

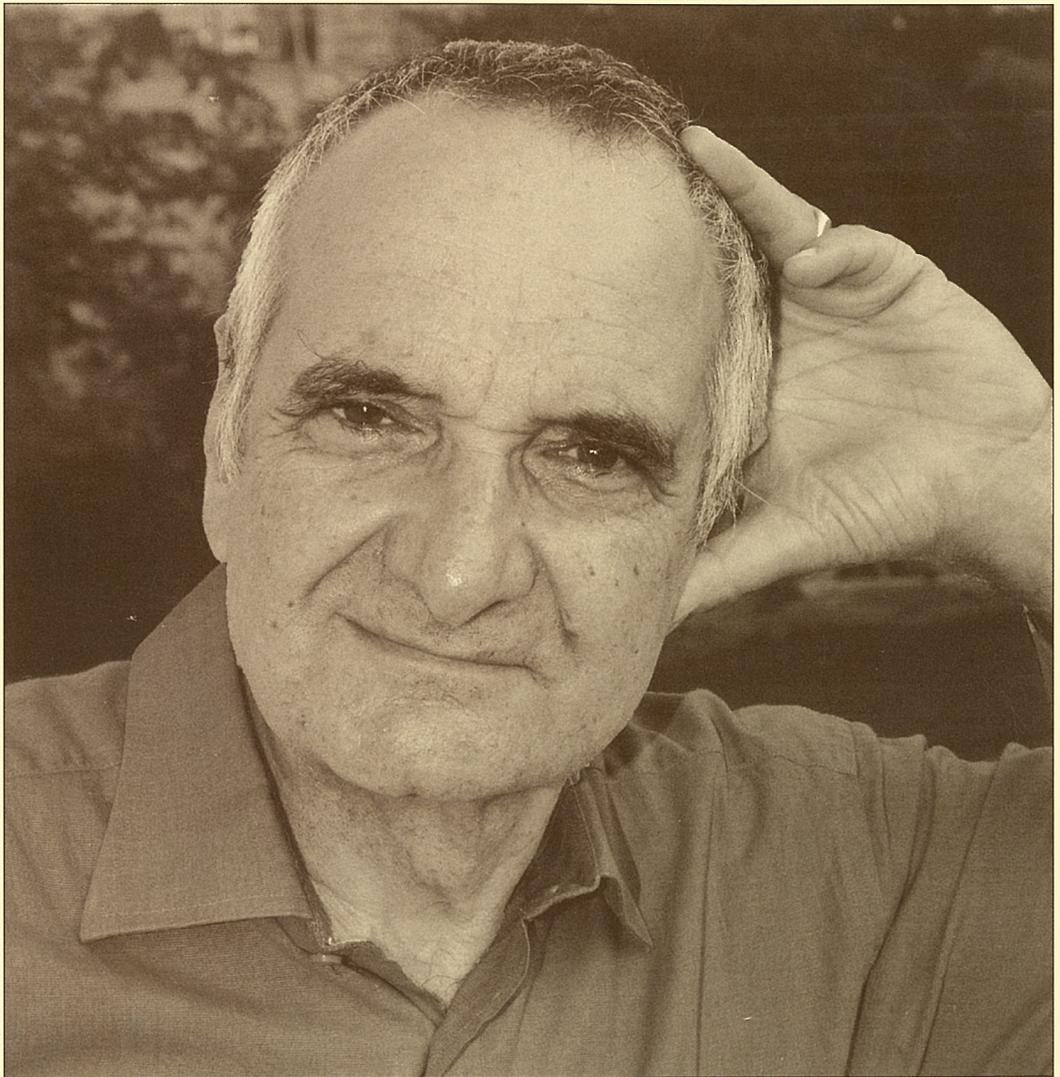
Musik-Konzepte
164/165

Neue Folge

Herausgegeben
von Ulrich Tadday

Luca Lombardi

IV/2014
edition text+kritik



Gerhard R. Koch

Horror, Traumspiel, Märchen-Buffer

Vexierbilder politischer Kunst: über den Opernkomponisten Luca Lombardi

Zu den zwei prestigeträchtigsten Gattungen des 19. Jahrhunderts hatten nicht wenige Komponisten der Moderne eine, obschon höchst unterschiedlich, gebrochene Beziehung: zur Sinfonie und zur Oper. Standen doch beide für den Totalitätsanspruch sowohl der autonomen, »absoluten« Musik als auch des synthetischen »Gesamtkunstwerks«. Ob Bartók (mit Ausnahme von *Herzog Blaubarts Burg*) oder Schönberg, Berg und Webern, ebenso Ives – schon den vorbelasteten Titeln begegneten sie mit Skepsis, ähnlich wie der frühe Schumann den Sonatenhauptsatz oder die Grundtonart verschleierte. Weberns Sinfonie op. 21 konterkariert das großformatige Erhabenheits-Genre regelrecht; und dass Schönbergs *Moses und Aron* wie Bergs *Lulu* Torsi blieben, verrät nicht wenig vom grundsätzlichen Dilemma – über die biografischen Bedingtheiten hinaus. Hanns Eislers *Deutsche Symphonie* ist in ihrer Oratoriums- und Kantaten-Anlage deutliche Absage an die klassische Viersätzer-Tradition; und die Querelen schon um das Libretto zu seinem *Johann Faustus*, als »deutsche Nationaloper« gedacht, lassen die auch ästhetischen Schwierigkeiten des Projekts ahnen, obschon dieses hauptsächlich am Widerstand der auf den stalinistischen »Sozialistischen Realismus« eingeschworenen SED-Apparatschiks scheiterte. Wunden blieben in beiderlei Hinsicht erkennbar zurück.

Lastete für die Avantgarde auf der Sinfonie das Großform-Tabu, so auf der Oper ein gar mehrfaches: Wagnerianischer Über-Anspruch, Trivialität, Buntscheckigkeit der Mittel, gesellschaftlicher Pomp, Ausgeliefertheit an die Produktions- wie Rezeptions-Usancen des bürgerlichen Theater-Betriebs. Vor allem für die, zumal via Darmstadt, sich konstituierenden Schulen des Serialismus, aber auch der Elektronik war »Oper« halb Schreckens-, halb Schimpfwort: Inbegriff einer falsch-romantischen Tradition und Konvention. Varèse, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono, Ligeti, Kagel, Xenakis, Lutosławski, Pousseur, Haubenstock-Ramati, Cage, Lachenmann hätte man schwerlich in Verbindung mit diesem ästhetisch wie politisch obskuren Zwitterwesen gebracht – allenfalls im Sinne dezidiert abweichender, gar gegenläufiger musikalischer Konzepte: »azione scenica« bei Nono, DADA (*Originale*) bei Stockhausen, anders bei Kagel, als Paradoxon (»Anti-Antioper«) bei Ligetis *Grand Macabre*, als mobile, aleatorische, gar interaktive Dramaturgie bei Haubenstock-Ramatis *Amerika* oder Butor-Pousseurs *Votre Faust* – Bezeichnungen, die mehr oder minder quer zur Idee des »vertone[n]d« demiurgischen Narrators entlang literarischer Vorlagen standen. Wer her-

kömmliche Opern schrieb, galt entweder als voravantgardistisch oder postmodern: Britten und Henze dienten als Feindbilder. Dass derlei Polaritäten unfruchtbar sind, ist lange evident.

