

## LASST ALLE HOFFNUNG FAHREN!

Dante – Weiss – Kalitzke: Das *Inferno* als Abbild der Realität  
von Hartmut Lück

Als Peter Weiss sich Anfang der 1960er Jahre die *Divina Commedia* von Dante Alighieri (1265-1321) als Vorbild für eine (dann allerdings unvollendete) Theatertrilogie nahm, war dies keineswegs eine oberflächliche oder gewaltsame Politisierung eines Gipfelwerkes der europäischen Literatur. Denn auch wenn Dantes *Göttliche Komödie* mit ihren drei Teilen *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* in der Tradition von Jenseitsschilderungen christlicher Erbauungsliteratur steht, so ist doch seine Adaption und Ausgestaltung dieses Stoffes nicht nur von einsamem literarischem Rang, sondern ganz entscheidend gekennzeichnet durch vielfältige Bezüge zur gesellschaftlichen Realität seiner Zeit: Die Hölle des *Inferno* ist, bei aller Anknüpfung an Figuren der griechischen und römischen Mythologie wie auch an Vorstellungen christlicher Glaubens-Apologik, bis in Details der Namen und geschilderten Ereignisse recht eigentlich die Hölle auf Erden; neu aber gegenüber ähnlichen Schilderungen ist Dantes Einstellung zum Thema der ewigen Verdammnis, nämlich Mitleid mit den Gepeinigten zu zeigen – in Zeiten des schlimmsten und blutigsten christlichen Fundamentalismus ein Zeichen von Humanität. Der christlich-mythologische Kosmos zwischen Oben und Unten erscheint als Abbild realer Erfahrungen. Hier konnte Peter Weiss mit seiner Aktualisierung anknüpfen, zudem auch autobiografisch sich auf Dante beziehen: Dieser war 1302 aus seiner Vaterstadt Florenz verbannt worden; die *Göttliche Komödie* entstand im Exil – Peter Weiss wiederum kam aus der Emigration nach Deutschland zurück, seine eigene Rolle als Emigrant, verlegt in die Figur des Dante, betrachtete er durchaus kritisch und selbstkritisch und thematisierte dies auch im Stück.

Dantes *Divina Commedia* entstand zwischen 1307 und 1321 und kursierte schon bald nach seinem Tod in Kopien in ganz Italien, wurde allerdings erst anderthalb Jahrhunderte später erstmals komplett veröffentlicht; eine erste deutsche Übersetzung erschien erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dante legte damit nicht nur den Grundstein der modernen italienischen Literatursprache, sondern übte auch auf die gesamteuropäische Kultur nachhaltige, bis heute andauernde Wirkungen aus. So ist – um dies auf den hier interessierenden Bereich der Musikgeschichte zu beschränken – Johannes Kalitzke nur einer unter vielen schöpferischen Musikern, die sich, wie vermittelt auch immer, von Dante haben anregen lassen.

Dante selbst erwähnt einen Zeitgenossen mit Namen Casella, der seine Verse vertont habe; Luca Marenzio (1553/54-1599), einer der Großmeister des italienischen Madrigals, beginnt sein neuntes und letztes Madrigalbuch (1599) geradezu demonstrativ mit einer Dante-Vertonung (*Così nel mio parlar* aus den *Rime*), um im Angesicht eines stili-

stischen Umbruchs zur *Seconda Prattica* und des veränderten literarischen Geschmacks der Zeit auf die wahren Werte, so wie sie ihm erschienen, zu verweisen. Wenig später zitiert Claudio Monteverdi (1567-1643) in seiner Oper *Orfeo* (1607) zu Beginn des III. Aktes, als Orpheus die Unterwelt betritt, den Dante'schen Höllenspruch *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (*Lasst alle Hoffnung zurück, die ihr hier eintretet*).

