



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gefangenschaft im Musiktheater als Antwort
auf die politischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts“

Verfasserin

Mag.iur. Ileana Maria Steiger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. <i>Lady Macbeth von Mzensk</i> von Dmitri Schostakowitsch	4
2.1. <i>Einordnung</i>	4
2.2. <i>Entstehung und Komposition</i>	8
2.3. <i>Werkanalyse</i>	10
2.3.1. Die literarische Vorlage	10
2.3.2. Katerina Lwowna Ismailowa – Opfer und Täterin	12
2.3.3. Gefangenschaft – <i>Lady Macbeth von Mzensk</i> , 4. Akt	15
2.3.4. Straflager – Gulag	19
2.3.5. Parallelen zu den Opern <i>Katja Kabanowa</i> und <i>Aus einem Totenhaus</i>	21
2.3.6. Exkurs: Politisch gefärbte Forschung anhand des Beispiels von Eckart Kröplins Betrachtungen zu <i>Lady Macbeth von Mzensk</i>	23
2.4. <i>Aufführungsgeschichte und politisches Umfeld</i>	26
2.4.1. Uraufführung und Pressestimmen	26
2.4.2. Die Prawda-Kampagne gegen Schostakowitsch	29
2.4.3. Von <i>Lady Macbeth von Mzensk</i> zu <i>Katerina Ismailowa</i>	34
2.5. <i>Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch</i>	37
3. <i>Il Prigioniero</i> von Luigi Dallapiccola	39
3.1. <i>Einordnung</i>	39
3.2. <i>Dallapiccola und seine Zeit – biografische Hintergründe</i>	42
3.3. <i>Werkanalyse</i>	47
3.3.1. Geschichtlicher Hintergrund der Handlung	47
3.3.2. Historische Bezüge im Libretto	49
3.3.3. Literarische Vorlagen und ihr Niederschlag im Libretto	52
3.3.4. Die Spanische Inquisition und ihre Darstellung im Werk	54
3.3.5. Exkurs: Der Begriff der „leyenda negra“	57
3.3.6. Die Gliederung der Oper und ihre Figuren	58
3.3.7. Dallapiccolas musikalische Sprache	60
3.3.8. Szenenabfolge	62
3.3.9. Religiöse Symbolik	68
3.4. <i>Aufführungsgeschichte und Rezeption</i>	70
3.4.1. Eine umstrittene Uraufführung	70
3.4.2. Die Wirkung des Werkes	73

3.5. <i>Dallapiccolas politischer Gesinnungswandel</i>	75
3.5.1. Dallapiccola und der Faschismus	75
3.5.2. Dallapiccola als Verfasser von Bekenntnismusik	81
4. Zusammenfassung	83
5. Quellenverzeichnis	86
6. Anhang	93
6.1. <i>Kurzfassung</i>	93
6.2. <i>Abstract</i>	94
6.3. <i>Lebenslauf</i>	95

1. Einleitung

„O, welche Lust! In freier Luft den Atem leicht zu heben, o, welche Lust!
Nur hier, nur hier ist Leben, der Kerker eine Gruft, eine Gruft!“

Fidelio, 1. Akt 9. Szene, Chor der Gefangenen

Was bedeutet uns Freiheit? Was heißt ihr Verlust für den einzelnen? Und wie weit sind wir zu gehen bereit, um unsere Freiheit zu verteidigen oder wieder zu erlangen? Diese Fragen stellt sich unsere heutige Gesellschaft kaum, spielt sich doch Gefangenschaft, Sklaverei oder personelle Unfreiheit selten direkt vor unseren Augen und Haustüren ab. Natürlich wird man als mündiger Bürger im Informationszeitalter medial mit Schlagzeilen über unzulässige Behandlung von Gefangenen in „Lagern“ auch demokratischer Staaten (Guantanamo, Abu Ghuraib) Geiselnahmen, Menschenhandel (vor allem von Kindern und Frauen) und Ähnlichem konfrontiert. Ein Zeichen von Demokratien ist es, dass beschriebene unzumutbare Zustände in hohem Maße öffentlich werden – im Gegensatz zu diktatorischen, totalitären Staatssystemen. Der fehlenden direkten Betroffenheit wegen reicht es jedoch selten zu mehr als ehrlich empfundener Empörung angesichts ungeheuerlicher Zustände.

Was vergessen wurde, sind die Mühen und zahllosen Opfer, die es gekostet hat, eine freie Gesellschaft wie die unsere zu schaffen. Niemals zuvor in der Geschichte konnte innerhalb der westlichen europäischen Welt einem großen Teil der Bevölkerung eine so weitreichende und umfassend ausgeprägte persönliche Freiheit garantiert werden. Bis vor nicht allzu langer Zeit war es selbst in Europa keine Selbstverständlichkeit, seine Grundrechte garantiert zu wissen und vor willkürlichen Verhaftungen, Haft oder Hinrichtung geschützt zu sein.

Meine persönlichen Erfahrungen während der Gerichtspraxis am Straflandesgericht Wien, oder, treffender im Volksmund, „Graues Haus“ genannt, führte zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Thema Freiheit und Gefangenschaft sowie in weiterer Folge zu einer vielversprechenden potentiellen Fragestellung für diese Diplomarbeit, mitbedingt durch eine große Leidenschaft für die Welt des Musiktheaters: *Gefangenschaft in der Oper*.

Mittlerweile gibt es im vereinten Europa nur mehr eine einzige Form der

gesellschaftlich tolerierten Gefangenschaft, nämlich den strafrechtlich angeordneten Freiheitsentzug. Auch im Musiktheater – als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen – wurden die unterschiedlichen, historisch gewachsenen Arten von Freiheitsberaubung des Individuums thematisiert und verarbeitet. Unzählige Opern handeln von Gefangenschaften – weit mehr als von Hochzeiten oder Kindsgeburten – und so ist eine Eingrenzung und damit einhergehende Fokussierung zielführend.

Die „Gefängnisoper par excellence“ ist Ludwig van Beethovens *Fidelio*: Die zwei Akte der Oper spielen zur Gänze im Gefängnis und behandeln die Geschichte eines politischen Gefangenen und seiner heroischen Frau, die sich aus Liebe in Männerkleidern ins Gefängnis einschleicht und ihren Mann vor dem sicheren Tod rettet. Beethoven manifestiert in seiner einzigen Oper musikalisch seine Ideen zur bürgerlichen Freiheit in Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs, verdammt Tyrannenherrschaft und staatliche Willkür und pocht auf die Ideale der Brüderlichkeit und Gleichheit. *Fidelio* wird gerne als die Befreiungsoper schlechthin bezeichnet und spielt bezeichnenderweise in der österreichischen Theatergeschichte eine große Rolle: Mit ihr wurde 1955 die Wiener Staatsoper nach dem Wiederaufbau eröffnet.

Nach Beethovens *Fidelio* wird in der Operngeschichte vereinzelt die politische Haft thematisiert, bleibt aber dennoch mehr handlungsbeförderndes Element als zentraler Ausgangspunkt des Werkes. So wird beispielsweise Smetanas titelgebende Figur *Dalibor* wegen Hochverrats eingekerkert, Umberto Giordanos *Andrea Chénier* gerät während der Herrschaft der Jakobiner in Gefangenschaft und in Giacomo Puccinis *Tosca* werden der Maler Mario Cavaradossi und sein Freund Cesare Angelotti aus politischen Gründen inhaftiert und hingerichtet.

Eine Wende in der Betrachtungsweise von Gefangenschaft führten die Erfahrungen mit dem Totalitarismus des 20. Jahrhunderts herbei: Schostakowitsch schildert in seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* die tragische Lebensgeschichte einer jungen Frau, der letzte Akt spielt auf einem Transport ins Arbeitslager.

Luigi Dallapiccolas *Il Prigioniero* markiert einen anderen Meilenstein: es ist die erste Oper nach dem Ende des 2. Weltkrieges, die sich ausschließlich und sogar titelgebend mit Gefangenschaft, Folter und deren Folgen befasst. Gerade diese beiden Komponisten befanden sich während der Entstehungszeit ihrer Werke selbst in totalitären Regimen „gefangen“, wenn auch nicht im engsten Sinne des Wortes: Schostakowitsch in Stalins Diktatur, Dallapiccola im von den Nationalsozialisten

besetzten Italien. Diese Umstände sprechen für eine Analyse und einen Vergleich der genannten zwei Werke wie auch ihrer Entstehungsgeschichte in dieser Diplomarbeit.

Ausgeklammert wurden Werke mit direktem Bezug zum NS-Regime wie Udo Zimmermanns Oper *Die weiße Rose*, die zur Gänze im Gefängnis spielt und eine fiktive Rückblende der Geschehnisse um das im Widerstand gegen die NS-Herrschaft tätige Geschwisterpaar Scholl ist, oder Nicholas Maws Oper *Sophie's Choice*, die von einer katholischen Polin handelt, die im Konzentrationslager ihre Kinder verliert.

Vielfältig gestaltet sich eine gesellschaftspolitische Diskussion des Freiheitsbegriffs; kann jedoch eine Kunstform, die vielen in der heutigen Zeit als überholt gilt, nämlich die des Musiktheaters, Gefangenschaft schlüssig abbilden?

Gibt es eine heutige Form der Gefangenschaft in der Oper oder begnügt man sich auf der Bühne mit einer Stereotypisierung eines heroischen Gefangenen im Verlies, gelagert auf Stroh, ein ungewisses Schicksal vor Augen? Können in der Oper gesellschaftsrelevante Aussagen über persönliche Freiheit und Grundrechte getroffen werden? Darüber hinaus beschäftigt sich die Arbeit mit der Fragestellung, warum sich die Komponisten mit dem Thema Gefangenschaft und – als Negation des Begriffs – mit dem Thema Freiheit auseinandersetzen und ob es hierfür autobiografische Hintergründe gab.

Die vorliegende Arbeit legt ihren Schwerpunkt insbesondere auf die Bedeutung von Gefangenschaft im Schaffen Dallapiccolas und Schostakowitschs und versucht, die persönlichen Umstände beider Komponisten im Verhältnis zu deren Werk zu beleuchten. Analysiert werden daher der reine Werkgehalt, also Musik und Libretto sowie die Regieanweisungen des Komponisten. Inszenierungsanalysen sind in diesem Zusammenhang nicht relevant, da sie den biografischen Kontext des Komponisten nicht widerspiegeln. Zitate aus den Libretti wurden der besseren Lesbarkeit zuliebe aus den jeweiligen Übersetzungen gegriffen und nicht in der Originalsprache belassen.

2. *Lady Macbeth von Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch

2.1. Einordnung

Schostakowitsch gilt nach Mahler als der bedeutendste Symphoniker des 20. Jahrhunderts. Neben seinen monumentalen Orchesterwerken schuf er mehrere Werke für den Film, aber auch für die Bühne: neben einigen Balletten die Operette *Moskau, Tscherjomuschki* (1959); vor allem aber die zwei heute noch erhaltenen Opern, *Die Nase* (1930) nach Gogol sowie *Lady Macbeth von Mzensk* (1934) nach Leskow.

Wie kein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts arbeitete er sein Leben lang im Spannungsverhältnis zwischen Kultur und Politik: Einerseits war er Opfer von staatlichen Repressalien und dem stalinistischen Terrorregime ausgesetzt, andererseits war er mehrfacher Stalinpreisträger und das Aushängeschild der sowjetischen Musik im Ausland, also „der Staatskomponist“. Schostakowitsch wurde im Laufe seines Schaffens oft angegriffen. Am schwersten wogen dabei die vernichtende Prawda-Kampagne von 1935 (siehe dazu Kapitel 2.4.2.) und der berüchtigte Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei vom 10. Februar 1948 gegen Formalismus¹ in der Musik, welcher neben Schostakowitsch auch seine Kollegen Prokofjew und Chatschaturian traf.²

Gorki, der sozialistische Schriftsteller schlechthin, schrieb die Doktrin des sozialistischen Realismus, die – obwohl zunächst nur für Schriftsteller gedacht – alsbald auf alle Künstler angewendet wurde. Vom Staat instrumentalisiert, spielte Gorki eine zwielichtige Rolle: Er hatte sich sehr wohl selbstständig auf die Seite Stalins geschlagen und genoss dadurch viele Vorteile, erhob jedoch immer wieder seine Stimme für Künstlerkollegen, darunter auch Schostakowitsch und starb unter ungeklärten Umständen. Ab 1934 brach eine Zeit enormer Repressalien gegen die

¹ Der Vorwurf des „Formalismus“ beinhaltete, dass die Kunst nicht an den Geschmack der Masse angepasst, deshalb zu kompliziert und für den Aufbau der Sowjetkultur nicht nützlich sei. Deshalb müsse man diese Musik ablehnen. Künstler liefen ständig Gefahr, dass ästhetische Fragen mit politischen gleichgesetzt wurden und ein Zuwiderhandeln nach den künstlerischen Leitlinien politisch als Sünde eingestuft wurde – eine unzumutbare Situation für einen Schaffenden.

² Vgl. Weiss, Daniel, „Musik und Sprache als Waffen des Widerstands: der Kasus Schostakowitsch“, in: *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, Hg. Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 20-36; S. 20-21.

Intelligenzija an. Die „Verordnung über den Vaterlandsverrat“ legitimierte alles. Todesstrafe und Sippenhaftung trafen diejenigen, die Widerstand leisteten.³

In einem solchen Klima können folgende Aussagen Schostakowitsch als mutig gewertet werden:

„Wir haben grundsätzlich die Tendenzen überwunden, die während der RAPM⁴-Periode vorherrschend waren, in unsere Konzertprogramme nichts aufzunehmen, das nach ‚westlicher Gegenwartsmusik‘ riecht. Trotzdem findet sich in unseren Konzerten immer noch sehr wenig westliche Musik. Dabei könnten wir von westlichen Meistern der Gegenwartsmusik wie Schönberg, Krenek, Hindemith und Alban Berg lernen.“⁵

Anlässlich einer Konferenz des sowjetischen Komponistenverbandes 1935 hielt er den Gegnern westlicher Musik entgegen:

„Wir sowjetischen Komponisten wissen nicht genug über westliche Komponisten... Wir sollten im Komponistenverband ein Seminar veranstalten, um die Musikkultur des Westens kennenzulernen, denn da gibt es viel Interessantes und Lehrreiches...“⁶

Es erscheint nicht weiter verwunderlich, dass Schostakowitsch sich mit diesen Ansichten Feinde in der Partei machte. Laut seinem Biographen Krzysztof Meyer sucht man vergebens nach positiven Äußerungen von ihm über Stalin.⁷

Während andere Künstler durch politische Repressalien zum Schweigen gebracht wurden, schrieb Schostakowitsch ein Stück nach dem anderen, produzierte wie besessen. Es besteht eine starke Tendenz in der Fachliteratur, den Komponisten als Gegner und Opfer des sowjetischen Regimes zu sehen und ihm eine bestimmte Rolle zuzuweisen, die des „heimlichen Dissidenten“, der seinen Widerstand in musikalische Botschaften fasste.

„Wenn in totalitären Staaten alles, jeder Ausdruck genauestens auf einen politischen Hintergrund untersucht wird, kann sich die Musik wegen ihrer Doppelbödigkeit dieser Kontrolle wesentlich einfacher entziehen. Wenn man, wie Mandelstam es tat, eine offen antistalinistische Satire schrieb, dann ging man nach Sibirien und verschwand. Aber als Schostakowitsch im wesentlichen dieselben Gefühle in seiner *Fünften Symphonie* ausdrückte, war es wesentlich schwieriger, ihn festzunageln und zu sagen: Hör zu, Dmitri, was hast du geschrieben? Und er konnte sagen: Nichts, nur eine Melodie, Harmonie und Rhythmus. Daran ist nichts subversiv. Selbst die kommunistischen Zensoren wollten in dieser Hinsicht nicht total dumm dastehen.“

³ Vgl. Meyer, Krzysztof, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag 1995, S. 188.

⁴ Russischer Verband der proletarischen Musiker

⁵ Meyer, *Schostakowitsch*, S. 189.

⁶ Ibid., S. 189.

⁷ Vgl. ibid., S. 189.

So konnte Schostakowitschs Musik die Zensur passieren und wurde mehr oder weniger regelmäßig sogar im stalinistischen Russland aufgeführt, von großen Ausnahmen abgesehen. Die Opern wurden mit Aufführungsverbot belegt, weil Opern mit Texten versehen sind. Weil als zu dissonant angesehen, wurden sogar einige Symphonien nach dem berüchtigten Parteibeschluss von 1948 zeitweise aus dem Musikleben verbannt. Indessen: Dissonanzen lassen sich hören und feststellen, während politische Botschaften in der Musik sehr schwer zu entziffern sind.⁸

Nichtsdestotrotz darf diese Äußerung Solomon Volkows (auch Volkow), der Schostakowitschs Memoiren verfasste, nicht dazu verleiten, in allen Werken Schostakowitschs Doppelbödigkeiten, also ein Auseinanderfallen von Ästhetik und Gesinnung zu vermuten.⁹

„In der Sowjetunion sind wir mit Schostakowitschs Musik aufgewachsen; sie gehörte zu uns. Ihre schwermütigen Melodien, ihre stampfenden Rhythmen und schreienden Orchesterklänge passten zu unseren Stimmungen und geheimen Gedanken, die wir vor den achtsamen Augen und langen Ohren der Obrigkeit zu verbergen trachteten.“¹⁰

Im Vorwort zu seinem Briefwechsel mit Schostakowitsch schreibt sein Freund Isaak Glikman:

„[...] Shostakovich revealed himself in music of such towering intrinsic worth that it is there that the biography of the inner man should be sought. I can confirm from my own observations that Shostakovich had no interest at all in external accounts of his life.“¹¹

Leider gingen die Briefe, die Glikman während der Entstehungszeit von *Lady Macbeth* mit dem Komponisten austauschte, in der Zeit der Belagerung von Leningrad verloren. Es existieren wenige private Zeugnisse Schostakowitschs, da dieser laut Isaak Glikman keine Korrespondenz aufhob. Ein Ausspruch Schostakowitschs kurz nach der Veröffentlichung des Prawda-Artikels ist verbürgt: „Even if they cut off both my hands and I have to hold the pen in my teeth, I shall go on writing music.“¹²

⁸ Volkow, Solomon, „Universelle Botschaften – Gedanken anlässlich des 20. Todesjahres von Dmitri Schostakowitsch“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 19-29; S. 26.

⁹ Vgl. Gruber, Gernot, „Bekenntnis oder Verweigerung – in ästhetischen Gegenständen“, in: *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, Hg. Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 10-19; S. 15.

¹⁰ Volkow, Solomon, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und der Künstler*, Berlin: Propyläen 2004, S. 10.

¹¹ Glikman, Isaak, *Story of a Friendship: The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975*, London: Faber and Faber Limited 1993, S. XIII.

¹² Ibid., S. XIX.

In der Forschung über Schostakowitsch begegnet dem Leser immer wieder das Bild des Gottesnarren, das auf den Komponisten umgelegt wird. Es handelt sich um eine originär russische Figur, des *jurodiwy*, die vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts gerne auf der Bühne erschien und das Volksgewissen verkörperte. Im Gegensatz zur geknechteten, schweigenden Volksmasse erhebt der *jurodiwy* seine Stimme gegen die grausamen russischen Herrscher.¹³ Wolkow beschrieb die Uraufführung der Fünften Symphonie:

„Und als die letzten Noten verklangen, entstand ein Pandämonium, das sich später bei fast allen sowjetischen Uraufführungen der großen Werke Schostakowitschs wiederholte. Viele weinten. Der Gottesnarr hatte laut ausgesprochen, was alle in Gedanken bewegte, hatte in seiner Musik einen aufrichtigen, denkenden Menschen dargestellt, der unter ungeheurem moralischen Druck eine entscheidende Wahl zu treffen hat.“¹⁴

¹³ Vgl. Wolkow, Solomon (Hg.), *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Berlin, München: Propyläen Verlag 2000, S. 45.

¹⁴ Solomon Wolkow zitiert nach Wolter, Günter, *Dmitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1991, S. 58.

2.2. Entstehung und Komposition

Als Vorlage zu seiner zweiten Oper diente dem Komponisten die Novelle *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* von Nikolai Leskow, die 1864 entstand. 1930 erschien in Leningrad eine mit Zeichnungen von Boris Kustodijew illustrierte Ausgabe. Schostakowitsch kannte dieses Buch wie auch einige der aufgrund der explizit erotischen Thematik nicht veröffentlichten Bilder von Kustodijew.¹⁵ Er zeigte sich beeindruckt von der Lektüre des Stoffes und beschloss, die Erzählung zur Grundlage seiner zweiten Oper zu küren. Seine Beweggründe legte er in seinem Aufsatz *Tragedija – Satira* dar.

„Im Sinne einer besonders wahrhaften und tragischen Darstellung des Schicksals einer talentierten, klugen und hervorragenden Frau, die zugrunde geht unter den schrecklichen Bedingungen des vorrevolutionären Rußland, steht dieses Werk, nach meiner Meinung, auf einem der ersten Plätze. Maxim Gorki sagte auf seinem Jubiläum: ‚Man muß lernen. Man muß sein Land erkennen, seine Vergangenheit, seine Gegenwart und Zukunft.‘ Und das Werk Leskows beantwortet, wie nicht besser möglich, diese Forderung Maxim Gorkis. Es ist eine unwahrscheinlich starke Darstellung einer der finsternen Epochen des vorrevolutionären Rußland.“¹⁶

Ob Schostakowitsch die Regierung seines Landes zu jenem Zeitpunkt bereits durchschaute und sein Werk die stalinistische „finstere Epoche“ ebenso abbildete wie die von Leskow beschriebenen Missstände des zaristischen Russlands, bleibt dahingestellt.

Schostakowitsch griff wie bei seiner ersten Oper *Die Nase* auf den Librettisten Alexander Preis zurück, mit dem er gemeinsam das Libretto für die neue Oper verfasste. Mitte Oktober des Jahres 1930 begann er mit der Komposition, wurde jedoch durch andere Verpflichtungen immer wieder davon abgehalten, bis er schließlich im Dezember 1932 die Arbeiten an der Partitur abgeschlossen hatte.¹⁷

Ursprünglich plante Schostakowitschs, eine Trilogie über das historische Schicksal der Frau in Russland zu schreiben.

„Das Schicksal einzelner Menschen (in diesem Fall einzelner Frauen), die als typisch für breiteste Volksbewegungen ihrer jeweiligen Epoche empfunden wurden, sollten, gleichsam wie durch ein Brennglas an einem Punkt konzentriert, historisch bedeutsame Vorgänge beim Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus deutlich werden lassen.“¹⁸

¹⁵ Vgl. Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, S. 193.

¹⁶ Dmitri Schostakowitsch zitiert nach Kröplin, Eckart, *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Berlin: Henschelverlag, 1985, S. 539.

¹⁷ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 166-167.

¹⁸ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 177.

Schließlich blieb es jedoch nur bei *Lady Macbeth von Mzensk*. Die neuere Forschung vermutet, dass Schostakowitsch vorschützte, die Oper in einen größeren gesellschaftspolitischen Zusammenhang stellen zu wollen, da er bereits voraussah, dass es zu Problemen kommen könne.¹⁹

¹⁹ Vgl. Haußmann, Rüdiger, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ (Katerina Ismailowa) und ihre Inszenierungen. Schostakowitsch-Studien, Band 9*, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2011, S. 13.

2.3. Werkanalyse

2.3.1. Die literarische Vorlage

Nikolai Semjonowitsch Leskow (1831-1895) arbeitete als Berichterstatter am Kriminalgericht von Orjol. Ein dort verhandelter Mord inspirierte ihn zu seiner Erzählung *Lady Macbeth aus dem Landkreis von Mzensk*. Um die Zwangsarbeiterszene am Ende des Werkes besser schildern zu können, besuchte er Gefängnisse, um den Alltag in Gefangenschaft zu erleben.²⁰ Außerdem nahm auch Leskow Anleihen an Dostojewskijs Werk *Aus einem Totenhaus*, welches einige Jahre vor *Lady Macbeth* herausgekommen war und Leskow beeindruckt haben dürfte.²¹ *Aus einem Totenhaus* wie auch das Stück *Das Gewitter* von Alexander Ostrowski und Saltykow-Schtschedrins *Geschichte einer Stadt* dienten wiederum Schostakowitsch und Preis als weitere Quellen zu ihrer Oper.²²

Die Erzählung besteht aus 15 Kapiteln, in denen auf eine stringente, distanzierte Weise die Geschichte der unglücklichen Kaufmannsfrau Katerina Ismailowa erzählt wird. Der Shakespeare-Bezug des Titels stellt eine für die Entstehungszeit typische modische Erscheinung dar. Andere Beispiele dafür sind Turgenjews *Hamlet des Stschigorowsker Landkreises* (1849) und *Ein König Lear der Steppe* (1870) oder Slatowratskis *Ein König Lear vom Dorfe*.²³

„Helden, deren Psychologie und Schicksal in vielem an die tragischen Schicksale der Shakespearschen Gestalten ins Gedächtnis zurückruft. [...] Die russischen Doppelgänger sind für gewöhnlich kleiner, grauer und hässlicher, unscheinbarer und verzerrter als ihre Prototypen bei Shakespeare. Sie sind alltäglich, provinziell und finsterner, das ‚Milieu hat sie ausgezehrt‘, sie sind geradezu eingemauert in der Enge des russischen Hinterwäldlerdaseins vor der Revolution – und, wenn sie in plötzlichen Verzweiflungsausbrüchen zu ‚rebellieren‘ beginnen, findet ihr ‚Protest‘ seinen Ausdruck in triebhaften, grausamen und oft genug völlig nutzlosen Handlungen.“²⁴

Gerade gegen Ende der 1920er Jahre hin erfuhr Leskow in der Sowjetunion eine Wiederentdeckung, infolge welcher auch Schostakowitsch auf sein Schaffen aufmerksam wurde.²⁵

²⁰ Vgl. Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 19.

²¹ Vgl. Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 205.

²² Vgl. Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 23.

²³ Vgl. *ibid.*, S. 21.

²⁴ Iwan Sollertinski zitiert nach *ibid.*, S. 21.

²⁵ Vgl. *ibid.* S. 17.

Der größte Unterschied zwischen der Erzählung und der Oper ist wohl das Fehlen des Mordes an Katerinas minderjährigem Neffen, der einen Anspruch auf einen Teil des von Sergej hinterlassenen Vermögens gehabt hätte. Außerdem fügten Schostakowitsch und Preiss eine Szene auf dem Polizeirevier hinzu (7. Szene).²⁶

²⁶ Vgl. Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, S. 188.