I Doppel-Spaltung: Deutschland – Italien, Köln – Ostberlin

Luca Lombardi hat sich denn auch mit gutem Grund diesen entzogen; und dies im mehrfachen, sogar bio-geografischen Sinn. Wie vor ihm Busoni, danach Henze, in gewisser Weise selbst der späte Nono, führt auch er eine Art deutsch-italienischer Doppel-Existenz. Ja, selbst die deutsche Komponente ist gespalten, studierte Lombardi doch in Köln im Einflussbereich von Stockhausen, Kagel, Pousseur, Globokar und nicht zuletzt Zimmermann, um 1972 nach Ostberlin zu gehen, sich mit Hanns Eisler zu beschäftigen, über den er in Rom promovierte, und sich bei Paul Dessau kompositorisch weiterzubilden. Der ästhetisch-politische Fächer war entsprechend weit. So bekannte er: »Nicht erst seit meinem Studium bei Zimmermann ist Musik für mich eine komplexe Einheit von Altem und Neuem, von Hochkunst und Volkstümlichem.« Zusätzlich waren für ihn die deutsche Teilung und die Utopie eines sozialistischen deutschen Staats bestimmend – was spätere Desillusionierungen nicht ausschloss. Ob er darüber gleich zum »Renegaten« wurde, bleibe dahingestellt. Aber immerhin notierte er 1986 anlässlich linear geschlossener Geschichtsbilder: »Es war ja doch ein Glaube, in einem teleologischen und theologischen Sinn.« Nach supra-individuellen Identifikationsmöglichkeiten sucht er gleichwohl noch immer: Dem von Berlusconi verwüsteten Italien widersetzt er sich, um zeitweise in Israel zu leben, einem von Konflikten anderer Art durchzogenen Land. Konsequent basiert denn auch seine mittlerweile fünfte Oper auf dem Roman des israelischen Schriftstellers David Grossmann *Eine Frau flieht vor einer Nachricht*. So wie seine Ästhetik zwischen Eisler und Darmstadt, Schönberg'scher Rigidität und operationalistisch »angewandter« Musik wechselt, so ist auch sein Musiktheater durch Heterogenität der Vorlagen und Sujets geprägt – wobei Popularkunst und bildungsbürgerlicher Höhenflug sich keineswegs gegenseitig ausschließen.

Weit eher geht es um eine Art Zickzack-Linie, vielleicht sogar nach dem Modell der Echternacher Springprozession. Denn gleichsam subkutan gehen manche Motiv-Schübe von einem Werk-Komplex in den anderen über. War Lombardis Opern-Erstling *Faust. Un travestimento* quasi eine schier offenbachiadehafte »Übermalung« von *Faust I* sowohl durch Edoardo Sanguineti als auch Lombardi, so griff die zweite Oper auf eine im gleich mehrfachen Sinne ältere Faust-Variante zurück: die Elemente des Volksbuchs, derer sich auch Eisler für seinen *Johann Faustus* bedient hatte, den er als heimatlos-wankelmütigen Intellektuellen erst in die Bauernkriege, dann nach Amerika (Atlanta) geraten, schließlich in ein tristes Deutschland zurückkehren lässt – also auch: der Künstler und die Politik, seine Verantwortung in ihr und für sie,

der Einzelne und die Macht. Doch während Eislers Faust-Projekt am Widerstand der SED-Kultur-Schergen scheiterte, war der Quasi-Verlängerung Erfolg beschieden: Paul Dessaus *Einstein* thematisiert und problematisiert analog die Rolle des Physiker-»Erfinders«, hin und her gerissen zwischen wissenschaftlich progressivem Forscher-Ethos und den fatalen Folgen seines Tuns bis zur Atombombe: Einstein im Konflikt mit den USA. Parallel zu Eislers *Johann Faustus* führt Dessaus Librettist Karl Mickel übrigens in ganz ähnlicher Funktion die alte volkstümliche Burlesken-Figur des »Hans Wurst« ein.

Luca Lombardi hat die *Einstein*-Oper seines Lehrers Dessau sicher gekannt. Seine eigene zweite Oper transplantiert die Faust-Einstein-Tragödie nun in die Stalin'sche Sowjetunion. Und wieder geht es um eine konkrete historische Figur von außerordentlicher Bedeutung, sei es als epochaler Wissenschaftler, sei es als paradigmatischer Künstler. Und ob Physiker oder Musiker: Das charismatische Individuum, zerrissen zwischen eigenem Auftrag und latent tödlichen politischen Zwängen und Konsequenzen, taugt nicht zum Opern-»Helden« herkömmlicher Art. Allerdings: Führten Einsteins Entdeckungen – wie indirekt und ungewollt auch immer – in die Entwicklung unvorstellbarer Massenvernichtungswaffen, so standen Leben und Arbeit von Dmitri Schostakowitsch unausweichlich im Schatten eines mörderischen, auch massenmörderischen Systems, des Stalin'schen Terrors. Wobei sich die wohlfeile Formel vom ewigen, ewig gültigen Gegensatz von Geist und Macht hier vergleichsweise harmlos, immer noch idealistisch geschönt, anhört. Zumal heute schon für viele Jüngere die Thematik Kunst und Politik nur schwer noch nachvollziehbar ist, sie mitunter allzu schnell den Achtundsechzigern zugeschrieben und damit als nunmehr »historisch«, also gar restlos, erledigt angesehen wird.

II Enthusiasmus und Ernüchterung

Auch an Lombardi sind solcherart Beschleunigungen des Diskurses nicht spurlos vorübergegangen, und Widersprüche der verschiedensten Art konnten nicht ausbleiben, Widersprüche freilich nicht nur im subjektiven Bereich. Hatte Lombardi noch 1976 in seinen »Überlegungen zum Thema Musik und Politik« proklamiert:

Die Politisierung breiter Kreise von Intellektuellen im Zusammenhang mit den Arbeiter- und Studentenkämpfen der späten sechziger Jahre hat den Fragen der Verbindung von Musik und Politik, der politischen Wirkung von Musik neue Aktualität verliehen. Während bis Mitte der sechziger Jahre Komponisten, die mit ihrer Arbeit politische Ziele verfolgten, an den Fingern einer Hand aufzuzählen waren, ist deren Zahl heute um ein Vielfaches gewachsen.

Lombardis offenbar meist positive DDR-Erfahrungen verbanden sich mit den Strategien vieler westlicher linker Künstler, nicht zuletzt Henzes. Dass diese sich keineswegs immer einig waren, ist eine Trivialität. Wie aber standen die beiden prominentesten Verfechter einer politischen Musikästhetik, Nono und Henze, zueinander. Persönlich war es wohl eine eher einseitige Beziehung: Henze bewunderte, ja liebte Nono, während dieser, ästhetisch wie privat, deutlich distanziert blieb. Am nächsten waren sich beide wohl am ehesten in der Verehrung für Paul Dessau. Doch mit der Idee einer »angewandten« Musik, etwa im Sinne Hanns Eislers, die für den Henze zumal der *Voices* wichtig geworden war, konnte Nono kaum etwas anfangen. Doch im Falle eines anderen Komponisten ließen ihre Reaktionen immerhin Parallelen erkennen. Mit Schostakowitsch konnten beide wenig anfangen. Nono hat seine Ablehnung 1969 dezidiert im Gespräch mit Hansjörg Paul geäußert:

Ich meine auch, dass Musik wie die von Schostakowitsch keine Zukunft hat und damit keine Funktion, weil sie technisch zu armselig ist und am Potential der heutigen Möglichkeiten vorbeigeht. Das ist sozialistischer Realismus im üblen Sinn – alte Formen, die man mit neuem Inhalt zu füllen versucht, falsch verstandene Volkstümlichkeit.

Später, in den Gesprächen mit Enzo Restagno, äußert er sich milder, anerkennt zumindest die Verinnerlichung der späten Quartette und der *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti*, verweist zudem, beeinflusst durch die von Volkow edierten Memoiren, durchaus empathisch auf den immensen Druck, dem der Komponist unter Stalin ausgesetzt war. Henze erwähnt Schostakowitsch eher beiläufig-gelangweilt, empfand überdies etwa die Cello-Klavier-Sonate nur als »mürrisch« – für den sonst großzügigen Henze ein harsches Verdikt.

Lombardi, Henze wie Nono verbunden, dem Deutsch-Italiener freilich in der Eisler-Verehrung näher als dem ästhetisch rigideren Venezianer, hat gleichwohl seine zweite Oper niemand Geringerem als eben Schostakowitsch gewidmet. Im Zusammenhang mit der Ersten, *Faust. Un travestimento*, war dies sicher überraschend. Denn folgte einst normalerweise auf die Tragödie das Satyrspiel, so nun, genau umgekehrt, der, auch frivolen, Faust-Offenbachiade die grimmig-groteske Tragödie. Doch allzu eklatanten Gegensätzen ist zu misstrauen. Schließlich hat Fausts Pakt mit dem Teufel mancherlei Fortsetzungen gefunden. Obwohl gerade dem ein markantes Schopenhauer-Zitat entgegensteht: »... denn neben der Weltgeschichte geht schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Kunst, der Wissenschaft und der Kunst.« Es ist ein schöner Satz, nur leider höchstens halb wahr. Diskreditiert wird er zudem durch die Persönlichkeit dessen, der ihn als Motto seinem Hauptwerk voranstellte, Hans Pfitzner. Hatte doch gerade der *Palestrina*-Komponist sich nicht nur der deutschen Rechten, sondern auch dem »Dritten Reich« ange-dient.

