

Jürgen Thym

Auf der Suche nach Wahrheit(en).

Luca Lombardi in seinen Schriften

Warum schreibt ein Komponist

Warum schreibt ein Komponist? Sollte er nicht, wie es der deutsche Volksmund vom Schuster wissen will, bei seinen Leisten bleiben? Allenfalls Noten schreiben - also: komponieren?

Eine solche Frage erübrigt sich, angesichts des zunehmend öffentlichen Charakters von Kompositionen in den letzten zweihundert Jahren. Konnte Claudio Monteverdi noch in einem Vorwort zu seinem fünften Madrigalbuch durch seinen Bruder den Käufern seines Bandes mitteilen, dass er demnächst einen ausführlichen Exkurs über *prima* und *seconda prattica* zu schreiben gedenke, um letztere als eine auf dem Fundament der Wahrheit beruhende Kunst zu beschreiben (und seinen Gegenspieler Artusi als Reaktionär zu überführen): was er aber dann doch nicht tat, denn er komponierte lieber statt sich in Worten auszudrücken. Und konnte noch Johann Sebastian Bach es vorziehen, zu Ende seines Lebens eine *Kunst der Fuge* zu komponieren statt einen Traktat über den doppelten Kontrapunkt oder die Tripelfuge zu verfassen. Und konnten noch Haydn, Mozart und Beethoven ganz ihrem Metier verhaftet bleiben (obwohl man bei dem letzteren das Bedürfnis spürt, sich bei seiner Hörerschaft zu Worte zu melden). – Irgendwann nach 1800 wurde es selbstverständlich, dass sich Komponisten auch schriftlich, nicht nur in Tönen, äußern: Anfangs als mehr oder weniger kritische Observanten der Musikszene wie Weber, Berlioz und Schumann, dann aber auch zu philosophischen Fragen, die die Ästhetik der Tonkunst betreffen—Schumann und vielleicht auch Mendelssohn wären hier zu nennen (man konnte solche Erörterungen nicht nur Hegel und den Hegelianern überlassen). Und schließlich äußerten sich Komponisten auch zu gesellschaftlich-politischen Themen: Liszt und Wagner sind hier als Beispiele anzugeben, auch oder gerade wegen mancher Entgleisungen, mit denen besonders letzterer sich dem Rassismus späterer Zeiten nähert. Das Wort vom Schuster und seinen Leisten stimmt schon nicht mehr im neunzehnten Jahrhundert, auch wenn man, angesichts mancher Resultate, versucht ist, das

Verdikt als wünschenswert zu deklarieren, und ist gänzlich fehl am Platze, wenn es um Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts geht. Sie komponieren nicht nur, sie schreiben auch; und sie schreiben nicht nur über Musik, sie äußern sich zu Kultur, Politik, Ästhetik, Erziehung und Gesellschaft: Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Cage, Nono und Berio, um nur einige zu nennen, haben ihren Kompositionen Schriftliches an die Seite gestellt. Und hier sind wir mit unserem Fast Forward durch die Jahrhunderte – “von Monteverdi bis Lombardi”, wie sich der Antiheld and namentlich nicht genannte Posaunist in F. C. Delius’s humorvoller Erzählung *Flutterzunge* etwas schnoddrig über die Musikfestivals in der Mark Brandenburg auslässt¹ - schon bei Luca Lombardi angelangt.

Denn Lombardis Schriften sind, auch wenn sie sich auf die Musik beziehen, politisch-gesellschaftlich determiniert. Dieses ist vielleicht das übergreifende Merkmal des Schaffens unseres Komponisten: dass Biographie, politisches Engagement (mit etwaigen Fehlentscheidungen) und Künstlertum zusammenkommen. Seine Schriften sind in mancher Hinsicht Schlüssel und Bindeglied, vermitteln zwischen Vita und Musik, erklären was auf den ersten Blick ungereimt erscheint und versöhnen durch ihre Ehrlichkeit mit den Widersprüchen des Menschen und Künstlers. Und gelegentlich ergibt sich sogar ein Reim. Sie stiften Zusammenhang, wie das Programm in der großartigen und auch heute noch skandalösen *Symphonie Fantastique* von Berlioz, deren fragmentarischer Charakter nur mit Hilfe von *idée fixe* und Worten ihre Rezeption entfalten konnte. Man könnte beinahe von den Schriften als notwendig zum Verständnis der Werke Lombardis sprechen.

Die Frage nach dem Warum war anfangs natürlich rein rhetorisch gestellt, und der Schreiber dieser Zeilen ist sich bewusst, dass sie bis jetzt keinesfalls beantwortet ist. Und vielleicht muss sie erstmal zurückgestellt werden, um uns einen Überblick zu verschaffen über das, was unser

¹ Friedrich Christian Delius, *Die Flutterzunge*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 100. Als die Erzählung erschien, kannten sich Schriftsteller und Komponist noch nicht. Erst einige Jahre später haben die beiden bei Lombardis dritter Oper *Prospero* (einer Adaption von Shakespeares *The Tempest*), die 2006 in Nürnberg uraufgeführt wurde, zusammengearbeitet.

Komponist denn so geschrieben hat.² Eine Auswahl der Schriften Lombardis mag zu diesem Zweck genügen; sie basiert auf dem Inhaltsverzeichnis einer 2006 erschienenen englischsprachigen Ausgabe ausgewählter Aufsätze und ist hier um einiges ergänzt worden (siehe Tabelle 1).³

Kurze Übersicht

Die Schriften lassen sich grob in fünf Kategorien einteilen. Da sind erstmal die **Standortbestimmungen** mit Manifest-Charakter, in denen der Komponist Stellung nimmt zu wichtigen Zeitfragen; sie beschäftigen sich hauptsächlich mit musikalischen Problemen, doch gerade wegen ihres Manifest-Charakters erweitert sich die Perspektive oft auf allgemeinere Fragen, die mit Politik und Gesellschaft und deren Beziehungen zur Musik zu tun haben. Lombardi findet für sich in diesen Schriften seine "Wahrheit(en)", oder anders gesagt: er "konstruiert sich" einen Halt in ständig wechselnden Zeiten. (Die "Standortbestimmungen" werden uns im folgenden noch weiter beschäftigen.) Dann sind da, zweitens, die **Komponistenporträts**: hier legt Lombardi seine Ansichten über Komponisten dar, die ihm in seinem Leben viel bedeuteten: geschichtliche Gestalten wie Bach, Busoni, Mozart und Schönberg, aber auch Komponisten des 20. Jahrhunderts, die entweder posthum seinen Pfad kreuzten wie Hanns Eisler (Lombardi nennt ihn einmal eine "Jugendliebe") und, wenn auch weniger deutlich, Karl Amadeus Hartmann, oder solche, die seinen Weg als Lehrer, Freunde, Kollegen begleiteten (Paul Dessau, Friedrich Goldmann, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Boris Porena, Wolfgang Rihm und Bernd Alois Zimmermann sind hier unter anderen zu nennen). Schriften zu Fragen **kompositorischer Technik und Poetik** wäre die dritte Kategorie. Die meisten Komponisten sind immer sehr zögerlich, wenn es darum geht, ihre musikalischen Werke zu erklären, und Lombardi ist keine Ausnahme. Und dennoch gibt er gelegentlich Einblicke, sogar recht aufschlussreiche, in seine kompositorische Werkstatt. (Einen besonderen Rang hat hier das mit Walter Gieseler und Rolf-Dieter Weyer erarbeitete Buch zur

² Ein umfassendes Verzeichnis der veröffentlichten und uneröffentlichten Schriften wurde von Gabriele Becheri zusammengestellt: *Catalogo delle opere di Luca Lombardi, Composizioni, Scritti, Bibliografia, Discografia*, Rom 2005, S. 109-23.

³ Luca Lombardi, *Construction of Freedom and Other Writings*, übers. Thomas Donnan und Jürgen Thym, hrsg. Jürgen Thym, Baden-Baden 2006. Im folgenden: Lombardi 2006.

