

---

# **Überlegungen zum Daniel**

---

Material zum Daniel · Notizen zur Entstehung · Überlegungen zur Materie

---

I.	VORBEMERKUNG ZUM TYPUS DES WERKS	3
II.	PERSONEN	3
1.	Besetzung	4
2.	Daniel	4
3.	Erzählerin	6
4.	Der Chor	6
5.	Die Engel	7
6.	Die Könige	8
III.	INHALTLICHE GESTALTUNG	9
1.	Grundeinstellung zum Text	9
2.	Motivation, Wahl des Stoffes	9
3.	Interpretation, Dramaturgie	10
4.	Umdimensionierung des Wortes	11
IV.	STRUKTUR	11
1.	Abriss der Handlung nach Szenen und Kapitel	12
V.	ANMERKUNGEN ZUR INSZENIERUNG	13
1.	Bühne	13
2.	Beleuchtung	13
V.	MUSIKALISCHE HANDHABUNG	14
1.	Umdimensionierung des Wortes durch die Musik	15
2.	Beschallung	16
VI.	QUELLEN	18
1.	Text	18
2.	Hintergrund	18
3.	Nützliche Links	18

---

## I. Vorbemerkung zum Typus des Werks

Dieses Werk nennt sich ein „Bühnenoratorio“. Was ist darunter zu verstehen? Der „Daniel“ lässt sich nicht eindeutig als ein traditionelles Oratorio im Sinne von Bach, Händel, Mendelsohn, usw. beschreiben, da ihm zwar ein (zumindest seinem Ursprung nach) sakraler Text zu Grunde liegt, das Werk jedoch nicht konzertant, sondern von Grund auf für die (Theater-)Bühne konzipiert ist. Andererseits handelt es sich auch nicht um eine Oper, da der durch die Erzählerin gegebene epische Aspekt nicht zu dem Genre im klassischen Sinn gehört. Vom Musikdrama unterscheidet es sich gleichfalls durch die Erzählerin, die einen verfremdenden Effekt bewirkt, indem sie dem Publikum Abstand vom rein Szenischen schafft.<sup>i</sup> Das Bühnenoratorio ist kein „Genusmittel“ im Sinne Brechts, sondern ein Werk, das das Publikum dazu anregt, sich mit dem, was es da erlebt, kritisch auseinanderzusetzen<sup>ii</sup>. Ein Bühnenweihfestspiel also? Schon der Begriff lässt diese Deutung nicht zu, denn es wird hier nichts „geweiht“ – es geschieht keine Heiligung einer Bühne, einer Figur oder eines Vorganges. Auch fehlt jegliche Symbolik und Gerätschaft, die derartige Verwandlungen zur Aufgabe hat (wie etwa Lanze und Gral in Wagners „Parsifal“). Allenfalls käme der Tempelschatz in Frage, doch der wurde einem entweihten Heiligtum entnommen und von Belschazzar als Partygeschirr eingesetzt.

Es liegt also ein Mischding vor, eine Kreuzung von Oper, Oratorio und Theater. Das Theater lässt sich dabei nicht wegdenken, denn die Bühne – und darunter wird auch ganz bewusst moderne Bühnentechnik nicht nur im theatralischen, sondern auch im Rock-Konzertbereich verstanden – spielt hier eine überragende Rolle, die selbst Konzept und kompositorisches Denken bestimmt (siehe auch [Beleuchtung](#)). Daneben werden wie im Schauspiel Auftritte, Beleuchtung und Bühnenanweisungen als wichtige dramaturgische Mittel direkt im Werkstext präzisiert.

Fazit: Der „Daniel“ ist eine Komposition für das Totale Theater, das alle Elemente darstellerischer Kunst – Licht, Musik, Text, Bühnenbild, Ton, Masken, Garderobe, usw. – beansprucht, um dem Publikum ein intensiveres (weil kompletteres) künstlerisches Erlebnis zu vermitteln<sup>iii</sup>. Das Caveat dabei: die Kunst besteht alleine zwischen dem Werk und seinem Publikum einerseits und dem Werk und seinem Erschaffer andererseits. Sie tangiert sonst nichts – das Werk alleine ist bloß totes Ding, ohne Darbietung (gleich, welcher Art) vor dem Menschen ist sie wertlos. Also muss ein jeder selbst entscheiden, was er da eigentlich erlebt.

## II. Personen

Im Buch Daniel begegnet der Leser einer ganzen Reihe von Personen, die verschiedenen geschichtlichen Epochen, geografischen Gegenden und sogar verschiedenen Daseinsebenen entstammen. Nicht alle Personen treten im Bühnenoratorio auf.

---

## 1. **Besetzung**

Im Bühnenoratorio treten die folgenden Personen auf, aufgeteilt in Haupt- und Nebenrollen (*in alphabetischer Reihenfolge*):

Hauptrollen:

Chor  
Daniel  
Die Erzengel Gabriel und Michael  
Der medische Engelfürst  
Erzählerin  
König Nebukadnezzar

Nebenrollen:

Arjoch, Befehlshaber der königlichen Leibwache  
Aschpenas, Kämmerer Nebukadnezzars  
Daniels drei Gefährten Hananja, Mischaël und Asarja  
Der Deutengel  
Die beiden Engel am Fluss  
Die beiden Ältesten  
Herold  
König Belschazzar (und seine Königin)  
König Darius  
König Kyrus  
Kriegsknechte, Söldner, Bediente  
Priester des Bel (und ihre Frauen und Kinder)  
Berater des Darius  
Satrapen (und ihre Frauen und Kinder)  
Susanna

Gefangene, Tempeldiener, Soldaten, usw. zählen zu Statisten, deren Gros vom Chor gestellt werden kann. Diese Personen können immer wieder vom selben Schauspieler in einem anderen Kostüm dargestellt werden. Die Hauptpersonen jedoch müssen einzeln besetzt werden. Der Quelltext erwähnt dazu einige andere Personen (z. B. den Aschpenas unterstellten Aufseher), die nicht in den Bühnentext übernommen wurden. Andererseits bleiben Personen wie Arjoch länger am Geschehen beteiligt als im Buch Daniel.

## 2. **Daniel**

Die Figur des Daniel ist durchweg problematisch – zum einen ist sie recht flach und zum anderen für den heutigen Leser nur schwer zugänglich, da sie eng mit Werten und Prioritäten verknüpft ist, die im Gegenwartsalltag nur noch selten anzutreffen sind und ein Verhalten an den Tag legt, das auf den ersten Blick befremdend wirkt. Hinzu kommt, dass die Verfasser des Daniel-Buches die Hauptperson nicht als Mensch, sondern als literarisches/theologisches Werkzeug konzipierten, also nicht als Held, der im Laufe einer Handlung unglaubliche Abenteuer erlebt und haarsträubende Gefahren übersteht, sondern schlichtweg als ein propagandistisches Mittel zum Zweck, das den bedrängten Juden unter dem Seleukidenherr-

---

scher Antiochus IV Epiphanes Hoffnung übermitteln soll. Er ist quasi eine Comic-book-Figur, der die Autoren beliebige „Weissagungen“ wie Sprechblasen in den Mund legen.