III Unentwirrbar: der Künstler und die Macht

Abgesehen davon hat es die gänzlich weltentrückt absolute Kunst kaum je gegeben, und die Künstler standen, wie auch immer, im Dienst der Macht: der Kirche, des Hofes, der Mäzene, des Markts, der Sponsoren, der Subventionen gewährenden Politiker. Vollends die beiden großen Diktaturen des 20. Jahrhunderts, Nationalsozialismus und Stalinismus, haben den Künstlern keineswegs die freie Wahl gelassen zwischen autonom ästhetischem Reinheitsgebot und staatlichem Zwang. Der »verstrickte« Künstler wurde zum Paradigma der Epoche. Wobei Verstrickung sowohl vorteilhafte Teilhabe an Machtstrukturen hieß als auch, und dies höchst wörtlich, die Gefahr des Stranguliertwerdens. Die Grenzen waren in beiden totalitären Systemen fließend. Der 50. Todestag Wilhelm Furtwänglers 2004 hat manche Kontroversen wieder belebt. Wobei Istvan Szabos Film *Taking Sides* über die Rolle des Dirigenten im NS-Staat die Ambivalenzen eben so herauspräparierte wie sein erster Film der Serie, *Mephisto*, über die schillernden Facetten des Gustav Gründgens. Götz Georges Film über sich und seinen Vater, den mächtigen Schauspieler Heinrich George, dessen Allianzen mit den Nazis und jammervolles Ende in einem sowjetischen Internierungslager hat die Diskussion über den »verstrickten« Künstler im totalitären System erneut aktiviert.

Der uralte-obligate Teufelspakt zwischen Faust und Mephisto ist denn auch im 20. Jahrhundert mehrfach wieder virulent geworden – aus deutscher Sicht sicher am dringlichsten in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*, zumal als »Wehklage« im Rückblick auf das deutsche Verhängnis. Diese späte Faust-Adaption, in Amerika geschrieben, hatte ihren sowjetrussischen Vorläufer, ebenfalls einen Roman, wenn auch ganz anderer Art: Michail Bulgakows *Der Meister und Margarita* von 1938. Da kommt in den 1930er Jahren der Teufel höchstpersönlich nach Moskau, treibt dort sein terroristisches Unwesen, verbreitet als »Voland« Furcht und Schrecken, vor allem aber Verunsicherung. Juri Ljubimows Inszenierung am legendären Moskauer Taganka-Theater wurde zur ganz eigenen Ikone satirischer Aufbereitung des Stalin'schen Terrors. Zu ihren Nachwirkungen gehörten zwei höchst unterschiedliche Opern: von Rainer Kunad (Karlsruhe 1986) und York Höller (Paris 1989).

Schostakowitsch kannte und schätzte Bulgakow, hatte vermutlich auch von dem Roman gehört, der allerdings erst 1966/67 erscheinen durfte. Doch in dem »Meister« (Faust) und Voland hätte Schostakowitsch sehr wohl sich selbst und den allgewaltig-allgegenwärtigen Stalin herauslesen können. Und so abgegriffen der Alter-ego-Topos sein mag: Eine gewisse Plausibilität ist ihm sogar in dieser Beziehung nicht abzusprechen. Zumindest nicht in der Oper *Dmitri*. Denn die Gespaltenheit betraf eben nicht nur das Subjekt, sondern mehr noch die zwischen Mensch und Macht. Denn in einem Punkt unterschieden sich Kunst und Künstler im NS-Staat und in der Sowjetunion: Das Dritte Reich hat keine künstlerisch wirklich relevanten Werke hervorgebracht. Wer dies trotzdem behauptet, belügt sich selbst oder versteht nichts

von Kunst. Die junge Sowjetunion hingegen war bis Ende der 1920er Jahre ein Dorado der Moderne, ob in Film, Theater, Literatur, Bildender Kunst oder Musik. Die ästhetische Avantgarde fraternisierte mit der politischen: Eisenstein, Meyerhold, Majakowski, der junge Schostakowitsch verstanden sich als Hymniker der Revolution. Doch mit Stalins Machtergreifung wendete sich das Blatt: Wer für den radikalen Fortschritt auch in der Kunst stand, wurde der Sympathie mit der »Permanenten Revolution« des verhassten Leo Trotzki bezichtigt, und Andrei Shdanows Doktrin vom »Sozialistischen Realismus« legte sich lähmend auf die gesamte Kultur. Wer opponierte lief Gefahr, liquidiert zu werden. Doch die Auslegung des starren Dogmas war willkürlich; auf jeden Fall vonseiten des Diktators, vor dessen gänzlich unberechenbaren Launen niemand wirklich sicher war – während im NS-Staat primär die Zuordnung »jüdisch« oder »bolschewistisch« – am schlimmsten natürlich beides – verhängnisvoll war. Manch anderes war, auch aufgrund des Instanzen-Zwists zwischen Goebbels und Göring, bisweilen Verhandlungssache. Schien das NS-Regime in all seiner Unmenschlichkeit relativ überschaubar, so herrschte im Sowjetimperium zwischen 1930 und 1953, Stalins Todesjahr, ein Klima allgegenwärtiger Angst. Aus den Berichten über die Moskauer Schauprozesse 1937 geht hervor, dass nicht wenige Angeklagte so weit getrieben wurden, dass sie bei ihren Selbstbezeichnungen sogar selbst nicht mehr wussten, was »wahr« ist: ihre Unschuld, die Anklage oder ihre oft durch Folter erpressten Geständnisse. Kein Wunder dass Stalin von vielen regelrecht als der »Teufel mit den gelben Augen« empfunden wurde. Stets wurde denn auch gemutmaßt, dass beim »natürlichen Tod« Maxim Gorkis oder auch Eisensteins, dem Selbstmord Majakowskis Stalin höchstpersönlich seine Hand im Spiel gehabt habe. In den von Solomon Wolkow edierten Memoiren bekannte Schostakowitsch schließlich bitter: »Warten auf die Exekution ist eines der Themen, die mich mein Leben lang gemartert haben.« Nach der 1936 offiziös inszenierten *Prawda*-Kampagne »Chaos statt Musik« gegen *Lady Macbeth* hatte der Komponist allen Grund, das Schlimmste zu befürchten. Doch auch da konnte man nie sicher sein: Schon-so-gut-wie-Totgesagte kamen ungeschoren davon, völlig Ahnungslose, sogar harmlose Anpassler wurden erschossen. Alexander Solschenizyns *Archipel Gulag* schildert beklemmend eindringlich das Verhör- wie Lagersystem.

Gewiss, Schostakowitsch ist allzu Schlimmes erspart geblieben, doch das Gefühl, hilflos einem krakenhaften Machtapparat ausgeliefert zu sein, hat ihn wohl nie ganz verlassen. Nun hat es an Opern über charismatische Künstler im Konflikt mit den Herrschenden nicht gefehlt: Benvenuto Cellini, Mathis der Maler, van Gogh, Palestrina, Gesualdo, Tschaikowski, selbst Bruckner sind zu Bühnen-Protagonisten geworden – ganz abgesehen von den zahlreichen Filmen, als jüngster der über Paganini. Der geniale Maler, Dichter, Komponist war immer ein dankbar romantisches Sujet. Doch Schostakowitsch, keine 40 Jahre tot, ist noch kaum in die pittoreske Historien-Verklärung entrückt, zudem zu wenig populär, um für pikante Leinwand-Affären

zu taugen. Und: »Politisch Lied, garstig Lied« – als Strahlemann konnte man ihn erst recht nicht vermarkten. Insofern fügt sich Lombardis *Dmitri* nicht in die diversen Traditionen. Doch auch unter einem anderen Aspekt irritiert er, denn das Textbuch schrieb weder der Komponist selber noch ein routinierter Librettist, sondern ein Kritiker: Hans-Klaus Jungheinrich, langjähriger Musikredakteur der *Frankfurter Rundschau* und ein überaus kompetenter Kultur-Publizist. Als Komponist und Dirigent ausgebildet, ausgezeichnete Klavierspieler, ist er nicht nur überaus passioniert und neugierig im weiten Reich der Tonkunst tätig, sondern zugleich das genaue Gegenteil eines in engen Grenzen operierenden Fachmanns, dem es hauptsächlich ums Abschmecken von Klassiker-Interpretationen geht. Auch literarisch engagiert, sieht er in Schostakowitsch über den enormen Komponisten hinaus die epochale zeitgeschichtliche Figur, den zerrissenen »Schmerzensmann«, dies jedoch ohne larmoyante Überidentifikation.

