



Georg Friedrich Händel

# BELSHAZZAR

# INHALT

BESETZUNG	5
HANDLUNG	6
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	9
DRAMATIS PERSONAE	10
DIE ANRUFUNG DES ORAKELS	14
Regisseur Herbert Fritsch im Gespräch über propagandistische Konzepte und geöffnete Wahrnehmung	
DAS PUBLIKUM HAT KEIN METRONOM	20
Dirigent George Petrou im Gespräch über die Grenzen der historischen Aufführungspraxis und über Händel im 21. Jahrhundert	
EIN ORATORIUM ALS MENETEKEL	28
Politik und Liebe in Händels <i>Belshazzar</i> von Wolfgang Behrens	
The Plot	36
In a nutshell	37
L'intrigue	38
L'essentiel	39
Özet bilgi	40
Konu	41
IMPRESSUM	44



# *BELSHAZZAR*

**Georg Friedrich Händel**

Oratorium in drei Akten

Libretto von Charles Jennens

Uraufführung am 27. März 1745 am King's Theatre in London



# BESETZUNG

## CHARAKTERE

Belshazzar

Nitocris

Cyrus

Daniel

Gobrias

Arioch

Ein Bote

Babylonier, Juden, Perser und Meder

## ORCHESTER

2 Oboen

1 Fagott

2 Trompeten

Pauken

Streicher

## CONTINUO

Cello

Theorbe

Cembalo

Orgel

# HANDLUNG

Während die Stadt Babylon vom medisch-persischen Heer belagert wird, klagt eine Mutter über das Schicksal ihres Sohnes – Königin Nitocris sieht den Niedergang des babylonischen Reiches heraufdämmern, dessen Merkmale von ihrem Sohn Belshazzar verkörpert werden: Eitelkeit, Korruption, Treulosigkeit und Unterdrückung.

Der assyrische Adlige Gobrias ist seit der Ermordung seines Sohnes durch Belshazzar von Rachedurst erfüllt und fest entschlossen, Vergeltung zu üben. Gemeinsam mit Cyrus, dem Anführer des persischen Heeres, schmiedet er Pläne, Babylon von der Herrschaft Belshazzars zu befreien und einen Machtwechsel herbeizuführen. Da das Fest des babylonischen Weingottes Sesach bevorsteht, bietet sich die perfekte Gelegenheit für eine Kriegslist: Der Euphrat soll umgeleitet werden, um am Festtag in die Stadt einzudringen. Der jüdische Prophet Daniel begrüßt diese Pläne, denn gemäß den Prophezeiungen Jesajas und Jeremias nähert sich der Untergang Babylons, was auch die Befreiung des jüdischen Volkes bedeuten würde.

Belshazzar hingegen sieht dem Fest voller Freude entgegen. Im Beisein der ins Exil gezwungenen Juden kündigt er ein berauschendes Gelage an; als gotteslästerlichen Gipfel plant er, den Wein aus den heiligen Gefäßen zu trinken, die sein Großvater Nebukadnezar einst in Jerusalem raubte. Vergeblich versucht Nitocris, ihren Sohn vor der Entweihung der Reliquien zu warnen. Berauscht vom Wein und im Lobpreis seiner Götzen versunken, fordert König Belshazzar den Gott Israels heraus. Doch die Antwort folgt sogleich: Eine geisterhafte Hand erscheint und schreibt flammende, unvergängliche Zeichen an die Wand.

Der König verspricht demjenigen Macht und Reichtum, der die Schrift zu deuten wisse. Der Prophet Daniel wird gerufen und offenbart Belshazzar das vernichtende Urteil Gottes: Die Tage seiner Herrschaft seien gezählt, er sei gewogen und für zu leicht befunden worden, und sein Reich werde unter den Medern und Persern aufgeteilt. Nitocris ahnt das drohende Unheil, wobei Daniel ihr keinen Trost zu spenden vermag: Von Belshazzar ist keine Umkehr zu erhoffen. Cyrus, Gobrias und das Heer stürmen in den Palast, während die Juden den Fall der babylonischen Götter besingen. In der darauffolgenden Schlacht fällt Belshazzar, womit sich die Prophezeiung erfüllt. Als Sieger verkündet Cyrus den Gott Israels als den einzigen Gott und verspricht die Heimkehr der Juden sowie den Wiederaufbau Jerusalems.





# DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- *Belshazzar* ist ein dramatisches Oratorium in drei Teilen, das von Georg Friedrich Händel in den Jahren 1744/45 komponiert wurde. Händel und sein Librettist entschieden sich für die Gattung Oratorium, da biblische Themen auf der englischen Opernbühne seit dem sogenannten *Blasphemy Act* von 1605 explizit verboten waren. Dem Werk wohnt jedoch ein deutlich theatralischer Kern inne: Libretto und Partitur enthalten sogar szenische Anweisungen, was eine bildhafte Inszenierung nahelegt.
- Das Libretto von Charles Jennens, der schon *Saul* und den *Messias* für Händel gedichtet hatte, basiert auf dem alttestamentlichen Bericht aus dem Buch Daniel (Kapitel 5) sowie auf antiken historischen Quellen von Herodot und Xenophon.
- Die historische Person Belshazzar (der englische Name für Belsazar) war nie König von Babylon. Allerdings kann seine Historizität durch den sogenannten »Nabonid-Zylinder«, der keilschriftliche Darstellungen von ca. 550 v. Chr. enthält, nachgewiesen werden. Vor der persischen Invasion unter König Kyros (im Englischen und im Libretto »Cyrus«) im Jahr 539 v. Chr. war Nabonid, Belshazzars Vater, der letzte anerkannte König von Babylon. Möglicherweise könnte eine Mitregentschaft von Vater und Sohn bestanden haben.
- Die Handlung des Oratoriums stellt einen historischen Moment dar, der sowohl welt- als auch heilsgeschichtlich von großer Bedeutung ist: Das Werk erzählt vom dramatischen Fall der Weltmacht Babylon. Dieser Zusammenbruch markiert jedoch zugleich die Befreiung der Juden aus der babylonischen Gefangenschaft und ihre Rückkehr nach Jerusalem, weshalb der persische König Kyros (Cyrus) im Buch Jesaja sogar als »Gesalbter« angesprochen wird.
- Die Uraufführung von *Belshazzar* fand am 27. März 1745 am King's Theatre in London in politisch unruhigen Zeiten statt. Händel wiederum sah sich als Theaterunternehmer zum wiederholten Male mit dem drohenden wirtschaftlichen Scheitern konfrontiert. In dieser schwierigen Gemengelage geriet die Uraufführungsserie tatsächlich zu einem (nicht zuletzt finanziellen) Misserfolg, zumal auf Grund von Erkrankungen kurzfristig wichtige Partien umbesetzt und umgeschrieben werden mussten.
- Für Herbert Fritsch kennt die Geschichte kein eindeutiges Gut oder Böse. Damit richtet er sich auch gegen eine Erzähltradition, in der die Rollen klar verteilt sind – der Prophet Daniel und der Perserkönig Cyrus stehen dort in der Regel für das Gute, Belshazzar wiederum für das Böse.

# DRAMATIS PERSONAE

## Die Charaktere aus *Belshazzar* und ihre historischen Vorbilder

**BELSHAZZAR** bzw. auf deutsch Belsazar oder, wie er im Babylon des 6. Jahrhunderts v. Chr. wohl hieß: Bel-šarru-ušur («Der Gott Baal schütze den König») wird im 5. Kapitel des biblischen Buchs Daniel als König Babylons bezeichnet. Was seinen Charakter betrifft, kommt der Autor des Buches Daniel schnell zur Sache: »König Belsazar machte ein herrliches Mahl für seine tausend Mächtigen und soff sich voll mit ihnen.« Belsazar wird in der Bibel zudem als Sohn des Königs Nebukadnezar II. behandelt, der während seiner Regentschaft Jerusalem eroberte und in der Folge dieses Feldzugs vor allem die Oberschicht der Juden nach Babylon verschleppte. Babylonischen Quellen zufolge war Belsazar jedoch der Enkel Nebukadnezars II. und nie babylonischer König. Immerhin führte er jedoch für seinen Vater, den König Nabonid, die Regierungsgeschäfte, wenn dieser in Kriegsangelegenheiten im arabischen Raum unterwegs war – was durchaus einmal ein paar Jahre in Anspruch nehmen konnte. Die Niederlage gegen die Perser, die zum Fall des babylonischen Reiches führte, hat jedenfalls Nabonid und nicht Belsazar zu verantworten. Möglicherweise war Belsazar sogar schon vor diesem Ereignis ermordet worden, was den Anlass für die Erzählung im Buch Daniel gegeben haben könnte. Das dort geschilderte gotteslästerliche Gelage Belsazars, auf dessen Höhepunkt »Finger wie von einer Menschenhand« erschienen, um auf die Wand des Palastes rätselhafte Zeichen zu schreiben, hat die Fantasie vieler Künstler:innen angeregt. Am berühmtesten sind neben Händels Oratorium wohl ein prachtvolles Gemälde Rembrandts (1634) sowie Lord Byrons Gedicht *Vision of Belshazzar* (1815) und Heinrich Heines Ballade *Belsatzar* (1820). 1931 wurde eine weitere prominente musikalische Fassung des Stoffes uraufgeführt: die Kantate *Belshazzar's Feast* von William Walton.

