

Luca Lombardi

Die Erkundung der Welt in viereinhalb Opern

2017

Mitte der Achtziger Jahre, ich war schon fast vierzig, dachte ich, dass es höchste Zeit sei, dass ich meine erste Oper schreibe. Anläufe hatte es schon mindestens zwei gegeben: in meinem Zwanzigern, als mein Freund Franz von Stockert ein Libretto verfasste über den Krieg, den die Athener gegen die Bewohner der Insel Melos führten. Und später, als Claus H. Henneberg für mich ein Libretto nach Ernst Tollers "Hinkemann", einem Rückkehrer aus dem ersten Weltkrieg, schrieb. Im Nachhinein ist es interessant zu bemerken, dass es bei beiden Libretti um Krieg bzw. Macht ging.

Ich stand damals in Kontakt mit dem italienischen Dichter und Schriftsteller Edoardo Sanguineti, der mir eine Faust-Adaption vorschlug, "Faust. Un Travestimento", keine Travestie, sondern eine Verkleidung – eigentlich eine eigenwillige und sehr bemerkenswerte Übersetzung von Goethes Faust I. Das war für mich, der ich von meinem 10. Lebensjahr an bis zum Abitur die Deutsche Schule Rom besucht hatte, ein gefundenes Fressen. Ich fand unter meinen Büchern die Reclamausgabe des Stückes, die ich in der Schule benutzt hatte und schon damals mit musikalischen Anmerkungen versehen hatte.

Begeistert wie ich von Sanguinetis Vorschlag war, machte ich mich sofort, ohne mich erst um einen Auftrag zu kümmern, an die Arbeit.

Die Oper beginnt mit Faustens Monolog, der in der deutschen Rückübersetzung – von Claus H. Henneberg – lautet:

"Weh mir! Habe, ach, studiert mit heissem Bemühen die Entwicklungspsychologien und auch die gesamten Theorien von der Kommunikation der Massen, wollte auch erfassen Bibliothekswissenschaften, was Semiotik heisst, was Semantik preist, wo Kybernetik irrt, was Prosemik wird, Informatik bringt, was Telematik singt, und auch die Biologie und, verdammt, die Ökologie, ach! Und ausserdem noch die Mikro- und die Makrophysik dazu, die Meta- und die Pataphysik, und das so gründlich, mit so grossem Eifer! Jetzt aber seht ihr mich hier als armen, armen Idioten, so dämlich, wie vordem ich. Schliesslich habe ich mich zur Magie entschlossen, wollte entdecken, was das Leben ausmacht, und ich forschte, alle Rätsel unseres Seins und des Daseins auszuspähen, und zu sehen, zu entdecken sucht' umsonst ich, was die Welt im Innersten und strukturell zusammenhält. O süssem Mondlicht, mit lieblichen Strahlen blick hernieder, blick

herab und sieh' mich hier in Qualen: der ich so eifrig bis zur Mitternacht bis zum Verzweifeln bei den Studien zugebracht..."

Musikbeispiel: „Faust. Un travestimento“, Akt 1, Szene 1 – ca. 2-3', bis Anfang "O dolce luna".

Schon lange hatte ich nicht mehr mit so viel Lust und Freude – direkt am Klavier singend und spielend – komponiert. Wie gesagt, ohne Auftrag. Doch eines Tages erreichte mich ein Brief aus der Schweiz: der frisch ernannte Intendant der Basler Oper, Frank Baumbauer, fragte, ob ich nicht Lust hätte, für sein Haus eine Oper zu schreiben. Hatte ich, ich war ja schon dabei. Er kündigte seinen Besuch in Mailand an, wo ich damals lebte, um mich zu überzeugen, warum ich eine Oper im Auftrag der Basler Oper komponieren sollte. Hätte er nicht gebraucht, denn ich war schon ganz und gar überzeugt! Dies war das erste von mehreren Zeichen, die mir gleichsam bedeuteten, dass bei diesem Projekt, mir die Götter, oder vielleicht eher die zwei Mephistopheles, die in meiner Oper vorkommen (ein weiblicher und ein männlicher), wohl gesinnt waren.

Im April 1987 schrieb ich in einem Brief an Claus H. Henneberg:

“Da ich, als Italiener, mit deutscher Kultur aufgewachsen bin ..., ist ein von einem italienischen Dichter neuinterpretiertes, eminent deutsches Thema wie Faust, ein Stoff, der zumindest zwei von den vielen in meiner Brust wohnenden Seelen ... entgegenkommt.

