euren reißenden Zorn.  
*(Von jetzt an nicht mehr herrschaftlich, sondern im Ton der Besinnung oder des inneren Monologs)* Götter und Menschen sind an den Eid gebunden.  
»Nie wieder« heißt das oberste Gesetz.

**DIE SIEBEN PLANETEN**

Nie wieder!

**DER PRIESTERKÖNIG**

Und jede Seele muss das Ihre dazu geben.  
*(plötzlich zögernd, stockend, zweifelnd)* Der gute Hirte der Schwarzköpfigen bin ich.  
*(allmählich immer gefasster und konkreter, die Wahrheit immer klarer sehend)*  
Ins Innere des Königs schauen die Götter, was ihm das Liebste sei in dieser

Stunde, darauf deuten sie und sagen: Gib's hin! Auf den Altar sollst du es legen,  
ohne Widerwillen, damit zu deinem Volk die Flut nicht wiederkehre.  
*(in fataler Tonart gesprochen)* Der Tag des Opferfests ist nahe, schwer ist die Last,  
dunkel die Stunde, die Götter dürsten wieder.

*(Während der Opferpriesterkönig seine Ansprache beendete, haben sich Tammu und Inanna erhoben. Während Inanna und Tammu singen, schreitet der Priesterkönig langsam von dannen.)*

**INANNA, TAMMU**

Meine Wahrheit ist deine Wahrheit.

**INANNA**

Und wo du bleibst, da bleibe ich auch.

**TAMMU** *(sommambulisch)*

Woher du kommst, daher komme auch ich. Und wohin  
du gehst, dahin gehe ich.

*(Mehrere transparente Leinwände sinken hinter Tammu herab)*

### 3. BILD: DAS NEUJAHRSFEST

*(Quasi vor der Szene. Tammu allein auf der Bühne vor mehreren Leinwänden, die die Bühne verdecken. Inanna in einer der linken Proszeniumslogen. Die Seele in einer der rechten. Tammu sieht beide nicht, hört sie nur.)*

**INANNA** *(versteckt, geflüstert)*

Tammu!

*(gesungen)*

Tammu!

**TAMMU**

Wer ruft meinen Namen?

*(Tammu geht desorientiert einen Schritt vorwärts, dann wieder zurück. Auf einer der transparenten Leinwände schreitet Inanna in einem exotischen Kostüm vorüber und winkt ihm einladend zu – er läuft auf das Bild zu.)*

**INANNA**

Wen hast du geliebt, Tammu, vor der Flut?  
Erinnere dich!

**TAMMU**

**Die Stimme weckt in mir ein Volk von Trieben.**

**DIE SEELE**

**Tammu, ...**

*(Das Bild Inanna geht auf der zweiten, dann auf der dritten und vierten Leinwand vorbei, jedes Mal in einem anderen Kostüm mit mesopotamisch-brasilianischen Attributen. Tammu wendet sich jedes Mal den Erscheinungen zu und gerät zunehmend in Verwirrung.)*

**TAMMU**

**Inanna!**

**DIE SEELE**

**... mein Bruder, hüte dich!**

**INANNA**

**Hier bin ich, Tammu, ...**

**TAMMU**

**Inanna, lass dich wieder fassen!**

**INANNA**

**komm zu mir!**

**TAMMU**

**Erklär dich näher ...**

**INANNA**

**Tammu!**

**TAMMU**

**... täusch mich nicht! Zeig mir, wer ich werde!**

**INANNA**

**U...**

**TAMMU**

**Ach, was ist aus mir geworden?**

**DIE SEELE** *(Sprechgesang)*

**Oh, Bruder, hüte dich vor allen Bildern! Dämonen sind es, die nur spielen wollen.**

**TAMMU**

**Inanna!**

**DIE SEELE**

**Nimm dich in Acht, nie warst du je in größerer Gefahr!**

*(Tammu geht verwirrt und immer noch etwas somnambulisch taumelnd ziemlich rasch zu einer der Seiten ab. Die Seele verschwindet rasch aus ihrer Loge.)*

*(Die Leinwände werden nach oben gefahren und geben ca. 3–4 Meter weitere Bühnentiefe als Spielfläche für die Genitalseptette frei.)*

*(Eine karnevaleske Gruppe von Akteuren zieht auf der vorderen Spielfläche in den Bühnenraum, bestehend aus Maskierten mit Tierköpfen, die zwei mal sieben Statuen hereintragen. Die eine Statuengruppe verkörpert die Phallos, die andere die Vulven. Die Träger stellen die Statuen ab, verbeugen sich vor ihnen und ziehen sich zurück. Daraufhin erwachen die Statuen zum Leben. Sie präsentieren sich als eine Truppe von Turnern, die Figuren ausführen, am Boden wie an Seilen in der Luft. Ihre Darbietungen wirken zugleich feierlich und parodistisch. Obschon Sexualität zur Darstellung kommt, ist die Aura der Figuren nicht obszön, sondern eher sakral abstrakt.)*

*(Während die Septette vortragen, erscheinen auf den Projektionsleinwänden Eselsköpfe mit zuckenden Ohren, gefolgt von den Köpfen von Rindern, Widdern und Antilopen, überlebensgroß, mit lebendigen Augen. Die Tiere erwecken den Eindruck freudiger Unruhe, sie scheinen zu lachen. Daraufhin sieht man hinter beleuchteten Leinwänden die Schatten kopulierender Tiere.)*

*(Capriccio: Im folgenden Film sieht man einen afrikanischen Elefanten auf eine weiße Wand zugehen. Das Tier ergreift mit dem Rüssel ein in Farbe getränktes Schilfbündel und beginnt auf der Wand zu malen – es entsteht ein doppeltes Portrait Inannas: zuerst als Aktbild einer Frau, sodann als bärtiger Krieger, erigiert und mit dem Bogen bewaffnet. Die genitalen Septette formieren sich, teils am Boden, teils in der Höhe, teils einzeln, teils in Paaren. Die Sänger bilden akrobatisch eine Pyramide. Die oberen Turner-Sänger springen ab und verteilen sich im Raum.)*

**BEIDE GENITALSEPTETTE**

**Inanna, Inanna, Herrin des großen Oben!**

**Inanna, Inanna,**

**hochsitzend auf dem Jubelthron!**

**Gilgamischnu Babylon, Babylon.**

**Von deinem Strahlen lebt die Erde, denn bist du traurig,  
zieht uns der Boden hinab.**

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Freu dich, so steh'n wir aufrecht! Von deinem Strahlen lebt die Erde.

**BEIDE GENITALSEPTETTE**

Freu dich, Inanna, denn bist du traurig, ...

**DIE SIEBEN PHALLOI**

... zieht uns der Boden hinab.

**DIE SIEBEN VULVEN**

... steht still die Welt.

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Sei fröhlich du, schon richten wir uns auf.

**DIE SIEBEN VULVEN**

Inanna, Inanna, endlose Lust bist du.  
Die Wollust, die Wollust,  
Inanna, Alkama ilu Gilgamesch.