2.3.2. Katerina Lwowna Ismailowa – Opfer und Täterin

Im Unterschied zu Leskow ergriff Schostakowitsch Partei für seine Figur, er empfand Sympathie für Katerina Lwowna Ismailowa trotz der Bluttaten, derer sie beschuldigt wurde. Dies ist an der musikalischen Sprache festzumachen, die Schostakowitsch für sie findet. Die Figur der Katerina ist nicht wie die der anderen Partien „ironisiert, verzerrt, konterkariert und entlarvt“ gestaltet, sondern authentisch und glaubhaft angelegt.²⁷

Schostakowitsch beschreibt seine Protagonistin und ihre Motive folgendermaßen:

„Jekaterina Lwowna ist eine kluge, begabte und interessante Frau; auf Grund der schrecklichen Bedingungen, unter welchen ihr Leben verlief, auf Grund der grausamen, geldgierigen Umwelt und des kleinlichen kaufmännischen Milieus wird ihr Leben gramvoll, uninteressant, traurig. Sie liebt ihren Mann nicht, hat keinerlei Freuden, keinerlei Trost. Und da erscheint der Angestellte Sergei [...] Zur Erreichung dieses Ziels – Sergei zu dem ihren, zu ihrem Mann zu machen – begeht sie eine Reihe von Verbrechen.“²⁸

Katerinas Beweggründe für ihre Taten sind für das Publikum also einigermaßen nachvollziehbar. Materiell fehlt es ihr als reicher Kaufmannsgattin an nichts, sie lebt jedoch in einer lieblosen Ehe mit ihrem Mann Sinowi Ismailow, kontrolliert von ihrem despotischen Schwiegervater Boris Ismailow. Sie ist also bereits vor dem 4. Akt eine „Gefangene“.

„In den Mauern des Kaufmannshofs wird Katerina gleich in zweifacher Hinsicht zu einer Gefangenen: Als Herrin vereinsamt sie sozial, ist eingesperrt in gesellschaftliche Hierarchien und in die starre Welt des Domostroi²⁹, und als Frau in einer von Männern beherrschten und dominierten Welt erweist sie sich zugleich als Gefangene männlicher Macht- und Sexualitätskonzepte.“³⁰

Zu Beginn der Oper befindet sie sich in einer Opferrolle. Sie jedoch begeht vorsätzlich Unrecht (nämlich zwei Morde) um aus dem beengten Umfeld zu entkommen und ihre eigene Situation zu verbessern. Keiner der Morde geschieht im Affekt, sie sind geplant und es besteht kein Zweifel an Katerinas Zurechnungsfähigkeit. Zuerst tötet Katerina den verhassten Schwiegervater mit einem vergifteten Pilzgericht, nach der Rückkehr ihres Ehemannes Sinowi erschlägt

²⁷ Vgl. Grönke, Kadja, „Lady Macbeth und ihre Schwestern“, in: *Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Schostakowitsch-Studien, Band 6*, Hg. Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov, Andreas Wehrmeyer, Berlin: Ernst Kuhn Verlag 2003, S. 1-32; S. 1.

²⁸ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 189f.

²⁹ Russisches Gesetzesbuch aus dem 16. Jahrhundert, welches das religiöse, politische, soziale und häusliche Leben der städtischen Oberschicht regelte.

³⁰ Grönke, „Lady Macbeth und ihre Schwestern“, S. 4.

sie diesen gemeinsam mit ihrem Liebhaber Sergej und versteckt dessen Leiche im Keller.

„Es lohnt sich nicht, lange darüber zu reden, wie ich alle diese Verbrechen rechtfertige, weil das bei weitem stärker geschieht durch das musikalische Material, denn ich glaube, daß in einem Opernwerk die Musik die hauptsächliche, führende entscheidende Rolle spielt. In ihrer Liebe zu Sergej gibt sich Jekaterina Lwowna ganz; außer der Liebe zu Sergej existiert für sie nichts, und als sie nach der Entdeckung der Morde ins Gefängnis geworfen wird, zusammen mit Sergej, dem Mittäter ihrer Verbrechen, als für Jekaterina Lwowna offenbar wird, daß er sie nicht mehr liebt und sich in die Mitgefängene Sonetka verliebt hat – ertränkt sie, nach tragischen inneren Kämpfen, Sonetka und sich selbst im Fluß, weil ein Leben ohne die Liebe Sergejs für sie Anziehungskraft und Interesse verloren hat...“³¹

Der letzte Mord passiert am Ende der Oper. Katerina ist für Sergej nicht mehr nützlich. Sie ist nun aller materieller Vorzüge beraubt, sogar das letzte Paar Strümpfe hat Sergej ihr abgerungen, um die neuen Favoritin Sonetka gefügig zu machen. Diesen Verrat erträgt Katerina nicht: sie reißt die Rivalin mit sich in den Tod.

„Jekaterina Lwowna wurde in bestimmtem Maße gerechtfertigt, sie ruft nicht den Eindruck einer Verbrecherin und einer schrecklichen, blutdürstigen Frau hervor, ihre schrecklichen Taten rühren nicht von Grausamkeit und Rachsüchtigkeit her, sondern von etwas anderem. Richtiger wäre es zuzusagen, daß ihre Verbrechen ein Ausdruck des Protests gegen jene Form gesellschaftlichen Daseins sind, in dem sie lebt, gegen die finstere und stickige Atmosphäre der Kaufmannswelt im vergangenen Jahrhundert.“³²

Auch der Unterschied zur eigentlichen Vorlage des Stückes macht deutlich, dass es Schostakowitsch vornehmlich daran gelegen schien, Katerina in einem positiven Licht erscheinen zu lassen und ihre Verbrechen nicht als eiskalt geplante Aktionen aus Langeweile darzustellen, sondern als impulsive Notwehrreaktion einer vom System erdrückten Frau. Eine Identifikation mit dieser Figur sollte möglich sein, da Katerina aus Liebe handelt, einem – für den mitfühlenden Zuschauer – wohl entschuldbaren Motiv.

„Von meinen Helden in der Lady Macbeth liebe ich nur Jekaterina Lwowna. Ihr Schicksal – das ist das Schicksal einer begabten, hervorragenden Frau, die durch die Epoche in grausame Lebensbedingungen gestellt ist. Alle ihre Verbrechen möchte ich gerade dadurch erklären, nicht aber durch einen Hang zur Blutrünstigkeit.“³³

³¹ Dmitri Schostakowitsch zitiert nach Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 189.

³² Dmitri Schostakowitsch zitiert nach *ibid.*, S. 189-190.

³³ Dmitri Schostakowitsch zitiert nach *ibid.*, S. 199.

„Dieser moralisierende Standpunkt des Dichters, der die urtümliche Reinheit der alten, patriarchalischen russischen Sitten pries, die Friedfertigkeit, die Arbeitsamkeit und die demütige Frömmigkeit der kleinen Leute propagierte, war für den großen sowjetischen Künstler selbstverständlich inakzeptabel. Zwar beließ Dmitri Schostakowitsch die Leskowsche Fabel, die Figuren und Namen ihrer handelnden Personen, legte seiner Oper aber eine vollkommen veränderte Konzeption zugrunde. Die moralische Wertung der Rollen wurde ausgetauscht: Die Opfer werden zu Unterdrückern, die Mörderin zum Opfer.“³⁴

Diese Charakterisierung der Hauptfigur wurde von Sollertinsky jedoch anlässlich des Prawda-Artikels widerrufen.

„Um den Freispruch Katerinas geht es Schostakowitsch, um ihn ringt seine Musik, diese Musik glühendster Leidenschaften und schönster, sparsam russisch intonierter Lyrismen, die er seiner Heldin gibt, diese Musik ungeheuerlichster, wütendster Tanzrhythmen bösester Ironien, schärfster Sarkasmen, mit denen er ihr trostloses Leben zeichnet, mit denen er diese böse Geschichte unaufhaltsam vorantreibt.“³⁵

Schostakowitsch identifizierte sich so sehr mit seiner Titelfigur, dass er seine „Signatur“ in Katerinas Arie im ersten Bild komponierte. Es erklingt die Tonfolge d-es-c-h: Schostakowitschs Initialen in deutscher Schreibweise.³⁶

³⁴ Iwan Sollertinsky zitiert nach Wolter, *Dimitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie*, S. 41.

³⁵ Renate Thiers zitiert nach *ibid.*, S. 42.

³⁶ Vgl. Feuchtnner, Bernd, *„Und Kunst geknebelt von der groben Macht“ – Dimitri Schostakowitsch: Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt am Main: Sandler Verlag 1986, S. 56.

2.3.3. Gefangenschaft – *Lady Macbeth von Mzensk*, 4. Akt

Schostakowitsch sah in Katerina Ismailowa eine Gefangene: „Katerina Lwowna lebt inmitten von Räubern. Sie leidet – wie im Gefängnis – fünf Jahre lang.“³⁷ Die wahre Inhaftierung findet im vierten und letzten Akt der Oper in einem temporären Gefangenenlager in der Steppe statt. Die Gefangenen befinden sich am Transport nach Sibirien. Um Fluchtversuchen vorzubeugen, tragen sämtliche Gefangene Fußfesseln. Der vierte Akt beginnt und schließt mit einem Gefangenenchor. Ein alter Gefangener beklagt die Qualen des Gefangenseins, die unmenschlichen Strapazen auf dem Weg wie auch die Hoffnungslosigkeit:

„Ein Werst³⁸ reiht sich an den anderen in endloser Kette,
vorbei ist des Tages drückende Glut,
die Sonne senkt sich jetzt über der Steppe.
Ach, was für ein Weg, von den Ketten aufgerieben,
der Weg nach Sibirien, von Knochen übersät,
widerhallend vom Stöhnen der Sterbenden!
Ach!

Die Nacht verbringen wir hier,
doch mit den ersten Sonnenstrahlen
zählen wir wieder einen Werst nach dem anderen
zum Gerassel unserer Ketten.
O Steppe, du dehnt dich so unermesslich weit,
die Tage und Nächte ziehen sich endlos hin,
unsere Gedanken sind so freudlos
und die Wachen ohne Herz!“³⁹

Die anderen Gefangenen stimmen in sein Klagen ein. Die Gefangenen sind ebenso entmenschlicht wie ihre Wächter. Sie geilen sich am Unglück der Katerina auf und spotten voller Häme. Katerinas warme Strümpfe waren offenbar nicht nur Gegenstand von Sonetkas Begierde, auch die anderen weiblichen Gefangenen neiden der reichen Kaufmannsfrau die verbliebenen Attribute ihres Reichtums. Nachdem Katerina die Treulosigkeit ihres Mannes nicht länger verleugnen kann, sieht sie nur einen Ausweg: ihren Tod sowie den der Nebenbuhlerin. Mit einer kurzen Arie verabschiedet sie sich von der Welt. Danach stößt sie Sonetka in die eiskalte Wolga und sucht ebenfalls den Freitod in den Fluten. Ungerührt sehen Wächter als auch Gefangene dem Sterben der zwei Frauen zu, welches nur kurz

³⁷ Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, S. 189.

³⁸ Längenmaß im zaristischen Russland: 1 Werst entspricht ca. 1,06 km.

³⁹ Shostakovich, Dmitri, *Lady Macbeth of Mtsensk* (Dirigent: Mstislav Rostropovich, Orchester: London Philharmonic Orchestra), CD, London: Great Recordings of the Century, EMI Classics CMS 567776-2 1979; Begleitheft S. 178-180.

kommentiert wird. Niemand versucht die beiden zu retten, der Zug der Gefangenen setzt sich fort („Beide sind untergegangen, wir können sie nicht retten, die Strömung ist zu stark! Ruhe! Auf eure Plätze!“⁴⁰). Zwei Tote am Weg fallen nicht ins Gewicht; die Gefangenen marschieren weiter, dem Lager in Sibirien entgegen.

Schostakowitsch bewegt sich hier in bester Tradition der großen russischen Volksszenen und nimmt Anleihe bei Mussorgski, dessen Kompositionen er aufgrund ihrer ethisch-moralischen Komponente überaus schätzte.

„Die ethische Grundlage des *Boris Godunow* habe ich immer als meine eigene empfunden. Kompromißlos verurteilt der Komponist die amoralische volksfeindliche Macht. Eine solche Macht ist verbrecherisch. Ich würde sogar sagen unabwendbar verbrecherisch. Sie ist im Innersten verfault. Und sie ist ganz besonders ekelhaft, wenn sie sich als im Namen des Volkes ausgeübt zu tarnen sucht.“⁴¹

„Was in der Fünften [Symphonie] vorgeht, sollte meiner Meinung nach jedem klar sein. Der Jubel ist unter Drohungen erzwungen wie in *Boris Godunow*. So, als schlage man uns mit einem Knüppel und verlange dazu: ‚Jubeln sollt ihr, jubeln sollt ihr.‘ Und der geschlagene Mensch erhebt sich, kann sich kaum auf den Beinen halten. Geht, marschiert, murmelt vor sich hin: ‚Jubeln sollen wir, jubeln sollen wir.‘ Das ist doch keine Apotheose. Man muß schon ein kompletter Trottel sein, um das nicht zu hören.“⁴²

Auch dieser zeigte in seinen Werken stets Sympathien für die Armen, Unterdrückten in der russischen Bevölkerung und schrieb gegen Obrigkeiten an.

„Und dann spielt natürlich der ganze vierte Akt im Zuchthaus. Einige meiner Bekannten waren der Ansicht, der Akt sei zu traditionell. Aber ich wollte dieses Finale so und nicht anders. Schließlich ging es um Sträflinge. In früheren Zeiten nannte man Sträflinge ‚Unglückliche‘. Man versuchte, ihnen zu helfen, ihnen etwas zu schenken. Erst in meiner Zeit wandelte sich die Beziehung zu Verhafteten: Gerätst du ins Gefängnis, bist du schon kein Mensch mehr. [...] Ich wollte im vierten Akt zeigen, daß Häftlinge unglückliche Menschen sind, daß man den schon am Boden Liegenden nicht noch mit Füßen treten darf. Heute bist du ein Gefangener – morgen ich. Das ist für mich ein sehr wichtiges Moment in *Lady Macbeth*, ein sehr traditionsreiches in der russischen Musik. Nehmen Sie Mussorgskis *Chowantschina*. Golizyn ist eine unsympathische Person. Doch als er in die Verbannung geführt wird, leidet Mussorgski mit ihm. Das muß auch sein, selbstverständlich.“⁴³

Der Schlusschor wiederholt die Zeilen des Gefangenenchores zu Aktbeginn und kommentiert nicht das konkrete Schicksal der unglücklichen Kaufmannsfrau, sondern das Universalschicksal der Gefangenen. Gerade die musikalische

⁴⁰ Shostakovich, Dmitri, *Lady Macbeth of Mtsensk*, CD, Begleitheft S. 206.

⁴¹ Dmitri Schostakowitsch zitiert nach Wolter, *Dmitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie*, S. 96.

⁴² Dmitri Schostakowitsch zitiert nach *ibid.*, S. 58.

⁴³ Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, S. 192.

Ausgestaltung dieses Chores ohne Zynismus und Ironie, welche sich als elementare Gestaltungsmittel sonst durch das gesamte Werk ziehen, wie die oben zitierte Aussage Schostakowitschs legen eine solche Deutung nahe.

„Der Text dieses Abgesangs scheint das Bühnengeschehen sinnbildlich zu kommentieren und auf eine allgemeingültige Ebene zu heben, in dem er die Geschichte der Katerina Ismailowa als Parabel auf das menschliche Leben mit seinen unablässigen Mühen und seinen nicht endenden Zwängen deutet. [...] Die Betonung von Leid und Hoffnungslosigkeit suggeriert, daß Katerinas individuelles Drama zwar vorüber ist, daß das kollektive Leiden an den (gesellschaftlichen) Verhältnissen sich jedoch endlos fortsetzt. Leid zu ertragen wird zur Definition menschlichen Daseins.“⁴⁴

Einen neuen Blickwinkel bietet Kadja Grönke in ihrem Aufsatz „Lady Macbeth und ihre Schwestern“ an. Grönke sieht im Finale keine Orientierung Schostakowitschs an den Volksdramen Mussorgskis, sondern einen erneuten bewusst herbeigeführten „Stilwechsel“ in der Partitur:

„Weil in der Musik der Oper durchgehend Ironie und Brechungen herrschen, läßt sich der finale Stilwechsel nicht anders denn als eine weitere Form der Brechung begreifen. Durch das auffällige Weglassen von musikalisch einkomponierten Widerhaken wird die scheinbar eindeutige Klage um die armen, unschuldigen Opfer zutiefst obsolet; die Übertreibung schlägt in ihr Gegenteil um.“⁴⁵

Es handelt sich also nicht um einen „stimmungsheischenden Gefangenenchor im Sinne Verdis oder Beethovens“⁴⁶. Das Herausstreichen des Negativbeispiels der Katerina, die sogar im Strafvollzug straffällig wird und einen weiteren Mord begeht, dient dazu, Sträflinge nach dieser neuen Interpretation nicht per se als „Unglückliche“ zu sehen, sondern in erster Linie als „schuldige Gewordene“. Die Schuldfrage der Katerina wird so in diesem Schlusschor ins Zentrum gestellt und keine Absolution erteilt. Untermauert wird diese These zusätzlich durch den Titel der Oper: „Dem machtgierig mordenden Schotten wird ein weibliches russisches Pendant gegenübergestellt, das aus nicht weniger egoistischen Gründen mordet.“⁴⁷ Anders als die Lady Macbeth bei Shakespeare verfällt die Katerina Schostakowitschs nicht einem sühnegleichen Wahnsinn (obwohl das finale Arioso vom Waldsee als Vorstufe gedeutet werden kann). Als sie feststellt, dass sie nichts mehr zu verlieren hat, bündeln sich ihre Enttäuschung und die Wut auf Sergej und

⁴⁴ Grönke, „Lady Macbeth und ihre Schwestern“, S. 6.

⁴⁵ Ibid., S. 7.

⁴⁶ Ibid., S. 7.

⁴⁷ Ibid., S. 8.

richtet sich auf ihr letztes Opfer, Sonetka und sodann in selbstzerstörerischer Weise auf sich selbst.⁴⁸

Milder denkt Haußmann über die Hauptfigur. Er sieht den Kontrast zwischen den ersten acht Bildern und dem Schlussbild nicht wie Grönke darin begründet, dass im Finale ein wertendes Urteil über die schuldige, aber nicht sühnende Katerina gesprochen werden soll. Vielmehr begründet er dies aus der dramaturgischen Struktur der Oper heraus:

„Der bei Leskow realistisch geschilderte Handlungsablauf der Erzählung wird bei Schostakowitsch und Preiss in ‚eine Aneinanderreihung emotionaler Zustände‘ umgesetzt. Dabei verfahren die Autoren nach einer Dramaturgie filmähnlicher, harter Schnitte, womit ein ständiger Perspektivwechsel und ebenso eine permanente Irritierung beabsichtigt wird, die eine ‚Einführung‘ des Zuschauers verhindern soll.“⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Grönke, „Lady Macbeth und ihre Schwestern“, S. 7-11.

⁴⁹ Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 25

2.3.4. Straflager – Gulag

„Die meisten meiner Symphonien sind Grabdenkmäler. Zu viele unserer Landsleute kamen an unbekanntem Orten um.“⁵⁰

Der Gulag im engeren Sinne existierte vom Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts bis in die Mitte der Fünfziger und konnte auf ein komplexes und ausgereiftes Lagersystem aufbauen:

„Der GULag umfasste als Teil des Strafsystems alle Besserungsinstitutionen des ehemaligen russischen Imperiums und übernahm seine reiche repressive Erfahrung.“⁵¹

Die sibirischen Lager im zaristischen Russland waren in einem besonders schlechten Zustand. Um das Jahr 1908 konnten von sieben Gefängnissen in der Gegend von Nerčinsk nur drei zu Haftzwecken verwendet werden. Ein Häftling in Sibirien war zudem teurer als an anderen Orten, da sich die Versorgung um einiges komplexer gestaltete und die schlechten klimatischen Bedingungen die Gesundheit der Gefangenen schädigte und so in der Folge ihre Arbeitsleistung minderte. Die Beibehaltung der Lager in Sibirien wurde vor allen Dingen von der Überlegung geleitet, die Häftlinge später zur Zwangsarbeit an Eisenbahnstrecken heranzuziehen. Nach Ablauf der Strafzeit hatte der Häftling bis zur Abschaffung dieses Strafgesetzes 1917 dennoch keine Möglichkeit, in die normale Zivilisation zurückzukehren, sondern wurde in einer Siedlung untergebracht, in der eine normale menschenwürdige Existenz kaum möglich schien. Die Februar-Revolution brachte einen massiven Rückgang der Haftzahlen aufgrund von Amnestien und Massenentlassungen mit sich. Die Hauptaufgabe des Strafvollzuges wurde nunmehr in der Umerziehung der Person gesehen,

„[...] die das Unglück hatte, durch spezifische Charakterzüge oder ungünstige äußere Umstände eine Straftat zu begehen, und dass die gebührende Durchsetzung dieser Aufgabe vor allem Humanität gegenüber den Gefangenen verlangt.“⁵²

⁵⁰ Neef, Sigrid, „Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein, oder Sterben tun immer nur die anderen“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 30-49; S. 30

⁵¹ Ivanova, Galina Michajlovna, *Der GULag im totalitären System der Sowjetunion*, Berlin: Reinhold Schletzer Verlag 2001, S. 16.

⁵² Ibid., S. 21-24.

Dass in den kommenden Jahren die während der Revolution vielgepriesenen Prinzipien der Humanität innerhalb des Strafvollzugs des repressiven Sowjetsystems nicht hochgehalten wurden, ist mittlerweile als geschichtliche Tatsache hinzunehmen. Bereits unter Lenin wendete sich das Blatt. Dieser empfahl, mit „schonungslosem Massenterror gegen Kulaken, Popen und Weißgardisten vorzugehen und sie in Konzentrationslager außerhalb der Stadt einzusperren“.⁵³

⁵³ Ivanova, *Der Gulag im totalitären System der Sowjetunion*, S. 21-25.

2.3.5. Parallelen zu den Opern *Katja Kabanowa* und *Aus einem Totenhaus*

Leoš Janáčeks Oper *Katja Kabanowa* geht von der gleichen Grundsituation wie *Lady Macbeth von Mzensk* aus: Ansiedlung beider Handlungen im Kaufleutemilieu. Katja lebt gefangen in einer unglücklichen Ehe und liebt einen anderen, anstelle des tyrannischen Schwiegervaters wacht über sie eine grausame Schwiegermutter. Auch ihrem Handlungsspielraum sind sehr enge Grenzen gesetzt. In Abwesenheit ihres Mannes begeht sie Ehebruch, jedoch verläuft ab da die Handlung in eine entgegengesetzte Richtung. Während Katerina Ismailowa den Beschluss fällt, für die Erhaltung ihrer Liebe und die Befriedigung ihrer materiellen Bedürfnisse zu töten, also einen aggressiven Kampf gegen ihre Umwelt aufnimmt, kapituliert die Figur der Katja Kabanowa und sucht den Tod in den Fluten der Wolga. Hier treffen sich die Schicksale der beiden Frauen jedoch wieder: Letztlich begeht auch die Lady Selbstmord durch Ertrinken im gleichen Fluss.⁵⁴

Schostakowitsch entnahm eine Szene aus dem der Oper *Katja Kabanowa* zugrundeliegenden Schauspiel *Gewitter* (1859) von Alexander Ostrowski, vermutlich um Katerina Ismailovas Motivation zu den Bluttaten dem Publikum gegenüber plausibler darzustellen. Der Abschied Katerinas von ihrem Gatten stammt also nicht aus der eigentlichen literarischen Vorlage und zeigt, wie Katerina vor dem Dorfvolk gedemütigt wird.⁵⁵

Eine weitere Vorlage zu einer Oper von Janáček fand ebenso Niederschlag in *Lady Macbeth von Mzensk*. Schostakowitsch nimmt Anleihe bei Dostojewskis *Aus einem Totenhaus* und bestätigt dies in seinem Vorwort zur Oper.⁵⁶ Insbesondere die Schlusszene mit der Schilderung von Zwangsarbeit und dem Elend der Gefangenen erinnert stark an Dostojewskis Werk, der zusammen mit Gogol zu Schostakowitschs Lieblingsautoren zählte.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Ljesskow, Nikolai, *Lady Macbeth und andere Geschichten*, übers. von Alexander Eliasberg, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1961.

⁵⁵ Vgl. Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 23.

⁵⁶ Vgl. Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 198.

⁵⁷ Vgl. Koball, Michael, „Vom Machtwerk zum Authentikum – Der Zickzack-Kurs um die Authentizität von Dmitri Schostakowitschs Memoiren“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 1-18; S. 2.

Schostakowitsch meinte über diese Szene:

„Im 4. Akt – auf dem Marsch in die Zwangsarbeit – wird das leidende Volk jener Epoche gezeigt, die gekennzeichnet war durch die Unterdrückung des Ausgebeuteten durch den Ausbeuter. Das ist ein finsternes Bild aus alten Zeiten, aus dem russischen Gefängnis, aus der Epoche der erniedrigten, unglücklichen Menschen, die sich im Konvoi in die entferntesten Orte des ehemaligen russischen Reiches bewegen. Vollkommen richtig war die, vielleicht unbewußte, Beziehung des russischen Bauern jener Zeit, des sogenannten einfachen Volkes, zu den Zwangsarbeitern nicht als Verbrechern, sondern als ‚Unglücklichen‘. [...] Eine ebensolche Beziehung zu den Gefangenen im 4. Akt hatte beispielsweise auch ich, als ich die Oper komponierte: Die Gefangenen sollen tiefe Sympathie, Mitleid und Bedauern hervorrufen.“⁵⁸

⁵⁸ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 207.

2.3.6. Exkurs: Politisch gefärbte Forschung anhand des Beispiels von Eckart Kröplins Betrachtungen zu *Lady Macbeth von Mzensk*

Schostakowitschs Werk und Leben wurde von der Forschung durchleuchtet wie zuvor bei kaum einem anderen Komponisten. Bei der Lektüre fällt bereits auf, dass die jeweilige Forschungsfrage sehr stark im Lichte des Zeitgeistes formuliert wurde und die politische Umgebung des Schreibers sehr stark in den Text wirkte. Als wohl auffälligstes Beispiel diesbezüglich ist Eckart Kröplins Werk *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew* zu sehen. Das Buch wurde 1985 vor der Auflösung der UdSSR in Ost-Berlin beim Verlag Henschel⁵⁹ verlegt.

