

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1991)
Heft: 30

Artikel: Luca Lombardis Faust-Oper = Faust, opéra de Luca Lombardi
Autor: Heister, Hanns-Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928143>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Luca Lombardis Faust-Oper

Faust, opéra de
Luca Lombardi



accords aux fonctions univoques, des thèmes posés une fois pour toutes, des structures formelles nettement délimitées, des phrases musicales bien segmentées, des relations fixes entre le chant et l'orchestre, entre le récitatif et l'aria, etc., mais une modulation généralisée qui gomme les repères, des accords qui offrent une multitude de possibilités, des leitmotifs en évolution constante jusqu'à devenir méconnaissables, une forme en expansion continue, l'idée de la mélodie infinie... L'auditeur est confronté, dans son expérience d'écoute, au flux qui ronge les normes anciennes, et il oscille constamment entre la reconnaissance et la dissolution des éléments, entre une écoute purement intuitive et une écoute plus analytique. Sa mémoire même est débordée par le flot des informations et par la longueur inhabituelle des œuvres où elle est censée intervenir. Les œuvres de la modernité présentent des caractéristiques semblables: elles exigent de l'auditeur qu'il reconstruise l'œuvre dans le temps de l'exécution et aussi, rétrospectivement, après celui-ci.

L'œuvre moderne réclame donc une médiation. Croire qu'il est possible de la saisir spontanément relève d'une illusion liée au rapport créé avec les œuvres de la tradition, qui sont devenues comme une sorte de langue maternelle seconde. La médiation s'impose en vertu même de la tension que l'œuvre instaure vis-à-vis du passé et du futur (qui deviennent son propre passé et son propre futur) et qui engendre un espace de réflexion. La réinterprétation des valeurs anciennes, ou la rupture avec elles, ainsi que la tentative de faire naître un monde nouveau, ne relèvent pas des seules intuitions; elles impliquent un moment aigu de rationalité, de réflexion, de construction, qui doit être à son tour dévoilé dans le processus d'audition. Certes, il n'épuise pas les significations de l'œuvre – aucune conceptualisation n'est en mesure de le faire. Mais il ne peut pas être évacué, laissant ainsi resurgir des normes traditionnelles qui ne sont pas adéquates à l'œuvre et aboutissent le plus souvent au rejet de celle-ci. Plus généralement, toute approche des œuvres par l'extérieur reste impuissante à faire apparaître leur contenu de vérité, pour reprendre une expression d'Adorno. L'œuvre, devenue autonome, ne peut plus être soumise à des généralisations; elle doit faire apparaître, dans le mouvement même de son déploiement, tout à la fois sa logique intérieure et la pluralité infinie de ses significations. Le moment constructif, qui apparaît comme le *néгатif* de la libre subjectivité, est une forme de l'auto-réflexivité créatrice. Il n'est pas nié par l'œuvre une fois achevée, mais subsiste à l'intérieur d'elle comme un de ses moments constitutifs essentiels: l'auditeur ne peut s'y dérober. C'est par ce moment même que la subjectivité devient essence de l'œuvre et non une simple fonction décorative; ce qui est individualisé à l'extrême et qui devient son propre concept retrouve par là une

qualité d'universalité garantissant les possibilités d'une communication authentique et pleine de sens.

C'est précisément cette dialectique à l'œuvre dans le mouvement de la modernité qui est refusée par les tenants de la post-modernité. On peut parler, chez eux, d'une régression de la pensée, et conséquemment, d'une régression du concept d'écoute. La restauration de l'immédiateté de la perception va de pair avec celle des conventions linguistiques, formelles et expressives du passé, même détournées. Elle accompagne aussi les expériences visant la production de sonorités nouvelles pour elles-mêmes, qui sont aussitôt réifiées à l'intérieur de l'œuvre: l'inouï est posé en tant que tel – la forme musicale en énumère les particularités plutôt qu'elle ne les engendre, par son mouvement propre, en tant que significations musicales. L'œuvre s'infléchit ainsi vers des catégories totalisantes dont elle est une déduction. Or tout l'effort du mouvement musical qui a ses racines dans la modernité inaugurée au début du XIX^e siècle tient précisément à cette volonté d'autoengendrement qui lie la liberté et la raison – les deux étendards des Lumières – dans un même mouvement. L'œuvre intègre en quelque sorte sa propre histoire, sa propre genèse, et l'auditeur doit en parcourir à son tour le chemin. Les catégories ne sont pas fixées une fois pour toutes – elles sont mobiles, transitoires, éphémères. Il a donc pour tâche de trouver, face à chaque œuvre, et parfois à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, sa propre perspective d'écoute. Il ne s'agit pas de reconnaître ce qui était connu, mais de le reconsidérer sous un jour nouveau, ou de cerner un inconnu. L'explication qui vise à dégager l'élément rationnel d'une composition, que ce soit une construction d'échelles ou d'intervalles, une construction métrique et rythmique, ou l'organisation d'un réseau sériel, n'est en aucune façon la finalité de l'audition. Elle permet d'élargir l'horizon de l'œuvre et de déployer sa propre imagination au-delà de ce qui fut pour le compositeur une opération consciente de formalisation. En d'autres termes, elle nous permet d'aller jusqu'aux significations profondes de l'œuvre, dont beaucoup sont non rationalisables et propres à la relation spécifique que l'on établit avec l'œuvre; elles favorisent un envol au lieu de nous faire trébucher sur les balises posées par le compositeur lui-même.