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Du lachst, schon blühen unsre Glieder.

**DIE SIEBEN VULVEN**

Bei deinem Jubel fließt die Quelle.

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Inanna, Alkama ilu Gilgamesch.

**DIE SIEBEN VULVEN**

Auf meinem schlanken Boot querst du den Fluss,  
schmal ist die Sichel, tief das Ruder.

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Alkama ilu Gilgamesch, Attalumutima, Inanna, die Quelle!  
Isunarkabutu, abnunuk, Inanna, Uruk, Gilgamesch, Inanna, Inanna.

**DIE SIEBEN VULVEN**

Inanna, abnunuk, Inanna, die Quelle,  
die Wollust, Inanna, die Wollust, Inanna,  
du bist die Wollust, freu dich und strahle!

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Komm, freu dich und strahle!

**DIE SIEBEN VULVEN**

Endlose Lust, von Sonnenuntergang bis Morgen,  
das bist du.

**DIE SIEBEN PHALLOI**

Endlose Lust von früh bis spät,  
das bist du.

**DIE SIEBEN VULVEN**

Vor Wollust dunkel das Menschenfrauenauge, das bist du.

**BEIDE GENITALSEPTETTE**

Inanna, Herrin der Wollust,  
hochsitzend auf dem Jubelthron,  
Herrin des großen Oben,  
Inanna, Herrin, erscheine!

*(Die Szene spielt nahe dem Turm von Babylon, der in der bekannten Form des vier- oder sechsstufigen Zikkurrats dargestellt wird. Arbeiter tragen Leitern und bauchige Gefäße vorüber, die in einem unbestimmt zu ahnenden Zusammenhang mit dem kommenden Opferfest stehen. Mit der Zeit soll die Idee aufkommen, dass diese Aktivitäten zur Vorbereitung der Opferhandlung dienen, von der das fünfte Bild handeln wird. Andere Arbeiter spannen Stoffbahnen aus und entfalten Fahnen mit den babylonischen Emblemen: Man sieht die Bilder Marduks und einer Fülle von Tieren, wie man sie von den emaillierten Keramiken des Ishtar-Tors kennt.*

*Von beiden Seiten des Bühnenraums strömt Volk in die Szene, mehrere Götterstatuen auf Bahren mit sich führend. Die Träger stellen die Statuen ab, während sich die Menge in mehrere Gruppen aufteilt. Aus den um ihre Statuen gescharten Gruppen entsteht ein vages Gemurmel. Aus dem erwächst ein Tumult aus Chören, wobei jede Gruppe mit zunehmender Affirmation ihren Gesang anstimmt. Chöre und Gegenchöre intonieren Hymnen in unbekanntem Sprachen.)*

**INANNA**

Hereinspaziert, hier gibt's die ganze Welt.

**BABYLONISCHER CHOR**

Babylon, Babylon  
Bambarambambam.  
Babylon, Babylon.  
Bambagabam.  
Bambam.

**INANNA UND DER SKORPIONMENSCH**

Hereinspaziert nach Babylon, das gibt's nur in  
Babylon, ja, ja, ja, ja, ja, ei, jei, jei, jei, uulala! Aja, ja, ja!

*(Inanna schaut schief ins Orchester wegen falscher Noten, zuerst zu den Streichern, fasst sich gespielt schmerzhaft ans Ohr. Kopfschüttelnd dann zu den Holzbläsern.  
Wirbelt wieder tanzend auf der Bühne herum.)*

**SKORPIONMENSCH**

Girlablulululu, Blulululululu.

**CHOR**

Hereinspaziert nach Babylon,  
das gibt's nur in Babylon.  
Hereinspaziert, ja, ja,  
hier gibt's die ganze Welt.  
Schama, Huwa-Schama, Schamaschtu!

**INANNA UND DER SKORPIONMENSCH**

Wir zeigen, was ihr sonst nicht seht,  
wir bieten, wie die Schöpfung geht.

**BABYLONISCHER CHOR**

Marduk ... und Gilgamesch, Umuk! *(Wie eine Zauberformel freudig eindringlich,  
beschwörend skandiert)* Anaku luu-assa-atka lusi babischar!  
Marduk isunar!  
Asakku, Anu, Chumbaba, Uruku, Tamazu, Mushusu, Enkiki.  
Chumbaba, Tishpak, Assaku Gilgamisch, Zu, Gallu, Lamaschtu, Asseumu,  
Gira, Kubu, Allatu, Chumbaba, Utuku, Igigu, Akasu, Akamma ilu Musshussu,  
Abunnak gnii hurasi!

**INANNA, SKORPIONMENSCH**

Assahu, Anu, Chumbaba.  
Girtablulu, Girtablulu, Blblbl,  
Gira, Girra, Girra,  
Girra, Girra, Girra,  
Aia, aia! Aiaiaiaiaia ...

*(Plötzlicher szenischer Fokus auf die jüdische Szenerie des 4. Bildes, die sich unterdessen  
formiert hat. Die babylonische Szenerie hart dagegen geschnitten.)*

**EZECHIEL**

Still jetzt!

**BABYLONISCHER CHOR**

Gilgamesh Mussuku! Assaki! Schebbetu! Babylon! Hahahahaha!

**INANNA UND SKORPIONMENSCH**

Utnapischtim! Kubu, Utuku!

**BABYLONISCHER CHOR**

Assaku, Tishpakzu. Girta  
Blublublulululu, Dadambara, Bambira, Bambara, Bambam. Hey!

**EZECHIEL** *(entnervt gebrüllt)*

Rrrruhe da drüben! Heilige Schrift entsteht!

*(Der Chor verlässt nach allen Seiten die Bühne, lachend, übermütig feiernd. Inanna und  
der Skorpionmensch gehen euphorisiert-triumphierend ab.)*

**JÜDISCHER CHOR**

Groß, Sion, wird die Wohlfahrt deiner Söhne sein!  
Ja, der Herr, er tröstet Sion, tröstet seine Trümmer.

*(Tammu erscheint und geht von der Seite der »babylonischen Szenerie« hinüber auf die  
»jüdische« Seite. Die dort gegenwärtige Seele erkennt ihn, sie laufen aufeinander zu.)*

**DIE SEELE**

Du kehrst zu deinem Volk zurück – welch Wunder!

**JÜDISCHER CHOR**

Heimat bereitet er, ...

**TAMMU** *(entrüstet):*

Zu meinem Volk kehr ich zurück?  
Wie denn? Ich?  
Mein Volk?  
Verlassen?

**DIE SEELE**

Zu deinem Volk kehrst du zurück?

**JÜDISCHER CHOR**

... wo keine Heimat war, ...

**TAMMU**

Wie denn, da ich es niemals verlassen hab?

**JÜDISCHER CHOR**

... den Träumen gibt er gold'ne Flügel,  
die Flügel, die Flügel  
unsrer Träume vergoldet er.

**DIE SEELE**

Welch ein Wunder – du kehrst zurück.

