

Mario Ruffini

**DALLAPICCOLAS „UNVOLLENDETER“ *ULISSE*
ALS HOMMAGE AN SCHÖNBERG**

*Ich widme dieses Buch
Max Seidel
im Namen von Bach,
Schönberg und Dallapiccolas Vater*

DALLAPICCOLAS „UNVOLLENDETER“ ULISSE ALS HOMMAGE AN SCHÖNBERG¹

SINOSSI

L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schönberg

Schönberg e Dallapiccola. Ebraismo e Cristianesimo. Persecuzioni razziali e persecuzioni religiose. Numeri e Simboli. Musica e Fede. Dualità che nei due artisti trovano la loro sintesi in una parola sola, dodecafonica, e nell'opera che tutto accoglie del loro magistero musicale: *Moses und Aron* e *Ulisse*. La lunga "traversata dodecafonica" che segna il percorso di Luigi Dallapiccola presuppone un punto di partenza e un approdo. L'elaborazione tecnica del compositore istriano si compie nel riverbero di Arnold Schönberg. L'approdo all'*Ulisse* suggella il rapporto dialettico fra i due in una mirabile sintesi di affinità e diversità: il *Moses und Aron* è l'esatto pendant sul versante ebraico del capolavoro dallapiccoliano, che rappresenta una centralità musicale del pensiero cristiano. Il rapporto fra Dallapiccola e Schönberg è lo sbocco di un cammino complesso, che questo saggio analizza su tre piani distinti: 1. *La cronologia*; 2. *Le influenze*; 3. *L'ebraismo*: i tre piani si fondono congiuntamente nei due capolavori, in cui si raccolgono le vere istanze della loro vita. Il primo incontro avviene a Firenze in quel mitico primo aprile 1924 alla Sala Bianca di Palazzo Pitti, e da quel momento il riferimento schönbergiano assurge a valore morale. L'influenza delle opere del maestro viennese sulle composizioni dallapiccoliane è il riflesso di *affinità elettive* che toccano i limiti delle questioni esistenziali ultime. L'ansia di entrambi di accedere al piano nobile della storia musicale impregna non solo i contenuti ma anche l'elaborazione formale del sapere dodecafonico. Il tardivo contatto epistolare fra i due musicisti (9 settembre 1949) li coglie simbolicamente alle prese con due lavori biblici: l'*opus ultimum* di Schönberg *Moses und Aron*, e *Job* di Dallapiccola. Il mondo biblico accompagna tacitamente quello classico e letterario dell'*Ulisse*: l'ebraismo dell'uno si riflette allora nel cristianesimo dell'altro in una continua sete d'approfondimento. Da questo punto di vista *Job*, con le sue innovazioni sulle modalità di derivazione della serie e con l'abbinamento della serie stessa ai personaggi, apre a Dallapiccola la strada di quel lavoro che può essere considerato come il suo *opus ultimum*: *Ulisse*. La morte di Schönberg consegna il ruolo d'interlocutore al *Moses und Aron*: il capolavoro di Dallapiccola rappresenta un lungo discanto sopra l'incompiutezza del capolavoro schönbergiano, che proprio all'impossibilità di essere portato a compimento delega il massimo messaggio dell'eterno lutto ebraico. Dallapiccola sembra distaccarsi da ciò, con il messaggio di fede e di luce che emana dal suo *Ulisse*, ma cela dentro la sua opera miriadi di diamanti nascosti e allusivi, a suggello della sua eterna fede nel "Maestro di color che sanno".

ZUSAMMENFASSUNG

Dallapiccolas „unvollendeter“ Ulisse als Hommage an Schönberg

Schönberg und Dallapiccola. Judentum und Christentum. Rassenverfolgung und religiöse Diskriminierung. Zahlen und Symbole. Musik und Glaube. Diese Begriffspaare finden sich bei beiden Künstlern in einem einzigen Wort zusammengefasst: Dodekaphonie, sowie in den Werken, die ihre ganze musikalische Meisterschaft enthalten: *Moses und Aron* und *Ulisse*. Die lange „dodekaphonische Überfahrt“, die Luigi Dallapiccolas Weg markiert, setzt einen Ausgangs- und einen Zielpunkt voraus. Der technische Reifungsprozess des istrischen Komponisten erfolgt im Widerschein Arnold Schönbergs. Als Zielpunkt besiegelt *Ulisse* das dialektische Verhältnis zwischen beiden in einer bemerkenswerten Synthese aus Affinität und Differenz: *Moses und Aron* ist auf jüdischer Seite das perfekte Pendant zu Dallapiccolas Meisterwerk, das seinerseits einen musikalischen Meilenstein des christlichen Denkens darstellt. Das Verhältnis zwischen Dallapiccola und Schönberg ist das Resultat einer komplexen Entwicklung, die der Artikel auf drei verschiedenen Ebenen erörtert: 1. die *Chronologie*; 2. die *Einflüsse*; 3. das *jüdische Erbe*: Die drei Ebenen verschmelzen in den zwei Meisterwerken ineinander, worin die wahren Beweggründe ihres Lebens versammelt sind. Zur ersten Begegnung kommt es 1924 in Florenz, an jenem sagenumwobenen ersten Apriltag in der Sala Bianca des Palazzo Pitti. Von diesem Augenblick an gewinnt das Schönbergsche Vorbild einen moralischen Stellenwert. Der Einfluss der Werke des Wiener Meisters auf Dallapiccolas Kompositionen beruht auf gewissen *Wahlverwandschaften* im Bereich der letzten existentiellen Fragen. Die Sehnsucht beider, in die Beletage der Musikgeschichte aufzusteigen, durchdringt nicht nur die Inhalte, sondern auch die formale Ausgestaltung des Zwölftonsystems. Als die beiden etliche Jahre später in Briefwechsel treten (9. September 1949), sind sie bezeichnenderweise mit zwei biblischen Werken beschäftigt: Schönberg mit *Moses und Aron*, seinem *opus ultimum*, und Dallapiccola mit *Job*. Stillschweigend begleitet die biblische Welt auch die klassische und literarische Welt von *Ulisse*. Das Judentum des einen spiegelt sich im Christentum des anderen, vor dem gemeinsamen Hintergrund eines steten Strebens nach Vertiefung. In dieser Hinsicht eröffnet *Job* für Dallapiccola, durch die Neuerungen, die das Werk bei der Ableitung der Tonreihe und ihrer Zuordnung zu den Figuren einführt, den Weg zu jener Komposition, die als sein *opus ultimum* gelten darf: *Ulisse*. Schönbergs Tod verlagert die Rolle des Dialogpartners auf *Moses und Aron*. Dallapiccolas Meisterwerk entspricht einem langen Diskant über die Unvollendetheit des Schönbergschen Meisterwerks, das gerade der Unmöglichkeit seiner Fertigstellung die höchste Botschaft der ewigen jüdischen Trauer anvertraut. Mit der von *Ulisse* ausgehenden Glaubens- und Lichtbotschaft

¹ MARIO RUFFINI, *L'Ulisse "incompiuto" come omaggio a Schoenberg*, in: AA.VV.: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, Atti del convegno internazionale, Firenze, 10-12 dicembre 2004, a cura di Fiamma Nicolodi, Leo Olschki Ed., Firenze 2007, S. 337-365. Aus dem Italienischen übersetzt von Antonio Staude. Der Autor dankt dem Übersetzer, für seine kritischen Anmerkungen und Ergänzungsvorschläge, sowie Samuel Vitali, vom Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), für die Schlussredaktion der vorliegenden Fassung und die Übersetzung des letzten, neu hinzugekommenen Abschnitts „Das Geheimnis von *Moses und Aron*“, der eine wertvolle musikhistorische Ergänzung zur Interpretation von Schönbergs Meisterwerk liefert.

scheint Dallapiccola sich davon abzusetzen, jedoch ist sein Werk gespickt mit zahllosen verborgenen und anspielungsreichen Diamanten, zur Bekräftigung seines ewigen Glaubens an den „Meister derer, die da wissen“.

Vorbemerkung

„Man kann unmöglich Dallapiccola kennen, wenn man seinen *Ulisse* nicht kennt“, so pflegte Romano Pezzati seinen Studenten stets in Erinnerung zu rufen. Diesen treffenden Gedanken äußerte er bereits vor sehr langer Zeit, und so hat er den Entschluss gefasst, der Analyse dieser Opernkomposition ein ausführliches Seminar zu widmen und die Ergebnisse seiner Forschungen in einem unlängst publizierten Buch festzuhalten². Unter anderem wird darin die lange „dodekaphonische Überfahrt“ nachgezeichnet, die in Dallapiccolas letzten Bühnenwerk ihre vollkommenste Ausprägung erfährt und darin so umfassend wird, dass sie sich der banalen und allzu oft wiederholten seriellen Klassifikation entzieht. Ihre Serialität ist tatsächlich nicht auf eine oder mehrere Reihen zurückführbar, weil alles, sowohl in musikalischer als auch in theologischer Hinsicht, in eine zusammengesetzte Spiegel-Vision einmündet und auch aus dieser entsteht: Eine Vision, in der jede Serie einer jeden weiteren Serie vorgängig ist und sich zugleich aus ihr ableiten lässt. Ein solches Vorgehen gleicht der Funktionsweise eines Spiegelkabinetts, in dem der ursprüngliche Spiegel kaum mehr zu erkennen und als solcher zu identifizieren ist. Hierzu bedenke man, was gerade Dallapiccola mit Blick auf Schönbergs biblische Werke zu unterstreichen pflegte: „Der Gedanke, aus Freude eronnen, im Schmerz geboren, unter Entbehrungen gereift, erlaubt es nicht, materiell umgesetzt zu werden, genau wie es Gott nicht erlaubt, *dargestellt* zu werden“³. Mit seinem Hauptwerk gelangt Dallapiccola zu den äußersten Konsequenzen der seriellen Undarstellbarkeit.

Darüber hinaus bin ich der Ansicht, dass eine umfassende Kenntnis von *Ulisse* nur mittels einer mit *Moses und Aron* korrelierenden Lesart zu erreichen ist, gleichsam als äußerste Projektion einer Gegenüberstellung, die das gesamte Œuvre Schönbergs und Dallapiccolas ebenso wie ihre Lebenswege parallelisiert⁴. Diese Überzeugungen waren schon vor vielen Jahren, während meiner Kompositionsstudien bei Carlo Prosperi herangereift. Entscheidende Impulse erhielt ich damals auch durch Laura Dallapiccola, die mir mehrfach bestätigte, dass Dallapiccolas Werk gerade in Auseinandersetzung mit jenem des Wiener Komponisten vielfältig entscheidende Anregung und Bestätigung erfahren hat⁵.

Zunächst einmal ist es angebracht, die biographischen Beweggründe des Komponisten in Erinnerung zu rufen, die stets – ganz gleich, ob offen ausgesprochen oder verborgen – mit seinen menschlichen und musikalischen Erlebnissen verwoben sind und gleichsam die Keimzelle dessen bilden, was in *Ulisse* schließlich als konkrete künstlerische Gestalt erscheint. Allen voran die „Gabe des Leids“: Diesen Ausdruck prägte Papst Johannes Paul II., als er nach einem längeren Krankenhausaufenthalt im berühmten Angelus-Gebet des Jahres 1991 von einem „Leid nicht als Schuld, Sünde, Verdammnis und Sühne, sondern als Gabe“ sprach. Diese erschütternde Vision lässt sich aufs beste mit einem Komponisten wie

² ROMANO PEZZATI, *La memoria di Ulisse. Studi sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola*, prefazione e edizione a cura di Mario Ruffini, Milano, Suvini Zerboni, 2008.

³ LUIGI DALLAPICCOLA, *The Dramatic Aspect of Schoenberg's Work (Schoenberg compositore di teatro)*, Vortragsmanuskript, gehalten an der Leeds University (23. Oktober 1974), „Fondo Dallapiccola“, Archivio contemporaneo „A. Bonsanti“, Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze (nachfolgend zit. als: ACGV: LD. LVIII.7-8).

⁴ Der vorliegende Text beruht auf dem Vortrag des Autors: *Schönberg's „Moses und Aron“ and Dallapiccola's „Ulisse“: The Lost Word, the Found Word*, gehalten im Arnold Schönberg Center Wien, im Rahmen des Symposiums „Zum 100. Geburtstag von Luigi Dallapiccola“ (18./19. Oktober 2004).

⁵ Die Studie ist Laura Dallapiccola und Carlo Prosperi gewidmet, denn ohne ihrer beider Ratschläge, Zuspruch und Hilfsbereitschaft bei der Beschaffung der Quellen wäre sie in dieser Form niemals zustande gekommen.

Dallapiccola vereinbaren. Als Emigrantenkind hatte er selbst eine starke emotionale Bindung an das Land seiner Geburt und hielt in der Kirche von San Felice in Piazzas tagaus tagein vor dem Kruzifix aus der Giottoschule inne, um dieses Bildnis als „Symbol menschlichen Leids“ zu betrachten: Ein erlebtes Leid, sowohl für das Istrien der vergangenen Jahrhunderte, wo sich dem Gradeser Dichter Biagio Marin zufolge ein „ewiges Drama“ zugetragen hat⁶, als auch für den Komponisten selbst, im Zuge seiner uns bekannten persönlichen Erlebnisse. In emblematischer Weise vereint Dallapiccola in seiner Person die höchsten zivilen, moralischen und kulturellen Werte des 20. Jahrhunderts, und das vor allem aufgrund seiner hervorstechenden Fähigkeit, Leid in eine Gabe zu verwandeln und sein individuelles Schicksal auf das Universelle in der Kunst zu übertragen. Sein gesamter Werdegang als Musiker erscheint als eine fortwährende, ununterbrochene Gedächtnisübung, die sich in jener ständigen Unruhe niederschlägt, die so vielen Grenzgängern beschieden ist⁷. Das Werk Dallapiccolas entstand vor dem Hintergrund der Ereignisse, die im Guten wie im Schlechten für den Verlauf seiner Kindheit ausschlaggebend waren.

Zu Recht schreibt der Musikkritiker Massimo Mila: „Die Sujets waren seit langer Zeit in ihm und trachteten danach, vertont zu werden“⁸. Denn wer die Orte von Dallapiccolas Kindheit kennt, wird sein Geburtshaus, das sich in Pisino (Mitterburg, kroatisch Pazin) unweit des Schlosses der Montecuccoli an einem Abgrund oberhalb einer Karsthöhle befindet, mit Nietzsches berühmten Aphorismus assoziieren können: „Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein“⁹; ein Satz, den Dallapiccola mit Vorliebe zitierte, als Ausgangspunkt für „das Problem der Wechselbeziehungen zwischen dem Autor und seiner Arbeit“¹⁰. Dieser Bezug zwischen der Karsthöhle der Kindheit und dem Nietzsche-Zitat wird hier, soweit mir bekannt, erstmals hervorgehoben. Eine weitere Beziehung zu jener spezifischen Kindheitserinnerung kann gerade in der grenzenlosen Liebe des Komponisten für Thomas Manns großes Romanepos *Joseph und seine Brüder* gesucht werden, dessen Anfangssätze lauten: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“¹¹ Dallapiccolas gesamter Schaffensweg ist von diesem Roman beeinflusst, er ist stets auf das Licht hin ausgerichtet, in dem beständigen Versuch, Böses in Gutes zu verwandeln, genau wie es im Mannschen Roman vorkommt, und wie Dallapiccola selbst, angesichts des erbitterten Streits zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann um *Doktor Faustus* geschrieben hat: „Von den Menschen gilt es, das Gute heranzuziehen und das

⁶ BIAGIO MARIN, *Pisino e la sua Scuola – Ricordi di uno scolaro*, „Discorso celebrativo“ (Festrede), gehalten anlässlich des Ehemaligentreffens des Ginnasio-Liceo Scientifico von Pisino, Trieste, Famiglia Pisinota, 1959; neu aufgelegt in *Il Ginnasio Liceo „Gian Rinaldo Carli“ di Pisino d’Istria*, Trieste, Famiglia Pisinota, 2000.