Ausserdem bin ich zur Zeit in einer Phase meines Lebens, in der ich meine früheren Anschauungen in Frage stelle. Mein Glaube ist der Zweifel. Diesen sehe ich nicht als eine hemmende, sondern als eine produktive Kraft. Nämlich zum Weitersuchen. Welch besserer Gefährte, bei diesem Abschnitt der Reise, als Herr Professor Dr. Faust? Sanguinetis Text bewegt sich virtuos auf verschiedenen sprachlichen Ebenen... Wie Du weisst, habe ich mich mehrfach – theoretisch und praktisch – für eine 'inklusive' Musik ausgesprochen, eine Musik, die ohne Supermarktcharakter anzunehmen, die Vielfalt der Standpunkte (der realen, philosophischen, musikalischen) reflektiert. Diese Musik inkludiert auch die – zwar nicht naiv oder restaurativ benutzte – Tonalität, welche, nach einem Wort von Sanguineti, heute 'eine besondere Form von Atonalität darstellt' (so wie der Reim ein Sonderfall des freien Versmasses ist)..."

Ein paar Jahre später, im Sommer 1991 – die Oper war inzwischen Anfang jenes Jahres uraufgeführt worden – schrieb ich:

“Bestimmt ist es kein autobiographisches Werk geworden (obwohl ... Verfremdung und Einfühlung ineinander übergehen. Einfühlung im Einzelnen, Verfremdung im Ganzen – oder auch umgekehrt), dabei ist aber Faust für mich ein Mensch wie du und ich, ein Intellektueller, der von den Theorien und Ideologien, an die er geglaubt hatte, enttäuscht ist. Trotzdem verzweifelt und resigniert er

nicht, sondern versucht weiterhin – wenn auch illusionslos, als engagierter Skeptiker – sich mehr Klarheit über sich und über sein Verhältnis zur Welt zu verschaffen.

Dem Travestie-Charakter des Sanguineti-Textes und meiner 'inkluisiven' Haltung entsprechend, fließen in die Oper unterschiedliche musikalische Erfahrungen ein. Es gibt Ernstes und Burleskes, Raffiniertes und Triviales, Volkstümliches und Kunstvolles. Dabei sind Komik und Tragik keine Gegensätze, ja es ist nicht auszumachen, ob das vermeintlich Komische nicht in Wirklichkeit tragisch ist. Und umgekehrt. Ohne Vorurteile und Berührungsängste habe ich von Mal zu Mal zu den Materialien und dem stilistischen Klima gegriffen, die mir die jeweilige Situation suggerierte. Bei aller Vielfalt der Sprachebenen hat jedoch die Oper eine einheitliche Farbe, was auch durch das einheitliche Grundmaterial (die Faust-, Mephistopheles- und Greta-Akkorde) erreicht wird. Die Gespaltenheit, die nicht nur Faust eigen ist, sondern alle Personen betrifft (und auch den Komponisten nicht ausnimmt...), ergibt auf einer anderen Ebene eine widersprüchliche Einheit. Nach etlichen Lehr- und Wanderjahren, habe ich – als Station der fortwährenden Wanderung, vielleicht als Gratwanderung – eine Musik schreiben wollen, bei der – genauso wie Komödie und Tragödie keine Gegensätze sind – Spontaneität und Kalkül, Komplexes und Einfaches sich gegenseitig erzeugen und bedingen. Es ist mir bewusst, dass dies – zumal heute – zu versuchen beinahe vermessen ist. Ich hätte es auch bei einem weniger teuflischen Sujet nicht gewagt... Der Geist, der stets verneint, hat mir geholfen – quasi durch Negation der Negation –, eine neue, hart erkämpfte Unmittelbarkeit des musikalischen Gestus' zu erreichen. Ihm sei gedankt!"

Die Oper besteht aus 3 Akten von jeweils 5, 4 und 3 Szenen. Wir hören jetzt den Anfang der letzten, also 5. Szene des I. Aktes, "Hexenküche" Faust, CD 1, Track 6), in der Faust den Hexentrank trinkt, der den alten Gelehrten in einen jungen Mann verwandelt.