**TAMMU** (*erinnerungsvoll, gedankenverloren*)

Du, meine Seele ... Ach ...

**DIE SEELE**

Tammu ...

**JÜDISCHER CHOR**

Zu Jordanwasser schafft er alle Flüsse,  
er macht die Wüste wie das Paradies.

(*Tammu und die Seele umarmen sich.*)

**DIE SEELE, TAMMU**

Ach ...

**EZECHIEL**

Der Herr spricht zu mir aus der Höhe, den im Ofen der Trübsal Geprüften gibt  
er Wahrheit preis.

(*Tammu begrüßt Ezechiel und den Kreis der Gelehrten  
und bleibt auf einer Seite stehen.*)

**EZECHIEL, JÜDISCHER CHOR**

Der Herr, er tröstet uns.

**4. BILD:**

**AN DEN WASSERN VON BABYLON**

(*Mehrere bärtige Männer stehen und sitzen um einen schlichten Tisch, zweifellos Gelehrte.  
Ein Schreiber steht an einem Pult. Eine kleine Menora deutet an, dass es sich um die  
Vorform einer Synagoge handelt.*)

**EZECHIEL**

Lies, Schreiber, vor, was jüngst der Herr uns offenbarte.

**DER SCHREIBER** (*nachdem er einen Moment den Passus suchte, zunächst flüchtig, fast  
nebenbei rezitierend*)

»Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde.«

(*mit jüdischem Chor*)

»Die Erde war öde und leer, Finsternis lag über der Urflut, und der Geist Gottes  
schwebte über den Wassern.«

**EZECHIEL**

Elender Dummkopf! Nicht diese Stelle!

**DER SCHREIBER** (*senkt den Kopf, sucht. Dann weiter deklamierend*)

Der Herr sah, wie groß die menschliche Bosheit auf Erden war.

Es reute ihn, den Menschen gemacht zu haben,

und er bekam Kummer in seinem Herzen.

Der Herr sprach

**DER SCHREIBER, JÜDISCHER CHOR**

»Ich will den Menschen, den ich geschaffen,

vom Erdboden vertilgen, vom Menschen

bis zum Kriechtier und zu den Himmelsvögeln.

Denn es reut mich, sie gemacht zu haben.«

**TAMMU** (*überrascht*)

Um Himmels willen!

**TAMMU, JÜDISCHER CHOR**

Der Gott unserer Väter

soll's gewesen sein, ...

**TAMMU**

der Gott Abrahams, Isaacs und Jacobs, ...

**JÜDISCHER CHOR**

... unser Gott?

**TAMMU**

der vormalig alles Leben hätte ausgelöscht?

**EZECHIEL** (*pompös, affirmativ*)

Auf's Wort gehorchen ihm die Elemente.

Und wo er zürnt, vertilgt er, was ihm widersteht.

**JÜDISCHER CHOR**

Der Gott unserer Väter soll's gewesen sein,  
der Gott Abrahams, Isaacs, und Jacobs,  
der vormals alles Leben hätte ausgelöscht?

**EZECHIEL**

Hört auf mich alle, blickt auf Abraham und Sara!

**JÜDISCHER CHOR**

Hört auf mich alle, die ihr trachtet nach dem Heil.  
Blickt auf den Fels, aus dem ihr gehauen,  
seht auf den Brunnenschacht, aus dem ihr gegraben seid.  
Blickt auf Abraham und Sara.

**TAMMU, JÜDISCHER CHOR**

O Schande über Israel!

**TAMMU**

Was weißt du überhaupt von jener Flut?  
Was hast du denn gesehen von dem Abubu, was von der großen Not, die damals  
über Adams Kinder kam?

**EZECHIEL**

Der Herr, er hat uns geoffenbart, was uns zu wissen davon heilsam ist.  
Nun steht's geschrieben

**EZECHIEL, DER SCHREIBER**

... und ist heiliges Wort.

**TAMMU**

Geschrieben steht's!  
Von Babels Büchern abgeschrieben!  
Prophet, Prophet!

**JÜDISCHER CHOR** (*erstaunt, entrüstet*)

Von Babels Büchern abgeschrieben? Wir? Geschrieben steht's!

**EZECHIEL** (*mit Pathos*)

Wir sind es nicht, die unterscheiden.  
Den Unterschied macht nur der Herr.  
Er unterschied uns von den Völkern,  
und trennte unser Wort von ihrem.  
Jetzt endlich weiter! Lies es vor!  
Bis wohin waren wir gekommen?

**DER SCHREIBER**

Wir hatten aufgehört beim Flug der Taube,  
die Noah aus der Arche dreimal steigen ließ.

**EZECHIEL**

Und weiter, was steht da?

**DER SCHREIBER**

Du wolltest wohl von Noahs erstem Dank berichten  
für seine und der Kreaturen Rettung.  
Als er bereitlegt, langsam und furchtbar und ergeben,  
heilige Messer, und zum Altar hin führt das bebende Opfer, seinen Sohn,  
da fielst du plötzlich bleich zu Boden und hören nicht noch sehen konntest du.

**EZECHIEL** (*in sich gesunken*)

Nicht hören, nicht sehen, in Gottes schwerer, schwerer Nacht.

**DER SCHREIBER** (*ratlos, etwas ungeduldig*)

Wie also soll ich weiter schreiben?  
Was für ein Opfer führte Noah aus, als er das heilige Messer hob  
und als das Reisig brannte lichterloh?  
Was für ein Opfer führte Noah aus?

*(Auf einer Projektionsleinwand sieht man ein Opferfeuer brennen. Daneben ein aus rohen Steinen aufgeschichteter Opfertisch. Hier können klassische Bilder von der Opferung Isaacs verwendet werden. Ein alter Mann führt einen jungen, dessen Hände gefesselt sind, zu dem Altar. Er hebt das Messer empor wie zum Gebet. Das Folgende wird im Rauch des Feuers unerkennbar.)*

**EZECHIEL**

So schreib in Gottes Namen hin:  
»Noah nahm von allen reinen Tieren,  
und bracht' die Gabe dar im Feuer.  
Der Herr aber roch den Wohlgeruch,  
den lieblichen, und sprach bei sich selbst:

**BABYLONISCHER CHOR** (*unsichtbar, hinter der Bühne, Gottes Stimme*)

»Ich will nicht noch einmal die Erde verfluchen ...«

**EZECHIEL**

Ich will nicht noch einmal die Erde verfluchen



#### BABYLONISCHER CHOR

... nicht noch einmal ... nicht noch einmal ...

#### EZECHIEL

Geh, Schreiber, geh, für heute ist's genug!