Philippe Albèra

¹ Ce texte est la réécriture d'une conférence prononcée à Bienne à l'invitation des «Journées de musique contemporaine» organisées au Conservatoire de musique. À ce titre, il a été profondément remanié. La conférence s'appuyait sur une brève analyse de quatre œuvres musicales – Debussy, Schoenberg, Nono, Ferneyhough – essentiellement du point de vue de la perception. C'est pourquoi l'écriture d'une telle analyse étant problématique, nous l'avons mise de côté.

² Baudelaire: *Salon de 1859*.

³ Hegel: *Phénoménologie de l'Esprit*, traduction de J.-P. Lefèvre, Aubier, Paris 1991.

⁴ George Steiner: *Réelles présences, les arts du sens*, Gallimard, Paris 1991.

⁵ Baudelaire: *Richard Wagner et «Tannhäuser» à Paris*, 1861.

⁶ Wagner: *Journal et lettres à Mathilde Wesendonck*, 1853 – 1871, tome II.

Nachklassische Walpurgisnacht und posttonale Idiomatik – zu Luca Lombardis Oper «Faust, un travestimento»
Am 21. Dezember dieses Jahres kommt Luca Lombardi Faust-Oper (nach dem Text von Edoardo Sanguineti) im Basler Theater zur Uraufführung. In dieser Oper wird Faust als Pluralist dargestellt, als einer, der einem geschlossenen, einheitlichen System misstraut und sich in unterschiedlichen Welten bewegt, sich selber mit allen und keiner identifizierend. Entsprechend polystilistisch konzipierte Lombardi die Musik: Er handhabt Stil als einen Parameter unter anderen. Dieses musiksprachliche Multiversum von Schubert bis Rock hält er durch Leitakkorde und daraus abgeleitete Modi bzw. Zwölftonreihen zusammen. Fausts Chiffre ist die Akkordfolge c-moll / H-dur – in ihr ist seine Ambivalenz ausgedrückt.

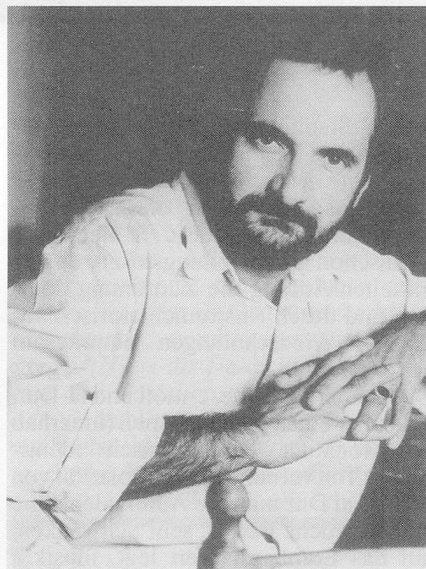
Nuit de Walpurgis post-classique et langage post-tonal: «Faust, un travestimento», opéra de Luca Lombardi
 Le 21 décembre prochain sera créé à Bâle le nouvel opéra de Luca Lombardi sur le thème de Faust (d'après un texte d'Edoardo Sanguineti). Faust y est dépeint comme un pluraliste qui se défie des systèmes uniformes, fermés, et se meut dans divers mondes sans s'identifier à aucun. Par analogie, Lombardi a conçu une musique polystilistique, qui traite le style comme un paramètre parmi d'autres. Ce polyglottisme musical, qui va de Schubert au rock, est soudé par des accords types et les modes ou séries dodécaphoniques qui en découlent. Ainsi Faust est caractérisé par l'enchaînement des accords do mineur – si majeur, symbole de son ambivalence.

Von Hanns-Werner Heister

«Ahimè», so übersetzt Luca Lombardi Textautor Edoardo Sanguineti recht getreu das «Ach ...» aus dem berühmten Monolog «Habe nun, ach! ...» des Doktor Faust in Goethes klassischer Fassung. Er fährt dann freilich nachklassisch, modisch-postmodernisierend fort «...ho studiato la psicologia dell'età evolutiva, la sociologia delle comunicazioni di massa, la bibliografia e biblioteconomia, la semiotica, la semantica, la cibernetica, la prossemica, l'informatica, la telematica, la biologia e accidenti, l'ecologia» etc. Travestiert wird hier nur der relativ bekannte *Faust I*. Eine Travestie des *Faust II*, wie sie Friedrich Theodor Vischer 1862 unternahm und erfolgreich ausführen konnte, stiesse heute weitgehend ins Leere, da das Original kaum bekannt ist. Denn Travestie, so bestimmt z.B. ein Wörterbuch der Literaturwissenschaft (1986, S. 526), ist eine «Form der Verspottung eines literarischen Werks durch nachahmendes Erzeugen einer komischen Spannung zwischen der Gestaltung und dem Gestalteten. Im Unterschied zur Parodie bewahrt dabei die Travestie weithin den Inhalt des Originals, verändert aber dessen formale Seite [...]. Da die erheiternde Wirkung der Travestie aus der bewusst hervorgerufenen Diskrepanz zwischen Inhalt und Form resultiert, bleibt sie wirkungslos, wenn der Inhalt des imitierten Originals nicht allgemein bekannt ist. Darum bevorzugt sie mythische und antike Stoffe und greift gern auf bestimmte und geläufige klassische Dichtungen zurück.»