Die Bühne aber verlangt Tiefe, verlangt Spannung, Aufbau und Lösung von Konflikten, die sich sowohl aus Situation als auch aus Worten, nicht aber aus eschatologischen Absichten oder hermeneutischen Feinheiten herleiten. Daher habe ich versucht, Daniel als tatsächlichen Menschen zu charakterisieren, dessen Leben wir als eine Art Passion (von der Erzählerin als Chronistin begleitet) auf der Bühne beobachten. Wer ist also dieser Daniel? Zunächst einmal ist er ein Opfer, ein Unschuldiger, der als Junge aus seiner zerstörten Heimatstadt entführt und im Ausland – und zwar in der Hauptstadt des Feindes – aufgezogen wird. Er ist zugleich ein tiefgläubiger Mensch, der stets auf Gott vertraut, ein stoischer Fanatiker, bereit für seinen Glauben zu sterben. Er weist dabei durchaus sympathische Züge auf: er ist standhaft und weicht nicht von seinen Prinzipien ab. Er ist auch intelligent, wie die Entlarvung der Ältesten und der Bel-Priester zeigt. Es scheint, als stünde er dem Göttlichen näher als dem Irdischen. Er ist auch nicht makellos – so betet nicht Daniel um göttliche Eingabung, als Arjoch ihn vom Nebukadnezars Tötungsbefehl unterrichtet, sondern er schläft während seine Freunde beten und wachen (Akt I, Szene 3). Auch unternimmt er nichts, um seine Freunde aus dem Feuerofen zu retten, obwohl er „oberster Präfekt aller Weisen Babels“ ist. Tatsächlich scheint er sich ganz der Kontroverse des goldenen Standbildes entzogen zu haben, denn er wird an keiner Stelle in Dan 3 erwähnt.<sup>iv</sup> Andererseits hat er offenbar Nebukadnezar befreundet; Akt I, Szene 3 lässt darauf schließen, dass Daniel seinen König sehr mochte („Ach mein Herr, dass der Traum deinen Feinden gälte und seine Deutung deine Widersachern träfe!“).

Im Gegensatz zu Daniels Standhaftigkeit steht seine (freiwillige!) Aufgabe der Freiheit, seine eigenen Taten zu bestimmen – er gibt die Grundlage einer freien Ethik, einer moralischen Selbstbestimmung auf; sein Tun und Sein gehen kaum aus eigenem Willen, sondern viel mehr aus göttlicher Weisung oder Eingebung hervor. Selbst die Rettung Susannas unternimmt er nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Weisung Gottes (1. Zwischenspiel). Daniel – ebenso wie seine Gefährten – wendet sich oft direkt an Gott und sucht auf geradezu pathetische Weise die Schuld für jegliche Misstände bei sich (vgl. Dan 9,7 u. ä.). Nicht nur das: Daniel spricht sogar ein Schuldbekennnis für das ganze Volk Israel aus (III, 3; Dan 9,5) – es kommt als auch eine klassische Hybris ins Spiel. Ich sehe hier den Fehler des tragischen Helden, der seinen Untergang bewirkt: Daniel akzeptiert nicht nur bedingungslos das – aus seiner Sicht zumindest – völlig unergründliche Schalten und Walten Gottes, sondern er sucht jegliche Schuld bei sich und seinem Volk und betrachtet die göttliche Heimsuchung als gerecht – eine Einstellung, die zwar der Idee der Geschichte eines Volkes als fortlaufende Offenbarung seines Gottes Rechnung trägt, der Evolution des Menschen als Werkzeugbauer, Erfinder, als Künstler und Wissenschaftler aber zutiefst zuwiderläuft. Mit Widrigkeiten und Hindernissen konfrontiert entwickelt der unabhängige, freie Mensch eigene Pläne, geht eigene Wege. Dies trifft nicht auf Daniel zu – er begehrt schon bald nicht mehr auf, sondern passt sich an, er wird Mitläufer des Regimes, das sein Volk ins Exil verschleppte. Hatte er anfangs noch auf seine traditionelle Verpflegung bestanden (Akt I, Szene 2), so macht er später schnell Karriere im babylonischen

---

Staatsapparat. Er begehrt also nicht gegen seine Unterdrückung auf, weder gegen seine durch den Krieg bedingten Umstände noch gegen seine Verdingung durch Gott. Er nimmt einfach alles hin, entwickelt keinerlei Verantwortlichkeitsgefühl und schiebt die Schuld für die Missstände des Exils und der Zerstörung Jerusalems gleich dem ganzen Volk Israel in die Schuhe. Für das moderne Publikum dürfte es schwer sein, sich mit ihm zu identifizieren, bzw. Mitleid zu fühlen, obwohl er trotzdem ganz offenbar das Opfer ist. Kurzum: *Daniel ist konter-evolutionär*. Dieser Sachverhalt ist für die dramaturgische Bearbeitung von grundlegender Bedeutung.

Letztlich wird Daniels Gottestreue ja zu seinem Verhängnis. Er vertieft sich in die Schuld Israels und erlebt Visionen. Diese Visionen kommen manchmal im Schlaf, werden ihm aber zumeist durch Engel zugetragen. Daniel, der einst am Hof als Traumdeuter gefeiert wurde, ist nun selber nicht imstande, diese „Gesichte“ zu deuten und muss sich auf die Hilfe der Engel stützen. Der Kontakt mit diesen Wesen und die von ihnen vermittelten Informationen überfordern jedoch seinen Körper und Geist, bis er schließlich total zerrüttet stirbt (Akt IV, vgl. Dan 12, 13).

### 3. **Erzählerin**

Die Erzählerin (Altstimme) ist von weitreichender Bedeutung für das Bühnenoratorium: sie bringt Kontinuität in oft kaum zusammenhängende Szenefolgen, beschreibt für die Zuschauer unsichtbare Vorgänge und Sachverhalte und schafft einen wichtigen Verfremdungseffekt, indem sie – manchmal mitten in einer Szene – das Publikum vom Drama in das rein Epische wegführt und dann wieder zurückgeleitet. Sie sitzt außerdem immer irgendwo im Blickfeld des Publikums (und sei es nur am Bühnenrand), nimmt also immer Einfluss auf des Bühnenerlebnis. Die Verfremdung wird zudem dadurch gesteigert, dass der traditionsreiche Rezitativ – bisher fast immer eine Männerrolle – von einer weiblichen Künstlerin übernommen wird. Die sie begleitende Gitarre übernimmt hier die Rolle des Continuo des traditionellen Rezitativs. Sie ist jedoch zugleich transparent (weil schwarz gekleidet und somit „unsichtbar“); trägt aber zum Zeichen ihrer Würde einen langen Amtsstab. Sie strahlt ebenso wenig Persönlichkeit aus wie ein Nachrichtensprecher, singt aber bisweilen mit einiger Leidenschaft.

Die Rolle entstand aus der Notwendigkeit, das vom Blatt auf die Bühne Gestellte in einen passenden, den Hintergrund erläuternden Rahmen zu stellen, d. h., zu erklären, warum da eine lange Menschenschlange langsam über die Bühne tragt und warum diese Kinder da ausgesondert werden (Vorspiel).

### 4. **Der Chor**

Der Chor spielt eine wichtige Rolle im Bühnenoratorium, da er einerseits Statisten stellt (besonders in den ersten beiden Akten und den Zwischenspielen), andererseits selber eine unübersehbare Bühnenpräsenz darstellt (Akt III) und nicht zuletzt deshalb, weil er den Gesang der Engel (mit Ausnahme des Deuteengels und der beiden Engel am Fluss) trägt.

Im Gegensatz zum Chor der klassischen griechischen Tragödie führt dieser Chor weder ein Zwiegespräch mit dem Held noch vermittelt er Ereignisse und Sachverhältnisse, die außerhalb des Orts des Geschehens liegen, sondern agiert le-

---

diglich als Stimme einiger Engel, die mit Daniel in Berührung kommen. Durch die räumliche Präsenz des Chors auf den Spielstegen (insbesondere im 3. Akt) entsteht dennoch ein *theatralischer* Dialog, da die Aufmerksamkeit des Chors auf die Hauptfigur räumlich dargestellt wird. Da jedoch kein Wort ausgetauscht wird, obliegt es dem Publikum, diesen impliziten Dialog für sich zu deuten.