*(Vier Trompeter in babylonischer Kleidung treten rasch von links auf und leiten mit ihrer Fanfare einen Stimmungswechsel ein, wie vor einer fatalen Wende. Der unsichtbare Chor verstummt rasch. Ein Bote, in offizieller babylonischer Kleidung (Knabensopran), dringt im Eilschritt vor, gefolgt von Helfern in den Kostümen der Himmelskörper, mit den vielzackigen astralen Zeichen auf den Köpfen.)*

#### DER BOTE

Tammu, Mann von Israel, Freund des Königs. Gesegnet seist du, Auserwählter!  
Zum Tempel soll ich dich geleiten mit all den Ehren, die dem Heiligen gebühren.  
Bekränzen sollen wir dein Haupt, sie wollen dich erhöhen.  
Umringt von Ehrfurcht unsres Volkes sollst du zum Turm geleitet werden,  
wo die Götter beim Fest als Gabe dich empfangen.

*(Die Begleiter des Boten gehen zeremoniell auf Tammu zu und setzen ihm eine stierköpfige Krone auf den Kopf. Tammu sinkt nieder, von einer beklemmenden Ahnung ergriffen. In diesem Moment erscheint auf einer Projektionsleinwand hinter der Szene die Gestalt des Königs wie sie am Ende des zweiten Bildes zu sehen war, in pompöser Haltung, stark vergrößert – den gekrümmten Hirtenstab in der rechten Hand. Zur selben Zeit tritt er in gleicher Haltung als reale Person im hinteren Bühnenraum auf.)*

#### DER PRIESTERKÖNIG

Der gute Hirte der Schwarzköpfigen bin ich.  
Ins Innere des Königs schauen die Götter,  
was ihm das Liebste sei in dieser Stunde,  
darauf deuten sie und sagen:  
Gib es hin!

*(leiser, persönlich, innig zu Tammu)*

Wie einen Sohn hab ich dich lieb gewonnen.  
Geh hin zu Marduks Tempel,  
wo die Erhöhung auf dich wartet!

*(Die Erscheinung des Königs verschwindet – der reale König bleibt auf der Bühne. Am Bühnenhimmel geht erneut das von Kratern übersäte Gestirn auf, das im Vorspiel zu sehen war.)*

*Die Seele stößt einen Schmerzensschrei aus*

#### DER PRIESTERKÖNIG

Wie einen Sohn hab ich dich lieb gewonnen. Geh hin zu  
Marduks Tempel, wo die Erhöhung auf dich wartet!

#### DIE SEELE

Und nun in doppelter Gefahr, zweifach verloren.  
O wenn wir fliehen könnten! Doch wohin?

#### TAMMU

Die Flut ist nie vorüber, die Sterne zittern noch.

#### JÜDISCHER CHOR

Wohin?

Jahwe!

*(Die Begleiter des Boten stürzen auf die Bühne und führen Tammu ab.)*

#### JÜDISCHER CHOR

Nur ein unbekannter Gott könnte erlösen.

#### DIE SEELE

Zu ihm, dem Fremden, will ich Zuflucht nehmen.

#### JÜDISCHER CHOR

Du ferner, unbekannter Gott,  
zeig uns den Weg hinaus!

#### DIE SEELE

Du Hoher, Ferner, Unbekannter, zeig uns den Weg hinaus, nach  
Jerusalem aus Babylon.

#### TAMMU

Die Flut ist nie vorüber,  
die Sterne beben noch,  
mit ihnen zittern wir.

#### JÜDISCHER CHOR (zwei Hälften):

Jerusalem aus Babylon.

#### DIE SEELE

Er hätte fliegen sollen, mein Geliebter,  
zu einem Wunderflug jenseits  
von Mensch und Zeit.

## TAMMU

**Sie hätte fliegen sollen, meine Seele,  
zu einem Wunderflug jenseits von Mensch und Zeit.**

*(Tammu versucht erfolglos, sich loszureißen und zu fliehen)*

*(Die Seele fällt in Ohnmacht. Sie wird von Mitgliedern des jüdischen Chores aufgefangen.)*

**JÜDISCHER CHOR  
Jeruschalajm!**

## 5. BILD DAS OPFERFEST

*(Sobald sich der Vorhang öffnet, sieht man – in Voransicht den ganzen Bühnenraum einnehmend – den Kopf des Urdrachens Tiāmat. Der obere Rand des Schädels ist von Schilf und Sumpfgewächsen bedeckt, an seinen Schläfen wimmelt es von undeutlichen Gebilden, die man als Prototypen von Kröten, Schlangen, Salamandern identifizieren könnte. Der Drache – Chaos und Weiblichkeit in einem verkörpernd – hat sein Maul halb geöffnet und faucht artgemäß, eine Wolke aus Wasserdampf und glühenden Säuren ausspeiend. Vor dem Ungeheuer steht der König auf einer erhobenen Plattform, in seinem Prunkgewand den Gott Marduk darstellend. In einem Moment, als das Maul weit aufklafft, schießt der König mit seinem Kampfbogen einen leuchtenden Pfeil in die Gaumenhöhle des Drachen. Unter dessen tödlicher Wirkung stürzt der Kopf des Ungeheuers mit geschlossenem Maul nieder. Das Podium, auf dem der König steht, sinkt in den Bühnenboden, bis der Sänger zuletzt – mit dem Rücken zu den Zuschauern – auf ebener Erde stehend sich dem toten Monstrum gegenüber befindet. Zuerst betrachtet er das Untier, mit einer Mischung aus Grauen und Genugtuung. Es folgt ein Moment kosmischer Stille.)*

**DER PRIESTERKÖNIG** *(Während er die entsprechenden Worte singt, vollführt er mit den Händen eine Gebärde, die den Befehl zu einer ersten Unterscheidung ausdrückt.)*  
**Unterschieden sei das Obere vom Unteren.  
Getrennt das Helle von der Dunkelheit.**

*(Daraufhin öffnet sich das Maul langsam und kontinuierlich – während die Musik dieses Aufklaffens als Beginn des kosmogonischen Geschehens schildert: Aus dem Unterkiefer des Urdrachens entsteht die Erde, aus seinem Gaumen der Himmel.)*

*Die weitere Szene spielt sich in der ehemaligen Maulhöhle des Ungeheuers ab. Deren irdische Partie beherbergt die Stadt Babylon mitsamt ihrem Umland, angedeutet durch zinnenbewehrte Mauern im Hintergrund und ferne Bergzüge. Am oberen Teil der Welthöhle bzw. des Himmels erkennt man neben der aufgehenden Sonne und dem Morgenstern erneut den glühenden Mond, der hin und wieder Flammen emaniert.)*

*(Von links und rechts ziehen in farbenreichen Prozessionen die Volksgruppen Babylons, darunter auch die jüdische Gruppe, feierlich gemessen auf den Turm-Festplatz, angeführt von dem König und einem Gefolge aus Würdenträgern und Priestern. Das Folgende ist auf der oberen Plattform des Turms von Babylon situiert, die von drei Seiten her, von vorn sowie von rechts und links, über flache Freitreppen erreicht werden kann.)*

**JÜDISCHER UND BABYLONISCHER CHOR  
Zu ihren Völkern reisen froh die Götter,  
zu ihren Göttern strömen die Völker hin.  
Dem Himmel strebt die Erde entgegen,  
auf seine Erde kommt der Himmel zu.**