Instrumentation im zwanzigsten Jahrhundert, das systematisch bis zu Klangpraktiken der musikalischen Avantgarde führt.⁴) Ein ganz wichtiges Thema für Lombardi ist, viertens, **Musik und Musikerziehung in Italien**, und er hat darüber viel zu sagen, manchmal auch wenig Schmeichelhaftes. Als Kompositionslehrer und Professor an den Konservatorien in Pesaro und Mailand hatte Lombardi bis Anfang der neunziger Jahre, als er sich entschied, als freischaffender Künstler mit seiner Arbeit fortzufahren, einen Sitz in der ersten Reihe zur Beobachtung der Szene in seinem Heimatland Italien. Seine Erfahrungen machen ihn zu einem wichtigen und scharfsichtigen Zeugen der organisatorischen Gegebenheiten, die ein Musikerleben in Italien bestimmen, ihren Stärken und Unzulänglichkeiten. Und es gibt, fünftens, Schriften zur **Biographie**; und hier gestehe ich, dass meine Klassifizierung dem Sachverhalt nicht ganz gerecht wird, denn in gewissem Sinn sind alle Schriften von Lombardi von Überlegungen und Beobachtungen persönlicher Art durchzogen; sie sind niemals abstrakt, sondern oft (genau wie seine Musik) "biographisch". Unter den Schriften, die ganz besonders von Biographie bestimmt sind, sei hier "Ein Römer im Wendland" genannt, eine oft witzige Darlegung italienischer und deutscher Lebensqualitäten - erfahren in einer Zeit, da Lombardi zwischen beiden Ländern hin und her pendelte (und mal als Deutscher in Italien und mal als Italiener in Deutschland lebte), eine italienische Oper über ein sehr deutsches Thema, nämlich Faust, komponierte, und das zu einer Zeit, als die Wiedervereinigung vor der Tür stand, deren Antizipation er im Wendland, damals eine Region in Niedersachsen an der Grenze zur DDR, beobachten konnte.⁵ (Er gestand mir, dass er nie an das Wortspiel "Wendland" = "Land der Wende" gedacht hat, als er seine Beobachtungen niederschrieb, und ich muss ihm hier einfach Glauben schenken trotz seines sonst so entwaffnenden Umgangs mit Formen der Ironie.) Lombardi ist ein engagierter und deshalb Engagement erheischender zeitgenössischer

⁴ Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts: Akustik, Instrumente, Zusammenwirken*, Celle 1985. Lombardi war verantwortlich für die Formulierung mehrere Abschnitte in Kapitel III: Instrumentation (Idee; Klangraum, Klangfläche, Klanggruppen; Mimesis; Aspekte der Virtuosität). Trotz Arbeitsteilung liegt dem Band eine Konzeption zugrunde, über die gemeinsam entschieden wurde.

⁵ "Ein Römer im Wendland", in *Ein deutscher Traum. Zyklus auf das Jahr 1990*, hg. Eberhard Kloske und Wolfgang Storch, Bochum 1990, S. 53-62; Lombardi 2006, S. 228-32 (in englischer Übersetzung, "A Roman in Wendland") und S. 511-15 (im deutschen Original).

Komponist mit weitreichenden Interessen, und er ist hinreichend gelehrt und belesen, dass er auch über nicht-musikalische Themen mit Intelligenz, Urbanität und Witz referieren kann.

Sirenengesänge der Avantgarde

Luca Lombardi ist ein Wanderer zwischen verschiedenen Welten und Kulturen, und er ist dies im mehrfachen Sinne des Sachverhalts. Ganz oberflächlich lässt sich dies schon an seinen Kompositionen ablesen, die mal deutsche, mal italienische Titel tragen, und auch seinen Aufsätzen entnehmen, die, je nach den Anlässen, für die sie geschrieben wurden, in italienischer oder deutscher Sprache verfasst sind. Lombardi besuchte die deutsche Schule in Rom - seine Eltern hatten in europäischer Weitsicht darauf bestanden, dass ihr Sohn als Oberschüler sich auch einem anderen Kulturkreis öffnete - und in Folge wurde daraus ein multikultureller Lebenslauf, der sich, über das Sprachliche hinaus, aufs eigentümlichste in Lombardis Denken und Komponieren widerspiegelt. Zum einen ist er Erbe der klassizistischen Traditionen seines Heimatlandes, aber was seine musikalischen Werke (und auch seine Essays) so interessant machen ist, dass sie tief durchdrungen sind, wie es Wolfgang Rihm einmal formuliert hat, "von expressiven Idealen und philosophischen Aspekten der deutschen Kultur", hierbei vergleichbar mit Busoni, der sich vor einhundert Jahren in einer ähnlichen Situation befand: ein Suchender, ausgestattet mit Sensoren und einer Biographie, die ihn zu einem Vermittler zwischen italienischer und deutscher Kultur machten.

Doppel- und Mehrpoligkeit, eine Haltung des Sowohl-als-auch, eines Sich-zwischen-den-Stühlen-Befindens macht sich in Lombardis Werdegang auch in anderer Hinsicht bemerkbar. "Die Aufgabe des Komponisten heute", schreibt Lombardi in einem gleichnamigen Essayfragment aus dem Jahre 1968⁶ [Leseprobe #1], "besteht darin, sich einen neuen Kontakt zum Publikum zu verdienen." Er skizziert in dem Fragment, wie die Musik im 20. Jahrhundert, vom Fortschritts- und Innovationsprinzip getragen, immer mehr sich nur an eine Elite wandte. Um eine größere Breitenwirkung zu erzielen, sei es nötig, der formalistischen musikalischen

⁶ "Il compito del compositore oggi" (1968), erstmals in Lombardi 2006, S. 19-21 (in englischer Übersetzung, "The Task of the Composer Today") und S. 363-64 (im italienischen Original).

Avantgarde als Selbstzweck abzusagen, und er fordert die Komponisten auf, ihren Elfenbeinturm zu verlassen, sich ins Volk zu begeben, und mit ihrem Wirken einen Beitrag für eine bessere Gesellschaft zu leisten. "Gut gebrüllt, Löwe," muss man hier wohl hinzufügen, denn so manches ist noch nicht gänzlich durchdacht in dem Fragment des gerade Zweiundzwanzigjährigen, und dennoch zeigen sich hier schon die Koordinaten und die kämpferische Haltung, die Lombardis späteren Werdegang bestimmen sollten: ein Unbehagen an der musikalischen Avantgarde und eine Kritik der gesellschaftlichen Zustände des Westens von der Warte einer marxistischen Perspektive. Das nie vollendete und erst im Jahre 2006 publizierte Essayfragment ist wie eine Tagebucheintragung oder ein Brief, den man schreibt aber nie abschickt: eine persönliche Standortbestimmung, die dem jungen Komponisten auf der Reise ins Ungewisse zur Orientierung diene.

Erstmal aber ging es, vielleicht nicht ganz folgerichtig im Hinblick auf seine erste "Standortbestimmung", nach Köln am Rhein - damals das Mekka der musikalischen Avantgarde, mit deren Klängen er in Konzerten und nächtlichen Radiosendungen im heimatlichen Rom (das Dritte Programm heißt dort Radio Tre) vertraut geworden war. Oder war es nicht vielleicht doch folgerichtig? Denn für einen, der auszog, Komponist zu werden, gab es im Jahre 1968 eigentlich keinen Weg an der Avantgarde vorbei, wenn man nicht sofort aufs Abstellgleis gelangen wollte. Der Zufall (auch ein Glücksfall) fügte es, dass er gleichzeitig bei Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann studierte (ein weiterer Beweis für das Sich-zwischen-den Stühlen-Befinden, denn die beiden Kölner Komponisten mochten sich ganz und gar nicht), und er besuchte Kompositionskurse mit Kagel, Globokar, Pousseur, und Schnebel. Die Begegnung mit der musikalischen Avantgarde war sehr wichtig für den jungen Lombardi: sie bedeutete Inspiration, technisches Know-how, und Verbindungen, die dem Komponisten Orientierung und Unterstützung boten und die ihn auf Jahre hinaus trugen. Einige Kompositionen und Schriften sind durchaus, wenn auch manchmal als kritische Stimmen, der musikalischen Avantgarde zuzurechnen. Ich denke hier an Stücke wie *Diagonal* für zwei Transistor-Radios oder *Das ist kein Bach, sagte Beethoven, das ist ein Meer* für sieben Spieler