Lombardi übersetzt seinerseits dieses Spannungsverhältnis, das hier nicht zuletzt eines auch von zwei Epochen ist – verkürzt skizziert einer auf- und einer absteigenden bürgerlichen Gesellschaft – in Musik. Es ist vor allem die Wechsel-

beziehung zwischen avancierter atonaler und tonaler Idiomatik, zwischen dodekaphon-seriell geprägten Methoden eines ökonomischen, rationalen Umgangs mit Material einerseits und minimalistisch-repetitiven Mustern (u.a. mit der dort üblichen Verwendung von Musiken als Bandschleifen) andererseits.



Luca Lombardi

Das «Ach» überträgt Lombardi eher unironisch (man nähme denn die häufige Wiederholung des Rufs schon als Distanzierung und Gänsefüsschen) in das klassische Seufzermotiv des absteigenden Halbtons. Aber, unklassisch (oder höchstens klassisch-modern) ist das Seufzermotiv ausgereckt und übersteigert zur fallenden kleinen None. Sofort wird nun zum einen, wie gesagt, der Weh-Ruf wiederholt – er erklingt insgesamt 6mal (d.h. 12 d, Beispiel 1). Zunächst in umgekehrter Bewegungsrichtung, als grosse Septe aufwärts per-

mutiert. Das ist nach traditionellen musiksprachlichen Konzeptionen fast paradox, macht aber als relativ eigenständiger, durchaus klassischer Motivbau Sinn. Diese Zweitakt-Fügung wird als Ganze wiederholt und mündet in die zweimalige Eintakt-Formulierung in der intervallisch herkömmlichen, Topos gewordenen Gestalt. In nuce also schon ein Stück «travestimento»: Aneignung, Zitat, Verfremdung von Tradition, spielerisch-konstruktiver Umgang mit ihr. – Zum andern ist von Anfang an die verfremdete vokale Wendung instrumental ausgesetzt, gewissermassen eingekleidet. Und zwar, rhythmisch-prosodisch identisch, mit zwei Dreiklängen. Wie die Vokal- bzw. Fundamentstimme, so ergibt auch ihre Oberstimme (*g-fis*) den fallenden Halbton. Die Violoncelli spielen *divisi* c-moll und H-Dur. Drei Hörner desgleichen, jedoch intern beim zweitenmal jeweils variativ – eine der Finessen, die das Identische und seine Wiederholung abschattieren und differenzieren. Das 1. Fagott geht *colla voce*, so, dass harmonischer Fundamentton und realer Basston zusammenfallen, wobei jeweils einer der beiden Dreiklänge sich zum Vierklang mit verdoppeltem Grundton ausfächert. Schliesslich bringen die Streicherbässe im zweiten Zweitakter in das Hin- und Her-Pendeln Bewegung hinein mit einem energisch aufwärtsstrebenden Vierton-Motiv aus dem Tonvorrat der beiden Anfangsakkorde.

In beiden Dimensionen, in der Vertikale und Horizontale, in Akkordik und Motiv/Form-Bau, handelt es sich um eine charakteristische «kadenzierte Interjektion», als die Hegel in einer klassischen Formulierung seiner *Ästhetik* Musik definiert (II. Band, 3. Teil, 2. Kapitel, 1.b.ß). Es beginnt bei Hegel vor- bzw. aussermusikalisch (was hier bei Lombardi durch den Text und den szenischen Vorgang repräsentiert wird): «Schon ausserhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbar lebendigste Äusserung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und O des Gemüts.» Das genügt natürlich für Musik und einen Faust nicht. Soll die kathartische «Befreiung», welche die Interjektion verschafft, eine «Befreiung durch die Kunst sein», so muss überdies die «Musik [...] die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mässigen.»

Im *Faust* kommt nun ein weiteres, dem Notentext nicht direkt zu entnehmendes Moment der «Kadenzierung» hinzu. Der Halbton abwärts findet sich z.B. auch prominent und durchaus semantisch in Lombardis *Ophelia-Fragmenten*, am Anfang und Schluss auf «Ich bin ...» als *fis-f* (nach *H* im Klavier); am Schluss geht im übrigen auch der Bass *colla voce* innerhalb allerdings 4stimmiger Akkorde. Die beiden Dreiklänge im *Faust* aber sind zugleich spezifisch semantisiert: als Chiffren, als Leitklänge für Faust selber. Bereits in einem

Beispiel 1

frühen Stadium der Komposition der Faust-Oper, in dem symphonischen Extrakt *Due Ritratti* von 1987/88, wird Faust ausgehend von diesen beiden Leitakkorden porträtiert. In der Oper wird schon am einleitungslosen, unvermittelten Anfang die Zuordnung deutlich und durch (instrumentatorisch variierte) Wiederholungen einprägsam genug.

Die beiden Akkorde, c-moll und H-Dur, sind über einen gemeinsamen (innerhalb der Tonalität enharmonisch identischen) Ton verbunden. Die Polarität von Moll und Dur mag die Ambivalenz, die Widersprüche Fausts, sein Schwanken, auf das Lombardi Wert legt, musikalisch widerspiegeln. (Ein Vorbild fand Lombardi v.a. in Schuberts Handhabung dieser Polarität. Die beiden Faust-Akkorde entstanden, so Lombardi, als Einfall beim Experimentieren am Klavier. Erst hinterher sei ihm die Identität der zugrundeliegenden (oder genauer: der daraus herleitbaren) Materialleiter mit entsprechenden Modi aus anderen Werken der 80er Jahre aufgefallen.