Er interpretiert die Oper ganz im Sinne des Klassenkampfes. Mit der Figur der Katerina Ismailowa etwa „[...] hat Schostakowitsch eine Gestalt geschaffen, die die Grenzen ihrer Klasse überschreitet.“⁶⁰ Ihre Handlungen sieht er ebenfalls in einem gesellschaftlichen Zusammenhang:

„[...] der soziale Protest seiner Katerina zielt, wenn auch noch unbewußt, auf eine Überwindung der Klassenschranken. Ihr Stand als reiche Kaufmannsfrau bzw. –witwe ist ihr gleichgültig. Sie ist bereit, mit dem geliebten Mann alles aufzugeben. Ihr Weg in die Verbannung bringt sie in enge Verbindung mit den progressiven Kräften des unterdrückten Volkes, die sich in der gleichen Lage wie sie befinden. Das individuelle Schicksal geht auf im allgemeinen.“⁶¹

Über die Figur des Sergei schreibt Kröplin:

„Sergei ist zwar Angehöriger der unterdrückten, ausgebeuteten Klasse. Sein Weg zur Befreiung aus dieser Lage ist jedoch ein individualistischer, deklassierender, inhumaner, verbrecherischer. Er ist seinen Potenzen und seinem Bestreben nach weitaus mehr Angehöriger der bürgerlichen Klasse als etwa Katerina, die in diese Klasse gegen ihren Willen durch Heirat aufgenommen, sehr bald und angewidert wieder aus ihr herausstrebt.“⁶²

Er bezieht Stellung zur nicht unbedingt schmeichelhaften Zeichnung der anderen Figuren der Oper:

„Schostakowitsch scheute übrigens auch nicht davor zurück, negative Seiten der Volkscharaktere aufzuzeigen [...] Der Komponist knüpfte hier an eine wichtige Traditionslinie an (Boris Godunow, Chowanstschina). Mussorgski, wie auch Schostakowitsch, hüteten sich vor einer falschen Idealisierung des Volkes. Umso stärker und überzeugender konnten in einer solchen

⁵⁹ Bruno Henschel (1900-1978) gründete im November 1945 den Verlag als Theaterverlag in Berlin. Später wurde der Verlag als volkseigener Betrieb (VEB) zum führenden Verlag für darstellende und bildende Künste in der DDR und gab auch Zeitschriften z.B. "Theater der Zeit", "Theaterdienst" heraus.

⁶⁰ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 197.

⁶¹ Ibid., S. 200.

⁶² Ibid., S. 203-204.

differenzierten Darstellung wahre, progressive Züge der Volkscharaktere herausgearbeitet werden.“⁶³

Offensichtlich wollte Kröplin unbedingt einen

„Ansatz zur Gestaltung und Einbeziehung revolutionär-demokratischer Elemente in das Bild der gesellschaftlichen Zustände, wie sie für die historischen Vorgänge der Opernhandlung typisch waren“⁶⁴

erkennen.

Seine Schlussfolgerung lautet:

„Das persönliche tragische Schicksal Katerinas geht hier auf in dem des russischen Volkes. Der Bogen von der individuellen Tragödie zur gesellschaftlich bedeutsamen, sozialen Tragödie ist hergestellt.“⁶⁵

Interessant ist seine Herangehensweise an die Affäre um den vernichtenden Prawda-Artikel *Chaos statt Musik*, den er auf eine sehr subtile Art entschärfen möchte. Die Inszenierung der Aufführung in Moskau, die Stalin besuchte, strich laut Kröplin zu sehr die „grausame, stark auf Individuelles eingegrenzte“ Leskow-Story hervor und weniger den „sozialistisch-humanistischen Gehalt“⁶⁶. Er bedauert die heftigen Anfeindungen, unter denen der Komponist in Folge zu leiden hatte und schiebt diese hauptsächlich auf die Betonung der falschen Handlungselemente verschiedener zeitgenössischer Inszenierungen. Dass die Partei allerdings nur aufgrund der Aufführungsgeschichte eines Werkes so harsch mit einem Künstler verfährt, scheint ein wenig weit hergeholt zu sein. Kröplin räumt dem Prawda-Artikel und seinen Folgen insgesamt nicht besonders viel Platz ein. Einmal heißt es ausweichend: „Der Ansatz dieser Kritik, die sich frontal gegen die *Lady Macbeth* richtete, konnte in seiner Verallgemeinerung durchaus nützlich sein.“⁶⁷

Im Kapitel „Die Oper in der Kritik“ stehen dazu nur zwei Sätze:

„Am 28. Januar 1936 erschien in der *Prawda* [...] jener bereits mehrfach erwähnte Artikel *Sumbur wместо музыки*. Alle früheren kritischen Einwände nun konzentrierend und dabei jetzt auch die Musik pauschal verurteilend, wurde die *Lady Macbeth* des Mzensker Landkreises als volksfeindliches und formalistisches Werk diffamiert.“⁶⁸

⁶³ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 205.

⁶⁴ *Ibid.*, S. 206.

⁶⁵ *Ibid.*, S. 207.

⁶⁶ *Ibid.*, S. 215.

⁶⁷ *Ibid.*, S. 181.

⁶⁸ *Ibid.*, S. 243.

Kröplin übersetzt den Titel des Artikels an dieser Stelle nicht, sondern erst im Anhang, in dem der ganze Artikel abgedruckt ist, bis auf einen Satz: „Dies ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.“ In Kröplins Übersetzung fehlt diese als Drohung zu verstehende Schlussformel, gibt sie doch in sehr direkter Weise Aufschluss über die stalinistischen Säuberungsaktionen.⁶⁹

In der Übersicht über die Rezensionsgeschichte von *Lady Macbeth* weist Kröplin darauf hin, dass nach dem denkwürdigen Prawda-Artikel Kritiker, die vordem dem Werk noch wohlwollend gegenübergestanden hätten, plötzlich ihren Standpunkt änderten und quitiert dies mit Milde: „Dies geschah sicher aus der ehrlichen Überzeugung, ihre eigenen bisherigen Standpunkte überprüfen und korrigieren zu müssen.“⁷⁰

Das Kapitel über Schostakowitsch schließt er folgendermaßen:

„Schostakowitschs Opernwerk ist für das sozialistische Musiktheater in der Sowjetunion und in den sozialistischen Staaten beispielhaft in doppelter Hinsicht. Zum einen ist es überzeugender Beleg für den repräsentativen künstlerischen Aufschwung im damals ersten sozialistischen Land der Welt. [...] Zum anderen aber ist es seit den 60er Jahren in zunehmendem Maße Bestandteil in der Theaterpraxis, im Opernrepertoire vieler Länder und gilt zu Recht als modellhaftes Vorbild sozialistisch-realistischen Künstlertums überhaupt.“⁷¹

Kröplin räumt Schostakowitschs Operschaffen zwar den Stellenwert ein, der ihm gebührt, orientiert sich jedoch stark an überholter Diktion und sowjetischen Denkmustern.

⁶⁹ Vgl. Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 567-569; Wolter, Günther, „Das Etikett ‚Volksfeind‘ blieb für immer an mir kleben“, in: „*Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*“. *Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, Hg. Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997, S. XVII.

⁷⁰ Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 244.

⁷¹ *Ibid.*, S. 293.

2.4. Aufführungsgeschichte und politisches Umfeld

2.4.1. Uraufführung und Pressestimmen

Lady Macbeth von Mzensk wurde am 22. Januar 1934 im Maly-Theater⁷² in Leningrad uraufgeführt. Zwei Tage später folgte die Premiere im Moskauer Nemirowitsch-Dantschenko-Theater.⁷³ Die beiden Inszenierungen unterschieden sich grundlegend voneinander und verbuchten beide einen großen Erfolg bei Publikum und Presse. Innerhalb von fünf Monaten nach der Uraufführung kam das Maly-Theater auf 36 Vorstellungen der Oper.⁷⁴ Von offizieller Seite der Theaterverwaltung gab es aufgrund der positiven Aufnahme einen Erlass, dass die *Lady Macbeth*

„[...] den Beginn der großartigen Blüte des sowjetischen Operschaffens auf der Grundlage des historischen Beschlusses des Zentralkomitees der Kommunistischen Allunionspartei vom 23. April 1932 darstelle“.⁷⁵

Die Oper verblüffte ihre Hörerschaft durch die schillernden Einfälle, die neuartige Orchestrierung, die eine Palette von grell bis intim bot, die plastische Schilderung der Figuren, einem Balanceakt zwischen Satire und Tragödie, rasch wechselnder Handlungseinheiten und Perspektiven. Dazu kam die explizite Schilderung der Erotik, es wurde nichts mehr „nur“ angedeutet, sondern farbenreich geschildert – ein vorhersehbarer Angriffspunkt für Stalin, der sexuelle Szenen in der Kunst für unangebracht hielt.⁷⁶ Sergej Eisenstein äußerte im Kreis seiner Studenten folgendes: „Das Thema der ‚biologischen‘ Liebe wird in der Musik sehr lebensnah ausgedrückt.“⁷⁷ Sergej Prokofjew bemerkte drastischer: „Das ist schweinische Musik – die Wellen der Lust hören einfach nicht auf!“⁷⁸

„In Schostakowitschs zweiter Oper suchen Mann und Frau Erlösung vom tötenden Alltag in der Sexualität. Schostakowitsch ahmte mit naturalistischen Effekten das Stöhnen, Schreien, das bewegte Auf und Ab nach. Dies alles ist ganz trivial auf den Beischlaf bezogen, gleichzeitig aber verweist das ‚unpassende‘ Instrumentarium, so der Posaunen-Ton, auf eine zweite mitzuhörende und damit auch mitzudenkende Ebene: Sexualität ist Erlösung der Seele durch das Fleisch, zugleich ist das Fleisch sterblich, das Jüngste Gericht das Ende der Erlösung. Dieser Posaunenklang als zweite

⁷² Oftmals auch MALEGOT genannt.

⁷³ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 174.

⁷⁴ Vgl. *ibid.*, S. 178.

⁷⁵ Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 158.

⁷⁶ Vgl. *ibid.*, S. 154.

⁷⁷ Sergej Eisenstein zitiert nach Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 155.

⁷⁸ Sergej Prokofjew zitiert nach *ibid.*, S. 155.

mitzudenkende Ebene, als Hinweis auf das Jüngste Gericht, hat Alban Bergs *Wozzeck* zum Vorbild.“⁷⁹

Der Triumph des Werkes verbreitete sich schnell und so zeigte sich bald der Westen interessiert: Teile der Oper wurden Ende 1934 von Artur Rodzinski in New York und im Januar 1935 von Toscanini dirigiert, auch die BBC brachte das Werk im Mai. Im Jahr 1935 fanden Premieren in Buenos Aires, Zürich, Cleveland, an der New Yorker Met, Philadelphia, Ljubljana, Bratislava und Stockholm statt.⁸⁰

Die Oper wurde vom Publikum gefeiert. In der westlichen Presse jedoch sah sich Schostakowitsch neben viel Zustimmung auch herber Kritik ausgesetzt. Anlässlich der Premiere von *Lady Macbeth* in New York 1935 schrieben die Zeitungen, dass Schostakowitsch „zweifelloos der erste führende Komponist von pornographischer Musik in der Geschichte der Oper“⁸¹ sei und nannten das Werk „Schlafzimmer-Oper“.⁸² Die New York Times ließ sich zu einem Verriss hinreißen und argumentierte, dass „die billigsten, augenfälligsten Effekte [...] den wildesten Applaus erhielten“⁸³ und die Oper eine

„[...] lose Zusammenstellung billiger Tricks, voll von Reminiszenzen, ohne Originalität oder schöpferische Kraft, versehen mit einem kommunistisch gefärbten Libretto, das düster, überzeichnet, naiv und sensationslüstern wirkt“⁸⁴

sei. Schostakowitsch wurde dabei auch direkt angegriffen: „... man wundert sich einfach über die Unverschämtheit des Komponisten und seinen Mangel an Selbstkritik.“⁸⁵

Im gleichen Tonfall verfahren die Kritiker nach der ersten Aufführung des Werkes in der BRD 1959 in Düsseldorf. Scharfe Kritik übte unter anderem der westdeutsche Komponist und Dirigent Edmund Nick:

„Es wurde ein Erfolg des brutalen Opern-Realismus ... Der Verismus, mit dem eine durch einen Bettvorhang nur halbverhüllte Notzuchtszene musikalisch illustriert wird, gehört zum Degoutantesten, wofür die Musik je in Anspruch genommen wurde.“⁸⁶

⁷⁹ Neef, „Infragestellungen. Der Künstler und die Macht“, S. 40.

⁸⁰ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 178.

⁸¹ William James Henderson in der New York Sun, 9. Februar 1935, zitiert nach Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 156.

⁸² Meyer, *Schostakowitsch*, S. 180.

⁸³ Olin Downes in New York Times zitiert nach Meyer, *Schostakowitsch*, S. 180.

⁸⁴ Ibid., S. 180-181.

⁸⁵ Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 156.

⁸⁶ Edmund Nick zitiert nach Wolter, *Dmitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie*, S. 39.

Auch in der BRD wurde der Vorwurf der Pornografie bemüht und Schostakowitsch in der Tageszeitung *Düsseldorfer Mittag* zum „Meister der musikalischen Pornografie“ gemacht.⁸⁷

⁸⁷ Wolter, *Dmitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie*, S. 39.

2.4.2. Die Prawda-Kampagne gegen Schostakowitsch

„Warten auf die Exekution, ist eines der Themen, die mich mein Leben hindurch gemartert haben. Viele Seiten meiner Musik sprechen davon.“⁸⁸

Josef Stalin sah sich gemeinsam mit einigen hochgestellten Genossen am 17. Januar 1936 Iwan Dserschinskis Oper *Der stille Don* an. Er befand das Werk als positiv und förderlich für die sowjetische Opernlandschaft und lobte den Komponisten, was umgehend an die gesamte sowjetische Presse durchdrang.⁸⁹ Am 26. Januar 1936 besuchte er eine Vorstellung der *Lady Macbeth* in Moskau. Schostakowitsch wurde ins Bolschoi-Theater zitiert. Stalin jedoch rief ihn weder in einer der Pausen noch nach der Aufführung zu sich. Gerüchten zufolge habe Stalin folgendes Bonmot getätigt: „Das ist Blödsinn und keine Musik!“⁹⁰ Laut glaubhafter Berichte war Schostakowitsch nach der Vorstellung außer sich. Ein Grund für die Verstimmung Stalins könnte gewesen sein, dass die Blechbläsersektion verstärkt worden war und enorm laut spielte. Die Regierungsloge, situiert direkt über den Blechbläsern, musste davon überdurchschnittlich betroffen gewesen sein.⁹¹

Am 28. Januar 1936 erschien in der Zeitung *Prawda*, dem Sprachrohr der kommunistischen Parteileitung, ein Artikel mit dem Titel *Chaos statt Musik – über die Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, in dem die Oper auf das Übelste verrissen und Schostakowitschs Komposition verunglimpft wurde. Da der Artikel nicht unterzeichnet war, musste davon auszugehen werden, dass er direkt von der Parteiführung abgesegnet worden war.⁹² Wolkow vertritt die These, dass Stalin selbst den Text diktiert zu haben schien. Der Artikel ist von Wiederholungen durchzogen, ein bekanntes wesentliches Stilmittel Stalins. Außerdem benutzte Stalin den Begriff „Chaos“ bereits bei einem von ihm unterzeichneten *Prawda*-Artikel am Tag zuvor. Schostakowitsch selbst schien überzeugt von Stalins Urhebererschaft; die Zeilen waren ganz offensichtlich nicht von einem Musikwissenschaftler verfasst, da manche musikalisch-beschreibenden Wendungen sehr ungelenk klangen. Ein Redakteur hätte diese bestimmt gestrichen, wenn sie nicht von höchster Stelle angeordnet worden wären.⁹³

⁸⁸ Neef, „Infragestellungen. Der Künstler und die Macht“, S. 33.

⁸⁹ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 222.

⁹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 224.

⁹¹ Vgl. Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 164.

⁹² Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 227.

⁹³ Vgl. Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 169.

Einerseits bestand der Artikel aus Schilderungen der Opernmusik und Kritik der Aufführung im Bolschoi-Theater, andererseits wurden politische Aussagen getroffen und Schostakowitsch des Formalismus und Naturalismus angeklagt. Dieser Vorwurf war nicht neu, bereits 1935 hatte sich Schostakowitsch in einem Zeitungsartikel verteidigt:

„Diese Vorwürfe nahm ich in keiner Weise an und nehme ich nicht an. Ich war nie ein Formalist und werde nie einer sein. Irgendein beliebiges Werk aus dem Grunde als formalistisch anzuprangern, weil seine Sprache kompliziert und manchmal nicht sofort verständlich ist, das ist eine unzulässige Leichtfertigkeit.“⁹⁴

Stalin sah in der Kunst ein Mittel zum Zweck, nämlich als Instrument der politischen Erziehung und Kontrolle zu wirken, die gesellschaftliche Moral zu stärken und eine neue, starke Sowjetunion zu schaffen. Dazu passte der exaltierte Expressionismus eines Schostakowitsch nicht, der überdies dem persönlichen Geschmack des Diktators nicht im Mindesten entsprach.⁹⁵

Doch – dem ersten Schock nicht genug – folgte am 6. Februar ein zweiter desaströser Artikel in der Prawda, erneut als redaktioneller Artikel angelegt. Dieses Mal wurde Schostakowitschs komisches Ballett *Heller Bach* angegriffen und vernichtet – verwunderlich, angesichts der Tatsache, dass sowohl Thematik als auch Musik ganz der Linie des Diktators entsprachen. *Der helle Bach* handelt vom Leben in einem Kolchos im Kuban-Gebiet und war eine unterhaltsame Show aus einer Reihe von Tanznummern, melodios und einfach orchestriert.⁹⁶

Kurz darauf folgte ein dritter redaktioneller Artikel über Schostakowitsch in der Prawda (13. Februar) mit dem Titel „Eine klare und einfache Sprache in der Kunst“.⁹⁷ Ein einziger Künstler, noch dazu ein Musiker, der einem Massenpublikum unbekannt war und bleiben würde, war der Zeitung innerhalb kürzester Zeit drei Artikel wert. Die Oper musste Stalin enorm irritiert haben und zu einer Art „Kurzschlussreaktion“ verleitet haben. Der Grund, warum an Schostakowitsch zwar ein Exempel statuiert wurde, nicht jedoch bis zum Äußersten gegangen wurde, nämlich seiner physischen Vernichtung, liegt im Dunkeln. Ein Grund dafür mag die internationale Bekanntheit des Komponisten gewesen sein, ein anderer die Unterstützung durch die russische Kulturelite, diese vor allem repräsentiert durch Maxim Gorki.

⁹⁴ Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 166-167.

⁹⁵ Vgl. *ibid.*, S. 174.

⁹⁶ Vgl. *ibid.*, S. 177.

⁹⁷ Vgl. *ibid.*, S. 179-180.

Nachdem der Komponist ganz offensichtlich bei Stalin nicht gut angeschrieben war, fühlten sich zahlreiche Kollegen wie auch andere Vertreter des Musiklebens bemüßigt, Schostakowitsch und sein Werk anzugreifen. Feigheit und Boshaftigkeit kannten keine Grenze; Personen, die *Lady Macbeth von Mzensk* bei der Uraufführung noch gelobt hatten, änderten plötzlich ihre Meinung und zerpflückten das Werk. Selbst angebliche Freunde mieden die nunmehrige *persona non grata*. Schostakowitsch zog sich enttäuscht zurück, zweifelsohne hatten ihn die Angriffe schwer getroffen. Die Oper sowie der *Helle Bach* wurden aus den Spielplänen der aufführenden Häuser genommen.⁹⁸

Im Gegensatz dazu fand der Dichter Maxim Gorki als einer der wenigen lobende Worte und verteidigte Schostakowitsch nach dem Angriff durch den Prawda-Artikel brieflich an Stalin.

„'Chaos', wieso eigentlich? Worin und wie drückt es sich aus, dieses ‚Chaos‘? Hier hätten die Musikkritiker eine technische Bewertung der Musik Schostakowitschs vornehmen müssen. Was dann letztlich im *Prawda*-Artikel geschrieben stand, war nur der Freibrief für eine Horde talentloser Pfuscher, jetzt die Hatz auf Schostakowitsch zu eröffnen.“⁹⁹

Das Jahr 1936 brachte generell eine Verschärfung der Lage sämtlicher Künstler mit sich. Die Prawda-Artikel gegen Schostakowitsch blieben nicht allein. Die ganze Kampagne schien von langer Hand geplant, es gab mehrere Artikel gegen Formalismus: in der Filmkunst (13. Februar), in der Architektur (20. Februar), in der Malerei (1. März) und im Theater (9. März).¹⁰⁰ Zeitgleich kündigte einer der engsten Gefolgsmänner Stalins, Iwan Gronski, in der Prawda an, dass man im Kampf gegen Formalisten „alle Mittel der Einflussnahme bis hin zu physischen zum Tragen bringen“ werde.¹⁰¹

Verhaftungen und Hinrichtungen nahmen stark zu, der Terror des Regimes nahm nun ganz unmittelbar Einfluss auf das kulturelle Leben der Sowjetunion. In den folgenden Jahren wurden vielfach Künstler und deren Familien verhaftet und hingerichtet, Schostakowitsch hatte diese Umstände vor Augen und rechnete selbst stets mit seiner eigenen Verhaftung. Am 7. Februar 1936 kam es zu einem Gespräch zwischen Schostakowitsch und dem Vorsitzenden des Komitees für Kunstangelegenheiten Platon Kerschenezew, der im direkten Auftrag Stalins ein

⁹⁸ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 228-230.

⁹⁹ Maxim Gorki zitiert nach Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 185.

¹⁰⁰ Vgl. *ibid.*, S. 175.

¹⁰¹ Vgl. *ibid.*, S. 189.

Gespräch mit dem Komponisten führen sollte. Mehrere Vorschläge wurden an den Komponisten herangetragen, unter anderem sollte er besser durch das Land reisen und Volkslieder sammeln und aufzeichnen, die künftigen Libretti für Opern vorher absegnen lassen und während der Kompositionsvorgänge bereits fertige Teile vor einem Publikum bestehend aus Bauern und Arbeitern aufführen lassen. Außerdem wurde er gefragt, ob er die im Prawda-Artikel geäußerte Kritik bejahe. Dies abzulehnen hätte Schostakowitschs Untergang bedeutet. Er erklärte, dass er „das meiste akzeptiere, aber nicht alles verstanden habe“. Nach diesem Gespräch wurde wohl auf höchster Ebene entschieden, Schostakowitsch weiter leben und arbeiten zu lassen.¹⁰²

Was dies für das Gefühlsleben des Künstlers bedeutet haben muss, lässt sich nur ansatzweise ermessen. Tatsache ist, dass Schostakowitsch ab jenen Tagen immer wieder über Selbstmord nachdachte. Der vierte Satz seiner Symphonie Nr. 13 trägt den Titel „Ängste“ und beruht auf einem Gedicht des Dichters Jewgeni Jewtuschenko. Hier hat der Komponist zweifelsohne seine Gefühle eingearbeitet und zu Papier bringen können. Kein Wunder, dass die Behörden mit eben diesem Werk wenig Freude hatten und versuchten, jegliche Aufführung trotz des unglaublichen Erfolges der Uraufführung zu unterbinden.¹⁰³

Im Juni 1937 wurde er kurzfristig verhört und musste mit dem Schlimmsten gerechnet haben, als dann das Los doch seinen Peiniger, den Offizier Sakrewski, traf, der noch – ehe er Schostakowitsch hatte verhaften lassen können – auf Befehl Stalins erschossen wurde.¹⁰⁴

Die Frage, warum Schostakowitsch im Endeffekt nie verhaftet wurde, bleibt ungeklärt. Offenbar musste es Stalin doch daran gelegen gewesen sein, den jungen Komponisten aller Schikanen zu Trotz unbehelligt zu lassen. Gründe für eine Verhaftung hätten sich wohl genug konstruieren lassen, immerhin hatte Schostakowitsch engen Kontakt zu „Volksfeinden“ wie Meyerhold¹⁰⁵ und

¹⁰² Vgl. Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 201ff.

¹⁰³ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 449.

¹⁰⁴ Vgl. *ibid.*, S. 232-233.

¹⁰⁵ Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940) war ein russischer Schauspieler und gilt als einer der bedeutendsten Theaterregisseure des 20. Jahrhunderts. Ab 1920 leitete er das gesamte sowjetische Theaterwesen und entwickelte ein radikal antirealistisches Theaterkonzept. Meyerhold wurde 1939 verhaftet und 1940 hingerichtet.

Tuchatschewski¹⁰⁶. Auch seine Familie blieb nicht verschont: sein Schwager der Physiker Wsewolod Frederix, wurde verbannt und seine Schwester Marija mit der Verbannung nach Sibirien bedroht.¹⁰⁷

Inmitten dieser Hölle schaffte es Schostakowitsch dennoch, weiter kreativ tätig zu sein und stellte das Komponieren nicht ein.

Der Prawda-Artikel hatte auch Einfluss auf Schostakowitschs rege publizistische Tätigkeit. Hatte er sich zuvor in zahlreichen Aufsätzen und Artikeln zu Opernfragen im Allgemeinen geäußert und seine beiden Opern erläutert, brachen diese Bestrebungen mit 1936 abrupt ab. Erst ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre, sicherlich korrelierend mit Stalins Tod 1953, und dann verstärkt in den 60er Jahren war wieder von Schostakowitsch zu lesen.¹⁰⁸

Das Genre Oper beschäftigte den Komponisten sehr. Obwohl nur zwei Opern von ihm fertiggestellt wurden, gibt es zahlreiche Aufzeichnungen zu weiteren Opernprojekten und Werkfragmente. Warum diese nicht ausgeführt wurden, kann nur Anlass von Spekulationen sein. Faktum ist, dass *Lady Macbeth von Mzensk*, seine zweite – und letzte – Oper, Anlass für die gravierenden Probleme mit der politischen Führung war. Dass der Vierte Akt von *Lady Macbeth von Mzensk* nicht nur als Entlarvung des zaristischen Russlands gesehen werden konnte, sondern deutliche Parallelen zum herrschenden Regime und dem alltäglichen Schrecken von Verhaftung, Folterung und Deportation aufwies, mag auch den Funktionären der Kommunistischen Partei aufgefallen sein. Auf der Hand liegt, dass Werke des Musiktheaters aufgrund des Vorhandenseins einfacher deutbarer Elemente wie Libretto und Szenerie angreifbarer sind als das rein symphonische Schaffen.

¹⁰⁶ Michail Nikolajewitsch Tuchatschewski (1893-1937) war ein sowjetischer Armeeführer und stand für eine Modernisierung der sowjetischen Streitkräfte. Als Marschall der Sowjetunion trug er den Beinamen „Der rote Napoleon“. 1937 wurde er im Zuge einer der großen „Säuberungsaktionen“ auf Stalins Befehl hingerichtet.

¹⁰⁷ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 232.

¹⁰⁸ Vgl. Kröplin, *Frühe sowjetische Oper*, S. 257.

