

Jan Assmann

Das Oratorium als Oper

Händels BELSHAZZAR

Der Fall Georg Friedrich Händels, dessen 250. Todestags wir im nächsten Jahr gedenken, ist von ganz besonderem Interesse im Zusammenhang der Theorie des »kulturellen Gedächtnisses«, die meine Frau, Aleida Assmann, und mich seit über 20 Jahren beschäftigt. Illustriert er doch in einzigartiger Weise die Unterscheidung zwischen Kanon und Archiv, d.h. zwischen dem eng umgrenzten Bestand an hochverbindlichen, für das Selbstbild einer Gesellschaft unverzichtbaren und in ununterbrochener Zirkulation immer wieder gelesenen, betrachteten oder aufgeführten Werken und ihrer in diesem Sinne »unsterblichen« Schöpfer einerseits und dem unüberschaubaren Bestand von aus solcher Zirkulation herausgefallenen und allenfalls in Archiven bewahrten Werken und deren weitgehend vergessenen Schöpfern andererseits. Händel nun ist ein Komponist, der beiden Ordnungen angehört. Als Oratorienkomponist gehört er unzweifelhaft von Anfang an in den Kanon und ist nie auch nur zeitweilig in Vergessenheit geraten, als Opernkomponist dagegen war er über fast 200 Jahre eine Figur des Archivs, in dem er erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, der »Händel-Renaissance«, wiederentdeckt wurde.

Der Kanon ist eine sehr anspruchsvolle Kategorie, und es könnte sein, dass Händel überhaupt der erste Komponist ist, der es auf Anhieb in den Kanon der Unsterblichkeit geschafft hat. Auch das macht seinen Fall so besonders interessant. Das wichtigste Instrument der Kanonisierung ist der Kommentar; für bildende Kunst und Musik erfüllt diese Aufgabe die Biographie. Was die bildende Kunst angeht, hatte Vasari hier die entscheidende Pioniertat vollbracht; er hat die Künstler der italienischen Renaissance kanonisiert. In der Musik aber ist Händel der erste, dem die Ehre einer Künstlerbiographie zuteil wurde, und zwar durch John Mainwaring, dessen Händel-Biographie schon 1760, unmittel-

bar nach Händels Tod erschien. Diese Biographie, die »*Pantheonisierung*« durch ein Grabmal in der Westminster Abbey und die ununterbrochene Präsenz einiger Oratorien im englischen und bald auch europäischen Repertoire sind sichere Merkmale eines festen Platzes im Kanon des europäischen kulturellen Gedächtnisses, wie sie dann erst wieder bei den Wiener Klassikern, Haydn, Mozart und Beethoven zu beobachten sind. Bach blieb bekanntlich bis weit ins 19. Jh. hinein ein Geheimtip, Gegenstand professionellen Studiums, aber nicht der Bildung und des Repertoires.

Dem steht Händels Schicksal als Opernkomponist gegenüber. Hier kann noch nicht einmal von einem professionellen Geheimtip die Rede sein. Seine über 40 italienischen Opern waren allesamt nicht nur aus dem Repertoire, sondern auch aus dem Bewusstsein verschwunden, keine davon wurde nach Händels Tod vor 1920 wieder aufgeführt und keine Spuren ihrer Kenntnis zeigen sich im Werk späterer Komponisten. Dabei stehen aus heutiger Sicht diese Opern in keiner Weise an Qualität hinter den Oratorien zurück. Auch Händel selbst hat seinen Oratorien keinen höheren Aufwand an Zeit und Sorgfalt gewidmet als seinen Opern; in beiden Gattungen war für ihn die Komposition eine Sache von 3–4 Wochen. An diesem Beispiel zeigt sich, dass Kanon eine Kategorie der Rezeptionsgeschichte, ein Rezeptionsschicksal ist. Händels doppeltes Schicksal, als Opernkomponist in Vergessenheit geraten, als Oratorienkomponist aber bruchlos in den Kanon der unsterblichen, zeitlos massgeblichen Meister eingegangen zu sein, hat nichts zu tun mit der musikalischen Qualität seiner Schöpfungen. Die Opern insbesondere der 20er Jahre, GIULIO CESARE, TAMERLANO, RADAMISTO, RODELINDA bilden einen Höhepunkt nicht nur des Händelschen Schaffens, sondern der Operngeschichte überhaupt und erweisen Händel als einen der grössten Musikdramatiker der Geschichte, der auf gleicher Höhe mit Mozart, Verdi und Wagner zu sehen ist. Was konnte ihn dazu gebracht haben, sich von dem Feld seiner ureigensten, überragenden Begabung, der Oper, abzuwenden und sich in einer neuen, nicht-szenischen Gattung, dem Oratorium, zu versuchen? Denn um eine Wende handelt es sich; diese Gattungen mischen sich nicht in Händels Werk, sondern lösen sich ab. Um das Jahr 1738 machte Händel eine Wandlung vom italienischen Opern- zum englischen Oratorienkomponisten durch. Die Hintergründe dieser Wandlung bilden das Rätsel, dem ich mich nun zuwenden möchte.