Es dürfte dabei etwas mehr als bloss Willkür und freie Wahl sein, dass Lombardi als Basistöne gerade *c* und *h* wählte. So kam Lombardi bei seinem ersten *Sisyphos*-Opus (Lombardi 1985, 34) auf eine (über Herumprobieren an seinem

eigenen Namen vermittelte) spezifische Gleichung bzw. Zuordnung von Buchstaben und Tonbuchstaben: *a* = 1. = *C*, *b* = 2. = *Cis* usw. Dass das «A» von Ahimè der erste Buchstabe des Alphabets ist, ist insoweit Zufall, nicht aber das Elementare, das ja auch innerhalb unseres Tonsystems generell mit dem Ton *C* verknüpft ist. Der Ton *h* ist seinerseits Todeßsymbol, historisch in vorklassischer Musik ausgeprägt – prototypisch ist hier wohl die h-moll-Messe von J.S. Bach, für Neue Musik Bergs *Wozzeck*.

Motivische Verwandtschaft entgegengesetzter Figuren

Lombardis Materialsystem bildet sich vor allem durch ständige Abwandlung des Gesetzten, das seinerseits Resultat von Entwicklungen ist. Die semantisch durchdrungenen Elemente erscheinen wie in einem Vexierbild, wie in einem gewissermassen rational geordneten Kaleidoskop. Es ist mehr Weben («immer verschieden und doch immer dasselbe») als *minimal music*, auch wenn sich Lombardi auf diese durchaus bezieht (wiewohl doch nicht ohne vorsichtige Abgrenzung).

Auch für die beiden andern Hauptfiguren, Mephisto und Greta, fand Lombardi akkordische Chiffren. (Faust ist sozusagen natürlich Bariton, Mephisto ist

wegen seiner inhaltlichen wie stimmlichen Spannweite verdoppelt in Alt und ebenfalls – als Faustus *alter ego* – Bariton, Greta ist ebenso opern-natürlich Sopran.) Für Lombardi sind in der Regel Akkorde vorgängig vor melodischer bzw. horizontaler reihenmässiger Anordnung. Die beiden Faust-Akkorde ergeben nun auseinandergelegt den Modus *H c dis fis g*, also die regelmässig-symmetrische Struktur 1-3-3-1. Der Mephisto-Akkord lässt sich ebenso regelhaft daraus «ableiten»: als $-1, -1, +1, +1$ – bezogen auf die gewissermassen aufgespaltene Mitte *dis*. Es ergibt sich so *B d e gis*.

Hier verzichtet Lombardi, der sonst durchaus nicht-zwölftönige (Reihen-) Strukturen schätzt, dem «faustischen» Thema zuliebe denn doch nicht auf eine vollständige Ergänzung zum chromatischen Total. Greta erhält dann fast, was übrigbleibt, nämlich *F A cis*, als übermässiger Dreiklang gewissermassen unentschieden. Etwas entfernter, indirekter, auch unregelmässiger ist sogar der Greta-Akkord ableitbar, nämlich als $+1, -1$ und $+2$ in bezug auf Faust und als $-1, +1, +1$ in bezug auf Mephisto. Andererseits aber bildet der intervallische Rahmen der beiden Faust-Akkorde seinerseits schon einen übermässigen Dreiklang (*H dis g*).

Wie es der systematische und von Lombardi kalkulierte Zufall so will, gibt es einige weitere Besonderheiten und Zusammenhänge. Alle drei bzw. vier Akkorde sind, vertikal-leiternmässig notiert, symmetrisch strukturiert:

Faust: H-c-es-fis-g

1-3-3-1

4 4

Mephisto: 4-2-4

4 4

Greta: 4-4

Dabei zeigt sich schon eine untergründige «Verwandtschaft» der eigentlich entgegengesetzten Figuren, durch einfache (reduzierende) Verwandlung zu erreichen: das Skelett der Akkorde ist jeweils die Grossterz.

Der Mephisto-Akkord lässt sich nun auch als zwei ineinander sequenzierend verschränkte Tritoni artikulieren: *B-e gis-d'* oder *B-e d-gis*. Der Tritonus ist, durchaus traditionell, fast konventionell, eben der «diabolus in musica». Die polare Spannung, die bei Faust in zwei Akkorden ausgedrückt ist, ist hier als quasi-dominantische in einen einzigen komprimiert wie der Geist in der Flasche. Daraus gewinnt Lombardi durch Sequenzbildung samt Variation (*Beispiel 2*) als *corriger la fortune* (Halbton-statt Ganzton-Scharnier,*) und folgender reihentechnischer Behandlung eine zwölftönige regelrechte Reihe. (Diese Reihe variiert Lombardi ihrerseits mehrfach. Die ganzen Verwandtschaftsverhältnisse konjugiert er vor allem im Hexensabbat der Walpurgisnacht durch.) Gretas Akkord in absoluten Tonhöhen ergibt sich durch regelmässige Auswahl: 1.+3.+5. Ton. (Dieselbe Struktur haben dann auch 2.4.6., 7.9.11., 8.10.12. Ton.)