Musikbeispiel, I. Akt, 5. Szene – 7'40'', dann ausblenden (oder auch weniger, 3-4')

Wie oft in meinem Leben, verlief meine Arbeit mehrgleisig. So komponierte ich zur gleichen Zeit andere Stücke, die ganz und gar anders ist, zum Beispiel Sisyphos III, unter Verwendung eines Textes von Heiner Müller (der bei der Uraufführung von der Schauspielerin Angela Winkler gesprochen wurde).

Musikbeispiel: Sisyphos III, Anfang – ca. 3'

Das erste, das Sanguineti von der Oper hörte, ist eine Szene, die ich als autonomes Konzertstück 1987 komponierte, "La Canzone di Greta". Er schrieb darüber einen Text, der einiges über sein Verfahren bei der Goethe-Übersetzung bzw. Verkleidung sagt:

"Eine 'Travestie' ist weder eine Übersetzung noch eine Parodie, sondern eine 'ricreazione' (sprich: Neuschaffung bzw. Erholung, Wiederherstellung) – auch, wenn man will, in der lustvollen Bedeutung des Wortes, zumindest im Italienischen. Es ist kein *à la manière de*, aber ein *d'après* (im Fall meines *Faust* ein 'd'après Goethe', natürlich, ein 'secundum Goethe'). Man unternimmt

sozusagen ein Umkreisungsmanöver. Man versucht die konkrete Wirklichkeit zu berühren, die harte Gegenwart, indem man sie von hinten überrascht, sich stützend auf ein *déjà lu* – so wie ein Maler auf ein *déjà vu*. Ich denke an *Déjeuner sur l'herbe* von Manet in der Version von Picasso, wenn ich ein Beispiel benutzen will. Aber, indem ich Manet nenne, zeige ich mehr als ein Modell, einen Archetyp, weil, wie bekannt, Manet nichts anderes tat, als seinerseits eine Radierung von Marcantonio Raimondi zu 'travestieren', der von Raffaello herkam und obendrein, gleichzeitig und zumindest Palma il Vecchio (oder genauer dem Autor des *Concerto campestre*) sowie auch Courbet begegnete. Es ist kein Zufall, dass die moderne Malerei im Zeichen der 'Travestie' geboren wurde. Und es genügt nicht zu sagen, dass es sich im Allgemeinen und im Besonderen um ein selbstverständliches und traditionelles ikonographisches Problem handele. Die Wende besteht in der durch 'Verfremdung' produzierten 'Allegorie', wie wir mit dem Worten von Benjamin sagen könnten.

In *La Canzone di Greta* scheint mir, dass Luca Lombardi genau in dieser Weise arbeitet. Sein Raimondi des *déjà écouté* ist zwangsläufig Schubert. Aber die Begegnung ist wirklich wie bei Picasso und Manet, wobei er von einer ganzen Kette angespielter und verfremdeter 'Travestien' profitiert, die die Intentionen des verbalen Materials vollkommen widerspiegeln. Im übrigen, ein *Faust*, in Worte wie in Musik, kann nicht anders entstehen als ein Metadiskurs über einen Mythos, ja den Mythos der Modernität *par excellence*. Jeder moderne Autor hat davon geträumt, einen eigenen Faust wiederzuerzählen, wenn er ihn nicht tatsächlich wiedererzählt hat, indem er sich zwischen den Extremen, als Emblem, des 'Mon Faust' und des 'Votre Faust' situiert hat. Jedoch, zutiefst stelle ich mir vor, dass jeder davon geträumt hat, den letzten möglichen Faust zu schreiben, mit fataler Unbescheidenheit, so wie Picasso sicherlich gehofft hat, das letzte *Déjeuner* zu realisieren. Ohne diese radikale Ambition, wäre es unmöglich, das Experiment zu wiederholen. Dies war wahrscheinlich auch meine unbewusste Herausforderung. Und ich denke und hoffe, dass Luca Lombardi auch hierbei mein Komplize sein will, in dieser Konzert-Szene wie in der gesamten Oper. Und es ist keine exzessive Idee, da alle Mythen, um sterben zu können, irgendwie in eine 'Travestie' enden müssen. So endete die *Odyssee* mit Odysseus im *Ulysses*."

"La Canzone di Greta", gleichzeitig 4. und letzte Szene des II. Aktes, bei der sich auf der Bühne nur Greta und ein Streichquartett befinden, dauert 15'. Wir hören daraus einige Minuten.