Zunächst bieten sich biographische Gründe an. Händels Wandlung vom Opern- zum Oratorienkomponisten war ein schwerer gesundheitlicher Zusam-

menbruch vorhergegangen. Zeitgenössische Quellen schreiben von Schlaganfall, einhergehend mit Depression, Apathie und mentalen Störungen. Händel konnte aber wie durch ein Wunder bei einem Kuraufenthalt in Aachen seine Gesundheit wieder vollkommen herstellen. Ins Leben und nach London kehrte er als Oratorienkomponist zurück. Nichts schien der älteren Händelforschung näher zu liegen als die Annahme, dass diese Lebenskrise bei ihm eine Art Konversion auslöste, so als sei Händel nun, knapp dem Tode entronnen, fromm geworden und habe sich, ähnlich wie man das bei Heinrich Schütz annahm, von der weltlichen Oper abgewandt und geistlichen Stoffen verschrieben. In den Quellen deutet jedoch nichts bei Händel auf eine solche Wendung hin. Die schwere Krise führte bei ihm, wie so oft, zu einem Kreativitätsschub, aber wohl nicht zu einer religiösen Umorientierung. Sicher wird ihn die an ein Wunder grenzende Genesung mit tiefer Dankbarkeit erfüllt haben und sicher drückt sich diese neugewonnene Lebenskraft und Lebensfreude auch in den Jubelchören seiner Oratorien aus, die in einer Oper keinen Platz hätten finden können. Die eigentlichen Gründe für seine Wende wird man jedoch woanders suchen müssen.

Unter den wichtigsten musikalischen Gattungen der damaligen Zeit, Oper, Kirchenmusik und Kammermusik, nahm die Oper den ersten Rang ein. Abgesehen von Frankreich, das in dieser Hinsicht seinen eigenen Weg ging, bedeutete Oper im damaligen Europa aber italienische Oper, und das heißt: fremde Sprache, Gesangsartistik, eine an strenge Regeln der Verteilung und Abfolge von Rezitativen und Arien gebundene Dramaturgie, keine Chöre und abgelegene Stoffe der alten Geschichte und Mythologie. Wonach das Londoner Publikum verlangte, war eine englische Oper und Stoffe, in denen sich die bürgerliche Gesellschaft mit ihren Belangen wieder erkennen konnte, also: englische Sprache, englische Musik und englische Themen. In dieser Lage erfindet Händel eine neue Gattung, das englische Oratorium, das soviel ist wie eine in konzertanter Aufführung verkappte geistliche Oper. Wichtig ist also zunächst einmal, sich klarzumachen, dass Händel mit dieser neuen Form nicht etwa von der Theater- zur Kirchenmusik wechselt, sondern auch mit seinen Oratorien Musikdramatiker und Opernkomponist bleibt, auch wenn seine neuen Opern sich aus äußeren Umständen in konzertanter Form verkleiden oder tarnen mussten. Sie wurden aber im Theater, nicht in der Kirche aufgeführt. Was Händel bei seiner neuen Schöpfung, dem dramatischen Oratorium bzw. der geistlichen Chor-Oper offenbar vorschwebte, war eine gesteigerte, großartigere und wirkungsvollere Form von Musiktheater und nicht etwa die Abkehr von der Oper.