Der Künstler und die Macht: Das Feindbild-Duo könnte man auch anders benennen: der Musiker und der Kritiker – nach gängiger Einschätzung eine schier obligate Gegnerschaft, mit allen möglichen Ressentiments auf beiden Seiten, auch der Leser. Dabei kann die Beziehung Künstler – Rezensent interaktiv fruchtbar sein, und dies gerade abseits etwaiger Verquickungen. Und überaus reizvoll ist erst recht die Vorstellung des obzwar wenig wahrscheinlichen Zusammengehens ausgerechnet prominenter Kombattanten: Ein Libretto Eduard Hanslicks für Wagner oder Paul Bekkers für Pfitzner – wer weiß, was dies für Funken hätte ergeben können. Jungheinrich und Lombardi jedenfalls waren nicht verfeindet, sondern im Gegenteil in ihrer Verehrung für Schostakowitsch einig. Zumal Lombardi schon 1979/80 mit einem Majakowski-Stück eine Hommage für eines der prominenten Opfer des Stalinismus brachte. In der Leipziger Oper, dem ersten und prächtigsten Theaterneubau der DDR, durchaus mit einigen Insignien stalinistischer Architektur, war 1998 Dieter Schnebels und Achim Freyers Doppel-Abend *Majakowskis Tod – Totentanz* uraufgeführt worden. Der erste Teil, endend mit dem Selbstmord des Revolutionspoeten, wirkte fast als Vorwegnahme von *Dmitri* oder *Der Künstler und die Macht*.

Was mag Jungheinrich und Lombardi zu ihrem gemeinsamen Opern-Projekt bewogen haben? Gewiss auch die Enttäuschung, dass zwei hochfliegende Visionen einer sozialistischen Gesellschaft, der Sowjetunion wie der DDR, so desperat zuschanden wurden; mehr noch aber die Empathie für Schostakowitsch, dessen Tragik untrennbar eben mit »Väterchen Stalin« verknüpft ist. Man kann den großen Komponisten nicht »pur« haben, sondern muss ihn in seiner Zerrissenheit sehen, im Schwanken zwischen Mut, Trotz und Anpassung, Überzeugung, Würde und angstgetriebenem Opportunismus. Ein leichtes, allzu leichtes ist es, aus der Perspektive einer leidlich demokratisch-liberalen Gesellschaft die reine Autonomie von Kunst und Künstler zu fordern: Doch die Verhältnisse, sie waren nicht so.

IV Terror, Horror, grelle Groteske

Jungheinrich hat der Versuchung widerstanden, ein plump antikommunistisches Pamphlet ausschließlich mit Horrorzügen auszugestalten. Eher mögen ihn Film-Burlesken wie Ernst Lubitschs *Sein oder Nichtsein* oder Chaplins *Der Große Diktator* dazu animiert haben, gerade das Zeitalter der Angst auch mit den Mitteln der grellen Groteske, des wüsten Grand-Guignol zu verdeutlichen. Der Titel *Dmitri* verweist unmissverständlich auf Schostakowitsch, damit allerdings nur auf die eine Seite der Doppel-Figur, denn nicht minder evident ist, dass die andere Stalin heißt. Um ein quasibiografisch-pseudodokumentarisches Stationen-Auffädeln ging es bei dieser grimmigen Groteske also keineswegs: »Eine Fiktion in 13 Szenen« ist als Spirale angelegt, beginnend mit Dmitris Herzanfall, der »Musik der Angst«, endend mit einer eher sinistren »Genesung«, offen endend. Dazwischen liegen: surreal karikierender Slapstick wie das groteske Gerangel Stalins mit dem sterbenden Lenin um die Zarenkrone, die Auftritte des intriganten Molotow und des aufrechten, folglich bald liquidierten Marschalls Michail Tuchatschewski, mit Schostakowitsch befreundet, des Komponisten »linientreuer« Ausfall gegen die »Modernisten«, immer hybridere Lobhudeleien auf den Diktator – und Schostakowitschs Reise 1950 nach Leipzig, wo ihm nach dem Vorbild der »Meistererscheinung« in Pfitzners *Palestrina* Bach höchstselbst erscheint, der ihn eigens bestätigt: »Du bist einer von uns! Ich kenne dich Dmitri! Du bist würdig, mit deiner Musik zu dienen Gott.« Des sozialistischen Meisters Antwort: »Nicht Gott! Ich dien' dem Volke, den Völkern, heut' und in der Zukunft.« Es folgt die Moskauer Uraufführung der 9. Sinfonie (»Ein Schandstück«), mit der Schostakowitsch durch Unfeierlichkeit den Zorn der Partei auf sich zog.

Die erste und die letzte Szene sind die aufschlussreichsten. Da wird der herzkranke 50-Jährige, angstgepeinigt, vorgestellt, der innerlich Stalin erblickt: »Ich, der Behüter des Volkes, trefflicher Genius, Schützer der Künste, Bereiter der Zukunft. Glücksbringer der Menschheit, der große Stalin. Ich, ich, ich ...« Und weiter: »Du weißt, dass ich dich liebe, du bist der Sänger des Vaterlandes und uns'rer großen Oktoberrevolution! Dmitri, ich liebe dich.« Dann schließt sich der Kreis: Stalin liegt im Sterben, wütet gegen »jüdische Ärzte«, erschießt sie. Schostakowitsch dagegen resümiert mit einer seltsam lakonischen Mischung aus Erleichterung, Resignation und Ratlosigkeit: »Was für ein Tag! Stalin gestorben Prokofiew gestorben. Warum auch er?« Und weiter: »Der Tod irrte sich. Stalin und ich wir gehörten zusammen. Stalin, mein finsterner Bruder, Stalin der Feind, der es freundlich mit mir meinte? Er ließ mich leben, also liebte er mich.« Um sich dann in ein aberwitziges Quiproquo mit dem toten Diktator zu steigern, den er ebenso manisch »Ich bin Dmitri« wiederholen lässt, wie er selbst »Ich bin Stalin, ich bin Stalin« repetiert. Als sei der Tod des Diktators für den Komponisten weniger eine Erlösung als ein Sturz in die Leere gewesen. Eine Künstler-Märtyrer-Gloriole sähe anders aus.

Wie konnte man einem solchen Konzept, politisch-psychologischem Dramaturgie-Konzept und Text kompositorisch beikommen? Eine Oper über einen Komponisten verleitet dazu, entweder diesen zu zitieren, was so überaus originell nicht ist, oder aber mit eigenen Mitteln dessen Musik zu evokieren, was entschieden schwieriger ist. Lombardi hat denn auch nicht zuletzt einige für Schostakowitsch typische Scherzo- und Marschmodelle synthetisiert, dabei mit vielen Ostinati und Taktwechseln rabiati Elan erzeugt. So wird gleich in der ersten Szene »Die Musik der Angst« beschworen, die schier schlangengleich das kranke Herz attackiert, in ihrer Fagott-Sechzehntelmotorik und mit permanenten Taktwechseln »Rasen« und »Rhythmusstörungen« assoziieren lässt.

In solch irregulären, metrisch changierenden, auch brutal zerrüttenden »Schostakowitschismen« hat Lombardis Musik ihre prägnantesten Momente, da hält sie auch produktiven Abstand zum Text, dem sie sonst sich eher narrativ anschmiegt. Stilistisch legt sie auf Geschlossenheit, gar ein einheitlich avantgardistisches Idiom wenig wert, hält sich semantisch an die Vorlage. Doch starke Kontraste kennt die Oper schon. Vor allem die Titelfigur ist als Baritonpartie breit angelegt, deklamatorisch ausladend und nicht selten arios. Darin liegt auch ein Dilemma: Die »Guten« sind zumindest ästhetisch nicht immer auch die Interessanteren. Denn bei aller Gebrochenheit erscheint Schostakowitsch als zur Identifikation verlockender Schmerzensmann in der Nachfolge von Bergs *Wozzeck*, wenn auch ohne dessen Abgründe. Und manch kantable Bögen ließen sich fast ins Puccini-Folgefild zurück datieren. Umso krasser der Kontrast. Da darf nämlich »Väterchen Stalin« ganz anders loslegen: Die grell bleckende Kasperlefigur kommt zu ihrem Recht mit allen nur erdenklichen vokalen wie instrumentalen Karikatur-Effekten – überschnappenden Falsett-Exzessen, monomanen Ton- und Wort-Wiederholungen, und auch Alt- wie Baritonsaxofon werden zur Charakterisierung eines chamäleonhaften Monsters, schillernd zwischen idealistischer Anbiederung, Paranoia und massenmörderischer Frenesie. Auf die Tonalität, die gute alte, greift Lombardi gleichwohl immer wieder zurück, eher als Mittel der Verdeutlichung denn als platt reaktionäres Credo. Insofern steckt auch in dieser Oper keineswegs wenig vom alten faustischen Kampf zwischen Gott und Teufel in der eigenen Brust. Was nun aber musikalisch für gut und böse steht, bleibt offen. Zum Schluss jedenfalls taucht das Sechzehntel-Gewusel wieder auf, mündend in ein extremes Crescendo. Die Angst und deren Ursachen scheinen letztlich unbesiegbar. So zumindest ließe sich der Ausgang deuten.