Musikbeispiel: La Canzone di Greta – ca. 6'50" (oder 10') , dann ausblenden (oder viel kürzer, ca. 4').

Die ganze Oper dauert zweieinhalb Stunden. Ich springe jetzt zur allerletzten Szene, in der Greta im Kerker sitzt und gehenkt werden soll. Es kommt Faust, dann Mephisto, der beide zur Flucht auffordert. Greta will jedoch mit Mephisto nichts zu tun haben und dieser zwingt Faust, ihn zu begleiten und Greta zurückzulassen.

Ich sagte schon, dass es in dieser Oper einen ständigen Wechsel von Identifikation und Verfremdung gibt. Zweifellos ist die Identifikation mit Gretchen und ihrem Schicksal in dieser letzten Szene der Oper am stärksten.

Musikbeispiel: Faust, III. Akt Szene 3 – ca. 8'

Meine 2. Oper hat auch mit einem Teufel zu tun, allerdings nicht mit einem imaginären, sondern mit einem höchst realen, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert gelebt und vielen seiner Mitmenschen die Welt zur Hölle gemacht hat. Ich spreche von Jossif Wissarionowitsch Dschugaschwili, genannt Stalin. Für mich, der ich schon immer Sozialist war – spätestens seitdem ich mit vierzehn an einer verbotenen Kundgebung gegen eine Rechtsregierung vom Militär festgenommen und in einer Kaserne zurückgehalten wurde – und später, um meine Doktorarbeit über Hanns Eisler vorzubereiten, sechs Monate in Berlin/DDR lebte – war es eine Auseinandersetzung mit einer pervertierten und verbrecherischen Form von Sozialismus. Die Oper heisst "Dimitri oder der Künstler und die Macht" und es geht darin um die Beziehung zwischen Dimitri Schostakowitsch und dem Diktator. Das Libretto schrieb Hans-Klaus Jungheinrich. In einer Programmnotiz zur Oper schrieb er u.a.:

"Luca Lombardi (den ich Anfang der Siebziger Jahre in Marino im Haus Hans Werner Henzes kennengelernt hatte) fragte mich eines Tages (so um 1990 herum), ob wir nicht zusammen ein Stück über den Phänotyp 'Stalin' machen sollten. Ich überlegte und schlug beim nächsten Treffen eine Modifikation vor mit einem zweiten Protagonisten: 'Schostakowitsch und Stalin'. Unter diesem Arbeitstitel entstand das Libretto nach einer beträchtlichen Inkubationszeit von gut drei Jahren... Der Künstler als Spielball und Akteur, als leidender, Untergehender, Kämpfender und sich Behauptender in katastrophalen politischen Zusammenhängen – ein Thema des beendeten 20. Jahrhunderts. Der Komponist im Räderwerk der Macht: Da stand mir sofort als Vorbild und Abstoßungspunkt der Pfitznersche 'Palestrina' vor Augen. Vom kunstgläubigen Schopenhauerianismus Pfitzners indes ist Dimitri weit weggerückt. Meisterliche Reinhaltung inmitten des Weltekels ist ihm nicht verstattet; sein (Doppel-)Leben gründet auf Einsamkeit und Komplizenschaft zugleich. Es kommt zu keiner 'Versöhnung' mit der Macht, wohl aber zu absurden Momenten der 'Identifikation' mit dem Diktator, wie denn auch dieser sich grotesk als 'Künstler' geriert, sich vampiristisch am Künstler nährt und mit ihm phantasmagorisch zu verschmelzen trachtet..."

Ich selber schrieb damals – es ist inzwischen 15 Jahre her – "Dass Musik wahr sein kann, impliziert, dass sie auch lügen kann. Ich denke, es ist klar, was gemeint ist: eine Musik, die die Zusammenhänge verkleistert, die den Himmel voller Geigen vorgaukelt, wo vielleicht nur scheppernde Posaunen zu vernehmen sind. Eine solche Musik kann man verachten oder hassen. Überhaupt kann man Musik, soweit man sie ernst nimmt, nämlich als Spiegel, der unbequeme Wahrheiten wiedergibt, auch hassen. So wie man in manchen Augenblicken das Leben hassen kann, obwohl man weiss, dass man nichts Kostbareres hat. Besonders wenn einem Musik das Leben selbst und dieses nicht ohne Musik vorstellbar ist – als Berufung und Schicksal, als Chance und Zwang, als eigene Haut, in der man manchmal nicht stecken möchte. Man kann nicht anders, was nicht heisst, dass man mit dem eigenen Leben, mit dem eigenen Musikmachen glücklich und