Falls nicht anders vermerkt handelt es sich bei den im gesamten Artikel zitierten Quellen um Erstübersetzungen aus dem Italienischen. Englische und ggfs. auch französische Quellen werden in der Originalsprache zitiert.

⁷ BIAGIO MARIN, *Pisino e la sua Scuola*, zit., S. 47 (hier dt. übers.): „Auch wenn das Drama, das uns seit Jahrtausenden quält, in einer jener Ruhephasen begriffen scheint, die Jahrzehnte oder auch Jahrhunderte lang anhalten können, sodass unsere Worte und unser Gedenken womöglich unbegründet und wirkungslos erscheinen: wir verspüren dennoch die Notwendigkeit dieser Erinnerungen“.

⁸ MASSIMO MILA, *Valori di poesia e di linguaggio sul tema eterno della libertà*, Programmheft zum Prigioniero, Teatro alla Scala di Milano, 1962, S. 267-279: 268.

⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*, 4. Hauptstück, Aphorismus 146., in *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin, de Gruyter, 1967 ff., VI/2, S. 98.

¹⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, *Nascita di un libretto d’opera*, in *Parole e musica*, hrsg. von Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980 [nachfolgend PM], S. 511-525: 511, hier zitiert nach: L. D., *Geburt eines Librettos*, deutsch von Clelia Nouliau, in *Melos XXXV*, nn. 7-8, 1968, S. 265-278: 265.

¹¹ THOMAS MANN, *Joseph und seine Brüder* (Vorspiel: Höllenfahrt), Frankfurt/M., S. Fischer, 1983, Bd. I, S. 7.

Schlechte zu ignorieren“¹². Es handelt sich hierbei keinesfalls nur um Worte, denn in einem ausdauernden Kampf des Menschen „gegen etwas, das größer ist als er“ gelingt es Dallapiccola, das Drama seines Grazer Exils, ebenso wie das der italienischen Rassengesetze, in Musik umzuwandeln. So scheint sein ganzer Lebensweg dem Schutz jener Heiligenmedaille unterstellt, die ihm ein Freund bei der zwangsweisen Übersiedlung nach Graz geschenkt hatte, und die mit einem Bildnis des Heiligen Georg als Drachentöter, sowie mit der Aufschrift *In tempestate securitas* geschmückt war. In dieser lange zurückliegenden Vergangenheit offenbart sich ihm das Leid zum ersten Mal als Gabe, und auch die Vertrautheit mit der Mannschen Thematik von Gut und Böse wurzelt bereits in der frühen Kindheit des Komponisten.¹³ Nicht anders verhält es sich mit der Odysseus-Gestalt, die ihn seit 1912, nach dem Besuch einer Vorführung des nach dem homerischen Epos benannten Schwarzweißfilms¹⁴ auf dem Marktplatz von Ala (Ahl am Etsch), während der Sommerferien im Heimatort der Mutter, nicht mehr loslassen sollte. Dies alles findet seine musikalische Vollendung in der Entscheidung für die Zwölftonmusik, die ihn auf die Spuren Arnold Schönbergs führt, und damit zu seinem musikalischen und spirituellen Leitstern, den er selbst als „Meister derer, die da wissen“ bezeichnet hat. Zwischen Luigi Dallapiccola und dem Wiener Meister stellt sich eine moralische Kongenialität ein. Frei nach Hölderlins Vers „Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles“¹⁵ wird im Folgenden versucht, die parallelen, von der Unruhe ihres Forschungsdrangs geprägten Wege der beiden Komponisten in ihren wichtigsten Stationen nachzuzeichnen.

Luigi Dallapiccola ist inzwischen ins kollektive europäische Kulturerbe eingegangen, und mit seinem musikalischen Werk, sowie auch aufgrund seines persönlichen Werdegangs als Musiker, erweist er sich immer mehr als einer von Arnold Schönbergs vollkommensten Erben. Denn es gibt bedeutende Ähnlichkeiten in der parallelen Entwicklung der dodekaphonischen sowie der spirituellen Suche, die sich sowohl bei Schönberg als auch bei Dallapiccola im Zeichen der Unruhe, des Zweifels und der ethischen Disziplin vollziehen. Meines Erachtens nach muss Dallapiccolas Name strukturell unter die kanonischen Namen von Schönberg, Webern und Berg mit aufgenommen werden, was in diesem Kontext eine Erweiterung des Begriffes der Trinität auf eine neuartige Quadrinität zur Folge hätte¹⁶.

¹² LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Lavinia Mazzucchetti Jollos, 22. Januar 1949; ACGV, L. D., Briefwechsel Dallapiccola-Mann.

¹³ Es sei hier erwähnt, dass sich Dallapiccola immer wieder auf *Joseph und seine Brüder* stützt, um komplexere biblische Bedeutungsebenen zu verstehen, so etwa den Kampf zwischen Gut und Böse; er selbst ruft zur Veranschaulichung dieses Verstehensprozesses folgenden Passus des Romans in Erinnerung: „Der Kampf zwischen Licht und Finsternis, dem Guten und Bösen, dem Schrecknis und der Wohltat auf Erden, war nicht, wie Nimrods Leute glaubten, die Fortsetzung jenes Mardug-Kampfes gegen Tiamat; auch die Finsternis, das Böse und das unberechenbar Schreckliche, auch das Erdbeben, der knisternde Blitz, der Heuschreckenschwarm, der die Sonne verdunkelte, die sieben bösen Winde, der Staub-Abubu, die Hornissen und Schlangen waren von Gott, und hieß er der Herr der Seuchen, so darum, weil er zugleich ihr Sender war und ihr Arzt.“, in THOMAS MANN, *Joseph und seine Brüder* (Der junge Joseph, Zweites Hauptstück: Abraham / Wie Abraham Gott entdeckte), Frankfurt/M., S. Fischer, 1983, Bd. II, S. 45.

¹⁴ *L'Odisea di Omero*, Milano Films 1911, Regie: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro.

¹⁵ Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in *Werke und Briefe*, hrsg. von Friedrich Beißner u. Jochen Schmidt, Frankfurt/M., Insel, I, 1969, S. 459. Diesen Vers zitiert Dallapiccola in seinem Essay *Musicisti del nostro tempo: Vito Frazzi*, in PM, S. 262-263; er bezieht er ihn jedoch vor allem, im Sinne eines Mottos, auf Leben und Werk von Ferruccio Busoni; s. LUIGI DALLAPICCOLA, *Prefazione alle lettere di F. Busoni alla moglie* (1955), PM, S. 304.

¹⁶ Diesen Begriff prägte Dallapiccola bei seinen Reihenstudien zur Vorbereitung des Materials für *Tre Poemi*; ein Blatt mit entsprechenden Aufzeichnungen ist mit *Quadrinità di Annalibera* überschrieben.

Dallapiccola kann durchaus zu den Gründungsvätern der dodekaphonischen Methode gezählt werden, zu der er einen grundlegenden, eigenständigen Beitrag geleistet hat.

Arnold Schönberg ist der wichtigste Anhaltspunkt in der gesamten Existenz Dallapiccolas, der es wie sein Meister versteht, die Zukunft auf das Wissen um die Vergangenheit zu stützen, also Revolution und Tradition miteinander in Einklang zu bringen.

I belong to the Middle Ages. My culture was based on the culture of Middle Ages, above all on the mystics of thirteenth century Italy. [...] In music there is an active tradition and Webern was the follower of an active tradition. On the other hand we have “traditionalism” and I don’t like traditionalism because this is only the habit of being traditional. But active tradition was living in the whole Schoenbergian school of Vienna¹⁷.

Um die zwischen Dallapiccola und Schönberg bestehende Verbindung zu verstehen, ist eine differenzierte Untersuchung dreier unterschiedlicher Ebenen erforderlich. Erstens der Chronologie der Beziehung zwischen Dallapiccola und Schönberg, zweitens des Einflusses der Schönbergschen Werke auf diejenigen Dallapiccolas, und drittens der kulturellen Bedeutung des Judentums. Diese drei Themenkreise helfen uns, die Komplexität und die Tiefe der einzigartigen Beziehung zwischen Schönberg und Dallapiccola, sowie insbesondere zwischen ihren Werken *Moses und Aron* und *Ulisse* zu durchschauen.

1. Chronologie

Als erster Punkt gleich eine chronologische Übersicht.

Gerade erst siebzehnjährig, studiert Dallapiccola 1921, auf Anregung seines Lehrers Antonio Illersberg, die *Harmonielehre* in der deutschen Originalausgabe (der Kauf des Bandes erfolgt am 30. August 1921 in Triest, in der berühmten Buchhandlung Schmidl)¹⁸ und beginnt vom Standpunkt der Schönbergschen Rationalität aus über die *Quartenakkorde* (die eine konsequente Chromatik ermöglichen) nachzudenken. Vierzig Jahre später sollte er im Rückblick auf diese prägende Erfahrung in Großbuchstaben notieren „how life begins“¹⁹.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Florenz hört Dallapiccola *Pierrot lunaire* und sieht Arnold Schönberg persönlich an jenem denkwürdigen ersten April 1924 in der Sala Bianca des Palazzo Pitti. Unter anderem ist er nachhaltig von der außerordentlichen Begegnung zwischen Schönberg und Puccini beeindruckt, an die er sich folgendermaßen erinnert: „You cannot imagine two more different personalities than Schoenberg and Puccini... but why were they able to find contact?... Because both had a love for music and not for their own music“²⁰. Hierin besteht also eine der Wurzeln für die humanistische Weltoffenheit Dallapiccolas²¹.

¹⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *Schoenberg and the Viennese School: Three Points of View*, „The New England Conservatory Bulletin“, I, 2, 1968, S. 26, 28.

¹⁸ MARIA GIRARDI, *Tracce di Dallapiccola a Trieste e qualche inedito*, in *Lungo il Novecento. La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, hrsg. von M. G., Venezia, Marsilio, 2003, S. 299-305.

¹⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, *Presentazione della “Harmonielehre”*, in PM, S. 239-246: 240. Die hier geschilderte Anekdote enthält den aus Joyces *Ulysses* zitierten Ausspruch „HOW LIFE BEGINS“, der im Roman nicht den Anfang eines bestimmten Lebens, sondern vielmehr den Ursprung bzw. die Zeugung von Leben im Allgemeinen bezeichnet. Vgl. JAMES JOYCE, *Ulysses*, Part II: *The Odyssey*, Episode 6: *Hades*, Paris, Shakespeare and Company, 1922, S. 86.

²⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, *Schoenberg and the Viennese School: Three Points of View*, zit., S. 26.

²¹ Die Bedeutung des *Pierrot lunaire* für Dallapiccola ergibt sich aus der Menge an Schriften und Zitaten, die der Komponist dem Werk Schönbergs widmet, darunter *Ascoltare la musica* (1945), PM, S. 125-139; *Di un aspetto della musica contemporanea* (1936), PM, S. 207-224, *Sulla strada della dodecafonia* (1950), PM S. 448-463). Ferner ist zu bedenken, dass Dallapiccola sich von 1972 bis 1975 mit der italienischen Übertragung des gesamten

1925 ereignet sich die erste, problematische Begegnung mit der Welt der Zwölftöner. „Mein Weg auf der Straße der Dodekaphonie ist alles andere als einfach gewesen: Die beiden in Wien, im Jahr 1925 in den „Musikblättern des Anbruch“ erschienenen Artikel, die ich auftreiben konnte, wirkten derart schematisch auf mich, dass sie aus meiner Sicht an der Grenze zur Unverständlichkeit lagen“. Wenige Jahre später gelingt ihm auf dem Weg zur Erkenntnis jedenfalls ein kleiner Schritt nach vorne: „Ich meine den Begriff ‚Dodekaphonie‘ erstmals 1933 vernommen zu haben und ich bin mir ganz sicher, darüber auf sehr vage und ungenaue Weise gehört zu haben“²².

1935 liest Dallapiccola den Beitrag von Herbert Fleischer, *Das Problem Schönberg*, der eine tiefgreifende Wirkung auf ihn ausübt, so dass er seinen ersten öffentlichen Vortrag vor der Akademie des Regio Conservatorio „Cherubini“ hauptsächlich dem Wiener Komponisten widmet. In dem 1936 gehaltenen Vortrag *Di un aspetto della musica contemporanea (Über einen Aspekt der zeitgenössischen Musik)*²³ stellt er den Schönbergschen Aphorismus: „Kunst kommt nicht von können, sondern vom Müssen“ ins Zentrum seiner Überlegungen. Das rückständige Umfeld, in dem dieser Vortrag stattfindet, verleiht Dallapiccola (er spricht über Schönberg mit Bezug auf sein Verhältnis zur Atonalität und zum Publikum, und schließlich über Alban Berg) eine revolutionäre Aura und spiegelt seinen Mut und zugleich die Fähigkeit wider, die Zeichen der Zeit weit im voraus zu erkennen. Es ist kein Zufall, dass sich der Komponist kurz vor seinem Tod noch folgendermaßen an diesen Anlass erinnert hat:

Am 8. März 1936 hielt ich den ersten öffentlichen Vortrag meines Lebens. Das von mir selbst gewählte Thema, mit dem Titel *Di un aspetto della musica contemporanea*, betraf die Zweite Wiener Schule. Es war das erste Mal, dass in Florenz über Zwölftonmusik gesprochen wurde und, so meine ich, das erste Mal, dass jemand den Mut aufgebracht hat, wohlwollend über Arnold Schönberg zu sprechen. Darüber hinaus hatte ich eine kurz gefasste, formale Beschreibung des Wozzeck eingefügt und mir erlaubt, sicherlich mit einer betonten Empathie, Alban Berg zu gedenken, der erst wenige Monate früher verstorben war. Nehme ich mir den (1938 in den *Atti dell'Accademia* publizierten) Vortrag heute noch einmal vor, so muss ich einräumen, dass sein Stil – auch ganz unabhängig von dem an sich schon provokativen Gegenstand – anmaßend war; teils wegen meines fast noch jugendlichen Alters, teils weil ich – zumal da ich im Konservatorium mehr Feinde als Freunde hatte – das Bedürfnis verspürte, einige ungemütliche Wahrheiten zu verkünden. Ich erinnere noch die aufgebrachte, ja heftige Diskussion, die ich – nach dem Vortrag – mit einem Professor des „Cherubini“ führte. [...] So hatte ich die Genugtuung erfahren, meine Karten auf den Tisch gelegt zu haben, um sie fortan niemals mehr zurückzuziehen²⁴.

Von diesem Moment an tritt der junge Komponist seinen Weg als Zwölftöner an, und er tut dies im Schönbergschen Geiste einer radikalen ethischen Verantwortung des Künstlers. Mit dem durch Heidegger angesichts der dramatischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts aufgeworfenen Problem der *Verantwortung* stimmt Dallapiccola in vollem Umfang überein. Sowohl als Mensch, wie in der Rolle des Künstlers hat er sich stets auch der schwersten Verantwortung zu stellen gewusst. Er nimmt das Partiturstudium der Wiener Komponisten auf, was während der langen Zäsur des Krieges beträchtlich erschwert wird, unmittelbar nach dem Krieg wird er, zusammen mit Mario Peragallo, zum Wegbereiter einer Rückkehr der

von Schönberg vertonten Gedichtzyklus *Trois fois sept poèmes* von Albert Giraud befasst (*Il Dandy*; ACGV; LD. LVIII.11).