Im Verlauf längeren skizzierenden Ex-

perimentierens entdeckt Lombardi auch die indirekten, aber engen Beziehungen zwischen Faust- und Mephisto-Material (*Beispiel 3*). Zunächst «halbiert» er eine transponierte und variierte Gestalt des Mephisto-Vierklangs. Das ist der ungewöhnliche, entscheidende Schritt (3a). Daraus bildet er wieder durch Sequenz

Beispiel 3

und Variation eine Zwölftonreihe (3b). Die (auch wieder symmetrische) Intervallstruktur der Töne 3.-6. dieser Reihe ($+3 +1 +3$) ist wiederum identisch mit der Struktur der Töne 3.-6. der beiden skalenmässig angeordneten Faust-Akkorde (welche Skala sich auch wieder zur Reihe ausbauen lässt): «Mephistopheles», notiert Lombardi, «ist in Faust enthalten, ist eine seiner Seelen, die Hälfte davon.»

Schliesslich entwickelt Lombardi auch Querverbindungen zwischen Greta- und Mephisto-Akkorden bzw. «Aggregaten». Zwei übereinandergeschichtete übermässige Dreiklänge (auf *g* und auf *f*) enthalten drei Tritoni. Durch Umkehrungen lassen sich daraus drei Transpositionen des Mephisto-Ausgangsakkords gewinnen, die Lombardi dann wieder in einem als Ganztonschichtung aufgebauten, mephistogeprägten Aggregat (*H-cis-dis-f-g-a*) komprimiert – eine der Gestalten, die Lombardi von der Vielzahl möglicher Varianten dann auch tatsächlich verwendet. Im übrigen steckt durchwegs im methodisch durchgeführten Kalkül auch ein erhebliches

Beispiel 2

Stück Spiel: ein semantisch fundiertes, aber doch relativ selbstständiges und partiell auch selbstzweckhaftes Hantieren mit den elementaren Bausteinen, deren kombinatorische Möglichkeiten variativ durchprobiert werden – ein musikalisches Hexeneinmaleins.

Stoff und Thema des *Faust* legen solche intellektuelle, rationale Konstruktionen nahe. Dabei scheint die Chromatik expressiv wie konstruktiv essentiell: zum einen mit dem Seufzer-Motiv als Ausgangspunkt, zum andern mit dem chromatischen Total als Integral. Interessanterweise greift z.B. auch Gounod in der Einleitung zu seinem *Faust* zur Formel der absteigenden (vier) Halbtonschritte, hier in f-moll als Bassmodell *f-e-es-d*, das dann ebenfalls sequenziert wird. Nicht zu Unrecht berühmt ist das (1.) Thema aus Liszts *Faust-Symphonie* (1853/57) als erstes «zwölftöniges» Thema. An der Oberfläche handelt es sich um eine Sequenz von drei übermässigen Dreiklängen. Sie ist aber so angelegt, dass die Dreiklänge nach dem Initial des fallenden Halbtons als über einem Lamento-Bass entwickelt erscheinen.

Musiksprachliche Pluralität

Lombardis dichtverwobenes Basismaterial garantiert einen gewissen Zusammenhang, eine Einheitlichkeit des Tons, der Farbe – nicht zuletzt das, was bei Verdi die «tinta musicale» hiess. Und es erleichtert die «Fasslichkeit» der konkreten verschiedenartigen Charaktere. Als das grössere Problem erscheint es fast, wie aus Einheit Mannigfaltigkeit zu entwickeln ist. Denn nachhaltiger und drastischer als in früheren Werken, schon der Bühnenwirklichkeit und Bühnenwirkung zuliebe, zielt hier Lombardi auf eine «inklusive» Musik: eine Musik, die mehrere musikalische «Codes», Heterogenes im selben Werk verarbeitet – im Unterschied zur auf Reinheit und Homogenität bedachten «exklusiven» Musik (Lombardi 1990a, 762f.). Diese opernadäquate Tendenz ist zugleich mit Tendenzen von Zeitgeist und Weltbild vermittelt: «In einer inklusiven Musik, wie sie mir vorschwebt, wird die konventionelle Einheit des Stücks, dem ein Moment von Harmonisierung, von falscher Versöhnung eigen ist, zugunsten einer Vielzahl unterschiedlicher Perspektiven aufgehoben. Polyzentrisch statt konzentrisch, labyrinthisch statt linear, nicht die Wahrheit, sondern – komplementäre – Wahrheiten. Ähnlichkeiten mit der realen Welt sind weder zufällig noch unbeabsichtigt, denn die in Musik als erkenntnistheoretischem Prozess reflektierten und ausgetragenen Widersprüche verweisen auf ebensolche der Wirklichkeit. In diesem musikalischen Multiversum [...] besitzen die unterschiedlichen Materialien, Techniken, Sprachen das gleiche Recht. Auch die Dur-Moll-Tonalität hat darin ihre Berechtigung, ähnlich wie die klassische Mechanik durch die Quantenphysik nicht ausser Kraft gesetzt, sondern in ihr aufgehoben worden ist» (Lombardi 1990a, 764). Tonalität als Spezialfall, «quasi in Anführungszeichen» (Lombardi 1990a, 764), ist aber zugleich zwölftontechnisch gerechtfertigt. Und sie erscheint, in Schillers Kategorien, nicht mehr «naiv», sondern «sentimentalisch». Lombardi sieht durchaus die Gefahr, dass trotz solcher Vorsichtsmassnahmen Hörer, prae- oder postmo-

dem gesinnt, sich schöne (und d.h. in der Regel eben doch tonale) Stellen herausgreifen, ohne die Gänsefüßchen und den Kontext zu beachten: «Oh alter Duft aus Märchenzeit», wie Schönberg im *Pierrot lunaire* die Sehnsucht nach der guten alten Idiomatik ironisiert.

