

Für Ralph Locke

Woher nimmt die Musik ihre Wahrheit(en): Luca Lombardi in seinen Schriften

Es ist für mich sehr ehrenvoll, an den Lombardi-Festlichkeiten hier in Nürnberg teilzunehmen, und es bedeutet mir viel, eingeladen worden zu sein, besonders da ich vergleichsweise spät—eigentlich erst heute—zu den “aktiven” Lombardianern stoße (sie wurden gerade mit dem Neologismus “Lombardologen” geehrt): In der Tat, Hanns-Werner Heister, Hans-Klaus Jungheinrich, Wolfgang Rihm, Frederic Rzewski, und andere haben viel früher und somit länger seinen Weg begleitet als ich. Und doch kennen der Komponist und ich uns seit beinahe fünfundzwanzig Jahren. Es begann, als er zum erstenmal die Vereinigten Staaten besuchte, um beim “kapitalistischen Klassenfeind” zu lernen, wie denn dort Komposition unterrichtet wurde. Nur ein Zufall, ein glücklicher—und unser Komponist glaubt an den Zufall (nicht nur in der Musik, sondern auch im Leben)—führte uns zusammen. Denn bei seinem Besuch an der Eastman School of Music 1982 war es zu einem Missverständnis gekommen: Als er eintraf, waren nämlich gerade “Frühlingsferien” (ein Namensirrsinn, da in Rochester dann meist noch tiefer Winter herrscht), und die Komponisten, die er eigentlich hatte treffen wollen, waren der Stadt entflohen, um ihrer Arbeit in wärmeren Gegenden nachzugehen. Da war nun guter Rat teuer! Da ich damals noch Musik im zwanzigsten Jahrhundert unterrichtete (und man annahm, dass ich deshalb mit den Werken noch lebender Komponisten vertraut war), auch wohl, weil bekannt wurde, dass der zu Besuch kommende Komponist gut Deutsch sprach, wurde ich kurzfristig dazu bestimmt, sein offizieller Begleiter während seiner Tage in Rochester zu sein, und so kamen der Komponist und der

Musikwissenschaftler Anfang März jeden Tag zu Gesprächen und bei geselligen Anlässen zusammen. Es gab Gegenbesuche in Mailand und viel später auch in Rom und mehrere Wiederholungsbesuche seinerseits in Rochester, bei denen er schließlich doch die Eastman-Komponisten kennenlernte und auch einige seiner Werke aufgeführt wurden, und aus unseren Kontakten entwickelte sich neben der Freundschaft auch eine berufliche Zusammenarbeit bei der Erstellung einer Edition seiner Schriften, deren Vollendung—wieder mal einer dieser “Zufälle”—mit der Uraufführung seiner dritten Oper zusammenfällt.

Wenn man wie unser Jubilar das sechzigste Lebensjahr erreicht hat, ist das nicht nur ein Grund zum Feiern (dass man es soweit gebracht hat), sondern auch ein Grund, sich Rechenschaft zu geben, was man denn in den Lebensjahren, die einem geschenkt worden sind, bisher vollbracht hat. Lombardi ist seit über fünfzig Jahren schöpferisch tätig, und, was sehr wichtig ist, er ist es immer noch. Eine stattliche Anzahl von musikalischen Kompositionen stammt aus seiner Feder; die Oper *Prospero*, die heute hier in Nürnberg uraufgeführt wird, trägt die Becheri-Nummer einhundertsevenundvierzig. Und Lombardi schrieb nicht nur kurze Sachen, mit denen man schnell auf schwindelerregende Höhen von Opus-Zahlen kommt (wie z. B. bei Carl Czerny), sondern ambitionierte Werke wie die Oper *Faust. Un travestimento*, eine Transposition und Verkleidung des Goetheschen Dramas, dessen Held (auch) Züge eines zwischen den Kulturen sich hin- und herbewegenden und von Ideologien enttäuschten zeitgenössischen Komponisten trägt; oder *Dmitri, oder Der Künstler und die Macht*, eine Oper, die Stalin und Schostakowitsch auf die Bühne bringt und von Macht und Ohnmacht handelt (und sowohl Stalin als auch Schostakowitsch wussten—und Lombardi weiß es ohnehin—von