**NITOCRIS**, die Mutter Belsazars, wird weder in der Bibel noch in babylonischen Quellen erwähnt. Händels Librettist Charles Jennens stieß auf sie in den ungefähr 100 Jahre nach dem Untergang Babylons entstandenen *Historien* des griechischen Geschichtsschreibers Herodot. Diesem zufolge war Nitocris eine babylonische Königin, »die noch verständiger war als ihre Vorgängerin«. Diese ihr zugeschriebene Klugheit ließ sie zum Beispiel auf die Idee kommen, den Fluss Euphrat so umzuleiten, dass er als natürlicher Schutz Babylons gegen Eindringlinge dienen konnte – wie wir aus Händels Oratorium wissen, hat das am Ende nichts genutzt. Nitocris wird bei Herodot zwar nicht als Mutter Belsazars genannt, könnte es aber durchaus

gewesen sein. Wenn nicht, wäre sie als Gemahlin Nebukadnezars wenigstens seine Großmutter gewesen. Ihr Name deutet darauf hin, dass sie gebürtige Ägypterin war.

**DANIEL** ist ein jüdischer Prophet, dessen Geschichte ausschließlich durch das Alte Testament überliefert ist. Er wird als Knabe von Judäa nach Babylon verschleppt, dort jedoch, als Angehöriger der jüdischen Oberschicht, zum Hofdienst ausgebildet. Schon bei Nebukadnezar kann er sich als Traumdeuter auszeichnen. Für Belsazar wird er schließlich der Überbringer der schlechten Botschaft, da er die von Geisterhand an die Wand gemalten Zeichen zu Ungunsten des Königs zu deuten weiß. Obwohl Daniel am babylonischen Hof hoch geachtet war, wird er dem biblischen Bericht zufolge ein Profiteur des Niedergangs des Reiches: Er wird in Babylon als Statthalter eingesetzt. Neider verunglimpfen ihn daraufhin, und Daniel wird in eine Löwengrube geworfen. Einen Tag später kann er sie freilich unversehrt wieder verlassen, da ein Engel den Rachen des Löwen verschlossen hielt.

**CYRUS** bzw. auf deutsch Kyros (persisch: Kurosch) war von 559 bis 530 v. Chr. König von Persien. Er verfolgte eine durchaus aggressive Expansionspolitik, die in Kriegen gegen die Meder, die Lyder, gegen die griechischen Städte in Kleinasien und schließlich auch in der Eroberung Babylons 539 v. Chr. ihren Niederschlag fand. Seltsamerweise hat sich Kyros II. (auch »der Große« genannt) trotz dieser kriegerischen Handlungen weit über seinen Tod hinaus den Ruf eines überaus gerechten Herrschers erwerben können. Da sein Sieg über Babylon auch das Ende des Exils der Juden bedeutete, wurden ihm mitunter messianische Qualitäten zugeschrieben, so etwa im Buch Jesaja. Doch auch im antiken Griechenland (das mit dem persischen Großreich oft genug in heftige Auseinandersetzungen verwickelt war) wurde er als geradezu idealtypischer Regent gepriesen: Der Dichter Aischylos nennt ihn »des Glückes Sohn, der seinen Völkern allzumal den Frieden gab«, und auch der bedeutende Schriftsteller Xenophon (dem wir neben Platon unser Wissen über Sokrates verdanken) verfasste ein großes Werk, die *Kyrupädie* (»Die Erziehung des Kyros«), in dem Kyros alle nur erdenklichen Tugenden zugeschrieben werden. Vielleicht lassen alle diese Darstellungen aber weniger auf den wahren Charakter des Kyros schließen als vielmehr auf die Propaganda eines sehr erfolgreichen Herrschers.

**GOBRIAS** (babylonisch Ugbaru) war den historischen Quellen zufolge ein hochrangiger Babylonier, der auf die Seite der angreifenden Perser überlief – und weit über 100 Jahre später wusste der Grieche Xenophon plötzlich auch, warum: Der babylonische König hatte Gobrias' Sohn aus Neid getötet, weil dieser der weitaus bessere Bären- und Löwenjäger war. Der historische Gobrias wurde drei Jahre nach dem Sieg der Perser über Babylon zum dortigen Statthalter ernannt. Sollte der Prophet Daniel tatsächlich kurzzeitig Statthalter in Babylon gewesen sein, wie die Bibel (aber auch nur die Bibel) nahelegt, gehört Gobrias zu den Kandidaten, die ihn in die Löwengrube hätten werfen lassen können.





# DIE ANRUFUNG DES ORAKELS

Regisseur Herbert Fritsch  
im Gespräch über propagandistische  
Konzepte und  
geöffnete Wahrnehmung

Du hast von Beginn an – seit du 2008 in Halle die Komödie *Das Haus in Montevideo* inszeniert hast – einen unverkennbaren Regiestil, der von einer entfesselten Körperkomik geprägt ist. Seitdem hast du diesen Stil auf Dramen des bürgerlichen Realismus, auf Tragödien, auf Stücke ohne Inhalt, auf Konzertformate und dann auch auf Operette und Oper erweitert. Wie war das für dich, als du das erste Mal fürs Musiktheater inszeniert hast und dir plötzlich eine vieles festlegende Partitur den Rhythmus vorgegeben hat?

**Herbert Fritsch** Das ist im Grunde eine Frage nach der künstlerischen Freiheit. Man spricht immer von Kunstfreiheit, aber die Kunst war noch nie frei, denn sie hat immer einen Auftraggeber in irgendeiner Form. Die Künstler entwickeln dann manchmal eine Art von Paranoia und fühlen sich »bewacht« oder zumindest eingeengt. Mit der vorgezeichneten Musik verhält es sich ähnlich, man könnte denken, sie sei eine Einengung. Aber das ist genau der Punkt: Die Kunst braucht irgendeinen Rahmen, das kann ein Auftraggeber sein oder ein anderer äußerer Halt. Das ist die Startrampe, von der es losgeht. Und die Musik ist so eine Rampe, sie ist da, um einen zu inspirieren, zu Bewegungen, zu Vorgängen. Die Musik zwingt mich, zuzuhören und zu fragen: Was erzählt sie mir da? Ich kann sie dann für mich übersetzen, wobei das letztlich das Wunderbare an der Musik ist, dass sie immer Geheimnis bleibt. Ich kann ihr für Momente Bedeutung verleihen, wie ich das etwa mit manchen Koloraturen versuche, wenn ich sie zum Beispiel als ganz konkretes Schimpfen übersetze. Aber ich kann nicht sagen, dass die Musik dies oder jenes bedeutet. Was nicht heißt, dass sie keine Wirklichkeit hat: Wenn die Callas in *La traviata* singt, kann das so unerbittlich wirklich sein wie ein Verkehrsunfall. Jedenfalls scheint es mir sinnlos, davon zu sprechen, dass man von der Musik eingeengt wird. Ich fühle mich eher durch die Musik befreit. Sie kann einen hochheben oder sogar aus verzweifelten Situationen herausreißen – und das meine ich nicht therapeutisch. Sie stellt mit einem etwas an.

**Würdest du trotzdem sagen, dass dein Regiestil auf die verschiedenen Genres unterschiedlich reagiert? Oder lässt du die Genres auf deinen Stil reagieren?**

(lacht) Naja, wie man es nimmt. Was war zuerst da, die Henne oder das Ei? Das schaukelt sich gegenseitig auf. Wenn ich die Stücke auf meine Weise behandle, und es kommt noch Musik dazu, und das alles prallt aufeinander, dann kann man nicht vorhersagen, was da passiert. Das Unvorhersehbare, was dadurch entsteht, ist ja das Interessante. Ich setze mich nicht abends hin mit einem Bühnenbild-Modell, spiele eine CD ab und setze irgendwelche Figürchen in Bewegung. Das halte ich für einen falschen Vorgang. Ich verwende die Stücke und die Musik eher wie ein I-Ging-Spiel, wie ein Orakel. Meine Inszenierungen sind Anrufungen von Orakeln. Damit am Ende das Stück mir etwas erzählt und nicht ich dem Stück. Auf den Proben erlebe ich, dass die Musik Dinge erzählt, die ich noch nie mitgekriegt habe, auf einmal öffnet sich das Stück und fängt an zu erzählen. Das ist wie ein Ritual. Oft wollen die Regisseure den Stücken irgendetwas aufzwingen, etwas Politisches, die Werke sollen dann etwas ganz Bestimmtes erzählen. Das halte ich für katastrophal. Das ist Propaganda. Es braucht Demut und den Moment, in dem man sagt: »Wir wissen eigentlich gar nichts.« Das Stück ist wie ein Geist, der plötzlich anfängt zu agieren.