(1968),⁷ durchaus Werke, die man als Stockhausens kontrollierter Improvisation nahe stehend bezeichnen kann. Ein in der Zeitschrift *Melos* veröffentlichter Aufsatz mit dem Titel “Über Kollektive Komposition”⁸ legt Erfahrungen nieder, die er mit *Das ist kein Bach* machte. Das Stück erlaubt sieben Musikern innerhalb eines vom Komponisten genau festgelegten strukturellen Rahmens zu improvisieren - ein Anlass für Lombardi sich Reflektionen hinzugeben über die Aufhebung der Trennung von Komponist und Interpret, die Entscheidungsfreiheit und künstlerische Mitbestimmung der einzelnen Musiker, die utopische (und letztlich illusorische) Möglichkeit, in solchen Kompositions- und Aufführungspraktiken das Modell einer besseren Gesellschaft zu finden. Der Text bringt aber auch eine gewisse, marxistisch inspirierte Aufmüpfigkeit zum Ausdruck, die sich zweifellos an dem autoritären Gehabe seines Lehrers Stockhausen entzündet: “Komponisten, die für die Erfindung anderer [d.h., die durch Improvisation der aufführenden Musiker gewonnenen Klänge] signieren, beuten im Grunde diese aus und akkumulieren auf ihre Kosten Mehrwert, und zwar sowohl materiellen als auch sozusagen ‘ideellen’.”⁹ Und etwas weiter unten wird es noch deutlicher: “Diese Komponisten, so avangardistisch sie sich auch geben mögen, braucht das [gesellschaftliche] System nicht zu fürchten. Sie tragen zu seiner Stabilisierung bei. Indem sie Inseln von Freiheit schaffen, handeln sie im Sinne derer, welche die formale Freiheit unserer Gesellschaft gegen deren Veränderung ausspielen. Indem sie Utopie vorwegnehmen, machen sie Utopie unmöglich.”¹⁰ In einem weiteren Aufsatz, der ebenfalls von Erfahrungen mit dem Stück *Das ist kein Bach* zehrt, äußert sich Lombardi zu Fragen “Vom Zufall, von der Improvisation und von der Freiheit in der Musik” - dies der Titel des 1971 geschriebenen doch seinerzeit unveröffentlichten Textes.¹¹ Der Adressat der kritischen Abgrenzung ist hier eher John Cage und dessen seit etwa 1950 praktizierte Chance Music.

⁷ Das Stück gibt es auch in einer 1993 komponierten Neufassung für fünf Spieler.

⁸ *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* XXXVIII (1971), S. 292-93; Lombardi 2006, S. 24-26 (in englischer Übersetzung, “Collective Composition”) und S. 367-69 (im deutschen Original).

⁹ Lombardi 2006, S. 367.

¹⁰ Lombardi 2006, S. 369.

¹¹ Lombardi 2006, S. 27-34 (in englischer Übersetzung) und S. 369-74 (im deutschen Original).

Die Begegnung mit der musikalischen Avantgarde - das scheint klar zu sein - war für Lombardi nicht nur Bereicherung, sondern auch eine Kollision, deren Auswirkungen schon bald zur Krise führten. Denn zu Ende der sechziger Jahre lernte er auch die Schattenseiten der Kölner Szene kennen - ihre sektiererische, autoritäre und kultisch verbrämte Atmosphäre; zudem starb 1970 sein "anderer" Kölner Lehrer, Bernd Alois Zimmermann, dessen Unterricht er sehr viel verdankte und dem er sich posthum in auch menschlich anrührenden Erinnerungen näherte.¹² Hatte Lombardi nicht schon 1968 vor blindem Materialfetischismus gewarnt, wie es Adorno ein Jahrzehnt vorher im "Vom Altern der Neuen Musik" getan hatte?¹³ Und hatte Lombardi nicht dazu aufgerufen, wenn auch nur sich selbst in einem nie publizierten Essayfragment, eine breitere Hörerschaft anzusprechen und durch Musik politisch in Aktion zu treten? Das konnte nicht gut gehen, und ging es auch nicht.

Die Sirenen der Fabriken

Es ist eine schöne Geschichte, und sie ist oft erzählt worden als Gründungsmythos der Komponistenkarriere Lombardis, und vermutlich hat sie sich auch so zugetragen: Mitten in der aseptisch sterilen Atmosphäre des Utrechter Studios für elektronische Musik gab ein Freund dem Komponisten in der Krise (und Lombardi steckte oft in der Krise) ein kleines Reclam-Bändchen, nicht in Stuttgart sondern beim VEB Reclam in Leipzig gedruckt: Hanns Eisler, *Reden und Aufsätze*,¹⁴ und Eisler, Sohn eines Philosophie-Professors wie Lombardi, der in den zwanziger Jahren seinem verehrten Lehrer Schönberg klipp und klar sagte, dass er ihm auf dem Weg in die Zwölftonzukunft nicht mehr folgen könne und als Komponist eine andere, politisch-engagierte Richtung einschlagen müsse, wurde in den folgenden Jahren für Lombardi posthum zum Leuchtturm, der ihm zwischen der Scylla der Avantgarde und der Charybdis des politischen Aktionismus, auf dem von Sektierertum verminten und von Richtungskämpfen aufgewühlten offenen Meer Orientierung und künstlerische Sicherheit geben sollte. Der Konflikt zwischen

¹² "Erinnerungen (vorausschauend) and Bernd Alois Zimmermann," in Lombardi 2006, S. 153-61 (in englischer Übersetzung, "Zimmermann Remembered (by Looking Ahead)") und S. 450-57 (auf Deutsch). Der Aufsatz erschien zuerst auf Französisch: "Souvenirs (prospectifs) de Bernd Alois Zimmermann", *Contrechamps*, no. 5 (1985), S. 78-85.

¹³ Theodor W. Adorno, "Vom Altern der Neuen Musik", in: *Dissonanzen*, Göttingen 3/1963, S. 136-59.

¹⁴ Hanns Eisler, *Reden und Schriften*, Leipzig 1961.

Schönberg und Eisler in den zwanziger Jahren erfuhr fünfzig Jahre später eine Reprise in der Konstellation Stockhausen-Lombardi.

Auch dies konnte auf lange Sicht nicht gut gehen, aber erstmal ging es gut. So dirigierte Lombardi einen Arbeiterchor der IG Metall in Köln, der allerdings eher kleinbürgerlichen Idealen als einer kämpferisch-sozialistischen Gesinnung verhaftet war und deshalb auch nicht im entferntesten musikalisch-politisch das einlösen konnte, was sich der politische Aktivist als Chordirigent davon erhofft hatte. Hin und wieder komponierte Lombardi - manchmal "schlechten Gewissens", wie er sich ausdrückt, "weil ich einfach nur komponieren wollte" - Stücke wie *Wiederkehr*, eines seiner besten Klavierwerke (1971 entstanden und ganz gewiss der musikalischen Avantgarde verbunden), das, weitgehend unbezogen zu politischen Aktivitäten, für die Vertikale, die Harmonik, in der Neuen Musik, versuchsweise eine neue Grundlage legt; manchmal vertonte er Texte von Autoren wie Ho-Chi Minh¹⁵ und Pablo Neruda,¹⁶ an deren sozialistisch-kommunistischen Überzeugungen kein Zweifel bestand; manchmal komponierte er was im Deutschen "Songs" genannt wird (zum Unterschied was im Englischen "Lieder" heißt): anspruchslose Melodien mit Klavierbegleitung, die von den Tugenden des Klassenkampfes Kunde geben (sie sind in einigen Arbeitersongbüchern der siebziger Jahre publiziert)¹⁷; und manchmal - sein Streben nach politischer Relevanz ließ sich auch auf diese Möglichkeit ein - komponierte er auch gar nicht, sondern produzierte ein Hörspiel "Von Gastgebern und Gästen" im O-Ton mit Originalinterviews (und ganz bewusst ohne Musik) zum Problem der Arbeitsimmigration (Stichwort: Gastarbeiter) im damaligen Westdeutschland.¹⁸

¹⁵ *Gefängnistagebuch* (1972), unveröffentlicht (die drei vertonten Gedichte Ho-Chi Minhs, in deutscher Übersetzung, sind "Die Nöte des Menschen", "Die Flöte eines Mitgefangenen" und "Eigenrat") und *Senza titolo (due pezzi)* (ebenfalls 1972), unveröffentlicht ("Beschwerlicher Lebensweg" und "Mittag").

¹⁶ *Hasta que caigan las puertas del odio* für 16 Vokalisten (1977); Lombardi vertonte Teile von Nerudas *Canto a las madres de los milicianos muertos* und von *Que despierte el leñador*. Die Gesänge sind dem Andenken Salvador Allendes gewidmet.

