

„Sembrava una nuvola“: Pascal Dusapin liest Palazzeschi

Gedanken anlässlich der deutschen Erstaufführung der Oper *Perelà. Uomo di fumo* in Mainz

Caroline Lüderssen (Frankfurt/Heidelberg)

ZUSAMMENFASSUNG: Besprechung der deutschen Erstaufführung 2015 der Oper *Perelà. Uomo di fumo* von Pascal Dusapin in Mainz und der literarischen Vorlage *Il Codice di Perelà* von Aldo Palazzeschi.

Aufführungstermine der kommenden Spielzeit: 11. und 27. März 2016, www.staatstheater-mainz.com/web/veranstaltungen/oper15-16/perela.

SCHLAGWÖRTER: Oper; Theaterkritik; Dusapin, Pascal; *Perelà. Uomo di fumo*; Palazzeschi, Aldo; *Il Codice di Perelà*; Futurismus; Staatstheater Mainz

- Ora che abbiamo un uomo tanto carino ce lo toglieranno per una delle loro solite stupidaggini.
- Ma è importante sapere, è importante, è il nuovo Codice!
- Glie lo ànno affidato definitivamente?
- Altro! Il Re e il ministro metteranno le loro firme sotto quella di Perelà, essi non potranno replicare sopra uno solo degli articoli ch’egli avrà dettato.¹

Ein Unbekannter taucht plötzlich in einem kleinen monarchischen Staat auf, nur mit glänzenden Stiefeln bekleidet. Er ist durch einen Kamin gekommen (vgl. Abb. 1, S. 331), scheint aus Rauch zu bestehen und bezeichnet sich als „molto leggero“. Die Menschen, denen er begegnet, sind von ihm fasziniert, er wird in den Salons herumgereicht und vom König, Torlindao, empfangen, der ihn schließlich beauftragt, eine neue Verfassung zu entwerfen. Ein Mann aus dem Ort, Allora, zündet sich an, weil er so sein möchte wie der

¹ Zitate nach: Aldo Palazzeschi, *Il Codice di Perelà: romanzo futurista* (1911), in ders., *Tutti i romanzi*, volume primo, a cura e con introduzione di Gino Tellini e un saggio di Luigi Baldacci (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2004), 131–352, hier 212. Im weiteren Verlauf wird der Roman im Text unter Angabe der Seite zitiert.

Mann aus Rauch. Daraufhin kippt die Stimmung gegen Perelà, er wird eingesperrt und zum Tode verurteilt. Er verlässt sein Grab und kehrt als Rauchwolke in den Himmel zurück. Die Stiefel nimmt er nicht mit. Seine „Zieh-mütter“ Pena, Rete und Lama (daher der Name: PeReLa) hatten sie ihm als Vermächtnis hinterlassen. Die Stiefel machten ihn dem Menschen ähnlich – „di uomo mi sembra non abbiate che le scarpe“ (139) – und nachdem die Menschen ihn verraten haben, lässt er sie bei ihnen zurück mit einer rätselhaften Botschaft: „questo solo può essere il Codice ch’io vi lascio, esso custodiva sulla terra la mia sola virtù“ (350).

Aldo Palazzeschi (1885 – 1974) dystopische Vision einer dekadenten, korrupten und opportunistischen Gesellschaft, die einen Fremden erst wie einen Helden vergöttert und dann verstößt, gilt als sein bester Roman. Im März 1911 erschien nach jahrelanger Arbeit die erste Fassung eines Texts, der der futuristischen Ästhetik verpflichtet war, jener literarischen Bewegung, die Palazzeschi selbst in einem Brief an seinen Mentor und Freund, den Ur-Futuristen Filippo Tommaso Marinetti, als „unico raggio di luce in questa povera palude che si chiama letteratura italiana“ bezeichnete.² Palazzeschi war Marinetti zunächst in Verehrung und Dankbarkeit zugetan und teilte dessen poetische und ästhetische Ideale,³ verfolgte aber das futuristische Programm nicht mit der gleichen Ausschließlichkeit: Später (1915) wandte er sich von Marinetti wegen dessen Neigung zu nationalistischen Tendenzen und zur Ablehnung jeglicher Traditionen sogar ab.⁴ Marinetti schrieb ihm im Hinblick auf das „Perelà“-Projekt, er solle für die ‚dummen Kritiker‘ ein futuristisches Vorwort schreiben, das „goliardico, [...] impetuoso e [...] originalissimo“ sein sollte,⁵ aber Palazzeschi kam dem nicht nach, sondern beschränkte sich, wie Gino Tellini hervorhebt, auf eine Widmung voller Ironie:⁶ „Affettuosamente dedico: al pubblico! Quel pubblico che ci ricopre di fischì, di fruttì e di verdure, noi lo ricopriremo di deliziose opere d’arte.“ (133)

² In einem Brief vom Juli 1910, zitiert nach: *Tutti i romanzi*, 1466.