## 5. Die Engel

Besonders interessant (und, hinsichtlich der Inszenierung, problematisch) sind die zahlreichen Engel, die mit Daniel und seinen Gefährten in Kontakt treten. Es liegt offenbar eine deutliche Hierarchie vor: da wird von einfachen Engeln, Erzengeln und Engelfürsten gesprochen<sup>v</sup>. Auf der Bühne ist dies jedoch weitgehend belanglos, da die Engel nicht direkt miteinander in Konflikt geraten (obwohl in Akt IV [vgl. Dan 10,13] u.a. vom Kampf der Engelfürsten gegeneinander die Rede ist). Wichtig ist hingegen das Erscheinungsbild und die Wirkung auf die Umstehenden. Diese Wesen übersteigen ja das Fassungsvermögen jener, die Zeugen ihrer Auftritte werden (sowohl hier als auch an zahlreichen Stellen der Bibel), sie sind so furchterregend, dass sie den Menschen bisweilen vor Angst lähmen. Im Falle Daniels hat der Kontakt mit diesen Wesen sogar körperliche Auswirkungen: Die Engel laugen Daniel gewissermaßen aus, sie berauben ihn seiner Kraft. Man ist an die Strahlenopfer von Hiroshima und Nagasaki erinnert.

Diese Wirkung zu vermitteln, ist größtenteils Sache des Schauspielers, der den Daniel verkörpert. Maske, Garderobe, Ton und Beleuchtung müssen jedoch in enger Zusammenarbeit das Ihrige dazutun, um eine entsprechende optische Wirkung beim Publikum zu erzielen, ohne dabei den Effekt zu billigem Ulk oder schundhaftem Horror degenerieren zu lassen. Vielmehr muss das Publikum vom Auftritt des Engels erschreckt und tief beeindruckt werden, es muss eine Begegnung erleben und verinnerlichen, die gänzlich jenseits seiner Erfahrungssphäre liegt. Musikalisch wird dieser Eindruck durch nicht linearen Gesang, elektronische Klangbearbeitung, Beschallungseffekte, usw. hervorgehoben. Die Inszenierung bedient sich zu diesem Zweck aller verfügbaren Mittel wie Beleuchtung, Maske und Kostüm. Die Engel im Einzelnen:

- **Erzengel Gabriel:**

Der Erzengel Gabriel ist eine sehr wichtige Figur, die in vielerlei Hinsicht Macht und Kraft der Engel verkörpert. Er tritt auch anderswo in der Bibel auf (siehe z. B. das Buch Tobit) und ist auch im außerbiblichen Kreis von größter Bedeutung – nämlich als der Engel, der Muhammad im Traum erschien und ihm den Koran offenbarte. Dieser Kontakt brachte übrigens wie bei Daniel bedeutende physische Konsequenzen mit sich: Muhammad litt derartige Schmerzen, dass er glaubte, sterben zu müssen, während Daniel z. B. eine Woche lang zum einem bettlägerigen Invaliden wird. Gabriel ist eine blendende Erscheinung – bei seinem Auftritt scheinen Leuchtwerfer direkt ins Publikum.

- **Der medische Engelfürst:**

Die Engelfürsten zählen offenbar zu den mächtigsten Engel, die an der Seite ihres jeweiligen Volkes oder Reiches regelrecht untereinander Krieg führen.

---

Diese Engel verfügen über tieferes Wissen historischer Abläufe (die biblischen Verfasser der Apokalyptik gehen ja davon aus, dass die Weltgeschichte gemäß eines von Gott bereits vor der Schöpfung (!) festgelegten „Fahrplans“ abläuft). Daher ist es sinnvoll, dass einer dieser göttlichen Feldherren Daniel die Feldzüge Alexanders sowie die Wirren der Diadochenkämpfe erklärt.

- **Erzengel Michael:**

Michael scheint sowohl Erzengel als auch Engelsfürst zu sein, denn er gilt als der Schutzengel Israels. Er tritt hier nicht direkt auf, sondern wird nur durch eine Maske im Hintergrund angedeutet (Akt III, Sz. 2) und später aus dem Off gehört. Er scheint Gabriel übergeordnet zu sein, da er ihm befiehlt, Daniel die Vision zu deuten.

- **Der Deutengel:**

Der Deutengel trägt keinen eigenen Namen und weist ein überaus anthropomorphes Erscheinungsbild auf. Er scheint von geringerer Bedeutung zu sein – will heißen, für Menschen leichter begreifbar – und wird daher nicht vom Chor, sondern von einem Altus gesungen.

- **Die Engel am Fluss:**

Diese beiden Engel, die keine eigenen Namen tragen (und daher in der Engelhierarchie von verschwindend geringer Bedeutung sein dürften), sind die letzten Wesen, mit denen Daniel vor seinem Tod Kontakt hat. Sie erlassen letzte Befehle an ihn, die er schließlich durch sein Ableben erfüllt. Diese Engel kommunizieren in einem eigenartigen Sprechgesang.

## 6. **Die Könige**

Die Könige (besonders Nebukadnezar) sind furchterregende orientalische Potentaten, deren Gemüter von einem Augenblick zum Anderen von Pietät zu bodenloser Wut, von Großherzigkeit zu krasser Grausamkeit umschlagen können und so ihre Umgebung in Schach halten. Dies ist natürlich eine dramatische Überhöhung, deren rhetorischer Zweck (d.h. die Schaffung eines Feindbildes) sich aus dem Terrorregime des Epiphanes Antipater herleitet, was uns ja auch heute aus zahllosen Beispielen zur Genüge bekannt ist. Diese Dynasten personifizieren eine Herrschaftsweise, die sich durch bisweilen uferlose Willkür auszeichnet und somit als irdisches Pendant zur Willkür Gottes gesehen werden kann. Maske und Kostüm dieser Könige werden also ebenso überspitzt gestaltet. Dabei ist festzuhalten, dass die einzelnen König keinesfalls dämonisiert werden, sondern einfach so auftreten sollen, wie sie im Bibeltext beschrieben werden.

Es treten hier vier Könige auf, von denen jedoch **Nebukadnezar** die bei weitem überragendste Figur ist – er verkörpert den Stereotyp des orientalischen Despoten, er entscheidet über Leben und Tod seiner Untertanen, Vasallen und Priester. Seine Stimmung schlägt oft von einem Augenblick zum anderen um. **Belschazzar** hingegen ist ein sinnenfroher, unbedachter und nicht sonderlich begabter Mensch, dessen Staats- und Hofführung – so lässt der Text ahnen – fest in den

---

Händen seiner Königin liegt. **Darius** ist eher rührselig und schwach (die Priester haben viel Macht über ihn); er ist leicht für eine Idee zu begeistern und etwas zu sehr von seiner eigenen Größe und Bedeutung überzeugt. **Kyrus** schließlich ist ein frommer und intelligenter Mensch, der Willens ist, sich von einer scheinbar unmöglichen Sache überzeugen zu lassen und der auch zu seinem Wort steht.

### III. Inhaltliche Gestaltung

#### 1. Grundeinstellung zum Text

Im wesentlichen geht meine kompositorische Arbeit – sowohl die dramaturgische als auch die musikalische – von einer kritischen Einstellung aus. Anders als bei dem traditionellen Oratorio handelt es sich hier nicht um eine musikalische Verherrlichung der „Worte Gottes“, sondern vielmehr um eine dramatisch/musikalische Umdimensionierung des Bibeltexes in ein dramatisches Bühnenwerk. Grundlage meiner dramaturgischen Bearbeitung ist dabei meine kritische Interpretation, die Daniel nicht als großen Propheten, sondern als hilfloses (wenngleich williges!) Opfer einer dem Menschlichen völlig entrückten und Menschen willkürlich manipulierenden Gewalt sieht.