In Händels geistlicher Oper verbanden sich zwei Tendenzen: der Wunsch nach einer nationalsprachlichen Oper und der Wunsch nach einer dramatisierten Chormusik. Anders als in Frankreich war aus der italienischen Oper der Chor seit über 100 Jahren verschwunden. Mit der Einführung von Chören verband sich offenbar wie selbstverständlich die Verwendung geistlicher Stoffe. Chöre hatten ihren angestammten Ort nicht auf der Bühne, sondern in der Kirche, im Rahmen der kirchlich zugelassenen Gattungen, vor allem der »*anthems*«; sie waren da sehr beliebt und bildeten eine große Tradition der englischen Musik, zu der auch Händel Entscheidendes beigetragen hatte. Das erklärt allerdings noch nicht die fast ausschließliche Verwendung von Stoffen aus dem Alten Testament. Um das zu verstehen, muss man sich klarmachen, dass das puritanische England sich mit dem alten Israel identifizierte und die alttestamentlichen Stoffe daher auch noch zu Händels Zeiten als nationale Stoffe von durchaus politischer Zündkraft empfunden wurden. Auch das gehört zur puritanischen Tradition des 17. Jahrhunderts, die noch immer in vielen Kreisen lebendig war. Noch entscheidender aber war die besondere Verbindung von Politik und Religion in Händels England. Anders als in 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, die ja in der damaligen Zeit nicht nationalstaatlich organisiert und überdies, was Deutschland betrifft, multikonfessionell waren. Vor allem aber war der protestantische Antikatholizismus in England ein Politikum allerersten Ranges. Dieser nationalpolitische Charakter der Religion wirkt sich auch auf das Oratorium aus. Der englische Nationalismus orientierte sich am Alten Testament und seiner Idee des auserwählten Volkes, und die englische Nation fühlte sich als Erbe des jüdischen Volkes. In diesem Rahmen stellte das von Händel entwickelte dramatische Oratorium mit seinen alttestamentlichen Stoffen und seinen englischsprachigen Texten eine viel politischere Gattung dar und erzielte ganz andere Wirkungen als die italienische Oper. Händels Oratorien hatten das Zeug zu Nationalhymnen, zu großen nationalen Selbstfeiern, in denen das englische Volk sich als religiöse und politische Gemeinschaft empfinden konnte.

Aber nicht das Politische bezeichnete das Ziel, in Richtung auf das Händel über die konventionelle italienische Oper hinausstrebte, sondern das »*Erhabene*«. Mit dem neuen Stil der biblischen Choroper, insbesondere ihren monumentalen Chören, verbanden die Zeitgenossen die Kategorie des Erhabenen, das schon

damals, 20 Jahre vor Erscheinen von Edmund Burkes berühmtem Traktat über das Schöne und das Erhabene, zu einem Zentralbegriff der Ästhetik aufgerückt war. »In England«, betont zu Recht Ruth Smith, »war das 18. Jahrhundert viel mehr das Zeitalter des Erhabenen als das Zeitalter der Vernunft«. »Sublime and nervous«, also »erhaben und kraftvoll«, so beschrieben die Zeitgenossen den Stil der Händel'schen Oratorien. Schon der antike Autor des Longinus zugeschriebenen, aber früher, schon im 1. Jahrhundert n. Chr. entstandenen Traktats ÜBER DAS ERHABENE (PERI HYPSONS) hatte die Kategorie des erhabenen Stils an einem Text des Alten Testaments, dem Anfang des Buches Genesis erläutert und damit den Grund gelegt für die typische Assoziation des Erhabenen mit biblischen Texten und Stoffen in den ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts.