³ Vgl. die Anmerkungen Gino Tellinis in *Tutti i romanzi*, 1467: „Palazzeschi ammira Marinetti e gli è affettuosamente riconoscente, per essere stato da lui liberato dall’isolamento fiorentino, per essere stato tonificato con un’energica dose di fiducia in se stesso, per essere stato imposto all’attenzione nazionale.“

⁴ Vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente* (Reinbek: Rowohlt, 1993), 259.

⁵ In einem Brief an Palazzeschi vom Juli 1910, zitiert nach: *Tutti i romanzi*, 1466.

⁶ „[...] un palese attestato di adesione al gusto ironico-sarcastico futurista, non l’«elogio» tribunizio del movimento.“ *Tutti i romanzi*, 1467.



Abb. 1: Inszenierungsfoto Perelà. *Uomo di fumo*, © Andreas Etter

Trotz aller Unsicherheiten war sich Palazzeschi der „inedita energia“⁷ seines Romans bewusst, mit dem er die Anerkennung Marinettis (des *capo banda*)⁸ erlangen wollte und auch erhielt – Marinetti war von dem Text wegen dessen Originalität hellauf begeistert.⁹ Diesen Text gerade dem Publikum zu widmen, das sich von den neuen Texten provoziert fühlte, war eine futuristisch-offensive Geste, die zu dem 1913 erschienenen poetologischen Text Palazzeschi passt, in dem er fordert, den Schmerz, das Hässliche, das Erschreckende zu poetischen (und in einer Theorie, die Kunst und Leben eng verschränkte, damit auch realen) Werten zu erheben.¹⁰

Die Geschichte um Perelà entfaltet sich in 16 Kapiteln (*capitoletti*), die in drei Blöcke unterteilbar sind: I–IV¹¹: Ankunft Perelàs, erste Erfahrung

⁷ Gino Tellini, in *Tutti i romanzi*, 1476.

⁸ Vgl. *Tutti i romanzi*, 1476: „io voglio, fra tutta la tua combriccola futurista diventare il preferito dal *capo banda* e sarò tanto brigante da meritarmi presto affetto particolare“, Januar 1911.

⁹ „Bravo! Bravo! Bravo! Bravo! Il tuo romanzo è magnifico. Ne sono entusiasta. Originale! Originalissimo!“ Marinetti an Palazzeschi im Dezember 1910, zitiert nach: *Tutti i romanzi*, 1468.

¹⁰ Vgl. Aldo Palazzeschi, „Il controdolore“ (29 dicembre 1913), http://www.classicitaliani.it/futurismo/manifesti/palazzeschi_controdolore.htm (aufgerufen am 5.7.2015), dt.: „Der Gegen-schmerz“, in: Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, 98–106.

¹¹ *L'utero nero*, *Il Thè*, *Dio*, *Il Ballo*.



Abb. 2: Inszenierungsfoto Perelà. *Uomo di fumo*, © Andreas Etter

gen; V–X¹²: Erkundungen Perelàs; XI–XVI¹³: Tod Alloros, Prozess und Haft, Flucht. Der Text reiht Dialoge und Monologe so aneinander, dass die Erzählperspektive oft unklar bleibt, Groteskes und Komisches wird mit Ernstem vermischt, es wird mit Klängen und Worten gespielt, Bilder des Surrealen und der Technik evozieren die futuristischen Ästhetiken.¹⁴

Der Blick auf den Futurismus als erste Avantgarde kann „kein ungetrübter“¹⁵ sein. Was also mag dieser „Staatsroman“, den Heinz Thoma und Hermann H. Wetzel „spielerische[n] Kontrapunkt zu Marinettis monströsem *Mafarke le Futuriste*“ nennen,¹⁶ möglicherweise für den heutigen Leser bedeuten? Überwiegt bei einer Lektüre, die nicht nur aus historischem Interesse erfolgt, nicht das Unzugängliche des Textes? Eine Antwort gibt – wie so häufig

¹² *Visita a Suor Mariannina Fonte. Suor Colomba Mezzarino...*, Ala, Il prato dell'amore, Iba, Villa Rosa, Delfo e Dori.