der Macht der Musik und der Ohnmacht des Komponisten). Und dann sind da andere Kompositionen großen Stiles wie Sinfonien, eine erste aus den siebziger Jahren, die vielleicht etwas plakathaft (also durchaus symphonisch) daherkommt, aber ganz gewiss kein Agitprop ist; sie ist dem chilenischen Volk in seinem Kampf gewidmet—Manifest einer aufregenden Zeit, die nun schon lange, sehr lange zurück liegt, und der Lombardi auch musikalisch gerecht werden wollte, indem er neue Musik mit Folklore-Elementen und politischen Slogans verband; und eine dritte Symphonie, eigentlich eine Sinfonie-Kantate, zu Ende des letzten Jahrhunderts in Frankfurt uraufgeführt, die einem tiefen *Fin-de-siècle*-Pessimismus und -Skeptizismus (auch mit Hilfe von Gedichten) Ausdruck und Stimme verleiht. Die Kantate *Vanitas?* führt die Thematik der Vergeblichkeit menschlichen Bemühens weiter unter zu Hilfenahme von Texten aus dem Prediger Salomo, das erste Mal, dass sich der erklärte Agnostiker Lombardi kompositorisch Texten der Bibel näherte (allerdings den Gott am weitesten entfernten Schriften des Alten Testaments). Das großangelegte Oratorium *Lucrezio* (die ersten zwei Teile, “Natur” und “Liebe” sind aus- und uraufgeführt, der dritte über den Tod wartet noch auf die Fertigstellung) nimmt Gedanken eines laizistischen (immer noch der Uraufführung harrenden) *Requiem italiano* aus dem Jahr 1985 auf und gibt der eigentlich kirchlichen musikalischen Gattung eine materialistische Ausprägung in der Darstellung einer vom römischen Dichter Lukrez konzipierten Welt ohne Götter. Nein, oder vielleicht doch: Ja, ein Komponist, der am Ende seines sechsten Lebensjahrzehnts Werke wie die eben genannten vollendet hat, muss sich nicht bescheiden in einer Ecke des Parnassos verkriechen; er darf und soll und muss gefeiert werden: sogar hier in Nürnberg, einer Stadt, die in der Vergangenheit die deutsche Kunst in Wirklichkeit, und auf Wagners

Opernbühne, hat hoch leben lassen. Und Lombardi ist, trotz seines italienischen Namens, (auch) ein deutscher Künstler. (Darüber später noch mehr.)

Doch nicht nur von seinen musikalischen Werken soll hier die Rede sein, sondern auch und besonders von seinen Schriften, denn der Schriftsteller und Essayist Lombardi hat den Komponisten in seinem Leben begleitet; gelegentlich eilt die Theorie der Praxis voraus, meist aber legt sie nachträglich kompositorische Erfahrungen schriftlich nieder und verbindet sich so mit Praxis und Wirklichkeit—in der Tat, haben sich der Komponist und der Essayist beim Auffinden der Wahrheit(en) aufs beste ergänzt. Lombardi hat seit beinahe vierzig Jahren seine Ansichten über Musik und Gesellschaft und die Beziehungen zwischen beiden dargelegt. Er ist ein denkender Musiker, für den es eine Notwendigkeit war (und immer noch ist), in schwierigen und nach Orientierung verlangenden Zeiten (und welche Zeiten verlangen nicht nach Orientierung?) seine Standorte auch schriftlich zu bestimmen. In beinahe 200 Aufsätzen formulierte er seine Positionen auf Italienisch und Deutsch, meist in kurzen und präzisen Essays (denn 20-30 Minuten scheint die Norm der oft als mündliche Vorträge konzipierten Aufsätze zu sein); einige der Traktate waren unveröffentlicht, die meisten von ihnen publiziert in oft schwer zugänglichen Journalen und Konzertprogrammen. Und es ist schon beeindruckend zu sehen, wie kohärent und folgerichtig sich das Denken Lombardis entwickelt hat in einem langen Zeitraum, in der es nicht nur in Italien und Deutschland, sondern auch in Europa und der ganzen Welt zu tektonischen Verschiebungen kam, die man nicht anders als weltbewegend bezeichnen kann und deren Auswirkungen wir immer noch spüren. Nachdem sich die Blöcke aufgelöst haben, bilden sich neue Konstellationen, und diese fordern auch von der Kunst, dass sie sich kritisch der neuen Wirklichkeit stellt. Ich