2.4.3. Von *Lady Macbeth von Mzensk* zu *Katerina Ismailowa*

Die Entstalinisierung mit Beginn der Chruschtschow-Ära schlug sich auch im Kulturbereich nieder. Viele Künstler wurden rehabilitiert, die Verbrechen Stalins und seines Umfelds konnten endlich thematisiert werden, ohne Gefahr zu laufen, verhaftet und deportiert zu werden. Dennoch bestand neben dem fortschrittlichen Lager, das ein Tauwetter herbeigesehnt hatte und neue künstlerische Möglichkeiten im Lichte von Toleranz und einem Ansatz von Liberalismus witterte, weiterhin ein stark stalinistisches Lager. Chruschtschow selbst erhob Literatur, Musik und bildende Kunst zur Chefsache und umgab sich gerne mit den führenden Künstlern der Sowjetunion.¹⁰⁹ Westliche Künstler wie Leonard Bernstein und Glenn Gould konnten ins Land einreisen. Igor Strawinski wurde nach Russland eingeladen und traf dreimal auf Schostakowitsch, wobei diese Treffen ohne künstlerische Konsequenz blieben, zu entfernt waren die beiden Komponisten in ihren Positionen.¹¹⁰ Schostakowitsch selbst wurde per Parteibeschluss *Über die Berichtigung der Fehler...* rehabilitiert. Durch die wiedergewonnene künstlerische Handlungsfreiheit bestärkt, konnte die Vierte Symphonie Schostakowitschs, 25 Jahre nach ihrer Entstehung, aufgeführt werden, ein Ereignis, das dem Komponisten viel bedeutet haben musste.¹¹¹

Außerdem wurde die Renaissance der *Lady Macbeth von Mzensk* eingeläutet.¹¹² Auf Schostakowitschs Bitte hin wurde im März 1956 eine Sonderkommission des Kulturministeriums einberufen, welche über die Wiederaufführung des Werkes zu entscheiden hatte. Diese lehnte das Ansuchen des Komponisten zunächst unter Berufung auf die altbekannten Einwände ab.¹¹³

Erst 1962 konnte eine Neuproduktion am Stanislawski-und-Nemirowitsch-Dantschenko-Theater in Moskau realisiert werden. Die Neufassung der Oper – mittlerweile unter dem Titel *Katerina Ismailowa* – beinhaltet zahlreiche Änderungen. Insbesondere das Libretto wurde entschärft, als anstößig empfundene Passagen umgeschrieben. Gerade die Bereinigung in dieser Hinsicht verstärkte die

¹⁰⁹ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 435-436.

¹¹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 439-440.

¹¹¹ Vgl. *ibid.*, S. 442.

¹¹² Vgl. Weiss, „Musik und Sprache als Waffen des Widerstands: der Kasus Schostakowitsch“, S. 25.

¹¹³ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 456.

Opferposition Katerinas erheblich: Indem ihre sexuell konnotierten Äußerungen und Wünsche eliminiert wurden, gewann ihre Rolle eine größere Distanz zu ihrer Täterschaft.¹¹⁴ Die Gesangspartien als auch die Instrumentierung wurden vereinfacht und zwei Orchesterzwischenstücke, eines zwischen dem ersten und dem zweiten Bild, das andere zwischen siebtem und achten Bild hinzugefügt. Die berüchtigte „Beischlafmusik“ im dritten Bild entfernte Schostakowitsch. Am Ende der Oper kam folgender Satz hinzu: „Wird denn der Mensch für solch ein Leben geboren?“ Dies sollte als Zugeständnis an die offizielle Kritik gewertet werden.¹¹⁵ Rüdiger Haußmann liefert eine penible Auflistung aller Änderungen in seinem Band über die Oper.¹¹⁶

Dennoch war die Probezeit für *Katerina Ismailowa* mit Spannungen behaftet, da davon auszugehen war, dass eine Aufführung auch kurzfristig noch gestoppt werden konnte. Eine Kommission aus Experten sollte während der finalen Probenphase entscheiden, ob die Vorstellung wie geplant über die Bühne gehen konnte, was auch in letzter Minute genehmigt wurde. Am 20. Dezember fand die Premiere statt, die einen ungeheuren Jubelsturm nach sich zog:

„Eigentlich stand an diesem Abend Rossinis *Barbier von Sevilla* auf dem Programm. Obwohl in Moskau seit einigen Tagen fast alle, die daran interessiert waren, von der geplanten Aufführung von *Katerina Ismailowa* wußten, blieb Rossinis Name auf den Plakaten unangetastet. Die Änderung wurde erst kurz vor der Aufführung vorgenommen...“¹¹⁷

Ab diesem Zeitpunkt genehmigte Schostakowitsch keine Produktion der alten Fassung mehr – eine Konzession an das Regime. Mehrere Jahre hindurch wurde diese Produktion in Moskau aufgeführt und auch in vielen anderen sowjetischen Opernhäusern gespielt. Inszenierungen von *Katerina Ismailowa* kamen bald darauf in Polen, der Tschechoslowakei, Jugoslawien, Ungarn, Deutschland, Italien, den Niederlanden, Großbritannien und Österreich heraus.¹¹⁸

¹¹⁴ Vgl. Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 34.

¹¹⁵ Vgl. Meyer, *Schostakowitsch*, S. 457-458.

¹¹⁶ Vgl. Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 36-42.

¹¹⁷ Meyer, *Schostakowitsch*, S. 458.

¹¹⁸ Vgl. *ibid.*, S. 459.

Durch die Schallplattenaufnahme der Originalfassung unter dem Dirigat von Mstislaw Rostropowitsch 1978 wurde die ursprüngliche *Lady Macbeth von Mzensk* dem Publikum wieder nähergebracht und ab diesem Zeitpunkt eher der ersten Fassung der Vorzug gegeben.¹¹⁹

¹¹⁹ Vgl. Haußmann, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“*, S. 2.

2.5. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch

1979 wurden von Solomon Wolkow, einem russischen Musikwissenschaftler, Dmitri Schostakowitschs Memoiren herausgegeben. Wolkow bekam nach der Fertigstellung Schostakowitschs Erlaubnis zu einer posthumen Veröffentlichung. Er reiste 1976 nach New York aus, wohin zuvor das Manuskript geschmuggelt worden war und veröffentlichte es wie vereinbart vier Jahre nach Schostakowitsch Tod.¹²⁰

Die Memoiren sind als Abrechnung des Komponisten mit dem System zu verstehen. Schostakowitsch demaskierte das herrschende System, wendete sich gegen hohe Musikfunktionäre und Kollegen, klagte die am eigenen Leib erfahrenen Missstände des politischen Regimes an und entsprach in keiner Weise dem Bild, das der Staatsapparat zwanghaft offiziell von ihm zu zeichnen versuchte. All die Kritik, die ihm in seinem Heimatland öffentlich auszusprechen versagt blieb, packte er in seine Musik, in der er sich mit aller Kraft gegen die Gräuel des Regimes auflehnte.

Unmittelbar nach Erscheinen des Werks entbrannte eine heftige Diskussion um die Echtheit der Aussagen des Komponisten. Von offizieller Staatsseite der UdSSR wurde mit allen Mitteln versucht, das Buch als Fälschung zu entlarven und den Autor zu diskreditieren, die in der UdSSR verbliebene Familie und Freunde Schostakowitschs wurden dazu angehalten, gegen das Buch und dessen Autor auszusagen. Vermutet wird, dass der KGB in der Sache nichts unversucht ließ, bereits die Veröffentlichung zu unterbinden und als dies nicht erfolgreich war, eine Kampagne gegen Wolkow zu starten. In den 80ern war der wissenschaftliche Kanon tatsächlich mehrheitlich übereingekommen, Schostakowitschs Memoiren als Fälschung abzutun.¹²¹ Erst mit der Bestätigung durch Schostakowitschs Sohn Maxim, dass an der Echtheit der Aussagen des Komponisten nicht zu zweifeln sei, wendete sich das Blatt – bezeichnenderweise nach Maxims Emigration in den Westen.

„Alles was in dem Buch über die Verfolgung meines Vaters und die politischen Umstände gesagt wird, entspricht voll und ganz der Wahrheit. Die dort gewählte Sprache erkenne ich zum größten Teil als die meines Vaters wieder.“¹²²

¹²⁰ Vgl. Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, S. 35.

¹²¹ Vgl. Koball, „Vom Machtwerk zum Authentikum – Der Zickzack-Kurs um die Authentizität von Dmitri Schostakowitschs Memoiren“, S. 6.

¹²² Maxim Schostakowitsch zitiert nach *ibid.*, S. 6.

In der westlichen Presse überwog wenig überraschend der Glaube an die Authentizität der Memoiren.¹²³

Nach dem Ende der Sowjetunion fiel es einigen Weggefährten und Künstlern aus dem Umfeld des Komponisten leichter, sich in die Debatte einzubringen. Die Mehrheit der Stimmen fand sich auf Wolkows Seite. In den 90er Jahren kam es aufgrund der einfacheren politischen Situation zu neuen Publikationen¹²⁴ auf dem Feld der Musikwissenschaft und zur Veröffentlichung von Originaldokumenten¹²⁵, welche die Echtheit der Memoiren weiter untermauern. Gleichzeitig wurde publik, dass zahlreiche der von Schostakowitsch unterzeichneten Artikel und Beiträge nicht den Komponisten selbst als Urheber haben, sondern von Kulturfunktionären verfasst wurden.¹²⁶ Dies trägt alles dazu bei, das Bild des Komponisten, das in den Memoiren vor dem Leser entsteht, weiter glaubhafter erscheinen zu lassen: als ein vom Regime Unterdrückter und für Parteizwecke Missbraucher, der nicht mit seinem Leben für seine persönliche Freiheit bezahlen wollte, aber die versteckte Botschaft von Humanität und Freiheit der Nachwelt in seiner musikalischen Verlässenschaft hinterlässt.

¹²³ Vgl. Frei, Marco F., „Halbwahrheiten und Trägheit. Die Schostakowitsch-Forschung zu Beginn des neuen Jahrhunderts“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 50-78; S. 63.

¹²⁴ Genannt seien Elizabeth Wilsons *Shostakovich. A Life remembered*. Ian McDonalds *The New Shostakovich* und *Shostakovich Reconsidered* von Dmitri Feofanov und Allan Ho.

¹²⁵ Insbesondere des Briefwechsels zwischen Schostakowitsch und seinem Freund Isaak Glikman, einem Theaterwissenschaftler und -kritiker.

¹²⁶ Koball, „Vom Machtwerk zum Authentikum – Der Zickzack-Kurs um die Authentizität von Dmitri Schostakowitschs Memoiren“, S. 1f.

3. *Il Prigioniero* von Luigi Dallapiccola

3.1. Einordnung

Luigi Dallapiccolas Oper *Il Prigioniero* nimmt eine herausragende Rolle im Kanon der Opern um das Thema der Gefangenschaft ein. Das Werk spielt zur Gänze im Gefängnis bis auf die Ausnahme der Finalszene im Garten, in welchem der Gefangene jedoch nur kurz der Illusion der Freiheit erliegt, in Wahrheit jedoch den Herrschaftsbereich des Großinquisitors nie verlassen hat. Bereits der Titel beschäftigt sich mit dem Subjekt der Gefangenschaft, nämlich dem gefangenen Individuum. Kein anderes Werk des Musiktheaters thematisiert dermaßen direkt Gefangenschaft, die Konsequenzen dieses Zustandes für das Individuum und die universelle Bedeutung von Freiheit.

Doch nicht nur im Kontext der Gefängnisliteratur für die Opernbühne ist das Werk bemerkenswert: Gerade innerhalb des musikdramatischen Schaffens Dallapiccolas hat *Il Prigioniero* eine besondere Bedeutung. Ein Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Heranreifen des Komponisten und der politischen Entwicklung des Menschen Dallapiccola lässt sich nicht leugnen und exakt an dieser Oper festmachen. Ist die Einstellung Dallapiccolas während der frühen Jahre des italienischen Faschismus nicht eindeutig zu deuten, wird in seinem Schaffen ein Bekenntnis gegen Totalitarismus und Beschneidung der Freiheit niedergeschrieben – zeitlich parallel zur Implementierung von Rassengesetzen in Italien im September 1938 – einem der Achsen-Übereinkunft zwischen Deutschland und Italien geschuldeten Zugeständnis Mussolinis an Hitler. Doch ist *Il Prigioniero* nicht nur als politisches Stück zu qualifizieren, sondern hat darüber hinaus eine tief religiöse Motivation. Der Inhalt ist vor dem Hintergrund der spanischen Inquisition angesiedelt und sowohl Libretto als auch Musik weisen zahlreiche religiöse Konnotationen auf, auf die genauer eingegangen werden soll.

Il Prigioniero ist die zweite von drei Opern des Komponisten und steht so in einer Mittlerrolle zwischen den anderen beiden Opern *Volo di notte* (1940) und *Ulisse* (1968). Als Verbindungsglied fungiert sie darüber hinaus zwischen zwei anderen Werken Dallapiccolas: den *Canti di prigionia* (1938), den „Gesängen aus der Gefangenschaft“, und den *Canti di liberazione* (1955), den „Befreiungsgesängen“.

Gemeinsam bilden die drei Werke ein Triptychon, das sich gegen politische Willkür, Terror und Verfolgung richtet und losgelöst von persönlichen Einzelschicksalen und unabhängig von einer zeitlichen oder örtlichen Einordnung verstanden werden will. Mit den zuvor komponierten *Canti di prigionia* besteht ein besonders enger musikalischer Zusammenhang: der erste Tetrachord der Reihe des Gebets in *Il Prigioniero* ist der gleiche, mit dem das Thema der *Canti* geschlossen wird.¹²⁷

Die *Canti di prigionia* sowie *Il Prigioniero* wurden in den angespannten Vorkriegsjahren bzw. während des Krieges geschrieben, die *Canti di liberazione* in den Nachkriegsjahren (1951-1955). Alle drei Werke zählen zur *musica impegnata*, die Jürg Stenzl als „Musik, die auf eine politische Situation der Gegenwart unmittelbar reagiert hatte und in diese, kritisches Bewusstsein stiftend, direkt eingreifen sollte“ definiert.¹²⁸

Luca Mancini spricht in seiner Werkanalyse¹²⁹ von drei unterschiedlichen Ebenen des Werkes: eine historische Ebene ergibt sich aufgrund genauer geografischer und politischer Angaben, die sich auf die Glaubenskriege im Europa des 16. Jahrhunderts zwischen Katholiken und Protestanten beziehen. Eine „dimensione metastorica“, also eine „metahistorische“ Ebene, wird durch die bewusste Abstrahierung der agierenden Personen eingeführt. Weder „Il Prigioniero“ (der Gefangene), noch „La Madre“ (die Mutter), „Il Carceriere“ (der Kerkermeister), „Due Sacerdoti“ (zwei Priester), „Un Fra Redemptor“ (Folterknecht) oder „Il Grande Inquisitore“ (der Großinquisitor) tragen eine Namensbezeichnung.

Dazu kommt drittens eine „dimensione religiosa“, die dem Werk den – dem Komponisten am Herzen liegenden – ethischen Grundgehalt verleiht:

„Quest’ultima (dimensione) permette di superare la contraddizione storia/metastoria, dando all’opera uno spessore etico-morale, che è poi un elemento costante della produzione cosiddetta impegnata di Dallapiccola.“¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Mancini, Luca, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, in: *Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario*, Hg. Arrigo Quattrocchi, Lucca: Libreria Musicale Italiana 1993, S. 79-102; S. 81.

¹²⁸ Stenzl, Jürg, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus-Resistenza-Republik*, Buren: Frits Knuf 1990, S. 151.

¹²⁹ Mancini, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, S. 79-102.

¹³⁰ Mancini, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, S. 80. „Diese letzte (Dimension) ermöglicht erst die Überwindung der Widersprüche zwischen Geschichte und Metageschichte, und verleiht dabei dem Werk eine ethisch-moralische Tiefe, die von da an eine Konstante innerhalb Dallapiccolas *musica impegnata* darstellt.“ (Übersetzung Ileana Steiger)

Der Begriff der Freiheit wird so von einer persönlichen auf eine universelle Bedeutungsebene gehoben, um die Identifikation des Publikums mit dem Protagonisten zu fördern. So wird neben die historische eine psychologische Komponente gesetzt.

Alle drei Ebenen werden in Folge einer genauen Betrachtung unterzogen und in einen Kontext mit dem Leben und Schaffen Luigi Dallapiccolas gestellt.

3.2. Dallapiccola und seine Zeit – biografische Hintergründe

Dallapiccolas persönliches Schicksal ist eng mit den politischen Ereignissen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verknüpft. Er war Zeitzeuge von großen Fortschritten und Neuerungen in der Musik und gleichzeitig dazu ablaufenden gesellschaftlichen Umbrüchen wie die Umwandlung der jungen europäischen Demokratien in totalitäre Staaten vor dem Hintergrund des Wahnsinns der beiden Weltkriege. Dabei geriet er selbst nie in Gefangenschaft, beobachtete jedoch Unterdrückung und politische Verfolgung, die er in seinen Werken verarbeitete und gegen die er mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln anschrieb. In *The Genesis of ‚The Canti di prigionia‘ and ‚Il Prigioniero‘: an autobiographical fragment*, einem 1953 in *The Musical Quarterly* veröffentlichten Aufsatz, gibt der Komponist Auskunft über die schwierige Entstehungsgeschichte der titelgebenden Kompositionen.

Der 1904 in Pisino¹³¹ geborene Luigi Dallapiccola wuchs in Istrien auf. Die dort am Vorabend des ersten Weltkrieges gepflegte Mehrsprachigkeit und das Zusammenleben mehrerer Volksgruppen sowie die Kindheit in einer humanistisch gebildeten Familie prägten den Schüler. Mit Ausbruch des ersten Weltkrieges änderten sich seine Lebensumstände jedoch schlagartig: die Familie wurde zwangsweise umgesiedelt, nach Graz gebracht und dort 20 Monate lang interniert, da Dallapiccolas Vater, der Leiter eines „Trotz-Gymnasiums“¹³², plötzlich als politisch unzuverlässig galt.¹³³ Die plötzliche Entfernung aus seinem gewohnten Lebensumfeld und die Konfrontation mit der Fremde waren für den Halbwüchsigen einschneidende Erlebnisse.

Als Verursacher alles Übels war die Regierung der österreich-ungarischen Monarchie auszumachen und nicht zufällig geschehen Gefangenschaft und Folter in seiner Oper *Il Prigioniero* im Namen eines Königs aus dem Hause Habsburg: nämlich Philipp II.

¹³¹ Pisino ist der italienische Name des heutigen kroatischen Pazin in Istrien.

¹³² Dallapiccola, Luigi, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*: An autobiographical Fragment“, *The Musical Quarterly* 39/3, Juli 1953, S. 355-372; S. 359.

¹³³ Vgl. Kämper, Dietrich, „Musica di frontiera“. Der Weg des italienischen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccolas“ in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2012, S. 5-23; S. 6.

„I want only to say that if, in 1919, upon first contact with Victor Hugo's poem, I mentally identified Philip II with the petty tyrants of the House of Habsburg, I connected him later on with other, more terrible figures.“¹³⁴

Zu Studienzwecken nach Florenz gezogen, beschloss Dallapiccola 1924 nach einer von Schönberg dirigierte Aufführung von *Pierrot Lunaire*, Komponist zu werden.¹³⁵

Die Entstehungszeit der *Canti di prigionia* (*Gesänge aus der Gefangenschaft*) – Dallapiccola schrieb daran zwischen 1938 und 1941 – fiel zeitlich zusammen mit der Verkündung Mussolinis neuer Rassengesetze am 1. September 1938. Diese verschärften das antisemitische Klima in Italien und nahmen direkt Einfluss auf Dallapiccolas Leben: Er war seit kurzem mit einer Jüdin, seiner langjährigen Lebensgefährtin Laura Coen Luzzatto, verheiratet und lebte gemeinsam mit ihr in Florenz.¹³⁶

Als Inspiration für die *Canti di prigionia* dienten Texte von berühmten in die Geschichte eingegangenen Gefangenen: der Königin Maria Stuart, dem Gelehrten und Philosophen Anicius Manlius Severinus Boethius sowie dem Bußprediger Girolamo Savonarola. Es sollte das erste Stück eines „antifaschistischen Triptychons“¹³⁷ werden. Angeregt dazu hatte ihn die Biografie über die schottische Königin von Stefan Zweig, in der ein während ihrer Gefangenschaft selbst verfasstes Gedicht abgedruckt war.

O Domine Deus! speravi in Te.
O care mi Jesu! nunc libera me.
In dura catena, in misera poena,
desidero Te.
Languendo, gemendo et genuflectendo,
Adoro, imploro, ut liberer me.

O Lord my God, I have hoped in Thee,
O dear Lord Jesu set me free.
Though hard the chains that fasten me,
And sore my lot, yet I long for Thee.
I languish, and groaning bend my knee,
Adoring, and imploring Thee
To set me free.

Gebet der Mary Stuart¹³⁸

Der jüdische Schriftsteller Zweig verließ Österreich aus Angst vor Verfolgung bereits 1934. Eine aufgrund von Denunziation durchgeführte Hausdurchsuchung im Zusammenhang mit den Februaraufständen führte zu Zweigs Entschluss. So

¹³⁴ Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 362.

¹³⁵ Vgl. Fearn, Raymond, „Dallapiccola and Wagner“, in: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del Convegno internazionale. Firenze, 10-12 dicembre 2004*, Hg. Fiamma Nicolodi, Florenz: Leo S. Olschki Editore 2007, S. 195-203; S. 195.

¹³⁶ Vgl. Kämper, „Musica di frontiera“, S. 10.

¹³⁷ Roderick, Peter, „The ‚Day of Wrath‘ as Musico-Political Statement in Dallapiccolas *Canti di Prigionia*“, *Contemporary Music Review* 29/3, Juni 2010, S. 231-249; S. 234.

¹³⁸ Fearn, Raymond, *Italian Opera since 1945*, Amsterdam: harwood academic publishers 1997, S. 12.

gehörte auch er zu den von den Nationalsozialisten verfeimten Autoren, seine Werke wurden verboten und bei den Bücherverbrennungen 1933 ins Feuer geworfen.

Diese Umstände müssen Dallapiccola bei der Lektüre wohl bekannt gewesen sein. 1940 fand die Uraufführung der *Preghiera di Maria Stuarda* in Brüssel statt und wurde im Radio übertragen. Nach dieser Aufführung wurde das Werk um die beiden Texte von Boethius und Savonarola erweitert. Unter dem Titel *Canti di Prigionia* wurde das Werk am 11. Dezember 1941 in Rom uraufgeführt, von der Presse jedoch nicht weiter kommentiert und bis Kriegsende nicht mehr gegeben.¹³⁹

Im gleichen Jahr sind erste Gedanken zu einer Verwendung der Erzählung *La torture par l'espérance* (1888) von Philippe-Auguste Villiers de l'Isle-Adam als Vorlage für eine Oper verbrieft. Dallapiccola beschloss außerdem, die Figur Philipp II. aus Victor Hugos Gedicht *La rose de l'infante* als Inspirationsquelle zu nützen. Seine Faszination für die dunkle Gestalt Philipp II. hegte der Komponist seit Jugendtagen, als ihm ein Schulfreund das Gedicht nähergebracht hatte.¹⁴⁰ Dies mag den Ausschlag dafür gegeben haben, die Handlung der Oper in das Spanien zur Zeit der Inquisition zu legen.

Im September 1943 marschierten die deutschen Truppen in Florenz ein. Dallapiccola war sich bewusst, dass seine Frau Laura ob ihrer jüdischen Herkunft in Gefahr war, da nun in Italien die Anzahl der Deportationen massiv zunahm. Zwischen Weihnachten und Silvester 1943 begann Dallapiccola mit der Arbeit am Libretto der Oper *Il Prigioniero* – „the tragedy of persecution felt and suffered by millions of individuals.“¹⁴¹ Dallapiccola schrieb das Libretto zur Gänze selbst. Als Vorlagen dienten ihm dabei neben der Erzählung *La torture par l'espérance* die Romanreihe *La légende et les aventures héroïques joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs* (1867) von Charles de Coster. Zu jener Zeit wohnten Laura und Luigi Dallapiccola, die aus Angst vor der Deportation Lauras und den Bombenangriffen auf Florenz aus ihrer Florentiner Stadtwohnung geflohen waren und ihren Wohnort mehrmals gewechselt hatten, versteckt in einer Villa von Freunden in Fiesole.¹⁴²

¹³⁹ Vgl. Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 365.

¹⁴⁰ Vgl. *ibid.*, S. 361.

¹⁴¹ *Ibid.*, S. 366.

¹⁴² Vgl. Kämper, „Musica di frontiera“, S. 11.

Ursprünglich hatte das Ehepaar sogar eine Flucht in die Schweiz erwogen.¹⁴³ Während dieser schwierigen Periode in ständiger Angst vor Denunzierung seiner Ehegattin und einer drohenden Deportation, arbeitete Dallapiccola an Libretto und Musik zur Oper *Il Prigioniero*.

Zeitlich parallel dazu schrieb Dallapiccola einen Zyklus für Singstimme und Instrumentalensembles nach griechischen Gedichten übersetzt von Salvatore Quasimodo, die *Liriche greche*, zusammengesetzt aus den *Cinque frammenti di Saffo* (1942), den *Due liriche di Anacreonte* (1944/45) und den *Sex carmine Alcaeï* (1943).

„Man denke einen Augenblick an die Jahre in welchen ganz Europa, und nicht nur Europa, mit wachsender Geschwindigkeit, sich auf einen Ruinenhaufen reduzierte: das erhabene Gleichgewicht welches von den griechischen Gedichten ausging, half, wenigstens zu gewissen Zeiten, mir Trost angesichts der beständigen Störungen zu geben, durch welche unser Leben bedingt war, half mir, tragische Ereignisse zu ertragen und allenfalls den nötigen Kontrast zur Atmosphäre der Oper *Il Prigioniero* zu geben, an welcher ich arbeitete.“¹⁴⁴

Die Bedeutung der *Liriche greche* liegt jedoch weniger stark im Ausdruck einer inneren Emigration des Komponisten als einer finalen Hinwendung zur Dodekaphonie, ein Vorgang, den der Komponist selbst als „radikal“ bezeichnete. Die Lieder konstruieren sich bereits aus Reihenstrukturen, welche später im *Prigioniero* eine so wichtige formale Rolle übernehmen. Gerade die Generation der italienischen Nachkriegskomponisten stand stark unter dem Einfluss eben dieser *Liriche greche* und nahm sie als Vorbild für eigene Zwölftonkompositionen. So schrieben Bruno Maderna sowie Luciano Berio in Berufung auf Dallapiccola jeweils eigene Werke unter dem gleichen Titel, die *Tre liriche greche*. Diese starke Auseinandersetzung in Italiens Musiklandschaft mit der Zwölftontechnik führte dazu, dass der erste internationale Zwölftonkongress 1949 in Mailand stattfand, unter anderem unter der Mitwirkung von niemand geringerm als Luigi Dallapiccola.¹⁴⁵

Am 11. August 1944 befreiten die Alliierten Florenz von den Deutschen, am 1. Dezember 1944 wurde Laura und Luigi Dallapiccolas Tochter geboren. Sie erhielt den dementsprechenden Namen Anna Libera.