¹³ *La Fine d'Alloro, Il Consiglio di Stato, Perché?, L'indisposizione di Perelà, Il processo di Perelà, Il Codice di Perelà.*

¹⁴ Insofern negiert der Text die Tradition des Romans, so Winfried Wehle „Wer bin ich? Aldo Palazzeschi's bizarre Kunst der Selbstfindung“, Programmheft, 30–38, hier 30, und weiter: „Wer auf den Codice di Perelà eingehen will, muss sich zunächst seine bisherigen Leseerfahrungen annullieren lassen: kein Erzähler, der ihn durch den Text leitet; keine Einheit der Handlung; kein Anfang; schnell wechselnde, kaum verbundene Szenen wie Filmschnitte; keine durchgehende Motivation.“ Wehle, „Wer bin ich“, 31.

¹⁵ Schmidt-Bergmann, *Futurismus*, 9.

¹⁶ Vgl. Heinz Thoma und Hermann H. Wetzel, „Novecento“, in *Italienische Literaturgeschichte*, hrsg. von Volker Kapp (Stuttgart: Metzler 1992), 342.

– die zeitgenössische Oper, hier eine Umsetzung ins Musiktheater durch den französischen Komponisten Pascal Dusapin (geboren 1955 in Nancy), die im Januar 2015 am Staatstheater Mainz als deutsche Erstaufführung¹⁷ in einer Inszenierung von Lydia Steier (Dramaturgie Ina Karr) herauskam: *Perelà. Uomo di fumo*. Dusapin ist einer der großen Komponisten der Gegenwart, und er hat verschiedentlich für das Musiktheater gearbeitet: beginnend 1986 mit *Roméo et Juliette* in Montpellier, gefolgt von *Medeamaterial* (auf einen Text von Heiner Müller) 1991 in Brüssel, *To Be Sung* (nach Gertrude Stein) in Nanterre, und – nach *Perelà* – 2006 *Faustus. The Last Night* an der Berliner Staatsoper sowie *Passion* (eine Orpheus-Oper) in Aix-en-Provence 2008. Das Libretto (vom Komponisten) reduziert die Handlung von *Perelà* auf zehn Kapitel, behält die Dramaturgie in ihren wesentlichen Grundzügen aber bei.¹⁸ Zwei Änderungen setzen neue Akzente: Die Kapitel, in denen *Perelà* Material für die neue Verfassung, die er schreiben soll, sammelt, reduzieren sich auf eins (Nr. V: *Bellonda & Perelà*), und den Schluss bildet eine Reverenz an den Protagonisten (Nr. X: *La sua leggerezza Perelà*). Die Oper endet mit der „Himmelfahrt“¹⁹ *Perelàs*. Dramaturgisch ist also das Libretto auf den Protagonisten zugeschnitten, jenen *Perelà*, der alle, die ihm begegnen, dazu veranlasst, „seine Leerform mit ihren Ansichten zu füllen.“²⁰ Als *Perelà* ihre Erwartungen nicht erfüllt, verstoßen sie ihn. Die Assoziation der Messias-Thematik ist nicht zufällig: *Perelà* kommt im Alter von 33 Jahren auf die Erde, demselben Alter, in dem Jesus von Nazareth an die Öffentlichkeit trat.²¹ Die drei Frauen, die ihn ernährten, *Pena*, *Rete*, *Lama* – „tre madri“ (146) – stehen für Leid, Verstrickung und Gewalt: „Una racconta tutta la pena di un cuore; una spiega ora tutta la rete che lo allacciò, quel cuore; ed una tiene ancora in mano la lama che lo trafisse!“ (203). *Perelà* wird unschuldig für den Suizid *Alloros* verantwortlich gemacht, und den Anschuldigungen im Prozess, den man ihm macht, entgegnet er lediglich die Worte „Io sono leggero“.

Dreh- und Angelpunkt ist der Protagonist: „*Perelà* ist ein freier Mensch. Er wird von nichts belastet. [...] Er hat alles, aber er fordert nichts.“²² Dusapin

¹⁷ Die Uraufführung fand 2003 in Paris statt. Aufführungsrechte: Verlag G. Ricordi & Co.

¹⁸ *Utero nero*, *Il Thè*, *Dio*, *Il Ballo*, *Bellonda & Perelà*, *La Fine d'Alloro*, *Perché*, *Il Processo di Perelà*, *Il Codice di Perelà*, *La sua leggerezza Perelà*. Zitiert nach dem Programmheft.

¹⁹ Vgl. Lydia Steier im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 23.

²⁰ Wehle, „Wer bin ich“, 31.

²¹ Vgl. Wehle, „Wer bin ich“, 32.

²² Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 13 u. 14.

bezeichnet den Stoff als „Parabel, die alles in sich trägt.“²³ Er vergleicht die Figur mit Faust, die jedoch nichts hat, aber alles fordert, und folgert: „Man könnte also sagen, dass ein Mensch wie Perelà genau das ist, was uns heute fehlt...“.²⁴ Wird also aus der Dystopie Palazzeschi in Dusapins Deutung eine Utopie?