**Du hast jetzt dein Prinzip beschrieben, ohne Konzept zu beginnen. Du bist sozusagen der König der bewussten Konzeptlosigkeit. Du zeichnest aber auch für Bühne und Kostüme verantwortlich. Entsteht beim Entwurf der Ausstattung nicht automatisch ein Konzept?**

Wenn ich sagen würde, ich habe überhaupt kein Konzept, wäre das eine absolute Behauptung, und mit solchen Absolutheiten habe ich ein Problem. Meine behauptete absolute Konzeptlosigkeit darf man schon anzweifeln. Allerdings sind das Bühnenbild oder auch die Kostüme im Grunde willkürlich. Um ein Beispiel zu geben: Ich habe einmal ein Stück zugesagt, das ich gar nicht gelesen hatte, Offenbachs *Banditen* für das Theater Bremen. Ich hatte jedoch bereits eine Wahnsinnsidee für das Bühnenbild, weil ich in einer Ausstellung ein Kunstwerk gesehen hatte, für das ein Loch in den Boden des Ausstellungsraums hineingebrochen worden war. So ein Loch wollte ich bei den *Banditen* unbedingt auch haben, es wurde auch gebaut, und vor der ersten Probe habe ich das Stück endlich gelesen. Und ich dachte: »Mein Gott, was tue ich? Fünf verschiedene Handlungsorte! Das Loch passt überhaupt nicht.« Dann habe ich tief Luft geholt und das Stück gemacht. Mit dem Willkürlichen meine ich also, dass man sich Widersprüche und Widerstände schaffen muss. Wenn ich hier diese Treppe entworfen habe, heißt das nicht, dass ich eine Idee für *Belshazzar* hatte. Mir ist

einfach diese Treppe eingefallen, und golden ist die Treppe, weil Belshazzar ein König ist. Ohne jeden Hintergedanken. Daraus entsteht ein Spiel mit Herausforderungen. Genauso ist es mit der Schleppe, die Belshazzar bei uns hat. Ich wollte, dass das eine richtig lange Schleppe sein muss, und dann habe ich bei den Proben gemerkt, o Gott, diese Schleppe muss ja jetzt auch dauernd mit dabei sein, wie geht denn das jetzt? Das ist aber ein produktiver Widerstand. Es braucht diesen Widerstand – wie in der Elektronik. Insofern stellt das Bühnenbild eigentlich kein Konzept dar – ich hatte einfach Lust auf irgendein Bild. Und dieses Bild drängt mich dann in eine bestimmte Richtung. Als Schauspieler habe ich diese Zeiten erlebt, in denen die Konzepte großgeschrieben waren. Die Regisseure haben dann zu mir gesagt: »Das ist jetzt zu virtuos, das geht gar nicht. Es muss sich alles diesem Konzept einfügen, da gibt es keine Schauspielkunst.« Das war für mich furchtbar. Dagegen habe ich mich immer gestemmt. Für mich geht es um die Schauspieler und die Sänger und um das, was sie einfach toll können: ihre Kunst, zu schauspielern und zu singen.

### **Du hast nicht wirklich Berührungsgängste mit darstellerischen Stereotypen. Gibt es etwas Erhellendes oder sogar Aufklärerisches an Stereotypen? Und wann werden sie schädlich?**

Das ist eine schwierige Frage. Ich spreche lieber von Archetypen, und mit denen arbeite ich sehr gerne, um sie auf der Bühne aufeinanderzuhetzen, dass die Funken sprühen. Das kann natürlich eine Gefahr sein, vielleicht auch gerade in *Belshazzar*. Aber weil in dem Stück keiner so richtig gut wekommt, mache ich mir da keine großen Sorgen. Im Allgemeinen werden Stereotype heute eher gemieden, weil sie als diskriminierend oder denunzierend empfunden werden. In der Kunst ist jedoch immer viel Diskriminierendes und Denunzierendes dargestellt worden, und gerade das macht etwas mit den Zuschauern. Es greift sie an, und zwar nicht nur im Negativen, auch im Positiven. Wenn man die Titelfiguren im *Glöckner von Notre-Dame* oder *Rigoletto* ohne jede Behinderung spielen lassen würde, um Stereotype zu vermeiden, werden die Stoffe uninteressant. Umgekehrt kann es auch durchaus diskriminierend sein, wenn man strenge Regeln aufstellt, wer noch darstellen oder dargestellt werden darf.

**In *Belshazzar* singt der Prophet Daniel an einer Stelle eine Arie, die mit den Worten »Can the black Aethiop change his skin?« (»Kann der schwarze Äthiopier seine Hautfarbe ändern?«) beginnt. Die Tatsache, seine Hautfarbe nicht ändern zu können, gilt gleichermaßen für die Babylonier oder die Perser im Stück. Indem Daniel den Äthiopier wählt, bedient er sich eines rassistischen Stereotyps. Wie gehst du mit so einer Stelle um?**

Ich würde hier den Text auf keinen Fall ändern wollen, da ja auch die Figur des Daniel erst interessant wird, wenn sie zwiespältig ist. Ich sehe das als erzählerisches Moment. Wir können doch in einer solchen Geschichte nicht einfach aussparen, dass sich jemand rassistischer Muster bedient. Daniel zeigt sich in dieser Arie vor allem als jemand, der sehr unbedingt,

erbarmungslos und fanatisch ist. Als jemand, der nicht verzeihen kann. Und das zeigt er auch in seiner Sprache. Für mich würde das Problem eher dann beginnen, wenn ich das auslasse.

**Traditionell wird *Belshazzar* gewissermaßen heilsgeschichtlich gelesen, und dann sind die Rollen von Gut und Böse klar verteilt: Die Babylonier um Belshazzar sind die Bösen, die von Cyrus angeführten Perser, die die Juden befreien werden, sind die Guten. Du siehst das ganz offensichtlich anders.**

Ja, unbedingt. Das Denken in Gut und Böse, in Schwarz und Weiß, ist trivial. Genau darunter leiden wir momentan alle. Alle werden klar zugeordnet: Der ist gut, der ist böse, und wer sagt, dass der Böse gut ist, ist erledigt. Das kann ich nicht akzeptieren. Bei mir hat jede Figur in dem Stück irgendeinen Zacken weg, jede Figur stimmt irgendwie nicht, sie sind eben nicht so glatt und klar wie in einem *Batman*-Comic.

**Wenn du das Böse in Daniel andeutest, dann deutest du ja auch das Gute im herkömmlich so grundböse gelesenen König Belshazzar an, oder nicht? Ist dir Belshazzar sympathisch?**

Mir ist keine Figur sympathisch. Und mir sind sie alle sympathisch.

**Du hast mal im Vorfeld der Probenarbeit gesagt, dir komme die Musik Händels mitunter wie Jazz vor. Würdest du das jetzt, knapp drei Wochen vor der Premiere, immer noch sagen?**

Ich kann das gerade noch gar nicht richtig beurteilen, aber ich merke, dass die Musik durch George Petrou für mich einen ganz eigenen, besonderen Klang bekommt. Es entsteht da eine Musik, die ich mir so nicht vorgenommen oder vorgestellt habe. Dass mich manche Koloraturen an John Coltrane erinnern, das ist nach wie vor so. Aber noch mehr habe ich das Gefühl, diese Koloraturen erzählen geheimnisvolle Geschichten.

**Noch eine Frage zum Schluss: Wie würdest du diese geheimnisvolle Geschichte von *Belshazzar* kurz gefasst einem Kind erzählen?**

Na, das ist ja jetzt ein Anschlag. Eines kann ich immerhin sagen: Ich habe immer das Gefühl, dass Kinder meine Inszenierungen besser verstehen.

**Besser als Dramaturgen?**

(lacht) Ja, natürlich! Jedenfalls war einmal eine Inszenierung von mir auf Gastspiel in Chile. Am ersten Abend gab es quasi keine Reaktion des Publikums. Ein totaler Reinfall! Aus der desolaten politischen Situation heraus, aus der die Leute kamen, war das völlig verständlich: Sie konnten das Stück nicht lustig finden und fühlten sich eher veralbert. In der zweiten Vorstellung aber fing nach zehn Minuten ein kleines Kind zu lachen an, und dann fing auch die anderen Zuschauer zu lachen an, und sie lachten mit dem Kind bis zum Ende des Stücks. Das Kind hat durch seine Unschuld die Wahrnehmung der Zuschauer geöffnet. Im Übrigen mache ich alle meine Stücke nur für Kinder!





# DAS PUBLIKUM HAT KEIN METRONOM

Dirigent George Petrou im Gespräch über die Grenzen der historischen Aufführungspraxis und über Händel im 21. Jahrhundert

**Du bist Leiter der Internationalen Händel-Festspiele in Göttingen und dirigierst hier an der Komischen Oper Berlin bereits zum zweiten Mal nach *Messias* eine Händel-Produktion. Wann bist du denn Händel zum ersten Mal begegnet, und wann hast du dich zum ersten Mal für ihn begeistert?**

**George Petrou** Meine musikalische Ausbildung war interessanterweise überhaupt nicht barock geprägt. Als Pianist ging es bei mir hauptsächlich um das ganz klassische Mainstream-Klavierrepertoire: Bach, Mozart, Beethoven und ein großer Schwerpunkt auf Romantik. Als Pianist hatte man auch nicht wirklich die Möglichkeit, sich intensiv mit historischer Aufführungspraxis auseinanderzusetzen. Und dann hörte ich um 2009 oder 2010 herum in Athen meine erste Händel-Oper – ich glaube, es war *Serse*. Das hat für mich alles verändert, denn es war etwas völlig anderes als alles, was ich zuvor gehört hatte. Ich habe mich sofort in Händel verliebt. Ein weiterer entscheidender Wendepunkt war für mich schließlich die Aufnahme von *Ariodante* unter der Leitung von Marc Minkowski: Ich hatte wirklich keine Ahnung, dass Barockmusik so sein kann – so emotional, so bewegend, so aufregend. Das waren Eigenschaften, die ich bis dahin eher mit romantischer Musik verbunden hatte. Danach ging alles ziemlich schnell, und nicht zuletzt wegen der Händel-Opern habe ich mich dafür entschieden, Dirigent zu werden.