V Die schreckliche Jovialität des Diktators

Jungheinrich-Lombardis *Dmitri oder Der Künstler und die Macht* wäre es durchaus wert, nachgespielt zu werden. Denn das Thema ist unverändert aktuell, nicht zuletzt in der Aufarbeitung der NS- wie Stalinismus-Verbrechen. Da

steht die Oper nicht nur nicht allein, sondern hat sogar schon ein Nachfolgephänomen gezeitigt. 1983 entstand ein Stück (London, Düsseldorf), das in ganz anderer Weise Stalin und die Musik als Sujet hatte: 1948 bestellen Stalin und Shdanow die gerade wieder gemaßregelten Komponisten Prokofjew und Schostakowitsch zu sich, um gemeinsam mit ihnen über den »wahren Weg« der Tonkunst zu beratschlagen. Die Musiker, ohnehin genügend verängstigt, werden einem Wechselbad aus Kumpelhaftigkeit und Genickschussdrohung ausgesetzt, Schmeicheleien und Wutausbrüchen. Ja, sie sollen dem Musik liebenden Diktator sogar das Komponieren beibringen, auf dass er seine geliebte georgische Folklore professionell effektiv zum Einsatz bringen kann. Hätte er mit ihrer Hilfe den erhofften Erfolg, wäre alles bestens – ansonsten: »die Wand in der Lubjanka«. Das Vier-Personen-Stück *Master Class* des Engländers David Pownall treibt virtuos mit dem Entsetzen Scherz – ein bravouröses Beispiel perfekten britischen Boulevard-Theaters, mit der Katastrophe dicht unter der Oberfläche.

In Amsterdam wurde 1992 Alfred Schnittkes *Leben mit einem Idioten* (Text: Victor Jerofejew) uraufgeführt, in dem ein Moskauer Ehepaar einen Gast aufnimmt, der sich als mörderisches Monster erweist, zudem als grusliger Wiedergänger Lenins, der, analog zum Opern-Stalin, bisweilen einzig »ech, ech, ech« hechelt. Dann gabelt sich die Rezeptionsgeschichte gleich zweimal: In Leander Haußmanns Film *Hotel Lux* kommt ein Berliner Schauspieler ins berühmte Moskauer Emigranten-Hotel, wird irrtümlicherweise für den Wahrsager Hanussen gehalten und vom abergläubigen Stalin um Rat gefragt. Der Schreckliche, so vertrauensvoll wie paranoid, und der hilflos unfreiwillige Hochstapler werden zum Duo. Zum Schluss kann der Hallodri-Mime, als Stalin verkleidet, entfliehen. Ernst Lubitschs *Sein oder Nichtsein* lieferte die Vorlage.

Aber die Stalin-Schostakowitsch-Oper zeigte noch eine ganz andere Weiterung: In Harry Kupfers Frankfurter Inszenierung von Pfitzners *Palestrina* wurde aus dem Renaissance-Rom das Stalin-Moskau, analog aus dem Papst der Diktator, aus dem Messe-Meister der geschundene Hymniker. Durch entsprechende Projektionen spielte die Oper irritierend auf gleich zwei historischen Anspielungs-Ebenen. Zweifel bleiben nicht aus. Denn auch Pfitzner alias Palestrina suchte die Nähe der Macht, litt unter ihr bei Weitem nicht so sehr wie der um sein Leben fürchtende Schostakowitsch, der sich sehr wohl als Opfer fühlte – während Pfitzner eher um die Gunst der NS-Regime-Täter buhlte, ja noch nach 1945 in »Nibelungentreue« fest zu Hans Frank, dem Polen-Schlächter, hielt. Die Verwerfungen zwischen Kunst und Macht lassen sich so oder so nicht wegblenden.

VI Literaturoper

Luca Lombardi ist ein Intellektueller im Schnittpunkt der deutschen und italienischen »Linken«. Doch aus dem einstigen Lagerdenken ist er lange heraus, zudem gründlich desillusioniert: Sowohl den sozialistischen Utopien als auch dem Avantgarde-Fortschritts glauben hat er abgesagt. Als Anti-Dogmatismus muss man das ernst nehmen. Aber von der Machtfrage hat er sich noch lange nicht verabschiedet. Seine erste Oper, *Faust. Un travestimento* nach einer ironisch-satirischen Goethe-Umdeutung Edoardo Sanguinetis, ließ den Wahrheitssucher wie den höllischen Versucher ins Leere laufen. In *Dmitri* wird der Macht-Konflikt schon im Untertitel thematisiert, die Brisanz des Sujets bleibt ungebrochen, zumal Jungheinrichs Libretto seine Qualität gerade in der Ferne zur »Literaturoper« hatte, der letztlich auch Sanguinetis verfremdender Faust-Text nicht entspricht.

In seiner dritten Oper ist Lombardi einen erheblichen Schritt zurückgegangen, indem er sich einer erhabenen Ikone abendländischer Dramatik zuwandte: Shakespeares *The Tempest*.

Des Elisabethaners opus ultimum ist als quasi »Schwanengesang« seit jeher mit der Aura des einzigartig Weltweisen, so rätselhaft wie suggestiv, umhüllt. Schon Beethovens viel zitierter Ausspruch »Lesen Sie nur Shakespeares Sturm« hat mit der gerne hineingelesenen Andeutung einer latent literarischen Programmatik nicht eben wenig zum Deutungs-Wirrwarr beigetragen. Metaphysik, Geisterreich und »niedrige« Welt, Edelmenschen, »hohes Paar« und keineswegs sublimierungsfähige Trivialfiguren, ja trieb- und gewaltversessene Bömenschen bis hin zur »Kreatur« Caliban haben den *Sturm* ins Schnittfeld zwischen *Zauberflöte* und *Frau ohne Schatten* gerückt. Wobei die magisch entfesselten Winde und die be- wie entrückend seraphische Musik die Insel zum Pandämonium und Elysium zugleich machen – für Komponisten eine gewiss überaus verlockende, dadurch aber auch gefährliche Herausforderung. An Vertonungen hat es nicht gefehlt. Nicht zuletzt György Ligeti war ab 1985 von *The Tempest* gerade unter diesem Aspekt fasziniert: »The isle is full of noises, sounds and sweet airs.« Doch das Projekt eines *Sturm* für die Londoner Covent Garden Opera blieb Phantom, sicher nicht grundlos. Umso mehr mag man sich imaginieren, wie wohl Ligetis sinnverwirrender Gespinst-Wirbel aus Geräuschen, Klängen und betörenden Melodien (!) getönt haben könnte. Dabei hat Shakespeares enigmatischer Abgesang mancherlei ästhetische Transformationen, auch Mutationen erfahren; mit am »opernhaftesten« in *The Tempest* des Engländers Thomas Adès. Faszinierender freilich geriet die Metamorphose in Italo Calvinos und Luciano Berios *Un re in ascolto*. Shakespeares magischer Inselherrscher wird hier zum ganz anders entmachteten Theater-Impresario, der in seinem Reich, eher Franz Kafkas *Bau* gleichend, nur noch hilflos im Hintergrund all dem lauschen kann, was sich auf seiner Intrigen-Bühne abspielt. Frappierend war auch Helmut Oehring's *Unsichtbar Land*, lokalisiert in Prosperos unendlicher

Bibliothek und zugleich in der Antarktis von Shackletons scheiternder Expedition. Noch weniger an einer linearen Narration war Peter Greenaway in seinem Film *Prospero's Books* gelegen: einer hoch manieristischen Phantasmagorie, in der aus dem Labyrinth der Bücher Worte, sowohl Bilder als auch Wasser-Phänomene – und umgekehrt – entstehen. Die Welt des Geschriebenen erscheint hier als die einzig wahre wirkliche, ein autonom authentisches Geisterreich der Gedanken. Parallelen zum literaturimmanenten Kosmos von Jorge Luis Borges, auch Arno Schmidt drängen sich auf.