zufrieden wäre. Ich kann mich genau erinnern, wie ich Anfang der siebziger Jahre zu einer Freundin sagte: 'Ich hasse Musik'. Danach kam ich mir wie ein Verräter an meiner eigenen Sache, an mir selber vor. Ich denke, dass ich selber nicht wusste, was ich eigentlich damit meinte. Vielleicht war es eine Art falsch verstandenes Understatement, Mit Verwunderung las ich im Libretto zu meiner Oper, dass der Protagonist sagt (was ich ihn dann auch singen liess): 'Ich hasse Musik – ich hasse Stalin!'. Wie ist es zu verstehen, dass Schostakowitsch Musik hasst? Natürlich hasst er nicht Bach, Beethoven, Mahler und seine eigene Musik. Ausser, dass er sie vielleicht dort hasst, wo sie lügen musste. Aber auch dort, wo sie, gerade weil sie nicht lügt, ihn mit seinen eigenen Widersprüchen und mit denen der Gesellschaft, in der er leben musste, konfrontiert. Musik ist nämlich auch Erkenntnis und Selbsterkenntnis. Sie stellt die Frage nach dem eigentlichen Sinn, wobei sie selber sinnvoll und sinnstiftend ist. Sie hilft zu verstehen, was sich in unserem 'Innersten' bewegt. Sie ist Sprache der Emotionen und kann dazu beitragen, besser zu verstehen, wenn nicht, wie Emotionen entstehen, so doch, wie sie sich auf das Bewusstsein auswirken."

Die Oper besteht aus zwei Akten und 13 Szenen. In der 5. Szene des I. Aktes kritisiert Dmitri seinen Studenten Arionoff, der es gewagt hat, ihm eine zwölftönige Komposition vorzusetzen. "Wir sind Russen" sagt Schostakowitsch, "wir sind die russische Musik, wir sprechen und singen für das russische Volk, für die sowjetischen Völker".

Musikbeispiel: Dmitri, I. Akt, 5. Szene – evtl. nicht ganz, ca. 4'30"

Die Arbeit an Dmitri erstreckte sich über mehrere Jahre, mit vielen Unterbrechungen, während derer ich eine ganze Reihe anderer Werke, ca. 30 an der Zahl, komponierte. Darunter zum Beispiel "Infra" für 11 Spieler, von dem wir den Anfang hören.

Musikbeispiel, "Infra" – ca. 4'30"

Meine dritte Oper basiert auf Shakespeares *The Tempest*. Das Libretto verfassten der Schriftsteller Friedrich Christian Delius und ich. Warum eine "Sturm"-Oper? Darüber schrieb Delius folgendes:

"Die Oper ist, nebenbei, die am höchsten entwickelte und schönste Form des Comic - aus der Sicht der Handlung, des Librettisten. Viel subtile Komik, wenig Wahrscheinlichkeit, mit drei Takten lässt sich die Psychologie einer Figur kippen. Shakespeares "Sturm" kommt dieser Form entgegen, obwohl das Stück kein Melodram zu bieten hat. Das Drama findet nicht statt, sogar die Rache fällt aus. Hier regiert ein Zauberer mit begrenzten Mitteln, ein Regisseur, dem vieles, aber nicht alles gelingt. Ein Exil wird beendet, ein Paar findet sich, nur einer von drei Schuften bereut - aber sonst ändert sich nichts, niemand stirbt. Wir sind also in der Moderne. Prospero, der Herr der Insel, kann (fast) alles, vom Autor bis zum Dirigenten, er bestimmt das Tempo. Seine Zauberei funktioniert allein mit Musik (Ariel). Die Revolte bleibt plump, weil ihr die Feinheit der Musik fehlt (Caliban). Musik bannt die Bösen und führt die Liebenden zusammen. Im Stück reden die Figuren oft

aneinander vorbei und verstehen sich doch. Wir sind also in Europa. Warum sich in der Oper also auf eine Sprache beschränken, wenn die musikalische Union dominiert? Shakespeares Englisch, Italienisch, Neapolitanisch und Deutsch, was wären wir, was wäre die Musik ohne die schönen Gegensätze, ohne Reibungen?"

