

Luca Lombardi

Tel Aviv-Yafo, 1. September 2015

Als mich vor einigen Jahren eine Kollegin für eine von ihr herausgegebene Publikation nach einem „Motto“ über meine Arbeit fragte, schickte ich ihr folgenden Text: „Meine erste Komposition habe ich am Tag meines zehnten Geburtstages geschrieben. Seitdem wusste ich, dass ich Komponist bin. Ich habe mich nicht gefragt warum, es war für mich einfach so. Und so ist es bis heute geblieben. Später – vor allem um '68 herum – habe ich mich, wie damals üblich, öfter gefragt: warum – und vor allem für wen – komponierst du eigentlich? Ich habe damals verschiedene, mehr oder weniger überzeugende Antworten gefunden – aber natürlich entgeht einem Komponisten die eigentliche, tiefe Motivation seines Tuns. Musikmachen ist eine Äußerung meines Lebenswillens und meiner Lebenskraft, es ist meine Art, das Leben zu erfahren, zu verarbeiten und dazu Stellung zu nehmen. Es ist für mich eine Möglichkeit, Freiheit zu erobern und zu „konstruieren“. Ich bin mein erster Hörer und mein erster Kritiker. Wenn andere Freude haben an dem, was ich mache, bin ich glücklich“⁶⁷.

Damit ist eigentlich schon alles gesagt, nämlich dass schon seit meinem zehnten Lebensjahr Komponieren für mich eine Lebensnotwendigkeit, und dass mich durch Musik auszudrücken für mich gleichsam zur zweiten Natur geworden ist. Ich habe, inzwischen fast sechzig Jahre lang, grundsätzlich das gemacht, was ich wollte. Oft wurde dies akzeptiert, oft auch nicht. Natürlich möchte jeder von allen geliebt werden, doch das unterscheidet das Bewusstsein eines Erwachsenen von dem eines Kindes, dass man allmählich merkt, dass man eben nicht von allen geliebt werden kann, und dass man sich damit – wenn auch ungerne – abfinden muss...

Wenn ich zurückdenke, fallen mir einige Episoden ein, bei denen ich auch beim Musikmachen meinen Willen – oft meinen Eigenwillen, sprich: Eigensinn – zeigte: 1958 – ich war noch keine 13 Jahre alt – trat ich in die Kompositionsklasse von Gianluca Tocchi (1901–1992) ein. Ich komponierte schlecht und recht schon seit fast drei Jahren und war auf meine, zum Teil recht stümperhaften Versuche sehr stolz. So zeigte ich ihm einmal eine *Sonatina in stile classico*, die ich für Cembalo komponiert hatte und bei einer Feier der Deutschen Schule in der Kirche Santa Maria dell'Anima (der Kirche der deutschsprachigen katholischen Gemein-
⁶⁷ Violeta Dinescu (Hrsg.), *Begegnungen mit Musik unserer Zeit. Komponisten-Colloquium der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 1996–2011*, Pfau Verlag, Saarbrücken. 104

de in Rom) selber vorspielte. In Klammern: meine Mutter – die eigentlich nicht bürgerlich eingestellt war, insistierte, dass ich bei der Gelegenheit eine Krawatte umbinde... Das wollte ich überhaupt nicht, das war mir zu brav und bürgerlich; ich erinnere mich, dass als ich schon auf dem Podest war und darauf wartete, das Stück zu spielen, ein deutscher Familienfreund mit einer Krawatte in der Hand zu mir kam und versuchte, mich umzustimmen... Das sagt etwas über die Gepflogenheiten vor der entscheidenden Wende der '68er Jahre aus und wie sie sich seitdem geändert haben... Doch auch über meinen Willen, mich anders zu verhalten. Klammer zu und zurück zu meinem ersten Kompositionslehrer. Ich zeigte ihm also das Stückchen, wobei er sich daran machte, mit seinem Bleistift einige Korrekturen zu machen. Gott behüte! ich fing an, heftig zu leiden und konnte nicht akzeptieren, dass Tocchi mir nichts dir nichts in mein Werk, auf das ich – selbstverständlich zu Unrecht – so stolz war, herumhantierte. So sagte ich ihm, er möge die Korrektur in Klammern setzen: „Was, in Klammern?! Hat man je so was gehört?! Raus!“ Womit ich aus der Klasse flog.