¹⁷ Ein vollständiges Verzeichnis von Lombardis "Canzoni politiche" findet sich in *Catalogo delle opere di Luca Lombardi*, hrsg. Gabriele Becheri, Rom 2005, S. 106-07.

¹⁸ Lombardi und Hans Günter Dicks, "Über das Hörspiel *Von Gastgebern und Gästen*," in *Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche, Arbeitsberichte*, hrsg. Klaus Schöning, Frankfurt/Main 1974, S. 64-66 (das Hörspiel selbst anschließend an den Kommentar, S. 67-87). Der Kommentar auch in Lombardi 2006, S. 43-45 (in englischer Übersetzung, "The Radio Play *Von Gastgebern und Gästen* [Of Hosts and Guests]") und S. 381-82 (im deutschen Original).

Als greifbares Resultat von Lombardis Eisler-Begeisterung gibt es eine Dissertation, 1975 an der Universität Rom eingereicht, und mehrere Bücher und Aufsätze über Eisler, die ganz wesentlich die Eisler-Rezeption in Italien seit Mitte der siebziger Jahre bestimmten.¹⁹ In Vorbereitung auf seine Eisler-Studien lebte Lombardi eine Zeit lang in Ost-Berlin, wo der Eurokommunist nicht nur den realen Sozialismus kennenlernen sollte, sondern auch Meisterschüler Paul Dessaus wurde - damals unbestritten Leitfigur und Hoffnungsträger in der Musikszene der damaligen DDR.

Von Eisler lernte Lombardi (oder besser: er sah sich bestätigt in Eislers Poetik - und Lombardi hat diese Einsicht wiederholt in seine Schriften eingemeißelt, sowohl in die italienischen als auch die deutschen, und somit quasi mit doppelten Ausrufezeichen versehen), dass nicht die Wahl eines bestimmten Materials oder einer bestimmten Technik den Wert eines Musikstückes ausmacht, sondern ob diese Materialien und Techniken zweckmäßig, das heißt, dem Inhalt und der Funktion des Stückes entsprechend, eingesetzt sind.²⁰ Dies ist eine Einsicht, die wir heutzutage beinahe selbstverständlich finden, die ihn damals aber notgedrungen mit einer Avantgarde, die die serielle Technik als alleinseligmachende Kraft propagierte, in Konflikt bringen musste.

Das Unbehagen an der musikalischen Avantgarde nahm konkrete Formen an, die sich am Modell Eisler entfalteten. Die sozialen Konflikte während der Weimarer Republik, in der sich

¹⁹ "Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione: Hanns Eisler, o di un'alternativa", *Nuova Rivista Musicale Italiana* VII, 3-4 (1973), S. 430-42; auch in Lombardi 2006, S. 36-42 (in englischer Übersetzung, "Revolution of Music and Music of Revolution: Hanns Eisler—An Alternative") und S. 374-80 (im italienischen Original); "Musica per chi? Attualità delle proposte di Eisler", *Il Nuovo Canzoniere Italiano* III (1975), S. 83-95; "Il contributo di Hanns Eisler all'elaborazione di un'estetica e poetica musicale marxista", in Hanns Eisler, *Musica della rivoluzione*, hrsg. Luca Lombardi, Mailand 1978, S. 9-126—um nur einige Schriften zu nennen. Lombardi ist auch der Übersetzer der Bunge-Gespräche ins Italienische: Hanns Eisler, *Con Brecht. Intervista di Hans Bunge*, Rom 1978.

²⁰ Zum Beispiel in "Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione" (siehe Anm. 17), oder in seinem unbetitelten Beitrag für *Autobiografia della musica contemporanea*, hrsg. Michela Mollia, Cosenza 1979 (Lombardi 2006, S. 63-83 [in englischer Übersetzung "My Music"], bes. S. 82, und S. 396-405 [im italienischen Original], bes. S. 405, oder in einem Einführungsvortrag bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 1981 (Lombardi 2006, S. 99-101 [in englischer Übersetzung "Chamber Music in Witten"] und S. 413-15 [im deutschen Original "Kammermusik in Witten"]). **Ein Auszug des Wittener Vortrags ist hier als Leseprobe 2 abgedruckt.**

Eislers von Schönberg krass divergierende Poetik entwickelte, waren in Lombardis Perspektive mit denen in seinem Heimatland in den sechziger und siebziger Jahren vergleichbar. Aus diesem Grund sei es unumgänglich, die Methoden von Eislers politisch-musikalischen Aktivitäten nachzuahmen, Kontakt mit der Arbeiterklasse und ihren Organisationen aufzunehmen und in Kollaboration mit dem Proletariat Musik zu komponieren, die dem Klassenkampf nütze.²¹ Das ist eine Position, die Lombardi schon 1968, bevor er nach Köln ging, versuchsweise in dem oben erwähnten Essayfragment (**siehe Leseprobe 1**) zu Papier brachte. Nun gewann er durch Eisler die Sicherheit, diesen Weg konsequent einzuschlagen. Tatsächlich hat Lombardi in den siebziger Jahren häufig den Kontakt zum Proletariat gesucht, sich in Beiträgen über Kunst- und Volks- bzw. Popmusik in *L'Unità*, dem Organ der italienischen kommunistischen Partei, oder Einführungsvorträgen vor Konzerten beim *Festival dell'Unità* ausgelassen.²² In diesem Zusammenhang muss auch Lombardis Engagement bei *Musica/Realtà* erwähnt werden, einer von Luigi Pestalozza, Luigi Nono und Claudio Abbado in den siebziger Jahren begründeten Initiative, durch Konzerte und Seminare eine Demokratisierung der Musikkultur in Reggio Emilia zu erreichen.²³

Widersprüche

Luca Lombardi hat "Dialektik" - ein strapaziertes Wort, wie er sich einmal ausdrückte - nicht nur im Munde geführt, sondern er hat "Dialektik" auch gelebt. Ein Hin und Her zwischen, aber auch gelegentlich erfolgreiche Integration von verschiedenen musikalischen Sphären kennzeichnen in der Tat den Komponisten Lombardi in den siebziger Jahren. Einerseits bleibt er der musikalischen Avantgarde treu, selbst in einem Stück wie *Non Requiescat. Musica in memoria di Hanns Eisler* ("möge er keine Ruhe finden" - unter der "Aufsicht" Paul Dessaus im Gedenken an

²¹ So etwa in "Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione" (Anm. 17): Possibile invece, e estremamente necessario, è di rifarsi ai metodi dell'attività politico-musicale di Eisler. In primo luogo lo stretto contatto con la classe operaia e le sue organizzazioni, la consapevolezza cioè che una musica utile alle lotte del proletariato può nascere solo in collaborazione con il proletariato. (Lombardi 2006, S. 380.)

²² Zum Beispiel in "Musica popolare e musica colta" (*L'Unità*, 29. August 1975) und einem unbetitelten Einführungsvortrag beim *Festival dell'Unità* in Modena im September 1977. Die Beiträge sind in Lombardi 2006 abgedruckt: S. 45-47 und S. 49-51 (in englischer Übersetzung "Popular Music and Art Music" bzw. "Once Again: On Popular and Art Music") und S. 382-84 und 385-87 (im italienischen Original).

²³ "Musica/Realtà' für ein neues Publikum in Italien," *Musik und Gesellschaft* 31 (Juli 1981), S. 396-300; Lombardi 2006, S. 112-17 (in englischer Übersetzung "*Musica/Realtà* for a New Public in Italy") und S. 421-426 (im deutschen Original).

seinen "Leuchtturm", Hanns Eisler, komponiert), doch mehr und mehr findet der politische Aktivist seine Stimme durch zweifelsfrei an das Proletariat erinnernde musikalische und literarische Zitate, die Einbeziehung von Folklore-Materialien, durch Widmungen, und letztlich auch durch die durch Komposition erschlossenen Texte.