²² LUIGI DALLAPICCOLA, *Über Arnold Schoenberg*, in Beiträge 74-75 der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel, Bärenreiter, 1974, S. 9-19. Überschrift des italienischen Manuskripts *Di Arnold Schoenberg*; ACGV, LD. LVIII.9.

²³ LUIGI DALLAPICCOLA, *Di un aspetto della musica contemporanea* (1936), zit.

²⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, *Über Arnold Schoenberg*, zit.

Schönberg'schen Musik nach Italien, indem er 1947 eine Tournée mit *Pierrot lunaire* und *Ode to Napoleon Buonaparte* organisiert. Im Programmheft, das die Tournée begleitet, beurteilt er den Wiener Musiker als „den größten und wertvollsten Einzelfall unserer Zeit“²⁵, und schätzt seinen Einzug auf die musikalische Bühne des 20. Jahrhunderts als eine unvermeidliche Verabredung mit der Geschichte ein, ähnlich dem großen Auftritt des Komturs in zweiten Finale von Mozarts *Don Giovanni*. Dallapiccola erinnert sich:

Kurz nach meiner Londonreise erhielt ich Besuch von dem Freund und Kollegen Mario Peragallo, der es für notwendig ansah, etwas für die Musik unseres Jahrhunderts zu tun, und sich darüber mit mir zu unterreden wünschte. Der erste, oder vielmehr der einzige Name, der an jenem Tag fiel, war derjenige Arnold Schönbergs, der – wir spürten es – in unserem Land mit allen Ehren wieder in Umlauf gebracht werden musste, nachdem er zu viele Jahre lang und aus zu vielen Gründen vernachlässigt und benachteiligt worden war, allen voran aufgrund seiner Rasse. Wir dachten sofort an *Pierrot lunaire*. Und Peragallo machte sich an die Arbeit, indem er Künstler wie Pietro Scarpini, Sandro Materassi, Pietro Grossi usw. engagierte; mit seinem seltenen Organisationstalent sicherte er eine schier unglaubliche Anzahl an Proben und beschloss schließlich – zur Vervollständigung des Abends – die *Ode an Napoleon Buonaparte* ins Programm mit aufzunehmen. Das Ergebnis war in höchstem Maße tröstlich. Bekanntermaßen beschleunigen Kriege den Rhythmus des Lebens: Kein Wunder also, wenn das Publikum sich gezwungen sieht, Urteile und spirituelle Positionen zu revidieren, sowohl Kunstwerken gegenüber, als auch gegenüber den neuen Problemen des täglichen Lebens. Die Zeit war nicht umsonst vergangen. Hatte das italienische Publikum 1924 noch protestiert (und mitunter auf derbe Art und Weise), wurden die Konzerte 1947 mit der größten Aufmerksamkeit verfolgt und waren von Erfolg gekrönt. Massimo Mila lag ganz richtig, als er behauptete, das Publikum sei 1939 in einen neoklassischen Schlaf verfallen, um dann wenige Jahre nach Kriegsende expressionistisch zu erwachen²⁶.

Dallapiccola hat seine Entscheidungen nun gefällt und seine radikale geistige Nähe zum Wiener Meister tut sich in einem polemischen Artikel kund, der im „Mondo“ erscheint, als Entgegnung auf einen mit Initialen anonymisierten Verreiber von Schönbergs *Zweiter Kammer-symphonie*, op. 38 (V. N., Feuilletonist für den „Nuovo Corriere“, schreibt: „Arnold Schönberg verkennt das Motiv seines gesamten Lebens“). Nachdem er den Ertrag der „musikalischen Revolution des zwischen beiden Zeitpunkten liegenden Vierteljahrhunderts“ (1914 und 1939) in Erinnerung gerufen hat, die Beginn und Fertigstellung dieser Komposition markieren, argumentiert Dallapiccola:

Angesichts einer derart willkürlichen Behauptung möchten wir uns darauf beschränken, den Journalisten darauf hinzuweisen, dass der Wiener Meister uns, unmittelbar vor Beendigung der *Zweiten Symphonie*, das *Violinkonzert* und das *Vierte Quartett* geschenkt hatte; gleich darauf *Kol Nidre* für Sprecher, Chor und kleines Orchester, sowie *Thema mit Orchestervariationen*. Welche Werke er nach 1943 fertiggestellt hat, ist uns nicht bekannt. Jedenfalls versetzt uns die Kenntnis der sechs genannten umfangreichen Werke in die Lage, ohne einen Widerspruch fürchten zu müssen behaupten zu können, dass Arnold Schönberg *das Motiv seines gesamten Lebens* verfolgt und weiterentwickelt, mit jenem Glauben, jener Kohärenz und jener höheren Moral, die ihm gestern nur *wenige* zuerkannten, die aber heute einer immer größeren Zahl von Menschen offensichtlich sind²⁷.

Für Radio France realisiert Dallapiccola eine Sendung über diejenigen Kompositionen, die Gegenstand der italienischen Tournée waren. Dabei bietet er eine ausführliche Analyse von *Pierrot lunaire* und *Ode to Napoleon Buonaparte*:

²⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Nota su Arnold Schoenberg (Anmerkung zu Arnold Schönberg)*, Programmheft der Accademia Filarmonica Romana (Teatro Eliseo), 19. April 1947, anlässlich eines Schönberg-Abends: „Pierrot Lunaire – Ode a Napoleone Buonaparte“.

²⁶ LUIGI DALLAPICCOLA, *Über Arnold Schoenberg*, zit.

²⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *Precisazione* (Klarstellung), „Il Mondo“, 5 ottobre 1946, S. 10.

Ich wollte, indem ich es Wort für Wort lese und kommentiere, die Titelseite des *Pierrot lunaire* erläutern. [...] Der *Pierrot lunaire* ist seiner ersten Interpretin, der Schauspielerin Albertine Zehme gewidmet und besteht aus *drei mal sieben Gedichten* des belgischen, post-parnassischen Dichters Albert Giraud, in der deutschen Übertragung durch Otto Erich Hartleben. *Drei mal sieben Gedichte*: Mit diesem Hinweis gibt uns Schönberg darüber Aufschluss, in welcher Beziehung die verschiedenen Teile seines Werkes zueinander stehen sollen. Das Instrumentalensemble setzt sich wie folgt zusammen: Querflöte und Piccoloflöte; Klarinette und Bassklarinette; Violine und Viola; Violoncello; Klavier. Dazu eine Sprechstimme. [...] In den achtzig Jahren vor der Entstehung des *Pierrot lunaire* hatten die Komponisten die Tendenz an den Tag gelegt, sich mit immer größeren Mitteln auszudrücken. [...] Als Kinder der Zeit des Großorchesters wären weder Wagner noch Mahler dazu imstande gewesen, sich ein Ensemble aus fünf Solisten auszudenken, wie es Schönberg konzipiert hat, ein Ensemble, das wohlgemerkt nicht als *Kammermusik* einzustufen ist. Schönberg kommt der Verdienst zu, den einzelnen Klang wiederentdeckt zu haben [...] und aus dem einzelnen Klang all seine Poesie gepresst zu haben. Ich möchte hinzufügen, dass nur bei sechs der 21 Stücke des *Pierrot lunaire* das gesamte Ensemble mitwirkt. [...] Mit dem *Pierrot lunaire* beginnt der Zeitabschnitt des Kleinensembles, eine Rückeroberung, auf die unser Zeitalter vermutlich einmal stolz sein wird. [...] Wer die Bühnenspiele der jüdischen Theatertradition verfolgt hat (ich beziehe mich in erster Linie auf Zweigs *Jeremias*), wird nicht umhin kommen, sich von der Analogie zwischen traditioneller jüdischer Rezitation und der von Schönberg vorgesehenen Deklamation beeindruckt zu fühlen²⁸.

In derselben Radiosendung untersucht Dallapiccola auch *Ode to Napoleon Buonaparte*:

„Es handelt sich um *protest music*. Wie sich unschwer erkennen lässt, hat Schönberg Lord Byrons Text im Sinne einer historischen Perspektive ausgewählt: Wenn man den Namen Napoleons austauscht wird klar, dass jedes Wort wunderbar auf einen anderen Despoten passt, der in diesem zweiten Jahrhundertviertel vermutlich in weitaus stärkerem Maße verflucht wurde, als dies bei Napoleon der Fall war“.

Es liegt nahe, in den von Dallapiccola nach der tragischen Nachricht vom Erlass der italienischen Rassengesetze am 1. September 1938 komponierten Proteststücken einen unmittelbaren und bewussten Widerschein der sozialpolitisch engagierten Musik Schönbergs zu erkennen. Ein emblematischer Satz, der uns zu unserer anfänglichen Annahme vom Leid als Gabe zurückführt, beschließt die Sendung für Radio France: „Der Künstler bedarf dieser Dinge, so wie der Mensch des Leidens bedarf, um gegenüber dem Leben Kraft zu schöpfen“²⁹.

Noch 1947 widmet Dallapiccola dem Buch *Schönberg et son école* von René Leibowitz eine ausführliche Rezension³⁰ und erkennt darin die „außerordentliche Bedeutung“ des Werkes, obwohl zwischen Dallapiccola und dem französischen Musikschriftsteller und Komponisten ein erbitterter Schlagabtausch um das in Dallapiccolas Kompositionen verbliebene tonale Erbe im Gange ist³¹. 1948 nimmt Dallapiccola jedoch ein Zeichen in seine

²⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, *Conversazione su “Pierrot lunaire” e “Ode to Napoleon Buonaparte”*, Radio France, 30. April 1947.

²⁹ Ebd.

³⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, *Schoenberg et son école*, “Le Tre Venezie”, XXI, 7-8-9, 1947, S. 287-290.

³¹ Auf diese Vorwürfe, die nach *Sex carmina Alcaei* ergingen, antwortet Dallapiccola pikiert und bezeichnet den französischen Kritiker dabei als fanatisch. Daraufhin schlägt er jedoch einen Weg streng eingehaltener Dodekaphonie ein, der ihn zu Beginn der Fünfziger Jahre dazu bewegt, jegliche Spuren von Tonalität hinter sich zu lassen, für die er zurecht kritisiert worden war. Siehe dazu Mario Ruffini, *Un ponte verso il centenario*. in: *L’opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato*. Vorwort von Dietrich Kämper, Milano, Suvini Zerboni, 2002, S. 41-57: 53-54; sowie Ulrich Mosch, *Luigi Dallapiccola e la Scuola di Vienna*, in: *Dallapiccola. Letture e prospettive*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze 16-19 febbraio 1995), hrsg. von Mila De Santis, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997, S. 119-129.

Partitur auf, das über den musikalischen Aspekt hinausweist: In diesem Jahr komponiert er *Quattro liriche di Antonio Machado*, und am Schluss taucht erstmals ein Datum auf, das ihm heilig ist, „13. September“ (Arnold Schönbergs Geburtstag), ohne jede Erklärung an das Ende der Partitur gesetzt, was einer vorerst versteckten Art und Weise entspricht, dem Begründer der Zwölftontechnik Ehrerbietung zu zollen.

1949 ist ein besonderes Jahr. Zum Streit zwischen Arnold Schönberg und Thomas Mann um *Doktor Faustus* schreibt Dallapiccola:

„Ich meine [...], dass es um so besser sein wird, je weniger von dieser bedauerlichen Polemik an die Öffentlichkeit dringt. [...] Ich denke, von den Menschen gilt es soweit als möglich, das Gute heranzuziehen und das Schlechte zu ignorieren. (Von solchen Menschen, versteht sich, die der Welt so viel geschenkt haben)“³².

„Das Gute heranziehen und das Schlechte ignorieren“: Hierin besteht also die entscheidende Wegmarke seines Denkens, die im *Ulisse* ihre höchste Entfaltung erfahren wird. Über den Streit ist Dallapiccola aufrichtig betrübt, da er sich einerseits Mann tief verbunden fühlt, dessen Schriften ihn so nachhaltig beeinflusst haben, dass er ihm „zum 6. Juni 1955“ das zweite Stück aus *Canti di liberazione* widmet, andererseits aber auch radikal und unumstößlich in der Welt Schönbergs verwurzelt ist. Der Dreiecksbriefwechsel von Dallapiccola, Lavinia Jollos Mazzucchetti und Thomas Mann bezeugt, wie sehr dem italienischen Komponisten daran gelegen war, ein unverzügliches Ende des Streits zu erwirken³³.

1949 ist auch deshalb ein besonderes Jahr, weil zwischen Dallapiccola und Schönberg von diesem Zeitpunkt an eine persönliche Bekanntschaft geschlossen wird, die sich zwar intensiv, allerdings nur sehr kurz gestaltet, weil der Wiener Komponist nur noch zwei Jahre zu leben hat. In seinem ersten Brief an Schönberg erinnert Dallapiccola an jenen historischen 1. April in der Sala Bianca des Palazzo Pitti³⁴, und an das lange, darauf folgende Schweigen, was in ihm die Frage aufwirft: „Welches Werk mag Schönbergs Geist wohl in diesem Augenblick erfüllen? (Fragen, die ohne Antwort blieben...)“. Überdies vergleicht er ihn mit den „Helden der Freiheit“. Ein bedeutungsvoller Vergleich, da im selben Jahr *Il Prigioniero* uraufgeführt wird, und so klingt die (durch Unterstreichung hervorgehobene) Bezeichnung beinahe wie eine ideelle Widmung. Erst der Schluss dieses ersten Briefes schafft endgültige Klarheit über Dallapiccolas Gefühle, wenn er Schönberg mit den Worten „Meister derer, die da wissen“ verabschiedet, denselben Worten, die Dante über Aristoteles äußert, wenn er ihn in Begleitung seines Führers Vergil antrifft³⁵. Hier erweist sich Schönbergs Bedeutung für Dallapiccola: Er gilt ihm als „Meister derer, die da wissen“. Schönberg antwortet: „Erst nach

³² LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Lavinia Mazzucchetti Jollos, zit.

³³ R. B., *New York. Angriff Arnold Schönbergs gegen Thomas Mann. Ein Nachspiel zum „Doktor Faustus“-Roman*, Der Bund, 6. Januar 1949. Es folgt der lange Brief Dallapiccolas an Lavinia Jollos Mazzucchetti (22. Januar 1949), auf den Thomas Mann mit einem originellen Brief reagiert, wiederum an Jollos Mazzucchetti (14. März 1949). Diesen lässt die namhafte Übersetzerin am 21. März 1949 Dallapiccola zukommen, wobei sie die Bedeutung der schmeichelhaften Aussagen Manns über Dallapiccola unterstreicht und diesen dazu anhält, über „die hohe Fürsprache des weisen Thomas!“ erfreut zu sein; ACDV, LD., Briefwechsel Dallapiccola-Mann.

³⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg, 9. September 1949, Arnold Schönberg Center Wien (nachfolgend ASC), Satellite Collections.

³⁵ DANTE ALIGHIERI, *Die Göttliche Kommödie*, hrsg. und übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart, E. Klett, 1955, Bd. 1, *Inferno*, IV, 131, nach dem italienischen Wortlaut: „Maestro di color che sanno“.

dem Tode anerkannt werden...!“ In Bezug auf die „unnötigen Härten“ in der Zwölftonmusik schreibt er außerdem: „Es ist das auch mein Bestreben“³⁶.