Fünfzehn Jahre später (es war 1973 und ich verbrachte damals einige Monate in Ost-Berlin) zeigte ich Paul Dessau, bei dem ich Meisterschüler war, bei einem unserer regelmäßigen Treffen in seinem Haus am Zeuthener See, den Anfang der Komposition, an der ich damals arbeitete, *Non Requiescat. Musica in memoria di Hanns Eisler*⁶⁸. Er runzelte die Stirn: „Nun, das, was Sie da dem armen Trompeter zumuten, ist sehr schwierig. Verteilen Sie lieber die Stimme auf zwei Trompeten“. Das wollte ich aber nicht, denn der Gestus der Passage sollte das „Außer-Atem-Sein“ des Spielers wiedergeben (ich dachte an den Film von Godard/Truffaut *A bout de souffle*, vor allem hatte ich aber einen Satz von Eisler im Sinn: „Ich bin nur der Bote, der atemröchelnd ankommt und noch etwas abzuliefern hat. ... Irgendwas

machen, das nützlich ist, das man abliefern kann.”⁶⁹ Offenbar war ich in der Lage dies Dessau zu erklären, denn – sei es, dass er meine Begründung akzeptierte oder auch nicht – er verwies mich jedenfalls nicht seines Hauses.

Von 1978 an lebte ich zehn Jahre in Mailand, wo ich am Conservatorio Giuseppe Verdi Komposition unterrichtete. Meine Musik wurde vom Ricordi-Verlag verlegt und ich arbeitete viel mit Luciana Abbado Pestalozza zusammen, die für die Herstellung der Partituren zuständig war⁷⁰. Sie hatte unter den Komponisten ihre Vorlieben, wogegen prinzipiell nichts einzuwenden ist, zuvorderst meinen geschätzten Kollegen Salvatore Sciarrino. Jeder Kenner der neuen Musik weiß, dass Sciarrinos Musik, neben anderen Qualitäten, ganz bestimmt jene der Wiedererkennbarkeit hat. Es gibt bei ihm von Anfang an bestimmte klangliche Merkmale,
68 Ursprünglich beim Verlag Edition Moeck veröffentlicht, heute bei G. Ricordi & Co., Berlin.

69 Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*. Leipzig, BDV. 1975. S. 294.

70 Luciana Abbado Pestalozza (1929–2012), eine Schwester von Claudio Abbado, war Verlegerin und Festivaldirektorin.

Luca Lombardi 105

die immer wieder vorkommen. Es sei dahingestellt, ob dies auch einer der Gründe ihres Erfolgs ist. Auch ihrer Nachahmung: tatsächlich gibt es Dutzende von Komponisten, die – vor allem in jenen Jahren – vieles von Sciarrino übernommen haben, so dass man in der italienischen Musik der 1980er Jahre von einer Sciarrino-Schule – oder einem Sciarrino-Epigonentum – sprechen kann.

Was mich betrifft, habe ich mich nie um einen Personalstil gekümmert. Im Gegenteil, ich habe versucht, mich nicht zu wiederholen (ob mir das immer gelungen ist, ist eine andere Frage). Komponieren ist für mich eine Entdeckungsreise, wobei es nicht besonders um neue Klänge und Spielweisen geht, sondern um neue Einsichten über mich selber und über mein Verhältnis zur Wirklichkeit (so schrieb ich einmal einen Aufsatz mit dem Titel „Comporre come conoscenza e autoconoscenza“ (Komponieren als Erkenntnis und Selbsterkenntnis), in dem ich anhand zweier Kompositionen erkläre, was ich damit meine, bzw. wie sich das bei mir – nicht immer, aber doch ab und zu – konkret ereignet, dass Komponieren sich als ausgesprochener Lernprozess gestaltet. Am Ende einer „Komponierreise“ weiß ich, wenn ich Glück habe, mehr als vorher über mich selber.