#### 2. Motivation, Wahl des Stoffes

Ich war daran interessiert, einen statischen religiösen Text auf die Bühne zu heben (so wie dies in jeder Messe geschieht – der Priester inszeniert das Wort mit Gesang, Brot und Wein), musikalisch zu erforschen und gewissermaßen zu vertiefen. Zugleich faszinierte mich die eschatologische Thematik, die altes und neues Testament miteinander verbindet und ebenso in zahlreichen anderen religiösen Modellen anzutreffen ist. Die Wahl fiel schließlich auf das Buch Daniel, da es eine gute Mischung bekannter Geschichten (Daniel in der Löwengrube war mir aus meinem Konfirmandenunterricht bekannt), dramatischer und spannender Ereignisse, großartiger Rollen sowie apokalyptische Visionen bietet. Dazu ist der Text nicht all zu lang.

Zu Anfang arbeitete ich mit der traditionellen Lutherübersetzung, konnte jedoch keine sprachlich und stilistisch vergleichbaren Textquellen für die apokryphen Susanna- und Bel-Geschichten finden, die ich aber unbedingt mit in das Werk einbeziehen wollte. Um die stilistische Homogenität zu gewährleisten, entschloss ich mich schließlich für die 1980 erschienene Einheitsübersetzung. Ich habe mich bisweilen frei bei beiden Fassungen bedient und wichtige Szenen selber nach Bedarf bearbeitet, um sie den dramaturgischen Anforderungen und szenischen Gegebenheiten anzupassen. So habe ich öfters der Erzählerin Worte Daniels in dem Mund gelegt, um Szenen symmetrischer und logischer eröffnen und schließen zu können. Ein besonders dramatisches Beispiel hierfür ist die Verlegung der Handlung in die Gegenwart im dritten und vierten Akt: die Historie Daniels ist abgeschlossen; nun erlebt er seine Visionen und Visitationen im Präsens („Ich sehe ein anderes Tier; es gleicht einem Panther,“ Akt III, Szene 1).

---

### 3. Interpretation, Dramaturgie

Bei der in diesen Überlegungen geführten Diskussion muss vorausgeschickt werden, dass es sich weder hier noch im Bühnenoratorio selber um einen ernsthaften theologischen Deutungsversuch handelt. Es geht hier nicht um biblische Hermeneutik – das ist Sache der Theologen<sup>vi</sup>. Es geht vielmehr um eine Umarbeitung – die viel beschwörte Umdimensionierung – eines epischen Originals in ein dramatisches Bühnenwerk.

In gewisser Weise handelt es sich beim Daniel um eine Tragödie im klassischen Sinn, denn der Held ist durch die Methodik der apokalyptischen Literatur zu seinem Endzweck als Verkündiger des göttlichen Willens prädestiniert.<sup>vii</sup> Daniel ist durch seine Frömmigkeit von Anfang an gewissermaßen auf Gott fixiert, er kann also wie der Held einer klassischen Tragödie seinem Schicksal nicht entinnen. Durch seinen fatalistischen und absoluten Glauben bewilligt und verlangt er seine Opferrolle, gibt er seine Vernunft auf. Die dramatische Handlung dieses Stücks beschreibt die allmähliche Verwandlung eines entführten Jungen in einen apokalyptischen Seher, der letztlich von den Visionen und Kontakten mit den Engeln geistig und körperlich zerrüttet wird. Zwar rettet Gott ihn in der Löwengrube (und seine drei Freunde im glühenden Ofen); dies geschieht jedoch nicht aus Zuneigung, Liebe oder gar Mitgefühl (allesamt den Menschen vorbehaltene Emotionen), sondern als Demonstration seiner Macht gegenüber dem persischen König a priori und dem Leser allgemein<sup>viii</sup>. Zum Schluss taucht jedoch kein *deus ex machina* auf – im Gegenteil: Die Boten Gottes schauen dem Tod Daniels teilnahmslos zu.

Die Handlung wird durch eine Reihe von Prozessen getragen, die, aus dem epischen Text in dramatisches, episodisch geordnetes Bühnengeschehen umdimensioniert, den Inhalt darlegen und selbstständige Handlungsebenen ergeben. Diese Ebenen werden im gesprochenen/gesungenen Wort, in der Inszenierung und in der Musik verwirklicht. Eine Handlung verlagert den Schwerpunkt allmählich vom Irdisch-Konkreten zum Himmlisch-Abstrakten. Auf einer weiteren Handlungsebene verliert Daniel seine eigene Willensfreiheit und Unabhängigkeit. Schließlich deckt die Inszenierung selbst (als weitere Darstellungsebene) auf, wie Daniel immer mehr isoliert wird – seine „Gabe“ zieht in aus der Gesellschaft seiner Zeitgenossen und Freunde heraus.<sup>ix</sup>

Diese dramatischen Vorgänge werden durch das auffallende Zeitraffertempo des Buches besonders deutlich und werden wiederum durch Theatermittel veranschaulicht.<sup>x</sup> Dabei ist aber festzuhalten, dass trotz aller Entwicklung vom Menschlich-Irdischen zum Göttlich-Jenseitigen dennoch das Konkrete nie ganz aufgegeben wird – die Ältesten in der Susanna-Geschichte sind durchaus menschlich in ihrer Lust, Gier und Falschheit, ebenso wie die Priester des Bel schlau und gerissen sind. Der Text verleiht den Engeln wenn nicht menschliche Gesichtszüge, so doch ein durchaus anthropomorphes Erscheinungsbild, das von ganz alltäglichen Gegenständen wie leinenen Kleidern usw. geprägt wird<sup>xi</sup>. Diese Tatsache muss sich in allen gestalterischen Elementen des Gesamtwerks widerspiegeln – Musik, Bild, Beleuchtung, Maske, Kostüm, usw.

---

#### 4. Umdimensionierung des Wortes

In der Quelle liegt ein statischer, flacher und rein erzählerischer Text vor. Erst durch die dramaturgische Bearbeitung, die das Wort von der Seite nimmt und in den freien Raum stellt, gewinnt der Text an greifbarer (oder zumindest optisch und akustisch wahrnehmbarer) Tiefe. Die latente Wirklichkeit des gedruckten Wortes wird so in die aktuelle Wirklichkeit des theatralisch dargestellten Wortes verwandelt. Wort und Text erlangen eine neue Dimension.

Hieraus ergibt sich eine weitere Überlegung – ebenso wie die Silben und Sätze in den Raum gestellt werden, bewegen sich nun auch die Personen der Geschichte auf der Bühne und werden in einen räumlichen Zusammenhang gebracht. Nun lassen sich Beziehungen und Zusammenhänge unmittelbar darstellen, was auf der gedruckten Seite nicht möglich ist, da diese Verhältnisse nur über den Umweg der Beschreibung vermittelt bzw. aufgefasst werden können. Ein Beispiel hierfür ist die dramatische Darstellung der Deportation der Gefangenen und der Auswahl der Jünglinge. Der lapidare Satz „Dann befahl der König seinem Oberkämmerer Aschpenas, einige junge Israeliten an den Hof zu bringen (...)“ – gewissermaßen die Wurzel des Geschehens – gewinnt auf der Bühne eine Bedeutung und Tiefe, die ihm auf der Seite fehlt. Der inszenierte Satz entfaltet so eine überaus schlagkräftige Wirkung.