*(Der König ist jetzt nur mit einem schlichten langen Hemd bekleidet. Hinter ihm geht Tammu, festlich geschmückt, die Stierkrone auf dem Kopf. Die beiden haben die Bühnenmitte erreicht und dort haltgemacht. Beide schauen ins Rund, Tammu angsterfüllt, der Priester zweifelnd. Eine lodernde Feuerwand sinkt herab.)*

**JÜDISCHER UND BABYLONISCHER CHOR  
Du näherst dich der Götterschwelle,  
geläutert im Himmelsfeuer.**

*(Der König durchquert unversehrt die Flammenwand, er wendet sich um und wartet darauf, dass ihm Tammu folgt. Auch dieser geht ohne Schaden zu nehmen durchs Feuer. Die Feuerwand verschwindet, eine Wasserwand senkt sich nieder.)*

**JÜDISCHER UND BABYLONISCHER CHOR  
Gereinigt vom heiligen Euphratwasser  
geht ihr bald ins Verborgene ein.**

*(Der Priester geht weihevoll auf die Wasserwand zu und durchquert sie unversehrt. Indessen haben Gehilfen der Priester große Gefäße auf Rollen herbeigebracht – ein Priester taucht einen enormen Palmwedel in eines der Gefäße und besprengt mit dem gesegneten Wasser den König und Tammu, die nun das Gesicht den Zuschauern zugewandt dastehen.)*

**EIN PRIESTER** *(zum König)*  
**O Herr, ganz ohne Prunk stehst nun,  
mit leeren Händen,  
machtlos,  
namenlos,  
kronenlos,  
neu geboren,**

ohne Lüge du vor den hohen Göttern.  
Hast du gesündigt, sag es jetzt,  
bist du befleckt, so sprich.  
Hast eine falsche Grenze du gezogen?  
Hast eine richtige Grenze du nicht gezogen?  
Hast du anstatt »es ist nicht«, »es ist« gesagt?  
Hast du anstatt »es ist«, »es ist nicht« gesagt?

DER KÖNIG *(demütig)*

Ich weiß mich ohne Sünde, ohne Fehl.  
Mögen die Igigi meine Leber erforschen!  
Sollen mein Herz wägen die Annunaki!

DER PRIESTER *(geht auf den König zu und gibt ihm eine schallende Ohrfeige)*

Es werde gebannt,  
wodurch auch immer du gebannt gewesen!  
Tu, Herr, was deine Macht verlangt,  
Bring zum Altar die Opfergabe!  
Wende ab von deinem Volk  
die Flut und ihre Schrecken  
für alle Zeit.

*(Der jüdische Chor teils sich in eine Fluch- und eine Klagegruppe)*

JÜDISCHER CHOR, FLUCHGRUPPE

Mein Gott, mein Gott,  
du bist heilig, du thronst über dem Lobpreis Israels.  
Ich aber bin ein Wurm und kein Mensch ...

JÜDISCHER CHOR, KLAGEGRUPPE

An den Wassern von Babel,  
da saßen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten.

JÜDISCHER CHOR

Tochter Babel, du Zerstörerin!  
Wohl dem, der dir heimzahlt, was du uns getan!

BABYLONISCHEN CHORGRUPPEN *(sich autosuggestiv in Euphorien steigend)*

Ninurta, Herr,  
du Gott aus Göttern,  
Glanz aus Glanz.  
Dein Zorn, Herr, ist die Sintflut.  
Dein Antlitz ist der Himmel.

Deine Augenwimpern sind Sonnenstrahlen,  
Dein Kinn, Herr, ist Inannas Stern.  
Dein Gaumen ist die Wölbung des Himmels.  
Deine Zähne sind die göttliche Sieben,  
Deine Ohren sind Ea und Damkina.  
Dein Schädel ist Adad,  
deine Stirn ist Sala,  
dein Nacken ist Marduk,  
deine Kehle ist Sarpanitum,  
deine Brust ist Nabu,  
dein Oberschenkel Udgallu.

JÜDISCHER CHOR

Warum, mein Gott, hast du mich verlassen?  
Eli lama shabakhtani?  
O mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?  
Wir hängten unsere Harfen  
an die Weiden im schlimmen Land.  
Tochter Babel, du Zerstörerin!  
Wohl dem, der dir heimzahlt, was du uns getan!  
Wohl dem, der deine Kinder packt,  
und sie am Felsen zerschmettert! Israel!

*(Der jüdische Chor hebt kollektiv die Fäuste gen Himmel. Eine Prozession von Hofdienern setzt sich in Bewegung, die die Insignien der Königsherrschaft mit sich führen. Eines nach dem anderen wird vom Priester entgegengenommen und dem König überreicht: Zuerst wird dieser mit seinem Mantel bekleidet, dann mit seiner Krone, weiter mit den Tafeln der Vollmacht, die wie ein Amulett um den Hals getragen werden, schließlich mit dem imperialen Hirtenstab. Der Priesterkönig dreht sich in vollem Ornat zum Publikum. Von oben sinkt sehr schnell – wie ein sakraler Meteor – ein größerer schwarzer Kubus herab, dessen vorderer Wand offen steht. Die intensive Schwärze des Würfels, soll den Eindruck erwecken, sie könne jede Figur, die in ihr Inneres gelangt, assimilieren und auslöschen. Der Priesterkönig, wie von einem plötzlichen Zweifel ergriffen, bleibt zögernd am Rand des Kubus stehen und verharrt dort. Tammu und zwei Helfer des Königs, die Messer tragen, treten bereits durch die offene Seite in den Kubus ein. Der Priesterkönig verharrt in tiefem Zweifel am Rande des Kubus, unter den gebanntem Blicken des Chors. Als ob er sich einen Ruck geben müsste, tritt er als Letzter ins Innere des Kubus ein. Daraufhin schließt sich die vordere Wand, sodass das weitere Geschehen im Inneren des dunklen Würfels verborgen bleibt. Der Chor starrt während der Opferung Tammus gebannt auf den schwarzen Würfel, reglos quasi die Luft anhaltend.)*

*(Der schwarze Würfel verschwindet langsam nach oben, Tammu liegt reglos am Boden, ohne Zweifel tot, doch ohne sichtbare Wunde. Der Opferpriesterkönig tritt schwankend, von Entsetzen ergriffen, blutverschmiert aus dem Kubus heraus, ungläubig, den Mord an Tammu tatsächlich begangen zu haben.)*

## JÜDISCHER CHOR:

*(Schreckensschrei) Warum hast du mich verlassen?*

## DER PRIESTERKÖNIG

**Im Unzugänglichen geschieht viel,  
doch unter Sterblichen, wer kann es fassen?**

## BABYLONISCHER CHOR

**Denn Opfer will der Himmlischen jedes,  
wenn aber eines versäumt ward,  
nie hat es Gutes gebracht.**

## JÜDISCHER CHOR

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

*(Von links geht die Seele, von rechts Inanna auf den toten Tammu zu.)*

## DIE SEELE

**Ein Opfer zu viel,  
Phantomen hingeworfen.**

## INANNA

**Wo du jetzt hingehst,  
dahin gehe auch ich.**

## INANNA UND DIE SEELE

**Ein Opfer, ein Opfer zu viel**

*(Die beiden Frauen sehen sich an. Sie reichen sich nach einer Weile die Hände.)*