Im selben Jahr widmet Dallapiccola Schönberg zum 13. September *Tre poemi*, worüber bereits umfangreiche Sekundärliteratur vorliegt³⁷, sowie auch den Text *Der 13. September*. In dem französisch geschriebenen Brief, in dem er seine Absicht verkündet, ihm die Komposition anlässlich des 75. Geburtstags zuzueignen, schreibt Dallapiccola: „J’ai montré a M. Scherchen ma dernière partition: *Variations*, pour chant et 14 instruments [...]. J’ose espérer que vous daignerez d’accepter cet humble hommage, en témoignage de vingt-cinq années d’admiration pour votre art et pour votre vie“³⁸. Schönberg antwortet mit der Anrede „Lieber Freund“, nimmt die Zueignung des Stückes mit Begeisterung an und spricht seine Bewunderung für die Idee aus, die der Komposition zugrunde liegt: „Die Idee Variationen für eine Singstimme zu schreiben ist äußerst originell und vielversprechend. Ich beneide Sie darum, dass Sie das getan haben. Schade, dass mir das nicht eingefallen ist“³⁹. In seinem nächsten Brief gibt Dallapiccola darüber Auskunft, im „Küstenland, entre Trieste et Pola“ geboren zu sein“, er bedauert, nicht Weberns Schüler gewesen zu sein und erklärt, er fühle sich wie ein „Anfänger“, wobei er hinzufügt: „Mon seul soutien est une grand foi et la certitude que votre route, Maître, est la seule qui puisse garantir la continuité de la musique“⁴⁰.

Noch im selben Monat, im Januar 1950, verfasst Dallapiccola den Aufsatz *Sulla strada della dodecafonia* (Auf der Straße der Dodekaphonie), der zur Rekonstruktion der zahlreichen Phasen seiner Aneignung der Zwölftontechnik grundlegend ist: „Ist Dodekaphonie eine Sprache oder eine Technik? [...] (Sie ist meiner Ansicht nach auch ein *Gemütszustand*)“⁴¹. Der Briefwechsel mit Schönberg wird ab August fortgesetzt, mit einem Antwortbrief auf eine Ausgabe der Zeitschrift „Time“, die er im Juli von Schönberg, nebst „votre très spirituel commentaire“⁴² erhalten hatte, und wird um einen weiteren, bald darauf gesendeten Brief bereichert, mit dem er sich für die Zusendung des Bandes *Style and Idea* bedankt⁴³. Abermals schreibt Dallapiccola am 10. September im Hinblick auf den neuerlichen Geburtstag, und mit bedeutungsschwangeren Worten: „Dieu veuille que la prochaine année, en nous envoyant nos vœux, nous puissions vous féliciter pour l’achèvement de *Moses und Aron*. Il y a besoin de votre opéra“⁴⁴. Dieser letzte Satz ist unterstrichen. Dallapiccola kann nicht vorhersehen, dass er ein Jahr später bereits den Tod Schönbergs wird beklagen müssen, dem er sich so sehr verbunden fühlt, dass er das Ende der Partitur von *Job* mit dem Datum des 13. September versieht, welches so innerhalb von drei Jahren zum dritten Mal am Ende eines Werkes erscheint. In einem weiteren, vom 27. Dezember datierenden Brief Dallapiccolas ist der Beginn eines Engagements bezeugt, das die große Schönbergsche Komposition nach

³⁶ ARNOLD SCHÖNBERG, Brief an Luigi Dallapiccola, Los Angeles, 16. September 1949 ACDV, LD., Briefwechsel Dallapiccola-Schönberg.

³⁷ MARIO RUFFINI, *L’opera di Luigi Dallapiccola*, zit., S. 200-204.

³⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg: 2. Dezember 1949, ASC, Satellite Collections; s. ferner LUIGI DALLAPICCOLA, *13 settembre (1949)*, in PM, S. 237-238; zuerst in dt. Übersetzung erschienen: L. D., *Der 13. September*, in: „Stimmen“, 16 (1949), Berlin, Sondernummer „zum 75. Geburtstag Arnold Schönbergs“.

³⁹ ARNOLD SCHÖNBERG, Brief an Luigi Dallapiccola, 10. Dezember 1949 ACDV, LD., Briefwechsel Dallapiccola-Schönberg: „Die Idee Variationen für eine Singstimme zu schreiben ist äußerst originell und sehr vielversprechend. Ich beneide Sie darum, es getan zu haben. Schade, dass ich nicht auf die Idee gekommen bin.“

⁴⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg: 9. Januar 1950, ASC, Satellite Collections.

⁴¹ LUIGI DALLAPICCOLA, *Sulla strada della dodecafonia* (1950), PM, S. 459.

⁴² LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg: 13. August 1950, ASC, Satellite Collections.

⁴³ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg: 22. August 1950, ASC, Satellite Collections.

⁴⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg: 10. September 1950, ASC, Satellite Collections.

Italien führen soll. „Il y un an, je vous écrivais en exprimant le désir d’apprendre quelque chose sur *Moses und Aron*; depuis quelque temps je suis au courant des pourparlers entre Vous, Maître, et M. Francesco Siciliani, directeur artistique du “Mai Musical Florentin” [...] Je veux exprimer le désir, l’espoir que vos pourparlers avec la direction [...] arrivent, dès que possible, à la solution désirée par tous ce qui attendent, de votre *Moses und Aron*, une nouvelle révélation“⁴⁵. Die Erwartung und das Interesse an Schönbergs biblischem Werk werden nach und nach größer, und zugleich stellt sich das Stadium ein, in dem der alte Keim der Odysseus-Gestalt im Denken Dallapiccolas erste konkrete Formen annimmt. So kommen die beiden für das gesamte Musiktheater des 20. Jahrhunderts grundlegenden Werke in dieser Phase erstmals miteinander in Berührung, und das Bühnenoratorium (*sacra rappresentazione*) *Job* ist, was das Musiktheater betrifft, in jeder Hinsicht als Dallapiccolas letzter Versuch vor *Ulisse* anzusehen.

Schönberg sieht in Dallapiccola nun einen wahren Freund, und dankt ihm für die Glückwünsche zum Jahreswechsel, wobei er ihm gegenüber auch die Verbindungen zu Siciliani und Scherchen erwähnt. *Moses und Aron* übergeht er und bekundet stattdessen seine Hoffnung, in Italien „*Erwartung, Glückliche Hand* und *Von Heute auf Morgen*, welche einen Opernabend füllen“ aufgeführt zu sehen⁴⁶. Bald darauf schickt er einen langen, vertraulichen Brief, in dem er seine Urheberschaft der „Klangfarbenmelodie“ bereits für die Zeit der *Harmonielehre* vehement geltend macht. Diese Klarstellung folgt einer missverständlichen Zuschreibung des Begriffes an Webern, die durch Fritz-Dorian Deutsch aufgekommen war und beim Wiener Komponisten den schwerwiegenden Verdacht einer antijüdischen Verschwörung schürt: „Wenn ich Ihnen nun aber doch darüber schreibe, so geschieht es wegen der in der Welt vorherrschenden Sucht, den Juden, zu Gunsten des Ariers, herabzusetzen“⁴⁷. In dem zunehmend vertraulichen Austausch geht es jetzt vornehmlich um *Moses und Aron*, sowie um Probleme, die eine Aufführung der Oper in Italien mit sich bringt; letzteres insbesondere im ausführlichen Antwortbrief, den Dallapiccola nach einem Treffen mit Siciliani aufsetzt. Zudem dankt er Schönberg in dem Brief für das Vertrauen, das dieser ihm mit den offenherzigen Mitteilungen zur Klangfarbenmelodie entgegengebracht hat, und hofft, darüber so bald wie möglich persönlich sprechen zu können, nämlich sobald es ihm möglich wird, sich nach Kalifornien zu begeben: „Au mois du juin, je compte me rendre aux Etats-Unis. Et je voudrais faire tout mon possible pour ne pas vous manquer encore une fois“⁴⁸.

Die Begegnung der beiden Komponisten sollte nur noch aufgrund ihrer Werke stattfinden, da Schönberg am 13. Juli stirbt. Als Möglichkeit, den Dialog mit *Moses und Aron* und seinem Autor fortzusetzen, bleibt Dallapiccola nur mehr seine Arbeit an *Ulisse*. Am 27. September gibt Dallapiccola im italienischen Rundfunk ein schmerz erfülltes Statement ab: „Am Morgen des vergangenen 14. Juli gab der US-amerikanische Rundfunk bekannt, dass am Vorabend, zu später Stunde, in Los Angeles Arnold Schönberg verstorben war. Fassungslosigkeit (*smarrimento*) und Einsamkeit (*solitudine*) ergriffen mich. [...] Schönberg war ein Märtyrer, ein Heiliger!“⁴⁹. Dallapiccola bedient sich derselben Worte, die Schönberg in Bezug auf Gustav Mahler gewählt hatte, und ist verzweifelt über die ausgebliebene

⁴⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg: 27. Dezember 1950, ASC, Satellite Collections.

⁴⁶ ARNOLD SCHÖNBERG, Brief an L. D., 8. Januar 1951, ACGV, LD., Briefwechsel Dallapiccola-Schönberg.

⁴⁷ ARNOLD SCHÖNBERG, Brief an L. D., 19. Januar 1951, ACGV, LD., Briefwechsel Dallapiccola-Schönberg.

⁴⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, Brief an Arnold Schönberg, 16. März 1950, ASC, Satellite Collections.

⁴⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, Omaggio a Arnold Schoenberg (Hommage an A. S.), Sendemanuskript für RAI, 19. September 1951.

Fertigstellung von *Moses und Aron*, wobei er seinen Gemütszustand unterstreicht: *Fassungslosigkeit* und *Einsamkeit*.

1952 kommt Dallapiccola erneut auf Schönberg und sein System zurück und schreibt, wie mehrere andere zeitgenössische Komponisten auch, auf Anfrage einen Text „über meine Art mit zwölf Tönen zu komponieren“, der als Anhang eines Buches von Josef Rufer erscheint⁵⁰. Einige Jahre später widmet er der Ehefrau Laura die innigste unter seinen Kompositionen: *An Mathilde*, nach Texten von Heinrich Heine (Mathilde war bekanntlich der Vorname von Schönbergs erster Ehefrau). Bald darauf komponiert Dallapiccola *Cinque canti*, wo die emblematische Kreuzgestalt als Symbol menschlichen Leidens musikalisch verarbeitet wird, und erneut erscheint hier – wie schon in *Liriche di Machado*, *Tre poemi* und *Job* – der 13. September als Fertigstellungsdatum am Partiturende. Was nachdenklich anmutet ist die gleichzeitige Anwesenheit des Kreuzes (oder besser der fünf Kreuze) und des Datums⁵¹. Dieses Datum lag Dallapiccola so sehr am Herzen, dass er es auch bei privaten Anlässen hervorzuheben pflegte. Mir liegen beispielsweise die Tageskarten des Bordrestaurants von seiner Schiffsreise in die Vereinigten Staaten im Jahr 1959 vor; auf keiner von diesen erscheint irgendein Schrifteintrag, mit einer einzigen Ausnahme: Auf der Karte vom 13. September hat Dallapiccola sein eigenes Kürzel neben das sinnbildliche Datum gesetzt.

1963 bietet sich ihm beim Verfassen des Einleitungstextes *Presentazione della „Harmonielehre“* Gelegenheit, in Erinnerung zu rufen „how life begins“. Die von Luigi Rognoni herausgegebene italienische Ausgabe betitelt Schönbergs Buch mit *Manuale di armonia*, obwohl die treffendere Wiedergabe laut Dallapiccola *Trattato di armonia* lauten müsste. Dies ist eine willkommene Chance, an jene berühmt gewordene vernichtende Besprechung des grundlegenden Schönbergischen Theoriewerks durch Ildebrando Pizzetti zu erinnern, die ihn einst zum Kauf des Buches angeregt hatte (ganz ähnlich war es auch dem polnischen Zwölftöner Józef Koffler ergangen), durch das er eine weitere Eigenschaft des Wiener Komponisten kennen und schätzen lernen sollte, nämlich sein „Wissen und Gewissen“⁵².

Anfang der siebziger Jahre, rund fünfzig Jahre nach jenem 1. April des Jahres 1924, war der Einfluss dieser alten Erinnerung und vor allem des *Pierrot lunaire* für Dallapiccola noch nicht erloschen. Es ist durchaus bekannt, wie sehr ihn diese Komposition bei seinem ideellen Erstlingswerk, dem *Divertimento in quattro esercizi*, beeinflusst hat⁵³; ferner hat sie jene besondere Aufmerksamkeit gegenüber Äußerungsformen der jüdischen Kultur mit geprägt, die für seine gesamte Produktion dauerhaft und nachhaltig bestimmend wurde. Um so erstaunlicher ist die Feststellung, dass Dallapiccola sich ein weiteres Mal mit *Pierrot lunaire* auseinandergesetzt hat, als er sich zwischen 1972 und 1975 an der Übersetzung der von Schönberg vertonten Gedichte Albert Girauds ins Italienische versuchte⁵⁴. Ein bedeutendes Faktum, das die Bindung des Komponisten an jenes Werk dokumentiert, noch ein halbes

⁵⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, „Über meine Art mit zwölf Tönen zu komponieren“ (*Testimonianza sulla dodecafonia*), in JOSEF RUFER, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin u. Wunsiedel, M. Hesse, 1952, S. 162-165.

⁵¹ Für eine Übersicht zu *Quattro liriche di Antonio Machado*, *Tre poemi* und *Cinque canti*, s. MARIO RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola*, zit., S. 189-191; 200-204; 259-263.

⁵² LUIGI DALLAPICCOLA, *Presentazione della „Harmonielehre“* (1963), in PM, S. 239-246.

⁵³ MARIO RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola*, zit., S. 110-112; sowie MARIO RUFFINI, *Il Divertimento in quattro esercizi di Luigi Dallapiccola*, in: *Feier der Überleitung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz in die Max-Planck-Gesellschaft* (3. Juni 2002, Aula Magna der Univ. Florenz), Firenze, KHI – MPI, 2003.

⁵⁴ LUIGI DALLAPICCOLA, *Il Dandy*, Manuskript, ACGV, LD. LVIII.11: Fondo Luigi Dallapiccola, hrsg. von Mila De Santis, Firenze, Polistampa, 1995, S. 107; hier findet sich die vorschnelle Datierung „ca. 1947-1949“. Dabei stehen die Übertragungen auf wiederverwendetem Schmierpapier, und aufgrund eindeutiger Hinweise auf den Blattrückseiten lässt sich als zuverlässiger *terminus post quem* das Jahr 1972 festlegen.

Jahrhundert nachdem er, selbst gerade erst in Florenz eingetroffen, der besagten Aufführung im Palazzo Pitti beigewohnt hatte.