Im 19. Jahrhundert gehört die intensive Beschäftigung mit Dante zu Franz Liszts (1811-1886) tiefgreifendem Italien-Erlebnis, was sich in einer *Dante-Sinfonie* (1855-56) und als einem seiner bekanntesten Klavierwerke in *Après une Lecture de Dante – Fantasia quasi Sonata*, dem krönenden Schlusstück des 2. Bandes der *Années de Pèlerinage* (1837/49), niedergeschlagen hat; unter häufiger Verwendung des Tritonus-Intervalls, des *diabolus in musica*, entwirft Liszt den riesigen Raum der Höllenkreise, die ruhelosen gequälten Seelen und als lyrische Episode das Schicksal des Liebespaares Francesca und Paolo aus Rimini, eine Szene, die später auch Pjotr Tschaikowsky (1840-1893) zu seiner Sinfonischen Dichtung *Francesca da Rimini* (1876) und Riccardo Zandonai (1883-1944) zu einer Oper gleichen Titels inspirierte. Die *Laudi alla Vergine Maria* (1890) aus den *Quattro Pezzi Sacri* von Giuseppe Verdi (1813-1901) sind ebenso eine Dante-Vertonung wie das Chorwerk *... a riveder le stelle* (1973) von Ingvar Lidholm (geb. 1921), der den Moment der erlösenden Rückkehr des Wanderers an die Oberfläche beschreibt: *E quando uscimmo a riveder le stelle* (*Dann traten wir hinaus und sah'n die Sterne*). Ein *Dante*-Gedicht von Michelangelo Buonarroti schließlich wurde von Dmitrij Schostakowitsch (1906-1975) in seiner *Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti* (1974) vertont: *Di Dante dico, che mal conosciute / Fur l'opre suo da quel popolo ingrato, / Che solo a' iusti manca di salute...* (*Ich spreche hier von Dante, dessen Stern / das Volk in seiner Dummheit so verkannte / und dessen Größe schändlich wies zurück...*). Die Anspielung sowohl bei Michelangelo wie auch bei Schostakowitsch auf politische Missliebigkeit ist unüberhörbar.

Was das *Inferno* von Peter Weiss mit Dante verbindet, ist die Vielzahl offener oder versteckter Anspielungen. Wo Dante sich auf Mythologie und Religion bezieht, lässt Weiss neben dem literarischen Vorbild der *Göttlichen Komödie* selbst und neben zeitgeschichtlichen Anspielungen auf Aussprüche (Hermann Göring) und Verhaltensweisen (Auschwitz-Kommandant Rudolf Höß) immer wieder auch die deutsche Literatur Revue passieren, seien es die *Stadt*-Bilder Bertolt Brechts (von *Mahagonny* bis zu *An die Nachgeborenen*), sei es Johann Wolfgang Goethes *Harzreise im Winter*, Friedrich Schillers *Kraniche des Ibykus*, Franz Kafkas Strafkolonie oder die Dichtung Paul Celans (*Ein Dröhnen*).

Geblieden ist, auch wegen des überzeitlichen Charakters, die mythologische Personnage, die sich recht umstandslos auf Weiss' Vorstellung übertragen ließ, mit der mythi-

schen Höllenstadt *Dis* bzw. dem Florenz Dantes eine verallgemeinerte bundesdeutsche Nachkriegsstadt darzustellen, in welcher zwar nicht mehr der unmittelbare Terror herrscht – auch die Herrschenden ‚lernen‘ aus der Geschichte und machen es beim nächsten Mal raffinierter –, die ‚Macher‘ von einst, die Globke, Oberländer, Flick und Co., aber nach wie vor das Sagen haben. So trifft man also bei Weiss wie auch in Kalitzkes Oper solche Figuren wie Phlegias, den Fährmann auf der Styx, Tschacko (Ciacco), zu Dantes Florentiner Zeit ein stadtbekannter Schnorrer, Pluto (nach Plutos, dem griechischen Gott des Reichtums, daher das Wort *Plutokratie*; nicht zu verwechseln mit Pluton, dem Gott der Unterwelt) und viele andere, nicht zuletzt auch Vergil, den Dichterkollegen, bei Dante noch ein treu sorgender Führer durch die Hölle, bei Weiss der an die *Brave New World* Angepasste, ein zwielichtiger Staatspoet, der Dante überredet, sich ebenfalls dem scheinbar Unvermeidlichen anzupassen.

