

Die Oper „Babylon“ und die Macht der Erotik

Babylon ist eine Oper in sieben Bildern von Jörg Widmann (Musik) mit einem Libretto des Philosophen Peter Sloterdijk. **Die Macht des Eros:** Inanna, die babylonische Priesterin, rettet Tammu durch ihre Liebe und ihren Abstieg in die Unterwelt. Philosophisch gesprochen: Die **Erotik** (als lebensbejahende Kraft) triumphiert über den **Kult des Todes** und die starre religiöse Gesetzmäßigkeit.

Die zeitgenössische Opernbühne hat im 21. Jahrhundert selten ein Werk hervorgebracht, das in seinem schieren Umfang, seiner intellektuellen Dichte und seiner klanglichen Opulenz mit Jörg Widmanns *Babylon* vergleichbar wäre. Diese „Oper in sieben Bildern“, vertont nach einem Libretto des Philosophen Peter Sloterdijk, stellt weit mehr dar als eine bloße Nacherzählung biblischer oder mythologischer Fragmente. Sie ist eine tiefeschürfende Untersuchung der menschlichen Zivilisation, eine Grabungsarbeit in den Ruinen der Sprache und ein flammendes Plädoyer für die Macht des Eros über den Totenkult und die starre religiöse Gesetzmäßigkeit.

Die Struktur der Oper folgt einer strengen Arithmetik, wobei die Zahl Sieben das ordnende Prinzip bildet. Jedes der sieben Bilder besitzt eine eigene musikalische Form und beleuchtet einen spezifischen Aspekt des babylonischen Lebens.

Vorspiel und Erstes Bild: Die Mauern von Babylon

Zweites Bild: Flut und Sternenschrecken

Drittes und Viertes Bild: Festrausch und Schriftwerdung

Fünftes Bild: Das Opferfest

Sechstes Bild: Inannas Gang in die Unterwelt

Siebtes Bild und Nachspiel: Der neue Regenbogen

Jörg Widmanns *Babylon* ist ein Monument des zeitgenössischen Musiktheaters, das die Grenzen der Gattung in jeder Hinsicht austestet. Durch die Verbindung von Sloterdijks philosophischer Tiefenschärfe und Widmanns kompositorischer Vielseitigkeit ist ein Werk entstanden, das die Stadt Babylon nicht als historischen Ort, sondern als einen Zustand der menschlichen Seele begreift.

Die Oper lehrt uns, dass die Überwindung von Katastrophen und die Abkehr von destruktiven Riten nur durch die Hinwendung zum Lebendigen gelingen können. Inannas Abstieg in die Unterwelt ist die ultimative Geste des Widerstands gegen eine Ordnung, die den Tod über das Leben stellt. In einer Welt, die immer wieder von neuen „Sintfluten“ bedroht ist, bietet *Babylon* keine einfachen Antworten, sondern eine „zart schimmernde Vision“ der Versöhnung. Die Erfindung der Woche, die neue Verbindung zwischen Mensch und Zeit, ist das bleibende Erbe dieses babylonischen Experiments: Ein System, das uns erlaubt, in der Welt zu sein, ohne von der Angst vor dem Unbekannten verzehrt zu werden. Jörg Widmann hat mit diesem Werk bewiesen, dass die Oper auch im 21. Jahrhundert noch die Kraft besitzt, als Spiegel und Laboratorium der menschlichen Zivilisation zu fungieren.

Sechstes Bild: Inannas Gang in die Unterwelt

Dieses Bild bildet den philosophischen und emotionalen Kern der Oper. Inanna weigert sich, den Tod Tammus zu akzeptieren, und steigt in die Unterwelt hinab. Beim Durchschreiten der sieben Höllentore wird sie nach und nach all ihrer Insignien beraubt, bis sie nackt und schutzlos vor „Schwester Tod“ steht. In diesem Zwiegespräch, getragen von der Glasharmonika, geschieht das Unerwartete: Inanna überzeugt den Tod, Tammu freizugeben. Sloterdijk lässt den Tod hier als eine müde gewordene Instanz

erscheinen, die von der ewigen Wiederholung ihrer Aufgabe erschöpft ist und bereit ist, eine Ausnahme von der Regel zu machen. Inanna triumphiert durch die schiere Hartnäckigkeit ihres Begehrens und ihre Bereitschaft zur vollkommenen Hingabe.