Und nicht nur seine Musik, sondern auch seine Schriften reflektieren die Bipolarität von Lombardis Welt, in der sich musikalische und revolutionäre Wahrheiten manchmal gegenseitig ergänzen und manchmal miteinander konkurrieren - mit anderen Worten: in einem schöpferischen Spannungsverhältnis zueinander stehen, das Künstler unbedingt brauchen, um kreativ zu bleiben. Aber manchmal, das sei auch gesagt, standen diese Wahrheiten sich gegenseitig im Wege. Lombardi wollte eben beides: der musikalischen Avantgarde nahe stehen und mit seiner Musik einen Beitrag zur Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse liefern. Selbst ein gescheiter Mann wie Carl Dahlhaus, der wie kein anderer seinerzeit mit Hilfe dialektischen Denkens Gegensätze zu mindern verstand, musste zugeben, dass diesmal der Widerspruch unauflösbar sei: "Die Musik der Revolution und die Revolution der Musik sind in einen Gegensatz zueinander geraten, in einen Widerspruch, dessen Aufhebung nicht absehbar ist."²⁴

Die Schriften Lombardis aus der Zeit, in der er die Welt mit ideologischen Brillen betrachtete, sind wissenschaftlich sauber gearbeitet, die Gedankengänge voller Nuancen, und man ist bei der Lektüre überrascht, wie offen und tolerant er mit anderen Meinungen umgeht, wie er, ganz im Gegenteil, vor dogmatischer Starrheit und allzu schnellen Patentlösungen warnt. Natürlich lässt sich der linke Jargon jener Jahre in manchen Passagen dingfest machen, doch hat der Demokrat und Humanist Lombardi sich nie dazu hergegeben, unkritisch sozialistische Sprechblasen oder Spruchbänder zu propagieren. In einem Aufsatz "Überlegungen zum Thema Musik und Politik", 1977 in einem Sammelband *Musik im Übergang* bei einem Münchner Verlag publiziert, dem man nachsagte, dass er dem SED-Regime in Ost-Berlin nahestand, kann man lesen: "Gerade Marxisten wissen, dass sie nicht 'die Wahrheit' besitzen, sondern eine Methode,

²⁴ Carl Dahlhaus, "Thesen über engagierte Musik", in *Schönberg und andere: Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz 1978, S. 307.

um die Wirklichkeit zu analysieren (und zu verändern).“²⁵ Das ist schon beinahe subversiv, wenn man bedenkt, dass das Buch mit dem Aufsatz gleichzeitig (und das kam selten vor) in der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik ausgeliefert wurde. Und um die Zensur in der DDR zu umgehen, wurde bei einer anderen Gelegenheit ein Zitat des Vorsitzenden Mao, der damals im Sowjet-Lager eine persona non grata war, ganz unwissenschaftlich von Lombardi, der damit Hegels List der Vernunft aufhelfen wollte, dem großen Führer Lenin zugeschrieben - und anstandslos gedruckt. Und man spürt in den Schriften, wie Lombardi sich sträubt, vereinnahmt (und damit in seinen Bestrebungen verkürzt) zu werden von Anhängern, die in ihm nur den Komponisten politisch engagierter Musik sahen und vor der Verschiedenheit und dem Reichtum seines Schaffens die Augen und Ohren verschlossen. Er spricht in einer Konzerteinführung in Witten im Jahre 1980 [**Leseprobe #2**] von einer neuen Freiheit, und meint damit nicht nur, dass ein Komponist frei verfügen kann über Materialien und Techniken jedweder Art (dies an die Adresse der immer noch mit sich selbst beschäftigten musikalischen Avantgarde gerichtet), sondern auch (dies an seine Freunde auf der linken Seite des politischen Spektrums), dass er sich Themen nähern kann, die nicht unbedingt sofort als politisch zu verstehen sind. “Es gibt keine Aspekte der sehr reichen und widersprüchlichen Wirklichkeit, die man nicht behandeln sollte. ... Vor allem soll man, und das gehört auch zur neuen Freiheit - keine Angst haben, eine richtig verstandene, widersprüchliche Schönheit in der Musik anzustreben.“²⁶

Sisyphus und Faust

Dies sind neue Worte: Widersprüchliche Schönheit, Freiheit von Zwängen, sowohl selbst auferlegten als auch Gruppenzwängen. Ein neuer Lebens- und Schaffensabschnitt bahnt sich an. In der Tat sollten die 1980er Jahre für Lombardi zu einer überaus produktiven Schaffensphase werden; in keiner anderen Dekade hat er so viel komponiert und so viel

²⁵ “Überlegungen zum Thema Musik und Politik”, in *Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur*, hrsg. Hans-Klaus Jungheinrich und Luca Lombardi, München 1977, S. 11-20. Auch in Lombardi 2006, S. 55-63 (in englischer Übersetzung, “Reflections on Music and Politics”), bes. S. 56, und S. 387-95 (im deutschen Original), bes. S. 388.

²⁶ Einführungsvortrag bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, in Lombardi 2006, S. 99-101 (in englischer Übersetzung, “Chamber Music in Witten”) und S. 413-15 (im deutschen Original, “[Kammermusik in Witten]”, bes. S. 415.

geschrieben. Die Zeit war aber auch (wieder einmal) eine Zeit der Krise für den Komponisten und Intellektuellen Lombardi: Die Generation von 1968 wurde mündig. Als häufiger Gast auf der anderen Seite des Eisernen Vorhanges hatte er den realen Sozialismus in der DDR kennengelernt, und nach und nach verlor die marxistische Perspektive ihre Attraktivität als ein Allheilmittel, das die Leiden der Welt zu mindern imstande wäre. Schon sehr früh in seiner Karriere als Komponist hatte er die Selbstbezogenheit der musikalischen Avantgarde kritisiert, doch nun mussten zusätzlich auch seine politischen Koordinaten einer kritischen Generalüberholung unterzogen werden.

In mehreren Essays, "Konstruktion der Freiheit", "Zwischen Prähistorie und Postmoderne" und "Vom Elfenbeinturm zum Turm zu Babel" formulierte Lombardi seine Position zu Fragen der Musik der Gegenwart, setzte sich ab von Orthodoxien und Sektierertum jeglicher Art und postulierte stattdessen ein pluralistisches Kompositionsverfahren - ein Verfahren, das kommensurabel mit dem Reichtum und der Vielfältigkeit einer multikulturellen Welt sei und dadurch imstande sei, durch Musik mit einer größeren Zuhörerschaft zu kommunizieren.

In die Zeit der Krise fällt auch Lombardis erste Reise in die USA. Unterstützt von einem Fulbright-Stipendium besuchte der Komponist Musikhochschulen, Konservatorien, Universitäten und Künstler, die mit keiner Ausbildungsstätte verbunden waren, um zu erfahren, wie beim "Klassenfeind" Komposition unterrichtet wurde, von welchen Koordinaten ein Künstlerdasein auf der anderen Seite des Atlantik bestimmt wurde und welche Organisationsformen der neuen Musik eine Existenz vermittelten. Und er reiste dabei kreuz und quer durch die Vereinigten Staaten und bekam einen Überblick über die verschiedenartigsten Manifestationen neuer Musik, begegnete Universitätskomponisten, freischaffenden Komponisten und auch eigenartigen Käuzen. Kurz, er bekam ein Gespür für den in dem riesigen Land herrschenden musikalischen Pluralismus.

Kaum zurück in Europa schrieb er seinen Essay "Konstruktion der Freiheit", der im Laufe der Jahre in mehreren Sprachen erschien, aber zuerst vollständig auf Englisch in der der

Kompositionsabteilung der Princeton University nahestehenden Zeitschrift *Perspectives of New Music* abgedruckt wurde.²⁷ [Leseprobe 3] Ausgehend vom Bewusstsein der Pluralität der dem heutigen Komponisten zur Verfügung stehenden Materialien und Techniken, und eingedenk der Tatsache, dass die europäisch-abendländische Musikkultur ihre Zentralität verloren hat, fordert Lombardi vom Komponisten der Gegenwart, dies anzuerkennen und von der Propagierung der musikalische Avantgarde als einzig relevantem Hauptweg abzuweichen. "Was Nebenweg dünkte, hat sich oft als perspektivenreicher erwiesen als das, was als Hauptweg deklariert wurde."²⁸ Im Anschluss an seine Überlegungen unterscheidet Lombardi zwei verschiedenen kompositorische Verfahrensweisen, die er als "inklusiv" und "exklusiv" bezeichnet. "Mit inklusiver Haltung meine ich den Versuch des Komponisten, die verschiedenen musikalischen Realitäten zu berücksichtigen, sowohl innerhalb, als auch außerhalb seiner kulturellen Sphäre."²⁹ Lombardis Sympathie, so scheint es, ist auf der Seite der inklusiven Methode, da sie dem Pluralismus einer veränderten Welt Rechnung trägt; er gibt aber auch zu, dass ihn die exklusive Kompositionsweise immer wieder angezogen habe, "vielleicht deswegen, weil die Idee sich auf wenig Ausgangsmaterial zu konzentrieren, aus dem alles weitere abgeleitet werden soll, eine ausgesprochene kompositorische Herausforderung darstellt, und erst als Herausforderung ist das Komponieren reiz- und lustvoll."³⁰

Hatte die "Konstruktion der Freiheit" noch darauf bestanden, interessanten Seitenpfaden des zwanzigsten Jahrhunderts neben dem Hauptweg der musikalischen Avantgarde Anerkennung zu verschaffen, so wurde vier Jahre später in einem Vortrag in Rom "Tra preistoria e

²⁷ "Construction of Freedom", übers. Franco Betti, *Perspectives of New Music* 22 (Fall-Winter 1983, Spring-Summer 1984), S. 253-64. Lombardi 2006, S. 125-38 ("Construction of Freedom: An Essay on Musical Topography") und 431-39 ("Konstruktion der Freiheit: Versuch einer musikalischen Topographie").