Die literarischen Verweise sind für Johannes Kalitzke und sein Opernkonzept – selbst da, wo er sie ins Libretto übernommen hat – allerdings weniger relevant. Er überträgt dieses Verfahren, traditionelle kulturelle Zeugnisse im doppelten, dialektischen Sinne *aufzuheben*, auf sein eigenes schöpferisches Terrain, eben die Musik. Die Gliederung seines *Inferno* in drei *Kreise* (anstelle der in der Oper traditionellen Begrifflichkeit der *Akte*) geht aber natürlich über Peter Weiss‘ Vorlage auf Dante zurück und wirkte als konzeptionelles, dramaturgisches Bild auch auf die musikalische Strukturierung des Sujets. Kreisbewegungen und mechanisierte Klang-Abläufe erwiesen sich nicht nur als nützlich für einzelne Szenengestaltungen, sondern gingen auch in deren Titel ein, was nur so viel bedeutet, dass sie dann auch wieder zur musikalischen Gliederung und Abrundung von Szenen verwendet wurden. Aber mehr noch: die gleichsam bildhafte musikalische Strukturierung versteht sich komplementär zur dramaturgischen Entfaltung einer gesellschaftlichen Situation, in der alles wie geschmiert ‚funktioniert‘. So schon das einleitende *Uhrwerk* (1. Kreis, 1. Szene) mit seiner mechanisch an- und abschwellenden Dynamik und den wiederholten Instrumentalfiguren bzw. den gleichbleibenden Raumwirkungen bei den Einsätzen der vier Posaunen der Hinterbühnenmusik. Sprechend auch der Titel der 2. Szene *Spirale*, den spiralförmigen Abstieg in die unteren Höllenkreise assoziierend durch das gleichbleibende Tonmaterial der Sprechstimme Vergils und die spiralförmig-repetitive Verdichtung der Musik am Ende dieser Szene, in der ein als *Chef* bezeichneter Conferencier auftritt.

Damit ist ein weiterer Aspekt dieses Bühnenwerkes evident: Auch wenn Kalitzkes *Inferno* durchkomponiert ist, besteht es aus einer Folge von Szenen, die gleichsam als solche vorgeführt werden, ein Moment von *Stück im Stück*, von Kabarett und Farce; hier eröffnet sich trotz des ernstesten gesellschaftskritischen Ansatzes, der bei Weiss wie bei Kalitzke vorhanden ist, eine durchaus unterhaltsame Bedeutungsebene von schwarzem Humor, der sich allerdings im Verlauf des Werkes eher in intellektuelle Melancholie

wandelt – der Kampf gegen das postfaschistische Vergnügungs-Eldorado verebbt in belächelter Duldung, die allerdings im Notfall sich ihrer Peitsche zu vergewissern jederzeit bereit ist. Die Agenten der einst und jetzt Herrschenden nähren Dantes Selbstzweifel: Er habe ja vor seiner Emigration selbst *mitgemacht* und ihm sei es im Exil blendend gegangen, er sei also um keinen Deut besser als die Dagebliebenen, Angepassten. So kann Kalitzke auch verschiedene Szenen wie Tanzeinlagen grundieren durch solche Formen wie *Boogie* (1, 4), *Ragtime* (1, 8), *Menuett* (1, 10) oder *Valse* (1, 7), ein durch häufige Taktwechsel scheinbar anarchisch verzerrter Rubato-Walzer, in dem dann auch noch die Dante'sche Drohung *Lasciate ogni speranza* zum konsumistischen *Lasst alle Zweifel fahren* umgedeutet wird.