**Bei den Proben merkt man, wie wichtig dir in einem Stück wie *Belshazzar* sowohl die Worte als auch die szenische Geste sind. Es gibt ja diesen uralten Streit um den Vorrang von Wort oder Ton im Musiktheater – Salieri hat sogar eine Oper daraus gemacht: *Prima la musica, poi le parole* (»Erst die Musik, dann die Worte«). Tendierst du ein wenig auf die Seite: »Prima le parole«?**

Der tatsächliche Wortlaut ist wohl nicht das Wichtigste, auch wenn man die Worte natürlich verstehen sollte. Aber für mich ist im Musiktheater allgemein die Geschichte das Entscheidende. Sie bestimmt die Stimmung eines Stücks. Die Musik unterstreicht die Geschichte. Es geht also nicht um das einzelne Wort an sich, sondern darum, wie man für die Geschichte musikalische Bilder schafft, so wie ein Regisseur szenische Bilder schafft. Szenisches Bild und musikalisches Bild bedingen einander: Das musikalische Bild – egal, wie gut man es macht – funktioniert nicht, wenn die Bühne dagegen arbeitet. Und umgekehrt. Ich denke, dass meine Aufgabe als Dirigent im Grunde darin besteht, die Arbeit der Regisseurin oder des Regisseurs zu unterstützen. Aber natürlich müssen Regisseur:innen auch die Bedingungen der Oper berücksichtigen – und die sind sehr spezifisch, man darf nicht gegen sie arbeiten. Die Aufgabe von Regisseur:innen ist schwieriger als die von Dirigent:innen. Ich bekomme eine wunderbare Partitur als Ausgangspunkt – praktisch schon eine Gewinnerposition. Es kann eigentlich kaum schiefgehen. Regisseur:innen dagegen fangen bei null an. Sie bekommen eine Geschichte, sie bekommen die Musik – aber der Zugang dazu und das Bild, das daraus entstehen soll, beginnen bei null; es kann alles sein. Man kann mit nur einem einzigen Stuhl auf der Bühne anfangen und daraus Magie erschaffen, oder man kann das aufwendigste Bühnenbild und die prächtigsten Kostüme haben und trotzdem nichts erreichen. Je älter ich werde, desto mehr merke ich übrigens, dass ich keine Kompromisse mehr machen möchte. Kritik an meiner Arbeit akzeptiere ich völlig – aber ich akzeptiere nicht, dass meine Arbeit durch jemanden gefährdet wird, mit der oder dem ich nicht auf einer Wellenlänge bin. Trotzdem, ich wiederhole es: Meine Aufgabe ist es zu unterstützen, selbst wenn ich anderer Meinung bin. Und oft hat gerade diese Unterstützung dazu geführt, dass sich eine Produktion in eine Richtung entwickelt hat, die letztlich besser war, als sie es ohne Unterstützung gewesen wäre.

### **Mit Herbert Fritsch scheinst du aber tatsächlich auf einer Wellenlänge zu sein ...**

Er ist unglaublich, er ist extrem inspirierend. Was ich an Herbert bewundere, ist, dass er im Voraus gar nicht so viel festlegt, aber seine Inspiration funktioniert auf der Bühne auf fast magische Weise – er erschafft einfach Dinge aus dem Moment heraus. Und das ergibt dann vollkommen Sinn.

### **Wie wichtig sind historische Quellen für dich, wenn du zum Beispiel eine Tempoentscheidung triffst? Oder vertraust du auf deine persönliche Intuition? Du wählst ja manchmal ziemlich lebhaftes Tempi, besonders bei langsamen Arien ...**

Die Tempi hängen von vielen Faktoren ab. Sie haben auch sehr viel damit zu tun, was man auf der Bühne sieht. Es gibt nicht nur eine Wahrheit

– dasselbe kann auf viele verschiedene Arten gesagt werden, und genau das ist das Schöne daran. Sonst müssten wir einfach nur einen Knopf drücken und alles würde automatisch ablaufen. Es hat auch viel damit zu tun, was das Orchester einem gibt, wie es klingt. Ich kann nicht einfach ein Tempo im Kopf haben und darauf bestehen – ich muss hören, was ich von ihnen bekomme, und mich daran anpassen. Dasselbe gilt für die Sänger:innen. Bei einer bestimmten Stimme kann eine Arie in einem bestimmten Tempo wunderbar funktionieren, während sie bei einer anderen Stimme im gleichen Tempo zum Problem werden kann. Und auch das Tempo ist nie ganz exakt – es entwickelt sich innerhalb eines Stücks weiter. Man kann zum Beispiel sehr energisch beginnen, um ein bestimmtes Bild hervorzurufen. Und auch wenn man weiß, dass das Tempo später etwas langsamer werden wird, ist die Wirkung dieses Anfangs so stark, dass man nicht auf sie verzichten möchte. Zumal das Publikum ja kein Metronom in der Hand hat.

### **Aber noch einmal zu den historischen Quellen: Spielen sie eine große Rolle für dich?**

Ganz ehrlich: eher nicht. Ich habe zwar sehr viel gelesen, aber ich denke nicht, dass uns die Zeugnisse erlauben, wirklich zu einem konkreten Ergebnis zu kommen. Vielleicht bei einigen praktischen Dingen: Zum Beispiel wissen wir ungefähr, wie groß Händels Orchester war. Aber viel weiter reicht unser Wissen nicht. Wir wissen etwa aus einem Bericht, dass Händel im Rezitativ-Continuo eine Theorbe, zwei Cembali und ein Violoncello verwendet hat. Aber das bedeutet nicht, dass Händel nicht auch einen Kontrabass eingesetzt haben könnte – es ist ja das Zeugnis von nur einer einzigen Person. Als sich die Alte Musik-Bewegung konstituierte, gab es den starken Wunsch, authentisch zu sein. Die Fragen lauteten etwa: »Wie hätte Händel das gemacht? Müssen die Tempi hier schneller sein und dort langsamer?« Das hat sehr geholfen, denn dadurch entstand das, was wir heute historische Aufführungspraxis nennen. Doch dann kam der nächste Schritt: Nachdem wir diese Sprache gelernt und all diese technischen Fähigkeiten erworben hatten, mussten wir mit diesem Vokabular das ausdrücken, was wir als moderne Menschen ausdrücken wollen. Genau in dieser Phase befinden wir uns heute. Wir versuchen nicht mehr, authentisch zu sein, denn das ist unmöglich. Wir werden niemals genau wissen, wie Menschen im 18. Jahrhundert musiziert haben. Was wir entwickelt haben, ist vielmehr eine Art, die musikalische Sprache des 18. Jahrhunderts zu benutzen, um auszudrücken, was wir als Menschen des 21. Jahrhunderts empfinden. Wir versuchen nicht, Händel zu imitieren, sondern wir versuchen, Händels Musik innerhalb ihrer eigenen Regeln und Grenzen neu zu erschaffen, aber mit unserer heutigen Ästhetik.

Das ergibt auch völlig Sinn, denn wir sind keine Menschen des 18. Jahrhunderts. Wir sind anders. Wir haben eine andere Wahrnehmung von

Zeit: Unser Leben ist viel schneller. Wir hören viel lautere Klänge, als die Menschen des 18. Jahrhunderts sie je gehört haben. Das Lauteste, was sie in der Musik hören konnten, war wahrscheinlich eine Militärkapelle. Wir hingegen hören Clubmusik mit Lautstärken in Dezibel-Bereichen, die für einen Menschen des 18. Jahrhunderts völlig unvorstellbar gewesen wären. Wenn man eine Person aus dem 18. Jahrhundert heute hierherbringen würde, wäre sie wahrscheinlich innerhalb eines Tages taub. Auch unsere Körper sind anders. Wir werden weniger krank. Wenn wir einen Zahn ziehen lassen müssen, leiden wir viel weniger. Wir duschen jeden Tag, während zu Händels Zeiten in einem Orchestergraben vielleicht 30 oder 40 Menschen saßen, die sich seit mindestens einer Woche – vielleicht sogar länger – nicht gewaschen hatten. Was macht der Geruch menschlicher Körper mit der Konzentration während einer Aufführung? Das sind lauter kleine Details, aber am Ende summieren sie sich – und sie zeigen, dass es praktisch unmöglich ist, wirklich authentisch zu sein. Die einzige Möglichkeit wäre, in einer Zeitmaschine zurückzureisen, um zu hören, wie Mozart oder Beethoven tatsächlich gespielt haben. Ich bin mir allerdings nicht sicher, ob ich das möchte. Vielleicht reist man zurück, hört Mozart und denkt: »Na ja ... eigentlich spielen wir heute besser.« Das würde unser gesamtes kulturelles Fundament erschüttern.

**Bleiben wir bei aufführungspraktischen Fragen. Die Wiederholungen der A-Teile in Da-Capo-Arien werden oft für virtuose Verzierungen genutzt. Wie gehst du mit Ornamenten um?**

Man muss sie nicht unbedingt machen. Die eigentliche Idee des Da Capo ist, etwas zu betonen, das bereits gesagt wurde. Alles, was man hinzufügt, muss also das unterstreichen, was im ersten Durchgang ausgedrückt wurde. Vor allem muss es als Veränderung wahrgenommen werden. Wenn man etwas verändert, dann muss es etwas Deutliches sein, etwas, das die Emotion verstärkt. In diesem Fall bin ich für vieles offen. Virtuose Selbstdarstellung allerdings interessiert mich immer weniger. Für mich müssen Verzierungen wie improvisiert wirken und dürfen entsprechend nicht allzu elaboriert sein. In *Belshazzar* gibt es übrigens gar nicht so viele Möglichkeiten: Das meiste ist ohnehin schon ausgeschrieben, und wir haben nur sehr wenige Da-Capo-Arien.