Indem der Dramaturg die im Text implizierten Verhältnisse aufdeckt, in Dialogen erarbeitet und dann durch Bühnenanweisungen räumlich darstellen lässt, gelingt der Sprung vom *Epos* zum *Drama*. Erst dann kann die Musik erarbeitet werden, denn es geht nunmehr um die dramatische Gestaltung und Darstellung eines aus der Erzählung geschöpften Sachverhalts.

Konkretes Beispiel: je absonderlicher die Erlebnisse Daniels werden, desto mehr isoliert ihn der Text. Bei den Begegnungen mit Engeln und den Visionen verschwinden die Umstehenden aus dem Bild, die zuvor (z. B. beim Auftritt des medizinischen Engelfürsten in Akt IV, Szene 1) explizit erwähnt werden – sie fliehen vor dem, was er erlebt (Daniel 10,7). Auf der Bühne steht er dann alleine; selbst das Licht, das anfangs auf ihn und seine Umgebung fällt, wird immer enger auf ihn zugeschnitten, bis er schließlich am Ende des Stückes von Gott und der Welt verlassen alleine in einer engen „Lichtpfütze“ liegt.

## IV. Struktur

Diese Entwicklung schlägt sich strukturell in der Aufteilung des Werkes in Akte und Szenen nieder, die den Kapiteln des Urtexts nicht unbedingt folgen, sondern eher der Dramatik und „Bühnenlogik“ des Stoffes Rechnung tragen, d.h. in sich vollständige Handlungsabläufe umrahmen. Die Akte richten sich mehr nach der spirituellen Handlung, d.h. sie gliedern das Geschehen nach den Entwicklungsabschnitten Daniels. So sehen wir im ersten Akt die Karriere Daniels als Traumdeuter am Hofe Nebukadnezars. Der zweite Akt umfasst mehrere Herrschaftsepochen und behandelt im Wesentlichen die Gottestreue Daniels, während der dritte Akt mit einer Vision beginnt und damit einen neuen Abschnitt einläutet, in dem Daniel sich zum Seher entwickelt.

Als Kontrast findet das erste Zwischenspiel, das Daniel in der Susanna-Geschichte als weisen Richter zeigt, vor dem 3. Akt statt. Das zweite Zwischen-

---

spiel, in dem Daniel als „Götzendetektiv“ auftritt, ist dem 4. Akt vorgeschoben. Der letzte Akt schließlich befasst sich mit den großen endzeitlichen Visionen, der „Apokalypse des Daniel“.

### 1. **Abriss der Handlung nach Szenen und Kapitel**

Die Handlung enthält zwei der deuterokanonischen Zusätze (Kap. 13, Susanna-Geschichte u. Kap. 14, Geschichte von Bel.). Die Geschichte vom Drachen bzw. der hl. Schlange wird hier ausgelassen, da sie gegenüber „Daniel in der Löwengrube“ und der Bel-Geschichte die Handlung nicht wesentlich bereichert. Ebenso fehlt der Psalm Asarjas sowie der Lobgesang der Jünglinge (Dan 3,24-90), da beide für die Bühne praktisch wertlos sind.

Der Handlungsverlauf umfasst vier große Abschnitte, die von den einzelnen Akten aufgegriffen und szenenweise dargestellt werden:

- **Vorspiel** · Fall von Jerusalem, Entführung nach Babylon. (Dan 1,1 – 1,4(a); 1, 6 – 1,7)
- **Akt 1 – Jugend** · Kapitel 1 und 2. Die erste Traumdeutung am Hof des Königs.  
Szene 1: Die Einweisung am Hof  
Szene 2: Des Königs vergessener Traum  
Szene 3: Arjoch warnt Daniel  
Szene 4: Daniel deutet den Traum des Königs
- **Akt 2 – Reife** · Kapitel 3 bis 6. Glaubenstreue, Traumdeutungen. Daniel als reifer, frommer, mutiger Mann.  
Szene 1: Das goldene Götzenbild  
Szene 2: Der glühende Ofen  
Szene 3: Die Baumvision des Königs  
Szene 4: Das Menetekel  
Szene 5: Daniel in der Löwengrube
- **1. Zwischenspiel** · Daniel rettet Susanna (Dan 13, 1 – 13,64)  
Szene 1: Die Verschwörung der Ältesten gegen Susanna  
Szene 2: Daniel entlarvt die Ältesten
- **Akt 3 – Wandel** · Kapitel 7 bis 9. Die Traumdeutungen und Visionen. Daniel entrückt zunehmend dem Irdischen.  
Szene 1: Daniels Traum von den vier Tieren  
Szene 2: Daniels Traum vom Kampf des Widders mit dem Ziegenbock  
Szene 3: Die siebenzig Jahrwochen
- **2. Zwischenspiel** · Daniel und die Priester des Bel (Dan 14,1 – 14,22)  
Szene 1: Daniels Wette mit dem König  
Szene 2: Daniel deckt den Schwindel der Priester auf
- **Akt 4 – Apokalypse** · Kap. 10 bis 12. Die endzeitlichen Visionen.  
Szene 1: Der medische Engelfürst kündigt Daniel die Offenbarung an  
Szene 2: Die Offenbarung an Daniel  
Szene 3: Der Tod Daniels

Im Einzelnen folgen die Szenen also nicht immer den Kapiteln, da sie sich den dramatischen Gegebenheiten der Situation beugen müssen, d.h. sie werden durch den

---

Fluss der Handlung definiert. Wenn der Handlungsort wechselt, beginnt zumeist auch eine neue Szene, selbst wenn dieser neue Abschnitt im Urtext noch in dem selben Kapitel behandelt wird. So sind die deuterokanonischen Zusätze mitten in das Geschehen gerückt, um den eher linearen Ablauf aufzulockern, um etwas vom *Menschen* Daniel zu zeigen und um etwas Kontrast und Bewegung in das Geschehen zu bringen. Die Zwischenspiele grenzen daneben wichtige Entwicklungsabschnitte effektiv voneinander ab.

## V. Anmerkungen zur Inszenierung

Die Konzeption und Komposition des „Daniel“ ist völlig an die Bühne gebunden. Die Inszenierung ist daher von größter Bedeutung.

### 1. Bühne

Die Bühne muss nicht unbedingt in einem Theater liegen – sie kann ebenso gut in einer Konzerthalle, in einem Stadion oder in einer Freilichtanlage errichtet werden. In gewisser Weise wäre diese Methode sogar vorzuziehen, da sie ein weiteres Stück kritischer Distanz zwischen Bühnengeschehen und Publikum schaffen und das Dargebotene eher als Kuriosum denn als Rauschmittel präsentieren würde. Die Angaben im Folgenden sind daher eher generell.

Die Vorderbühne ist halbrund, vom Ansatz her griechisch, mit weitem Projektionshintergrund entlang der Hinterbühne. Sie ragt in den Zuschauerraum hinein und ist von Seitenbühnen flankiert. Ein Orchestergraben ist vorgelagert. Über der Bühne kreuzen sich zwei hängende Spielstege, die von den Seitenbühnen betreten werden. An ihnen werden außerdem feste und schwenkbare Scheinwerfer befestigt. Wichtige Bestandteile der Bühnenarchitektur sind aufwendige Aufhängungen für Beleuchtung und Beschallung – dieser Aspekt der Inszenierung lehnt sich eng an die Bühnentechnik von Rockkonzerten an.