Meine gute Freundin Luciana Pestalozza sah es aber anders, sie war ob der Unterschiedlichkeit meiner Kompositionen vor den Kopf gestoßen, denn wenn sie ein Stück von mir hörte, und dann ein zweites und ein drittes, konnte sie nicht heraushören, dass es sich um ein und denselben Komponisten handelt... Das war nicht wie bei Sciarrino, dessen Eigenart sie sofort wiedererkennen konnte, und das war für sie ein Manko. Heute – nach Jahrzehnten, in denen ich so vorgegangen bin und deswegen auch stilistisch ganz unterschiedliche Kompositionen geschrieben habe, die manchmal sogar zeitlich nah beieinander liegen – sagen mir Hörer meiner Musik, dass diese, bei allem Unterschied zwischen den einzelnen Kompositionen, eine eigene Farbe habe, die sie eben als meine Musik kennzeichne. Das freut mich, besonders weil es ein Aspekt ist, um den ich mich nicht gekümmert habe, der aber zeigt, dass ich zwar viele Gesichter, aber eine einzige Seele habe – oder vielleicht ein Gesicht und mehrere Seelen. A propos, Mitte der 1980er Jahre begann ich an meiner ersten Oper, *Faust. Un Travestimento* (Text: Edoardo Sanguineti, nach Goethes *Faust I*) zu arbeiten. Dort stellt sich mit Nachdruck, sowohl aus inhaltlichen Gründen, als auch wegen des virtuosen Verkleidungscharakter der Sanguinetischen Adaption, das Problem der Vielfalt der stilistischen Ebenen. Die letzte (4.) Szene des II. Aktes ist für Sopran (Greta) und ein Streichquartett, das auf der Bühne spielt, gesetzt. Ich habe von Anfang an diese Szene auch als autonomes Konzertstück konzipiert, mit dem Titel *La Canzone di Greta*. Als mich eines Tages mein Kollege und Freund Armando Gentilucci⁷¹ besuchte, sah er auf dem Flügel die Partitur des Stückes und fing an, darin zu blättern. Die Komposition verwendet Material aus dem Schubert-Lied *Gretchen am Spinnrade* und ist
71 Armando Gentilucci (1939–1989) war Komponist, Lehrer und Lektor beim Ricordi-Verlag.

106

gleichsam eine Reise in verschiedene und widersprüchliche Gemütslandschaften des schlichten Mädchens Greta, das sich gerade in den verjüngten Faust verliebt hat.

Armandos Kommentar war: „Bist du verrückt so etwas zu schreiben?“ Ich hatte nicht das Gefühl, verrückt geworden zu sein, doch war es wohl damals nicht „musikpolitisch korrekt“, etwas zu schreiben, das Anklänge an der *minimal music* hatte (ein spielerisches Resultat der Wiederholung der an sich schon iterativen Klavierfigur des Schubertliedes), ganz zu schweigen vom Gebrauch von Konsonanzen, oder – Gott behüte! – gar von tonalen Abschnitten... In den 1980er Jahren – und zum Teil sogar heute noch, wenn auch in geringerem Ausmaß – wirkt noch der „kalte Krieg“ nach, der zwar ganz anders als in der Politik, auch in der Musik sein Unwesen trieb. Auch in der Musik gab (und gibt) es die „Guten“ und die „Bösen“. Um zu wissen, ob einer gut oder böse ist, muss man nicht einmal ein Stück von ihm hören, es genügt zu wissen, welcher Technik und welcher Musiksprache er sich bedient, und ob diese „akzeptiert“ ist – von wem? Nun ja, von einigen Rundfunkredakteuren, Veranstaltern, Interpreten und Kritikern, die darauf bedacht sind, mit dem Zeitgeist – bzw. mit dem, das sie dafür halten – konform zu laufen. Manchmal muss man sich nicht einmal die Mühe machen, die stilistische Beschaffenheit einer Komposition auszumachen, es genügt die Gattungsbezeichnung. So sagte mir einmal ein Musikologe, dass er sich mit Komponisten, die noch Sinfonien schreiben, nicht einmal beschäftige. Schostakowitsch, Hartmann, Pettersson, Henze, Schnittke, Rihm... sie haben Sinfonien geschrieben: in den Orkus mit ihnen!