Die szenische Umsetzung in Mainz lässt dies fast vermuten. Denn dieser Perelà, anrührend weich und „leicht“ dargestellt (und mit ebenso weich timbriertem Tenor gesungen) von Peter Tantsits, wirkt tatsächlich wie ein Hoffnungsschimmer in der grellen Welt, in die er hineingerät: kostümiert mit grotesken Hüten und Clowns-Habit, überschminkt, mit langen Nasen und Glatzen oder Perücken, wirkt die Gesellschaft, die ihn auf der Erde empfängt, erschreckend und abstoßend. Perelà hingegen, der Mann aus Rauch, präsentiert sich ungeschminkt (lediglich die grau-weiße Farbe am ganzen Körper kostümiert ihn als ‚Mann aus Rauch‘) und nackt (vgl. Abb. 2, S. 332), die roten Stiefel wirken märchenhaft, später trägt er einfache weiße Hosen mit Hosenträgern dazu, die ganze Gestalt vermittelt Fragilität, Zartheit, Verletzlichkeit. Der Gestus des Unverwandten, mit dem er allem Neuen begegnet, ist gleichzeitig die Geste der Zugewandtheit, die ihm jedoch letztlich nichts nützt.

Eine große Treppenkonstruktion (vgl. Abb. 3, S. 335) dient auf der Bühne der Vermittlung verschiedener Szenarien: Innen- und Außenräume, Auftritte und Abtritte. Sie verweist symbolisch auf die Unendlichkeit, auf Ab- und Aufstieg, auf Bewegung (damit sei, so die Regisseurin Lydia Steier, auch der futuristische Kontext aufgerufen).²⁵

Dusapin ist, ähnlich wie Palazzeschi es war, als zeitgenössischer Komponist unabhängig von ästhetischen Dogmen. Sein Orchester ist klassisch aufgebaut, und Expressivität ist für ihn kein Tabu.²⁶ So stattet er die Figuren mit eigenen musikalischen Chiffren aus, die ihre jeweilige Gefühlslage zeigen. Die reiche Instrumentierung besticht auch durch ihren Variantenreichtum: viel Schlagwerk und die Instrumentengruppen isoliert einsetzend erreicht Dusapin eine suggestive Einheit mit dem in Text und Szene vermittelten Inhalt und erzählt doch mit der Musik eine zweite Geschichte. Er sagt

²³ Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 13.

²⁴ Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 14.

²⁵ Vgl. Programmheft, 27.

²⁶ Vgl. Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 16.



Abb. 3: Inszenierungsfoto *Perelà. Uomo di fumo*, © Andreas Etter

selbst, er habe den Text reduzieren müssen, gerade im Hinblick auf ironische Passagen, und habe dies mit der Musik wieder eingeholt.²⁷ Dies gelingt ihm besonders etwa in der Ballszene (IV), in der melodische Fragmente, hervorgestoßen vom Blech, Akzente setzen.

Die Integration von Text in Musik im Musiktheater sei für ihn eine willkommene Möglichkeit, die für ihn abstrakte Welt der Musik mit der Realität zu verbinden, sagt Pascal Dusapin. Dass er mit *Perelà* eine Botschaft vermitteln will, scheint also außer Frage zu stehen. Sie fällt – auch im Dialog mit Palazzeschi Text – nicht eindeutig aus, und darin liegt ihre besondere Stärke. Denn was ist der *Codice di Perelà*? Er erscheint in dem anfangs zitierten Dialog als ein fernes Konstrukt, dessen Wert die Menschen zunächst nicht erkennen, dann als Utopie der Befreiung. *Perelà* endet als grau-weiße Wolke, als Zeichen einer Leichtigkeit, die man auch poetologisch verstehen kann. Der *Codice di Perelà* wäre dann die ästhetische Freiheit. Italo Calvino hat die erste Lektion seiner *Lezioni Americane* der *Leggerezza* gewidmet: Sein schriftstellerisches Leben habe er vor allem damit verbracht, der Erzählung die Schwere zu nehmen.²⁸ Unpolitisch ist er (und sind Palazzeschi und Dusapin) deswegen nicht. In der poetischen Distanz liegt die Stärke einer kritischen oder auch mahnenden Stimme. Wie kaum ein anderes hybrides Genre kann Oper mit ihrer pluralistischen Produktions- und Rezeptionsästhe-

²⁷ Dusapin im Gespräch mit Ina Karr, Programmheft, 15.

²⁸ Vgl. Italo Calvino, *Lezioni Americane* (Milano: Garzanti 1988), 5.

tik Sinnverschiebungen erzeugen. Dusapins Werk hat dem futuristischen Roman von Palazzeschi hundert Jahre nach dessen Erscheinen unverhoffte Aktualität verliehen.