Das Bühnenbild ist nicht fixiert, sondern ändert sich häufig von Szene zu Szene. Es wird zunächst von schlichten Gestaltungsmitteln (z. B. Lichtsäulen) sowie vom gänzlich schwarz kostümierten Chor bestimmt, der die Darbietungsfläche den dramatischen Gegebenheiten des Handlungsflusses kontinuierlich anpasst. Der Chor ist zugleich gestalterisches Element, der das Geschehen in neue Kontexte setzt, indem er entweder als Statistengruppe oder als Chor sichtbar beobachtend über der Bühne kauert. Dazu liefert der Chor (der nur in Akt II, Szene 3 sowie im 3. und 4. Akt singt) auch nach Bedarf Statisten, die als Tempeldiener, Hofstaat, Volk, usw. eingesetzt werden können. So können Kosten und Umfang der Inszenierung auf künstlerisch vertretbare Weise in Grenzen gehalten werden.

### 2. Beleuchtung

Die Beleuchtung bildet von Anfang an einen festen Bestandteil von Konzeption und Komposition<sup>xii</sup>. Sie ist ebenso wichtig wie die dramaturgische und musikalische Arbeit, da sie das Geschehen gleichermaßen hervorhebt und erläutert. So sehen wir zu Beginn des Werkes (vor allem in den Palast- und Tempelszenen) große Lichtfluten, die im Laufe der Handlung mehr und mehr auf Daniel fokussieren und eine „Lichtinsel“ um ihn bilden, die seine zunehmende Isolation bildlich hervor-

---

hebt. Die Beleuchtung ist nicht vom Bühnenbild zu trennen: z. B. werden Thronsäle durch Lichtsäulen geschaffen, die von im Bühnenboden eingelassenen Scheinwerfern projiziert werden. Indem mehrere Reihen von Scheinwerfern parallel zur Bühnenrückwand in den Boden eingelassen werden, können Thronsäle und Paläste im Vorder-, Mittel- und Hintergrund angedeutet werden, ohne aufwendige Kulissen bewegen zu müssen, was besonders bei schnellen Bildwechseln innerhalb einer Szene hilfreich ist (z. B. Akt II, Szene 5). Dadurch bleibt die königliche Macht im Blickfeld, selbst wenn der König selber nicht auftritt und veranschaulicht die Allgegenwart der Macht in der absoluten Monarchie.

Die Beleuchtung bestimmt wesentlich die Stimmung auf der Bühne: Neben der Menge des Lichts ist auch die Beschaffenheit sehr wichtig: anfangs herrschen viele laute, warme Farben hervor (Pracht des orientalischen Hofes, Macht der Herrscher, Staatsakte, usw.), gegen Ende brennt nur noch ein kaltes Licht auf die Bühne herab (fahle Blau- und Grüntöne). Zum Schluss liegt Daniel in gleißendem, eiskalten Weiß-Grau. Das Licht ist also Teil der Komposition, denn die Musik greift diese Farben in der Instrumentation und Klanggestaltung auf.

Indem die Beleuchtung die Bühne in eine *camera obscura* verwandelt, können bestimmte Sachlagen und Situationen wahlweise hervorgehoben oder verdeckt werden. So kann die Beleuchtung Spannungen erzeugen, indem sie Konflikte oder Probleme an den Tag legt – also eine dem Drama ureigene Funktion übernimmt und so als szenisches Mittel auf höchster Ebene untrennbar mit dem Bühnengeschehen verknüpft wird. Beispiel: die Festnahme Daniels in Akt II, Szene 5. Zugleich bindet sie aber auch das Publikum in die Erlebniswelt Daniels ein, indem sie die blendende Erscheinung der großen Engel dem Publikum direkt vermittelt. So werden beim ersten Auftritt des Gabriel (Akt III, Szene 2) etliche in den Zuschauerraum gerichtete Blitzlichter ausgelöst, sodass er scheinbar aus einer „Wolke“ gleißenden Lichts heraus materialisiert. Auch die Erscheinung des medizinischen Engelfürsten wird mit schwenkbaren Scheinwerfern direkt vermittelt – das Publikum wird sekundenlang direkt angestrahlt (Akt IV, Szene 1).

## V. Musikalische Handhabung

Das Bühnenoratorium ist ein Zwitterding: zum einen ist es episch (es erzählt einen linearen Handlungsablauf), zum anderen aber dramatisch (es hebt die Konflikte und Ereignisse des Textes auf die Bühne). Dazu kommt die musikalische Bedeutungsebene – Epos, Drama und Musik, also das vom Publikum Gesehene und Gehörte, verschmilzt im Augenblick der Aufführung. Die Auswahl der Instrumentation und der kompositorischen Mittel orientiert sich also am Drama. Zweck der Musik ist es, dem Drama und Text eine Tiefe und Intensität zu verleihen, die ohnedies fehlt, zugleich aber auch erläuternd und organisierend in das Geschehen einzugreifen. So verleiht z. B. ein bestimmter Akkord oder Klang, wenn er zu einem Wort erklingt, diesem Wort eine spezifische Bedeutung, die sich jedoch der intellektuellen Deutung weitgehend entzieht und ihm vielmehr auf der emotionalen, instinktiven Ebene einen bestimmten Bezugswert und Sinn verleiht. Durch diese Wirkung wird der musikalisch bearbeitete Text tiefer erlebt als ein „trockener“ Text, zumal im vorliegenden Fall Musik und Beleuchtung eng miteinander

---

verknüpft sind. Aus diesem Grund muss auch unbegleiteter, gesprochener Text als Kontrast im Werk stehen (sei es auch nur in einer einzigen Szene).

Es wurde bereits auf den Ursprung des Dramas aus den Dionysos geweihten Festspielen hingewiesen – im „Daniel“ spielen ebenfalls kultische Handlungen eine wichtige Rolle. Es sollte daher bedacht werden, dass Musik im mesopotamischen und ägyptischen Kulturgebiet fest in den Gottesdienst eingebunden war und dazu diente, die Gottheit zu „binden“ und zur Erscheinung/Gegenwart zu bewegen. Die Priester übten ipso facto eine gewisse Macht über die Gottheit aus, was sie durchaus zu einem Maß an Arroganz verleitet haben mag – kein Wunder also, dass die Bel-Priester sich vor dem ausländischen Daniel (der ja Bel überhaupt nicht anerkennt und daher keine Macht über ihn haben kann!) völlig sicher fühlen. Bei diesen Gottesdiensten kamen Gesang, Musikspiel und (Kult-) Handlung zum Tragen, die vor der Gemeinde und für sie dargeboten wurde. Die Gläubigen nahmen zwar nicht Teil am Mysterium der Gottheit, es wurde ihnen aber von den Priestern und Musikern vermittelt. Die Musik und die mit ihr einhergehenden kultischen Handlungen sind also als Versinnbildlichung, erlebbares Symbol der kosmologischen Weltordnung (vgl. Mathematik u. Musik, Musik der Sphären) denkbar.