Als Eduardo De Filippo, der grosse Schauspieler und Theaterautor, vor über 30 Jahren die Gründe aufzählte, warum, als er ein Shakespeare-Stück ins Neapolitanische übersetzen wollte, sich für "The Tempest" entschied, schrieb: "...einer der wichtigsten ist die Toleranz, die Güte, welche die ganze Geschichte durchzieht: obwohl Prospero von seinem Bruder, vom König von Neapel und von Sebastiano in unwürdiger Weise behandelt worden ist, sucht er nicht die Rache, sondern ihre Reue. Welche aktuellere Lehre hätte er dem Menschen von heute geben können, der im Namen einer Religion oder eines 'Ideals' tötet und unerhörte Gräueltaten begeht, eine Eskalation die wer weiss wohin sie ihn führen wird? Und ich möchte klarstellen, dass ich unter den 'Idealen' auch Geld und Reichtum stelle, die von unserer schäbigen Konsumgesellschaft eben als Ideale betrachtet werden."

Wir hören den Anfang der Oper, bis zu Beginn der 3. Szene. Die Oper kommt erst sehr allmählich in Gang, sie beginnt mit einem einzigen Cello, das das instrumentale alter ego von Prospero ist. Auch der Luftgeist Ariel, der von vier weiblichen Stimmen gesungen wird, hat ein instrumentales alter ego, nämlich eine Flöte. Diese zwei Solo-Instrumente agieren neben den ‚dramatis personae‘ auf der Bühne. Das Ariel-Vokalquartett singt (im Shakespeare-Englisch):

All hail, great master! Grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure, be it to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds. To thy strong bidding task
Ariel and all his quality.

Prospero, der wie alle sonstigen Inselbewohner, nämlich seine Tochter Miranda und der wilde Caliban, deutsch spricht, fragt ihn:

Wirst du, guter Geist,
den Sturm genau so machen, wie ich es wünsche?

To every article, antwortet Ariel, worauf aus den Luftgeräuschen der Ariel-Flöte der Sturm entsteht, der das Schiff, auf dem die Bösewichte von einer Hochzeit in Tunis nach Neapel zurückkehren, stranden lässt. Während das Schiff von dem Luftgeist an die Insel getrieben wird, hält der Rest der Flotte es für verloren und fährt nach Neapel zurück. Ariel versetzt die Besatzung des gestrandeten Schiffs in einen Zauberschlaf, die übrigen Schiffbrüchigen lässt er auf der Insel umherirren. Ariel führt Ferdinand zu Prospero und Miranda, die außer ihrem Vater und Caliban noch keinen Mann gesehen hat und sich sofort in Ferdinand verliebt wie auch dieser sich in sie.

In der 2. Szene, der Sturm-Szene, hört man die Matrosen schreien und schimpfen, und zwar auf Italienisch bzw. neapolitanisch:

Aiuto!
Sotto!
Guagliú, currite!
Giu!
Calma!
Sotto, v'aggio ditto!
Giu in cabina!
Forza!
Tutt' è perduto!
Aiuto!
La nave se spezza!
Addio!
Andiamo tutti a morire col re!
Aiuto!

In der 3. Szene tritt Miranda auf und wendet sich an ihren Vater Prospero:

Wenn du, mein liebster Vater,
mit deiner Kunst die wilden
Wasser zu diesen Stürmen
getrieben hast, so stille,
ich bitte dich, so stille sie.

Musikbeispiel: Prospero, I. Akt, bis zum Beginn der 3. Szene - 7'23'' + 4'10'' + ca. 40'', dann ausblenden.