Im Jahr 1973 widmet Dallapiccola Arnold Schönberg den Eröffnungsvortrag der XXX. Settimana Musicale Senese: *Premessa a un centenario (Vorbemerkung zu einer Hundertjahrfeier)*. Der Titel kündigt bereits eine Art allgemeine Rekapitulation von Leben und Werk des Wiener an⁵⁵. Das Thema liegt ihm so sehr am Herzen, dass er es in zwei Abschnitte unterteilt: Eine Rede über den Menschen Schönberg, und eine weitere über Schönberg als Komponisten. In Siena wendet er sich dem Menschen zu, während er seine Ausführungen über den Komponisten im darauffolgenden Jahr (23. Oktober 1974) an der Leeds University anschließt. Es sind grundlegende Texte, die in ihrer Gesamtheit gelesen und reflektiert werden müssen, denn es handelt sich dabei um wahrhaftige Vermächtnisse von Dallapiccolas Denken:

„Der Meister, den ich geliebt habe, vielleicht mehr als jeden anderen aus unserem Jahrhundert, zweifellos derjenige, den ich am meisten bewundert habe, für sein Genie, für seinen Mut, für seinen Charakter. Liebe und Bewunderung, die auch dann, als ich alte oder neue Verrisse über sein Werk lesen musste, keinen Moment lang ins Wanken geraten sind. Die Verrisse gehen vorüber, aber die Werke bleiben“⁵⁶.

Den berühmten, eben erwähnten Vortrag an der Leeds University eröffnet Dallapiccola mit der folgenden Überlegung:

„Schönberg muss als Bühnenkomponist betrachtet werden, [...] für mein Empfinden ist die Tatsache zu wenig untersucht worden, dass bei vielen anderen seiner Arbeiten das dramatische Element im Vordergrund steht. [...] Man bedenke welchen Mut Schönberg beweisen musste, als er eine Singstimme in die beinahe heilige Form des deutschen Quartetts einführte!“

Weite Teile des Vortrags sind dem Bühnenwerk *Moses und Aron* gewidmet, das in der Lesart Dallapiccolas den Rang einer Entdeckung erhält:

Das Libretto jener Oper ist, so meine ich, 1927 niedergeschrieben worden; vielleicht aber auch früher. Ein unvollendetes Werk, wie gesagt, weil die Musik des dritten Aktes fehlt. Die Ehefrau Gertrud Schönberg ließ einige Auszüge aus Briefen des Meisters ans Ende der Partitur des *Moses und Aron* setzen. 1931 schrieb er: „I would like to do everything necessary in order to have the opera complete before I return to Berlin“. Und 1949: „But I have already conceived to a great extent the music for the third act, and believe that I would be able to write it in only a few months ...“. 1950 dann: „... but since then I have found neither time nor mood for the composing of the third act. In fact, the third act consists of a single scene ...“. Und ebenfalls 1950 schreibt er: „It is not entirely impossible that I should finish the third act within the year“. 1951 folgen schließlich zwei isolierte Zeilen: „Agreed that it is possible for the third act simply to be spoken, in case I cannot complete the composition“. Schönberg starb, ohne die Oper je vollendet zu haben. Das Schicksal des Meisters war dem des Moses nicht unähnlich, und ebensowenig dem von ihm selbst in *Der biblische Weg* beschriebenen seines Protagonisten Max Aruns. Das Opernwerk kam trotz allem zur Aufführung und wird bis heute regelmäßig gespielt. Man darf nicht vergessen, dass Schönberg, wahrscheinlich in einem Augenblick der Frustration, den Zweifel geäußert hatte, ob die Oper überhaupt aufführbar sei, ohne dass auf elektronisch produzierte, synthetische Klänge zurückgegriffen werden müsste. Dabei hatte er die Überlegung außer Acht gelassen, nach der jede

⁵⁵ LUIGI DALLAPICCOLA, *Arnold Schoenberg, Premessa a un centenario* (1973), in PM, S. 247-256.

⁵⁶ Gemeint ist in erster Linie Ildebrando Pizzetti, aufgrund einer giftigen Bemerkung gegen die *Harmonielehre (Di Arnold Schoenberg e di altre cose, "Il Marzocco"*, 17. Dezember 1916; später in: *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi 1921, S. 173-190; sowie auch Pierre Boulez, als Verfasser des Artikels *Schoenberg est mort* („The Score“, Mai 1952), sowie in ders., *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966; dt. Übersetzung: *Schönberg ist tot*, in ders., *Anhaltspunkte*, Essays, aus dem Französischen von Josef Häusler, Stuttgart-Zürich, Belsler, 1975, S. 288-296.

wertvolle Neuerung über kurz oder lang die zu ihrer praktischen Umsetzung erforderlichen Mittel nach sich zieht. [...] Meiner Ansicht nach ist die Oper mit dem Ende des zweiten Aktes bereits abgeschlossen: Die verzweifelte Anrufung Moses: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ ist von solcher Durchschlagskraft, dass es – nachdem Aron von der Bühne abgetreten ist – so scheinen will, als solle er in Vergessenheit geraten. Einmal mehr ist Moses allein geblieben, wie schon in den vorhergehenden Opern. [...] Wenn ich eine Hypothese vorbringen darf, so will ich behaupten, dass Schönberg unbewusst gespürt hat, dass die Oper ihrem dramatischen Aufbau nach bereits mit dem zweiten Akt abgeschlossen war. Hiermit soll die äußerste Wichtigkeit des Texts im überaus knappen dritten Akt (beinahe ein Epilog) keineswegs verneint werden, zumal darin Schönbergs Credo sowie seine Prophetie über das jüdische Volk enthalten sind. [...] Zehn Jahre später, ganz genau am 24. Juli 1933, kehrt Schönberg in die jüdische Glaubensgemeinschaft zurück. Hierzu schreibt er am 4. August desselben Jahres an Webern: „Schon seit vierzehn Jahren war ich auf das vorbereitet, was jetzt stattgefunden hat. Während dieser langen Zeitspanne habe ich mich gewissenhaft vorbereiten können und habe mich schließlich endgültig von all dem losgelöst, das mich an das Abendland band, wenn auch mit Schwierigkeiten und nach langem Hin- und Hergerede. Schon seit langem habe ich mich dazu entschlossen, Jude zu sein, und du wirst mich hier und da von einem Werk haben reden hören, über das ich bisher nichts Genaueres sagen konnte, darin ich jedoch den Weg aufgezeigt habe, den das nationale Judentum einschlagen könnte. Seit einer Woche bin ich nunmehr auch offiziell in die jüdische Religionsgemeinschaft zurückgekehrt, obschon mich nicht meine Religion (wie mein *Moses und Aron* beweisen wird) davon abgrenzt, sondern meine Idee der Notwendigkeit, dass die Kirche sich an die Erfordernisse des modernen Lebens anzupassen hat. Es ist meine Absicht, aktiv an derartigen Vorhaben mitzuwirken. Dies halte ich für wichtiger als meine Kunst und, sofern ich für diese Tätigkeit geeignet wäre, so bin ich entschlossen, nichts anderes mehr zu tun, als mich in den Dienst der nationalen Sache des Judentums zu stellen... Aus diesen Gründen weiß ich nicht, wie lange ich hier werde bleiben können, noch ob ich *Moses und Aron* zu Ende bringen und mein Drama *Der biblische Weg* ausarbeiten kann...“ [...] Offenkundig geht es dabei um ein Glaubensproblem. Er arbeitete bis in seine letzten Lebensjahre hinein, und hinterließ ein unvollendetes erstes Stück für *Moderne Psalme*, das nur bis Takt 86 ausgeschrieben ist – eine würdige, großartige Fortsetzung der religiös inspirierten Werke, die für seine letzte Schaffenszeit kennzeichnend waren (*Dreimal Tausend Jahre*, *De Profundis*) – und genau an der Stelle abbricht, wo der Chor eindringlich wiederholt: „und trotzdem bete ich“: Dieses ist das einzig würdige Ende für einen so großen Mann⁵⁷.

Kurz vor seinem Tod schreibt Dallapiccola: „Die Musikgeschichte wird sich an eine Zeit vor und an eine Zeit nach Schönberg halten müssen. Seine Größe als Mensch ist derjenigen als Komponist ebenbürtig: Er war ein Mann des Glaubens. Der Meister, den ich mehr als alle anderen geliebt habe“⁵⁸.

Soweit zur Chronologie des Verhältnisses zu Schönberg, das für Dallapiccola ein Leben lang andauert und nach und nach zum Rückgrat seines gesamten Denkens wird.

2. Einflüsse und wechselseitige Bezüge

Ebenso aussagekräftig ist die Feststellung, dass zahlreiche Kompositionen Dallapiccolas eine ideelle Beeinflussung durch das Schönbergsche Œuvre erfahren, wie der zweite Teil der vorliegenden Untersuchung veranschaulicht. Die auftretenden Wechselbeziehungen lassen sich in der Regel durch Partituranalyse nachweisen, und sind nicht explizit dokumentiert. Dabei verläuft der gewählte Ansatz im Zeichen einer Produktion, die sich über die gesamte Schaffenszeit des Komponisten erstreckt.

Dem vor-dodekaphonischen chorischen Charakter der *Gurrelieder* entspricht bei Dallapiccola der vor-dodekaphonische chorische Charakter der *Cori di Michelangelo*

⁵⁷ LUIGI DALLAPICCOLA, *The Dramatic Aspects of Schoenbergs Work (Schoenberg compositore di teatro)*, zit. Der Text stimmt teilweise überein mit *Arnold Schoenberg, Premessa a un centenario* (s. Fn. 55). Die vorliegende Übersetzung beruht auf dem italienischen Wortlaut des Originalmanuskripts.

⁵⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, *Über Arnold Schoenberg*, zit.

Buonarroti il Giovane; der *Kammersymphonie in E-Dur* entspricht *Tre laudi*, mit Anfangsakkord in H-Dur; der Einsamkeit der „Frau“ in *Erwartung* entspricht die Einsamkeit des „Uomo“ in *Volo di notte*⁵⁹. Das *Vierte Quartett* Schönbergs verbindet sich mit dem Namen Elizabeth Sprague Coolidge, und mit demselben Namen verbinden sich gleich drei von Dallapiccolas Werken: *Cinque canti*, *Parole di San Paolo*, *Sicut umbra*...

Setzen wir den Vergleich zwischen Werken der beiden Komponisten fort, so wird deutlich, dass Schönbergs *Orchestervariationen* aus einem Thema, neun Variationen und einem Finale, insgesamt also aus elf Stücken bestehen. Auch Dallapiccolas *Variazioni per Orchestra*, die Orchesterfassung des *Quaderno musicale di Annalibera*, bestehen aus elf Stücken, und in beiden Werken erscheint der Name B-A-C-H in struktureller Funktion. Dallapiccola zeigt sich von der dramatischen Kraft in *Begleitmusik für eine Lichtspielszene* beeindruckt, und schreibt seinerseits die Musik zu drei Kunst-Dokumentarfilmen, wobei er dem Film gegenüber ein höheres Maß an Flexibilität an den Tag legt als Schönberg⁶⁰. Eindrucksvoll ist ferner die ideelle Entsprechung zwischen den Werken, die beide Komponisten in ihrem sozialpolitischen Engagement aus Protest und als Ausdruck ihres unbändigen Hasses gegen die Diktatur geschrieben haben. Werke wie die *Ode to Napoleon Buonaparte* oder *A survivor from Warsaw* lassen sich durchaus mit den Werken der „Trilogia“ vergleichen, also mit den *Canti di prigionia*, *Il prigioniero* oder *Canti di liberazione*. In *Canti di liberazione* stammt einer der verarbeiteten Texte aus dem Buch *Exodus*, das auch die Textgrundlage für *Moses und Aron* bildet. Ein weiteres gemeinsames Thema ist Jerusalem: Die Sehnsucht nach der Stadt, die sich bei Schönberg erstmals in *Dreimal Tausend Jahre* niederschlägt, und später in *De Profundis*, findet ihre Entsprechung in Dallapiccolas *Tempus destruendi – Tempus aedificandi* und in *Commiato*, die beide die mystische Erleuchtung in *Ulisse* ergänzen, zumal sie beide auf demselben Ton (Gis) einsetzen, den das Orchester im Augenblick der göttlichen Erleuchtung des Helden unisono spielt. Beide Komponisten arbeiten bis zu ihrem Tod an spirituell inspirierten Werken, die letztlich unvollendet bleiben müssen: *Moderner Psalm* und *Lux*.

Vor dem entscheidenden Beispiel der beiden großen Bühnenwerke finden sich Gemeinsamkeiten am stärksten im Bühnenoratorium *Job* ausgeprägt, das 1950, also im Jahr der größten Intensität im Briefwechsel zwischen beiden Komponisten entstanden ist und das, aufgrund seines der Form eines „Gewölbes“ nachempfundenen Aufbaus, eine grundlegende Vorwegnahme von *Ulisse* darstellt.

⁵⁹ LUIGI DALLAPICCOLA, *The Dramatic Aspects of Schoenbergs Work*, zit.: Man kommt nicht darum herum, diese Bemerkung von Anton Webern anzuführen: „In den 426 Takten, aus denen die Oper [*Erwartung*] besteht (von etwa einer halben Stunde Dauer), wiederholt sich niemals ein und dieselbe Figur, niemals gibt es etwas, das beim Hörer das Gefühl einer ‚Reprise‘ bewirken könnte, was ein einzigartiges Moment in der Musikgeschichte bedeutet. Von hier entsteht eine zuvor ungeahnte Vielfalt: Jedes Wort der Frau, jeder Satz bei ihrer Suche nach dem Geliebten, jede Handlung, jede Geste; alles erscheint vergrößert durch die Musik.“

⁶⁰ LUIGI DALLAPICCOLA, *Arnold Schoenberg, Premessa a un centenario* (1973), in PM, S. 248: „Die *Begleitmusik für eine Lichtspielszene* op. 34 trägt eine solche dramatische Kraft in sich, dass es im Jahre 1968, rund 38 Jahre nach seiner Entstehung, in der ‚Maison de la Culture‘ in Grenoble zu einer filmischen Umsetzung des Werkes kam“. Gemeint ist der 1972 erschienene Film *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, nach Arnold Schönberg und Bertolt Brecht: Ein 15-minütiger Kurzfilm des linkskritischen, dem *Neuen Deutschen Film* zuzurechnenden Filmemacherpaares Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Geht man von der Richtigkeit der von Dallapiccola für die Grenobler Veranstaltung angegebenen Jahreszahl aus, ist anzunehmen, dass 1968 eine Art Preview des Films gezeigt wurde. Bald darauf präsentierten Huillet und Straub auch einen durch das Opernwerk des Wiener Komponisten inspirierten Langfilm: *Moses und Aron*, 1974, nach Arnold Schönberg, 105 Minuten.

Abb. 1
Mario Ruffini, Die Gewölbestruktur des „Job“⁶¹

In diesem Stück wendet sich Dallapiccola, vermittelt durch die Figur des Hiob, Gott zu, und zwar „mit der schwierigsten und anspruchsvollsten Frage, die je ein Mensch an die Gottheit zu richten gewagt hat“. Erstmals kann er ihn, mit einer Vorahnung, die am Ende von *Ulisse* bestätigt wird, die Worte ausrufen lassen: „Herr, o Herr... heute hat Dich mein Auge endlich erschaut.“ Die Einsamkeit des *Job*, der bei Gott Rechenschaft für die Ungerechtigkeit fordert, ist dieselbe Einsamkeit, die der Komponist als Person erdulden muss, sowohl aufgrund des Krieges und der Rassenverfolgungen, als auch wegen seines „dodekaphonischen“ Wesens (noch Jahre später gedenkt er der Verhöhnung seiner Person durch gewisse florentinische Kreise, zu Zeiten als der Begriff „Dodekaphonie“ beinahe einem Lästerwort gleichkam). In diesem Zusammenhang ist bekannt, wie sehr Dallapiccola alle Figuren, die er im Zuge seines Schaffens auf die Bühne bringt, selbst zutiefst nachempfindet, von Rivière über Marsyas, den Gefangenen oder Hiob, bis hin zur letzten und paradigmatischen Odysseus-Gestalt, in der sich alle nur erdenklichen Formen der Einsamkeit zueinander fügen. Der Komponist offenbart, dass

„ich mit meiner Musik versucht habe, eine Stimmung zu erschaffen, die für mich derjenigen des Alten Testaments entspricht; ich war darauf bedacht, einen kleinen Lichtspalt zu öffnen [...], der auch Hoffnung bedeutet“⁶².