Der Begriff des Erhabenen bezeichnet die Richtung, in die Händel mit seiner neuen Form über die italienische Oper hinausgehen wollte, und das wichtigste Mittel dazu war, neben dem Rückgriff auf alttestamentliche Stoffe, die Einbeziehung von Chören. Zeitgenössische Kritiker haben immer wieder die Verbanung des Chors aus der italienischen Oper beklagt, der doch in deren Vorbild, der griechischen Tragödie eine tragende Rolle spielte. »A CHORUS, rightly introduc'd in an OPERA, must give the WORLD the NE PLUS ULTRA of Musick.« (Anon., THE TOUCH-STONE (1728), S. 124).

Dieses »Ne plus ultra« der Musik war offensichtlich das Ziel, das sich Händel mit seinen Oratorien setzte. Ich möchte das an dem Oratorium BELSHAZZAR aus dem Jahre 1744 illustrieren, da unter allen Opern und Oratorien Händels BELSHAZZAR das dramatischste Werk darstellt, einfach weil es den packendsten Stoff behandelt. Geht es doch hier um den einen Moment der alten Geschichte, in dem Heilsgeschichte und Weltgeschichte konvergieren. Über die Gestalt des Perserkönigs Kyros, der Babylon, die mächtigste Stadt der damaligen Welt, durch eine Kriegeslist einnahm, dem babylonischen Reich damit ein Ende setzte und ein neues Weltreich errichtete, berichten biblische, griechische, babylonische und persische Quellen. Galt Kyros den Griechen und Persern als der geniale Eroberer und ideale Herrscher, so galt er den Juden gar als der »Gesalbte des Herrn«, der gottgesandte Messias.

Charles Jennens, der Textdichter, bezog den Stoff aus dem 5. Kapitel des Buches Daniel, das er um Material aus den Propheten Jesaja und Jeremia sowie aus Herodot und Xenophons KYRUPAIDEIA ergänzte. Daniel 5 handelt vom Festmahl

des Belsazar, seiner Gotteslästerung, der Feuerschrift, die daraufhin an der Wand erscheint und die nur Daniel deuten kann, und dem Tod des Belsazar in derselben Nacht. Der ganze politische Rahmen dieses Ereignisses, die Eroberung Babylons durch Kyros und die Befreiung der Juden aus der babylonischen Gefangenschaft, fehlt bei Daniel. Diese Lücke hat Charles Jennens in seinem Libretto unter Heranziehung weiterer biblischer und griechischer Quellen geschlossen. Er ergänzt das biblische Personarium – Belsazar, die Festgesellschaft, die Wahrsager und Daniel – um drei entscheidende Protagonisten: Kyros, den Eroberer, Nitokris, die Mutter des Belsazar, und Gobrias, einen persischen General, der von den Babyloniern zu den Persern übergegangen ist. Den Handlungsrahmen bildet nun in der Tat der Übergang der Weltherrschaft von Belsazar zu Kyros, von den Babyloniern zu den Persern. Die Nacht des Festmahls ist die Nacht, in der Babylon von Kyros erobert wird. Diese Eroberung ist zugleich eine Befreiung. Die Juden werden aus der fünfzigjährigen babylonischen Gefangenschaft befreit, aber auch für das babylonische Volk bedeutet der Sturz des Tyrannen eine Befreiung.