Drei Jahre nach der Premiere von Prospero in Nürnberg, wurde 2009 in Rom meine vierte Oper, „Il re nudo“ (Der nackte König) uraufgeführt. Das Libretto basiert auf einem Theaterstück des russischen Autors Jewgeni Schwarz (1896-1958), der seinerseits drei Märchen von Andersen verarbeitete, darunter „Des Kaisers neue Kleider“. Wenn auch schon in meinen anderen Opern Komisches, Burleskes oder, wie im Fall von „Dmitri“, Groteskes vorkamen, so ist diese meine erste komische Oper – trotzdem geht es auch hier um Macht, um usurpierte Macht – in der Politik, aber nicht nur dort, denn nackte Könige kennen wir aus den unterschiedlichsten Gebieten, einschließlich der Kunst und der Musik. Eine interessante Frage und eine Herausforderung war für mich wie die Musik des Königs klingen soll, wenn er mit seinen wunderbaren, doch nicht vorhandenen Kleidern auftritt. Das geschieht in der letzten Szene dieser zweiaktigen Kammeroper, wo inmitten der perplexen, jedoch feige und opportunistisch sich verhaltenden Hofleuten und Bürgern, ein Kind ausruft: Der König ist nackt.

Musikbeispiel: Il re nudo, II. Akt, letzte Szene – ca. 14' (oder die letzten ca. 5')

Nachdem ich 2003 zum ersten Mal in meinem Leben Israel besucht und einige Jahre später, 2008, die israelische Staatsangehörigkeit angenommen hatte, begann ich nach einem Stoff für eine Oper zu suchen, der diesem Abschnitt meines Lebens entsprechen würde. Ich fand ihn im Buch von David Grossman „Eine Frau flieht vor einer Nachricht“. Aus den über 700 Seiten des Romans verfasste ich selber ein Libretto von knapp 25 Seiten. Es existiert zur Zeit in italienischer und hebräischer Sprache und ich vertone es auf Hebräisch.

Das Buch erzählt die Geschichte von Ora, die ihre Wohnung in Jerusalem verlässt, um durch Israel wandert, um nicht da zu sein, wenn jemand kommen sollte, um ihr den Tod ihres Sohnes zu melden.

Es ist eine Reise, die sie gemeinsam geplant hatten, um seine Entlassung aus dem Militärdienst zu feiern. Stattdessen meldete er sich nochmals freiwillig in die Armee, um sich an einer gerade stattfindenden Kriegsaktion zu beteiligen. „Eine Frau flieht vor einer Nachricht“ ist eine Chronik, die durch Oras Erinnerung und Geschichte, die Geschichte von Israel selbst seit seiner Gründung im Jahre 1948 nachzeichnet, mit all den Kriegen, die es seitdem gegeben hat. Doch, obwohl Buch und Oper mit Israel und seinen Nachbarn zu tun, haben – wobei die Schwierigkeiten gezeigt werden, die sich einem gerechten Frieden entgegensetzen, ohne aber die Hoffnung und den Willen aufzugeben, diesen Frieden zu erreichen – sind die von Grossman behandelten Fragen nicht nur auf diesen Teil der Welt beschränkt, sondern gelten auch für andere Länder und andere Zeiten – sie sind in der Tat universelle Probleme der Menschheit.

Das ist das, was mich nicht nur bei diesem neuen Opernprojekt, sondern überhaupt bei meinen Opern interessiert hat: Themen auszuwählen, die uns betreffen, weil sie für die menschliche Geschichte wichtig sind, dieser und der menschlichen Natur überhaupt eingeschrieben sind: Liebe und Hass, Hoffnung und Verzweiflung, Leben und Tod, Schuld mit oder ohne Sühne, Macht und Ohnmacht – und leider immer wieder der Krieg, ohne den die Menschheit offenbar nicht auskommen kann. Tatsächlich befindet sie sich seit ihrem Anfang nach wie vor immer noch im Zeitalter des Krieges. Ob sie ihm je entwachsen wird, sei dahingestellt. Es sieht nicht danach aus – wenn wir auch in Europa nun schon siebzig Jahre keinen Krieg gehabt haben (vom Krieg im ehemaligen Jugoslawien in den Jahren 1991-95 einmal abgesehen). Doch was sind 70 Jahre? So gut wie nichts. Und was sind die 200.000 Jahre des Homo sapiens im Vergleich zu den 50 Millionen Jahren der Bienen oder gar den 215 Millionen Jahren der Schildkröten? Auch sehr wenig.

Das ist kein Schlusssatz, ich weiss, doch die Erkundungsreise geht weiter: ich hoffe, Sie, liebe Zuhörer, wiederzusehen, wenn meine Erkundungsreise um mindestens die noch fehlende zweite Hälfte der Oper, an der ich zur Zeit arbeite, reicher geworden ist...