²⁸ Lombardi 2006, S. 432. In den Wolfgang Rihm gewidmeten "(Hypo)Thesen über Avantgarde und Tradition" (Teil 2 des Aufsatzes "Beim Komponieren") heißt es: "Unbeschadet derer, die die Autobahn Beethoven-Brahms/Wagner-Schönberg-Webern einschlagen wollen (um dann von Stockhausen, Boulez oder Nono weiterzufahren), muss zugegeben werden, dass es auch eindrucksvolle Feldwege gibt (Janáček, Bartók), interessante Bergtouren (auf die Hartmannsche Hochebene), aber auch die endlose Steppenlandschaft (Schostakowitsch) und freilich auch die abenteuerlichen metropolitanische Mäander (Varèse, in anderer Hinsicht Eisler)." (Lombardi 2006, S. 463) "Beim Komponieren: Drei Texte", zuerst in *Lust am Komponieren*, hrsg. Hans-Klaus Jungheinrich, Kassel 1985, S. 34-47; Lombardi 2006, S. 161-73 (in englischer Übersetzung, "On Composing: Three Texts") und S. 458-67 (im deutschen Original).

²⁹ Lombardi 2006, S. 432.

³⁰ Lombardi 2006, S. 434.

postmoderno" (Zwischen Prähistorie und Postmoderne) dieser Hauptweg selbst in Frage gestellt. Durch einen falsch verstandenen Fortschrittsbegriff sei die moderne Musik in eine Lage geraten, in der sie, trotz oder gerade wegen immenser technologischer Neuheiten, ihre soziale Funktion verloren habe und nur ein Dasein als gesellschaftliche Randerscheinung friste. Mit anderen Worten, Lombardi formulierte in dem Vortrag eine Position, die in der Nachfolge Lyotards nahe daran war, die neue Musik als Teil des gescheiterten Projekts der Moderne im zwanzigsten Jahrhundert anzusehen.³¹ Lombardi trat sogar für eine Erneuerung der Tonalität ein (und wurde prompt dafür angefeindet). Die Auseinandersetzungen zogen sich monatelang hin, fanden in mündlich und brieflich geführten Debatten einen Niederschlag und veranlassten Lombardi, für seinen Aufsatz in der dänischen Fassung ein Nachwort zu verfassen³² und der seinerzeit unveröffentlichten deutschen Fassung eine "Nachträgliche Vorbemerkung" (1987 datiert) an die Seite zu stellen.³³ [Leseprobe 4] Aus der Vorbemerkung geht klar hervor, dass die schriftliche Abrechnung mit der musikalischen Avantgarde (denn eine solche war es) durchaus auch eine politische Dimension hatte: die Freiheit, die Lombardi sich musikalisch und kompositorisch konstruierte, war gleichzeitig auch eine Befreiung von marxistischen Ideologien.

In diesen Jahren der Krise fand Lombardi neue Koordinaten für seine Arbeit in der mythologischen Figur des Sisyphos, der, in der Interpretation von Albert Camus, stolz und ohne zu klagen die Absurdität seiner Aufgabe annimmt, nämlich sein Felsstück immer wieder auf den Berg hinaufrollen zu müssen, und dem aus der Legende stammenden Faust, der in Goethes durch Edoardo Sanguineti verfremdetes Drama ein Intellektueller ist, der von dem, was er bis jetzt gemacht hat, der von seinen Studien und den Ideologien, denen er angehangen hat, enttäuscht ist und daran zweifelt, dem Leben, seinem Leben, einen Sinn geben zu können. Beide Identifikationsfiguren wurden zum Gegenstand mehrerer Kompositionen Lombardis in jenen Jahren; am wichtigsten unter ihnen ist zweifellos seine erste Oper, *Faust. Un travestimento*, die 1991 in Basel uraufgeführt wurde und mit der der Komponist erfolgreich die

³¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979.

³² "Mellem prae-historie og post-moderne", übers. Karl Aage Rasmussen, *Dansk Tidsskrift* 6 (1986-87), S. 314-19.

³³ Lombardi 2006, S. 187-202 (in englischer Übersetzung, "Between Prehistory and Postmodernism") und S. 478-93 ("Zwischen Prähistorie und Postmoderne", übers. Wolfgang Korb).

Tragfähigkeit seiner pluralistischen kompositorischen Verfahrensweise in einem Stück für das Musiktheater unter Beweis stellte. Im selben Jahr sprach er, im Wendland sich aufhaltend, von “ideologischen Brillen und ebenso ideologischen Mauern”, die auch seine Arbeit einmal bestimmt hätten.³⁴ Die Koordinaten des Kalten Krieges, sowohl musikalischen als auch die politischen, hatten für Lombardi schon vor langer Zeit ihre Gültigkeit verloren, und seine Freunde und Anhänger wussten von dieser ein Jahrzehnt oder auch länger andauernden Reorientierung. Jetzt machte er sie im kleinen Kreise “publik”. [Leseprobe 5]

Ausblick

Lombardi versteht Komposition als Suche und Entdeckungsreise, und das Leben, auch sein Leben, als eine Folge von Transformationen und “Häutungen”, und Komponieren wird in dieser Perspektive eine Metapher fürs Leben - wie im Leben, hat Lombardi einmal formuliert, gibt es auch beim Komponieren immer mehrere Möglichkeiten, und man muss sich entscheiden. Mit der Faust-Oper erreichte der Komponist ein schöpferisches Plateau, sowohl kompositorische Technik als auch die Verfügbarkeit über musikalische Materialien und Stile betreffend - und dieses Plateau musste weiter erforscht werden. Hinzu kam, dass er etwa zu Ende der Arbeit an der Oper in das elterliche Haus, hoch über dem Albaner See gegenüber der päpstlichen Sommerresidenz in Castel Gandolfo gelegen, einzog, und ihm somit nicht nur in seinem Schaffen sondern auch in seinem Leben ein Überblick und ein Gefühl von Freiheit verschaffender “Hochsitz” zur Verfügung stand. In schneller Folge entstanden eine Reihe von Werken, die zu den besten von Lombardi geschriebenen Sachen gehören: ein Streichquartett “Vom armen Mann” (1992 stolz als sein erstes deklariert, *Primo quartetto*, das aber beinahe zwanzig Jahre warten musste, bis ihm ein zweites zur Seite gestellt wurde), eine dritte Sinfonie (eigentlich eine Sinfonie-Kantate großen Stils, die einem tiefen *Fin-de-siècle*-Pessimismus und – Skeptizismus, auch mit Hilfe von Gedichten, Ausdruck und Stimme verleiht, ein Klaviertrio *Addii* (Abschiede), Lombardis vielleicht persönlichstes Werk, ein Violakonzert (stilistisch den “Abschieden” sehr nahestehend), und *Infra*, ein Kammermusikwerk, das Lombardi selbst zu

³⁴ “Von Brillen, nämlich ideologischen, und ebenso ideologischen Mauern”, *Schreyahner Herbst 1991: Internationales Komponistensymposium 2.-3. November*, o. S.; Lombardi 2006, S. 247-50 (in englischer Übersetzung, “Of Ideological Glasses and Similarly Ideological Walls”) und S. 529-31 (im deutschen Original).

seinen wichtigsten Äußerungen zählt: eine Forschungsreise ins Innere des musikalischen Materials aber auch ins Innere des Unterbewussten. In den 1990er Jahren tritt Lombardi, der Essayist, zurück gegenüber Lombardi, dem Komponisten. Möglich, dass es zu keinen oder nur wenigen Einladungen zu Vorträgen während dieser Jahre kam, denn Lombardis Schriften sind meistens aus ganz konkreten Anlässen entstanden, doch es kann auch sein, dass ein Hochgefühl, sich auf einem künstlerischen Plateau zu befinden, ihn veranlassten, seiner kompositorischen Arbeit den Vorrang zu geben.