Sloterdijks Libretto ist eine radikale Bejahung der Erotik als lebensgestaltende Kraft. Er stellt zwei Arten von Liebe gegenüber: die geschwisterliche Liebe, die auf Beständigkeit beruht (repräsentiert durch die Seele), und die Liebe, die zur „Übertreibung“ neigt und bereit ist, Grenzen zu überschreiten (repräsentiert durch Inanna). In *Babylon* ist es die überschreitende Liebe, die den Ritus bricht. Sloterdijk argumentiert, dass Kulturen ohne eine „todesüberwindende Instanz“ nicht gelingen können. Inanna fungiert hier als eine weibliche Orpheus-Figur, die jedoch im Gegensatz zum männlichen Vorbild erfolgreich ist, weil sie den Tod nicht besingen, sondern mit ihm verhandeln will.

Der Triumph des Eros über die religiöse Gesetzmäßigkeit bedeutet auch eine Befreiung vom Zwang des Opfers. Indem Inanna den Geopferten zurückfordert und zurückerhält, wird das System der religiösen Angst außer Kraft gesetzt. Die „Sprachverwirrung“ Babylons wird somit nicht als Fluch, sondern als Chance für eine multikulturelle Gesellschaft begriffen, die sich in ihrer Vielfalt erkennt und lernt, ohne die ordnende Gewalt des Blutes auszukommen.

Der Sieg der Erotik

Inannas Kampf gegen den Tod ist kein Duell mit Waffen, sondern eine **totale Selbstentblößung**. In der Oper (und dem zugrundeliegenden Mythos) spielt sie ihre Macht der Erotik auf eine Weise aus, die fast paradox wirkt: Sie gewinnt, indem sie scheinbar alles verliert.

Hier sind die drei entscheidenden Ebenen, wie sie die Erotik als Waffe gegen das Nichts einsetzt:

1. Das Ritual der sieben Tore (Die Entmachtung des Status)

Um zu Tammu in die Unterwelt vorzudringen, muss Inanna sieben Tore passieren. An jedem Tor verlangt der Tod (verkörpert durch ihre Schwester Ereshkigal) einen Tribut: ihre Krone, ihren Schmuck, ihre Kleidung. Inanna gibt ihren sozialen und göttlichen Status auf. Die Erotik zeigt sich hier in ihrer reinsten Form: als **nacktes, ungeschütztes Leben**. Der Tod hat nur Macht über Dinge, die „starr“ sind (Besitz, Titel, Masken). Indem Inanna sich Schicht um Schicht entblättert, erreicht sie einen Kern aus reiner, pulsierender Energie, den der Tod nicht greifen kann. Die Erotik ist hier die Kraft der **Vulnerabilität** (Verletzlichkeit), die stärker ist als die steinerne Härte der Unterwelt.

2. Die Überwältigung durch die Sinne (Klanglicher Eros)

Jörg Widmann lässt Inanna mit einer Musik singen, die extrem sinnlich, fast physisch spürbar ist. Während die Unterwelt oft durch mechanische, kalte oder erstarrte Klänge charakterisiert wird, ist Inannas Stimme: Sie bringt „Temperatur“ in die Eiskälte des Todes. Erotik ist bei Sloterdijk immer auch das Prinzip des „Begehrens“. Der Tod kennt kein Begehren, er ist das Ende aller Wünsche. Inanna gewinnt, weil sie das **Prinzip Wunsch** in ein Reich trägt, das nur das **Prinzip Ende** kennt. Sie infiziert den Tod quasi mit dem Leben.