Die Zeit fehlt, das Oratorium im Einzelnen durchzugehen. Ich möchte nur einige charakteristische Punkte herausgreifen. Wie eine Opera seria beginnt das Oratorium mit einem orchesterbegleiteten Rezitativ, dem längsten *Accompagnato* übrigens, das Händel je komponiert hat; darin hören wir die Königin über Aufstieg und Fall der Reiche meditieren. Damit wird gleich zu Anfang das Hauptthema des Danielbuches, der Übergang der Weltherrschaft von einem auf das andere Reich, angeschlagen. Aus der apokalyptischen Vision ist hier aber eine melancholische Reflexion über Aufstieg und Fall menschlicher Herrschaft geworden. Ihr *Accompagnato* geht über in eine Arie: ein Gebet an den höchsten Gott, den einzig ruhenden Pol in einer sich unablässig wandelnden, instabilen Welt. Nitokris, so zeigt sich, ist bereits zum wahren Glauben gelangt und steht zu Daniel in vertrautem Verhältnis. Die zweite Szene spielt vor den Toren Babylons und beginnt mit einem brillanten Chor, dem Spottlied der Babylonier auf die Perser. Sie fürchten die Belagerung nicht, denn sie haben sich auf zwanzig Jahre mit Vorräten eingedeckt. Das steht so bei Xenophon (*»Während man sich mit diesen Arbeiten beschäftigte, lachten die Leute in der Stadt über die Belagerung, besaßen sie doch Lebensmittel für mehr als 20 Jahre«* KYRUPAIDEIA VII,5, 13) und Herodot. Diesen Chor, seine dramatische Funktion, seinen Charakter als Verspottung, versteht man übrigens nur in einer szenischen Aufführung. Die Stadt kann nur mit List genommen werden, und Kyros entdeckt Gobrias ein Traumgesicht, in dem ihm eine göttliche Stimme selbst den Weg gewiesen habe. Er soll

den Euphrat zum Versiegen bringen, das Gottesvolk befreien und die Gottesstadt – Jerusalem – wieder aufbauen. Kyros beschließt das Gespräch mit einem Gebet an den Großen Gott, der ihm diesen Plan eingegeben hat. Diese Arie erinnert sofort an die Arie der Nitokris, die ja auch ein Gebet an denselben Gott darstellt. Beides sind geistliche Lieder von großer Schlichtheit und Innigkeit. Sie bewegen sich im gleichen Takt und Tempo – Largo – und beginnen auftaktig mit einer sehr ähnlichen Figur. Dieser Anklang ist offensichtlich bewusst gemeint und soll den Zuhörer auf einen Zusammenhang aufmerksam machen: Nitokris und Kyros, zwei heidnische Figuren, die von der Größe des jüdischen Gottes erfasst sind. Kyros, den sich Gott zum Werkzeug erwählt hat, um sein Volk aus der babylonischen Gefangenschaft zu befreien, und Nitokris, die sich von Daniel zum wahren Gott hat bekehren lassen. Beide antworten auf diesen Anruf in der gleichen Weise.

Die dritte Szene spielt in Daniels Haus. Daniel liest im Beisein einer Gruppe jüdischer Landsleute in den Propheten Jeremia und Jesaja und preist die Wahrheit der Bibel. Dann liest er ihnen den ungeheuerlichen Anfang des 45. Kap. des Jesaja vor: »So spricht der Herr zu Kyros, seinem Gesalbten ...« Händel gestaltet dieses Zitat als eine Passacaglia im Stile Purcells. Im Bass wiederholt sich immer dieselbe Figur, ein »ground«, über der dann die anderen Instrumente und die Singstimme frei variieren. Das Ganze ist »Largo e pomposo« überschrieben. Dieser »ground« ist die leicht figurierte Version einer der Lieblings-Bassmelodien des 17. Jahrhunderts, die vor allem durch Pachelbels berühmten Kanon unsterblich geworden ist. Händel zitiert hier also einen archaischen Musikstil, um deutlich zu machen, dass Daniel aus einer alten Schrift vorliest, so wie etwa auch Mozart in der ZAUBERFLÖTE die Verlesung der uralten Inschrift über den »Schreckenspforten« durch die beiden Geharnischten in einem archaischen Stil, einer fugierten Choralvariation mit Cantus firmus im Stil Johann Sebastian Bachs darstellt. Der Chor antwortet mit einem Jubellied, das statisch und homophon beginnt und nur die Instrumente jubeln lässt, um dann in einer Fuge zu enden.