Diese Selbstauskunft gibt in bedeutsamer Weise Aufschluss über Dallapiccolas Vorstellungen zu der von ihm behandelten Bibelgestalt, und zugleich über seine christlich geprägte Lebensauffassung. Der in *Job* verarbeitete biblische Stoff geht auf die sumerisch-babylonische Überlieferung zurück und bietet Dallapiccola Gelegenheit, seinem besonderen Hang zum Zahlenspiel uneingeschränkt nachzugehen. Das Stück ist mit Symbolen und versteckten Andeutungen gespickt (darin steht er Berg näher als die anderen „Neuen Wiener“), und durchsetzt von Zahlenfolgen, deren Quersumme zehn ergibt, sowie von Spiegelformen (die Gesamtstruktur des Werkes entspricht einem Kreis) oder von Wörtern wie „Sterne“ und „Himmel“, denen bei Dallapiccola eine paradigmatische Bedeutung zukommt. Mit *Job* steht die Behandlung des Themas Gerechtigkeit unmittelbar im Vordergrund, sowie insbesondere die Notwendigkeit des Bösen und seine Vereinbarkeit mit dem Guten. Der Komponist selbst erklärt, *Job* erweise sich eindeutig als „a kind of reply, a first step that will

⁶¹ Das vom Autor entworfene Strukturschema erschien erstmalig in MARIO RUFFINI, *Giobbe furioso: premonizioni di Ulisse. Il poema del pessimismo e della rivolta. Job e la spiritualità di Luigi Dallapiccola*, in: *Luigi Dallapiccola: „Il Prigioniero“ – „Job“*, Programmheft der Fondazione Teatro Massimo Bellini in Catania, 4. Mai 2004, S. 57-111 : 77-78. Die graphische Übersicht stützt sich auf Erläuterungen, die Dallapiccola selbst zu seinem Bühnenoratorium hinterlassen hat (vgl. LUIGI DALLAPICCOLA, *Dichiarazioni sul mio „Job“*, Typoskript von 1950, Firenze, Fondo Luigi Dallapiccola, ACGV: LD. LVIII.7-8, später veröffentlicht in ESZ News, Milano, Suvini Zerboni, XI 1992, S. 5). In der neueren Forschung hat es einen beklagenswerten Plagiatsversuch dieser Übersicht gegeben: SIMONE CIOLFI, *La creazione di „Job“*, in AA.VV.: *Luigi Dallapiccola nel suo secolo*, zit., Firenze 2007, S. 292.

⁶² LUIGI DALLAPICCOLA, *Dichiarazioni sul mio Job*, Manuskript vom 30. Oktober 1950 (Tag der Erstaufführung), später in: ESZ News, Milano, Suvini Zerboni, XI 1992, S. 5.

lead to *the reply*⁶³. So ist der Weg mit *Job* vorgezeichnet, und es sind bereits erste Lichtblicke erkennbar. Mit *Canti di liberazione* und *Requiescant* folgen weitere Antworten. Diese Werke sind gleichsam Zwischenschritte einer Entwicklung, die in *Ulisse* eine äußerste Leuchtkraft erreicht, um schließlich die höchste und letztgültige Antwort im unbedingten Drang nach Erkenntnis ausfindig zu machen⁶⁴.

Von *Job* aus schlagen die kompositorische, ebenso wie die spirituelle Suche erneut jenen doppelten Weg ein, dem Dallapiccola ein Leben lang nachgegangen ist. Aus diesem Grund stellt das Bühnenoratorium eine Vorwegnahme von *Ulisse* dar, vergleichbar einer möglichen Lesart des Alten Testaments, nach der Hiob als Präfiguration Christi aufzufassen wäre⁶⁵. Die biblische Fragestellung „Invenitque eum via errantem in agro, et interrogavit quid quaereret“ (Genesis, XXXVII, 15) wandelt sich in „Wen suchst Du?“ (Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*)⁶⁶, sowie in „Wer ist der, der den Rat verklärt?“ (Dallapiccola, *Job*, Nr. 6) und in *Ulisse* schließlich in „Wer bist Du? Was suchst Du?“ (Dallapiccola, *Ulisse*, I. Akt, vierte Szene). Dazu notiert Dallapiccola:

„Ich begeben mich in die Kirche von San Felice. Und beim Beten ‚siehe‘ ich, wie das ‚Wer bist Du?‘ andere Dimensionen annehmen kann. Die grundlegende Frage unseres Lebens lautet: ‚Ist’s möglich?‘, ganz gleich ob die Frage an uns gerichtet wird oder an andere, es bleibt stets die *Grund-Frage*.“⁶⁷

Zwei bedeutsame Verbindungen zwischen *Moses und Aron* und *Job* scheinen mir bisher unbeachtet geblieben zu sein: Einerseits beginnt die Zwölftonreihe in Schönbergs Werk mit einem aufsteigenden Halbton (A-B, kleine Sekunde), also derselbe, den Dallapiccola für *Job* verwendet, andererseits erweist sich, wenn man die beiden ersten (A-B) und die beiden letzten (H-C) Töne der von Schönberg umgesetzten Reihe rückwärts liest, dass diese den vier emblematischen Tönen des Namens B-A-C-H entsprechen, der bald darauf auch in *Quaderno musicale di Annalibera* durch Dallapiccola ins Gedächtnis gerufen wird⁶⁸.

Dallapiccola führt also für die Ableitung der Tonreihe grundlegende, neue Prinzipien ein: Er verwendet sowohl eine Ableitung, die von einem Segment der Hauptreihe ausgeht (wobei eine deutliche Übereinstimmung mit der Hauptreihe weiterhin zu erkennen ist), als auch die selektive Ableitung (die schon bei Berg vorkommt und sich naturgemäß deutlich von der Grundreihe unterscheidet). Allerdings macht Dallapiccola in keinem der späteren Werke von letztgenanntem Verfahren Gebrauch⁶⁹. Indem er, auch unter Berücksichtigung der Intervalleigenschaften und damit der emotionalen Charakteristika, jede aus drei bis vier Noten bestehende Teilreihe der einen oder anderen Bühnenfigur bzw. Situation zuordnet, bereitet Dallapiccola die Ausgestaltung der verschiedenen Figuren von vornherein vor. Ein solches

⁶³ LUIGI DALLAPICCOLA, *What is the answer to the Prisoner*, in San Francisco Sunday Chronicle, 2. Dez. 1962, S. 27.

⁶⁴ MARIO RUFFINI, *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta. Job e la spiritualità di Luigi Dallapiccola*, in: *Luigi Dallapiccola: “Il Prigioniero” – “Job”*, Programmheft der Fondazione Teatro Massimo Bellini in Catania, 4. Mai 2004, S. 55-111. Vgl. ferner L. D., *Intorno a Ulisse*, RAI-Interview vom September 1968, entstanden anlässlich der Uraufführung in Berlin.

⁶⁵ FREDERICK P. PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst*, Berlin, Schmidt, 1966, S. 67-81.

⁶⁶ THOMAS MANN, *Joseph und seine Brüder* (Der junge Joseph, Fünftes Hauptstück: Die Fahrt zu den Brüdern / Der Mann auf dem Felde), Frankfurt/M., S. Fischer, 1983, Bd. II, S. 151.

⁶⁷ L. D., Tagebucheintrag vom 21. März 1962, zit. nach FIAMMA NICCOLODI, *Ulisse*, Teatro Regio Torino 1986-87, S. 46-54 : 51-52.

⁶⁸ Für diese Thesen erhielt ich die vielsagende Zustimmung durch Remo Pezzati, dem an dieser Stelle für die wertvolle Hilfe gedankt sei.

⁶⁹ ROSEMARY BROWN, *Continuity and Recurrence in the Creative Development of Luigi Dallapiccola*, PhD thesis, University of Wales, 1977, in ACGV, LD. Cr.74.

Verfahren erlaubt ihm, die einzelnen Reihen an ein bestimmtes szenisches und dramaturgisches Umfeld zu binden und eröffnet darüber hinaus die Möglichkeit, ähnlichen Figuren abgeleitete Tonreihen mit weitgehend übereinstimmenden Eigenschaften zuzuordnen, weil sie entweder auf sehr ähnliche, oder auf genau umgekehrte Weise gebildet wurden. Dabei wird mit ausschließlich dodekaphonischen Mitteln eine äußerst differenzierte Ausgestaltung des Bühnenstoffes erreicht, was seitens Dallapiccolas zugleich eine besonders vielsagende Antwort auf die mehrfach aufgeworfene, zweiflerische Frage bedeutet, ob Zwölftonmusik überhaupt für Musiktheater geeignet sei. Dieses in *Job* erstmals erprobte kompositorische und zugleich dramaturgische Verfahren kommt in *Ulisse* in vollendeter Form zur Geltung.

Wie hier nur angedeutet werden konnte, finden sich also zwischen den Stücken von Schönberg und Dallapiccola durchgängig ideelle Entsprechungen, und auch die Unvollendetheit ihrer letzten Werke bietet durchaus Raum für weitere Vergleiche. Der Aspekt der Unvollendetheit wird auch bei der Analyse von *Ulisse* eine tragende Rolle spielen.

3. Jüdisches Erbe

Ein dritter Punkt, der beide Komponisten eng miteinander verbindet, ist das jüdische Erbe, das mit dazu beitragen kann, Dallapiccolas außerordentliches Interesse für Schönberg und sein Werk *Moses und Aron* aufzuklären. Bei Dallapiccola wirkt sich das Jüdische keineswegs zum Nachteil des Christlichen aus, sondern trägt vielmehr zu seiner Problematisierung bei, indem die christliche Haltung mit dem jüdischen Sinnspruch in Einklang gebracht wird, der besagt: „Es ist nicht wichtig, ob es Gott gibt oder ob es ihn nicht gibt. Wichtig ist, dass die Menschen so leben, als gäbe es Gott!“ Der radikale Sinn für Verantwortung ist bei beiden Komponisten so stark ausgeprägt, dass er in ihren jeweiligen Werken und Lebenswegen als höchstes spirituelles Bindemittel dient. Wie der Komponist selbst zu bedenken gibt, ist die mystische Erleuchtung des Helden in *Ulisse* gerade nicht im konfessionellen Sinne aufzufassen:

„Ich habe einen Blick auf einige Kritiken geworfen: Es überrascht mich, dass *nicht ein einziger* begriffen hat, dass die Gottesfindung meines Odysseus keineswegs bedeuten soll, er wäre auf einmal christlich, römisch-katholisch und apostolisch geworden.“⁷⁰

Es gibt bei Dallapiccola zahlreiche Berührungspunkte mit der jüdischen Kultur, die sich am ehesten an der starken, fast hieratischen Beeinflussung durch Schönberg festmachen lassen, sowie an der innigen Nähe zur Ehefrau Laura. Die Verwendung der Singstimme zieht sich wie ein roter Faden durch Dallapiccolas Produktion und ist als erstes Anzeichen einer instinktiven Hinwendung zu jenen Kulturen zu verstehen, in denen das Verhältnis von „Ton und Wort“ mit der Idee des Heiligen wesenhaft übereinstimmt. Einen weiteren Aspekt bildet die starke, von der biblischen Welt ausgehende Anziehungskraft, die sich nicht nur am Reichtum der Privatbibliothek Laura und Luigi Dallapiccolas an sakralen Texten erweisen lässt, sondern auch an verschiedenen thematisch relevanten Werken. Gleich drei Kompositionen basieren auf einer biblischen Textvorlage: *Job*, *Canti di liberazione* und *Parole di San Paolo*, zudem werden in *Ulisse* die Verse 4, 5 und 7 von Psalm 84 vertont. Immer wieder finden sich auch liturgische Texte verarbeitet, wie das *Dies Irae* in *Canti di prigionia* oder das *Te Deum laudamus* in *Job*. Bemerkenswert ist außerdem die besondere Aufmerksamkeit und Bewunderung für große, biblisch inspirierte Literatur, und besonders für Thomas Manns *Joseph und seine Brüder*. Laut einer ironischen Äußerung der Ehefrau Laura führte die Beschäftigung mit dem Roman, der auch das Libretto von *Ulisse* beeinflusst hat, zur Herausbildung zweier Kategorien von Personen: Die Leser des Buches, und alle übrigen. Die

⁷⁰ L. D., Tagebucheintrag vom 3. Oktober 1968; in *Saggi, testimonianze, carteggio, biografia*, zit., S. 136.

Kenntnis der Bibelstoffe bildet jedenfalls den Grundstock der humanistischen Bildung Dallapiccolas, und dient ihm als Wertmaßstab für seinen künstlerischen Weg als Musiker. Berühmt geworden ist eine amerikanische Episode aus Tanglewood: Als ihn einige Schüler fragten, warum er für den zweiten der insgesamt sieben Sätze im Bühnenoratorium *Job* die Quartettform gewählt habe, gab er ihnen zur Antwort „Ein Quartett deshalb, weil ich lesen kann“; sofort ließ er eine Bibel herbeiholen und las mit ihnen daraus⁷¹.

Um Vorurteilen über eine katholische Prägung des Librettos von *Job* vorzubeugen, verarbeitet Dallapiccola im siebten und letzten Satz des Bühnenoratoriums einen Sinnspruch aus der jüdischen Überlieferung, der über Giovanni Battisti Martini in das *Traktat über den Kontrapunkt* eingegangen war: „Canrizat, vel canit more Hebraeorum“⁷². Dieses Motto soll unzweifelhaft hervorheben, dass die rückwärts notierte Grundreihe, die somit als Krebsform eine wichtige Grundtechnik des Zwölftonsystems darstellt, eine Eigenschaft des Hebräischen nachahmt, nämlich dass von rechts nach links geschrieben wird. Im Schlusssatz nimmt Dallapiccola dieselbe Melodie wieder auf, die im Anfangssatz als psalmodierendes Oboensolo vorgestellt wird, hier nun zweistimmig ausgeführt, zunächst von zwei Flöten, dann von zwei Klarinetten. Dieses Verfahren steht sinnbildlich für die Verdopplung der Güter Hiobs durch Jahwe, und stellt eine zyklische Verbindung zum Anfang des Bühnenoratoriums her, das folglich kein eigentliches Ende hat. Einmal mehr zeigt sich hierin, wie ein dodekaphonisches Kompositionsverfahren zur Gestaltung der dramaturgischen Struktur beitragen kann.

Zu einer emblematischen Episode im Zusammenhang mit *Job* kommt es, als Reginald Smith Brindle, bei seiner Arbeit an der englischen Übersetzung des Librettos von *Job*, auf die Passage „Selig der Mann, den Gott zurechtweist. Kein Tod ohne Sünde, kein Leid ohne Schuld“ stößt, die so nicht im Buch Hiob steht. Dallapiccola eröffnet ihm, das Zitat aus einem Autor der Patristik übernommen zu haben, woraufhin die Reaktion folgt, die Libretto-Bearbeitung müsse gewiss ein Katholik verantwortet haben: Eine nicht ganz abwegige Behauptung, wenn man bedenkt, dass das Libretto Sätze enthält wie „Kein Tod ohne Sünde, kein Leid ohne Schuld“, zusammengesetzt aus vier Substantiven, die zum einen zwar „ein magisches lexikalisches Viereck bilden, das an typische Symmetrien des dodekaphonischen Aufbaus erinnert“, zum anderen jedoch auf eine katholische Auffassung von Schuld gestützt sind.