**Auch die Continuo-Gruppe hat ja in der Ausgestaltung ihres Parts einen großen Raum für Improvisation.**

Beim Continuo sehe ich es fast umgekehrt: Es darf so reich wie möglich sein. Es ist gewissermaßen das Jazz-Element der Barockoper. Selbst wenn dieselbe Person spielt, wird sie nie zweimal genau dasselbe spielen. Jeder Abend wird ein bisschen anders sein. Mit einer brillanten Continuo-Gruppe hat man bei jeder Aufführung ein Überraschungsmoment. Und ich denke

wirklich, dass das Continuo so etwas wie das Flair einer Barockaufführung bestimmt. Ich kann mir kaum vorstellen, dass Menschen wie Bach, Händel oder Mozart mit ihren berühmten Improvisationstalenten ein schlichtes Continuo gespielt hätten. Grundsätzlich arbeite ich hier gern mit Leuten, die wissen, was ich möchte, und mit denen sich das über die Jahre entwickelt hat. Die Continuo-Gruppe ist tatsächlich etwas sehr Persönliches – sie ist in gewisser Weise Teil der Persönlichkeit des Dirigenten.

**Bevor Händel englischsprachige Oratorien schrieb, war er ein sehr erfolgreicher Komponist italienischer Opern. Würdest du sagen, dass es wahrnehmbare stilistische Unterschiede zwischen seinen italienischen Opern und den englischen Oratorien gibt?**

Ja, natürlich gibt es die. Die englischen Oratorien sind gewissermaßen eine Zusammenführung verschiedener Stile, die er zuvor schon verwendet hat. Zum Beispiel die großen Chöre: Solche umfangreichen Chorsätze hat er schon früher geschrieben, in Anthems und in vielen anderen Formen geistlicher Musik. Das Oratorium gab ihm jedoch die Möglichkeit, noch größere und komplexere Chöre zu schreiben, weil die Sänger:innen aus den Noten singen konnten. In der Oper hätte er diese Möglichkeit nicht gehabt, weil niemand das damals hätte auswendig lernen können. Was die Solist:innen betrifft, sind wir nicht so weit von den Opern entfernt. Was wir jedoch in *Belshazzar* – und in einigen anderen seiner Oratorien – finden, sind ausgedehnte Recitativi accompagnati, also vom Orchester begleitete Rezitative, die sehr charakteristisch sind. Ein Beispiel ist die große, wunderbare Szene der Nitocris am Anfang: ein Recitativo accompagnato, das stilistisch mit seiner enormen emotionalen Aufgeladenheit fast an eine spätromantische Oper erinnert.

**Zum Schluss eine Frage, die wir so auch Herbert Fritsch gestellt haben: Wie würdest du die Geschichte von *Belshazzar* kurz gefasst einem Kind erzählen?**

Ich würde sagen, es ist die Geschichte einer Mutter und eines Sohnes. Es ist eine Geschichte über das, was in der antiken griechischen Tragödie Hybris genannt wird und in der Religion Blasphemie – im Grunde ist es dasselbe. Der Unterschied ist nur, dass Hybris nicht nur eine religiöse, sondern auch eine menschliche Dimension hat. Ich möchte nicht belehrend klingen, aber wenn man über seine Grenzen hinausgeht, wenn man sich selbst überschätzt, dann kann man am Ende mit Zerstörung rechnen. Das ist im Kern die Geschichte.









# EIN ORATORIUM ALS MENETEKEL

## Politik und Liebe in Händels *Belshazzar*

von Wolfgang Behrens

Viele biblische Geschichten haben in der deutschen Alltagssprache ihre Spur hinterlassen, sei es das goldene Kalb, um das getanzt wird, seien es die Hände, die man in Unschuld wäscht, oder sei es das Land, in dem Milch und Honig fließt. Häufig spielen dabei auch Eigennamen eine Rolle, man denke etwa an das salomonische Urteil, das Kainsmal oder die Hiobsbotschaft. Relativ selten ist dagegen der Fall, dass ein Bibelwort in unübersetzter Form Eingang in die Umgangssprache gefunden hat – das Tohuwabohu (»wüst und leer«) des Bibelanfangs zählt dazu und nicht zuletzt auch das Menetekel, von dem man bis heute spricht, wenn ein Ereignis als warnendes Vorzeichen für kommendes Unheil interpretiert wird.

Dass dieses ursprünglich aus dem Aramäischen stammende Wort weiterhin verwendet wird, hängt natürlich mit der so überaus einprägsamen Geschichte zusammen, aus der es stammt: Im 5. Kapitel des Buches Daniel wird erzählt, wie vor den Augen des gotteslästerlichen Königs von Babylon Belsazar eine Geisterhand rätselhafte Zeichen an die Wand des Palastes schreibt. Einzig der hinzugerufene jüdische Prophet Daniel ist in der Lage die Schrift zu lesen: »Mene Mene Tekel Uparsin«. Eigentlich stellen diese Wörter nur eine Reihe von Gewichtseinheiten in abnehmender Folge dar – »Kilogramm Gramm Milligramm« wäre eine vergleichbare Wendung im Deutschen. Gemeint ist wohl, dass das babylonische Reich bzw. die Herrschaft Belsazars im übertragenen Sinne immer weniger Gewicht hat, also im Niedergang begriffen ist. Daniels Deutung ist allerdings um einiges plastischer – »gezählt, gewogen und geteilt« wäre die Kurzfassung, im Buch Daniel heißt es ausführlicher: »Mene, das ist, Gott hat dein Königtum gezählt und beendet. Tekel, das ist, man hat dich auf der Waage gewogen und zu leicht befunden. Peres, das ist, dein Reich ist zerteilt und den Medern und Persern gegeben.« (Peres ist die Singularform von Uparsin und klanglich zugleich eine Anspielung auf die Weltmacht, die nun übernimmt: die Perser).

Dass Geisterhände, Flammenzeichen und stürzende Könige eine starke Faszination auf die künstlerische Fantasie ausüben würden, ist nur zu verständlich. Die im deutschsprachigen Raum wohl prominenteste Fassung des Stoffes ist die Ballade *Belsazar* von Heinrich Heine, die mit den berühmt gewordenen Zeilen anhebt: »Die Mitternacht zog näher schon; / In stummer Ruh lag Babylon.« Der zentrale Vorgang der Handlung wird bei Heine folgendermaßen wiedergegeben:

*Und sieh! und sieh! an weißer Wand  
Da kam's hervor wie Menschenhand;*

*Und schrieb, und schrieb an weißer Wand  
Buchstaben von Feuer, und schrieb und schwand.*

*Der König stieren Blicks da saß,  
Mit schlotternden Knien und todenblaß.*

*Die Knechtenschaar saß kalt durchgraut,  
Und saß gar still, gab keinen Laut.*

*Die Magier kamen, doch keiner verstand  
Zu deuten die Flammenschrift an der Wand.*

*Belsazar ward aber in selbiger Nacht  
Von seinen Knechten umgebracht.*

Interessanterweise spart Heine die Entzifferung der Zeichen aus, der Prophet Daniel kommt nicht vor. Im letzten Reimpaar dagegen folgt der Dichter der biblischen Vorlage fast wörtlich (dort heißt es: »Aber in derselben Nacht wurde Belsazar, der König der Chaldäer, getötet.«), fügt aber die Knechte als Mörder ein, um das schmachliche Ende des Königs noch zu unterstreichen.

#### EIN JAKOBIT ALS LIBRETTIST: CHARLES JENNENS

Bereits 75 Jahre vor Heine hatten Georg Friedrich Händel und sein Librettist Charles Jennens die Belsazar-Geschichte zum Gegenstand eines großen Oratoriums gemacht. Wer sowohl Bibeltext als auch die Heine-Darstellung kennt, wird jedoch verblüffende Abweichungen im Gang der Handlung feststellen. Denn Belshazzar – wie Belsazar auf Englisch heißt – wird bei Jennens nicht einfach in der Nacht seiner Vision getötet (und schon gar

nicht von seinen Knechten), sondern er erhält im Perserkönig Cyrus (Kyros) einen konkreten Widersacher und fällt schließlich in offener Feldschlacht (für die Händel eigens eine rein instrumentale *Martial Symphony*, eine »kriegerische Sinfonie«, eingelegt hat). Tatsächlich gelingt dem Librettisten Jennens hier eine außerordentliche Synthese: Indem er neben der Bibel weitere Quellen hinzuzog, nicht zuletzt die *Historien* des Herodot, verortet er die Erzählung aus dem Buch Daniel historisch genauer und führt sie direkt parallel zur geschichtlich verbürgten Eroberung Babylons im Jahr 539 v. Chr. durch die Perser. Das Menetekel erfüllt sich somit auf der Ebene der erzählten Zeit des Oratoriums vollständig: Nicht nur der König fällt, sondern auch das babylonische Reich – und es fällt an die Perser und die sie unterstützenden Meder.