Die musiksprachliche Pluralität (Lombardi 1990, 9) einschliesslich der zitierten Tonalität ist bereits in Sanguinetis Text vorgeformt, in dessen «Gleiten» von einem Idiom zum andern, oft zwischen einem Wort und dem nächsten. In seiner Art der Übersetzung wirkten sie als «Masken» – und seien schon insofern höchst theatralisch. Und als «Verfremdung» stehe jedes Wort zugleich «auch in Gänsefüßchen».

Wie allgemein, so knüpft die Musik auch speziell hier an. So zitiert Lombardi mehrfach präexistente Stücke. In *Auerbachs Keller* (I/4) etwa vor dem Stichwort «politisch Lied» nacheinander die jeweils ersten Zeilen von BRD- und DDR-Hymne. Die Übersetzung ist bereits nochmals aktualisiert, sozusagen neu renoviert: «La mia Germania amata, / in due sta un po' tagliata» reimt sich zu «Deutschland, Deutschland, einst geteiltes, / [1/4-Pause] zur Einigkeit geeiltes.» Und in derselben Szene zieht ein Lob der edlen Kneipfreiheit und des Edelweins eine passende Melodie aus der *Cavalleria rusticana* nach sich. In Mephistos *Lied vom Floh* eingebaut ist *Sympathy with the devil* der «Rolling Stones». Auf Rockmusik spielte Lombardi bereits 1980 in *Mythenasche* an. Im *Faust* erscheint er auch noch als Genrezitat in der *Canzone di Greta* (II/4). Hier in Auerbachs Keller fungiert er als Idiom der Studenten, als restringierter Code.

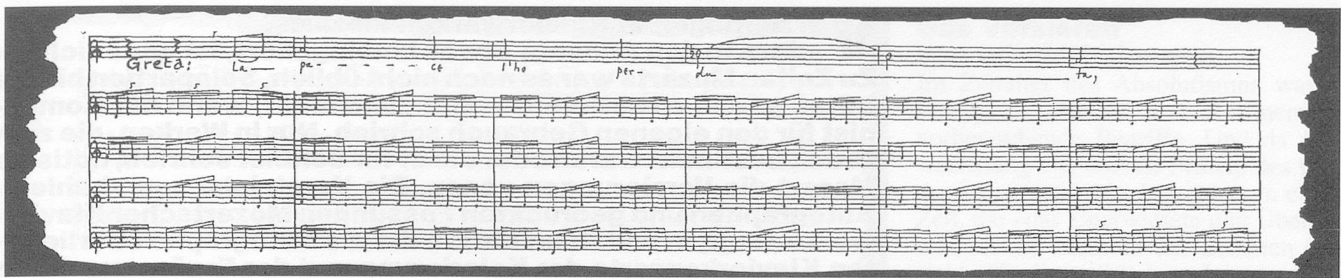
Übergänge zwischen der Zitierung präexistenter Melodien und der von Genres, Gesten, Tonfällen bilden Stellen wie Fausts *Lied an den Mond* gleich nach seiner *Klage* in I/1. Das *O dolce luna, tu caro chiarore* erinnert im melodischen Gestus wie im Oszillieren zwischen Moll und Dur an den fast klassischen Schlager und Jazz-Standard *How High the Moon*. Die Melodie *d-g-a-b-g / g-c'-b-a-h-g* legt Lombardi über einem G-Orgelpunkt an; und die süssliche Auffhellung nach G-dur auf der vorletzten Silbe bricht er querständig auf der letzten mit dem Rückgang zu g-moll.

Historisch definierte Tonfälle zitiert z.B. Gretas *Es war ein König in Thule* (II/2) in f-moll mit betont regelmässiger, «quadratischer» Periodik, strophisch: ein nicht ganz echter «Volks-ton» mit dem «Schein des Bekannten» (J.P.A. Schulz), aus der Goethe-Zeit vom ausgehenden 18. Jahrhundert in die Zeit von Sanguineti & Co. transponiert. Auf der anderen Seite ermöglicht (und erfordert) die Personencharakteristik eine musiksprachliche Differenzierung. Sie fällt gelegentlich drastischer als in der Tradition üblich aus. Das legt schon die Spannung zwischen atonalem Grundidiom bzw. Tiefenstruktur und ausgebreiteter tonaler Idiomatik nahe. Den Wagner, eben dumm wie sprichwörtlich der Tenor, charakterisieren lee-

re Quinten und starrer Walzer mit Dur-Charakteristik, als er (in I/1) mit Faust über die Rednerschulung und Imagebildung palavert. Oder Valentin, «als Soldat und brav», erhält für seine tumbe Vierschrötigkeit unvermittelt hintereinandergeschaltete pseudotonale Dreiklänge.

Generell balanciert gestische Vielheit materiale Einheitlichkeit aus mit einem grossen musikalischen und theatralisch-opernhaften Reichtum an Charakteren, einer weit aufgefächerten Genrevielfalt. Lombardi nutzt hierfür besonders die Möglichkeiten der ausgedehnten Szenen, die ihrerseits den Charakter eines Fests, einer «mimetischen Zeremonie», tendenziell fast den einer Art Oper in der Oper haben. Dementsprechend sind zahlreiche Stellen in der Art eines «Einlagelieds» angelegt, als naturalistisch-dramaturgisch, aus dem szenischen Vorgang selber motivierte Musik (in Filmkategorien gesprochen Musik im *on*). So etwa eben in Auerbachs Keller, beim Duett-Ständchen der beiden Mephistos in III/1, beim «Cabaret» mit 6/8-Tanz und Songs in der Walpurgisnacht (II/2), im leerlaufenden Geplapper innerhalb traditioneller Ensemblesätze während der Gartenszene (II/3) u.a.m. In der Hexenküche (I/5) veranstaltet der Tier-Chor sowohl historische Konzerte mit vielen Fauxbourdons wie quasi-avantgardistische mit Hexenküchengeräten als reinem Perkussionsensemble – beidemale mit viel minimalistischem Ab-racadabra.