„Vielleicht ist das der Grund, weshalb ich unter den vielen möglichen Formen des Krebs-Kanons, also eines rückläufigen Kanons – von den zahlreichen alten Sprüchen finden sich zwölf in Padre Martinis *Traktat über den Kontrapunkt* – ausgerechnet jenes ‚Canrizat, vel canit more Hebraeorum‘ gewählt habe, gleichsam als Antwort auf jene Freunde, die überzeugt waren, man sähe dem Libretto an, dass es von einem Katholiken konzipiert worden sei“⁷³.

Es ist wichtig zu wissen, dass sich dies im Jahr 1950 ereignet, während der Briefwechsel zwischen Schönberg und Dallapiccola besonders rege ist und *Moses und Aron* darin fraglos im Mittelpunkt steht. Die Wahl eines biblischen Themas wie die Hiobgeschichte trifft daher auf äußerst fruchtbaren Boden⁷⁴.

⁷¹ PIERO SANTI, *Pseudo-intervista a Luigi Dallapiccola: La sacra rappresentazione di Job*, conferenza tenuta per l'Associazione "Amici del Teatro alla Scala", 29. Mai 1967, S. 7, Manuskript; in ACGV, LD., LIII.33.

⁷² LUIGI DALLAPICCOLA, *Job*, Partitur; Milano, Suvini Zerboni, 1950; s. auch: MARIO RUFFINI, *Giobbe furioso. Il poema del pessimismo e della rivolta*, zit., S. 85.

⁷³ PIERO SANTI, *Pseudo-intervista a Luigi Dallapiccola*, zit., S. 10.

⁷⁴ Weitere Elemente der Beziehung Dallapiccolas zum jüdischen kulturellen Erbe werden in meinem derzeit im Druck befindlichen Buch untersucht: MARIO RUFFINI, *Luigi Dallapiccola e le Arti figurative*, KHI-MPI Florenz / Venezia, Marsilio, 2012 (voraussichtliches Erscheinungsjahr).

Auch im Privatleben der Dallapiccolas sind „jüdische Anlässe“ keine Seltenheit, und werden mit besonderer Hingabe begangen. Bewegt zitiert der Komponist den bewegenden Brief über Weihnachten in Flushing bei New York, den Webern am 21. Dezember 1911 an Berg gerichtet hatte, mit dem Bild der zu Channukkah beleuchteten Häuser. Diese Anekdote bezieht sich auf das Werk *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*, das ebenfalls in Flushing entstand⁷⁵. Mehrfach protestiert Dallapiccola bei anderer Gelegenheit gegen eine israelfeindliche Resolution der UNESCO⁷⁶.

4. Dodekaphonie und Theologie

Eine Verbindung zwischen Schönberg und Dallapiccola lässt sich auch anhand bestimmter schicksalhafter Parallelen aufzeigen. Beide sehen sich einer absoluten Isolation, zeitweise gar der Verhöhnung ausgesetzt, beide haben unter finanzieller Not und politischer Verfolgung zu leiden. Die bis hierher dargelegten Punkte laufen allesamt im weiten Flussbett der Zwölftonmusik zusammen, das für beide Komponisten ein musikalisches, aber auch theologisches Bekenntnis bedeutet, denn für beide ist die Hinwendung zum anspruchsvollsten aller kompositorischen Verfahren eine Metapher der biblischen Lehren, weil erst die Regelstrenge ihnen den Schlüssel zum Eintritt ins Gelobte Land liefert. Die Zwölftonmusik besitzt für beide, noch vor dem ästhetischen oder technischen vor allem einen ethischen Wert (Für Dallapiccola ist sie: „auch ein Gemütszustand“). Genau wie die biblischen Lehren mit interpretationsbedürftigen Metaphern gespickt sind, ist die Zwölftonmusik von Symbolen durchwirkt, und das Zahlenspiel ist einer der verborgensten Aspekte der dodekaphonischen Schule.

Die Dreidimensionalität, die Schönberg in der Genialität eines Michelangelo, oder des Architekten Adolf Loos erkennt, überträgt sich bei Dallapiccola auf eine in seinem gesamten Werk wiederkehrende Präsenz der Zahl drei: Diese Zahl ist allgegenwärtig und dient als Chiffre für jenes Zeichen, das mehr als alles andere die Gottheit und den Schaffensakt repräsentiert. Dabei ist zu bedenken, dass sich etwa in Thomas Manns Bibelroman alles nach dem Zahlenverhältnis von drei und sieben abspielt. Ganz entsprechend verhält es sich in Alban Bergs *Kammerkonzert*, das Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag zugeeignet wurde. Dieses Stück enthält die ausgefeilteste verschlüsselte Namensnennung der Musikgeschichte, und gilt als spektakulärstes Beispiel für das Zahlenspiel, in dem sich alles mittels der Zahl Drei messen und ausdrücken lässt, angefangen bei den drei Themen: Klavier = A(rmol)-D-Es(S)-C-H-(oen)B-E-(r)G; Violine = A(nton)-(W)-E-B-E(rn); Horn = A(l)-B-A(n)-B-E(r)-G. Im Unterschied zu Webern, der – wie Michelangelo in seinen Skulpturen – mittels „Wegnehmen“ arbeitet, und zu Berg, der – wie Donatello bei seinen Arbeiten in Terrakotta – mittels „Hinzufügung“ vorgeht, achten Schönberg und Dallapiccola gleichermaßen auf Vergangenheit und Zukunft, und arbeiten in ihrem kompositorischen Schaffen sowohl durch Wegnehmen als auch durch Hinzufügen. Das Wesen des Zahlenspiels liegt nicht nur bestimmten technischen Fragen innerhalb des Zwölftonsystems zugrunde, sondern auch dem verschlüsselten Verfahren dieser Eingeweihten, denn das müssen jene gewesen sein, die sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf das offene Meer der Zwölftonmusik wagten. Es ist kein Zufall, dass Schönberg den Titel seiner Oper korrigiert, indem er das doppelte „Aa“ aus „Aaron“ herausnimmt, das die deutsche Schreibweise eigentlich vorsieht,

⁷⁵ L. D., *Note sul Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956*. CBS Italia 61474, 1969 Leitung: Frederick Prausnitz, Sopran: Elisabeth Söderström.

⁷⁶ Vgl. YEHUDI MENUHIN, *Testimonianza su Dallapiccola*, in *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, Milano, Suvini Zerboni, 1975, S. 27.

und letztlich den Namen „Aron“ bevorzugt, denn mit der gängigen Schreibweise wäre er insgesamt unmöglich auf zwölf Buchstaben gekommen. Ebenso wenig ist es Zufall, dass Dallapiccola seine Oper *Ulisse* genannt hat, und nicht *Odissèo* oder *Odysseus*. Denn so wie das gesamte System der Tonreihen stets in Segmente aus sechs Tönen aufgeteilt ist, besteht auch der gewählte Titel aus sechs Buchstaben.

So verwundert es nicht, dass auch die 1000 Takte in *Volo di notte* beabsichtigt sind, ebenso wie in *Ulisse* die Übereinstimmung der Taktzahl von Prolog + erstem Akt (Szenen I-VI = 1071 Takte) mit der von zweitem Akt + Epilog (Szenen VIII-XIII = 1122 Takte). Es genügt, die Taktzahl vom Tanz der Melanto und der Einführung des Eumaios (insgesamt 51 Takte) abzuziehen, und die Übereinstimmung ist perfekt: 1071 Takte. Auffällig ist, dass die VII. Szene, für die dramaturgisch keine Parallelstelle vorgesehen ist, nicht mit einberechnet wird, während die proportionale Übereinstimmung der Taktanzahl zwischen den Spiegel-Episoden im berühmten „Gewölbe“ von *Ulisse* (I-XIII, II-XII, III-XI usw.) streng eingehalten wird. Hinzu kommen ferner authentische numerische Rückwärtsbewegungen (die ausgedehnteste Episode, „Das Reich der Kimmerer“, weist eine numerische *diminutio* auf: 3-2-1, dementsprechend 321 Takte). Die Gesamtanzahl der Takte im *Ulisse* (2514) setzt sich ihrerseits aus vier Ziffern zusammen, deren Quersumme 12 ergibt, wobei die Ziffern bei paarweiser Addition (außen und innen) jeweils 6 ergeben. Für jemanden, der ohne Glauben lebt, sind das alles Zufälle, genauso wie die insgesamt 6000 Schritte bei Dallapiccolas täglichem Spaziergang. Aber die Vertrautheit mit dem Zwölftonsystem ist glaubensstarken Menschen und Liebhabern der Exaktheit vorbehalten.

Was spezifische Fragen der Zwölftontechnik betrifft, setzt mit den *Goethe-Liedern* eine Aufspaltung des seriellen Materials ein. Die Einführung der aus drei Noten gebildeten Teilreihe bringt nach und nach eine konstruktive und strukturelle Rationalität mit sich, einschließlich einer allgemeinen Erweiterung und einer Tendenz zur Serialisierung des Rhythmus, der Klangfarben und aller übrigen Parameter. Es gelingt Dallapiccola mehr und mehr, spezifische Bestandteile des gesamten Stücks in die Reihe einzugliedern, darunter auch den Halbton, der durch das paradigmatische E-F-Es in *Goethe-Lieder* reglementiert wird. Mit diesen Liedern bringt der Komponist, von der technischen Neuerung abgesehen, eine sehr starke dramatische Interpretation des Fragens und Zweifelns zum Ausdruck. Dass diese ganz und gar im theologischen Sinne aufzufassen ist, verrät schon der Wortlaut des Textes: „Ist's möglich?“ Mit den Teilreihen und den entsprechenden abgeleiteten Reihen beginnt der Weg der „Frage“, der mittels der für Dallapiccola typischen, antithetischen Phasen von „Raserei und Sammlung“, dieses Zweifelns in das Gebet *An Mathilde* eindringen lässt, sowie in das symbolische Kreuz der *Cinque Canti*, den *Natale* aus Flushing, das *Requiescant* für die verstorbene Mutter (wo Quartan und Quinten, die auch schon in *Job* kaum mehr vorkommen, endgültig zugunsten der seriellen Struktur verschwinden) und in *Preghiere* nach Texten von Murilo Mendes. Dieses Zweifelns wird später auf weitere Antworten aus sein, so in *Three Questions with Two Answers*, in *Parole di San Paolo* und schließlich in *Ulisse* (dessen grundlegende serielle Struktur mit derselben Teilreihe beginnt wie in *Goethe-Lieder*, wo eine Reihe des ersten Akts von der Hauptreihe des *Job* abgeleitet ist)⁷⁷, und wo alle Fragen die „Antwort“ finden, während der Zweifel letztlich in der Gewissheit des Glaubens aufgehoben wird. „Es ist möglich!“

5. *Moses und Aron* und *Ulisse*

⁷⁷ Vgl. YEHUDI MENUHIN, *Testimonianza su Dallapiccola*, zit., S. 27.

Dies alles – und sicher noch einiges mehr – bildet die Grundlage der weitreichenden Nähe zwischen *Moses und Aron* und *Ulisse*: Zwei großartige Opernwerke, die für das gesamte musikalische und spirituelle Leben ihres jeweiligen Komponisten charakteristisch sind.

Moses und Aron gründet sich bekanntlich in der Struktur des dodekaphonischen Materials auf die zweifach gespiegelte Serialität, was die einzige Möglichkeit ist, die Undarstellbarkeit Gottes zum Ausdruck zu bringen (s. Notenbsp. 1). Dallapiccola treibt diese Schönbergsche Vorgabe bis zur äußersten Konsequenz, indem er alle Parameter seines *opus magnum* nach seinem Vorbild abstimmt; so kommt es, dass im *Ulisse* alles seine gespiegelte Entsprechung hat: Der dramaturgische Aufbau, der musikalische Aufbau, der numerologische Aufbau, die Notation, usw. Den Ausgangspunkt für dies alles bildet die Organisation des seriellen Materials, aus dem die Gesamtkonstruktion der Oper hervorgegangen ist.

Damit wäre die eingangs getroffene Annahme bewiesen, dass die Serialität von *Ulisse* nicht wie die der vorausgehenden Kompositionen auf eine oder mehrere Tonreihen zurückzuführen ist. Denn in *Ulisse* folgt alles einer differenzierten Spiegelstruktur, nach der jede Reihe zugleich aus einer Reihe hervorgeht und eine weitere nach sich zieht. Die Festlegung einer einzigen Reihe oder mehrerer Reihen, wie sie in den bisherigen Analysen hierzu versucht worden ist, erweist sich also musiktheoretisch betrachtet als unstimmig. Letztlich wird die Reihe zur göttlichen Metapher, sie ist „unabbildbar“. Alles spricht dafür, die beiden Opern miteinander in Beziehung zu setzen, denn so wie *Moses und Aron* nicht vollständig mit der jüdischen Orthodoxie übereinstimmt, offenbart sich in *Ulisse* ein christliches Ideal, das sich nicht unbedingt mit einer strengen katholischen Weltansicht vereinbaren lässt.

NOTENBSP. 1

Arnold Schönberg, *Moses und Aron*, doppelte Spiegelreihe.

Nach einem ganzen Leben in völliger Eintracht und Übereinstimmung mit Schönberg setzt sich Dallapiccola im entscheidenden Augenblick deutlich von ihm ab. In *Ulisse* ist es der Glaube, der auf alle Fragen Antwort geben kann (sozusagen: *Three Questions with Three Answers*, endlich!), denn Odysseus findet das „Wort“: „Signore!“ („O Herr!“). So wie mit *Canti di liberazione*, nach dem Dunkel von *Canti di prigionia* und von *Il prigioniero*, das Licht erreicht wird, führt auch der komplexe und dramatische Prozess, der mit *Volo di notte*, *Marsia* und *Il prigioniero* beginnt, schließlich auf den Weg des Lichts und des Guten, zuerst mit *Job*, dann mit *Ulisse*. Die gesamte Entwicklung, auch das Dunkel des Anfangs, vollzieht sich im unausbleiblichen Licht der Sterne.

Ulisse, so meine These, muss als christliche Antwort auf das Jüdische in *Moses und Aron* verstanden werden, und zieht dabei eine theologische Trennungslinie. In dieser Absetzung von seinem Vorbild liegt vielleicht der einzige Hinweis auf einen bedeutenden Unterschied im Leben von Dallapiccola und Schönberg.

Eine Frage muss an dieser Stelle unausweichlich gestellt werden: Warum hat Schönberg keines seiner wichtigsten geistlichen Werke vollenden wollen? 1928 schreibt er den Text für *Moses und Aron*, genau 24 Jahre vor seinem Tod (übrigens eine erstaunliche Übereinstimmung mit den 24 Jahren, die Thomas Mann seinem Adrian Leverkühn zugebilligt hat). Zwischen 1930 und 1932 beendet er die ersten beiden Akte, weitere 19 Jahre sollten für den dritten nicht ausreichen. Für Schönberg ist Gott ein unverzichtbares, aber zugleich

unerreichbares Ziel; er kann das „Wort“ nicht finden, nicht anders als Moses, der das Gelobte Land niemals betreten hat. *Moses und Aron* verarbeitet die ewige Trauer des jüdischen Volkes. Das Unvollendete bei Schönberg ist zugleich ein bestimmendes Element des Judentums. Man denke an außerordentliche architektonische Formen wie das *Endless House* (Abb. 1) oder das *Endless Theatre* (Abb. 2) des amerikanischen Architekten Friedrich Kiesler⁷⁸, die ihrerseits durch dasselbe Problem inspiriert sind. Übrigens realisierte Kiesler 1951 auch das Bühnenbild für die amerikanische Erstaufführung von *Il prigioniero* am New Yorker Juilliard Theatre.