Die Vereinigung der Gegensätze

Philosophisch gesehen spielt Inanna die Erotik als **Bindungskraft** aus. Der Tod trennt alles (Körper von Seele, Mensch von Mensch). Der Eros hingegen will verschmelzen. Wenn Inanna vor Ereshkigal (dem Tod) steht, konfrontiert sie die Leere mit der Fülle. Sie fordert Tammu nicht durch ein juristisches Argument zurück, sondern durch die schiere Behauptung, dass ihre Bindung zu ihm stärker ist als die Distanz des Grabes. Sie verwandelt den Ort des Sterbens in einen Ort der Zeugung oder zumindest der tiefen menschlichen Begegnung. Sie macht den

Tod „unsicher“, indem sie ihm zeigt, dass es etwas gibt, das über die Grenze hinausreicht.

Auf den Punkt gebracht:

Inanna gewinnt nicht, weil sie stärker *kämpft*, sondern weil sie intensiver *ist*. Ihre Erotik ist das „Ja“, das so laut und vibrierend ist, dass das „Nein“ des Todes für einen Moment seinen Rhythmus verliert. Sloterdijk würde sagen: Inanna praktiziert hier eine **„Asthetik“ des Widerstands**. Sie nutzt ihre Sinne und ihre Ausstrahlung, um den geschlossenen Raum der Unterwelt zu öffnen. Sie ist die „Störung“, über die wir vorhin gesprochen haben – sie stört die Totenruhe mit dem Lärm des Verlangens. Das ist eine sehr radikale Form von Macht. Sie basiert nicht auf Unterdrückung, sondern auf **Hingabe**.

Der metaphysische Grenzgang

Wenn wir diesen Sieg des Eros über das Gesetz genauer betrachten, ergeben sich drei tiefgreifende philosophische Dimensionen:

1. Die Katabasis (Der Abstieg) als Erkenntnisweg

Inanna vollzieht eine *Katabasis* – den freiwilligen Abstieg in die Unterwelt. Philosophisch gesehen ist das der ultimative Akt der Rebellion gegen die Endlichkeit.

- **Das Gesetz des Todes:** Das Totenreich folgt einer unerbittlichen Logik der Entropie und des Stillstands.
- **Die Tat Inannas:** Indem sie für Tammu in die Tiefe geht, bricht sie das Monopol des Todes. Sie zeigt, dass der Eros bereit ist, den Preis der eigenen Vernichtung zu riskieren, um das geliebte Gegenüber zu bewahren. Das ist die Geburtsstunde der **Subjektivität** gegen die anonyme Gewalt der Naturgesetze.

2. Kritik an der „Schuld-Logik“

In vielen antiken und religiösen Systemen ist das Opfer (der Sündenbock) notwendig, um die kosmische Ordnung aufrechtzuerhalten. Tammu soll sterben, damit die Stadt lebt.

- **Die starre Gesetzmäßigkeit:** Hier begegnen wir dem, was Sloterdijk oft als die „alte Ökonomie des Blutes“ beschreibt. Alles hat seinen Preis, jede Sünde braucht ein Sühneopfer.
- **Eros als Gnade:** Inannas Liebe ist *unwirtschaftlich*. Sie fragt nicht nach Verdienst oder Gesetz. Sie setzt eine **Logik der Verschwendung und der Hingabe** dagegen. Damit hebt sie das juristische Prinzip der „gerechten Strafe“ aus und ersetzt es durch eine Ethik der Verbundenheit.

3. Der dionysische Triumph

Man kann Widmanns Musik hier als zutiefst dionysisch begreifen (im Sinne Nietzsches). Während das „Gesetz“ (das Apollinische) versucht, die Welt zu ordnen, einzuzäunen und zu opfern, bricht der dionysische Eros alle Dämme.