Nun könnte man diese Verknüpfung recht unterschiedlicher Quellentypen im Libretto für ein bloß geistreiches Spiel halten – wenn auch immerhin eines mit einer starken dramatischen Wirkung. Die englische Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts sah indes in den biblischen Geschichten mehr als nur Berichte aus ferner Zeit. Der 2024 verstorbene Kulturwissenschaftler Jan Assmann konstatierte, dass »im England der damaligen Zeit eine starke Identifikation mit dem alten Israel vorherrschte und die alttestamentlichen Stoffe daher als nationale Stoffe von durchaus politischer Zündkraft empfunden wurden. (...) Anders als in allen anderen Ländern herrschte hier eine Staatsreligion: die anglikanische Kirche. Das bedeutet, dass kirchliche und nationale Semantik und Symbolik hier zu einer Einheit verschmolzen. Daher war die Religion in England viel politischer als in Deutschland und Italien.« Demnach ist es alles andere als abwegig, in einem Oratorium wie *Belshazzar* auch nach einer politischen Botschaft zu suchen, die – vor allem vom Librettisten – gleichsam als Flaschenpost an das seinerzeitige Publikum gesendet wurde.

Tatsächlich ist von Charles Jennens bekannt, dass er dem (protestantischen) Haus Hannover, das seit 1714 den englischen Königsthron innehatte, die Gefolgschaft verweigerte und stattdessen dem (katholischen) Hause Stuart die Treue hielt. Nach den beiden Stuart-Königen James I. (= Jakob I.) und James II. wurde die Anhängerschaft der Stuarts als Jakobiten bezeichnet. Ebendiese Jakobiten witterten aber um das Jahr 1745 herum – dem Uraufführungsjahr des *Belshazzar* – Morgenluft. Charles Edward Stuart, der Enkel des 1688 in der *Glorious Revolution* (Glorreichen Revolution) abgesetzten Königs James II., hielt sich zu dieser Zeit im Exil in Frankreich auf und sammelte Unterstützung, um die englische Krone vom Haus Hannover zurückzuerobern. Der Rumor von der möglichen Rückkehr Charles Edwards lag in der ersten Jahreshälfte 1745 in London in der Luft – und wirklich brach der Stuart-Erbe schließlich im Juni nach Schottland auf und führte in den Monaten darauf einen Jakobitenaufstand an (in die englische Geschichte als »The Forty-Five« eingegangen), der anfänglich durchaus erfolversprechend verlief und erst 1746 entscheidend niedergeschlagen werden konnte.

Es fällt nicht schwer, in der Handlung des *Belshazzar*, der am 27. März und somit drei Monate vor der Ankunft Charles Edwards in Schottland

uraufgeführt wurde, eine Art Blaupause für die Jakobiten zu sehen. Sieht man die nach Babylon verschleppten Juden, zu denen auch der Prophet Daniel gehört, als die »nationale« Identifikationsgruppe des Stücks an, so leidet diese unter den Zumutungen eines Herrschers, der nicht der ihre ist. Die Jakobiten konnten nun mühelos dem damaligen englischen König George II. diese Rolle des ungeliebten Regenten zuschreiben, während der tugendhafte Befreier Cyrus, der von außen naht, mit Charles Edward Stuart gleichgesetzt werden konnte. In dieser Lesart hätte Charles Jennens mit *Belshazzar* recht unverhohlen seine politische Sympathie kundgetan und womöglich sogar zum Aufstand aufgerufen: das Oratorium als Menetekel für George II.

### BELSHAZZAR ALS FÜRSTENSPIEGEL

Eine seltsame Ironie der Geschichte ist freilich, dass Charles Jennens nicht nur den Stuarts huldigte, sondern auch ein bekennender Verehrer der Musik Händels war – und dieser war alles andere als ein Jakobit. Seine Karriere hatte ihn 1710 nach Hannover an den Hof des Kurfürsten Georg geführt – jener Georg, der vier Jahre später als George I. den englischen Thron besteigen sollte. Händels Erfolg in England war also von Beginn an mit dem Haus Hannover verknüpft, das selbstverständlich auch als sein wichtigster Arbeitgeber fungierte. Ob sich Händel darüber bewusst war, welche Interpretation sein *Belshazzar* aus jakobitischer Sicht zuließ, mag dahingestellt sein. Als Anhänger des Hauses Hannover hätte er das Libretto auch einfach als »Fürstenspiegel« deuten können, also als eine Mahnung an einen ohnehin schon weisen und gerechten Herrscher, dass er sich doch seine Tugenden bitte bewahren möge (solche »Fürstenspiegel« waren im 17. und 18. Jahrhundert äußerst verbreitet). In der recht gut überlieferten Korrespondenz zwischen Händel und Jennens finden sich jedenfalls keine Hinweise darauf, dass sich die beiden über die politischen Implikationen des Librettos ausgetauscht hätten.

Der Briefwechsel dokumentiert allerdings etwas Anderes: nämlich die unglaublich zügige Arbeitsweise Händels. Nachdem er sich für das Projekt des *Belshazzar* begeistert hatte, konnte es ihm gar nicht schnell genug gehen. Charles Jennens dagegen hatte, um eine wunderbar pointierte Formulierung Jan Assmanns zu zitieren, »ganz andere Vorstellungen von der Beziehung zwischen Werk und Zeit«. Sprich: Jennens brütete sein Libretto langsam aus, während ihm Händel die fertigen Passagen förmlich aus den Händen riss, um sie sofort in Musik zu setzen. Händel vermochte ein ganzes Oratorium in drei bis vier Wochen zu komponieren – in dieser Zeit schaffte Jennens nicht einmal einen Akt. Dem voraneilenden Komponisten blieb daher nichts anderes übrig, als ein weiteres Werk zwischenzuschalten – den *Hercules* –, bis er endlich das komplette Libretto für *Belshazzar* vorliegen hatte. In den Raffungen, die Händel schließlich am Text vornahm, zeigte er sich dann übrigens als genuiner und äußerst theaterpraktisch denkender Musikdramatiker. Auch wenn die Oratorien nicht szenisch aufgeführt

wurden – biblische Stoffe zu inszenieren war in England als blasphemisch verboten –, hat Händel die dramatische Wirkung seiner Werke genau gesteuert: Noch mehr als in seinen Opern wird seine Musik in den Oratorien zu einem regelrechten szenischen Raum.

### BELSHAZZAR ALS LIEBESGESCHICHTE

Sowohl Jennens als auch Händel haben freilich gewusst, dass – Schauer-  
effekte hin oder her – die Dramaturgie von Verbrechen und Strafe alleine noch nicht ausreicht, um eine gute Geschichte zu erzählen. Hierzu braucht es Charaktere, die zur Identifikation einladen. Dies tun weder der offenbar durch und durch verderbte Belshazzar (dessen bedingungslosem Hedonismus man freilich auch etwas Positives abgewinnen könnte) noch der Perserkönig Cyrus oder der Prophet Daniel, die beide als Werkzeuge der Vorsehung fast übermenschliche Züge tragen. Jennens hat daher zwei weitere in der Bibelgeschichte nicht erwähnte Figuren hinzuerfunden bzw. aus den historischen Quellen hinzugefügt: einen Vater und eine Mutter. Der Vater, Gobrias, ist ein zu den Persern übergelaufener Adliger, dessen Sohn von Belshazzar getötet wurde. Dieses ihm widerfahrene unverdiente Leid macht Gobrias automatisch zum Sympathieträger. Der Rachedanke, von dem er getrieben wird, ist allerdings emotional nicht komplex genug, um ihn zu einer wirklich interessanten Gestalt zu machen. Daher liegt die Hauptlast der Identifikation des Publikums auf Nitocris, der Mutter des Belshazzar. Sie erst ist es, die die Handlung des Oratoriums menschlich erlebbar macht. Sie vertritt einerseits die Stimme der Vernunft, indem sie schon in ihrer ersten grandiosen *Accompagnato*-Szene nach Art einer Geschichtsphilosophin über Aufstieg und Fall der Mächte meditiert. Auf der anderen Seite aber ist sie tief von der Liebe zu ihrem Sohn durchdrungen, weswegen sie angesichts seines ausschweifenden Treibens ein wahres Wechselbad der Gefühle durchlebt: Auf ihre anfänglichen Appelle und Mahnungen folgen zunehmend Ohnmachtszustände sowie eine quälende Zerrissenheit zwischen Hoffnung und Schmerz. Durch ihre Emotionalität gewinnt auch die Person Belshazzars an Tiefenschärfe – er reagiert auf sie durchaus gereizt mit Rechtfertigungen seiner selbst, doch gerade diese Gereiztheit zeigt, dass sie die wohl letzte Instanz darstellt, die ihn überhaupt noch erreichen könnte.

Durch Nitocris geht Händels *Belshazzar* weit über die bloße Nacherzählung des Bibelstoffs und der historischen Quellen hinaus. Nicht mehr der spektakuläre Effekt der Flammenzeichen schreibenden Geisterhand steht im Mittelpunkt; auch der Niedergang Babylons, der Aufstieg der Perser zur neuen Weltmacht und die Befreiung des jüdischen Volkes aus der babylonischen Gefangenschaft rücken in den Hintergrund. All dies wird nun zur (wenn auch prächtigen) historischen Kulisse für eine große Liebesgeschichte: für die so hingebungsvolle wie letztlich vergebliche Liebe einer Mutter zu einem missratenen Sohn.