**bringt keinem den Frieden.**

**Tammu ... uns aufgetragen ist,  
was Witwen vor der Zeit obliegt: die Welt ...**

## INNANA

**... durch Zorn ...**

## DIE SEELE

**... durch Trauer ...**

## BEIDE

**... aus den Angeln heben.**

*(Orchesterzwischenpiel)*

## 6. BILD

### INANNA IN DER UNTERWELT

*(Der Vorhang hebt sich. Man sieht den Höllenberg, der aus einer silbern funkelnenden Masse besteht, wie von metallischem Lack überzogen. Sein Einlass befindet sich auf dem Gipfel, indessen sieben weitere Tore entlang einer abwärtsführenden Serpentinestraße angeordnet sind. Hinter dem Haupttor stehen zwei geharnischte Pfortner, den die Säulen gelehnt, reglos. Das siebente und letzte Tor befindet sich, etwas erhöht, rechts unten auf der Bühne – dem links stehenden Thronszitz Ereschkigals, der Todesgöttin, gegenüber. Diese sitzt in regloser Majestät da, dennoch heruntergekommen, das Haar seit einem Weltalter ungepflegt, mit einem altmodischen Büstenhalter und einem alten bunten Morgenmantel bekleidet. Sie starrt mit übergroßen Augen vor sich hin. Sie sollte von demselben Sänger dargestellt werden, der den König verkörpert. Hinter dem Thron, im tieferen Bühnenraum, sieht man im Schatten einen Wald von ypsilonförmigen Pfählen. An einem Teil der Pfähle hängen nackte Leichen, andere Pfähle sind noch leer. Man erkennt seitlich des Throns einen Stapel von übereinander gelegten Körpern. Während des kurzen Vorspiels sieht man Tatreicharbeiter einzelne Körper – Neuankömmlinge – von dem Stapel nehmen und an einen der Ypsilon-Pfähle aufhängen.)*

## DAS PHALLISCHE SEPTETT

**O, Tod, dein Geiz ist ohne Grenzen,  
nie wieder gibst du her, was du besitzt.  
Mach auf, mach auf, mach endlich auf!  
Tammu gib zurück.  
Oh müder Tod, ja, Tammu gib zurück.**

*(Am großen Höllentor kommt Turbulenz auf. Inanna erscheint vor dem Portal, strahlend mit allen Insignien, begleitet von einem Gefolge von Palasthuren und Damen aus der babylonischen City.)*

## INANNA

**Mach auf!**

## DAS PHALLISCHE SEPTETT

**Gib ihn zurück!**

## INANNA

**Wir haben Streit.  
Mach endlich auf!**

## DER TOD

**Plärrt, wo ihr wollt! Nicht vor meiner Tür!  
Ich höre etwas und höre nichts,  
ich sehe etwas und sehe nichts.  
Der Lebenspöbel, der ewig appelliert,  
hat mich seit jeher taub gemacht.**

**DAS PHALLISCHE SEPTETT**

Nimm dich in Acht!  
Du müder Tod,  
kläglich ist deine Unerbittlichkeit.

**DER TOD**

Ihr Töpel, die ihr glaubt,  
ich sei gemacht,  
mit irgendwem zu reden.

**DAS PHALLISCHE SEPTETT**

Geiziger Tod, mach endlich auf!  
Schwester Tod!

**INANNA**

Schwester Tod, ich steh vor deiner Tür.  
Mach auf!

**DER TOD**

Schwester Wollust, wer hat dir gesagt,  
dass ich dich sehen will?  
Zur Hölle kann ich dich nicht schicken,  
zur Erde schick ich dich.

**INANNA**

Schwester Tod, ich steh vor deiner Tür.  
Ich schlage dir die Türen ein, mach auf!

**DAS PHALLISCHE SEPTETT**

Ich wälz die Höllenringe um, die Toten lass ich los.  
Wir schlagen dir die Türen ein, mach auf!

**DER TOD** (*lethargisch*)

Nun, wenn du's willst, so komm herab.  
Doch fass dich kurz, zehntausend Jahre  
bin ich der Rede ganz entwöhnt.  
(*Zu den Pförtnern, lauter*)  
Öffnet das Tor und bringt sie vor mich.  
Verfährt nach den Gesetzen!

*Die Torwächter erwachen aus ihrem Stupor und führen Inanna an das erste Portal, an dem der Abstieg zum Tal des Höllenbergs beginnt. Das große Höllentor ist, nachdem es sich geöffnet hatte, wieder geschlossen. Inanna bleibt reglos stehen und lauscht verängstigt-fasziniert den Klängen und Echos der Unterwelt.)*

**BEIDE PFÖRTNER** (*förmlich*)

Herrin, tritt ein,  
der dunkle Palast soll sich an deinem Glanz freuen!

*(Einer der beiden nimmt ihr am ersten Tor der Unterwelt die Krone vom Kopf – womit die übliche Entkleidungszeremonie beginnt.)*

**INANNA** (*das erste Tor durchschreitend*)

Aber Pförtner, warum nahmst du mir fort die Tiara meines Hauptes?

**BEIDE PFÖRTNER:**

Also sind die Gesetze der Gebieterin!

**INANNA** (*Am zweiten Tor kommt Inanna dem Pförtner zuvor, indem sie selbst ihre Ohrgehänge abnimmt und sie dem Höllendiener überreicht.*)

Warum nahmst du mir fort die Gehänge meiner Ohren?

**BEIDE PFÖRTNER**

So sind die Gesetze der Gebieterin.

*(Inanna geht nun selbstständig von Tor zu Tor, wobei sie sich an jedem Tor eines ihrer Attribute entledigt.)*

**INANNA** (*am dritten Tor*)

Nun lege ich ab die Ketten meines Halses ...

(*am vierten Tor*) ... sogar den Schmuck der Brust werfe ich von mir.

(*Man hört leise Vokalisieren des toten Tammu*)

Ja, Schwester Tod, du siehst, ich achte die  
Gesetze deines Reiches hoch. Herrlich bist du auf deinem Thron.

**DER TOD** (*gleichsam gelähmt, bringt unverständliche Laute hervor*)

Uuaauu, aaauuaa, h-h-h-h.

*(Inanna am fünften Tor)*

Arm muss ich sein vor dir.

So leg ich auch den Gürtel meiner Hüften ab.

Sieh, Schwester Tod,

fast nichts bin ich in deiner Gegenwart.

So arm kann ich doch niemals sein,

dass ich dich nicht verehrte.

Gerecht bist du allein von allen.

Und Gleiches gibst du

wem auch immer.