- **Klangliche Entgrenzung:** Widmann lässt die Musik in diesen Momenten oft regelrecht „überlaufen“.
- **Philosophisches Fazit:** Die Erotik ist bei Sloterdijk und Widmann die Kraft, die den Menschen aus seiner „gehäuteten“ Existenz herausreißt. Sie ist gefährlich, weil sie die Ordnung stört, aber sie ist das Einzige, was den Menschen wirklich lebendig macht.

„Inanna rettet nicht nur Tammu; sie rettet das Prinzip Leben vor seiner Erstarrung in der religiösen Bürokratie.“

Liebe als Widerstand gegen die „Systemlogik“

In *Babylon* (und oft auch in unserer Realität) funktioniert die Welt nach Regeln: Kosten-Nutzen-Rechnungen, Gesetze, soziale Hierarchien oder eben das Prinzip des Sündenbocks. Wenn wir

Liebe als den Kern betrachten, sagen wir eigentlich: Der Mensch ist kein Rädchen im Getriebe. Ohne das Prinzip Eros – das Verbindende, das über den eigenen Vorteil hinausgeht – würde eine Gesellschaft an ihrem eigenen Egoismus ersticken. Liebe ist hier der „Kleber“, der verhindert, dass die babylonische Sprachverwirrung in totaler Isolation endet.

Sloterdijk beschreibt die Welt oft als einen Raum, den wir uns erst wohnlich machen müssen. Ohne Liebe wäre dieser Raum (unser Leben) nur eine kalte, funktionale Hülle. Die Liebe gibt dem Zufall unserer Existenz eine Richtung. Sie ist nicht nur ein schönes Gefühl, sondern das **einzigste Mittel**, um die Absurdität des Daseins (den „Lärm von Babylon“) auszuhalten. Es gehört Mut dazu, die Liebe als das *einzigste* Mittel zu bezeichnen. In einer Welt, die oft auf „Hard Facts“, Sicherheit und Algorithmen setzt, wirkt das fast wie eine Provokation. Aber: Historisch gesehen sind alle großen Zivilisationen nicht an mangelnder Technik gescheitert, sondern an mangelnder Empathie und innerem Zusammenhalt. Philosophisch betrachtet ist Liebe die einzige Kraft, die **Zukunft** schafft, weil sie bereit ist, in etwas anderes als das eigene „Ich“ zu investieren.

Die „gehäuste Existenz“ - Peter Sloterdijk

Lassen wir diesen Gedanken in drei philosophische Etappen zerlegen, um zu sehen, warum diese „Gefährlichkeit“ der Liebe eigentlich unser größtes Glück ist:

1. Das „Gehäuse“: Die Komfortzone als Gefängnis

Peter Sloterdijk ist berühmt für seine **Sphären-Philosophie**. Er sagt: Der Mensch braucht „Hüllen“ (Wohnungen, Nationalstaaten, Religionen, Gewohnheiten), um in der Unendlichkeit des Universums nicht wahnsinnig zu werden. Diese Hüllen schützen uns zwar, aber sie lassen uns auch erstarren. Wir werden zu Verwaltern unserer eigenen Sicherheit. Wir sind „gehäust“ wie eine Schnecke. Sicher, aber blind für das, was

außerhalb liegt. Wir existieren, aber wir *leben* nicht wirklich, weil nichts uns mehr erschüttern kann.

2. Eros als der „Einbruch des Fremden“

Hier kommt die Erotik (im weitesten Sinne des Eros) ins Spiel. In der Philosophie ist Eros die Kraft, die nach dem sucht, was wir *nicht* haben. Wenn Inanna in Tammu eintaucht, bricht sie aus ihrem priesterlichen Gehäuse aus. Das ist gefährlich, weil es die **Ordnung zerstört**. Plötzlich zählt das Gesetz nicht mehr, die soziale Stellung ist egal, sogar die eigene Sicherheit wird geopfert. Eros zwingt uns, die Membran unserer eigenen kleinen Welt zu durchbrechen. Das fühlt sich oft wie eine Katastrophe an – man verliert den Verstand, man schläft nicht mehr, man ist verletztlich. Aber genau dieser Riss in der Fassade ist der Moment, in dem wir wieder spüren, dass wir lebendig sind.