Ganz anders Sanguineti selber, der zwar ein experimenteller Schriftsteller und Dichter war, der sich übrigens in der zeitgenössischen Musik sehr gut auskannte (nicht nur weil er mit mehreren Komponisten, insbesondere mit Berio zusammengearbeitet hatte), dabei aber nicht konformistisch, sondern offen und aufgeschlossen war. *La Canzone di Greta* war das erste, was er von der sich in Arbeit befindlichen Oper hörte, und er schrieb darüber einen Text, der einiges über sein Verfahren bei der Goethe-Übersetzung bzw. Verkleidung sagt, das ich selber, freilich mit ganz anderen Mitteln, musikalisch umzusetzen versuchte:

„Eine ‚Travestie‘ ist weder eine Übersetzung noch eine Parodie, sondern eine ‚ricreazione‘ (sprich: Neuschaffung bzw. Erholung) – auch, wenn man will, in der lustvollen Bedeutung des Wortes, zumindest im Italienischen. Es ist kein *a la maniere de*, aber ein *d’apres* (im Fall meines *Faust* ein ‚d’apres 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*. Wenn ich ein Beispiel nennen soll, denke ich an *Déjeuner sur l’herbe* von Manet in der Version von Picasso. Indem ich aber Manet nenne, deute ich, mehr als auf ein Modell, auf einen Archetyp, weil, wie bekannt, Manet nichts anderes tat, als seinerseits eine Radierung von Marcantonio Raimondi zu ‚travestieren‘, der

Luca Lombardi 107

von Raffael 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 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 vorgeht. 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 den Intentionen des verbalen Materials vollkommen entsprechen. Im Übrigen, ein *Faust*, in Worte wie in Musik, kann nicht anders entstehen als 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, im Emblem, des ‚Mon Faust‘ und des ‚Votre Faust‘ situiert hat. Jedoch stelle ich mir zutiefst 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 übrigens 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 ganzen 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.“⁷²

Meine *Faust*-Oper war bestimmt ein Wendepunkt in meiner kompositorischen Arbeit, obwohl sie, wie ich meine, eine folgerichtige Etappe einer Arbeit war, die spätestens Mitte der 1970er Jahre mit meiner *Prima Sinfonia* (Erste Sinfonie) begonnen hatte. Dort hatte ich schon – in Form von Zitaten oder auch nicht – Tonales verwendet, wobei wir wissen was für ein dumm-diktatoriales Verdikt vom „Kominform der Avantgarde“ (des überstaatlichen Bündnisses der musikalischen Konformisten) über die Verwendung von Tonalität verhängt worden war. Bei der *Faust*-Oper gebrauchte ich – im Einklang mit dem Verkleidungs-Charakter der Sanguinetischen Goethe-Adaption – unterschiedliche Stilmittel, einschließlich der Tonalität. Die Folge war, dass ich seitdem für die Hohepriester der reinen Lehre (vor allem aber für die „niedereren“) ein Abtrünniger war.

Wie gesagt, für mich war es eine folgerichtige Entwicklung meiner Arbeit. Ich schrieb darüber im April 1987 in einem Brief an Claus H. Henneberg⁷³:

72 Edoardo Sanguineti, *Per Musica*, Milano-Modena. Ricordi-Mucchi. 1993. S. 232f. (deutsche Übersetzung: L. Lombardi).

73 Claus H. Henneberg (1936–1998), Librettist, Übersetzer und Dramaturg.

108

„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 lähmende, 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)‘...“

Einige Jahre später, im Sommer 1991 – die Oper war inzwischen Anfang jenes Jahres uraufgeführt worden – schrieb ich⁷⁴:

„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 fortwähren-

74 L. Lombardi, *Über „Faust. Un Travestimento“*, in: L. Lombardi, *Construction of Freedom and Other Writings*, hg. von Jürgen Thym, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 2006, S. 501.