Trotz der zahlreichen Affinitäten zur jüdischen Kultur verleiht Dallapiccola der christlichen Kultur vollauf Ausdruck, mit seiner Suche nach dem Licht, mit den von Dante ererbten Sternen, die den Fortgang aller seiner Werke erleuchten: Es ist ein Weg zum Licht, der in theologischer Absicht beschriftet wird. Anders als bei seinem „Meister“ ist Gott für Dallapiccola als Ziel zugleich unverzichtbar und auch erreichbar. Dallapiccola gelangt zu dem „Wort“, das jeden Zweifel beseitigt, jenen ontologischen Zweifel, der sich durch alle seine Werke zieht, von *Goethe-Lieder* bis *Ulisse*: „Ist’s möglich?“; und schließlich findet er die letztgültige Antwort in der mystischen Erleuchtung des *Ulisse*: „Es ist möglich!“.

Abb. 2

Friedrich Kiesler, *Endless House*, in der Fassung 1959-1960, Modell aus Metallnetz und Zement.

Abb. 3

Friedrich Kiesler, *Endless Theatre*, 1925-1926, Modell.

An dieser Stelle sind zwei Entdeckungen hervorzuheben, die aus der Partituranalyse von *Ulisse* hervorgehen. Ungeachtet der besagten theologischen Trennungslinie versäumt es Dallapiccola nicht, dem „Meister“, den er in seinem Leben mehr als alle anderen geliebt hat, noch einmal Ehre zu erweisen, und zwar auf die versteckteste Art – in der initiatorischen Geheimsprache der Zahlen und Tonreihen. *Moses und Aron* endet bekanntlich mit einem Finale im „Marschtempo“: Die Violinen spielen in ihrer unsicheren Bewegung lange unisono – es mutet fast wie ein theologisches Zögern an – und kommen auf dem Fis zum Stillstand, wenn Moses spricht: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“. Der Schluss von *Ulisse* enthält dagegen ein ruhendes Gis des gesamten Orchesters – die einzige Stelle innerhalb der ganzen Oper, in der das Orchester geschlossen unisono spielt, gleichsam ein entschiedenes Glaubensbekenntnis: In diesem Augenblick spricht Ulisse das Wort „*Signore!*“ („O Herr!“). Dieser Ton im Unisono entspricht einer theologischen Entschlossenheit, die einen bewussten Kontrast zum unsicheren Schweifen der Violinen am Schluss von *Moses und Aron* bildet.

Doch gerade hier findet sich Dallapiccolas überraschende musikalische Hommage an Schönberg, die bisher, soweit mir bekannt, noch unbeachtet blieb⁷⁹: In den letzten beiden Takten realisieren Holz- und Blasinstrumente eine vollständige Zwölftonreihe, rhythmisch ausgeglichen, ohne jede Unruhe, wie Akkorde eines Chorals (Notenbsp. 2, unteres System). Dieser ruhigen Linie steht ein differenziertes Gemurmeln aus Celesta, Violinen und Xylophon gegenüber, die eine unvollständige Reihe aus elf Noten bilden, eine serielle Unvollendetheit,

⁷⁸ Friedrich Kiesler (engl. auch Frederick Kiesler, geb. 1890 im österreich-ungarischen Czernowitz (heute Ukraine), gest. 1965 in New York) war ein österreichisch-amerikanischer Architekt jüdischer Abstammung und wirkte überdies auch als bildender Künstler, Designer, Bühnenbildner und Essayist.

⁷⁹ Bsp. 2 ist dem Klavierauszug, nicht der Partitur entnommen und somit unmittelbar nachvollziehbar.

die als letztes, geheimes und äußerstes Zeichen der Ehrerbietung gegenüber Schönberg zu deuten ist (Notenbsp. 2, oberes System). Dallapiccola hat es nicht versäumt dafür einen klaren Hinweis zu geben, der jede Zufälligkeit ausschließt. Denn die unvollständige, aus elf Tönen zusammengesetzte Reihe endet auf einem hohen, verlorenen und kaum vernehmbaren Fis, dieselbe Note, die auch *Moses und Aron* beschließt.

Bei diesem Fis handelt es sich, einer analytischen Intuition Romano Pezzatis zufolge, neben dem Gis und dem Cis um eine der drei „Polarnoten“ des gesamten *Ulisse*, wobei das Fis die „wiederkehrende“ Note ist. Der unvollendete Charakter lässt sich von zwei Gesichtspunkten aus interpretieren: Der numerologische Aspekt (der eindeutig ist, da die Reihe unbestritten aus elf Noten besteht) und derjenige der Spiegelreihe, bei welchem, weiter nach Pezzati, eine der Noten aus der Reihe als Doppelnote aufzufassen ist, also als Begegnungspunkt einer seriellen Zyklicität. Auch in diesem zweiten Fall wäre die Hommage an die doppelte Spiegelreihe in *Moses und Aron* offensichtlich.

Was die zweite Entdeckung betrifft, stehen wir vor einem neuerlichen Beispiel für Dallapiccolas uneingeschränkte Verehrung Schönbergs, unscheinbar umgesetzt in eine serielle Unvollendetheit, die Anhaltspunkte für bisher nie vermutete Interpretationen bieten kann, zum Beispiel die Annahme eines insgesamt unvollendeten Charakters der Oper.

Es ist hinlänglich bekannt, dass das Gis in den Takten 1023-1025 von *Ulisse* sich dadurch auszeichnet, dass es einerseits vom Orchester unisono gespielt wird und andererseits gerade an der Stelle steht, an der Ulisse, „wie durch eine plötzliche Erleuchtung“⁸⁰, „Signore!“ ausruft, „O Herr!“.

NOTENBSP. 2

L. D., *Ulisse*, Milano, Suvini Zerboni, 1968. Die zwei Schlusstakte der Oper (*Epilogo*, Takte 1033-1034), aus dem Handexemplar der ersten Druckausgabe, mit handschriftlichen Korrekturen Dallapiccolas.

Ebenfalls bekannt ist, dass das musikalische Tempo des Orchesters dank des Unisono in Takt 1023 „aufgehoben“ wird, dort wo Dallapiccola die Partitur um eine besonders lange erklärende Anmerkung ergänzt:

„In diesem und im folgenden Takt mögen die Instrumentalisten ihre jeweiligen Tondauern mit äußerster Genauigkeit befolgen und den Klang plötzlich zurücknehmen, also *ohne das geringste diminuendo*, d. h. wenn dann eher mit einem *„sff“*. So sollte offensichtlich werden, dass mit Ende des Dramas der „grundlegende Rhythmus“ der Oper den Pausen anvertraut wird“⁸¹.

Zu dieser Aufhebung tragen auch das „trattenuto molto“ und der reduzierte Orchesterumfang bei, der nach nur drei Takten auf die Melodiestimme der Klarinette begrenzt wird. Hier, auf diesem beinahe göttlichen „Hauch“ der Klarinette, findet Ulisse das „Wort“, aus dem das Gemurmel einer kaum vernehmbaren Note der Streicher hervorgeht (angesichts der ungewohnten, vertikalen, dynamischen Anweisung bringen die Bratschen, welchen die am wenigsten vernehmbare Note anvertraut wird, das Murmeln mit Hilfe eines Trillers hervor).

⁸⁰ „come per una improvvisa illuminazione“ lautet die Angabe zu den Takten 1023-125 des „Epilogo“ in der Orchesterpartitur; s. L. D., *Ulisse*, Milano, Suvini Zerboni, 1968, S. 405.

⁸¹ Ebd.

Hervorhebung verdient an dieser Stelle die Bezeichnung „Drama“, die Dallapiccola für sein Opernwerk verwendet.

Bekannt ist, wie jener Ton (Gis) zunächst mit dem Einsatz von *Tempus destruendi* – *Tempus aedificandi* (ein hohes As für die Tenöre, „ff, urlando“, auf der Silbe „Ah!“), und ferner mit dem Einsatz von *Commiato* (ein hohes Gis für die Solostimme, „ff, gridando“, auf derselben Silbe „Ah!“) wieder aufgenommen wird. Es handelt sich offensichtlich um die Fortsetzung des Gis in Takt 1023 des *Ulisse*, das im *fff* des gesamten Orchesters enthalten ist.

Doch einmal mehr geht aus der seriellen Analyse der wichtigsten und emblematischsten Passage in Dallapiccolas gesamten Œuvre eine erschütternde Wahrheit hervor, die der Komponist in den Windungen der seriellen Technik zu verbergen wusste: Das Gis erweist sich als elftes Glied der Reihe (gleichfalls eine der drei „Polarnoten“). Eine Reihe, die an dieser Stelle abbricht und deren Vervollständigung lediglich aufgrund der beiden Kompositionen nach *Ulisse* erreicht werden kann. Eindeutig ist daher die musikalische Bedeutung derselben Note als Einsatz von *Tempus destruendi* – *Tempus aedificandi*, sowie in *Commiato*. Dem elften Ton ein so bedeutendes Unisono anzuvertrauen, und dass sich daraus eschatologische Konsequenzen ergeben, geschieht offensichtlich nicht zufällig (tatsächlich ist im gesamten Werk Dallapiccolas nicht ein einziger Zufall zu finden). Die Reihe erfährt also keine Vervollständigung und verleiht *Ulisse* die Form einer „theologisch und dodekaphonisch unvollendeten“ Opernkomposition, eine gleichsam transzendente Unvollendetheit.

Darin liegt der letzte und verborgene Wille Dallapiccolas: Auch in der theologischen Trennung zwischen „jüdischem“ und „christlichem“ Werk bleibt Schönberg bis zuletzt der ausschließliche Leitstern Dallapiccolas, er ist gewissermaßen sein Vergil, und mit aristotelischer Hochachtung grüßt ihn Dallapiccola als den „Meister derer, die da wissen“.

Nach *Commiato* bleibt es Dallapiccola versagt, die für eine neue kreative Leistung erforderliche Kraft und Konzentration aufzubringen. Was zurückbleibt ist *Lux*⁸², das bei seinem Tod als Entwurf auf dem Klavier aufgestellt war. Diese letzte Komposition setzt mit einem Akkord aus drei Tönen (Es-Cis-D) ein, über dem die Solostimme eine melodische Phrase anstimmt, die durch die Reihe (G-Fis-E-F-B-H-[B-H]-C-As-A) mit den Worten „O lux, quam non videt alia lux“ vervollständigt wird. Wie schon bei anderer Gelegenheit erkennen wir auch hier einen paradigmatischen vertikalen Akkord aus drei Tönen, vom vierten bis zum zwölften Ton vervollständigt durch die horizontale, der Singstimme anvertraute Melodie. Nach dem dramatischen *ff* auf Gis zum Schluss von *Ulisse* und den beiden Kompositionen, die die Oper ergänzen, beginnt *Lux* wie eine erkennbare innere Befriedung, und der Ton, mit dem die Vokalstimme einsetzt, ist in diesem Fall ein natürliches G. Die Dissonanz ist zur Ruhe gekommen. Das ersehnte Licht ist, nach langer Suche, endlich erreicht.

6. Das Geheimnis von *Moses und Aron*

Abschließend möchte ich eine neue Hypothese zum Problem der Unvollendetheit des *Moses und Aron* vorbringen, die hier vielleicht zum ersten Mal in schriftlicher Form kundgetan wird. War jenes Werk wirklich unfertig? Seit Jahren hege ich den Verdacht, dass seine Unvollendetheit womöglich nur formeller Art ist. Tatsächlich stellt Schönberg 1947 A

⁸² „In Gedenken an Luigi Dallapiccola übermitteln Laura und Annalibera: „*Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*“. (Sancti Aurelii Augustini, ‚Confessionum‘, Liber I, Caput I). Achtzehn Anfangstakte des Werks für Stimmen und Instrumente. Auf dem Klavier Luigi Dallapiccolas am Abend des 18. Februar 1975 zurückgelassene Kompositionsskizze.“ Zu *Lux* siehe: MARIO RUFFINI, *L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo Ragionato*, zit., S. 333-335.

Survivor From Warsaw fertig, und die Dramatik dieser Komposition, die einem wahrhaften „Theater ohne Bühne“ entspricht, erscheint gleichsam als Ersatz für jenen dritten Akt von *Moses und Aron*, der seit vielen Jahren in Arbeit war. Jenes Werk unvollendet zu hinterlassen, das ihn am meisten repräsentierte, als Musiker, als Mensch und vor allem als Jude, war vielleicht unausweichlich, gerade aufgrund der theologischen Prinzipien, auf denen das Judentum basiert.

Schon Luigi Dallapiccola, der Schönbergs Musiktheater gründlich studiert hat, schreibt: „In den Arbeiten aus Schönbergs letzter Periode [...] steht das theatralische Element im Vordergrund, sie bilden gleichsam eine beißende Invektive gegen die Diktatur. Und es braucht nicht vieler Worte, um den unvergleichlichen dramatischen Wert von *A Survivor from Warsaw* zu unterstreichen, einem Theater ohne Bühne.“⁸³ Ein Stück, das Dallapiccola der Gattung der Protestmusik zuordnet und in engen Bezug zu seinen eigenen Werken stellt, die aus dem Protest gegen die Rassengesetze in Italien entstanden sind.

Kürzlich erhielt ich in meinem Briefwechsel mit Giuliano Scabia, dem Librettisten von Luigi Nonos Oper *Diario italiano*, handfeste Belege für jenen alten Verdacht. Im Verlaufe der Korrespondenz schrieb ich: „Lieber Giuliano, hier melde ich mich wieder bei Dir, im Kopf noch den erhellenden Geistesblitz, den Luigi Nonos Vermutung eröffnet hat, dass der *Survivor from Warsaw* eigentlich als dritter Akt des *Moses* anzusehen ist. Eine bestürzende Intuition!“⁸⁴ Postwendend bekam ich zur Antwort: „Lieber Mario, eines Tages, als wir am *Diario italiano* arbeiteten, es war 1962 oder 1963, kam Nono auf Schönberg zu sprechen. Es ging ihm um die Form der Oper, nach der wir gerade suchten. Schließlich sagte er: ‚*Moses und Aron* ist eigentlich gar nicht unvollendet, der dritte Akt ist der *Survivor from Warsaw*.‘ Schlagartig sahen wir alles in einem anderen, bestürzenden Licht. Ja, wirklich bestürzend.“⁸⁵

Mit dieser Enthüllung beschließe ich meine Untersuchung über *Ulisse* von Luigi Dallapiccola und *Moses und Aron* von Arnold Schönberg, die aller Voraussicht nach Anlass zu weiteren Überlegungen und musikwissenschaftlichen Analysen geben wird.

Mario Ruffini

Aus dem Italienischen von Antonio Staude

⁸³ LUIGI DALLAPICCOLA, *Arnold Schoenberg, premessa a un centenario*, in PM, S. 247-256: 248.

⁸⁴ MARIO RUFFINI, *Brief an Giuliano Scabia*, Florenz, 17. Juni 2011.

⁸⁵ GIULIANO SCABIA, *Brief an Mario Ruffini*, Florenz, 20. Juni 2011.