DER TOD (*würgend*)

A...nanna  
mrdk, nanna,  
mrd  
uhu  
ugu  
uru  
Hhh Gmpf  
garra, garra, garra,  
uru, uru,  
garra, garra,  
maru, mara,  
mrdk, mrd,  
marugara, maragara,  
Uru, uru, uru, uru, gulu, gulu, gulu

INANNA (*am sechsten Tor*)

Und nun, da ich fast nichts mehr bin,  
und meine Spangen nicht mehr trage,  
sag ich dir eins,  
und sag's dir liebevoll:  
Sehr müde bist du, Schwester Tod,  
müd, müd, müd von Gerechtigkeit.

DER TOD (*wie erstickt*)

K-k-k-k-krf, t-t-t-p-p-mrdk,  
mrd-kr-k-mü.  
Müd, müd muss ich sein! Ein übermüder Überherr!  
Mrdk grmpf nebuktt tunnezarnur  
Nur ausgebrannt bin ich ein Gott.

INANNA

Müd, müd.  
Lass mich dir helfen,  
neue Kraft zu sammeln.

DER TOD (*jämmerlich*)

Erschöpft erfülle ich mein Amt.  
Entkräftet bin stark ich wie hundert Universen.

INANNA

Müd, Schwester, müde bist du.  
Du bist, ach Schwester, müde nur,

weil dir es in den Sinn nicht kam,  
von deinen Untertanen ohne Zahl  
von Zeit zu Zeit ans Leben  
einen umsonst zurückzugeben.  
Mach eine Ausnahme,  
eine einzige nur,  
und du hast frischen Atem  
für tausend, tausend Jahre.

DER TOD (*brüllend*)

Keine Ausnahme!  
Der Wahnsinn will den Tod verführen!  
Die Ausnahme! Die Pest besucht die Hölle!  
Der Wahnsinn den Tod!

*(Inanna streift ihr letztes Hemd ab und wirft es hin.)*

DER TOD

Uaaa! Die Ausnahme niemals  
Nnnnniiinnurta titgtigleser arrada-nebu  
Mrdk mrd mrd niie

INANNA

Ai ai ai

DER TOD

Uru uru uru  
Udu udu udu

INANNA (*durchbricht das siebte Tor, als ob sich ein Damm geöffnet hätte, und stürzt  
unbeirrt in diese letzten Bezirk des Todes.*)

Ja! Ja! Ja! Ja! Ja!

DER TOD

Nein! Nein! Nein! Nein! Nein!

INANNA (*ist nun am tiefsten Punkt, auf einer Ebene mit dem Tod angekommen.*)

Ach, Schwester Tod, sieh mich jetzt an!  
Warum bin ich zu dir gekommen?  
Ohne die Krone,  
ohne Ohrgehänge,  
ohne Halskette,  
ohne Juwelen,  
ohne Gürtel,

ohne Spangen  
ja, ohne das Schamtuch meines Leibes.

DER TOD (*unsicher*)  
Was willst du,  
Schwester Wollust?  
Was suchst du hier bei mir?

INANNA  
Du weißt es wohl!  
Schwester, du weißt es.

DER TOD  
Ich stehe fest, ich raste im Gesetz.  
Ich weiß von keinem Einzelnen.

INANNA  
Gerechte Schwester,  
o meine Schwester,  
sei einmal größer als du selbst,  
gib Tammu jetzt,  
Tammu der Sonne wieder  
Und lass ihn fallen,  
in die Liebe.

DER TOD  
Ich bin der Tod, weil ich die Regel bin.  
Niemand kehrt zurück.

INANNA  
Ich bin die Liebe, ich fordere das Wunder.

*(Für einige Momente stehen der Tod und Inanna einander Auge in Auge gegenüber; dann fällt Inanna wie tot zu Boden.)*

DER TOD (*schwankend*)  
Wahnsinn ist, Schwester,  
was du verlangst.  
Doch Lust auf Wahnsinn  
hast du mir gemacht!  
Die Ausnahme ...  
du sollst ... du sollst ...  
du sollst sie haben!

Die Regel breche ich!  
Ich herrsche!  
So geht denn hinauf!  
Ich will ihn fünfzig Jahre nicht mehr sehn!  
(*Zu den Dienern*) Schickt Tammu zu den Toren!

*(Inanna erwacht, streift sich ihr Gewand über und geht wie traumwandelnd auf Tammu zu. Die Unterwelthelfer bilden eine Menschentraube über Tammu, der dadurch ganz verdeckt ist. Wie in Zeitlupe entfernen sie sich nach allen Richtungen von ihm Tammu und Inanna gehen sonnambulisch aufeinander zu. Sie fasst ihn äußerst sacht bei der Hand. Beide beginnen mit ihrem vorsichtig-langsamem Aufstieg.)*

DER TOD (*mahnend*)  
Gib acht, Schwester, gib acht!  
Das Menschenfrauenaug soll ihn  
Nach oben tragen.  
Lässt es ihn los,  
fällt er im Nu  
an uns zurück  
und kommt nicht wieder.

*(Inanna und Tammu gehen den Torweg nach oben etappenweise zurück: Inanna, die vorangeht, schreitet umsichtig rückwärts, die Augen weit geöffnet. Es ist, als zöge nur ihr Blick ihn in die Oberwelt hinauf. Der Pförtner begleitet das Paar in einigem Abstand, während er die abgelegten Insignien an den Toren aufammelt. Während das Paar seinen Aufstieg vollzieht, spricht die Musik von Auferstehungsgewissheit.)*

DER TOD  
Das Menschenfrauenaug soll ihn nach oben tragen.  
So geht, strebt hinauf!  
Wollt blühen sollt glühen!  
Lebt im Licht! Ich warte.

*(Genau in dem Moment, in dem Tammu und Inanna am Höllenausgang ankommen und ins helle Tageslicht treten, erlischt das Licht auf der Bühne und setzt der Chor vom Triumph der Liebe über den Tod ein. Der Chor hat in den letzten vorhergehenden Takten durch alle Türen des Parketts den Zuschauerraum betrete. Das Folgende wird an festen Positionen an den Rändern des Zuschauerraums gesungen.)*

CHOR  
Babylon! Babylon! Babylon! Schamasch, Ninurta, Gilgamesch, Inanna,  
Schebetu, Ishtar, Girra usw.  
Ja!

## 7. BILD DER NEUE REGENBOGEN

*Die Szene spielt am Fuß des Turms. Einige Älteste aus Babylon stehen im Hintergrund auf der Plattform wie Beobachter einer Verhandlung. Das Planeten-Septett, das zuvor in astralen Prunkgewändern aufgetreten war, erscheint jetzt als Regenbogen-Septett, das im Bühnenhimmel schwingt. Jeder Sänger verkörpert ein Bogenstück. Die sieben Teile setzen sich nicht zu einem durchgehenden Bogen zusammen.*

*Im Orchester herrscht zunächst Unruhe, wie nach Gewitter, dann setzt eine quasi kosmogonische Sammlungs- und Ordnungsregung ein. Das unruhige Dröhnen der Klangschichten spricht von der Mühe, aus chaotischen Massen ein Gebilde zu formen, das als tönenden Weltordnung gelten mag.*

### DIE SEELE

Zurückgekommen bist du aus der Ewigkeit.