glaube, dass Luca Lombardi zeit seines Lebens dies in verantwortlicher Weise getan hat. In seiner Musik und seinen Schriften hat Lombardi versucht, sich den kulturellen und politischen Spannungen seiner Zeit zu stellen, und, was ganz wichtig ist, er ist seinen Weg gegangen, hat “weiter gemacht” trotz ungeheurer Schwierigkeiten. Die Schriften erlauben dem Leser, den intellektuellen und künstlerischen Werdegang des Komponisten über einen langen Zeitraum zu verfolgen, zu sehen, welche Koordinaten seine Entwicklung bestimmten, Zeuge zu werden, wie der Komponist sich neuen Herausforderungen stellte, hinzulernte, seine Positionen adjustierte, aber auch wie er sich treu blieb, wenn (oder gerade wenn) er hinzulernen musste. Die intellektuelle und künstlerische Biographie Lombardis findet ihr Echo in vielen Lebensgeschichten der Generation von 1968. In dieser Hinsicht ist Lombardis Leben vielleicht sogar typisch für das eines europäischen Intellektuellen der Nachkriegszeit.

Bevor wir uns chronologisch mit einzelnen Themenkomplexen in Lombardis Schriften beschäftigen, möchte ich (Ihnen) einen kurzen Überblick geben [siehe Handreichung, S.6-7]. 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

Luca Lombardi, “Konstruktion der Freiheit” und andere Schriften

* = bisher unveröffentlicht

Die Nummern in der linken Spalte beziehen sich auf *Catalogo delle opere di Luca Lombardi*, hg. Gabriele Becheri (Rom: Rai Trade, 2005)

I. Von revolutionären und musikalischen Wahrheiten (1968-80)

- 1968-2 Il compito del compositore oggi (Die Aufgabe des Komponisten heute)*
1970-3 Un esempio di cinema musicale (Ein Beispiel für Musik in Film)
1971-3 Über kollektive Komposition
1971-4 Vom Zufall, von der Improvisation und der Freiheit in der Musik*
1973-10 Rivoluzione della musica e musica della rivoluzione. Hanns Eisler, o di un'alternativa (Revolution der Musik und Musik der Revolution: Hanns Eisler, eine Alternative)
1974-4 Über das Hörspiel *Von Gastgebern und Gästen*
1975-3 Musica colta e folklore (Kunstmusik und Folklore)
1976-3 Hans Werner Henze zum Fünfzigsten
1977-1 Musica colta ed extracolta (Kunst- und andere Musik)*
1977-4 Überlegungen zum Thema Musik und Politik
1979-4 Intervento senza titolo in *Autobiografia della musica contemporanea* [Meine Musik]
1979-1 Paul Dessau zum Gedenken
1980-5 Prima sinfonia (Erste Sinfonie)*
1980-4 Ritorno al disordine—Postilla (Rückkehr zur Unordnung—Nachschrift)

II. Zwischen Sisyphos und Faust: Identifikation und Verfremdung (1981-91)

- 1981-6 [Kammermusik in Witten]*
1981-2 Heute wird Musik zum mächtigen Lebensgrund: Lombardi über Mozart
1981-3 Musica/Realtà für ein neues Publikum in Italien
1981-5 Sulla pace (Über Frieden)*
1982-5 [Karl Amadeus Hartmann]*
1982-4 Ricensione al libro di Sablich: *Busoni* (Buchbesprechung)
1983-1 Konstruktion der Freiheit: Versuch einer musikalischen Typologie
1984-x Due lettere a Edoardo Sanguineti (Zwei Briefe an Sanguineti über *Requiem italiano*)
1984-5 Tra l'incudine dei Conservatori e il martello del mercato musicale (Zwischen dem Amboss der Konservatorien und dem Hammer des musikalischen Marktes)
1985-6 Erinnerungen (vorausschauend) an Bernd Alois Zimmermann