Modellhaft für dieses musikdramaturgische Verfahren wie für die musiksprachliche Pluralität und eine Keimzelle des ganzen Werks ist die bereits im April 1987 abgeschlossene *Canzone di Greta* für Sopran und Streichquartett. Ausgangspunkt ist die Begleitfigur von Schuberts *Gretchen am Spinnrade*. (Beispiel 4). Fragmente aus der die ganze Szene II/4 füllenden *Canzone* kehren wieder als Zeichen für Greta beim ersten Song vom gespaltenen Baum und bei ihrer geisterhaften Erscheinung in der Walpurgisnacht (III/2). Das Streichquartett ist in *Gretchen's Stube* sichtbar auf der Bühne plazierte, entsprechend etwa Brechts Anweisungen zum Singen der Songs in der *Dreigroschenoper*; Lombardi zeigt dann, wie sich diese artifizielle Natürlichkeit nochmals musiktheatralisch verselbständigt, der Quasi-Song zur Arie wird. Diese Konfiguration «begleitet nun Greta auf eine Reise in verschiedene stilistische Landschaften. Es kommen mehrere Ebenen zwischen Tonalität und Atonalität vor, und es gibt auch eine stilisierte Rockmusik» (Lombardi 1990a, 763). Als Abschluss überlagert eine Montage auf Tonband das in variativen Iterationen diminuierende Quartett mit Herzklopfen, dem Anfang von Schuberts *Lied*, einigen Takten aus der 15. Szene von Berlioz' *La damnation de Faust* sowie der Aufnahme der Takte 1-35 aus der *Canzone* selber. Mechanisches in der Ausführung durch lebendige Musiker und Historisches in technischer Reproduktion, Bühnenmusik und Musik aus



Beispiel 4

dem Hintergrund, «logogen» entfaltete Kantilene und «biogener» Elementarlaut sind miteinander amalgamiert. Dabei versteht Lombardi als Merkmal «inklusive» Musik sogar Stil quasi auch nur als einen «Parameter unter den anderen»: «In diesem Stück unterstreichen die verschiedenen Stile die schillernde Figur der Greta, die von Sanguineti und von mir nicht als eine eindeutige, einheitliche Figur angesehen wird, sondern als ein Bündel verschiedenartiger Eigenschaften», eines «Archetyps» (Lombardi 1990a, 763).

Faust als Grenzgänger

Seinen *Faust*, eine Art Summe seines Schaffens des letzten Jahrzehnts, sieht Lombardi durchaus im Zusammenhang der «Postmoderne». Er fasst aber (Lombardi 1991a, 764) seine Versuche, die «Kluft zwischen neuer Musik und Publikum» zu überbrücken, und die entsprechende kompositorische Haltung in Abgrenzung von «restaurativen» Haltungen als «nachmoderne», d.h. als «eine, die den Kern der Moderne beibehält». Und seine Musik hält dafür, dass es gerade heute vor allem auf die Konstruktion gesellschaftlich entfalteter, fortschrittlicher Modernität und Rationalität ankommt, die mit historischer Vernunft denn doch mehr zu tun haben als die herrschende Irrationalität, ob nun in religiöser, nationalistischer, technizistischer oder «marktwirtschaftlicher» Gestalt.

Lombardi identifiziert sich sehr mit «Faust, dem Suchenden, der zwar an seinen bisherigen Erkenntnissen verzweifelt, aber trotzdem weiter sucht» (1990b, 60). Das ist, alle Ironie beiseite, immer noch das klassische «Faustische» des «Wer immer strebend sich bemüht ...». Dabei glaubt Lombardi, bei aller Skepsis in dieser Hinsicht sich «gewiss», dass die Welt der Menschen sich auf viele, gegensätzlich-komplementäre Wahrheiten gründe. Diese Haltung prägt auch, wie skizziert, den kompositorischen Ansatz: «Faust ist Pluralist. Ich vermute, dass, wenn er komponieren würde, er einem geschlossenen, einheitlichen System misstraute. Auch musikalisch wäre er ein Grenzgänger, einer, der sich in unterschiedlichen Welten bewegt, sich dabei mit allen und keiner identifizierend» (60f.). Die Musik erscheint im wesentlichen eben aus dieser Perspektive heraus konzipiert. Der ideologische Relativismus, der durch die Tendenz zu seiner Verabsolutierung in einen Dogmatismus zweiten Grades umzuschlagen droht, wird aber in der *Faust*-Musik selber konterkariert.

Material und Verfahrensweise bieten ein durchaus verlässliches, rational wie expressiv durchdachtes Gerüst.