In diesem Zusammenhang stellt das Spielen eines Musikinstrumentes, insbesondere bei der freien Improvisation, auch einen höchst kreativen Akt dar, weil etwas „ins Leben gerufen“, d.h. erschaffen wird, das zuvor nicht existierte, und das zugleich „getötet“ werden kann. Eine Note wird gespielt, ein Ton entsteht *und lebt nur so lange, wie es dem Musiker gefällt*. Bei Blasinstrumenten ist dieses Echo göttlicher Schaffung noch offensichtlicher, da die Note mit dem Atem des Musikers „beseelt“ wird; die Note lebt nur so lange, wie dieser „göttliche“ Atem sie trägt. Die Musiker werden Mittler zwischen dem Außerirdisch-Göttlichen und Irdisch-Menschlichen, indem sie die eigentlich unüberwindbare Distanz zwischen diesen beiden Sphären durch ihr Spiel überbrücken. Daher ist dieser Aspekt der Musik im Zusammenhang der bereits erwähnten Umdimensionierung von größter Bedeutung, da sie nicht nur das Wort, sondern zugleich sich selbst umdimensioniert – und zwar in eine den Kosmos widerspiegelnde „Kulthandlung“, die, wenn sie keiner Gottheit huldigt, so doch das ehrt, was sich nicht anders ausdrücken lässt, also die Hohlräume zwischen den Worten. Somit verleiht die Musik der Bedeutung Halt und Struktur ebenso wie Materie dem Vakuum zwischen den Atomen Form verleiht. Eine Note ist ein Wort, das es nicht gibt = ein Gegenstand ist Veranschaulichung des Nichts.

### 1. Umdimensionierung des Wortes durch die Musik

Die unter II.4. bereits erwähnte Umdimensionierung des flachen epischen Originals in eine dreidimensionale dramatische Fassung spiegelt sich auch auf der musikalischen Ebene wider. Es findet auch in der Musik eine Entwicklung vom Konkreten zum Abstrakten statt, die die bühnentechnischen und gestischen Ereignisse widerspiegelt. Klare melodische Abläufe (besonders Rezitative) stehen neben komplexen Klangereignissen (Wiedergabe der Visionen durch den Chor, Gesang der Engel<sup>xiii</sup>). Zugleich werden bestimmte Instrumente bzw. Instrumentengruppen

---

bestimmten Personen bzw. Ereignissen zugeordnet (z. B. singt die Erzählerin immer zur Gitarre, die Engel werden vorwiegend mit Schlagzeug begleitet; bei königlichen Auftritten spielen vorwiegend Blas-, Schlag- und Saiteninstrumente). Diese Assoziierung gewisser Klangfarben mit Personen und Ereignissen auf der Bühne wird durch andere musikalische Gestaltungsmittel wie Harmonie, Melodie und Rhythmik weiter vertieft.

So bewegt sich die musikalische Bearbeitung in Harmonie mit dem Bühnengeschehen; Visionen erscheinen plötzlich; vieles, was im nachhinein der Reihe nach dargelegt werden muss (obwohl es auf einmal wahrgenommen wurde), kann vom vielstimmigen Chor simultan bewältigt werden – die Offenbarung wird so auch vom Publikum plötzlich und synchron, d. h. auf einmal erlebt. Kompositorisch bedeutet dies, dass sinngemäß zusammengehörende Textabschnitte auf einmal vom Chor interpretiert werden. Jedem Textabschnitt wird dabei einzelne Sänger oder Gesangsgruppen zugeteilt.

Der Kompositionsprozess verläuft zwangsläufig linear. Auf eine intensive Klangforschungsphase, in der Möglichkeit und Notation verschiedener Klangereignisse recherchiert werden, folgt die Kombination einzelner Instrumenten zu sinnvollen Gruppen, die bestimmten Ereignissen, bzw. Personen auf der Bühne zugeordnet werden können. Dabei ist zu beachten, dass diese Klanggruppen als akustische Ausführung und Veranschaulichung der einzelnen Persönlichkeiten fungieren, also das Spiel der Darsteller ebenso ergänzen wie Maske und Kostüm. Alles bildet ein kohärentes Ganzes. Sobald diese Ton- und Sinnzusammenhänge feststehen, kann das Bühnengeschehen (natürlich unter Einbeziehung der Bühnenanweisungen) vertont werden.

Diese Arbeit wird in einzelne Abschnitte unterteilt, es ist nicht davon auszugehen, dass in einem Stück fort (leitmotivisch) komponiert wird. Überhaupt wird von der Idee des Leitmotivs im Sinne der Verbindung einer Idee oder Person mit einer bestimmten Tonfolge abgesehen, da sie mir in einem derartig episodischen Stück wie dem „Daniel“ weitgehend sinnlos erscheint. Ein Thema wird auch nicht gebraucht, um den bevorstehenden Auftritt einer Person, die Wiederkehr eines bestimmten Umstandes anzukündigen oder die Erinnerung an ein gewisses Ereignis wachzurufen, da die Erzählerin diese Aufgaben fast ausschließlich übernimmt. Darüber hinaus wäre es unsinnig, eine bereits zu ihrem Höhepunkt entwickelte Kunst zu einem ihr sinnfremden Zweck zu gebrauchen und sie dann zwangsläufig als billige Imitation erscheinen zu lassen. Stattdessen werden Klangfarben mit Personen und Vorgängen verbunden, zu denen sie – meinem Empfinden nach – passen. Sind diese Zusammenhänge einmal definiert, spielt es keine Rolle, in welcher Reihenfolge die einzelnen Szenen komponiert werden.

Zum Schluss des Werkes haben sich Komplexität und Intensität zu einem fast unerträglichen Höhepunkt zugespitzt, der dem Publikum den Druck, dem Daniel zuletzt erliegt, fast körperlich erfahren lässt.

## 2. **Beschallung**

Es wird beabsichtigt, das Publikum rundum zu beschallen, oder zumindest intensiv von der Bühne her. Da die einzelnen Stimmen und Instrumente direkt oder per

---

Mikrofon aufgefangen und verstärkt werden, ist ein nicht unerheblicher Schallpegel erforderlich, um den natürlichen, d.h. nicht verstärkten Klang der individuellen Stimmen und Instrumente zu übertönen, und zwar selbst in den leisen Passagen. Im Einzelnen wie im Großen (tutti) wird die Klanggestaltung in der Partitur präzisiert. Beim Rezitativ der Erzählerin zur Gitarre z. B. werden die einzelnen Parameter wie Pickup-Auswahl, Tonreglung und Spielweise (weich/hart) genau festgelegt.

---

## VI. Quellen

### 1. Text

Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart, 1981.

Die Bibel (Luther-Übersetzung, von Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss 1912 revidiert, bezogen von: <http://gutenberg.spiegel.de>).

### 2. Hintergrund

Dr. Jörg Sieger (<http://www.joerg-sieger.de/>)

Dtv-Atlas zur Weltgeschichte, Band 1, Deutscher Taschenbuchverlag München, 1981

Klanglabyrinth, Milko Kelemen, R. Piper & Co., München, 1981

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Bertolt Brecht, edition suhrkamp 21, Berlin, 1963

Informationen zum Hintergrund wurden u. a. auch bei den folgenden Internet-Quellen recherchiert:

### 3. Nützliche Links

[gutenberg.spiegel.de](http://gutenberg.spiegel.de)

[www.joerg-sieger.de](http://www.joerg-sieger.de)

[www.bibelwerk.de](http://www.bibelwerk.de)

[www.evangeliumszentrum.at](http://www.evangeliumszentrum.at)

[jewishhistory.huji.ac.il](http://jewishhistory.huji.ac.il)

---

<sup>i</sup> Dabei darf freilich nicht vergessen werden, dass Kult und Musik die Wiege des Dramas sind, dass das Theater des Westens also aus musikalisch begleiteten religiösen/kultischen Darbietungen entstand. Daher klingt bei jeder religiösen Aufführung (Messe, Kommunion, usw.) immer ein winziges Echo dieses *heidnischen* Ursprungs an, was das Geschehen wiederum in einem etwas anderen Licht erscheinen lässt und es so automatisch etwas verfremdet. (Ob dadurch nun eine kritische Distanz zwischen Publikum und der jeweiligen Darbietung geschaffen wird, sei dahingestellt!)