Dass Berio, Greenaway und Oehring um Shakespeares originale »comedy« einen Bogen machten, war nicht Zufall, sondern wohl auch eine Art Ausweich-Manöver, wollten sie nicht in die *Zauberflöte*-Falle tappen, in der höchste Werte, »letzte Dinge« und zutiefst Irdisches, Volkstheater-Posse so fatal nahe beieinanderliegen. So unterschiedlich die beiden Komponisten und der Cineast sind, so sehr scheuten sie die multisphärische Welttheater-Totale.

VII Der Traum vom späten »Welttheater«

Luca Lombardi, hochgebildet, weiß natürlich, wie heikel die Vorlage ist, wie viele heterogene, widersprüchliche Facetten sie hat; und wie schwer die widerstrebenden Elemente miteinander zu verbinden sind. Doch nicht nur lockt ihn das hohe Werk mit all seinen Rätseln: Thematisch sieht er in ihm eine Verlängerung sowohl des Faust-Pasticcios als auch, und gewiss weit mehr, der Stalin-Schostakowitsch-Groteske: Es geht um die Macht. Geriet Sanguinetis Faust in teuflische Verstrickungen, so Jungheinrich-Lombardis Schostakowitsch in die höchst irdische Hölle des Stalinismus und in die schier alter-ego-hafte Engführung mit dem Diktator. Was bei Sanguineti artifizielles Anspielungs-Geflecht war, wurde zum Angst-Trauma. Der Mensch in der Maschinerie der Macht ist denn auch der Nukleus der *Sturm*-Oper, die jedoch lakonisch nur *Prospero* heißt.

Für sein drittes Bühnenwerk hat sich Lombardi mit dem deutschen Schriftsteller Friedrich Christian Delius zusammengetan, der in der turbulenten Achtundsechziger-Phase eine scharfe linke Position vertrat, folglich einige brisante Prozesse zu überstehen hatte. Dass ihn am *Sturm* weniger das entrückt-verklärte, entsagungsvoll überhöhte »Welttheater« packen würde, mehr die durchaus konkreten Herrschaftskonflikte, die allgegenwärtige Gewalt, war entschieden anzunehmen: Wer jagt wen, wer überlebt wie auch immer? Wer ist gut, wer böse? Wessen Brutalität ist stärker? Das sind Konstanten, die im Schauspiel durchaus dringliche Realität bedeuten. Und dass ein Opernlibretto einen komplexen Dramentext rafft, konzentriert, umakzentuiert, Perspektiven isoliert oder verschärft, versteht sich, gehört zur Genre-Tradition. Denkbar dabei allerdings ist mehr noch die Lektüre »gegen den Strich« – auch als ideologiekritisches Konterkarieren. Brecht hat dies exemplarisch bei

Shakespeares *Tragedy of Coriolanus* vorgeführt: von dem eisenfresserischen Superhelden nur das elitär-arrogante Herren-Monster übrig gelassen. Analog hat Brecht Kleists *Prinz von Homburg*-Schluss in einem Gedicht entheroisierend vom Kopf auf die Füße gestellt. Und es hat nicht wenige *Zauberflöten*-Inszenierungen gegeben, die die manichäische Polarität von Sonne – Nacht, Gut – Böse, Weisheit – Niedertracht sarkastisch relativierend infrage gestellt haben. Auch *The Tempest* ließe sich entsprechend gegenläufig, weniger polar, wie weniger harmonisierend lesen.

Bei der Nürnberger Uraufführung von *Prospero* 2006 erlebte man stattdessen eine fast schon postmoderne Überraschung: Als sollte die gute alte linke Aufsässigkeit doch allmählich ein wenig beschwichtigt werden – und als sollte die böse alte Avantgarde nicht minder hinter sich gelassen werden. Freilich galt es zu bedenken, dass man auch hier »nicht zweimal in denselben Fluss« steigt, dass auch der »Fortschritt« 30 Jahre später ein anderes Gesicht zeigt, die polit-ästhetischen Kämpfe der 1970er Jahre nicht ungebrochen weiterzuführen sind. Es sei denn, man nähme eine Art akademisch-musealer Versteinerung dessen, was einmal »Moderne« hieß, in Kauf. Diesem Dilemma entkommt man nicht so leicht: Hält man an den alten gesellschafts- und traditionskritischen Initiativen fest, handelt man sich den Vorwurf des Anachronistischen ein, versucht man, von diesen loszukommen, wird man als »Verräter« gescholten. So reflektierte Künstler wie Delius und Lombardi wissen sehr wohl, dass der eine wie der andere Weg riskant ist, kennen aber auch Schönbergs Devise, dass der Mittelweg als einziger nicht nach Rom führt.

Hinzu kommt Lombardis Transnationalität, seine Gespaltenheit zwischen Italien und Deutschland, zusätzlich noch zwischen dessen beiden musikalischen Polen: Köln und Ostberlin. Insofern steht er nicht nur Busoni, sondern auch Nono und Henze nahe – der wiederum den Venezianer emphatisch bewunderte, während dieser den in Italien lebenden Deutschen weder persönlich noch ästhetisch akzeptierte. Überdies stammt der Komponist aus dem Bildungsbürgertum. Seinen Vater, den aus Neapel stammenden Philosophen Franco Lombardi, hat, nicht zufällig, Adorno geschätzt. Der Aufenthalt in unterschiedlichen Kulturkreisen, das Denken in mehreren Sprachen lässt das Faible für die multiple Gattung Oper erklären, zu der Lombardi nach eigenem Bekenntnis eher spät Zugang fand – um sogleich die Meisterschaft Puccinis zu erfahren. Doch gerade weil er sich nicht blank in die Tradition des italienischen »melodramma« stellen lassen will, zieht ihn die Rätselsphäre des manieristischen »concerto« an – und zugleich via Shakespeare die Abschiedsgeste des späten Verdi. Denn wenn dieser seinen Falstaff resümieren lässt: »tutto nel mondo è burla«, dann lässt er seinen *Prospero*-Epilog mit einem interpolierten Satz aus *Wie es euch gefällt* beginnen: »Die ganze Welt ist Bühne, und alle Frau'n und Männer bloße Spieler.« Shakespeare, Verdi und Lombardi als (musik)theatralische Trinität. Dass dabei Resignation und großzügig-heiteres Verzeihen in eins fallen, liegt nahe.

Aber noch etwas anderes fasziniert Lombardi an *The Tempest*: die verwirrende Vielschichtigkeit, der durchaus *Zauberflöten*-nahe patchwork-Charakter, die quasi filmische Schnitt-Dramaturgie. Die *Sturm*-Insel mag einsam unbewohnt sein, doch geschehen auf ihr die disparatesten Dinge. Und so wie die Oper ein multimediales wie multinationales Genre ist, so erweist sich Shakespeares opus ultimum als Sprach-Kaleidoskop. Und darin – so Delius und Lombardi – als genuin europäisches Phänomen. Es war wohl in erster Linie Lombardis Idee, *Prospero* multilingual zu vertonen; so wie es in Mittelalter und Renaissance gemischtsprachige Motetten gab. Konkret heißt dies: Das Insel-»Personal« (Prospero, Miranda, aber auch sogar das Triebtier Caliban) singen deutsch. Ariel hingegen (bei Thomas Adès ein hyperhoher Sopran) wird doppelt aufgesplittert: zunächst in ein Quartett aus zwei Sopranen, Mezzo und Alt, die im historischen Original-Englisch Shakespeares singen. Zugleich stehen sie für einen geografisch-stilistischen Brückenschlag, denn die Satzweise erinnert deutlich an die des italienischen Madrigals. Und durch eine melodische Quinten-Dominanz kommt ein räumliches Moment in die durchaus luftige Polyphonie. Ist dadurch die Ariel-Sphäre ohnehin klar abgegrenzt, so erhält diese noch eine zusätzliche Sonderstellung durch die hoch artifizielle Partie eines Soloflötisten als »Leitmusiker« auf der Bühne.