Die vierte Szene dieses überlangen ersten Akts spielt in Belsazars Palast. Belsazar und Nitokris verhandeln über das anstehende Fest. Höhepunkt ist ein Duett, in dem beide einander beschwören, von ihrem Vorhaben abzustehen: Belsazar von dem Plan der festlichen Ausschweifung, Nitokris von ihrer Opposition gegen den altgeheiligten Brauch. Dies Stück gehört zu den großen Liebesduetten des barocken Musiktheaters, auch wenn sich hier Mutter und Sohn gegenüberstehen

und sich nicht »*addio*« sondern »*remember!*« zurufen. Der Sohn soll nicht vergessen, wie der Gott der Juden seine Macht bereits erwiesen hatte, und die Mutter soll die alte angestammte Religion nicht über diesem neuen und fremden Gott vergessen.

Der zweite Akt bringt dann in der zweiten Szene den dramatischen Höhepunkt: das Erscheinen der Flammenschrift und Daniels Deutung. Den Akt des Schreibens gestaltet Händel durch staccato, pianissimo und unisono gespielte Figuren der Violinen ohne erkennbaren melodischen Sinn, abstrakt, gewissermaßen atonal, was die Rätselhaftigkeit des Vorgangs und die Unverständlichkeit der Schrift zum Ausdruck bringt. Auch die homophon und pianissimo gesungene Reaktion des Chores malt das Entsetzen, das allen in die Glieder gefahren ist. Noch zweimal meldet sich die geheimnisvolle Geigenschrift, tastend, staccato, pianissimo. Belsazar läßt die Weisen herbeirufen, deren Ankunft Händel mit dem von Telemann (aus der TAFELMUSIK III/I, Suite B-Dur TWV 55) übernommenen Postillion-Allegro darstellt. Aber auch sie können die Schrift nicht lesen. Allgemeines Entsetzen breitet sich aus. Schließlich wird Daniel gerufen. Der kann die Schrift nicht nur lesen, sondern auch deuten (»*mené mené teqél u-pharsin*« ist eine Aneinanderreihung von Gewichtmaßen für Gold und Silber. Daniel liest die Substantive als Verben: gezählt, gewogen, geteilt). Händel läßt Daniel die Rätselworte Adagio und mit stark gelängter erster Silbe (vielleicht als Basis einer improvisierten Kantillation im jüdischen Stil) lesen. Die Deutung erfolgt dann in einem pathetischen *Accompagnato*. Gezählt: die Tage des Reichs, gewogen und unzureichend befunden: der Herrscher, aufgeteilt: das Reich unter die Meder und Perser.

Aus dem dritten Akt möchte ich nur zwei Nummern herausgreifen: das Duett Nitokris/Kyros und den Schluss. Das Duett bildet ein Gegenstück zu dem Duett zwischen Nitokris und Belsazar zu Ende des I. Akts (»*Remember!*«). Hier nun wirft sich Nitokris Kyros als Vasallin zu Füßen und wird von ihm, der sich ihr als Sohn anbietet, als neue Mutter anerkannt und in ihren Rechten bestätigt. Diese beiden Mutter→Sohn←Duette stehen sich genau so gegenüber wie die beiden geistlichen Lieder von Nitokris (»*Thou god, most high, and thou alone*«) und Kyros (»*Great God who, yet but darkly known*«). Diese Rückbezüge wirken nicht nur ästhetisch als eine einheitstiftende Verklammerung, sondern haben auch einen theologischen Sinn und betonen das Bekenntnis der Heiden zum Einen Gott des biblischen Monotheismus.

Händel setzte dieses Duett zunächst in h-Moll und Larghetto und schrieb es dann nach A-Dur und Andante um, sicher um hier bereits die beschwingte Freude und den utopischen Glanz des Friedens und der Versöhnung auszubreiten, mit dem die Oper in einem allgemeinen Dankgebet in A-Dur von Chor und Solisten endet, unter Verwendung eines Satzes der schon in Italien entstandenen SONATA À CINQUE HWV 288, der in der gleichen Tonart stehenden Eingangs-Sinfonia zum Chandos-Anthem »I will magnify thee« HWV 250a (das ja offenbar auch Jennens als Schlusschor vorschwebte) und der Trio-Sonate op. 5 Nr.1. Es ist bezeichnend, dass dieses Oratorium in so stillen, friedlichen, kammermusikalischen Tönen endet. Kyros wird als Friedensbringer gepriesen und nicht als Eroberer und siegreicher Feldherr. Doch wäre Händel nicht Händel, wenn er nicht auch diesen Schluss in monumentalen Formen enden ließe. Die entwickelt er aus den Amen-Rufen, mit denen der Chor bei dem Stichwort »forever« in den Gesang der Solisten einstimmt. In diesem Schluss vereint Händel die drei musikalischen Gattungen und Stilrichtungen, die als führend galten: Kammermusik, Oper und Kirchenmusik auf geradezu emblematische Weise. So entstand eine Form von Gesamtkunstwerk, die bestimmt war, den Rahmen der italienischen Oper in Richtung auf etwas Neues, Größeres – eine Art geistlicher »Grand'Opéra avant la lettre« – zu übersteigen.