<sup>ii</sup> Zweifellos ist „Daniel“ noch immer „kulinarisch“, jedoch nicht als reine Abendunterhaltung, die man sich – im modernen Sprachgebrauch – eben mal „reinzieht“! Im Gegensatz zur „Dreigroschenoper“ oder „Mahagonny“ soll keine gesellschaftliche Änderung herbeigeführt werden, sondern 1.) ein außergewöhnliches Bühnenerlebnis vermittelt (das kulinarische Element) und 2.) eine Auseinandersetzung mit blindem, fatalem Gottvertrauen und dessen Folgen gefordert werden – wo sich einer in die Löwengrube werfen lässt, sprengt sich ein anderer in die Luft (das kritische Element).

<sup>iii</sup> Siehe Milko Kelemen, Klanglabyrinth, S. 17, 71 ff.

<sup>iv</sup> Tatsächlich dürfte dies kaum überraschen – hier wird einfach von den Autoren blinde Gottestreue gepaukt, und zwar zur Auflockerung einmal aus einer anderen Perspektive als jener Daniels. Zur Klärung und Dramatisierung dieses Sachverhalts auf der Bühne lasse ich Asarja vor dem vermeintlichen Märtyrertod „Vertraut auf Gott!“ rufen.

<sup>v</sup> Die Engellehre oder Angelogie wurde offenbar im Exil aufgegriffen und stellt weitgehend mesopotamisches Gedankengut dar, das z. T. sehr alte Wurzeln hat. Engel werden bereits in den ältesten Schriften des AT erwähnt, werden aber erst in der exilischen und nachexilischen Literatur eingehend behandelt. In dieser Periode (Ezechiel, Tobit) treten detailliertere Beschreibungen der Erscheinungsform sowie Hinweise auf Ordnung und Funktion der Engel auf.

<sup>vi</sup> Es ist festzustellen, dass sich die Auslegungen dieses Buches bedeutend voneinander unterscheiden und bisweilen eine beträchtliche Portion Polemik aufweisen. Zum lehrreichen Vergleich: die besonnene Interpretation von Dr. J. Sieger vs. die alles andere als unparteiische Darlegung des Evangeliumszentrums, die sich in einigen wesentlichen

---

Punkten voneinander unterscheiden – so hält das Zentrum unverrückbar an der Verfasserschaft Daniels fest und präsentiert Daniel quasi als Propheten Christi. Dr. Siegers hingegen argumentiert gegen die Prophetenthese, indem er das Buch als das Werk mehrerer Autoren darstellt, die sich der Figur Daniels als literarisches Mittel zum Zweck bedienen. Ich habe mich im Zweifelsfall an die Interpretation von Dr. Sieger gehalten, die – besonders in der Autorenfrage – von jüdischen Quellen gestützt wird.

<sup>vii</sup> Der Autor des um 165 v. Chr. entstandenen Buches ist keineswegs der Prophet Daniel, sondern ein oder mehrere Verfasser, die die alte biblische Figur – die seit Alters her als gerecht und weise gilt (EZ 14,4; EZ 28,3) – zum Sprachrohr ihrer eschatologischen Ahnungen machten. Um seine Glaubwürdigkeit zu festigen, wurden der altbiblischen Figur Prophezeiungen in den Mund gelegt, die, da sie den Autoren bekannte Ereignisse beschreiben, nichts weiter als ein verschleierter Rückblick sind. Für den Leser aber ist jetzt Daniels Glaubwürdigkeit als Prophet gesichert, so dass die Autoren ihn getrost die bevorstehende Apokalypse prophezeien lassen können (aufbauend auf den Schriften Ezechiels, Sacharja, u.a.). Die Gestalt des Daniel ist also in erster Reihe ein literarisches Mittel, das den Glauben der Juden in der Zeit der Verfolgung unter den Seleukiden durch den Ausblick auf einen Endsieg der Kräfte Jahwes stärken soll. Das Buch gehört zur literarischen Tradition der Apokalypstik aus der früh-nachexilischen Zeit, die die Herrschaft Jahwes am Ende der Zeiten prophezeit.

<sup>viii</sup> In gewisser Weise spiegelt sich hier die jüdische Auffassung von der Eigenschaft Gottes wieder, die Jahwe durch sein Tun und Handeln zu verstehen sucht (vgl. Ex 20,2: „Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus“). Geschichte gewinnt daher eine besondere Bedeutung als der Bereich, in dem sich Gott durch sein Handeln und seine Interaktion mit den Israeliten offenbart. In diesem Zusammenhang ist die Art und Weise, mit der Gott mit Daniel umgeht, keineswegs als persönlicher Angriff auf Daniel zu verstehen, vielmehr handelt es sich – theologisch gesehen – schlicht um eine Offenbarung Gottes. Aus dramaturgischer Sicht ist dies jedoch wenig wertvoll, da das Stück nicht ein sich auf ein ganzes Volk und mehrere Jahrhunderte erstreckendes biblisches Erlebnis vermitteln, sondern eine konkrete Geschichte auf die Bühne stellen will.

<sup>ix</sup> Hier wäre z.B. an einen wachsenden Bühnenhorizont zu denken, d.h. die „aktive“ Bühnenfläche ist anfangs durch vom Chor gehaltene Stellwände oder Vorhänge eng gehalten, die dann jedoch im Verlaufe des Stückes immer weiter auseinander gerückt bzw. unterschiedlich angeordnet werden. So wie sich der Schwerpunkt vom begrenzten Menschenhorizont zur nahezu unbegrenzten göttlichen Perspektive verlagert, verändert sich auch Größe und Beschaffenheit des Darstellungsraumes, ganz besonders im 3. und 4. Akt.

<sup>x</sup> Ich denke hierbei besonders an Masken und Kostüm: zu Anfang des Stückes ist der Junge (zusammen mit seinen drei Gesellen) fast nackt alleine auf der Bühne, mit zunehmender (äußerlicher) Assimilierung nimmt sein Kostüm ortstypische Züge an. Er beginnt, eine Maske oder Perücke zu tragen. Später verschwindet der Körper (und damit implizit die Persona) des Daniel hinter zunehmend abstrakter wirkenden und immer mehr verhüllenden Masken und Kostümen, bis er zuletzt kaum noch zu erkennen ist. Dadurch wird auch der theologischen Absicht der apokalyptischen Literatur in gewisser Weise Rechnung getragen, indem die Person vom Zweck der Erzählung verschlungen wird.

<sup>xi</sup> Dennoch sind die Engel uns grundsätzlich erfahrungsfremde Wesen, als Botschafter des göttlichen Willens sind sie in gewisser Weise Außerirdische; ich stelle sie mir daher als im Kostüm und Maskenbild überhöhte Gestalten vor (Stelzen, wallende, verhüllende Kostüme, große, blendend weiße Masken ohne eindeutige Gesichtszüge). Um das Außerirdische der Engel musikalisch hervorzuheben, werden ihre Parts vom Chor gesungen und z. T. mit elektronischen Klangverzerrern bearbeitet.

<sup>xii</sup> Siehe Milko Kelemen, *Klanglabyrinth*, S. 17.

<sup>xiii</sup> Die Visionen werden im Verlaufe des Stückes immer länger und komplexer. Dieser Prozess spiegelt sich auch in der Musik wieder: der Text wird zunehmend in den einzelnen Stimmen des Chors „aufgelöst“. Vielfach werden thematisch gruppierbare Ereignisse zusammen enthüllt, die einzelnen Sektionen des Chors zugeordnet werden können. Der Hörer soll vom Gesang praktisch gänzlich eingehüllt werden (gesonderte räumliche Beschallung des Zuschauerraumes bei diesen Abschnitten/Szenen).