Warum nur die Erschütterung uns „echt“ macht

Jörg Widmann setzt das musikalisch perfekt um: Seine Musik in *Babylon* ist oft extrem laut, schrill, chaotisch und dann wieder unfassbar zart. Sie lässt kein „bequemes“ Zuhören zu. Ein System, das absolut stabil ist, ist tot (Entropie). Nur ein System, das gestört wird, kann wachsen. Wenn wir uns nicht mehr aus unserem Gehäuse herausreißen lassen, erleben wir keine echte Resonanz mehr mit der Welt. Wir sind wie ein Instrument, dessen Saiten so fest eingespannt sind, dass sie nicht mehr schwingen können. Der Eros ist die Hand, die die Saiten anschlägt – das tut weh, erzeugt aber erst den Klang.

Wer liebt, gibt die Kontrolle auf. Das ist das Gegenteil von dem, was uns die moderne Welt (Versicherungen, Algorithmen, Planung) beibringt. Man tritt aus der Isolation heraus. In dem Moment, in dem das „Ich“ durch den Eros erschüttert wird, entsteht ein „Wir“. Und dieses „Wir“ ist das Einzige, was der Kälte des Universums (oder der Anonymität von Babylon) etwas entgegensetzen kann. „Die Liebe ist die einzige Form von

Anarchie, die die Welt nicht zerstört, sondern sie überhaupt erst bewohnbar macht.“

Die Antifragilität (Nassim Taleb)

Ein sehr moderner philosophischer Ansatz dazu stammt von Nassim Taleb. Er unterscheidet drei Arten, wie Systeme auf Störungen reagieren:

- **Das Zerbrechliche:** Es bricht unter Stress (wie ein Glas, das runterfällt).
- **Das Robuste:** Es hält Stress stand, bleibt aber gleich (wie ein Fels in der Brandung).
- **Das Antifragile:** Es wird durch Stress **besser**.

Beispiel: Unser Immunsystem oder unsere Muskeln. Ohne die „Störung“ durch Viren oder den Widerstand von Gewichten würden sie verkümmern. Ein System, das nie gestört wird, wird schwach und stirbt beim ersten echten Problem.

2. Homöostase vs. Morphogenese

In der Systemtheorie gibt es zwei Kräfte:

- **Homöostase:** Der Drang eines Systems, alles so zu lassen, wie es ist (das „Gehäuse“). Das ist sicher, aber starr.
- **Morphogenese:** Die Entstehung neuer Formen. Diese passiert **nur**, wenn das System von außen so stark gestört wird, dass die alten Regeln nicht mehr funktionieren.

In Widmanns Oper ist Babylon ein System, das kurz vor dem Kollaps steht. Die „Störung“ (die Flut, der Konflikt der Kulturen) zwingt die Protagonisten dazu, über sich hinauszuwachsen. Ohne das Chaos gäbe es keine Entwicklung der Seele.

Sloterdijk argumentiert oft, dass der Mensch ein Wesen ist, das sich durch **Antworten auf Herausforderungen** definiert. Wenn alles glatt läuft, „verblödet“ das System (oder der Mensch) in der Bequemlichkeit. Erst die Störung zwingt uns zur

Resonanz. Wir müssen unsere Fühler ausstrecken, neue Sprachen lernen, neue Wege finden.

Obwohl wir wissen, dass Störung Wachstum bedeutet, wehren wir uns instinktiv dagegen. Warum? Weil wir im Moment der Störung nicht wissen, ob wir daran wachsen oder zerbrechen. Es ist ein Wagnis.

„Das Leben ist das, was passiert, während wir damit beschäftigt sind, Störungen zu vermeiden.“