1985-1 Beim Komponieren: Drei Texte
1. Sisyphos als Selbstporträt? (Oder: Von der Last des Komponierens); 2. (Hypo)Thesen über Avantgarde und Tradition; 3. Lust am Komponieren
1985-7 Über die Zukunft des Orchesters*
1986-3 Kritisches (doch nicht Allzukritisches) zur Situation der neuen Musik in Italien*
1987-2 Tra preistoria e postmoderno (Zwischen Prähistorie und Postmoderne)
1988-1 Vom Elfenbeinturm zum Turm zu Babel
1990-5 Die Wahrheit muss sich leise den Weg bahnen: Zum Gedenken an Luigi Nono

- 1990-x Über *Faust. Un travestimento* (Faust, eine Verkleidung)
 1990-1 Die Schöne im Fischteich: Von einigen Schwierigkeiten beim Vermitteln der musikalischen Wahrheit(en)
 1990-2 Ein Römer im Wendland
 1991-x Intervista con Luca Lombardi [Ein Interview mit Luca Lombardi]
 1991-1 Doktor Faust als Pluralist: Ein Briefwechsel mit dem Komponisten Luca Lombardi über seine Oper *Faust. Un travestimento*
 1991-4 Von Brillen, nämlich ideologischen, und ebenso ideologischen Mauern

III. Neue Perspektiven um die Jahrhundertwende (1992 bis heute)

- 1998-1 Liberatelo dall'ideologia (su Hanns Eisler) (Über Hanns Eisler)
 1999-2 Der Abend der Musikerinnen und Musiker (Brecht-Dialog)
 2000-1 Der Künstler und die Macht: Notate zu den Opern *Faust* und *Dmitri*
 2000-2 Musica, Scuola, Società: un triangolo infranto (Musik, Schule, Gesellschaft: Ein gebrochenes Dreieck)*
 2001-2 Verso oriente (Dem Orient zugewandt)
 2002-3 Desiderio e paura della libertà. Arnold Schönberg a cinquant'anni dalla morte (Sehnsucht nach und Furcht vor Freiheit: Arnold Schönberg zum 50. Todestag)
 2003-8 Wiederkehr und Fortschritt: Wolfgang Rihm zum 50. Geburtstag
 2003-3 Pensando a Petrassi (Gedanken über Petrassi)
 2003-2 Nove mesi e i suoi frutti nel tempo. A e per Boris Porena (Neun Monate und ihre zeitlichen Früchte: An und für Boris Porena)
 2004-2 Die IHEG und Eisler: Antworten auf eine Umfrage
 2004-1 Dessau nella DDR (Dessau in der DDR)
 2004-4 Il sentimento religioso di un non credente (Religiöse Gefühle eines Nichtgläubigen)
 2003-7 Vom Sinn der Musik

Der Band mit ausgewählten Schriften Luca Lombardis in englischer Sprache (und den italienischen und deutschen Originaltexten im Anhang) ist kürzlich im Koerner-Verlag erschienen: Luca Lombardi, *Construction of Freedom and other Writings*, translated by Thomas Donnan and Jürgen Thym, edited by Jürgen Thym (Baden-Baden: Valentin Koerner Verlag, 2006), 632 pp., musical examples, Euro 98.--.

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. 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 (weniger deutlich) Karl Amadeus Hartmann, oder solche, die seinen Weg als Lehrer, Freunde, Kollegen begleiteten (Paul Dessau, Hans Werner Henze, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, 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. Ein ganz wichtiges Thema für Lombardi sind, 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. (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 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.

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. Und das Lombardi gewidmete Symposium und die Uraufführung seiner dritten Oper heute hier in einer sehr deutschen Stadt sind in gewisser Hinsicht eine schöne Bestätigung und Anerkennung seiner multikulturellen Künstlerbiographie.

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 1968 [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 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 (und aus diesem Grund wurde das Fragment auch in unseren Schriften-Band einbezogen).

Erstmal aber ging es, vielleicht nicht ganz folgerichtig, 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 Rai 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; und einige Kompositionen und Schriften sind durchaus, wenn auch manchmal als kritische Stimmen, der musikalischen Avantgarde zuzurechnen. Doch die Begegnung mit ihr war auch eine Kollision, deren Auswirkungen schon bald zur Krise führten. Hatte Lombardi nicht schon 1968 vor blindem Materialfetischismus gewarnt, wie es Adorno ein Jahrzehnt vorher im "Vom Altern der Neuen Musik" getan hatte? Und hatte Lombardi nicht dazu aufgerufen, wenn auch 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.