Nun lerne leben, lerne sein!

Trag auf dem Haupt bei Tag den Kranz aus Stundenblumen,  
fühl ihn bei Nacht und ehre die Minute und achte den Moment!

*TAMMU (verwirrt, noch wie sprachlos)*

Die Flut, die Flut ... ist nie ... die Flut ... die Flut ... ist nie vorüber.

*DAS REGENBOGEN-SEPTETT (feierlich-fröhlich und programmatisch)*

Das ist der neue Bund der Zeit.

Die Woche bringt uns Form und Ruhe.

Tag folgt auf Tag in festgefügter Reihe,  
still steigt die Sonne aus den Bergen sieben Mal,  
und sieben Abendsterne gehen auf,

und wie die Stunden glänzen

im Schrein des Tags,

strahlen die Tage an Marduks Wochen-Kronen.

Und alle Völker mögen nun in den Sieben heilsam wohnen.

*(in hoher Steigerung)* Ja, jeder Gott hat seinen Tag, und jeder Tag seinen Stern.

*DAS KIND (geht auf Tammu zu, gleichsam für den stumm dabei stehenden Priesterkönig zu ihm sprechend.)*

Oh Sohn! Ach, Sohn, Sohn aller Söhne!

Vergib dem blinden alten Mann.

*(an alle, ernst und medial)* Der alte Regenbogen taugt nicht mehr.

Ohnmächtig sind sie, Gott und Götter.

Kein Himmlischer hat die Flut bewirkt, und keiner darf versprechen,  
sie werde niemals wiederkehren.

### DAS REGENBOGEN-SEPTETT

Keiner darf versprechen,  
sie werde niemals wiederkehren.

### DAS KIND

Ihr Völker, lernt gefährlich leben.  
Baut Häuser, die schwimmen, baut Städte, die schweben.

### DAS KIND, DAS REGENBOGEN-SEPTETT

Und alle Völker mögen nun in den Sieben heilsam wohnen ...  
in den Sieben ...

### REGENBOGEN-SEPTETT

Ja, jeder Gott hat seinen Tag,  
und jeder Tag, ja seinen Stern.

### INANNA UND TAMMU

Wo du hingehst, dahin gehe auch ich.

Und wo du bleibst, da bleibe ich auch.

Denn dein Volk ist mein Volk.

Und dein Gott ist mein Gott.

Denn wo du hingehst, dahin gehe auch ich.

Und was du leidest, das leide ich auch.

### GESAMTES ENSEMBLE (ekstatisch)

Wo ihr hingeht, da wollen auch wir hingehen.

Dein Volk ist mein Volk und mein Gott ist dein Gott.

Und was ihr leidet, das leiden auch wir.

*(An der Wand erscheint eine Flammenschrift: Ich habe Freude an der Liebe, nicht am Blut des Opfers.)*

### DIE SEELE

Wohin ich jetzt gehe,

gibt es weder Tag noch Stunde.

Du findest,

Tammu, mich, wo du mich suchst.

Ich bin jetzt Licht,

für dich und alle Dinge.

Weit – hoch – herrlich, all überall, ja überall.

### CHOR

Babylon, die Flut, die Liebe Tammu und Inanna.



*(Die Seele fängt nun von innen her zu leuchten an, sie wird immer heller, sich gleichsam in eine Sonne verwandelnd – bis sie sich zuletzt völlig dematerialisiert hat und die ganze Bühne mit ihrer Aura erfüllt. Inanna und Tammu begeben sich ins Innere eines wie von Hieronymus Bosch entworfenen Raumschiffs und fliegen davon. Der Turm stürzt mit Getöse zusammen. Blitze zucken über die Trümmerlandschaft.)*

*(Licht aus)*

**NACHSPIEL:  
DAS STERNBILD DES SKORPIONS**

*(Das Licht geht zögernd wieder an. Auf einem dunkelblauen Nachthimmel erkennt man in großer Projektion das Sternbild des Skorpions.)*

**DER SKORPIONMENSCH** *(auf den Trümmern)*

**Ein Schatten, da.**

*(Pause)*

**Den Stachel richte ich darauf,  
in die Erscheinung bohre ich ihn.**

*(nach kurzem Moment der Besinnung, erkennend)*

**Mich selber hab ich gestochen.**

**Getötet ist das Beste, was ich hatte,**

**die Illusion vom sichern Heil.**

**Und doch, ich lebe ... lebe ... lebe.**

*(Der Skorpion verdoppelt sich, die verdoppelten Hälften teilen sich erneut. Eine Kettenreaktion von Teilung setzt ein, bis der ganze Bühnenraum von einem Skorpionen-  
Meer erfüllt ist. Die Tiere fliehen nach allen Seiten.  
Zuletzt ist die Bühne leer.)*

**ZWEI KINDER**

**Lirum Liraschekel**

**Minamene Tekel**

**nimma gibba Ruh.**

**Tota, tot bist du.**

**Tota gibba Ruh,**

**sackermimatekel**

**tot, juhu, biddu.**

**Lirumnimmaschekel**

**Minamenetekel.**

**Menezu Tekelzu**

**Tota gibba Ruh!**

**ENDE**

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDE R D I R E K T O R** Ronny Unganz

145

**REDAKTION** Roman Reeger

**MITARBEIT** Anna Bechtle

### TEXT- UND BILDNACHWEISE

Die Gespräche mit Jörg Widmann und Andreas Kriegenburg sowie der Text von Florian Henri Besthorn sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Handlung verfasste Roman Reeger.

Jan Assmann, Totale Religion, Wien 2016.

Stefan Maul, Die Religion in Babylon, [Originalveröffentlichung in: DAMALS. Das Magazin für Geschichte und Kultur 7, 2008, S. 26-31].

Eva Horn, Die Romantische Verdunklung. Weltuntergänge und die Geburt des letzten Menschen um 1800, in: Catherine Feik, Leopold Schlöndorff, Veronika Wieser, Christian Zolles, Martin Zolles (Hrsg.), Abendländische Apokalyptik: Kompendium zur Genealogie der Endzeit (Cultural History of Apocalyptic Thought / Kulturgeschichte der Apokalypse, Band 1), Berlin 2013.

Christoph Türcke, Fundamentalismus – maskierter Nihilismus, Springe 2003.

Peter Sloterdijk, Zeilen und Tage, Berlin 2012, Peter Sloterdijk, Neue Zeilen und Tage, Berlin 2018. Die Texte wurden teilweise gekürzt.

Die Produktionsfotos von Arno Declair entstanden bei der Klavierhauptprobe am 27. Februar 2019.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

**REDAKTIONSSCHLUSS** 1. März 2019

**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München

**DRUCK** Druckerei Conrad GmbH, Berlin



**HILTI** The  
Found  
ation.

**FREUNDE  
& FÖRDERER**  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**