Das «Ahimè» des Anfangs, dieses Doktor Fausti Weheklage, ein Lamento freilich mit ironischen, komischen, grotesken Elementen, findet am Schluss der Oper ein verstärktes Echo. Die Klage erklingt, nun auf den italienischen Namen Faustens, «Enrico», als *g' - g' - fis* Gretas – zugleich die Oberstimmung der beiden Faust-Akkorde. Lombardi scheint hier behutsam Sanguineti etwas zu widersprechen und ihn zu korrigieren; jedenfalls verstärkt er spezifische Züge. Den klassischen Ausruf Gretchens «Heinrich! mir grauts vor dir!» übersetzt Sanguineti in «Enrico, mi fai schifo!» – rückübersetzt «Heinrich, du kotzt mich an!». Dieses *abbassamento*, die travestierende Herabstimmung des hohen Goetheschen Tons, ist aber nicht das letzte Wort. Vorausgeht eine gestaltabbauende Auflösung in einen Akkord aus einer schlichten, im späteren 19. Jahrhundert allerdings als «gamme terrifiante» interpretierten Ganztonleiter *e fis gis ais c d*, sozusagen Mephisto mit einer kleinen Beimischung Faust (*c*) oder das, wie erwähnt, aus zwei Greta-Akkorden abgeleitete Mephisto-Aggregat. Faust erscheint auch als *g-fis* im Klage-laut Gretas (der dann noch dreimal wiederholt wird). Und zwar innerhalb eines kompakten Zwölftonakkords. Dieser ist instrumentatorisch und semantisch raffiniert geschichtet. Er fasst die drei Hauptbeteiligten unauflöslich (aber differenziert durch die Zuordnung und Aufteilung in verschiedene Instrumentengruppen) zusammen. Der Akkord wird dann in einer Art auskomponiertem bzw. ausinstrumentiertem *diminuendo / morendo* relativ rasch abgebaut – sachte Streicherakkorde, zuletzt nurmehr zwei Töne. Hier schimmert ein klassisches modernes Modell durch, dessen tragisches Pathos herabgestimmt, aber doch auch aufgehoben erscheint. «Aber wie», schreibt Thomas Manns *alter ego* Zeitblom über das Faust-Oratorium des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, «wenn der künstlerischen Paradoxie, dass aus der totalen Konstruktion sich der Ausdruck – der Ausdruck als Klage – gebiert, das religiöse Paradoxon entspräche, dass aus tiefster Heillosigkeit, wenn auch als leiseste Frage nur, die Hoffnung keimte? Es wäre die Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit, die Transzendenz der Verzweiflung, – nicht der Verrat an ihr, sondern das Wunder, das über den Glauben geht. Hört nur den Schluss, hört ihn mit mir: eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück,

und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe *g* eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo-Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht» (Kapitel XLVI; S. 651.).

Bei Lombardi dagegen ein tragisch-komischer, ambivalenter Faust, nicht zuletzt nach dem Vorbild eines *Sisifo felice*. Zusammen mit *g* als Violoncello-Flageolet bleibt in Lombardis *Faust* das *e*: Versöhnlicher als beim fiktiven Werk des fiktiv-realistischen Tonsetzers Leverkühn wird so das *c*-moll des Beginns in Dur verwandelt – paradox, zweideutig freilich insofern, als von der spezifischen Werksemantik her das *e* ein Ton aus der dem Mephisto zugeordneten Leitakkordik ist, diese Aufhellung also höllischer Herkunft ist. Das erinnert an das Motto aus Freuds *Traumdeutung* – im übrigen auch der Titel eines Bühnenwerks von Sanguineti – «Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo» (aus dem VII. Buch von Vergils *Aeneis*): kann ich die Oberen, die höheren Mächte nicht erreichen, werde ich den Acheron, die untere Welt in Bewegung setzen; oder, noch freier übersetzt bzw. travestiert, heisst das wie andersorts schlicht auch «Es rettet uns kein höh'res Wesen...».

Das «Gerichtet / Gerettet» ist in Goethes *Faust* (einstweilen in Teil I noch nur für Margarete) durch die Stimme «von oben» eindeutig entschieden. In Lombardis *Faust* bleibt es in einer gewissen Schweben – ob Hoffnung, gar Rettung, wofür überhaupt, doch von unten kommt?

Hanns-Werner Heister

Albrecht Puhlmann (Dramaturg am Basler Theater) danke ich für die Vermittlung des Sanguineti-Originaltextes (Ausgabe Genova 1985); dem Verlag Ricordi (Milano / München) für die Überlassung von Partitur und Klavierauszug.

Lombardi 1985

Beim Komponieren. Drei Texte, in: Lust am Komponieren, Kassel, Basel und London 1985 (Musikalische Zeitfragen 16), 34 – 47.

Lombardi 1989

Recenti composizioni di Luca Lombardi, Ricordi oggi, 3.1989, N. 3 (Nov. 1989), 11f.

Lombardi 1990

Intervista a Luca Lombardi [Michelangelo Zurletti], Ricordi oggi, 4.1990, N. 2 (Sept. 1990), 9f.

Lombardi 1990a

Die Schöne im Fischteich. Von einigen Schwierigkeiten beim Vermitteln der musikalischen Wahrheit(en), in: Merkur, 44.1990, H. 499, 756 – 864.

Lombardi 1990b

Ein Römer im Wendland, in: Ein deutscher Traum. Zyklus auf das Jahr 1990, Bochumer Symphoniker / Edition Henrich.

Mann, Thomas

Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde [1947], Frankfurt a.M. 1967.

Wörterbuch der Literaturwissenschaft, Hg. Claus Träger, Leipzig 1986, Art. «Travestie».