VIII Auf der Suche nach der »Fasslichkeit«

Analog ist Prospero sehr oft ein ebenfalls szenisch präserter Solocellist zugelegt. Die durch Prosperos Magie auf der Insel Gestrandeten (die noblen Finslerlinge, aber auch der »edle« Ferdinand, übrigens zum Mezzo verfremdet) singen italienisch, darüber hinaus sogar im neapolitanischen Dialekt – als Hommage Lombardis an seinen Vater. Doch nicht nur das. Mit manch übermäßigen Sekunden kommt eine orientalisch-melismatische Komponente in die Musik, die nicht nur die ethnische Vielfalt des Mittelmeer-Raums assoziieren, sondern zugleich auch eine jüdisch-synagogale Tradition anklingen lässt. In ihren besten Momenten hat da die *Prospero*-Partitur auch etwas vom Palimpsest, von der Gleichzeitigkeit musikalischer Codes. Weiß man, dass Lombardi von Bernd Alois Zimmermann beeindruckt, beeinflusst war, wundert dies nicht.

Wenn Delius/Lombardi ihr Werk lapidar *Prospero* nennen, dann gilt dies als Verweis auf die Macht-Frage. Prospero, Herzog von Mailand, hatte Macht, wurde entmachtet. Als Zauber-Herrscher seiner Insel übt er durchaus Macht aus, lässt diese Ariel wie Caliban unmissverständlich spüren, ja lässt seine Gewalt mit dem Toben der Elemente an den ihm Ausgelieferten aus. Analog zu Sarastro ist er keineswegs nur die reine Güte. Von solcher Ambivalenz der Über-Figur ist allerdings in Delius' Libretto nicht allzu viel bemerkbar. Letztlich hat er doch relativ zahm den Shakespeare-Text kondensiert, und Spuren von August Wilhelm Schlegels Übersetzung klingen immer

wieder an. Im Epilog hat er zwei Monologe zusammengezogen, das Motiv des Verzeihens geradezu christlich affirmativ akzentuiert. Lombardi lässt ihn auch nicht nach Mailand zurückkehren, sondern nach Neapel – als wolle er damit selbst wieder in die Stadt seines Vaters gelangen. Die Schlussstücke des *Pierrot Lunaire* heißen »Heimfahrt« und »O alter Duft«. Es gibt Stellen in der Oper, die klingen, als wollte Lombardi wie in Kleists *Marionettentheater* quasi durch die Hintertür zurück ins Paradies gelangen. Da werden manch komplexe Stil- und Material-Mixturen zurückgenommen: Die Evokation überirdisch herrlicher Musik erfolgt in reinstem *Lohengrin*-A-Dur, und längere Passagen in purem H-Dur pulsieren schier minimalistisch. Die Sehnsucht des politisch wie ästhetisch vielerlei Brüche Durchwandernden führt in die tonale Nostalgie. Auch darin birgt *Prospero* nicht eben wenige Irritations-Stachel.

Vergleicht man nun die länger zurückliegenden Uraufführungs-Eindrücke, die Partituren und CD-Dokumentationen von *Dmitri* und *Prospero*, so wird man bei der Suche nach Gemeinsamkeiten nur bedingt fündig. Eine allerdings ist eklatant: Die Stalin'sche »Angst-Schlange« und der gewalttätige Caliban werden gleichermaßen durch Fagott und Kontrafagott charakterisiert: Gerade das brutal Monströse bezieht seine Gefährlichkeit aus einer Instrumenten-Konnotation, die traditionell eher in Richtung Buffa-Groteske weist. Auch das ist eine Form von »Fasslichkeit«, an der Lombardi mehr liegt als an einer Material- und Struktur-Hermetik, für deren Abwehr nach wie vor der Popanz »Darmstadt« bemüht wird – obschon es höchst zweifelhaft ist, ob es die »Serielle Schule«, erst recht das Trio Nono – Stockhausen – Boulez, in solch dogmatischer Monolithik wirklich gegeben hat. Mit gutem Grund sprach Boulez von einem »kurzen Tunnel«, durch den man vor einem halben Jahrhundert gehen musste, um danach für ganz andere Wege frei zu sein. Die Routen, die ein Komponist wie Lombardi eingeschlagen hat, alles andere als einheitlich, sind völlig legitim.

An einem Problem indes kommt auch Lombardi nicht ganz vorbei: dem heiklen Dreiklang aus spätem »Hauptwerk«, Literaturoper und semantisch hochbefrachteter Vorlage. Während etwa Kagel, Messiaen, Cage, Nono, Lachenmann und Stockhausen bei ihren gewiss höchst divergenten Ansätzen zu einem neuen Musiktheater auf größtmöglichen Abstand zur Operntradition setzten, die gleichwohl als Folie oder zumindest ex negativo erkennbar blieb, geht es den Literaturoper-Komponisten um die »Singbühne«, die Textvertonung, das Erzähltheater – und um Texte hoher literarischer Dignität, Dramen wie Romane. Dabei waren es nicht immer die absolut wertvollsten Wort-Schöpfungen, die die überzeugendste musikalische Ausprägung fanden: Für die Bühne gelten andere Wirkungszusammenhänge. Das *Trovatore*-Libretto ist keine hohe Dichtung, dafür als »sex and crime«-Katarakt unerhört effektiv, als Auslöser von Musik kaum zu überbieten. Doch für nicht wenige Dramen-Klassiker trifft Brechts Formel von der »Einschüchterung durch Klassizität« zu. Und Stücke, die auf dem Sprech-Theater ihre Schwierigkeiten behalten, werden als Oper nicht automatisch suggestiver. Ein jün-

geres Beispiel für eine solch gebremste Umsetzung eines Erfolgs-Buchs war Detlev Glanerts *Solaris*-Oper nach Stanislaw Lems Science-Fiction-Roman, berühmt geworden nicht zuletzt durch Tarkowskis Film. Bei der Bregenzer Uraufführung rätselte man immer wieder, was uns das alles angehe. Da ist Delius-Lombardis *Prospero* sehr viel griffiger, gerade auch im mehrsprachigen Perspektiven-Geschiebe. Aber ein aktuelles »tua res agitur«-Gefühl wollte sich nicht einstellen. Vielleicht hätte Delius noch beherzter Shakespeares »Unsterblichkeit« zugunsten gegenwärtiger Nachvollziehbarkeit ankratzen sollen. Erhabene Vorbilder können auch blockierend wirken.

IX Endlich eine »heitere« Oper

Bei seiner vierten Oper wollte sich Lombardi, nach eigenem Bekenntnis, einen nicht minder der Tradition entspringenden Traum erfüllen: eine späte heitere Oper. Gewiss, *Zauberflöte* und *Falstaff* sind überragende Beispiele. Doch die Gegenmodelle liefern Rossini und Offenbach. Sind aber Tragik und Komik, Seria und Buffa, »hoher« Ton und »niedere« Gesinnung ohnehin nur schwer säuberlich voneinander zu separieren, so ist in der Regel auch schon vorher das eine im andere enthalten. Schon in *Faust. Un travestimento* verweist »Heinrich, du kotzt mich an« auf die flapsig decouvrierende Trivialsphäre, und in *Dmitri* fügt sich makabre Groteske in den Horror. Erst recht werden in *Prospero* die Burla-Typen Trinculo und Stefano mit den approbierten Mitteln auch des italienischen Volkstheaters, etwa gequetscht karikierendem Singen, ausgestattet, vokal-mimisches Repertoire nicht zuletzt des Kinder-, auch Kasperle-Theaters.

Nun versteht es sich, dass ein gesellschaftskritisch bewusster, intellektueller Künstler wie Lombardi es nicht gerade auf fröhlich possenhafte Harmlosigkeit anlegt: Sein Märchenstück enthält durchaus eine präsente politische Dimension. Denn wiederum geht es ihm um die Machtfrage. Ja, thematisch fügen sich die bisherigen vier Opern Lombardis schier zu einer Tetralogie über das Wesen von Herrschaft.