Erst am Ende des Jahrhunderts tritt der Schriftsteller wieder in Aktion. Es kommt gelegentlich zu Nachlesen alter Themen, z. B. aus Anlass der Zentenarfeiern 1998 für Hanns Eisler und Bertolt Brecht³⁵ oder zur Musikerziehung in Italien.³⁶ Zum Teil von seinen Kompositionen um die Jahrhundertwende veranlasst beschäftigt er sich jetzt auch essayistisch mit "kosmischen" Themen und sogenannten "letzten" Fragen (man kann hier vielleicht schon von einem Alterswerk sprechen): der Macht der Musik, der Ohnmacht des Komponisten (zweifelsohne mit der zweiten Oper, *Dmitri*, im Zusammenhang stehend),³⁷ dem Sinn der Musik,³⁸ und dem Sinn des Seins und Daseins; selbst Fragen der Religion eines Agnostikers werden angesprochen (was etwas mit der Kantate *Vanitas?* und dem materialistischen Oratorium *Lucrezio* zu tun hat),³⁹ und in seinem Vortrag zum Schönberg-Jahr 2001 nähert sich Lombardi über die Biographie und

³⁵ Eisler: "Liberatelo dall'ideologia! Inceneriti I suoi ideali, resta la sua musica", *Il Giornale della Musica* XIV, 140 (Juli-August 1998), S. 14 und 23; Lombardi 2006, S. 260-63 (in englischer Übersetzung, "On Hanns Eisler") und 533-35 (im italienischen Original, "Su Hanns Eisler"). Brecht (Transkript eines Gesprächs mit anderen Musikern): "Der Abend der Musikerinnen und Musiker: 8.2.1998", *Brecht-Dialog 1998*, hrsg. Therese Hörnigk, Frankfurt/Main 1999, S. 139-54; in Auszügen in Lombardi 2006, S. 263-65 (in englischer Übersetzung, "On Brecht") und S. 535-37 (im deutschen Original, "Über Brecht").

³⁶ Transkript eines Vortrages bei einer Konferenz am 17. Dezember 2000 in Fiesole mit dem Titel *Musica-Scuola-Società. Un triangolo infranto*, in: Lombardi 2006, S. 284-89 (in englischer Übersetzung, "Fiesole Statement") und S. 540-45 (im italienischen Original, "[Conferenza a Fiesole]").

³⁷ "Der Künstler und die Macht. Notate zu den Opern *Faust. Un travestimento* und *Dmitri*" (Vortrag bei einem Symposium "Die Zukunft der Oper" in Essen im Mai 2000); Lombardi 2006, S. 267-84 (in englischer Übersetzung, "The Artist and the Power: Remarks on my Operas *Faust* and *Dmitri*") und S. 537-40 (im deutschen Original).

³⁸ "Vom Sinn der Musik/On the Meaning of Music", übers. Susan Richter, *Hanse-Wissenschaftskolleg. Jahresbericht/Annual Report 2003*, Delmenhorst 2004, S. 13-26 bzw. S. 27-39; Lombardi 2006, S. 343-58 (Englisch) und S. 586-601 (Deutsch). Der als Vortrag konzipierte Essay ist als Prospektus für ein noch zu schreibendes Buch anzusehen.

³⁹ "Il sentimento religioso di un non credente", *Il Cristianesimo fonte perenne di ispirazione per le arti*, hrsg. Franco Carlo Ricci (Neapel – Rom 2004, S. 73-79; Lombardi 2006, S. 332-42 (in englischer Übersetzung, "Religious Sentiments of a Non-Believer") und S. 582-86 (im italienischen Original).

das Werk dieses Komponisten auch seinem eigenen, mütterlicherseits erworbenen, jüdischen Erbe (eine Annäherung, die freilich in seinen Kompositionen schon seit den 1980er Jahren abzulesen war).⁴⁰ Mittlerweile lebt Lombardi einen Teil des Jahres in Tel Aviv, hat die israelische Staatsbürgerschaft erworben und schreibt an seiner fünften Oper, *Ofer*, deren Libretto nach David Grossmans Roman *Eine Frau flieht vor einer Nachricht* er selbst auf Hebräisch verfasst hat. Er bleibt sich treu: ein Wanderer zwischen den Welten und Kulturen, ein Künstler, der sich Spannungen stellt, sie nicht umgeht.

Warum schreibt ein Komponist? Warum bleibt er nicht bei seinen Leisten, seinem Notenpapier? Oder genauer: warum schreibt Lombardi? Nach dem hier Gesagten erübrigt sich möglicherweise eine Antwort: Er schreibt einfach, weil er muss; er muss sich in einer ständig wandelnden Welt Orientierung verschaffen, Wahrheit(en) suchen und wenigstens vorläufige als Anhaltspunkte finden, um sein Leben als Künstler innerhalb der Spannungen zu gestalten, denen er sich stellt oder in die er geraten ist, und das geschieht nicht nur in Noten, das geschieht auch in Worten. Lombardi ist ein Künstler, der sich nicht scheut, dem Neuen und Unbekannten zu begegnen, und der in dieser Begegnung und Konfrontation seinen Grund zum Weitermachen, zum Leben findet.

⁴⁰ "Desiderio e paura della libertà. Arnold Schönberg a cinquant'anni dalla morte", *Rivista italiana di Musicologia* 37 (2002), S. 143-57; Lombardi 2006, S. 293-306 (in englischer Übersetzung, "Desire and Fear of Freedom") und S. 548-68 (im italienischen Original).

Leseprobe 1

Il compito del compositore oggi / Die Aufgabe des Komponisten heute (1968)

Ma qual'è finalmente il compito del compositore? Dopo più di cinquant'anni di riflessione solipsistica sugli "strumenti del mestiere" il compositore deve guadagnare in nuovo contatto col pubblico. ... Egli deve fare in modo che la sua musica non sia esclusiva fruizione di una aristocrazia ma che essa raggiunga i grandi strati della popolazione finora esclusi e contribuisca così alla presa di coscienza delle masse e alla rivoluzione culturale. Musicalmente questo significa l'abbandono di ogni avanguardismo fine a sé stesso e formalistico (un avanguardismo perfettamente integrato nel sistema della società Borghese di cui accetta la propria dinamica). Significa trarre frutto dalle pur necessarie esperienze dei primi sessant'anni di questo secolo mettendole al servizio di una musica che si proponga di nuovo di comunicare con l'ascoltatore. Significa che il compositore deve finalmente abbandonare la famosa torre d'avorio per scendere di nuovo tra il popolo, rendersi consapevole e svolgere i grandi temi attuali e combattere con le proprie armi la battaglia per una nuova e più giusta società.

Was ist also die Aufgabe des Komponisten? Nach mehr als fünfzig Jahre, in denen solipsistisch über das musikalische Handwerk reflektiert wurde, muss der Komponist eine neue Beziehung zum Publikum gewinnen. (...) Er muss darauf hinarbeiten, dass seine Musik sich nicht exklusiv an eine Elite wendet, sondern dass sie jene Bevölkerungsschichten erreicht, die bisher ausgeschlossen waren, und auf diese Weise zur Bewusstwerdung der Massen und zur kulturellen Revolution beitragen. Für die Musik bedeutet dies den Verzicht auf eine selbstbezogene avantgardistische und formalistische Haltung (welche ja ganz und gar im System der bürgerlichen Gesellschaft integriert ist, deren Dynamik akzeptiert und sich zu eigen macht.) Es bedeutet, aus den notwendigen Erfahrungen der ersten sechzig Jahre unseres Jahrhunderts zu lernen, indem man sie in den Dienst einer Musik stellt, die wieder mit dem Hörer kommunizieren will. Es bedeutet, dass der Komponist endlich seinen sprichwörtlichen Elfenbeinturm verlassen muss, um sich wieder unter das Volk zu begeben; er muss sich bewusst werden und sich den großen Themen der Zeit stellen, um mit den ihm zur Verfügung stehenden Waffen am Kampf für eine neue und gerechtere Gesellschaft teilzunehmen.