Luca Lombardi 109

den 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 – 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!"⁷⁵

Zur Zeit arbeite ich an meiner fünften Oper – wegen des Sujets, das ich gewählt habe, leider auch kein Honiglecken (und dies, obwohl es das Land betrifft, wo Milch und Honig nur so fließen...). Doch – das wird man wohl verstanden haben – das Leichte interessiert mich leider nicht, sondern mich mit einem Projekt zu messen, das mir existentiell wichtig ist, das „wahr“ ist, in dem Sinne, das es mit dem realen Leben zu tun hat. Worum geht es in der neuen Oper? 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 und meinem Interesse für die jüdische Kultur und für das Land der Juden entsprechen würde. Ich fand ihn schließlich im Buch von David Grossman *Eine Frau flieht vor einer Nachricht. Ofer*, so wird die Oper heißen, ist die Geschichte einer großen Liebe vor dem Hintergrund einer großen Tragödie. Aus den über 700 Seiten des Romans habe ich – mit Hilfe und Zustimmung von Grossman selber – ein Libretto von ca. 25 Seiten verfasst. Ich vertone es auf hebräisch, doch wird es auch eine rhythmische Übersetzung in italienischer Sprache geben. Das Buch erzählt die Geschichte von Ora, von ihrer Liebe zu zwei Männern und zu ihrem Sohn Ofer, der – gerade vom dreijährigen Wehrdienst entlassen – sich freiwillig für einen Militäreinsatz im Westjordanland meldet. Ora gerät in Panik, denn sie befürchtet, dass Militärs mit der Botschaft von Ofers Tod vor ihrer Tür in Jerusalem stehen könnten. Sie flieht in magisches Denken: solange sie nicht zu Hause ist, kann die Botschaft nicht überbracht werden, kann Ofer nicht tot sein. Ihre Flucht soll ihn schützen. Auf die Wanderung nimmt sie ihren Jugendfreund Avram mit, der, wie allmählich klar wird, der leibliche Vater von Ofer ist. Avram war Soldat im Sechstagekrieg und ist von seiner Gefangenschaft in Ägypten körperlich und seelisch tief gezeichnet zurückgekehrt.

Die Wanderung – gleichsam ein magischer Abwehrzauber – ist zugleich eine Erinnerungsreise, eine Gesprächstherapie und ein Erzählungsweg: Ora ruft sich und Avram den gemeinsamen Sohn vom Moment seiner Zeugung an ins Gedächtnis, um Ofer mit ihrer Erzählung magisch am Leben zu erhalten. In der Geschichte Oras, Avrams, Ofers und der anderen Personen spiegelt sich die bewegte Geschichte des Landes wider. Doch obwohl Buch und Oper mit Israel und seinen

⁷⁵ Ebenda, S. 501f.

110

Nachbarn zu tun haben, sind die behandelten Fragen nicht nur auf diesen Teil der Welt beschränkt, sondern gelten auch für andere Länder und andere Zeiten – sind sie doch universelle Fragen der Menschheit.

Das ist das, was mich nicht nur bei diesem neuen Opernprojekt, sondern überhaupt bei meinen Opern interessiert hat: Themen, die uns betreffen, weil sie der menschlichen Natur und der menschlichen Geschichte 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 – und trotz aller Periodisierungen der Menschheitsgeschichte – nach wie vor immer noch im Zeitalter des Krieges, sozusagen in der Prähistorie. Ob sie ihr je entwachsen wird? Zur Zeit sieht es leider nicht danach aus – wenn wir auch in Europa nun schon siebenzig Jahre Frieden haben (vom Krieg im ehemaligen Jugoslawien in den Jahren 1991–95 abgesehen). Doch was sind 70 Jahre? So gut wie nichts. Und was sind die 200 000 Jahre des Homo sapiens im Vergleich zu den 215 Millionen Jahren der Schildkröten oder den 50 Millionen Jahren der Bienen? Eine äußerst dünne Zeitschicht. Aber es nützt uns wenig daran zu denken – wir müssen versuchen, mit unserer eigenen Geschichte fertig zu werden und, wenn möglich, uns einen weiteren kleinen Schritt weg von der Prähistorie bewegen.