Il Re nudo, uraufgeführt 2009 in Rom, greift das alte Sujet von *Des Kaisers neuen Kleidern* auf, wendet es aber eigenwillig hin und her. Sandro Cappelletto hat für das »Divertimento in due atti« ein Libretto verfasst, das vor allem auf Jewgeni Schwarz' Komödie *Der nackte König* beruht, das wiederum mindestens zwei andere Quellen zusammenführt: eben Hans Christian Andersens Kunst-Märchen *Des Kaisers neue Kleider* und *Die Prinzessin auf der Erbse*. Schon in der Sujet-Wahl schlägt sich die Vorbild-Funktion zweier Komponisten für Lombardi nieder: Sein Lehrer Paul Dessau hatte Schwarz' *Lanzelot* vertont; der gleichfalls hochverehrte Henze lässt in seiner frühen Cervantes-Farce *Das Wundertheater* ebenfalls die Aufklärungs-Unwilligen ihrer eigenen Kollektiv-Wahn-Verblendung zum Opfer fallen. Nur geht die Geschichte böse aus: Nachdem der Fremdling die Täuschung durchschaut und als solche

benannt hat, wird er von der ob ihrer Duplicierung aufgebrauchten Menge erschlagen: weil nicht sein kann, was nicht sein darf. Um solch abgründige Verkehrungen geht es Lombardi nicht, der sich eher an M. Lüthis Definition hält:

Das Märchen liebt alles Extreme, im besonderen extreme Kontraste. Seine Figuren sind vollkommen schön und gut oder vollkommen hässlich und böse; sie sind entweder arm oder reich, verwöhnt oder verschupft (vernachlässigt), sehr fleissig oder sehr faul.

In Cappelletto-Lombardis modernem Kunstmärchen finden sich derlei Polaritäten weniger; eher geht es um den Gegensatz von töricht und pffiffig. Die Mächtigen sind einfältig, die Underdogs clever. So das Unterschichts-Paar Gabalo, der Weber, und Elio, der Schweinehirt. Ausgerechnet in diesen verliebt sich die obligat wunderschöne Prinzessin, die, ebenso üblich, hier ihren eigenen Kopf hat und sich energisch dem Wunsch des Vaters, den überaus schlichten Re Teodoro zu heiraten, widersetzt. Gabalo und Elio geben sich trickreich als Mode-Stilisten aus und überreden den Heiratswütigen dazu, sich nach dem allerneuesten Schick zu richten, sich also nackt zu präsentieren. Die Debität der Monarchen und die Schläue der Männer aus dem Volk entsprechen der Märchen-Tradition. Entsprechend nahe ist *Die Zauberflöte*, etwa in Gestalt der vier intriganten Hofdamen – oder wenn aus Elios geliebter Prinzessin prompt Eliana wird; dies allerdings nicht nach dem »Naturkinder«-Modell Papageno – Papagena, sondern als Brückenschlag zwischen unten und oben. Gefährlich allerdings sind diese Potentaten keineswegs, allenfalls mächtig komisch. Das Macht-Thema, ja -Trauma Lombardis zeigt sich eher am Rande, doch in klar erkennbaren politischen Spitzen. Denn auch hier gibt es ein Kollektiv, diesmal nicht von Underdogs, sondern Underpigs, die denn auch singen: »Siamo il popolo die suini« – und die Juden loben, weil diese kein Schweinefleisch essen, ja sogar proklamieren: »Viva l'islam senza il salam.« Dabei ist die Schweine-Sozietät durchaus multikulturell eingestellt. Die Mar-seillaise singt sie französisch, die Internationale russisch. Auch sonst wird zwischen Italienisch und höfischem Französisch gelegentlich gewechselt. Und bei der Ankunft des erlauchten Trottelts preist diesen der Chor: »Le Roi, The King, Der König, El Rey, Czar!« Elios Liebes-Überschwang macht sich hollywoodreif auf Englisch Luft: »Only You-u-u-u-u.«

Erkundigt sich Re Teodoro nach den Vorzügen der Prinzessin, so wird nicht nur deren überirdische Schönheit gepriesen, sondern er erhält auch emphatisch bestätigt, dass sie überdies »ariana«, »biondissima« sei und »sanguine bene« habe: »Arisch«, »blond«, »reinblütig« sind die Kriterien. *Il Re nudo* ist zwar nicht explizit als »Jugend«-Oper konzipiert und deklariert, entspricht indes vermutlich der allfälligen Formel »Für kleine und große Kinder«, was hier ja völlig legitim ist. Nun fügen sich Schlagworte wie »arisch«, »blond« oder »reinblütig« ins Schreckens-Vokabular des NS-Rassenwahns, aber ob sie

in dieser Form immer noch ins Vorurteils-Repertoire des heutigen Italien passen? In den Aversionen und Aggressionen gegenüber vor allem afrikanischen Immigranten rumoren diese Ressentiments zwar nach wie vor massiv, aber Cappelletto-Lombardis Begriffs-Trias verweist eher auf das weiterwirkende NS-Trauma. Insofern bleibt *Il Re nudo* als aktuelles Märchen-Stück politisch leicht unscharf. Zumindest auf den Potemkin'schen Charakter nicht weniger Phänomene der Berlusconi'schen Mediokratie mit ihrem obligaten Show-Geglitzer hatte man schon anspielen dürfen. Dennoch verweist die finale Akklamation: »la verità!« unverkennbar auf Schostakowitschs Dringen auf unverstellte Wahrheit.

Das Schlusswort freilich steht in eindeutigem, obzwar ikonografisch dunkel-vage-erhabenem d-Moll – und immerhin nicht im stereotyp triumphalistischen C-, D- oder Es-Dur. Gewiss, die Zeiten haben sich geändert, und italienische Rezeptionsgewohnheiten sind vermutlich anders als in Deutschland. Gleichwohl zeugen sowohl *Prospero* als auch, verstärkt, *Il Re nudo* von der Rückwendung zur Tradition. Hatte 1969 noch Heiner Müller einen brechtianisch politaktuell zugespitzten Prolog zu *Lanzelot* (nach Schwarz' *Der Drache*) seines Lehrers Dessau verfasst, so belassen es Cappelletto-Lombardi bei der klassischen Buffa-Dramaturgie; wobei die Tonalität auf weite Strecken wieder in ihre überkommenen Rechte eingesetzt wird. Sowohl Partiturbild wie Höreindruck, nicht immer identisch, entfalten regelrechte Paradiese reiner Dur- und (weniger) Moll-Akkorde. So ganz plan verfährt er dabei nicht; und selbst bei »Minimalisten« oder nostalgisch konservativen Neoromantikern finden sich Beleuchtungsvarianten, die zumindest nicht ins tradierte funktionsharmonische Bild passen: Dreiklänge müssen nicht a priori reaktionär sein.

Doch Lombardis erklärter Wunsch nach einer »richtig heiteren« Oper geht nicht aufs sehnsüchtige Changieren tonaler Anspielungen, sondern der Eindeutigkeit der Commedia-Personen und -Situationen sollen die ebenso unverwechselbaren Gattungsmuster entsprechen, in den metrisch-rhythmischen wie melodisch-klanglichen Konnotationen. Doch nicht nur das: Die Widmung der Partitur: »alla memoria di mia mamma, Iole Tagliacozzo (1918–1995) e di Leonard Bernstein (1918–1990)« ist Bekenntnis zur eigenen Familie wie zur jüdischen Komponente der Musikgeschichte, hier nicht zuletzt unter dem Aspekt der Verbindung von Hoch-Kunst- und Popular-Musik: »Viva Bernstein, viva Weill, viva Offenbach«. Natürlich spielt Lombardi virtuos mit den Opern-Versatzstücken des 19. Jahrhunderts, zwischen Rossini und Puccini, wenn nicht sogar Nino Rotas Soundtracks für die meisten Fellini-Filme. In einem Punkt allerdings bleibt er einer desillusionierenden Tradition in bestem Buffa-Sinn von Rossini bis Eisler treu: Seine Musik wahrt antisentimentale Trockenheit, versteckt keineswegs manch eher mechanistische Modelle: alla marcia-Viertel- oder Achtel-Repetitionen satirisch-karikierenden Charakters oder ausschwingende Walzer-Seligkeit für die Prinzessin, eine hochgeführte (bis zum *gis*) Koloratursopran-Partie. Wie weit

in Italien solch belcantospezifische Raster noch unverändert weiterwirken, ist schwer auszumachen. Dass ein Künstler sich von den Prinzipien des strengen Engagements, sei es politisch, sei es in der Nachfolge einst rigoroserer ästhetischer Avantgarde, entfernt, ist vier Jahrzehnte nach 1968 keineswegs mehr automatisch als »Verrat« oder purer Anachronismus zu diskreditieren oder gar zu inkriminieren. So viel ästhetischer Funktionalismus immerhin muss sein. Adorno est mort, möglicherweise.