Überlieferte musikalische Formen wie *Toccata* (2, 1), *Hoquetus* (2, 6) mit der Verdopplung der Figur des Pluto und der Silbenwanderung von einer Stimme zur anderen, *Rezitativ* (2, 5) oder mehrfach *Aria* (1, 3; 1, 5; 1, 9) als innehaltende Reflexion einer Person dienen nicht nur der Klangstrukturierung, sondern transportieren inhaltliche Momente. Darüber hinaus hat Kalitzke sich der Musikgeschichte und der Bedeutungsebenen einzelner Werke oder Komponisten durchaus versichert, indem er sie – ohne sie billig zu zitieren oder als *O-Töne* einzumontieren – strukturanalog oder spektralanalytisch quasi herbeiruft. Das ist nicht immer sofort zu hören, nichtsdestoweniger aber bedeutungsvoll. So ist das Traumbild der idealen Stadt der Renaissance mit einer Strukturkopie der Polyphonie von Giovanni Pierluigi da Palestrina verbunden; die spiralförmigen bzw. kreisförmigen Repetitionen musikalischer Figuren in der 2. Szene, Ausdruck selbstzufriedener Langeweile der Konsumenten, verdanken sich einer Anregung des ‚unendlichen‘ Klavierstückes *Vexations* von Eric Satie – auch der hier mehrfach zu beobachtende Stimm-Ambitus des Tritonus ist ein Hinweis auf *Vexations*; und im 3. Kreis, also zum Ende des Werkes hin, wo die Figur Dantes sich immer mehr in sich selbst zurückzieht – unwillig sich offen anzupassen, aber auch unfähig zum revolutionären Kampf, der da, wo alles erlaubt ist, verpufft –, bezieht sich Kalitzke auf ein musikalisches Moment unerfüllter, vielleicht unerfüllbarer Sehnsucht, wofür ihm die *Ernsten Gesänge* von Johannes Brahms als musikalische Chiffre signifikant schienen. Dieser Irrealität entspricht es, dass Brahms nicht etwa zitiert wird, sondern nur in dem aus einer Spektralanalyse gewonnenen Material sozusagen indirekt erscheint.

In einer Gesellschaft, die sich selbst als nicht transzendierbar versteht – und hierin hat Peter Weiss' Entwurf einer ihre Vergangenheit nicht aufarbeitenden, statisch-konsumistischen Wohlstandsgesellschaft in einem global deregulierten *Anything goes* durchaus prophetische Züge hinsichtlich des beginnenden 21. Jahrhunderts –, ist auch der Ausbruch, der theatralisch instrumentalisierte Umsturz lediglich modische Facette. Hier geht das Konzept von Johannes Kalitzke und David Mouchtar-Samorai sogar noch über Peter Weiss hinaus, der sein Stück mit Dantes Satz *Ich sage mich für immer von*

*euch los* enden lässt. Diesen Satz legten sie der Figur der Beatrice in den Mund, der fernen Geliebten Dantes, die er in Florenz zurückließ; sie ist in diesem Stück die personalisierte Utopie. Das *Lossagen* selbst aber erscheint utopisch, wird vom Chor mit höhnischem Lachen kommentiert. Und hier kehrt nach der oft (aber keineswegs immer!) humoristisch gemeinten Revue der Szenenfolge der grausige Ernst der Eingangssituation zurück: ein *lieto fine* als Sieg der Utopie ist in diesem Gemeinwesen nicht mehr möglich. Wohlstand, Spaß und gegenseitiges Einverständnis der Komplizenschaft – ein solches *Inferno* ist so ewig wie unerträglich.

© Hartmut Lück / Theater Bremen

(Beitrag für das Programmheft der UA von „*Inferno*“, Bremen Juni 2005)