Drei Eigenschaften vor allem sind es, die BELSHAZZAR über die italienische Oper hinaus heben: die groß angelegten Chöre, in denen hier drei Völker auftreten: Perser, Babylonier und Juden, die Dramatik der Handlung und die Bedeutung des sujets. Die Handlung ist auf einen Tag konzentriert, der Schauplatz auf Babylon im spannenden Wechsel von drinnen und draußen, und das Ereignis, um das es geht, die Einnahme Babylons durch Kyros im Jahre 539 v. Chr. ist von welt- und heilsgeschichtlicher Bedeutung. Vom kulturellen Gedächtnis war eingangs die Rede mit Bezug auf Händel; abschließend möchte ich mit Bezug auf den Stoff der Oper darauf zurückkommen. Es sind vor allem zwei Figuren, die im kulturellen Gedächtnis des Abendlandes eine absolut zentrale Rolle spielen bzw. zur Händelzeit spielten: Daniel und Kyros. Die christliche Tradition hat das vierte Tier bzw. Element der Daniel-Visionen auf das römische Reich bezogen, dessen Ende dem Auftreten des Antichrists, dem Weltende und der Aufrichtung des Gottesreichs unmittelbar vorausgehen soll. Da man zwar das Gottesreich, aber nicht unbedingt den Antichristen und den Weltuntergang herbeisehnen konnte oder wollte, hat man versucht, das römische Reich in Form der Konstruktion des »heiligen römischen Reiches deutscher Nation« so weit wie irgend möglich

auszudehnen. Das Abendland bezog daher seinen wichtigsten Deutungsrahmen aus der apokalyptischen Weltsicht des Danielbuches, indem es versuchte, sich im letzten der vier Reiche auf möglichst lange Sicht einzurichten. Kyros wiederum galt in Händels Zeit als Idealbild eines Herrschers, so z.B. in Lord Henry Bolingbroke's Werk *THE IDEA OF A PATRIOT KING*. Frederick, der Prince of Wales und ein Bewunderer und Subskribent von Händels Werken, der auch eine Kopie des *BELSHAZZAR* besaß, soll ausgerufen haben »*I shall be the Patriot King*«.

Dass Kyros im Jesaja-Buch eine so bedeutende Rolle spielt, ja sogar als der »*Gesalbte des Herrn*«, also als Messias, bezeichnet wird, ist höchst erstaunlich. Im Zusammenhang dieser gleichen Verkündigung fällt die eindeutigste der wenigen wirklich monotheistischen Gottesprädikationen im Alten Testament. Gott erweist sich als der Eine und Einzige gerade darin, daß er einen heidnischen, nicht-jüdischen Herrscher nicht nur zum Werkzeug seines Willens, sondern zu seinem Gesalbten, dem legitimen Herrscher seines eigenen Volkes bestimmt. Kyros ist der eine Punkt, in dem Heilsgeschichte und Weltgeschichte zusammenfallen. Jennens hat das großartig erkannt, indem er die Belsazar-Legende des Daniel-Buchs nicht nur um die Kyros-Prophezeiungen bei Jesaja und Jeremia sondern auch um die Darstellung derselben Ereignisse in den griechischen Quellen erweiterte und damit einen wahrhaft großen Stoff zu einer Großen Oper schuf.