# THE PLOT

While the city of Babylon is under siege by the Medo-Persian army, a mother laments the fate of her son—Queen Nitocris foresees the impending downfall of the Babylonian Empire, whose defining traits are embodied by her son Belshazzar: vanity, corruption, faithlessness and oppression.

The Assyrian nobleman Gobryas has been consumed by a thirst for vengeance ever since Belshazzar murdered his son, and he is determined to exact retribution. Together with Cyrus, the leader of the Persian army, he devises plans to liberate Babylon from Belshazzar's rule and bring about a change in power. With the festival of Sesach, the Babylonian god of wine, approaching, the perfect opportunity for a stratagem presents itself: the Euphrates is to be diverted so that it may flood the city on the day of the festival. The Jewish prophet Daniel welcomes these plans, for according to the prophecies of Isaiah and Jeremiah, the downfall of Babylon is near, which would also mean the liberation of the Jewish people.

Belshazzar, on the other hand, looks forward to the feast with great joy. In the presence of the Jews who have been forced into exile, he announces a lavish banquet; as the height of blasphemy, he plans to drink wine from the sacred vessels that his grandfather Nebuchadnezzar once plundered from Jerusalem. Nitocris tries in vain to warn her son against desecrating the relics. Intoxicated by wine and lost in the praise of his idols, King Belshazzar defies the God of Israel. The answer comes immediately: a ghostly hand appears and writes flaming, incomprehensible characters on the wall.

The king promises power and wealth to whoever can interpret the writing. The prophet Daniel is summoned and reveals to Belshazzar God's devastating judgment: The days of his reign are numbered; he has been weighed and found wanting; and his kingdom will be divided among the Medes and Persians. Nitocris senses the impending disaster, though Daniel is unable to offer her any comfort: There is no hope of Belshazzar's repentance. Cyrus, Gobryas and the army storm the palace, while the Jews sing of the fall of the Babylonian gods. In the ensuing battle, Belshazzar falls, thus fulfilling the prophecy. As the victor, Cyrus proclaims the God of Israel as the one and only God and promises the return of the Jews and the rebuilding of Jerusalem.

# IN A NUTSHELL

- *Belshazzar* is a dramatic oratorio in three parts, composed by George Frideric Handel in 1744–45. Handel and his librettist chose the oratorio form because biblical themes had been explicitly banned from the English opera stage since the so-called *Blasphemy Act* of 1605. However, the work has a distinctly theatrical core: the libretto and score even contain stage directions, suggesting a vivid staging.
- The libretto by Charles Jennens, who had already written the librettos for *Saul* and *Messiah* for Handel, is based on the Old Testament account from the Book of Daniel (Chapter 5) as well as on ancient historical sources by Herodotus and Xenophon.
- The historical figure Belshazzar was never king of Babylon. However, his historicity can be proven by the so-called »Cylinder of Nabonidus,« which contains cuneiform inscriptions dating from around 550 B.C. Before the Persian invasion under King Cyrus in 539 B.C., Nabonidus, Belshazzar's father, was the last recognized king of Babylon. It is possible that a co-regency between father and son may have existed.
- The plot of the oratorio depicts a historical moment of great significance in both world history and the history of salvation: the work recounts the dramatic fall of the world power Babylon. This collapse, however, also marks the liberation of the Jews from Babylonian captivity and their return to Jerusalem, which is why the Persian king Cyrus is even referred to as the »Anointed One« in the Book of Isaiah.
- The premiere of *Belshazzar* took place on March 27, 1745, at the King's Theatre in London during a time of political unrest. Handel, for his part, found himself once again, as a theater impresario, facing the threat of financial ruin. In this difficult situation, the premiere run indeed turned into a failure (not least financially), especially since important roles had to be recast and rewritten at short notice due to illness.
- For Herbert Fritsch, the story knows no clear-cut good or evil. In this, he also challenges a narrative tradition in which the roles are clearly defined – the prophet Daniel and the Persian king Cyrus typically represent good, while Belshazzar represents evil.

# L'INTRIGUE

Alors que la ville de Babylone est assiégée par l'armée médo-perse, une mère se lamente sur le sort de son fils – la reine Nitocris voit se profiler le déclin de l'empire babylonien, dont les caractéristiques sont incarnées par son fils Balthazar (Belshazzar en anglais) : vanité, corruption, trahison et oppression.

Depuis l'assassinat de son fils par Balthazar, le noble assyrien Gobrias, assoiffé de vengeance, ne songe plus qu'à la revanche. De concert avec Cyrus, chef de l'armée perse, il élabore un plan pour libérer Babylone du joug de Balthazar et instaurer un nouveau pouvoir. L'approche de la fête du dieu babylonien du vin, Sesach, est l'occasion parfaite : l'idée est de détourner l'Euphrate et d'envahir la ville le jour même de la fête. Le prophète juif Daniel approuve ces plans, car selon les prophéties d'Isaïe et de Jérémie la chute de Babylone est proche, et avec elle la libération du peuple juif.

Balthazar quant à lui attend les festivités avec une joie immense. En présence des Juifs contraints à l'exil, il annonce un festin somptueux et, pour comble de blasphème, il projette de boire le vin dans les vases sacrés jadis volés par son grand-père Nabuchodonosor à Jérusalem. Nitocris tente en vain de dissuader son fils de profaner ces reliques. Ivre et absorbé dans la louange de ses idoles, le roi Balthazar défie le Dieu d'Israël. Mais la réponse ne tarde pas : une main fantomatique apparaît et écrit sur le mur des symboles flamboyants et incompréhensibles.

Le roi promet pouvoir et richesse à celui qui saura interpréter les écritures. Convoqué, le prophète Daniel déchiffre et révèle le jugement sans appel de Dieu sur Balthazar : les jours de son règne sont comptés, il a été pesé et trouvé trop léger, son royaume sera partagé entre les Mèdes et les Perses. Nitocris pressent le désastre imminent et Daniel ne peut lui apporter aucun réconfort : Balthazar ne reviendra pas sur sa décision. Cyrus, Gobrias et l'armée prennent d'assaut le palais, tandis que les Juifs chantent la chute des dieux babyloniens. Dans la bataille qui s'ensuit, Balthazar tombe, accomplissant ainsi la prophétie. Vainqueur, Cyrus proclame le Dieu d'Israël comme le seul Dieu et promet le retour des Juifs et la reconstruction de Jérusalem.

# L'ESSENTIEL

- *Balthazar* est un oratorio dramatique en trois parties de Georg Friedrich Haendel, composé en 1744/45. Haendel et son librettiste avaient porté leur choix sur le genre de l'oratorio, les thèmes bibliques étant alors explicitement interdits sur les scènes d'opéra en Angleterre depuis la qualification de *Blasphemy Act* de 1605. L'œuvre n'en conserve pas moins une dimension clairement théâtrale. Le livret et la partition incluent même des instructions scéniques qui suggèrent une mise en scène imagée.
- Le livret du poète Charles Jennens, déjà auteur pour Haendel des textes de *Saül* et du *Messie*, est basé sur Le livre de Daniel (Chapitre 5) de l'Ancien Testament et sur des sources historiques antiques d'Hérodote et de Xénophon.
- Le personnage historique de Balthazar n'a jamais été roi de Babylone. Mais son existence historique est attestée par le « Cylindre de Nabonide » avec ses inscriptions cunéiformes datées d'environ 550 ans av. J.-C. Nabonide, le père de Balthazar, fut le dernier roi reconnu de Babylone avant l'invasion perse sous le roi Cyrus en 539 av. J.-C. Il est possible que le père et le fils aient alors partagé la régence.
- L'intrigue de l'oratorio aborde une phase historique d'importance majeure dans l'histoire du monde et du Salut : l'œuvre relate la chute dramatique de l'hégémonique Babylone. Cet effondrement néanmoins marque simultanément la libération des Juifs de leur captivité babylonienne et leur retour à Jérusalem – d'où le nom donné au roi perse Cyrus dans le Livre d'Isaïe : « L'Oint ».
- La Première de *Balthazar* eut lieu le 27 mars 1745 au King's Theatre de Londres dans une période de troubles politiques. Haendel se vit une fois encore dans le rôle d'un entrepreneur de théâtre menacé par un désastre économique. Dans ce contexte difficile, la série de Premières s'avéra en effet un échec, notamment financier, d'autant que d'importants changements de distribution et de réécriture furent nécessaires à la dernière minute pour cause de maladies.
- Pour Herbert Fritsch, l'histoire n'est pas une opposition tranchée entre le Bien et le Mal. Il va à l'encontre de la tradition narrative qui répartit trop clairement les rôles : le prophète Daniel et le roi perse Cyrus incarnant le Bien, Balthazar à l'inverse le Mal.

# KONU

Babil şehri Med-Pers ordusu tarafından kuşatılırken, bir anne oğlunun kaderi için feryat etmektedir – Kraliçe Nitokris, Babil İmparatorluğu'nun çöküşünün yaklaştığını görüyor. Bu çöküşün belirtileri, oğlu Belşassar'da somutlaşıyor: kibir, yolsuzluk, sadakatsizlik ve baskı.