Leseprobe 2 [Konzerteinführung: Wittener Tage für Neue Kammermusik] (1981)

Ich glaube nämlich, dass wir heute in einer musikalisch interessanten Zeit leben, in der wir uns von vielen Zwängen befreit haben, die die Musik der Nachkriegszeit oft eingeengt haben, und dass wir mit einer neugewonnenen Freiheit arbeiten können. Nicht die Wahl eines bestimmten Materials oder einer bestimmten Technik entscheidet über die Gültigkeit eines Werkes, sondern ob bestimmte Materialien oder Techniken, über die wir frei verfügen können, zweckmäßig, nämlich dem Inhalt und der Funktion des einzelnen Werkes entsprechend eingesetzt worden sind. Das scheint mir der entscheidende Punkt zu sein: Neue Freiheit heißt nicht willkürliches Spielen mit dem Material, sie erfordert vielmehr ein noch größeres Maß an Selbstkontrolle. Solange man unter dem Zwang eines auferlegten Systems arbeitete, konnte man sich einbilden, dass schon allein die Wahl dieses Systems kompositorische Stimmigkeit garantieren würde. Ein ebenso großer Irrtum wäre es aber, wenn man, in der Annahme, dass heute alles möglich ist, ohne Kontrolle darauf los komponiert.

(...)

Es gibt keine Aspekte der sehr reichen und widersprüchlichen Wirklichkeit, die man nicht behandeln sollte. Es kommt darauf an, wie man die Akzente setzt. Natürlich wäre es eigenartig, wenn man—angesichts dessen, was um uns herum geschieht—einfach die Augen verschließt (genauso schlimm als wenn man die Ohren zu hat!) und sich in eine kleine, private Welt zurückziehen würde. Doch wenn die Gesamthaltung im besten und weitesten Sinn politisch ist, nämlich der Welt und den Menschen gegenüber offen, dann gibt es kein Thema, mag es noch so privat oder kunstspezifisch erscheinen, das man tabuisieren sollte. Vor allem soll man—und das gehört auch zur neuen Freiheit—keine Angst haben, eine richtig verstandene, widersprüchliche Schönheit in der Musik anzustreben. Ich muss daran denken, was Hanns Eisler sagte: "Sie werden sich wundern, ich lese Brecht nicht, weil er ein Marxist ist, sondern weil er schön ist."

Lombardi 2006, S. 413-15.

Leseprobe 3

Die heutige musikalische Situation zeichnet sich im Vergleich zu jener anderer Epochen—auch der jüngsten Vergangenheit—durch das Bewusstsein der Pluralität der Materialien und Techniken und, allgemeiner, der verschiedenen musikalischen Kulturen aus. Dieses Bewusstsein ist gewachsen mit dem Einbruch—und zwar "senkrecht", innerhalb der modernen Gesellschaft—der subalternen Klassen, die eigene Traditionen und Anschauungen eingebracht haben sowie mit dem Eintreten anderer Kulturen—und zwar "waagrecht", das heißt im Weltmaßstab—in unser Blickfeld; Kulturen, die zum Teil Jahrtausende alt und sehr bedeutend sind, die aber die Zentralität, die wir der euro-okzidentalen Kultur beigemessen haben, an die Peripherie der Geschichte gedrängt hat. Der Komponist kann diese gewandelte Situation nicht ignorieren, will er nicht seine Arbeit der Uneigentlichkeit preisgeben. Es wäre nämlich nicht nur arrogant, sondern unhistorisch, weiterhin so zu tun, als sei Europa (genauer das Europa der bürgerlichen Kultur) das Zentrum der Welt und Wien oder Darmstadt oder eine beliebige andere Zitadelle das Zentrum Europas. Es gibt nicht länger ein Zentrum, es gibt auch nicht mehr, innerhalb des sehr weitgefächerten Gebietes der Musik, eine bevorzugte Route. Ich habe öfter an das schöne Bild von Klee *Hauptweg und Nebenwege*, das in Köln hängt, erinnert: Was Nebenweg dünkte, hat sich oft als perspektivenreicher erwiesen als das, was als Hauptweg deklariert wurde, selbst wenn er nicht—oder gerade weil er nicht—nach Rom führt. (Als Römer bin ich der Ansicht: Je weiter von Rom weg, desto besser!) Noch spukt das Gespenst von Ptolemäus herum—es will manchmal so scheinen, als hätten wir in der Musik die kopernikanische Wende noch nicht mitvollzogen.

“Konstruktion der Freiheit”, *Europäische Gegenwartsmusik: Einflüsse und Wandlungen*, hg. Elisabeth Haselauer und Karl-Josef Müller (Mainz: Schott, 1984). Lombardi 2006, S. 431-32.

Leseprobe 4

Nachträgliche Vorbemerkung (November 1987):

Keiner hat die Wahrheit gepachtet (zumal es keine gibt...). Ich denke, dass wir in einer Zeit der Umwertung vieler, wenn nicht aller Werte, lernen müssen, Andersdenkenden zuzuhören. Manchmal wird gegen differierende Meinungen das Argument ins Feld gebracht, sie würden „dem Feinde nützen“. Deswegen, und nicht aus sachlichen Gründen, werden sie zurückgewiesen. Dies ist aber eine gefährliche Begründung, und wir sollten den Mut haben damit aufzuräumen. Das Freund-Feind-Denken, das Denken in Fronten ist leider auf allen Gebieten verbreitet und es zeitigt auch auf allen Gebieten verheerende Folgen. Vor allem auf politischem Gebiet. Die Anklage, „objektiv“ der Konterrevolution zuzuspielen, ist eine beliebte Begründung, mit der Gegner von Stalin liquidiert wurden. Spuren dieser manichäischen Haltung sind auch auf dem vergleichsweise harmlosen Gebiet der Musik vorhanden (auch wenn heute niemand—niemand?—mehr behaupten würde: Schönberg ist grundsätzlich gut, weil atonal, Strawinsky grundsätzlich schlecht, weil tonal). Die musikalische Diskussion (der musikalische Diskurs der Moderne) ist zu lange ideologisch, nämlich aufgrund vorgefasster Anschauungen geführt worden. Schauen wir uns lieber ohne ideologische Brille die Sache selber an, nämlich die Musik. Die Theorie muss sich nach der Musik richten, nicht die Musik nach der Theorie. Das beanspruche ich auch mit Nachdruck für mich selber: mit dem, was ich musikalisch mache, mag ich dem, was ich theoretisch denke, widersprechen. Die Theorie ist in diesem Falle ein Versuch, im nachhinein zu verstehen, was man eigentlich gemacht hat. Sie kann jederzeit durch die Musik selber verifiziert oder falsifiziert werden.

Lombardi 2006, S. 187-202 (in englischer Übersetzung, „Between Prehistory and Postmodernism“) und S. 478-94 (auf deutsch, „Zwischen Prähistorie und Postmoderne“); die hier zitierte Vorbemerkung findet sich auf S. 187-88 bzw. S. 478.

Leseprobe 5: Von Brillen, nämlich ideologischen, und ebenso ideologischen Mauern (1990)

Allerdings nutzte mir die ideologische Brille auf die Dauer wenig. ... Wie jede Diktatur, so hat auch das SED-Regime, das sich bestimmt nicht durch zuviel Sozialismus, sondern durch Usurpation dieses Begriffes auszeichnete, Feigheit, und intellektuelle Korruption gefördert. Allmählich musste ich einsehen, dass dieser Staat, der mit den Widersprüchen des Kapitalismus aufräumen wollte, von Widersprüchen nur so strotzte. ... Es war Anfang der achtziger Jahre, als sich mein Weltbild zu ändern begann: Der "Optimismus des Willens" wich dem "Pessimismus der Einsicht." Es ist kein Zufall, dass ich in diesen Jahren meine ersten "Sisyphos"-Stücke komponierte, Stücke, deren pessimistische, um nicht zu sagen nihilistische Einstellung mich nachträglich fast erschreckte. In einem Text von 1986 ("Zwischen Prähistorie und Postmoderne") verabschiedete ich mich endlich—es war ein langer, widersprüchlicher Prozess—von einer letzten Endes teleologisch-messianisch-idealistischen Konzeption der Geschichte. ... Heute versuche ich, stärker als zuvor, von der konkreten Realität auszugehen, die ideologische Brille habe ich weggeschmissen. ...

PS. ... Die Mauer, die zwischen Westen und Osten gefallen ist, war auch in meinem Kopf schon lange baufällig.