¹⁴³ Vgl. Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 368.

¹⁴⁴ Luigi Dallapiccola zitiert nach Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 184.

¹⁴⁵ Vgl. Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 183f.

Die Arbeit am *Prigioniero* wurde erheblich durch die Kriegswirren verzögert und konnte erst im Mai 1948 mit der Fertigstellung der Orchesterpartitur abgeschlossen werden. Am 1. Dezember 1949 fand die konzertante Uraufführung unter Hermann Scherchen und der Mitwirkung des Chors und Orchesters der RAI Turin statt. Die erste szenische Aufführung erfuhr die Oper beim *Maggio Musicale Fiorentino* am 20. Mai 1950, ebenfalls mit Scherchen am Pult.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Vgl. Nonnenmann, Rainer, „'Im Geiste mit den Gefangenen'. Luigi Dallapiccolas Freiheitsappelle *Canti di Prigionia* und *Il Prigioniero*“, in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012, S. 85-117; S. 97.

3.3. Werkanalyse

Die Handlung wurde von Dallapiccola in die zweite Hälfte des 16. Jahrhundert nach Saragossa gelegt. Es ist die Zeit während der Spanischen Inquisition und der Regentschaft von Philipp II. von Spanien (1527-1598), Sohn von Karl V.. Dallapiccola informierte sich sorgfältig über diese Epoche und überarbeitete sein Libretto mehrmals, um alle historischen Bezüge richtig darzustellen.¹⁴⁷

3.3.1. Geschichtlicher Hintergrund der Handlung

In die Regentschaft Philipp II. fiel die konsequente Verfolgung von Häretikern innerhalb des spanischen Herrschaftsgebietes. Die Niederlande befanden sich zu jener Zeit unter spanischer Zentralverwaltung, welche eine Reorganisation der kirchlichen und politischen Verwaltung durchsetzen wollte. Dagegen erhob sich bald der Widerstand der einheimischen Bevölkerung, die um ihre Privilegien fürchtete und Großteils zum protestantischen Glauben übergetreten war. Der Hochadel um Wilhelm I. von Oranien, die Grafen Lamoraal von Egmond und Philipp Graf von Horne sowie der niedere Adel verbündeten sich mit der calvinistischen Bewegung; gemeinsam trat man dem spanischen Feind entgegen.

Ab 1566 kam es zu schweren Unruhen in den Niederlanden und Belgien, den sogenannten Bilderstürmen, ausgelöst durch die Entsendung von spanischen Truppen unter dem Kommando des Herzogs von Alba. Die Generalstatthalterin in den Niederlanden, Margarethe von Parma, sollte zwischen den Rebellen und dem offiziellen Spanien vermitteln. Ihre Bemühungen blieben jedoch erfolglos. An ihrer Stelle wurde der Herzog von Alba vom König als Generalstatthalter entsandt, der mit Waffengewalt die politische Ruhe wiederherstellen sollte. In Folge begann der Achtzigjährige Krieg (1568 bis 1648), im Zuge dessen sich die Niederlande ihre Unabhängigkeit von Spanien erkämpften und schließlich im Rahmen der Westfälischen Friedensverträge von 1648 völkerrechtlich als Republik anerkannt wurden.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Vgl. Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 16.

¹⁴⁸ Vgl. Conze, Werner, „Niederlande (Nord- und Südprovinzen 1477-1782)“, in: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte*, Hg. N.N., Freiburg im Breisgau: Herder³² 1998, S. 1033-1034.

Friedrich Schiller, durch die Arbeit an seinem Drama *Don Karlos* vertraut mit den historischen Begebenheiten, schätzte die historischen Vorgänge folgendermaßen ein:

„Eine der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten, die das sechzehnte Jahrhundert zum glänzendsten der Welt gemacht haben, dünkt mir die Gründung der niederländischen Freiheit.“¹⁴⁹

Der Dichter zeigte sich ähnlich fasziniert von der rätselhaften, düsteren Figur Philipps II., wie nach ihm Victor Hugo, Charles De Coster und Luigi Dallapiccola. Das Stück *Don Karlos, Infant von Spanien* kreist insbesondere um die problematische Vater-Sohn-Beziehung zwischen Philipp II. und dem Infanten Don Carlos. Auf Schillers Stück wiederum bezieht sich ein anderes wichtiges Werk der italienischen Opernliteratur: Giuseppe Verdis Oper *Don Carlos*, die 1867 entstand. Auch Verdi lässt einen Teil der Oper im Gefängnis spielen: Im 4. Akt, 2. Szene, kommt der libertäre Marquis von Posa zu Don Carlos ins Gefängnis, um sich von seinem Freund für immer zu verabschieden. Die den Infanten belastenden Papiere hatte er zuvor an sich genommen, wo sie von den Häschern des Königs gefunden wurden. Er wird vor den Augen des entsetzten Thronfolgers erschossen, mit den Worten „Salva la Fiandra!“ („Rette Flandern!“) auf den Lippen. Davon der Parallelen zu Dallapiccolas Werk nicht genug, auch in Verdis Oper wird die spanische Inquisition thematisiert. Ein Höhepunkt ist die große Autodafé-Szene (3. Akt, 2. Bild), eine der großen Partien der Oper ist die des Großinquisitors.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Schiller, Friedrich von, *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, Gesammelte Werke Band 17, Weimar 1970 (Erstausgabe 1788), S.10; zitiert nach: Maczkiewitz, Dirk, *Der niederländische Aufstand gegen Spanien (1568-1609)*, Münster: Waxmann Verlag, 2005, S. 9.

¹⁵⁰ Verdi, Giuseppe, *Don Carlo* (Dirigent: Carlo Maria Giulini, Orchester: Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden), CD, London: Great Recordings of the Century, EMI Classics CMS 567401-2 1971; Begleitheft S. 208.

3.3.2. Historische Bezüge im Libretto

Die direkten historischen Bezüge in Dallapiccolas Libretto sind vielfältig und genau formuliert. Insbesondere in der großen Erzählung des Kerkermeisters (*Aria in tre strofe*) kommt es zu detaillierten Schilderungen der damaligen politischen Ereignisse.

1. Zitat:

„In Flandern erhebt sich die Revolte. In den Straßen von Gent empört sich die Bevölkerung...“¹⁵¹ (Kerkermeister)

2. Zitat:

„Karl riss heraus die Zunge seiner Mutter, als der Stadt Gent er entriss ihre Glocke, die starke Stimme, den Herold von Flandern, Roelandt, den Stolz eines ganzen Landes.“¹⁵² (Kerkermeister)

„Roelandt, wie klangst du so schön in den Lüften, wenn deinen Sinnspruch du ließest ertönen: Wenn man mich läutet, bedeutet es Feuer; wenn man mich läutet, bedeutet es Aufruhr!“¹⁵³ (Gefangener)

Bei „Roelandt“ handelt es sich um eine Anspielung auf den Genter Belfried und die Rolandsglocke, eine sogenannte Sturm- oder Bannglocke, die bei einem Angriff auf die Stadt geschlagen wurde. Kaiser Karl V. ließ die Glocke nach der erfolgreichen Niederschlagung der Aufstände entfernen.¹⁵⁴

3. Zitat:

„Vlissingen ist schon erobert von den Geusen: Bald fällt auch Veere, bei Gorcum gibt's Gefechte...“¹⁵⁵ (Kerkermeister)

Die Stadt Vlissingen, strategisch bedeutsam gelegen an der Scheldemündung, konnte gleich im Anschluss an die Eroberung Brielles unter Mithilfe der Bevölkerung am 6. April 1572 eingenommen und gegen spanische Truppen verteidigt werden. Der Eroberung der beiden Städte durch die Seegeusen kam eine enorme symbolische Kraft zu, waren es doch die ersten Basen der Aufständischen auf niederländischem Territorium und wichtige Punkte, um die Scheldemündung zu blockieren und den Schiffsverkehr nach Antwerpen zu kontrollieren. Die Stadt Veere

¹⁵¹ Dallapiccola, Luigi, *Il Prigioniero*, Partitur, Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1948, T. 308-314

¹⁵² Ibid., T. 316-324.

¹⁵³ Ibid., T. 324-332.

¹⁵⁴ N.N., „Gent (Beschreibung der Stadt)“, in: *Meyers Konversationslexikon*, Leipzig, Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts⁴ 1885-1892, www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=106581, Zugriff: 10.12.2014.

¹⁵⁵ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 353-359.

fiel am 4. Mai in die Hände der Geusen.¹⁵⁶ Aufgrund der konkreten Angaben kann leicht eine genaue zeitliche Einordnung vorgenommen werden. Der Kerkermeister spricht davon, dass die Stadt Vlissingen bereits erobert wurde, die Städte Veere und Gorkum allerdings noch umkämpft sind: Es handelt sich demnach um einen Tag im Zeitraum von April 1572, der Eroberung Vlissingens, bis Anfang Mai 1572, dem Fall der Stadt Veere.¹⁵⁷

4. Zitat:

„Auf dem Ozean, auf der Schelde, in der Sonne und im Regen, in dem Hagel und dem Schneesturm, auf den Schiffen, auf den Booten ziehn die Geusen froh vorbei.“¹⁵⁸ (Kerkermeister)

Der Begriff der „Geusen“ wird mehrfach in der Erzählung wiederholt. Als Geusen werden die niederländischen Freiheitskämpfer während des Achtzigjährigen Krieges bezeichnet.¹⁵⁹

5. Zitat:

„In drei Farben leuchtet das Banner, das unsre Helden führet im Meere: Weiß, das ist der Freiheit Bild, blau bedeutet Ruhm und Ehre, und orange ist für Oranien.“¹⁶⁰ (Kerkermeister)

„Nach Rache und Vergeltung schreit man in Flandern.“¹⁶¹ (Kerkermeister)

Die Geusen segelten unter Oraniens Flagge. Sie verwendeten eine waagrechte Trikolore mit den Farben Orange, Weiß und Blau, den Livreefarben des Prinz Wilhelm von Oranien-Nassau. Als 1581 die Niederlande für unabhängig erklärt wurden, wurde diese Flagge offiziell als Nationalflagge verwendet und ist die älteste Trikolore unter den heute noch verwendeten Nationalflaggen. Ab etwa 1660 wurde die Farbe orange durch einen roten Streifen ausgetauscht.¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. Neukirchen, Heinz, *Geusen. Der Freiheitskampf der Niederlande*, Berlin: transpress VEB Verlag für Verkehrswesen 1980, S. 207-209.

¹⁵⁷ Vgl. Marnef, Guido, „The town and the revolt“, in: *The Origins and the Development of the Dutch Revolt*, Hg. Graham Darby, London, New York: Routledge 2001, S. 96.

¹⁵⁸ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 360-370.

¹⁵⁹ Vgl. Van der Merwe, Dennis, *Das Bild Philipps II. in den Geusenliedern*, Dipl. Univ. Wien 2005, S. 7.

¹⁶⁰ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 385-395.

¹⁶¹ *Ibid.*, T. 445-449.

¹⁶² Vgl. Darby, Graham, „Narrative of Events“, in: *The Origins and the Development of the Dutch Revolt*, Hg. Graham Darby, London, New York: Routledge 2001, S. 18.

6. Zitat:

„Henkersknecht Alba, wo versteckst du dich?“¹⁶³ (Gefangener)

Don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, 3. Herzog von (Duque de) Alba, war von 1567 bis 1572 Statthalter in den Niederlanden. Er war verantwortlich für die Hinrichtung der Herzöge von Hoorn und Egmont sowie tausend derer Anhänger und wurde aufgrund seines grausamen Vorgehens von der Bevölkerung gehasst.¹⁶⁴

Aufgrund der exakten zeitlichen Angaben ist „Il Grand Inquisitor“ definitiv namentlich zu benennen: bei ihm handelt es sich um Diego de Espinosa y de Arévalo, Bischof von Sigüenza, der von 1566 bis 1572 im Amt war.¹⁶⁵ Dallapiccola allerdings war die genaue Bestimmung der Figuren sicher kein Anliegen. Nicht ohne Absicht belässt er die Figuren namenslos. Ihm ist eine allgemeingültige, charakterliche und politische Zeichnung wichtiger als historische Namensspiele.

¹⁶³ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 447-448.

¹⁶⁴ Vgl. Darby, „Narrative of Events“, S. 18.

¹⁶⁵ Vgl. Escudero, José Antonio, *Estudios sobre La Inquisición*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia 2005, S. 233.

3.3.3. Literarische Vorlagen und ihr Niederschlag im Libretto

Aus dem Roman *La légende et les aventures héroïques joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs* von Charles De Coster übernahm Dallapiccola mehrere Passagen fast wortwörtlich in die Erzählung des Kerkermeisters (siehe 4. und 5. Zitat, vorhergehende Seite).

„Sie fahren auf Ozean und Schelde, in Sonne, Regen, Hagel und Schnee.
Winters und sommers fahren die Schiffe der Gösen.

Alle Segel heraus, gleich als Schwäne, Schwäne weißblinkender Freiheit.

Weiß die Freiheit, Blau die Weite, Orange der Prinz, das ist die Flagge der stolzen Boote.

Alle Segel heraus! Alle Segel heraus! O die wackern Schiffe! Die Flut umbrandet sie, die Wogen bestäuben sie mit Schaum.

Sie ziehn dahin, sie gleiten eilig, sie fliegen über den Fluß, die Segel am Wasser, die stolzen Gösenschiffe, schnell wie die Wogen beim Nordwind.“¹⁶⁶

De Coster setzt die Figur des Schalksnarren Thyl Ulenspiegel aus dem späten Mittelalter mitten in den niederländischen Freiheitskrieg. Als Untertan Spaniens muss er die Gräuel der Inquisition erleben, insbesondere die Verbrennung seines Vaters auf dem Scheiterhaufen und er macht sich daraufhin auf die Suche nach den Mördern. De Coster entwirft ein schwarzes Bild von Philipp II, „der Geißel der Niederlande“¹⁶⁷, dem jedes Mittel recht ist, seine Macht auszudehnen, der kaltherzig und habgierig agiert. Die Beschreibung König Philipp II. bei De Coster erinnert stark an die Traumerzählung der Mutter des Gefangenen im Prolog. Im Roman heißt es:

„Der Blutkönig bekommt ihre Siege gemeldet. Der Tod fraß bereits an dem Henker, und sein Leib war voller Gewürm. Zermürbt und verscheucht schlich er durch die Gänge von Valladolid, seine geschwollenen Beine nachziehend. Singen tat er nie, der grausame Tyrann; wenn es Tag ward, lachte er nicht, und wenn die Sonne sein Reich beschien wie ein Gotteslächeln, ging keinerlei Freude auf in seinem Herzen.“¹⁶⁸

¹⁶⁶ De Coster, Charles, *Die Geschichte von Ulenspiegel und Lamme Goedzak und ihren heldenmäßigen, fröhlichen und glorreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderwärts. Zweiter Band, Viertes Buch, XIV*, Pößneck/Leipzig/Berlin: Die Buchgemeinde/Paul List Verlag/Verlag neues Leben 1960, S. 301.

¹⁶⁷ De Coster, *Die Geschichte von Ulenspiegel*, S. 410.

¹⁶⁸ *Ibid.*, S. 302.

Dallapiccola formuliert diese Stelle um, verwendet allerdings ein sehr ähnliches Vokabular und fast idente Bilder, um den König zu beschreiben:

„Da vor mir seh' ich das finstere Gewölbe, fast ohne Ende. Ganz ferne, ganz hinten eine Gestalt wie ein Schatten, ein Gespenst, ein Geist...[...] Da ist er wieder... Er hat ein schwarzes Wams an. Das goldene Vlies am Halse funkelt bedrohlich... Da kommt er. Seine Lippen aus Eisen, sie kennen nicht das Lächeln. Wie eine Totenglocke erdröhnt sein schweres Schreiten. In den Augen blitzt ihm seiner Scheiterhaufen Widerschein, die manchmal er entfachte mit seinem Atem. Er schweigt. Er herrscht nicht über Menschen, er herrscht in einem Friedhof, der König, der den Erdkreis mit seinen Träumen aufrührt.“¹⁶⁹

Aus „Blutkönig Philipp, wo bist du? Alba, wo bist du? ... Hoch der Gös!“¹⁷⁰ bei De Coster wird fast wortgleich ein Ausruf des Gefangenen: „König Philipp, blutiger Mörder, wo bist du?“¹⁷¹ und „Henkersknecht Alba, wo versteckst du dich?“¹⁷².

¹⁶⁹ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 45-55 und 64-89.

¹⁷⁰ De Coster, *Die Geschichte von Ulenspiegel*, S. 304.

¹⁷¹ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 442-445.

¹⁷² *Ibid.*, T. 447-448.

3.3.4. Die Spanische Inquisition und ihre Darstellung im Werk

Die szenischen Anweisungen den Schauplatz betreffend sind kurz und prägnant, jedoch erstaunlich naturalistisch gehalten. Für die erste und zweite Szene heißt es:

„Grauensvolle Zelle in den unterirdischen Gefängnissen des Official von Saragossa: ein Strohlager, eine Folterbank, ein kleiner Herd, ein Krug, im Hintergrund eine eiserne Türe.“¹⁷³

In der dritten Szene sucht der Gefangene nach dem Ausgang:

„Die unterirdischen Gewölbe des Officials von Saragossa, hie und da von bläulichen Lampen schwach erhellt. Drehbühne. Die langen Gewölbe, deren Ende man nicht sieht, erinnern an die der Traumerzählung der Mutter im Prolog.“¹⁷⁴

In der vierten Szene findet sich der Gefangene im Freien wieder:

„Ein großer Garten unter Sternenhimmel. In der Mitte der Bühne eine große Zeder. Fern im Hintergrund Berge. Frühlingshafte Stimmung.“¹⁷⁵

Diese Beschreibungen passen hervorragend auf den tatsächlichen Sitz der Inquisition in Saragossa: der *Palacio de la Aljafería*.¹⁷⁶ Um das als Zitadelle ausgebaute Gebäude erkennt man auf Bildern einen begrünten Graben. Ob Dallapiccola Ortskenntnis hatte, ist jedoch nicht belegt. Die *Aljafería* stellt neben den thematisierten Parallelen zu *Don Carlo* eine weitere Verbindung zum Werk Giuseppe Verdis her: Tatsächlich befindet sich der *Turm des Troubadours (Torre del Trovador)* aus dem 4. Akt von Verdis Oper *Il Trovatore* auf der Nordseite des Palastes.¹⁷⁷

Die Verfahrensweise der Inquisition lief standardisiert ab, wenngleich es mehrere Arten der Inhaftierung gab. Sobald genügend Beweismaterial für eine Anklage gesammelt war, wurde der Verdächtige festgenommen und inhaftiert. Im Gefängnis wartete er nun auf seinen Prozess. Während eines laufenden Prozesses dauerte die Haft üblicherweise an, zumeist wurde der Angeklagte im gleichen Gebäude, in dem auch das Tribunal untergebracht war, festgehalten. Während der Inhaftierung musste der Gefangene selbst für seine nunmehrige Unterkunft aufkommen: Die Kosten für Essen, Getränke, Decken und Kleidung wurden ihm verrechnet und durch die Einkünfte aus der stückweisen Veräußerung seines Besitzes gedeckt, welcher im

¹⁷³ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, S. 24.

¹⁷⁴ Ibid., S. 82.

¹⁷⁵ Ibid., S. 113.

¹⁷⁶ Vgl. Nougés Secall, Mariano, *Descripcion é historia del castillo de la aljafería sito extramuros de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza: Imprenta de Antonio Gallifa, www.gutenberg.org/files/26028/26028-h/26028-h.htm, Zugriff: 14.12.2014, S. 155 ff.

¹⁷⁷ Vgl. Ewert, Christian, *Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen. Band III. Die Aljafería in Zaragoza*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1978, S. 3.

Zuge der Verhaftung beschlagnahmt wurde. Eigentlich war für die Dauer der Haft eine Isolation von der Außenwelt vorgesehen. Praktisch war dies jedoch nicht durchführbar, Kontakte zur Außenwelt ließen sich entweder über die Fenster herstellen oder über Bestechung der Wachposten erwirken. Wurde der Angeklagte zu einer ewigen Kerkerstrafe verurteilt, musste diese allerdings nicht im Gefängnis des Tribunals, sondern konnte zumeist in einem Kloster oder sogar im eigenen Heim des Verurteilten verbüßt werden.¹⁷⁸

Der Gefangene beschreibt seiner Mutter die erlittene Folter:

„Nach den Torturen, unbeschreibbar grässlich, nach dem Seil, dem Schraubstock und der Folterbank, mein ganzer Körper war eine einz'ge Wunde.“¹⁷⁹

„Im zerfolterten Leibe spür' wieder ich das Reißen jener Zange ... Ich fühle das Eisen ... das Feuer [...] ich kann nicht mehr ... Wenn man mich hier entdeckte, müsste sicher ich leiden neue furchtbare Folter.“¹⁸⁰

1627 veröffentlichte Gaspar Isidro de Arguello, ein Mitglied der *Suprema*, des Rates für die Inquisition, die *Instrucciones del santo oficio de la inquisición*. Im Abschnitt über Folter heißt es:

„If the crime appears half proven, the inquisitors, in consultation with the *ordinario*, shall consider putting the accused to the question of torture. If the accused confesses the crime under torture, and afterwards ratifies or confirms his confession on the next or third day, he shall be punished as convicted. If, after torture, he revokes the confession and retracts it (and if the crime is still not completely proven), the inquisitors must order him to publicly abjure the error of which he is defamed and suspected, on account of infamy and the presumption that results against him. The inquisitors shall give him some arbitrary penance and treat him mildly. They must follow this process whenever a crime is half proven. The aforesaid does not deny that the inquisitors can repeat the question of torture in a case where they must and can do so by law.“¹⁸¹

Folter war ein zugelassenes Mittel zur Wahrheitsfindung vor dem Tribunal. Es muss nicht weiter ausgeführt werden, dass die unter Folter erzielten Geständnisse oft einen geringen Wahrheitsgehalt aufweisen, sowie in unserer Zeit beispielsweise

¹⁷⁸ Vgl. Homza, Lu Ann, *The Spanish Inquisition, 1478-1614. An Anthology of Sources*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company 2006, S. 232.

¹⁷⁹ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 221-226.

¹⁸⁰ *Ibid.*, T. 666-670 und 678-682.

¹⁸¹ Homza, *The Spanish Inquisition*, S. 67-68.

auch der Report der Senatorin Dianne Feinstein zu den Foltermethoden des CIA fragwürdige Ergebnisse zeitigte.¹⁸²

Über die Isolierung und Besuchsregelungen bei Gefangenen heißt es:

„Next, it seemed to the inquisitors that given the intention of the law, and the inconveniences and bad experiences that have occurred in the past as a result of allowing visitors to see and speak to the prisoners, henceforth inquisitors, wardens or jailers, or any other persons shall not allow people from outside to see and speak to the prisoners. The inquisitors shall take great care to know if the contrary is done, and they shall punish whoever allowed it, unless those in question were members of religious orders or clerics, who by order of the inquisitors can visit the prisoners to console them and discharge their consciences.“¹⁸³

Besucher waren demnach nicht zugelassen, daher kann die ermöglichte Verabschiedung zwischen dem Gefangenen und seiner Mutter als Teil des perfiden Planes des Großinquisitors gelesen werden.

Der Gefangene wurde offensichtlich aus politischen Gründen inhaftiert, was in jener Zeit mit konfessionellen Gründen gleichzusetzen war. Dies impliziert sein Interesse an den Schilderungen des Kerkermeisters sowie die unverhohlene Parteinahme für Flandern, also die protestantischen Opponenten Spaniens. Dass es sich beim Gefangenen um einen tiefgläubigen Menschen handelt, legt den Verdacht nahe, er sei Protestant. Über die konkreten Gründe seiner Verhaftung werden die Zuschauer im Unklaren gelassen. Die Zeitspanne der gesamten Gefangenschaft ist ebenfalls nicht näher bestimmbar, allerdings kann gesagt werden, dass zwischen Festnahme und Anklage eines Verdächtigen laut *Instruciones* nicht mehr als zehn Tage liegen sollten:

„Next, inquisitors should be cautious in the imprisonment of suspects, and should imprison no one without sufficient proof. Once the suspect is imprisoned, the accusation shall be placed within ten days; the required admonitions shall be made within this time period. Inquisitors shall proceed with all diligence and brevity in the cases and trials, without waiting for more proof to show up... and delays shall not be allowed, because inconveniences to people and property result...“¹⁸⁴

¹⁸² Vgl. Fischer, Sebastian, *CIA-Folter unter George W. Bush: Die furchtbaren Jahre*, Spiegel online, www.spiegel.de/politik/ausland/cia-folterreport-analyse-des-feinstein-berichts-des-us-senats-a-1007554.html, Zugriff 14.12.2014.

¹⁸³ Homza, *The Spanish Inquisition*, S. 71-72.

¹⁸⁴ *Ibid.*, S. 74.

3.3.5. Exkurs: Der Begriff der „leyenda negra“

Die „schwarze Legende“¹⁸⁵ ist ein Forschungsbegriff für eine publizistische Kampagne gegen den spanischen Gegner. Diese zielte darauf ab, die Spanier in der Propaganda so monströs und übermächtig wie möglich zu zeichnen, um ein Zusammenstehen der niederländischen Aufständischen in den eigenen Reihen zu garantieren und alle Kräfte zu bündeln. Insbesondere wurde die „Grausamkeit und Willkür der spanischen Inquisition“ immer wieder hervorgestrichen, die „persönlichen Laster König Philipp II.“, die „angeborene sittliche und moralische Verderbtheit des spanischen Nationalcharakters“ sowie „das spanische Streben nach Gründung einer Universalmonarchie“ betont.¹⁸⁶

Ausgangspunkt für diese populistische Maßnahme war die große Angst der Niederländer vor einer Einführung der Inquisition in den überwiegend protestantischen Niederlanden und der damit einhergehenden Ausweitung der Kompetenzen der katholischen Kirche. Philipp II. sah dies nie vor, aber das Schreckensregime des Herzog von Alba und seinen Truppen schürten den Hass in der Bevölkerung zunehmend. Zusätzlich unterstützte etwa Italien die Tendenz, ein Feindbild von Spanien zu malen, um dessen Großmachtspolitik zu blockieren. Die Erfindung des Buchdruckes erleichterte die Verbreitung derartigen Gedankengutes erheblich und der Angriff auf Spanien wurde in Folge nicht nur militärisch, sondern ganz in heutigem Sinne auch publizistisch geführt.¹⁸⁷

Noch in *Il Prigioniero* sind die Nachwirkungen dieser Bestrebungen zu verzeichnen, da bis heute die handelnden Personen und Institutionen der spanischen Geschichte, der Inquisition und der römisch-katholischen Kirche miteinander verstrickt sind und ein undifferenziertes Bild der Epoche ergeben.