Asurlu soylularından Gobrias, oğlunun Belşassar tarafından öldürülmesinden bu yana intikam ateşiyle yanıp tutulmakta ve intikam almaya kararlıdır. Pers ordusunun komutanı Kiros ile birlikte, Babil'i Belşassar'ın egemenliğinden kurtarmak ve iktidarı elinden almak için planlar yapar. Babil'in şarap tanrısı Şeşak'ın bayramı yaklaşırken, bir savaş hilesi için mükemmel bir fırsat doğar: Fırat Nehri'nin yatağı değiştirilerek bayram günü şehre girilecektir. Yahudi peygamber Daniel bu planları memnuniyetle karşılar, çünkü Yeşaya ve Yeremya'nın kehanetlerine göre Babil'in yıkımı yaklaşmaktadır ve bu, Yahudi halkının kurtuluşu anlamına da gelecektir.

Belşassar ise kutlamayı büyük bir sevinçle beklemektedir. Sürgüne gönderilmiş Yahudilerin huzurunda coşkulu bir ziyafet düzenleyeceğini ilan eder. Dine küfürün doruk noktası olarak, büyükbabası Nebukadnezar'ın bir zamanlar Kudüs'ten yağmaladığı kutsal kaplardan şarap içmeyi planlamaktadır. Nitokris, oğlunu kutsal emanetleri kirletmemesi konusunda uyarmaya çalışır, ancak çabaları boşunadır. Şaraptan sarhoş olmuş ve putlarını övmeye dalmış olan Kral Belşassar, İsrail'in Tanrısına meydan okur. Ancak cevap hemen gelir: Hayalet gibi bir el belirir ve duvara aevli, anlaşılmaz işaretler yazar.

Kral, yazıyı yorumlayabilen kişiye güç ve zenginlik vaat eder. Peygamber Daniel çağrılır ve Belşassar'a Tanrı'nın yıkıcı hükmünü bildirir: Hükümdarlığının günleri sayılıdır, tartılmış ve yetersiz bulunmuştur; krallığı Medler ve Persler arasında paylaşılacaktır. Nitokris yaklaşan felaketi sezer, ancak Daniel ona teselli veremez: Belşassar'ın dönüşü artık umulamaz. Kiros, Gobrias ve ordu saraya baskın düzenlerken, Yahudiler Babil tanrılarının düşüşünü şarkılarla kutlarlar. Ardından çıkan savaşta Belşassar ölür ve kehanet gerçekleşir. Zafer kazanan Kiros, İsrail'in Tanrısını tek Tanrı olarak ilan eder ve Yahudilerin vatanlarına dönmelerini ve Kudüs'ün yeniden inşasını vaat eder.

# ÖZET BİLGİ

- *Belşassar*, Georg Friedrich Händel tarafından 1744/45 yıllarında bestelenen üç bölümlük dramatik bir oratoryodur. Händel ve librettisti, 1605 tarihli *Blasfemi Yasası*'ndan bu yana İngiliz opera sahnesinde İncil'den alınmış konuların kesinlikle yasaklanmış olması nedeniyle oratoryo türünü tercih etmişlerdir. Ancak eserin içinde belirgin bir teatral çekirdek bulunmaktadır: Libretto ve partiyon, sahne talimatları dahi içermektedir, bu da görsel bir sahnelemeyi çağrıştırmaktadır.
- Daha önce Händel için *Saul* ve *Mesih*'in librettolarını yazmış olan Charles Jennens'in librettosu, Eski Ahit'in Daniel Kitabı'ndaki (5. bölüm) anlatıma ve Herodot ile Ksenofon'un antik tarihsel kaynaklarına dayanmaktadır.
- Tarihi kişi Belshazzar (Belşassar'ın İngilizce adı), hiçbir zaman Babil kralı olmamıştır. Ancak, MÖ 550 civarında yazılmış çivi yazısı metinleri içeren »Nabonid Silindiri« sayesinde, onun tarihsel varlığı kanıtlanabilir. MÖ 539'de Kral Kiros (İngilizce ve libretto'da »Cyrus«) önderliğindeki Pers istilasından önce, Belşassar'ın babası Nabonid, Babil'in son tanınan kralıydı. Muhtemelen baba ve oğul arasında bir ortak hükümdarlık söz konusu olmuş olabilir.
- Oratoryumun konusu, hem dünya tarihi hem de kurtuluş tarihi açısından büyük öneme sahip tarihsel bir anı yansıtır: Eser, dünya gücü Babil'in dramatik çöküşünü anlatır. Ancak bu çöküş, aynı zamanda Yahudilerin Babil esaretinden kurtuluşunu ve Kudüs'e dönüşünü de simgeler. Bu nedenle, Yeşaya Kitabı'nda Pers Kralı Kiros (Cyrus) »Meshedilmiş« olarak anılır.
- *Belşassar*'ın prömiyeri, siyasi açıdan çalkantılı bir dönemde, 27 Mart 1745'te Londra'daki King's Theatre'da gerçekleşti. Händel ise bir tiyatro işletmecisi olarak bir kez daha ekonomik çöküşün eşiğiyle karşı karşıya kalmıştı. Bu zorlu koşullarda, prömiyer serisi gerçekten de (özellikle mali açıdan) bir başarısızlıkla sonuçlandı, üstelik hastalıklar nedeniyle önemli roller son anda yeniden dağıtılmak ve yeniden yazılmak zorunda kalmıştı.
- Herbert Fritsch'e göre tarihte kesin bir iyilik ya da kötülük yoktur. Böylelikle, rollerin net bir şekilde dağıtıldığı bir anlatı geleneğine de karşı çıkmaktadır – bu geleneğe göre Peygamber Daniel ve Pers Kralı Kiros genellikle iyiliği, Belşassar ise kötülüğü temsil eder.





## IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin  
@Schillertheater  
Dramaturgie  
Schillerstraße 9, 10625 Berlin  
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz  
Generalmusikdirektor  
Redaktion  
Fotos  
Layoutkonzept  
Grafik  
Lektorat  
Druck

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking  
James Gaffigan  
Wolfgang Behrens  
Jan Windszus Photography  
www.STUDIO.jetzt Berlin  
Hanka Biebl  
Theresa Rose  
Druckhaus Sportflieger

Musikalische Leitung  
Inszenierung, Bühnen-  
bild und Kostüme  
Bühnenbild-Mitarbeit  
Kostüm-Mitarbeit  
Dramaturgie  
Chöre  
Licht

Premiere am 28. März 2026  
George Petrou  
Herbert Fritsch  
Olga Anabel Steiner  
Sascha-Alexander Todtner  
Wolfgang Behrens  
David Cavellius  
Olaf Freese

Quellen

Die Gespräche mit Herbert Fritsch und George Petrou führten Wolfgang Behrens und Gabriela Losada Díaz. Der Artikel von Wolfgang Behrens ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Handlung und Das Wichtigste in Kürze stammen von Gabriela Losada Díaz, die Dramatis personae von Wolfgang Behrens. Übersetzungen von Saskya Jain (Englisch), Monique Rival (Französisch) und Kemal Doğan (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Robert Murray, Soraya Mafi, Chorsolisten  
S. 4: Robert Murray, Chorsolisten  
S. 7: Soraya Mafi, Vocalconsort Berlin  
S. 8: Philipp Meierhöfer  
S. 12–13: Robert Murray, Chorsolisten  
S. 18–19: Robert Murray, Soraya Mafi, Chorsolisten  
S. 25: Soraya Mafi  
S. 26–27: Soraya Mafi, Ray Chenez, Vocalconsort Berlin  
S. 33: Robert Murray, Soraya Mafi, Chorsolisten  
S. 34–35: Chorsolisten  
S. 42–43: Ray Chenez, Vocalconsort Berlin  
S. 45: Robert Murray, Chorsolisten



(Fotos von der Klavierhauptprobe am 19. März 2026)



# Fünf Euro sparen



## ... mit der Berliner Sparkasse

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/  
opernrabbatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabbatt)



Berliner  
Sparkasse

# FÖRDERN ERMÖGLICHT!

Sind Sie auf den Geschmack gekommen? Noch mehr Komische Oper Berlin gibt's bei uns im Förderkreis!

**MEHR VIELFALT, MEHR MUSIK, MEHR OPER!**

Als Mitglied ermöglichen Sie die Umsetzung künstlerischer Projekte und Vermittlungsprogramme sowie die Ausbildung junger Sänger:innen und Musiker:innen. Außerdem werden Sie zu Empfängen und besonderen Veranstaltungen eingeladen!

Kartenkontingente  
für Premieren  
und exklusive Reisen  
ab der Stufe  
**FÖRDER:IN**

Zwei Karten für  
Premieren  
und Einladung zu  
Premierenempfängen  
ab der Stufe  
**PREMIERENCLUB**

Individuell  
auf Sie abgestimmte  
Erlebnisse im  
**PATRON'S'  
CIRCLE**

Einzigartige Einblicke  
hinter die Kulissen  
sowie Einladung zum  
Abendessen mit der Intendanz  
ab der Stufe  
**INTENDANT:INNEN  
CIRCLE**

Freier Eintritt  
zu Generalproben  
für  
**JUNGE  
FREUND:INNEN**

25% Rabatt  
auf zwei Karten  
pro Vorstellung mit  
der *FörderCard*  
•  
Kartenkontingente für  
Generalproben  
•  
Spannende  
Veranstaltungen

FÖRDERN SIE MIT UNS!  
ALLE INFOS ZU UNSEREN ANGEBOTEN  
FINDEN SIE HIER:



[komische-oper-berlin.de/foerderkreis/](https://komische-oper-berlin.de/foerderkreis/)

**FÖRDER  
KREIS**   
KOMISCHE  
OPER BERLIN

Komische  
**OPER**  
BERLIN •