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*, und Eisler, Sohn eines Philosophieprofessors 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 politischen Aktionismus' auf dem von Sektierertum verminten und von Richtungskämpfen aufgewühlten offenen Meer Orientierung und künstlerische Sicherheit geben sollte.

Auch dies konnte nicht gut gehen, aber erstmal ging es gut. Lombardi dirigierte einen Arbeiterchor der IG Metall in Köln, eher kleinbürgerlichen Idealen als kämpferisch-sozialistischer Gesinnung verhaftet, nicht ganz so wie es sich der politische Aktivist als Chordirigent erhofft hatte; er komponierte—manchmal “schlechten Gewissens”, wie er sich ausdrückt, “weil ich einfach nur komponieren wollte”—Stücke wie *Wiederkehr*, eines seiner besten Klavierwerke (1971 entstanden), das, weitgehend unbezogen zu politischen Aktivitäten, für die Vertikale, die Harmonik, in der Neuen Musik, versuchsweise eine neue Grundlage legt; und manchmal—sein Streben nach politischer Relevanz liess sich auch auf diese Möglichkeit ein—komponierte er auch gar nicht, sondern produzierte ein Hörspiel im O-Ton mit Originalinterviews(und ganz bewusst ohne Musik) zum Problem der Arbeitsimmigration (Stichwort: Fremdarbeiter) im damaligen Westdeutschland. Als greifbares Resultat von Lombardis Eisler-Begeisterung gibt es eine Dissertation, 1975 an der Universität Rom eingereicht, und mehrere Bücher und Aufsätze über Eisler. 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 auch (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. 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 propagierete, in Konflikt bringen musste.

Wie Sie sehen, hat Luca Lombardi “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* (im Gedenken an 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.

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, um die Wirklichkeit zu analysieren (und zu verändern).” Das ist schon beinahe subversiv, wenn man bedenkt, dass das Buch mit dem Aufsatz gleichzeitig (und das kam selten vor) in der Bundesrepublik und der DDR 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, 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.”

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 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” [Leseproben #3 und 4] 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. Und er trat sogar für eine Erneuerung der Tonalität ein (und wurde prompt dafür angefeindet). Die Abrechnung mit der Avantgarde (denn eine solche war es) hatte durchaus (auch) eine politische Dimension: die starren Blöcke wurden, erstmal, in der Musik aufgeweicht.

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 (Sujet) mehrerer Kompositionen Lombardis in jenen Jahren, am wichtigsten unter ihnen ist ganz sicher die Oper, *Faust. Un travestimento*, mit der er 1991 erfolgreich die 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. Die Koordinaten des Kalten Krieges, die musikalischen und die politischen, hatte für Lombardi schon vor langer Zeit ihre Gültigkeit verloren, und seine Freunde und Anhänger wussten von dieser Abnabelung. Jetzt machte er es “publik.”

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 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 (meiner Meinung nach) zu den besten von Lombardi geschriebenen Sachen gehören: ein Streichquartett “Vom armen Mann” (1992 stolz als sein erstes deklariert, *Primo quartetto*, aber immer noch auf eine Fortsetzung wartend), die schon zu Anfang erwähnte dritte Sinfonie, ein Klaviertrio *Addii* (Abschiede), Lombardis vielleicht persönlichstes Werk, ein Violakonzert (stilistisch den “Abschieden” sehr nahestehend), und *Infra*, ein

Kammermusikwerk, das Lombardi selbst zu 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 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. Zum Teil von seinen Kompositionen um die Jahrhundertwende veranlasst (den schon zu Anfang erwähnten Werken großen Stils) beschäftigt er sich jetzt auch essayistisch mit “kosmischen” Themen und sogenannten “letzten” Fragen: der Macht der Musik, der Ohnmacht des Komponisten (zweifelsohne mit der zweiten Oper, *Dmitri*, im Zusammenhang stehend), dem Sinn der Musik, 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), und in seinem Vortrag zum Schönberg-Jahr 2001 nähert sich Lombardi über die Biographie und 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). Lombardi ist ein Künstler, der sich nicht scheut, sich dem Neuen, dem Unbekannten zu stellen, und der in dieser Konfrontation seinen Grund zum Weitermachen findet. “Keep going” ist das Motto in einem Satz der *Sinfonia* seines Landsmannes Luciano Berio aus dem Jahre 1968, und es ist auch ein Motto für den Lebenslauf unseres Jubilars—ein tapferer und mutiger Zeitgenosse, dem als Mensch und

Künstler unsere Sympathie, unser Respekt und, in jedem Fall, unsere Aufmerksamkeit gebührt.