¹⁸⁵ Der spanische Journalist Julfan Juderías führte den Begriff 1913 ein, um eine Bezeichnung für das Geflecht von Vorurteilen und Stereotypen über die gegenwärtige und vergangene Politik Spaniens parat zu haben.

¹⁸⁶ Vgl. Arndt, Johannes, *Das Heilige Römische Reich und die Niederlande 1566 bis 1648. Politisch-konfessionelle Verflechtung und Publizistik im Achtzigjährigen Krieg*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 1998, S. 254-255.

¹⁸⁷ Vgl. *ibid.*, S. 256-261.

3.3.6. Die Gliederung der Oper und ihre Figuren

Die Oper ist klar strukturiert, sie besteht aus einem Prolog und einem Akt aus vier Szenen, die von zwei Chorintermezzi – eingefügt nach dem Prolog und zwischen dritter und vierter Szene – unterbrochen werden. Im Prolog berichtet die Mutter des Gefangenen von ihrer Traumvision („Ballata“).

Die erste Szene beinhaltet das Zwiegespräch des Gefangenen mit seiner Mutter. Er berichtet ihr, neue Hoffnung geschöpft zu haben, da der Kerkermeister ihn zuletzt mit „Bruder“ angesprochen habe. Die Mutter fühlt, dass sie ihren Sohn zum letzten Mal sieht.

In der zweiten Szene kommt der Kerkermeister in die Zelle des Gefangenen und berichtet von den politischen Umbrüchen in Flandern („Aria in tre strofe“). Durch die Schilderungen gewinnt der Gefangene Zuversicht. Beim Verlassen des Kerkers bleibt die Türe offen, der Gefangene bemerkt dies und beschließt zu flüchten.

Die dritte Szene zeigt den Weg des Gefangenen aus dem Kerker: Die Flucht durch die unterirdischen Gänge gelingt, ohne entdeckt zu werden.

Die vierte Szene führt zum Finale. Der Gefangene wähnt sich gerettet und in Freiheit, jedoch war alles nur Trug: Der Großinquisitor, in dem der Gefangene den Kerkermeister erkennt, wartet auf ihn. Seine vermeintliche Flucht wurde provoziert, um ihn seinen Feinden erneut in die Arme zu treiben. Er wird zum Scheiterhaufen geführt.

Als feste Form steht im Zentrum der Oper die „Aria in tre strofe“ des Kerkermeisters in der zweiten Szene. Um diese herum sind fast spiegelgleich die erste und dritte Szene, die zwei Chorintermezzi sowie Prolog und die vierte Szene angeordnet.

(Prolog – Chor – 1. Szene – **2. Szene** – 3. Szene – Chor – 4. Szene)

Der Gefangene bleibt bis zum Ende des Stückes namenlos. Dallapiccola reduziert die Handlung so nicht auf ein konkret benanntes Schicksal, sondern hebt das Stück auf eine universelle Ebene. Der Gefangene wird nicht nur seiner Freiheit beraubt; mit der Nichtnennung seines Namens nimmt man ihm auch seine Identität und setzt ihn damit als Exempel eines Schicksals in Szene, das so wohl jedem Menschen widerfahren könnte. Diese Entmenschlichung und Willkür des Schicksals hallt wieder in den Bildern der Verbrechen gegen die Menschlichkeit während der Entstehungszeit des Stückes. Auch die Vertreter der Inquisition handelten anonym, im Namen der Institution, nur ihre Pflicht erfüllend.

Die Mutter des Gefangenen tritt im Prolog sowie in der ersten Szene auf. Ihr kommt eine kassandrageiche Funktion zu, indem sie das Schicksal ihres Sohnes im Traum vorhersieht. Sie ahnt, dass ihre Begegnung im Verlies ein letzter Abschied ist und erinnert sich an vergangene Zeiten. Die italienische Oper kann auf eine lange Tradition an Abschiedsszenen zwischen Mutter und Sohn zurückgreifen: In Pietro Mascagnis Oper *Cavalleria Rusticana* nimmt der junge Turiddu Abschied von seiner Mutter bevor er sich duelliert, in Verdis *Il Trovatore* sind (Adoptiv-)Mutter und Sohn beide gefangen im Kerker und erwarten ihr baldiges Ende.

Das System der Inquisition wird verkörpert durch den Kerkermeister, den Großinquisitor und zwei Priester, die in der dritten Szene kurz auftreten. Dallapiccola verfügte in der Partitur explizit, dass „die Rollen des Kerkermeisters und des Großinquisitors von demselben Sänger dargestellt werden.“¹⁸⁸ Diese Personalunion des Hoffnungsgebers, der den Gefangenen mit Bruder anspricht und ihn dadurch bestärkt, und des Henkers verschärft die Perversion des Geschehens und zielt auf die Fassungslosigkeit des Publikums angesichts dieser perfekten/perfiden Manipulation ab. „Die Hoffnung als die letzte Folter... Von allen Folterqualen die grässlichste...“¹⁸⁹

¹⁸⁸ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, handschriftliche Notiz im Personenregister.

¹⁸⁹ *Ibid.*, T. 912-918.

3.3.7. Dallapiccolas musikalische Sprache

Dallapiccolas große Bedeutung für die italienische Musikgeschichte beruht zweifelsohne stark auf der Tatsache, dass er die Zwölftonmusik in Italien etablierte, nachdem er sich die Zwölftonlehre zum größten Teil autodidaktisch angeeignet hatte. Bemerkenswert dabei ist insbesondere die Beibehaltung einer ausgeprägten Kantabilität in seinen Vokalwerken trotz komplizierten Tonsatzes.¹⁹⁰ „Obwohl er der Atonalität zuneigt, schreibt er singbare Melodien für die Sänger.“¹⁹¹ Den Singstimmen wird dabei alles abgerungen, die Vortragsbezeichnungen sind vielfältig und decken die ganze Bandbreite an Gefühlen und möglichen Dynamiken ab: parlando, quasi parlato, mormorando, quasi senza fiato, von terrore, sottovoce, molto scandito, non staccato ma con molto accento, gridato, declamato, calmando, falsetto, con accento infantile, con voce tremola, soffocato, perdendosi, estatico, con un grido – mit diesen Anweisungen werden konkrete Anforderungen an die Ausführenden gestellt.

Die Bezeichnung als „Puccini der Zwölftontechnik“¹⁹², oft abwertend gebraucht, beschreibt treffsicher den Zwiespalt zwischen Zwölftonmusik und Melodik. Der Dirigent Ingo Metzmacher merkt in einem Interview anlässlich einer Aufführung des *Prigioniero* in Madrid an:

„Although Dallapiccola uses dodecaphonic lines, he tries to create great melodies where [sic!] you forget that it is dodecaphonic, so in that sense he is absolutely in the tradition of Puccini.“¹⁹³

1947 kritisierte der Pariser Zwölftontheoretiker René Leibowitz, der „Advokat und Stellvertreter Schönbergs“¹⁹⁴, dass Dallapiccola zu frei mit der Dodekaphonie umgehe. Der Komponist selbst gab dies indirekt gleichmütig zu und sah erst in den *Canti di liberazione*, die 1955 uraufgeführt wurden, alle tonalen Elemente endgültig beseitigt.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Vgl. Kampe, Gordon, „Farben, Stimmen, Analyse. Zur Instrumentation Luigi Dallapiccolas“, in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012, S. 66-84; S.66-67.

¹⁹¹ Herzfeld, Friedrich, *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*, Berlin: Verlag Ullstein 1954, S. 188.

¹⁹² Kämper, „Musica di frontiera“, S. 22.

¹⁹³ *Il Prigioniero. Suor Angelica*. Produktion des Teatro Real de Madrid. 2012; www.youtube.com/watch?v=B61xOQbc61E, Zugriff: 19.10.2014.

¹⁹⁴ Kämper, „Musica di frontiera“, S. 15.

¹⁹⁵ Vgl. *ibid.*, S. 15-16.

Die musikalische Sprache Dallapiccolas ist geprägt durch die Verwendung von Leitmotiven: Das Todesthema beispielsweise erklingt am Beginn gleich vier Mal und verweist auf den unausweichlichen Ausgang des Stückes. An diesen Stellen greift der Komponist auf das gesamte instrumentale Spektrum zurück. Andere Teile sind kammermusikartig orchestriert. Dallapiccola versucht so, auch in klanglicher Hinsicht verschiedene erzählerische Ebenen darzustellen.

Die von Dallapiccola verwendeten Zwölftonreihen korrelieren eng mit dem symbolischen Gehalt der Oper, Raymond Fearn verweist hier auf Alban Bergs Techniken in der Oper *Lulu*, inhaltliche Handlungselemente auf einer musikalischen Ebene zu versinnbildlichen.¹⁹⁶ Das erste Chorintermezzo betont den religiösen Gehalt der Oper und sieht sich in der Tradition der Gregorianischen Choräle.¹⁹⁷

Eine besondere Vorrangstellung hat der Klang inne: Klangfarben zur Schaffung von bestimmten Stimmungen waren unabdingbar für Dallapiccola. Diese Haltung hat ihre Wurzeln unweigerlich in der italienischen Klangtradition – „Als Italiener sucht er das Licht.“¹⁹⁸, einem Schwerpunkt auf der Betonung von klanglichen Feinheiten, wozu sich der große Einfluss der 2. Wiener Schule gesellte.

Dallapiccola griff auf bereits vorhandene Orchestrierungsmöglichkeiten zurück und ist daher nicht in einer Reihe mit den großen Neuerern wie Ligeti, Stockhausen oder Boulez zu sehen. Allerdings zeigt die Wichtigkeit der Instrumentation neben Harmonik, Kontrapunkt oder Form die intensive Beschäftigung mit den Instrumentationslehren eines Hector Berlioz und Richard Strauss sowie die Übersetzung der Instrumentationslehre von Egon Wellesz (während der 1930er Jahre) ins Italienische.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Vgl. Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 21.

¹⁹⁷ Vgl. Mancini, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, S. 87.

¹⁹⁸ Herzfeld, *Musica Nova*, S. 304.

¹⁹⁹ Vgl. Kampe, „Farben, Stimmen, Analyse“, S. 68.

3.3.8. Szenenabfolge

Im folgenden Kapitel wird die Oper musikalisch analysiert und insbesondere auf die dramaturgische Verwendung der einzelnen Zwölftonreihen und Motive eingegangen. Besonders sei verwiesen auf Luca Mancinis Aufsatz „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“ und Raymond Fearn’s Ausführungen zu Dallapiccolas Oper in seinem Buch *Italian Opera since 1945*.

Der Oper *Il Prigioniero* ist eine gewisse Tonalität nicht abzusprechen, dennoch überwiegen deutlich drei Reihen, die auf 12 Tönen aufgebaut sind. Diese Reihen des Gebets, der Hoffnung und der Freiheit werden von zwei Themen ergänzt: dem Motiv des Todes und dem „Fratello-Motiv“. Letzteres besteht aus drei Tönen, als der Kerkermeister den Gefangenen als Bruder (*fratello*) anspricht und so neue Hoffnungen in ihm weckt.²⁰⁰ Da der Kerkermeister und der Großinquisitor in Personalunion auftreten, ist das Motiv eigentlich dem Großinquisitor zuzuordnen. Dieses dreitönige Motiv wurde in Folge von Dallapiccolas Kollegen aufgegriffen und zitiert. Als Thema erscheint es in Luciano Berios *Cinque variazioni* für Klavier (1952) und in Luigi Nonos Werk für Schlagzeug *Con Luigi Dallapiccola* (1979).²⁰¹

Der Prolog beginnt mit dem Todesmotiv, aus dem die Reihe des Gebetes hervorgeht. Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt wurde, besteht ein enger gedanklicher Zusammenhang wie auch eine musikalische Verknüpfung mit den *Canti di prigionia*, die mit dem Tetrachord der Eröffnungszwölftonreihe des *Prigioniero* schließen.²⁰²

Das Todesmotiv begegnet dem Zuhörer erneut im Prolog bei der Stelle der Traumerzählung der Mutter: In ihrem Traum erscheint ihr König Philipp II. und verwandelt sich in den Tod (Takt 117-119). Auch ist das Motiv in der ersten Szene beim Abschied der Mutter von ihrem Sohn (Takt 256-266) zu hören sowie am Beginn und am Ende der dritten Szene (Takt 646 und Takt 794-796, jeweils zu der Textzeile „O Herr, gib Stärke mir zu steigen“).²⁰³

²⁰⁰ Vgl. Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 17-18.

²⁰¹ Vgl. Kämper, „Musica di frontiera“, S. 12-13.

²⁰² Vgl. *ibid.*, S. 12.

²⁰³ Vgl. Mancini, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, S. 83; Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 17.

„The joyful diatonic ‚carillon‘ of the upper parts, enclosing a tritone, work counter to such optimism, and it was this dual character of the Leitmotiv, suggesting a countenance of alternating hope and despair, which was to provide a poignant irony at its very last appearance in the opera.“²⁰⁴

Die szenische Anweisung in der Partitur zum Auftritt der Mutter im Prolog lautet:

„Ein schwarzer Zwischenvorhang wird sichtbar. Davor erscheint die Mutter in schwarzer Kleidung. Für den Zuschauer ist nur in umbarmherziger Beleuchtung ihr ganz weißes Gesicht zu sehen.“²⁰⁵

Die fahle Atmosphäre wird im Orchester durch den Einsatz von Dämpfern bei Holz- und Blechbläsern erreicht. Die Worte der Mutter „Heut’ zum letzten Male!“ werden durch die Instrumentierung unterstrichen, sie werden alleine durch die Klarinetten in *pianissimo* begleitet; der Rest des Orchesters schweigt.²⁰⁶ Es folgt die Erzählung der Mutter (La Ballata, Takt 64-101) mit einer beeindruckenden Übereinstimmung zwischen Text und Musik. Das Motiv des Großinquisitors erklingt zum ersten Mal (Takt 70 und 82), die herannahende Erscheinung von Philipp II. unterstreichen die Kontrabässe (Takt 69-72) und der Höhepunkt der Traumerzählung, nämlich die Transformation der Erscheinung Philipp II. in den Tod, endet im erneuten Erklingen des Todesmotivs, unterstrichen durch den Text an dieser Stelle: „È la morte!“ Die Rufe der Mutter nach ihrem Sohn werden vom ersten Chorintermezzo abgebrochen. Dieses steht in der Tradition der gregorianischen Choräle und bringt eine religiöse Komponente ins Stück. Mancini verwendet dafür den treffenden Ausdruck „oasi mistica“.²⁰⁷

„Am Schluß des Prologs singt die Mutter: ‚Sgomenta, caccio un grido: Mio figlio! Mio fi...‘ Hier wird der Mutter das Wort abgeschnitten: Ein Chor hinter der Bühne übernimmt die Silbe ‚fi-‘, und fährt fort: ‚Fiat misericordia tua, Domine, super nos.‘ Die Anrufung von Gottes Barmherzigkeit an einem Ort, wo Folter und Scheiterhaufen zu den täglichen Verrichtungen gehören! Ich halte diese Stelle für einen der ganz großen Momente in der Opernliteratur des 20. Jahrhunderts. Was muß es – nicht den Humanisten, aber den gläubigen Katholiken – Dallapiccola gekostet haben, diesen liturgischen Text so in die Handlung zu montieren, daß er zur Blasphemie pervertiert und zur Anklage gegen den Mißbrauch des göttlichen Wortes wird?“²⁰⁸

²⁰⁴ Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 17.

²⁰⁵ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, S. 2.

²⁰⁶ Vgl. Mancini, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, S. 84.

²⁰⁷ Ibid., S. 87.

²⁰⁸ J. Wildberger zitiert nach Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 190.

Die erste Szene zeigt die Zelle des Gefangenen im Kerker von Saragossa. Der erbarmungswürdige Zustand des Gefangenen wird musikalisch durch eine besonders ausdrucksstarke Phrasierung der Geigen- und Bratschenstimmen gezeichnet sowie durch eine die schlechte körperliche Verfassung des Gefangenen illustrierende Dynamik. Nun werden im Zwiegespräch Mutter und Gefangener das Fratello-Motiv und die „Hoffnungs-Reihe“ eingeführt, die nicht nur musikalische, sondern vor allem eine große psychologische Signifikanz hat.

„[...] and here the very shape of the row is clearly a symbol of hope itself, gradually expanding from its first hesitant, close intervals, finally gaining the confident optimism of the octave.“²⁰⁹

Die düstere Atmosphäre des Kerkers und die ständige Präsenz des „Bösen“ charakterisieren die Triller in den Streichern und der Einsatz des Beckens. Das Gebet des Gefangenen „O Herr, gib Kraft mir auf meinem Wege“ wird von einer aufsteigenden Melodie in den Holzbläsern begleitet, ähnlich der Stelle „O Herr, gib Stärke mir zu steigen“. Auf die Frage der Mutter, ob dies der allerletzte Abschied sei, wird der Gesang durch einen Ausbruch des Orchesters überlagert.

Am Beginn der zweiten Szene befindet sich der Gefangene allein in seiner Zelle. Seine Textzeilen: „Ganz alleine...“ (Takt 276-280) werden musikalisch untermalt von einem Bassklarinettensolo in *pianissimo intenso*. Er wird aus seiner Einsamkeit gerissen durch den Eintritt des Kerkermeisters, begleitet durch das in den Celli vorweggenommene Fratello-Thema.

Der formale Mittelpunkt der Oper ist die Erzählung des Kerkermeisters, die um die historischen Vorkommnisse der Revolte in Flandern kreist. Dallapiccola begann nach der Niederschrift des Librettos an dieser Stelle mit seiner Komposition. Es kann also in formaler als auch „spiritueller“ Hinsicht als das Zentrum der Oper angesehen werden.²¹⁰ Die realistischen Schilderungen werden durch einen speziellen Einsatz der Singstimmen gestaltet und bauen auf einer der drei Zwölftonreihen auf: Der „Reihe der Freiheit“. Der Klang der Glocken von Gent wird bei der entsprechenden Textstelle imitiert (Takt 324-327), gewisse Sätze werden vom Kerkermeister skandiert (Takt 353-359 – „Vlissingen ist schon erobert von den Geusen: Bald fällt auch Veere, bei Gorcum gibt's Gefechte...“). Dallapiccola verarbeitet hier

²⁰⁹ Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 17.

²¹⁰ Vgl. Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 16.

autobiografische Erlebnisse während des Krieges, nämlich die abgehackten Meldungen von Radio Londra²¹¹, die heimlich empfangen wurden.²¹²

Die Verwendung des Falsetts kommt bei der Stelle zur Anwendung, an der er Kinderchöre imitiert. Der Gefangene, über soviel Information und damit Verbindung zur Außenwelt und Freiheit an seine Grenzen gebracht, bricht in realistisches Schluchzen aus. Dem Orchester kommt dabei die Aufgabe der Untermalung und Verstärkung einzelner Effekte zu. Vor allen Dingen Schlagwerk und Blechbläser stechen ungedämpft und in voller Besetzung hervor. Die rhythmische Übereinstimmung in allen Gruppen betont die kriegerische Stimmung der Erzählung und lässt an einen Marsch denken.

Am Ende der Erzählung ist der Gefangene in seiner Hoffnung bestärkt. Laut szenischer Anweisung „hebt er die Arme, faltet die Hände und in dieser Haltung verharrt er regungslos, wie versunken in eine Vision.“²¹³ Eine mystische, durchsichtige Klangstruktur wird durch Streicher und Triller der Holzbläser in *pianissimo* sowie der Verwendung von zwei Harfen, Vibraphon und Celesta erzeugt. In diese entrückte Stimmung dringen die sich entfernenden Schritte des Kerkermeisters, symbolisiert durch Trompete und Oboe *come lontano*, die der Gefangene zum ersten Mal seit seiner Gefangenschaft hört (Takt 497-500) und dadurch bemerkt, dass die Türe offen gelassen wurde. Dieser Umstand eröffnet ihm die Fluchtmöglichkeit und versetzt ihn in einen Zustand des inneren Aufruhrs (Takt 536-579), gefolgt vom Öffnen der Tür (Takt 579-583) zur Zeile „Ah! So ist es also ... kein Traum!“.

In der dritten Szene sucht der Gefangene in den Gängen des Official von Saragossa nach dem Ausgang. Die Dunkelheit und Ungewissheit werden durch einen abgedunkelten Klang im Orchester dargestellt: die Streicher benützen Dämpfer, die Blechbläser werden immer leiser, die Notenwerte immer länger.

Der Gefangene betet „O Herr, gib Kraft mir auf meinem Wege“ (Takt 643-649), während die Dynamikanweisung bei einem vierfachen piano steht. Das Gebet „O

²¹¹ Radio Londra war ein Rundfunkprogramm der BBC während des Zweiten Weltkrieges, welches auf italienisch sendete und die Hörer der von den Deutschen besetzten Gebieten mit unzensurierten, propagandafreien Nachrichten versorgen sollte. Das Hören des „Feindsenders“ wurde mit hohen Strafen bedroht.

²¹² Vgl. Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 366.

²¹³ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 478-482.

Herr, gib Stärke mir zu steigen“ wird gefolgt von der Figur von Quinten, die den Großinquisitor symbolisieren (Takt 644). Die Suche in der Finsternis wird durch die Angabe *pp senza luce* beschrieben, „Dunkel ... und Schweigen ... wie in Gräbern.“ (Takt 649-657).

Das Vorübergehen eines Folterknechts illustrieren aufgeregte rhythmische Figuren, die Stimme des Gefangenen scheint erstickt vor Angst. Zwei passierende Priester geben vor, ihn ebenfalls nicht zu sehen.

Als der Gefangene anhält, weil er den Ausgang zu erkennen glaubt („ein Lufthauch, streichelnde Kälte“ – Takt 757), erinnert die Musik melodisch und klanglich an den Moment, in dem er feststellt, dass die Türe seines Kerkers offen gelassen wurde. Staccati der Trompeten und der ersten Violinen beschreiben den schneller werdenden Gang (und auch den Puls) des Gefangenen. Eine aufsteigende Melodie im Orchester kulminiert mit den Worten des Gefangenen „O Herr, gib Stärke mir zu steigen“ und endet in Takt 794 mit dem Thema des Todes. Trotz der Hoffnung, die der Gefangene weiterhin hegt, wird musikalisch bereits deutlich, dass der Ausgang tragisch sein wird. Dies nimmt auch ein Teil des Orchesters vorweg, der andere beschreibt in dichten rhythmischen Figuren den aufgewühlten Gemütszustand des Gefangenen (Takt 803).

Am Höhepunkt der Spannung fällt der schwarze Vorhang und das zweite Chor-Intermezzo (Takt 823 bis 859) erklingt. Um den Eindruck der Klangkörper auf das Publikum auf die Spitze zu treiben, fordert Dallapiccola hier den Einsatz von Lautsprechern. Verstärkt wird das Orchester an dieser Stelle zusätzlich durch den Einsatz von Orgel und Bühnentrompeten. All dies bereitet auf das Finale vor.

In einem großen Garten unterm Sternenhimmel freut sich der Gefangene in der vierten Szene über die gewonnene Freiheit und verharrt in kontemplativer Anbetung der göttlichen Schöpfung, der Natur um ihn herum. Im Orchester wird dieser Augenblick des Friedens durch Glocken, Vibraphon und Celesta symbolisiert und so ein kristalliner Klang herbeigeführt. Der Chor bleibt im Hintergrund und unterstreicht die tragische Komponente, nämlich den Widerspruch zwischen der kindlichen Freude des Gefangenen und dem drohenden Unglück. Der Auftritt des Großinquisitors (Takt 898 ff.) mit dem Wort „Fratello“ deckt den „internen

Mechanismus der Oper“²¹⁴ auf: Der Gefangene wurde von Anfang an getäuscht, die Flucht und Wiedererlangung der Freiheit waren Trug. Das Orchester übernimmt das Fratello-Thema und begleitet die Worte des Großinquisitors. Ein Crescendo markiert den Ausbruch des Gefangenen ob seiner ausweglosen Situation und der sadistischen Täuschung.

In der letzten Szene setzt Dallapiccola intensiv auf den kombinierten Klang von Celesta und Harfe, der in seinem Werk oft auszumachen ist und deswegen von Gordon Kampe die Bezeichnung „Hyper-Instrument“²¹⁵ für diese Koppelung verwendet wird. Dazu erklingen Vibrafon, Klavier und Xylorimba, insbesondere unter Verwendung der letzten acht Töne der Reihe des Gebets bei der Stelle „Die Sterne! Der Himmel! Das ist meine Rettung!“ (Takt 877) sowie während des langsamen Vordringens des Gefangenen im Gänge-Labyrinth seines Gefängnisses und dem Hinaustreten ins Freie (Takt 860 bis 871). Der anschwellende Glückstaumel des Gefangenen ist orchestral meisterhaft gezeichnet. Gordon Kampe beschreibt dies treffend:

„So wie sich das vermeintliche Glück des Gefangenen über die wiedererlangte Freiheit ekstatisch steigert, so steigert sich auch der Einsatz des ‚Hyper-Instrumentes‘: Akkorde des Klaviers in höchster Lage vermischen sich mit den Glissandi der Harfen und Skalenausschnitten von Celesta und Vibrafon zu einem rauschhaften Komplex, der den Assoziationsraum von Freiheit, Hoffnung, Gebet, Sternenhimmel füllt und unter diesem Aspekt von Ferne an eine ähnlich instrumentierte Passage denken lässt – der *Musica coelestis* aus Gustav Mahlers Achter Sinfonie.“²¹⁶

Kurz vor der Erkenntnis des Gefangenen, dass er das Opfer einer Illusion von Hoffnung geworden ist, hört man die absteigende Reihe des Gebets in eben diesem „Hyper-Instrument“. Zuletzt verblasst der Klang langsam, neben Triolen in der Celesta, der Piccoloflöte und dreier Geigen mischt sich der Nachhall von drei Tamtams.²¹⁷ In die Stille hinein erklingen die fragenden Worte des Gefangenen: „La libertà?“

²¹⁴ Mancini, „Il Prigioniero: il ruolo dell’orchestra“, S. 98.

²¹⁵ Kampe, „Farben, Stimmen, Analyse“, S. 77.

²¹⁶ Ibid., S. 80.

²¹⁷ Vgl. ibid., S. 80-81.

3.3.9. Religiöse Symbolik

Liturgische Texte dienten Luigi Dallapiccola nicht erst bei seine *Oper Il Prigioniero* als Grundlage seiner Kompositionen, nicht umsonst wird er in der Literatur auch als „Archetyp des christlichen Komponisten“²¹⁸ bezeichnet. Die Oper verweist in mehrfacher Hinsicht auf christliche Inhalte. Den Hintergrund der Handlung bildet ein wichtiges Kapitel der Kirchengeschichte, nämlich das der Inquisition. Durch die Verwendung der lateinischen Sprache in den beiden Chorzwischenspielen bewegt sich Dallapiccola stark in der Tradition der gregorianischen Choräle. Das Instrumentarium betreffend erinnert die Orgel, deren Verwendung für Opern nicht alltäglich ist, an Kirchenmusik. Inhaltlich spielt das Stück zwiespältig mit den christlichen Grundwerten Barmherzigkeit, Glauben und Hoffnung. Diese stellen die Grundlagen für ein christliches Handeln dar, werden jedoch von der Institution missbraucht und verraten. Die Hinrichtung kann als eine Befreiung in religiöser Hinsicht, also eine Erlösung verstanden werden. Im Libretto gibt es zahlreiche Stellen, an denen der Gefangene betet. Bei der Flucht aus dem Kerker vergleicht er sich mit Lazarus, der von den Toten auferstand: „’Komm heraus’. So sprach Lazarus einst eine Stimme. Und auf das Wort stieg Lazarus aus dem dunklen Grabe.“²¹⁹

Die Sterne als Himmelskörper sind in vielen Religionen Symbol für Transzendenz und der Zugehörigkeit zu Höherem, Göttlichem. Im *Prigioniero* werden, wie in Dallapiccolas weiteren Opern *Volo di notte* und *Ulisse*, die Sterne vor dem Tod der Hauptfigur angerufen, ein Motiv, das sich bereits in Dantes *Divina commedia* findet und in der italienischen Oper generell gerne verwendet wird. Instrumental werden sie durch Celesta, Vibrafon und Harfe versinnbildlicht.²²⁰ Eine Querverbindung lässt sich zu einer anderen großen Abschiedsarie eines Gefangenen innerhalb der italienischen Oper herstellen: der Arie des Mario Cavaradossi in Giacomo Puccinis *Tosca* („E lucevan le stelle“ – „Und es blitzten die Sterne“). Im Unterschied zu Cavaradossi, der seinen baldigen Tod vor Augen hat, hofft der Gefangene

²¹⁸ Ginot-Slacic, Charlotte, „Le Prisonnier de Luigi Dallapiccola: Derrière le politique, le religieux“, *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections: revue canadienne de musique* 31/2, 2011, S. 65-78; S. 65.

²¹⁹ Dallapiccola, Luigi, *Il Prigioniero*, Programmheft mit Text, Volksoper Wien: 26.03.2003, deutsche Übersetzung des Libretto: Felix Lederer. S. 81.

²²⁰ Vgl. Kämper, „Musica di frontiera“, S. 21-22.

Dallapiccolas jedoch noch immer ob der Vorspiegelung der wiedererlangten Freiheit.²²¹

²²¹ Vgl. Kampe, „Farben, Stimmen, Analyse“, S. 79.

3.4. Aufführungsgeschichte und Rezeption

3.4.1. Eine umstrittene Uraufführung

Dallapiccola schien den Nerv der Gesellschaft im Italien der Nachkriegszeit getroffen zu haben. Die Oper wurde am 1. Dezember 1949 konzertant in Turin uraufgeführt und höchst unterschiedlich aufgenommen:

„Die mächtige kommunistische Partei Italiens witterte, auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, einen antistalinistischen Protest gegen die berüchtigten Arbeitslager der Sowjetunion. Kirchliche Kreise in Italien dagegen hielten eine Kritik an der Inquisition des 16. Jahrhunderts im Jahre 1950, inmitten der Feiern zum Heiligen Jahr²²², für schädlich und unangebracht.“²²³

Im durch und durch katholisch geprägten Italien der 1950er Jahre schienen Irritationen aufgrund des für die Oper ausgewählten Sujets unvermeidbar. Unverständlich für klerikale Kreise war insbesondere, warum ein katholischer Komponist eines der düsteren Kapitel der Kirchengeschichte, nämlich die spanische Inquisition, aufs Tapet brachte und dies zu einem denkbar ungeeigneten Zeitpunkt. So wurde Dallapiccola Antikatholizismus und Nihilismus vorgeworfen, was den Komponisten als gläubigen Katholiken schwer kränkte. Insbesondere das Ende mit der in den Raum gestellten Frage des Gefangenen: „La libertà?“ stieß auf Unverständnis und wurde als „Negation des Lebens und seiner Werte“ interpretiert. Luigi Dallapiccola sah dieses Ende eher als neue Art der Finalgestaltung, eben als „open end“, das so bis dato in der Musikgeschichte noch nicht konzipiert worden war.²²⁴

Den Vorwürfen der Kirche begegnete Dallapiccola, indem er sich erneut an die Arbeit machte: Er schrieb das Oratorium *Job*, welches das Buch Hiob als Vorlage hatte und entgegnete der diesbezüglichen Kritik umgehend in unmissverständlicher Weise:

²²² Das Heilige Jahr (oder auch Jubeljahr) ist ein besonderes Jubiläumsjahr innerhalb der römisch-katholischen Kirche und dient durch das Erfüllen bestimmter Bedingungen des Erwerbs des Jubiläumsablasses. Es steht in der Tradition des biblischen Erlassjahres und wurde erstmals 1300 durch Papst Bonifaz VIII. verkündet. Seit 1475 ist der Abstand zwischen den Jubeljahren auf 25 Jahre festgelegt.

²²³ Kämper, „Musica di frontiera“, S. 13.

²²⁴ Vgl. Noller, Joachim, „Das Ohr des Geistes. Dallapiccolas Musik/Denken in kulturellen Zusammenhängen“, in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012, S. 24-45; S. 37.

„Nella mia qualità di credente, desidero sottolineare che nulla c'è nel mio *Prigioniero* contro la Chiesa cattolica, ma soltanto una protesta contro la tirannia e l'oppressione.“²²⁵

Das Werk sollte nach seiner konzertanten Uraufführung in Turin beim *Maggio Musicale Fiorentino* szenisch dargeboten werden. Aufgrund mehrfacher Interventionen gegen die geplanten Aufführungen beim zuständigen Ministerium sah sich der Komponist allerdings gezwungen, mit dem Abbruch jeglicher Zusammenarbeit mit staatlichen Stellen zu drohen, sollte über seine Oper ein Aufführungsverbot verhängt werden. International hätte ein derartiges Verbot wohl großes Aufsehen verursacht, immerhin war es Luigi Dallapiccola, der Italien 1946 mit seinen *Canti di prigionia* beim ersten *Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) nach dem Ende des Krieges in London vertrat.²²⁶

Dennoch waren während der Produktionszeit in Florenz mehrere Einmischungsversuche von Seiten des Ministeriums zu verzeichnen, beispielsweise wurden die Ausführenden angewiesen, in Bezug auf die Bühnenszenerie weitgehend abstrakt zu bleiben und kirchliche Symbolik möglichst zu unterlassen.²²⁷

Paradoxerweise gaben sich konservative Kreise und die Kommunisten bei der Verdammung der musikalischen Moderne auch in Italien die Hand und so fielen die Reaktionen auf die Aufführung beim *Maggio Musicale* harsch aus. In der Tonart der Kritik orientierte man sich stark an den Stereotypen der faschistoiden Propaganda-Rhetorik.

„Die gegnerische Seite [...] hat einen Namen, mit dem man schon in faschistischer Zeit musikalische Abwege zu bezeichnen pflegte. Auf vermeintlich intellektualistische, intuitionslose Klangformen wird, ungeachtet der tatsächlich angewandten Kompositionstechnik, der Begriff oder besser das Schlagwort ‚Dodekaphonie‘ angewandt. Dessen Signifikat ist den Kritikern oft völlig unbekannt.“²²⁸

Von der Linken wurde Dallapiccola des Formalismus bezichtigt, ein Vorwurf, der gerne gegen unbequeme Künstler ins Treffen geführt wurde, wie bereits die Ausführungen zu den Kampagnen gegen Schostakowitsch zeigten, der denselben Vorwürfen ausgesetzt war. Als treibende Kraft tat sich der Musikkritiker und

²²⁵ Noller, „Das Ohr des Geistes“, S. 36. „Als gläubiger Mensch möchte ich unterstreichen, dass in meinem *Prigioniero* nichts gegen die katholische Kirche vorgebracht wird, es handelt sich um einen Protest gegen Tyrannei und Unterdrückung.“ (Übersetzung Joachim Noller)

²²⁶ Vgl. Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 372.

²²⁷ Vgl. Noller, „Das Ohr des Geistes“, S. 36-37.

²²⁸ Ibid., S. 37

Komponist Mario Zafred hervor, der die Dodekaphonie als „dekadent-akademistisch“ und „formalistisch“ abtat und Dallapiccolas „Ton-Wirrwarr“ und „exhibitionitisches Virtuosen-tum“ anprangerte.²²⁹

²²⁹ Vgl. Noller, „Das Ohr des Geistes“, S. 37.

3.4.2. Die Wirkung des Werkes

Dallapiccolas Oper *Il Prigioniero* markierte einen Wendepunkt in der italienischen Operngeschichte. Formal gesehen brachte diese Oper vieles auf den Punkt, was bis dato von der älteren Komponistengeneration Italiens ignoriert und abgelehnt, von der jungen Riege jedoch sehnsüchtig herbeigewünscht wurde. Luigi Nono etwa sah *Il Prigioniero* als Dallapiccolas Hauptwerk an und „als bestimmte Etappe einer bis heute weiterführenden modernen Auffassung des Theaters.“²³⁰ Darüber hinaus muss es als erstes Stück einer *musica impegnata*, also einer politisch motivierten Musik, betrachtet werden, welche nicht nur im Nachkriegsitalien eine Diskussion politischer und ethischer Natur anregte. Der Erfolg des Werkes konnte also nicht lediglich auf die Tatsache geschoben werden, dass es sich um die erste italienische Zwölfton-Oper handelte, sondern dass im Stoff und in der Musik grundlegende Themen der Gesellschaft nach 1945 verarbeitet wurden. Die auffallend häufige Rezeption in der jungen BRD kann insbesondere darauf zurückgeführt werden, dass die Oper als Protest gegen die UdSSR und damit auch gegen den sowjetisch besetzten deutschen Teilstaat zu lesen war.²³¹

Die starke Verkettung der Oper mit dem historischen Kontext der Entstehungszeit während der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist aber nicht nur den persönlichen Verhältnissen und Erlebnissen ihres Schöpfers in jener Zeit geschuldet. Darüber hinaus kann die Wahl der Thematik als persönliche „Abbitte“ gelesen werden, war doch Dallapiccolas Position nicht von Anfang an klar gegen den italienischen Faschismus einzuordnen und musste die Begeisterung für den „Duce“ erst aufgrund persönlicher Motive revidiert werden. Der starke Gewissenskonflikt des Komponisten steht sinnbildlich für eine ganze Generation an Mitläufern, Opportunisten und Pflichterfüllern, die ihre Position in den Nachkriegsjahren selbst erst zu hinterfragen hatten.

Das Stück erlebte in den ersten 12 Jahren nach seiner Uraufführung 186 Aufführungen – eine beeindruckende Zahl für ein zeitgenössisches Werk.²³² Viele Stimmen konstatieren der Oper jedoch eine relativ geringe Breitenwirkung nach 1975, dem Todesjahr Dallapiccolas, und begründen dies durch die Verdrängung der

²³⁰ Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 211f.

²³¹ Vgl. Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 97.

²³² Vgl. Earle, Ben, „Dallapiccola and the Politics of Commitment: Re-reading *Il Prigioniero*“, *Radical Musicology* 2, 2007, S. 1-83; S. 1.

„Brückenbauer“, die nach 1945 die neue Musik der Vorkriegszeit etablierten, durch die Nachkriegsavantgardisten und ihre radikale neue Kunst.²³³ Einige schoben den Rückgang der Aufführungen auf die fehlende dramaturgische Kraft des Stückes. Der Musikwissenschaftler Hans Keller führte dazu aus:

„The greatest part of the work is immensely expressive and impressive as long as you don't look at the stage. For if you look you don't see what you hear: the 'action' chiefly consists of the drama of the prisoner's inner life. I have not met a musician who did not object to the untheatrical character of the piece.“²³⁴

Dieser Meinung muss widersprochen werden, denn gerade der Aufbau des Stückes mit Prolog und den zwei auf die Maximierung eines dramatischen Effektes angelegten Chorzwischenspielen sowie der gelungene *coup de théâtre*, Kerkermeister und Großinquisitor in Personalunion auftreten zu lassen, sind besonders gelungen. Dafür sprechen auch die Aufführungsdaten der Saisonen 2008/2009 bis 2014/2015: In der Saison 2008/2009 gab es eine Produktion der Oper Halle, 2010/2011 wurde die Oper in Limoges, Modena und Bologna aufgeführt, 2011/2012 in London und Frankfurt, 2012/2013 in Madrid und Lyon, 2013/2014 konzertant in Rom, szenisch in London und Barcelona, 2014/2015 in Köln und Lübeck.²³⁵ Das ergibt 13 Spielstätten in 7 Saisonen, Luigi Nonos Bühnenwerke wurden im gleichen Zeitraum deutlich seltener aufgeführt.

Jürg Stenzl trifft es erneut auf den Punkt, wenn er schreibt:

„Mit Petrassi und Dallapiccola besaß Italien, was allerdings erst nach dem Krieg ganz offensichtlich wurde, wieder Komponisten von internationalem Format. [...] Mit den Welterfolgen eines Puccini, aber auch jenem der *Cavalleria Rusticana*, ließen sich ihre Aufführungen außerhalb Italiens sowenig vergleichen wie mit den stilprägenden Wirkungen eines Strawinski, Schönberg oder Hindemith. [...] Petrassi und Dallapiccola markierten das Ende eines knappen halben Jahrhunderts italienischen Provinzialismus, für die einen seit dem Tode Verdis, für die anderen seit jenem Puccinis.“²³⁶

Es darf Luigi Nonos Meinung gefolgt werden, wenn dieser meint, dass Dallapiccolas Partituren neu gelesen werden müssten und seine Musik neu gehört werden müsse, um in ihrer Weite und Tiefe erfasst werden zu können.²³⁷

²³³ Vgl. Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 85.

²³⁴ Earle, „Dallapiccola and the Politics of Commitment“, S. 2.

²³⁵ Statistiken abgerufen über das Internationale Online-Verzeichnisses für Opernaufführungen *Operabase*, operabase.com/view.cgi?id=none&lang=de&rare=1415, Zugriff 12.12.2014.

²³⁶ Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 139f.

²³⁷ Vgl. Kämper, „Musica di frontiera“, S. 22.

3.5. Dallapiccolas politischer Gesinnungswandel

„La guerra, la fine del fascismo sono i fatti centrali della sua vita.“²³⁸

3.5.1. Dallapiccola und der Faschismus

Dallapiccola war ein glühender Gegner von Totalitarismus und Unterdrückung und es besteht kein Zweifel an seiner Aussage, dass der Tag, an dem Mussolini gestürzt wurde, der glücklichste seines Lebens war.²³⁹ Dennoch stellt sich berechtigterweise die Frage, ob Dallapiccola als Antifaschist der ersten Stunde bezeichnet werden kann. Dokumentiert ist, dass Dallapiccola zunächst durchaus Begeisterung für Benito Mussolini empfand und sich erst im Laufe der Zeit zum Gegner des Faschismus wandelte. Da er mit einer Jüdin verheiratet war, musste die Einführung der Rassengesetze ein bedeutsamer Wendepunkt gewesen sein, der eine gedankliche Umkehr einleitete. Eine oft zitierte und glaubwürdige Aussage von Dallapiccolas Kollegen Goffredo Petrassi bezeugt:

„Dallapiccola was at first a fervent fascist – so fervent that he sometimes annoyed us, his friends. At the time of the sanctions he took a firm stand in favour of the Italian Empire and against the British. [...] Then, with the coming of the special laws and above all the racial laws, things changed for him and he became a passionate anti-fascist.“²⁴⁰

Dazu passt Dallapiccolas Angewohnheit, die faschistische Datierungsweise²⁴¹ zu verwenden, und dies nicht nur in offiziellen, sondern auch in privaten Schriftstücken bis 1942.²⁴²

Jürg Stenzl kommt in seiner Abhandlung über die italienische Musik zwischen 1922 bis 1952 zur Erkenntnis, dass „fast alle bedeutenden italienischen Musiker mit den

²³⁸ Luciano Alberti zitiert nach Stifter, Hans Peter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“: Versuch einer Orientierung*, Dipl. Univ. Wien 1994, S. 61. „Der Krieg und das Ende des Faschismus sind die zentralen Ereignisse seines Lebens.“ (Übersetzung Ileana Steiger)

²³⁹ Vgl. Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 369.

²⁴⁰ Stifter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“*, S. 65.

²⁴¹ Die Kalenderreform im italienischen Faschismus hatte ähnlich wie jene während der französischen Revolution einen ideologischen Hintergrund. Die Jahreszählung erfolgte ab dem Tag des Marsch auf Rom („*Marcia su Roma*“) am 28. Oktober 1922 durch Benito Mussolini, welcher zeitlich die Machtübernahme der faschistischen Bewegung in Italien definiert.

²⁴² Vgl. Stifter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“*, S. 76 und 98.

faschistischen Wölfen heulten.“²⁴³ Selbst nicht-italienische Komponisten wie Igor Strawinski fanden nichts dabei, sich als Verehrer des Duce zu gerieren:

„Außer meine Ohren täuschen mich ist die Stimme Roms die Stimme von Il Duce. Ich sagte ihm, daß ich mich selbst wie ein Faschist fühle. Heute sind Faschisten überall in Europa.“²⁴⁴

Überdies darf nicht vergessen werden, dass Luigi Dallapiccola aus Istrien stammte, einer Region, in der die faschistische Bewegung großen Zulauf fand aufgrund der langjährigen Unterdrückung durch das Habsburgerreich und gerade Befürworter des italienischen Irredentismus²⁴⁵, zu denen sich laut einer Aussage Laura Dallapiccolas auch Luigi Dallapiccola zählte, von der faschistischen Bewegung und ihrer vereinigenden Kraft und Gabe, Identität zu stiften, „verführt“ werden konnten.²⁴⁶

Jürg Stenzl bringt es präzise auf den Punkt, wenn er das Kapitel über Luigi Dallapiccola „Vom Saulus zum Paulus“ betitelt und schreibt:

„Die Größe Dallapiccolas besteht nicht darin, daß er, von allem Anfang, ja von Kindesbeinen an aufrecht den einzig ‚richtigen‘ Weg gegangen sei, der ihn gleichsam zwangsläufig zum Triptychon führte. Die Größe Dallapiccolas besteht gerade darin, daß er vom überzeugten Faschisten zum ebenso überzeugten Antifaschisten geworden ist.“²⁴⁷

Ein Faktum ist, dass Dallapiccola während seiner beruflichen Laufbahn mit den Faschisten in Berührung kam und es – wie viele andere – in Kauf nahm, für ein gesichertes Einkommen in einer staatlichen Einrichtung unterzukommen. Ab 1934 hatte Dallapiccola einen Lehrstuhl für Klavier als Nebenfach und ab 1940 einen für Komposition am Konservatorium Cherubini in Florenz inne. Im faschistischen Italien geschah diese Besetzung unter der Ägide des seit 1936 amtierenden Erziehungsministers Giuseppe Bottai vom Partito Nazionale Fascista. Allerdings verzichtete er im August 1944 auf diesen Lehrstuhl – angesichts der Tatsache, dass am 11. August 1944 Florenz von den Alliierten befreit wurde, kann dies jedoch nicht als Akt des Widerstandes gedeutet werden.²⁴⁸

²⁴³ Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 214.

²⁴⁴ Igor Strawinski zitiert nach Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 29.

²⁴⁵ Die italienischen Irredentisten befürworteten nach der Entstehung des Königreich Italiens 1861 eine Zusammenführung Italiens mit den mehrheitlich italienischsprachigen, jedoch weiterhin dem habsburgischen Reich zugehörigen Gebieten wie Trento, Istrien und Triest.

²⁴⁶ Vgl. Osmond-Smith, David, „Appunti sulla formazione ideologica di Luigi Dallapiccola“, in: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del Convegno internazionale. Firenze, 10-12 dicembre 2004*, Hg. Fiamma Nicolodi, Florenz: Leo S. Olschki Editore 2007, S. 21-32; S. 26.

²⁴⁷ Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 151f.

²⁴⁸ Vgl. Stifter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“*, S. 67ff.

Was sein Werk betrifft, ist bis circa 1937, insbesondere die *Inni* für drei Klaviere (*Musica per tre pianoforti*), der Komposition *Canzone del Quarnaro* nach einer Vorlage von Gabriele D'Annunzio und vordergründig der Oper *Volo di notte*, eine gewisse „Italianità“ nicht abzusprechen.²⁴⁹ Gerade die Gattung des „Inno“²⁵⁰ schien in jener Zeit passend, den eigenen Nationalismus zum Ausdruck zu bringen. Ein politisch unverdächtiger Komponist, Giacomo Puccini, komponierte bereits 1919 den *Inno a Roma*, der 1936 zu einer Art Nationalhymne des *Impero Romano* werden sollte.²⁵¹ Ein anderer Inno, nämlich der *Inno di Roma imperiale*, erklingt in Pietro Mascagnis Oper *Nerone* (1935). Zuvor hatte Mascagni bereits den *Inno del Lavoro* (1928) geschrieben. Bei diesem Komponisten sind die Dinge allerdings anders gelagert: Mascagni bekannte sich – im Gegensatz zu Dallapiccola – offen zum Faschismus und buhlte regelrecht um die Gunst Mussolinis, was sich lohnte: Sein Einsatz als „Komponist des Regimes“ wurde ihm fürstlich abgegolten.²⁵² Auch der Komponist der Revolutionsoper *Andrea Chénier*, Umberto Giordano, komponierte für den Duce den *Inno nazionale* (1932) und 1936 den *Inno Imperiale*, ohne sich in größerem Stil für oder gegen das Regime zu engagieren.²⁵³ Als weitere Komponisten von *Inni* wären Ildebrando Pizzetti²⁵⁴ und Gian Francesco Malipiero²⁵⁵ zu erwähnen. Eine Pauschalisierung scheint schwierig und keineswegs kann aufgrund der Beliebtheit und Häufigkeit in der Verwendung einer musikalischen Gattung innerhalb einer Epoche automatisch auf die politische Orientierung des Komponisten geschlossen werden.

Die Kulturpolitik im faschistischen Italien zeigte deutliche Unterschiede zur Kulturpolitik im Deutschen Reich. Insbesondere äußerte sich das Verbot der sogenannten „entarteten“ Musik in Italien in nur minimaler Art und Weise. So konnte beispielsweise 1942 in Rom Alban Bergs *Wozzeck* aufgeführt werden, zu einem Zeitpunkt, als in Deutschland eine Aufführung unmöglich gewesen wäre.²⁵⁶

²⁴⁹ Vgl. Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 92.

²⁵⁰ Das Wort „Inno“ bedeutet übersetzt Hymne.

²⁵¹ Vgl. Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono*, S. 64.

²⁵² Vgl. *ibid.*, S. 67-68.

²⁵³ Vgl. *ibid.*, S. 72.

²⁵⁴ Vgl. *ibid.*, S. 88.

²⁵⁵ Vgl. *ibid.*, S. 119.

²⁵⁶ Vgl. Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 2.

Die etablierte italienische Musikelite der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wandte sich gegen Atonalität, insbesondere gegen die Zwölftontechnik. Über die herrschende Meinung, „jede Form von Atonalität widerspreche zutiefst dem Wesen der ‚razza latina‘“²⁵⁷ setzte sich der junge Dallapiccola hinweg. Fasziniert von der 2. Wiener Schule und als glühender Verehrer Schönbergs erlernte er die Techniken der Zwölftonmusik und setzte sie schrittweise in seinen Kompositionen gegen Mitte der 1930er Jahre um,²⁵⁸ während im restlichen Italien dem Neoklassizismus gehuldigt wurde.²⁵⁹ Anders als seine Kollegen in Deutschland konnte Dallapiccola jedoch weiterschreiben und wurde in Italien auch weiterhin aufgeführt. „Im faschistischen Italien konnte die Avantgarde weitgehend ungestört produzieren. Man verzichtete auf Schmähungen und Zwangsmaßnahmen und bevorzugte die Politik der Absorption und Korruption.“²⁶⁰ In Deutschland wurden alsbald seine Werke, wie auch die Werke von Gian Francesco Malipiero und Goffredo Petrassi verboten.²⁶¹ Arnold Schönberg, das Idol Dallapiccolas, wurde im Deutschen Reich bereits ab 1933 angefeindet und sein Werk verunglimpft. Schönberg wählte den Weg ins amerikanische Exil.

Dass sich der junge Komponist die Zwölftontechnik ausgerechnet in den Werken über Gefangenschaft aneignet, mag Zufall sein und Ausdruck eines natürlichen Entwicklungsprozesses des mündigen Künstlers oder aber ein bewusst gesetzter „Acte de Résistance“.²⁶² Dallapiccola solidarisierte sich auf diese Weise mit den von den Nationalsozialisten verfolgten Komponisten der Zwölftonmusik, allen voran Arnold Schönberg und setzte ein Zeichen gegen das Aufführungsverbot dieser Musik in Deutschland.

„Ich musste gegen diese Verbrechen reagieren, doch wie sollte ich protestieren in einer Zeit der Diktatur? In der Musik, das war für mich die einzige Möglichkeit.“²⁶³

²⁵⁷ Kämper, „Musica di frontiera“, S. 8.

²⁵⁸ Vgl. *ibid.*, S. 6.

²⁵⁹ Vgl. Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 86.

²⁶⁰ Stifter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“*, S. 74.

²⁶¹ Vgl. *ibid.*, S. 75f.

²⁶² Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 93.

²⁶³ Luigi Dallapiccola zitiert nach Stürzbecher, Ursula, *Werkstattengespräch mit Komponisten*, Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971, S. 223; zitiert nach Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 94.

So wurde der Einakter *Volo di notte* in Deutschland überhaupt mit einem Aufführungsverbot belegt.²⁶⁴ Ein Brief der Reichstheaterkammer vom 8. März 1941 an den Verleger Ricordi ist höchst aufschlussreich:

„Come Voi sapete quest’opera è stata presentata già due anni fa al Sig. Reichsdramaturg e già allora vi è stato sconsigliato di avviare una diffusione dell’opere in Germania. Questa presa di posizione della „Reichsdramaturgie“ non è mutata neanche oggi per quanto l’opera sia stata rappresentata nel frattempo al ‚Maggio fiorentino‘ del 1940. Le esperienze fatte finora ci dimostrano che il pubblico dei teatri tedeschi rifiuta una musica del genere che è troppo atonale e dunque non sarebbe redditizio per l’editore addossarsi i costi della traduzione e dell’adattamento. (...)“²⁶⁵

Die Oper beruht auf Antoine de Saint-Exupérys Fliegerroman *Vol de Nuit*. Dallapiccola nahm die Arbeiten an der Oper im April 1937 auf. Vordergründig passte das Sujet gut zu den Idealen des faschistischen Staates, das Motiv des tapferen Piloten wurde von den Faschisten gerne vereinnahmt und das musste Dallapiccola bewusst sein. Mit dem Fliegen verband man einerseits einen heroischen Akt der Luftheroberung, andererseits Abenteuer und Geschwindigkeit. Italien feierte seine Piloten, wie zum Beispiel Gabriele D’Annunzio und Italo Balbo,²⁶⁶ und die Begeisterung fand ihren Niederschlag im künstlerischen Bereich, insbesondere der Malerei mit dem *Manifesto dell’aeropittura futurista*. Sogar Mussolini ließ sich als Pilot feiern. Selbstredend zeigt sich in der Auswahl des Stoffes ein Zugeständnis an einen gewissen Zeitgeschmack – Exupéry schrieb seinen Roman 1931 – dies jedoch als reine Anbiederung an das politische System zu sehen, wäre zu einfach. Vielmehr legte Dallapiccola Wert auf eine spirituelle Unterfütterung des Helden-Topos, dem Spiel zwischen freiem Willen und dem Beugen vor einer Autorität, und zeigte das

²⁶⁴ Vgl. Kämper, „Musica di frontiera“, S. 9.