PS. Wie bringt man einen Lebensbericht wie diesen zu einem Ende, denn das Leben dessen, über den hier berichtet wurde, geht ja weiter. Auch beim Reden-schreiben ist es wie beim Komponieren, es gibt immer mehrere Möglichkeiten fortzufahren. (Und ich zitiere hier nur unseren Komponisten.) Man könnte (**erste** Möglichkeit) ein Stück von Lombardi zum Abschluss spielen, denn nichts ehrt einen Komponisten mehr, als zu wissen, dass seine Musik gehört wird (statt sie nur zu analysieren oder sich musikwissenschaftlich darüber auszulassen); aber das geht schon aus zeitlichen Gründen nicht—die Oper, die heute abend gegeben wird, möge für diese Möglichkeit des Abschlusses eintreten. Aber es gibt (**zweite** Möglichkeit) einen Text aus den achtziger Jahren [Leseprobe #5] (und von all den vielen Texten, die Lombardi geschrieben und anderen gewidmet hat, ist dies der einzige Text, den er “für sich selbst” geschrieben hat). Er ist auf Deutsch verfasst, aber das Selbstporträt—denn ein solches ist es—hat einen sehr italienischen Hintergrund, nämlich einen ligurischen (und Italienkenner werden sofort erkennen, dass es sich um Cinqueterre handelt). Der Komponist ist allein, er beobachtet sich selbst bei der Arbeit, und er arbeitet an seinem Stück *Sisife felice* (Der glückliche Sisyphos); er hat sich weit zurückgezogen, weiter weg geht es kaum: von der Familie, von der Gesellschaft, von der Stadt und der Welt und ihrer Geschäftigkeit, ihren Ablenkungen, Spannungen. Es ist ein menschlicher Augenblick, aber auch ein göttlicher—ein Augenblick, in dem er sich als Demiurg fühlt und erkennt, etwas “brauchbares” geschaffen zu haben (“er sah, dass es gut war,” heißt es im ersten Buch der

Bibel); es ist der Augenblick, der ihm neue Energie, neue Kraft gibt, damit er sich wieder der Welt, der Gesellschaft, dem Alltag stellen kann.

Der Text (im Stil eines Tagebucheintrags konzipiert, und Hansklaus Jungheinrich hat ihm in seiner noch unveröffentlichten Lombardi-Studie eine Analyse gewidmet) ist überschrieben mit "Lust am Komponieren" und mit "15. Mai 1985" datiert (und ich zitiere ihn hier nur geringfügig gekürzt):

Nach Tagen der Müdigkeit/Krise/Unproduktivität nimmst du den Zug und fährst an einen kleinen Ort an der ligurischen Küste. Einkehr und Einsamkeit, um mit dir ins reine zu kommen (aber wie kann man das, fragt Ernst Bloch, wenn alle Verhältnisse unter Menschen unreinlich sind?) und um wieder arbeiten zu können ("solitudo musis amica").

Nun sitzt du ... in einem Zimmer in Vernazza und schaust durchs offene Fenster aufs Meer (das tagein, tagaus, ohne Probleme, immer gleich und immer verschieden Musik macht). Der Tag atmet noch Wärme. Das Geräusch eines Fischerbootes nähert sich und entfernt sich wieder. Sonst, außer dem Rauschen des Meeres, kein Laut. Auf der linken Seite des Tisches eine Tasse Tee, in der rechten Hand—mit dem Bleistift alternierend—eine Zigarre. Du blickst aufs Notenpapier: was du am Morgen geschrieben hast, scheint brauchbar zu sein. Du spürst den Impuls zum Weiterschreiben (sonore, aber diaphane Akkorde von Mandoline, Gitarre, Harfe) und empfindest Lust am Komponieren. Dieser göttliche—menschlichste—Augenblick wiegt die Mühen/Schmerzen/Krisen von Wochen auf und gibt Mut für die nächsten.