²⁶⁵ Stifter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“*, S. 75. „Wie Sie wissen wurde diese Oper bereits vor zwei Jahren dem Reichsdramaturg vorgelegt und schon damals wurde Ihnen von einer Verbreitung in Deutschland abgeraten. Diese Haltung von Seiten der Reichsdramaturgie hat sich nicht geändert, auch nicht aufgrund der Tatsache, dass die Oper in der Zwischenzeit beim ‚Maggio fiorentino‘ von 1940 aufgeführt wurde. Die bislang gemachten Erfahrungen zeigen, dass das Publikum der deutschen Theater eine Musik dieser Art als zu atonal ablehnt und deshalb scheinen die Kosten für Übersetzung und Adaption für den Herausgeber nicht lohnend.“ (Übersetzung Ileana Steiger)

²⁶⁶ Italo Balbo (1896-1940) war ein Protagonist beim Aufbau des faschistischen Italien sowie der italienischen Luftwaffe. Von 1929 bis 1933 war Balbo Luftfahrtminister, ab 1934 dann Generalgouverneur von Libyen und wurde angeblich versehentlich bei einem Flugabwehrmanöver von der eigenen Seite 1940 abgeschossen.

Fliegen als Symbol für die Grenzüberwindung zwischen Irdischem und Überirdischem.²⁶⁷

Der Pilot wird hier nicht als Pionier der Lüfte gezeigt, sondern als Teil eines Systems, das über ihn verfügt. Selbstredend fand das Werk bei der faschistischen Kritik keinen Anklang, nach seiner Uraufführung im Mai 1940 in Florenz urteilte sie folgendermaßen:

„What a narrow concept of heroism, and what a narrow vision from a human point of view! Should we send our pilots to see this opera as a tonic for their nerves and to freshen up their enthusiasm? ... and on the eve of the great upheaval in Europe, whose mystival beginnings we are experiencing right now, and in which we Italians also wish to take part ... The approbation at the end was stronger than the quite feeble protestations, but it is well known that Florence is the stronghold of certain intellectuall minorities, minorities who like to be called European ... the only European thing they have is their attachment to the ideals of internationalism...“²⁶⁸

²⁶⁷ Vgl. Fearn, *Italian Opera since 1945*, S. 3-6.

²⁶⁸ *Ibid.*, S. 12.

3.5.2. Dallapiccola als Verfasser von Bekenntnismusik

Politisch engagierte Musik (*Musica impegnata/Musique engagée*) – wie Luigi Dallapiccolas Triptychon – wird als das „Muster einer Musik, die auf eine politische Situation der Gegenwart unmittelbar reagiert hatte und in diese, kritisches Bewusstsein stiftend, direkt eingreifen sollte“²⁶⁹ beschrieben. Nur inhaltlich auf aktuelle politische Gegebenheiten einzugehen, reiche laut Dallapiccola jedoch nicht aus, um engagiert zu sein: „Ein Engagement sollte, meiner Meinung nach, viel tiefer – das heißt geistig – sein.“²⁷⁰ Der Komponist sah sich in der Tradition der protestmusic und erwähnt explizit die Werke *Ode to Napoleon Buonaparte* und *A Survivor from Warsaw* von Arnold Schoenberg.²⁷¹

Die politischen Umbrüche in Europa zeichneten sich auch im Schaffen Dallapiccolas ab. Dallapiccola prägt den Begriff „Bekenntnismusik“ für seine Werke: Der Komponist bekannte sich in seinen Werken deutlich zur Verteidigung von Werten wie Freiheit, Humanität und Menschenwürde und verurteilte Machtmissbrauch, die herrschenden totalitären Regime, deren Ausrichtung auf Menschenverachtung und Menschenvernichtung.²⁷² Luigi Nono äußerte über Dallapiccolas Einfluss auf sein eigenes Schaffen:

„Mon admiration sans borne pour Luigi Dallapiccola; une admiration qui regarde aussi les aspects moraux et humains de ce personnage face auquel je me retrouve comme devant les grands maîtres de la Renaissance. (...) C'est de lui, des *Chants de Prison*, et du *Prisonnier* que me vient mon grand amour pour les hérétiques et les persécutés.“²⁷³

In der jüngeren Literatur über Luigi Dallapiccola und sein Schaffen²⁷⁴ ist eine Tendenz feststellbar, ihn selbst als nachträglichen Konstrukteur des Protestcharakters seiner Musik zu bezichtigen: „Its *protest* identity is a postwar construction“.²⁷⁵

²⁶⁹ Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 87.

²⁷⁰ Luigi Dallapiccola zitiert nach Noller, „Das Ohr des Geistes“, S. 41.

²⁷¹ Vgl. Dallapiccola, „The Genesis of the *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*“, S. 363.

²⁷² Vgl. Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 95.

²⁷³ Ginot-Slacik, „Le Prisonnier de Luigi Dallapiccola“, S. 65. „Meine grenzenlose, seine moralischen und menschlichen Züge umfassende Verehrung für Luigi Dallapiccola, vor dessen Person ich mich wie vor den großen Meistern der Renaissance wiederfinde. Von ihm, von den *Canti di prigionia* und *Il Prigioniero*, stammt meine große Liebe für die Häretiker und Verfolgten.“ (Übersetzung Clara Reiner)

²⁷⁴ Vgl. Nonnenmann, „Im Geiste mit den Gefangenen“, S. 87.

²⁷⁵ Roderick, „The ‚Day of Wrath‘ as Musico-Political Statement in Dallapiccolas *Canti di Prigionia*“, S. 234.

Konkret auf die *Canti di prigionia* bezogen heißt es: „They were given such a status by the composer post facto, so to speak, in the hey-day of 1950s anti-fascism and through the exigencies of a particular type of post-war selective memory.“²⁷⁶

Diese Position vereinfacht die komplexe Situation des Komponisten zu sehr und übersieht, dass in den 1950er Jahren wohl allen Werken von Regimegegnern oder Künstlern in der inneren Emigration, egal ob in Musik, Literatur oder Malerei, ein Protestcharakter – naturgemäß erst nachträglich – zugewiesen werden konnte. Warum ausgerechnet Dallapiccola in seinem Schaffensprozess nicht Widerstand geleistet haben sollte, wird in der Diskussion nicht beantwortet.

Interessant ist die Einarbeitung der historischen „Geusenlieder“, der „Lieder der Geusen“ in *Il Prigioniero*: Die Geusen setzten neben konkreten militärischen Aktionen eine Vielzahl von Liedern in die Welt, in denen es um den Widerstandskampf gegen die spanischen Besetzer ging. Auf Flugblättern wurde manchmal in mehr, jedoch häufiger in weniger ausgefeilter Poesie der Kampf kommentiert und zu Propagandazwecken verbreitet. Viele dieser Lieder wurden in Sammelbände aufgenommen und auf diese Weise tradiert. Durch diese Quellen ergibt sich ein eigenes, lebendiges Bild des Achtzigjährigen Krieges und viel wichtiges Material für die niederländische Geschichtsschreibung.²⁷⁷

Die Arie des Kerkermeisters bewegt sich stark in dieser Tradition. Dallapiccola kannte wahrscheinlich die Geusenlieder als frühe Form der „Protestmusik“ und nahm in seinem Werk auf sie Bezug als subtilen Ausdruck von Geschichtskritik.

²⁷⁶ Ibid., S. 235.

²⁷⁷ Vgl. Van der Merwe, *Das Bild Philipps II. in den Geusenliedern*, S. 1.

4. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass die beiden analysierten Werke über Gefangenschaft *Il Prigioniero* und *Lady Macbeth von Mzensk* eng verwoben sind mit den historischen und politischen Gegebenheiten ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Gleichen die Lebensdaten der beiden Komponisten sich beinahe aufs Jahr – Luigi Dallapiccola wurde 1904 geboren, Dmitri Schostakowitsch zwei Jahre später, beide starben 1975 – endet hier eine Übereinstimmung auf den ersten Blick. Während Dallapiccola die Zwölftonmusik in Italien etablierte, sehr international auftrat und seinen Schwerpunkt auf die Komposition von Vokalmusik legte, wirkte Schostakowitsch während seines ganzen Lebens in der UdSSR und verschrieb sich nach zwei frühen Opern ganz dem symphonischen und kammermusikalischen Schaffen in seinem unverkennbaren, tonalen Stil. Es kam nie zu einer Begegnung zwischen den beiden Komponisten. Schostakowitsch reiste nur ungern außer Landes, wenn, dann zumeist auf Befehl der Regierung.

Beide mussten jedoch Repressalien durch die totalitären Systeme ihrer Zeit erfahren und erdulden. Dallapiccola bangte im von der deutschen Wehrmacht besetzten Florenz um das Leben seiner jüdischen Frau und schrieb just zu jener Zeit seine Oper *Il Prigioniero*, Schostakowitsch war als Künstler in der Sowjetunion unmittelbar auf die Gunst der Herrschenden angewiesen, die ihm unmittelbar nach den Aufführungen der *Lady Macbeth von Mzensk* entzogen wurde. Die Werke sind so ein Kristallisationspunkt in den Biografien der beiden Künstler und zeigen, dass beide Komponisten ähnliche Aussagen auf musikalischer Ebene treffen wollten, nur eben in einem anderen historischen Kontext und mit unterschiedlichen musikalischen Stilen und Mitteln.

„Trotzdem folgt Schostakowitsch der selbstgewählten Aufgabe: ‚Kunst ist die Zerstörererin des Schweigens.‘ Damit meinte er zum einen das Durchbrechen von Informationssperren, wie sie diktatorischen Systemen eigen sind, und hier vor allem das Ausmaß des Stalinschen Terrors betraf, das Schweigen über die Opfer und die Unmöglichkeit des Trauerns.“²⁷⁸

²⁷⁸ Neef, „Infragestellungen. Der Künstler und die Macht“, S. 36.

Schostakowitsch war es Zeit seines Lebens nicht vergönnt, das Schweigen nicht nur in seiner Musik, sondern auch persönlich zu brechen. Seine Werke unterlagen der Zensur und gerade die Aufführungsgeschichte seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* zeigt, wie schwierig die Aufrechterhaltung der Produktivität unter jenen von Gewalt, Repression und Diktatur geprägten Umständen gewesen sein musste. Wie in der Arbeit beleuchtet, wurde der Weltöffentlichkeit erst durch die Veröffentlichung seiner Memoiren in den USA anstelle des „sowjetischen Staatskomponisten“ die Seite des heimlichen Dissidenten präsentiert.

Die Dinge bei Dallapiccola waren völlig anders gelagert. Seine Frau und er überstanden den Krieg physisch unversehrt. Nach 1945 konnte seine Musik uneingeschränkt aufgeführt werden, Dallapiccola sich frei äußern und „Bekennnismusik“ schreiben. Dennoch stieß seine Oper *Il Prigioniero* auf Kritik und er wurde wie Schostakowitsch in Russland unter anderen Vorzeichen des „Formalismus“ bezichtigt. Dies zeigt einmal mehr, wie einseitig häufig argumentiert wird, wenn es darum geht, der Kunst unter dem Vorwand ästhetischer Gründe Grenzen zu setzen und sie zum Schweigen zu bringen.

Lady Macbeth von Mzensk erzählt von einer jungen Frau in ihrer inneren Gefangenschaft, die sich innerhalb einer korrupten und korrumpierten, verfallenen Gesellschaft schuldig macht und „untergeht“. Schostakowitschs Intention war es, für diese Gefangene Sympathien aufkommen zu lassen und ihre Umgebung zu demaskieren. Die Parallelen zwischen dem zaristischen Russland des Stückes und dem stalinistischen Russland der Gegenwart Schostakowitschs sind unübersehbar.

Dallapiccola wollte in seiner Oper durch Abstraktion eine universelle Assoziationsebene schaffen: das Schicksal des gefangenen Individuums determiniert durch ein autoritäres, totalitäres System. Das Monströse am Handeln des Großinquisitors ist nicht so sehr die Tatsache, dass er einen Menschen zum Tode verurteilt, als vielmehr die Art und Weise wie dies geschieht, indem nämlich die Hoffnung auf Freiheit als ultimatives Folterinstrument angewendet sowie das Ideal der Brüderlichkeit pervertiert wird.

Aber kann Dallapiccolas Werk fern der historischen Einordnung nicht auch als Parabel gelesen werden? Ist Schostakowitsch nicht einer der zahllosen *Prigionieri* dieser Welt, ein „Häretiker“, ein von der offiziellen Meinung Abweichender, der mit seiner Musik beansprucht, selbst die Wahrheit richtiger zum Ausdruck zu bringen?

Wenn Dallapiccolas Gefangener sagt: „Ich wusste nicht, dass man so viel aushält, ohne zu sterben...“²⁷⁹, könnte dies ein Zitat von Schostakowitsch sein.

²⁷⁹ Dallapiccola, *Il Prigioniero*, T. 186-188.

5. Quellenverzeichnis

Arndt, Johannes, *Das Heilige Römische Reich und die Niederlande 1566 bis 1648. Politisch-konfessionelle Verflechtung und Publizistik im Achtzigjährigen Krieg*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 1998.

Conze, Werner, „Niederlande (Nord- und Südprovinzen 1477-1782)“, in: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte*, Hg. N.N., Freiburg im Breisgau: Herder³² 1998, S. 1033-1034.

Dallapiccola, Luigi, *Il Prigioniero*, Partitur, Mailand: Edizioni Suvini Zerboni 1948.

Dallapiccola, Luigi, *Il Prigioniero* (Dirigent: Esa-Pekka Salonen, Chor und Sinfonie-Orchester des Schwedischen Rundfunks), CD, Stockholm: Sony SK 68323 1995.

Dallapiccola, Luigi, *Il Prigioniero*, Programmheft mit Text, Volksoper Wien: 26.03.2003. Deutsche Übersetzung des Libretto: Felix Lederer.

Dallapiccola, Luigi, „The Genesis of the ‚Canti di prigionia‘ and ‚Il Prigioniero‘: An autobiographical Fragment“, *The Musical Quarterly* 39/3, Juli 1953, S. 355-372.

Darby, Graham (Hg.), *The Origins and the Development of the Dutch Revolt*, London, New York: Routledge 2001.

De Coster, Charles, *Die Geschichte von Ulenspiegel und Lamme Goedzak und ihren heldenmäßigen, fröhlichen und glorreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderwärts. Zweiter Band, Viertes Buch, XIV*, Pößneck/Leipzig/Berlin: Die Buchgemeinde/Paul List Verlag/Verlag neues Leben 1960.

Earle, Ben, „Dallapiccola and the Politics of Commitment: Re-reading *Il Prigioniero*“, *Radical Musicology* 2, 2007, S. 1-83.

Escudero, José Antonio, *Estudios sobre La Inquisición*, Madrid: Marcial Pons

Ediciones de Historia 2005.

Ewert, Christian, *Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen. Band III. Die Aljafería in Zaragoza*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1978.

Fearn, Raymond, „Dallapiccola and Wagner“, in: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del Convegno internazionale. Firenze, 10-12 dicembre 2004*, Hg. Fiamma Nicolodi, Florenz: Leo S. Olschki Editore 2007, S. 195-203.

Fearn, Raymond, *Italian Opera since 1945*, Amsterdam: harwood academic publishers 1997.

Feuchtner, Bernd, „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“ – *Dimitri Schostakowitsch: Künstlerische Identität und staatliche Repression*, Frankfurt am Main: Sandler Verlag 1986.

Fischer, Sebastian, *CIA-Folter unter George W. Bush: Die furchtbaren Jahre*, Spiegel online, www.spiegel.de/politik/ausland/cia-folterreport-analyse-des-feinstein-berichts-des-us-senats-a-1007554.html, Zugriff 14.12.2014.

Frei, Marco F., „Halbwahrheiten und Trägheit. Die Schostakowitsch-Forschung zu Beginn des neuen Jahrhunderts“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 50-78.

Ginot-Slacik, Charlotte, „Le Prisonnier de Luigi Dallapiccola: Derrière le politique, le religieux“, *Intersections: Canadian Journal of Music / Intersections: revue canadienne de musique* 31/2, 2011, S. 65-78.

Glikman, Isaak, *Story of a Friendship: The letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman 1941-1975*, London: Faber and Faber Limited 1993.

Grönke, Kadja, „Lady Macbeth und ihre Schwestern“, in: *Schostakowitsch und die*

Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Schostakowitsch-Studien, Band 6, Hg. Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov, Andreas Wehrmeyer, Berlin: Ernst Kuhn Verlag 2003, S. 1-32.

Gruber, Gernot, „Bekenntnis oder Verweigerung – in ästhetischen Gegenständen“, in: *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, Hg. Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 10-19.

Haußmann, Rüdiger, *Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ (Katerina Ismailowa) und ihre Inszenierungen. Schostakowitsch-Studien, Band 9*, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2011.

Herzfeld, Friedrich, *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*, Berlin: Verlag Ullstein 1954.

Homza, Lu Ann, *The Spanish Inquisition, 1478-1614. An Anthology of Sources*, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company 2006.

Il Prigioniero. Suor Angelica. Produktion des Teatro Real de Madrid. 2012; www.youtube.com/watch?v=B61xOQbc61E, Zugriff: 19.10.2014

Ivanova, Galina Michajlovna, *Der Gulag im totalitären System der Sowjetunion*, Berlin: Reinhold Schletzer Verlag 2001.

Kampe, Gordon, „Farben, Stimmen, Analyse. Zur Instrumentation Luigi Dallapiccolas“, in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012, S. 66-84.

Kämper, Dietrich, „'Musica di frontiera'. Der Weg des italienischen Zwölftonkomponisten Luigi Dallapiccolas“ in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte*.

Neue Folge. Heft 158, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag 2012, S. 5-23.

Koball, Michael, „Vom Machtwerk zum Authentikum – Der Zickzack-Kurs um die Authentizität von Dmitri Schostakowitschs Memoiren“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 1-18.

Kröplin, Eckart, *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Berlin: Henschelverlag 1985.

Kuhn, Ernst (Hg.), „*Volksfeind Dmitri Schostakowitsch*“. *Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997.

Ljesskow, Nikolai, *Lady Macbeth und andere Geschichten*, übers. von Alexander Eliasberg, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1961.

Maczkiewitz, Dirk, *Der niederländische Aufstand gegen Spanien (1568-1609). Eine kommunikationswissenschaftliche Analyse*, Münster: Waxmann Verlag 2005.

Mancini, Luca, „Il Prigioniero: il ruolo dell'orchestra“, in: *Studi su Luigi Dallapiccola. Un seminario*, Hg. Arrigo Quattrocchi, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1993. S. 79-102.

Meyer, Krzysztof, *Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag 1995.

Neef, Sigrid, „Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein, oder Sterben tun immer nur die anderen“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg.

Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 30-49.

Neukirchen, Heinz, *Geusen. Der Freiheitskampf der Niederlande*, Berlin: transpress VEB Verlag für Verkehrswesen 1980.

N.N., „Gent (Beschreibung der Stadt)“, in: *Meyers Konversationslexikon*, Leipzig, Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts⁴ 1885-1892, www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=106581, Zugriff: 10.12.2014.

Noller, Joachim, „Das Ohr des Geistes. Dallapiccolas Musik/Denken in kulturellen Zusammenhängen“, in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012, S. 24-45.

Nonnenmann, Rainer, „'Im Geiste mit den Gefangenen'. Luigi Dallapiccolas Freiheitsappelle *Canti di Prigionia* und *Il Prigioniero*“, in: *Luigi Dallapiccola. Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 158*, Hg. Ulrich Tadday, München: edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag, 2012, S. 85-117.

Nougués Secall, Mariano, *Descripcion é historia del castillo de la aljafería sito extramuros de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza: Imprenta de Antonio Gallifa o.J., www.gutenberg.org/files/26028/26028-h/26028-h.htm, Zugriff: 14.12.2014.

Osmond-Smith, David, „Appunti sulla formazione ideologica di Luigi Dallapiccola“, in: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo. Atti del Convegno internazionale. Firenze, 10-12 dicembre 2004*, Hg. Fiamma Nicolodi, Florenz: Leo S. Olschki Editore 2007, S. 21-32.

Roderick, Peter, „The ‚Day of Wrath‘ as Musico-Political Statement in Dallapiccolas *Canti di Prigionia*“, *Contemporary Music Review* 29/3, Juni 2010, S. 231-249.

Schiller, Friedrich von, *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, Gesammelte Werke Band 17, Weimar 1970 (Erstausgabe 1788).

Shostakovich, Dmitri, *Lady Macbeth of Mtsensk* (Dirigent: Mstislav Rostropovich, Orchester: London Philharmonic Orchestra), CD, London: Great Recordings of the Century, EMI Classics CMS 567776-2 1979.

Stenzl, Jürg, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus-Resistenza-Republik*, Buren: Frits Knuf 1990.

Stifter, Hans Peter, *Luigi Dallapiccola im „ventennio fascista“: Versuch einer Orientierung*, Dipl. Univ. Wien 1994.

Stürzbecher, Ursula, *Werkstattengespräch mit Komponisten*, Köln: Musikverlag Hans Gerig 1971.

Van der Merwe, Dennis, *Das Bild Philipps II. in den Geusenliedern*, Dipl. Univ. Wien 2005.

Verdi, Giuseppe, *Don Carlo* (Dirigent: Carlo Maria Giulini, Orchester: Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden), CD, London: Great Recordings of the Century, EMI Classics CMS 567401-2 1971.

Volkow, Solomon, „Universelle Botschaften – Gedanken anlässlich des 20. Todesjahres von Dmitri Schostakowitsch“, in: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge. Schostakowitsch-Studien, Band 2*, Hg. Günter Wolter, Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2000, S. 19-29.

Weiss, Daniel, „Musik und Sprache als Waffen des Widerstands: der Kasus Schostakowitsch“, in: *Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert*, Hg. Hans-Joachim Hinrichsen, Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter 2005, S. 20-36.

Wolkow, Solomon (Hg.), *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Berlin, München: Propyläen Verlag 2000.

Wolkow, Solomon, *Stalin und Schostakowitsch. Der Diktator und der Künstler*, Berlin: Propyläen 2004.

Wolter, Günter, *Dmitri Schostakowitsch: Eine sowjetische Tragödie. Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 1991.

6. Anhang

6.1. Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Darstellung von Gefangenschaft im Musiktheater und der Frage, ob diese Kunstform, die vielen in der heutigen Zeit als überholt gilt, Gefangenschaft schlüssig abzubilden vermag und gesellschaftsrelevante Aussagen über persönliche Freiheit und Grundrechte getroffen werden können.

Als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen wurden in der Oper im Laufe der Jahrhunderte die unterschiedlichen, historisch gewachsenen Arten von Freiheitsberaubung des Individuums thematisiert und verarbeitet. Einen großen Wendepunkt führten die Erfahrungen mit den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts herbei.

Analysiert werden zwei herausragende Opern des 20. Jahrhunderts, in denen Gefangenschaft das zentrale Handlungsthema darstellt: zum einen Luigi Dallapiccolas *Il Prigioniero*, zum anderen Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*. Beide Werke sind eng verwoben mit den historischen und politischen Gegebenheiten ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Obgleich sich die politischen Umstände im Italien der Kriegs- und Nachkriegszeit stark vom stalinistischen Russland unterscheiden, eint beide Komponisten die Tatsache, dass die behandelten Werke ein Kristallisationspunkt in ihren Biografien ist. Schostakowitsch wie auch Dallapiccola wollten ähnliche Aussagen auf musikalischer Ebene treffen, nur eben in einem anderen politischen Kontext und mit unterschiedlichen musikalischen Stilen und Mitteln.

6.2. Abstract

The present work deals with the depiction of imprisonment in musical theater. The question is raised whether musical theater is capable of drawing a conclusive picture of captivity and whether socially relevant assertions on individual freedom and fundamental rights can be conveyed by an art form which some consider as outdated.

Throughout the centuries the different and historically developed forms of captivity were reflected and adapted in the world of opera. In the twentieth century the experience of totalitarian systems in Europe led to a significant change.

Two outstanding operas of the twentieth century, both mainly dealing with imprisonment, are discussed and analysed: *Il Prigioniero* ("The prisoner") from Luigi Dallapiccola and the Dmitri Shostakovich's *Lady Macbeth of Mtsensk*. Both masterpieces are highly connected with the historical and political situation at the time of creation. Although the political circumstances in war and post war Italy were highly different from the situation of Stalinist Russia, both composers are connected by the fact that the afore mentioned operas constitute a milestone in their biographies. Dallapiccola and Shostakovich wanted to express similar thoughts with their music, but in a completely other political context and in different tonal language and style.

6.3. Lebenslauf

Name Mag. iur. Ileana Maria Steiger, geb. Schröder
Fremdsprachen Englisch (fließend)
Italienisch (sehr gut)
Französisch (fortgeschritten)

Berufserfahrung

Seit 2008 Gustav Mahler Jugendorchester,
Leitung des künstlerischen Betriebsbüros
2007 - 2008 Gerichtspraxis in Wien (BG Meidling, LG für Strafsachen Wien)
2006 - 2008 Clemens Rauhs Immobilien, Assistentin der Geschäftsführung
2003 - 2005 Österreichischer Versöhnungsfonds, Assistentin der Referenten
für die Balkanstaaten, Osteuropa und Frankreich
2005 Hospitanz in der Presseabteilung der Wiener Staatsoper
2004 Regiehospitanz (bei Stefan Herheim) bei der Produktion
„Madama Butterfly“ an der Volksoper Wien

Ausbildung

seit 2003 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
2002 - 2007 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien,
Abschluss 2007 (Mag. iur.)
2006 Studienaufenthalt an der Università degli Studi di Roma
„La Sapienza“ im Rahmen des Studienprogramms ERASMUS
1994 - 2002 Akademisches Gymnasium Linz, Spittelwiese
Reifeprüfung 2002 mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen