

Bild und Stillstand

Gedanken zum Musiktheater von Salvatore Sciarrino

Der Gedanke des Bildes, der meist für sich selbst stehenden Bühnenszene, die das Geschehen in einem Zustand emotionalen Stillstands einfriert, spielt im Musiktheater Salvatore Sciarrinos eine wichtige Rolle. Resultierend aus der Zurücknahme narrativer Handlungsmuster zu Gunsten einer bloßen Anordnung szenischer Elemente, gerinnt in einigen seiner wichtigsten Kompositionen das Bühnengeschehen zu einem Zustand der Bildhaftigkeit, in dem das Dargestellte mittels subtiler Farb- und Helligkeitswerte ausgeleuchtet wird und räumliche Tiefe erfährt. Nach der Auflösung von Handlungssträngen in eine Reihe symbolischer Szenenkonfigurationen, wie sie in der Oper *Amor e Psiche* (1972) und dem Singspiel *Aspern* (1977-78) beobachtet werden kann, kommt es erstmals in *Cailles en sarcophage. Atti per un museo delle ossessioni* (1979-80) zu einer quasi surrealen Anordnung szenischer Elemente. Damit haben Sciarrinos Arbeiten an einer Entwicklung teil, deren Ziel das Verschwinden der Handlung zugunsten einer innermusikalischen Dramaturgie ist – eine Entwicklung, wie sie auf jeweils unterschiedliche Weise in den Konzeptionen von Luigi Nonos »Hörtragödie« *Prometeo* (1982-85), Helmut Lachenmanns »Musik mit Bildern« *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96) oder Adriana Hölszkys »Stück für Bühnenbild und Orchester« *Tragödia* (1997) realisiert ist. Der Hang zur szenischen Abstraktion, der mit einer generellen Offenheit für unterschiedliche Regiekonzepte einhergeht, muß in unmittelbarem Zusammenhang mit Sciarrinos Reduktion musikalischer Mittel gesehen werden: Ausgehend von seiner in den sechziger Jahren entwickelten kompositorischen Sprache, deren Vokabular sich aus einer hochgradig differenzierten Mischung von Flageolettklängen, Glissandobewegungen, komplexer Ornamentik und geräuschhaften Artikulationsarten zusammensetzt, nimmt der Komponist den Instrumentalklang seit den achtziger Jahren bis auf knapp formulierte Gesten zurück, wodurch die vokale Komponente als primärer Ausdrucksträger des Musiktheaters in den Mittelpunkt rückt.

Am konsequentesten wird der Gedanke vom entwicklungslos stillstehenden Bild in der
30 Komposition *Vanitas. Natura morta in un atto*

für Stimme, Violoncello und Klavier (1980-81) verfolgt. Obgleich eindeutig als Bühnenwerk ausgewiesen, gibt es hier weder Handlung noch Szenenfolge; einzige Darsteller sind die drei Musiker, die sich in der Leere des Aufführungs- oder Bühnenraums verlieren, die szenische Umsetzung beschränkt sich auf die Gestaltung dieser Umgebung durch ein Bühnenbild oder den Einsatz von Projektionen. In radikaler Abstraktion thematisiert das Werk daher vor allem den Stillstand, das erstarrte Stilleben (»natura morta«), das auch im titelgebenden Wort *vanitas* – in seiner ursprünglichen Bedeutung die Leere bezeichnend – als Chiffre für die gesamte Konzeption anklingt. Als weitere Besonderheit kommt hinzu, daß es sich bei *Vanitas* um eine Art Lied, also um die intimste Art des Kammergesangs handelt, die sich hier zu einem »Lied mit nie gehörten Proportionen«¹ ausgedehnt und Elemente der Variationsform in sich aufgenommen hat. Die Textvorlage dieses ausgreifenden Gesangs, aus Fragmenten italienischer, lateinischer und deutscher Barockgedichte von Giovan Leone Sempronio, Giovan Battista Marino, Robert Blair, Jean de Sponde, Martin Opitz, Johann Christian Günther, Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen und anonymen Autoren collagiert, reiht eine Anzahl allegorischer Beschreibungen in Form eines in sich kreisenden Diskurses aneinander. Diese Vorgehensweise wird im Umgang mit den musikalischen Sinnstrukturen fortgesetzt, die aus Harmonik und Melodik des Songs *Stardust* von Hoagy Carmichael hervorgehen. Sciarrino legt das ganze Werk damit als eine jener »Anamorphosen« an, mit denen er in den achtziger Jahren Vorlagen unterschiedlichster Couleur in sein Komponieren integrierte, indem er vorgefundene musikalische Objekte durch einen Prozeß ständiger Veränderung in die Musik versenkte und sie so quasi unsichtbar macht – ein musikalisches Paradoxon also, das dazu dient, in gleichem Maße Distanz wie Nähe zu bestimmten Traditionen zu definieren.²

Die Musik von *Vanitas* läßt sich auf einen initialen Kern zurückführen, der im einleitenden Abschnitt auf zwei Arten entfaltet wird: Zum einen trägt das Violoncello mehrere Halbetöne mit anschließenden Ornamenten in Flageoletts vor; auf diesem Material basieren die melodischen Gestalten von Gesang und Violoncello in allen übrigen Teilen. Dieser Komponente stehen zum anderen die Akkorde des Klaviers gegenüber, deren vornehmlich auf Quinten und Quartan beruhender Aufbau die Harmonik nachhaltig prägt. Sciarrino gestaltet die formale Architektur auf fast minimalistisch zu nennende Weise aus diesem doppelten Ausgangspunkt, dessen Vorgaben er im-

1 »*Vanitas* è dunque un Lied di proporzioni mai udite.« Salvatore Sciarrino, *Vanitas*, in Booklet zur CD CEMCD 1015, S. 3.

2 Anamorphosen = Bilder, die nur mittels eines speziellen Spiegels oder Prismensystems kenntlich sind. Das Prinzip der Verzerrung, zu finden in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, überträgt Sciarrino auf den Umgang mit vorgefundener Musik, z. B. in *Blue Dream. L'età d'oro della canzone* für Sopran und Klavier (1980).

mer wieder variiert und in fragmentarischen Momentaufnahmen zu reicheren Figuren oder Arpeggien erweitert. Der Eindruck des Fragmentarischen, in der Arbeit mit den Textbruchstücken ohnehin präsent, wird durch ausgedehnte Pausen verstärkt, in denen die realen Klangereignisse durch den Gebrauch des stumm niedergedrückten Pedals am Klavier zu Nachklängen werden, die sich fast unhörbar im Raum entfalten. In übertragenem Sinn liegt auch hier eine Bedeutung des Untertitels »natura morta« verborgen: Wie das gemalte Stilleben mit seinen oftmals allegorischen Bestandteilen ein verschlüsseltes Abbild der Realität ist, dient die immerwährende Resonanz als Echo jener Realität, die sich musikalisch in der scheinbaren Zusammenhanglosigkeit von harmonischen und melodischen Ereignissen äußert. In kompositorischer Hinsicht werden Violoncello und Sopran hierbei zu Resonatoren, in denen der flächig-harmonische Klangraum in melodische Figuren auseinandergefaltet wird und weiterklingt – ein Klangraum, der am Ende mit einem nur in den Bewegungen des Cellisten wahrnehmbaren, auf vier Minuten gedehnten Glissando noch einmal in seiner ganzen Weite durchschritten wird.

Eine andere Art der Bildhaftigkeit entwirft Sciarrino in seinem Bühnenwerk *Infinito nero. Estasi di un atto* für Mezzosopran und acht Instrumente (1997-98, Text: Salvatore Sciarrino nach Santa Maria Maddalena de' Pazzi), indem er die Musik als Spiegel einer seelischen Befindlichkeit benutzt und das Geschehen im pathologischen Innenleben seiner Protagonistin – der Heiligen Maria Maddalena de' Pazzi, einer Mystikerin, die um 1600 in Florenz lebte – verwurzelt.³ Die charakteristische Art ihrer Äußerungen setzt der Komponist mit Bezug auf musikalische Verweise aus der physiologischen Erfahrungswelt des Hörers um: Er beginnt mit einem langen, den Holzbläsern anvertrauten Verharren auf den Frequenzen von Atem- und Herzrhythmen, deren asketisches Klanggerüst eine enorme Spannung aufbaut. Gegenüber dieser Reduktion erweisen sich die nachfolgenden Einsätze der Singstimme als explosives Herausschleudern kaum verständlicher Satzketten, die im weiteren Werkverlauf hektische Reaktionen der Instrumente provozieren. In der Konstellation von Singstimme und acht Musikern bildet Sciarrino das historische Faktum ab, daß Magdalena acht Novizinnen um sich hatte, von denen vier ihre Äußerungen langsam und verständlich wiederholten, während die übrigen vier alles niederschrieben. Entsprechend ziehen die Worteruptionen der Sopranistin Phasen hektischer instrumentaler Geschäftigkeit nach sich, die nach kurzer Zeit in knappen oder längeren

Abschnitten gespannten Schweigens zwischen Klang und Stille verebben. Dieser in Wellen verlaufende Wechsel vom exstatischen Schnellsprechen zum spannungsgeladenen Schweigen hat eine Entsprechung in der szenischen Realisierung von *Infinito nero*, die nach der Vorstellung des Komponisten auf der Polarität der Farbwerte schwarz und weiß basieren soll. Eine Teilung des Bühnenraums durch Licht soll diese Gegensätzlichkeit unterstreichen, wobei jedoch auch schnelle, fast unbewußte Lichtwechsel gefordert sind, um der Statik entgegenzuwirken.⁴ Während so das eigentliche Geschehen als Projektion einer sich unentwegt wiederholenden, emotionalen Situation in die Musik selbst verlagert ist, bleiben die Vorgaben zur szenischen Realisierung auf die Schaffung eines bewegten Bildes durch Einsatz von Licht beschränkt.

Das hier realisierte Modell des wie unter einem musikalischen Vergrößerungsglas betrachteten Ausbruchs seelischer Regungen wird in Sciarrinos zur selben Zeit entstandener zweiaktiger Oper *Luci mie traditrici* (1996-98) zu einer vorwiegend in Form von Dialogen angelegten, extrem stilisierten Bildfolge erweitert. Das Werk, eine Studie über Leidenschaft und Rache nach Giacinto Andrea Cicogninis Tragödie *Il tradimento per l'onore* (1664), deren Handlung vom Mord Carlo Gesualdos an seiner Frau Maria d'Avalos inspiriert ist, stellt sich als Reihung unterschiedlicher Personenkonstellationen dar, in deren Zentrum ein hochgradig artifizieller, mit Expressivität aufgeladener Vokalstil steht. Hinter diese Komponente tritt die Musik, in ihrem klanglichen Vokabular ohnehin reduziert, deutlich zurück und wird fast ausschließlich als Beleuchtungselement benutzt: als Scheinwerfer, der auf das jeweilige szenische Bild fällt und seine Atmosphäre ausleuchtet. Dabei werden die aufgrund der jeweiligen Tageszeit zusammengehörigen Szenen durch gleichartige musikalische Hintergrundstrukturen zu übergeordneten dramatischen Einheiten verschränkt. Eine wichtige Funktion übernimmt zudem der Prolog, in dem – von einer solistischen Stimme hinter dem Vorhang angestimmt – die Melodie einer Elegie von Claude le Jeune (*Qu'est devenu ce bel uil*, 1608) zitiert wird. Ihr am Ende abrupt abreißender Text stellt die Frage nach dem Verlust des Geliebten, hinter der zugleich die Frage nach der Vergänglichkeit des Lebens steht.

Dieser vorangestellte Fremdkörper benennt nicht nur das Thema der Oper, sondern bestimmt auch den dramaturgischen Ablauf der Szenen, da er in drei instrumentalen Intermezzi wiederkehrt und dort klanglich immer weiter aufgelöst wird. Hierdurch wird ein Weg markiert, der sich als Spiralbewegung von der

4 Vgl. Salvatore Sciarrino und Harry Vogt, *Meine dunklere Stille*, in: Programmheft Wittener Tage für neue Musik 1998, S. 61-65.

3 Von Sciarrino erstmals, wenn auch dramaturgisch weniger radikal, realisiert in *Lohengrin. Azione invisibile* für Solistin, Instrumente und Stimmen (1982-83, revidiert 1984).

Edition Juliane Klein

präsentiert

PÈTER
KÖSZEGHY

DAS GESAMTWERK

WWW.EDITIONJULIANEKLEIN.DE

5 Zur Handlung vgl. ausführlicher: St. Drees, *Luci mie traditrici*, in: *Lexikon der Oper*, hrsg. von Elisabeth Schmieder, Bd. 2, Laaber 2002, S. 75.

leuchtenden Morgenstimmung mit den Liebeschwüren zwischen Gräfin und Graf Malaspina, über die Begegnung der Gräfin mit dem Gast und der leidenschaftlichen Verfallenheit beider am Mittag bis hin zur vorgeblichen Versöhnung der Ehegatten am Abend und dem Mord des Grafen an seiner Ehefrau in der nächtlichen Schlafkammer vollzieht.⁵ Im *Intermezzo I* erklingt zunächst die vollständige Elegie im vierstimmigen Holzbläsersatz, jedoch verfremdet durch Abfärbung bestimmter Melodietöne in Streicherflageolets. Die glasartige Fragilität läßt erste Risse im Klangbild erkennen, die sich im *Intermezzo II* in Pauseneinschüben und in der Substitution von Tonhöhen durch Schlagzeugklänge zu weitreichenderen Deformationen auswachsen. Im extrem leisen *Intermezzo III* vollendet sich diese Auflösung, die klangliche Substanz hat sich nahezu verflüchtigt, das Verharren im extremen Obertonregister der Flageolets, das zunehmende Eindringen komplexer Geräuschspektren sowie das Konterkarieren dieser Klangsituation durch den dumpfen, Assoziationen an einen Kondukt hervorrufenden Rhythmus der großen Trommel sind denkbar weit von den atmosphärisch luftigen Klanggebilden entfernt, von denen die instrumentale Schicht zu Beginn der Oper ausgeht. Dieser Umschwung wird in die finalen Szene übernommen, in der auch die Singstimmen durch tonloses Sprechen eingefärbt werden und die deformierte Klangwelt – eine Klangwelt, die bereits im ersten Akt in zwei als Buoi (Ohnmacht) bezeichneten Einschüben angedeutet wird – in unheimlicher Verdichtung das gewaltsame Sterben der Gräfin vorwegnimmt.

Auch wenn es in *Luci mie traditrici* einen Handlungsfaden gibt, dem Sciarrino durch die *Intermezzi* zusätzliches Profil verleiht, steht im Mittelpunkt der einzelnen Szenen doch weniger das konkrete Vorantreiben der Ereignisse als die Aufeinanderfolge unterschiedlicher Dialog-Konstellationen. Die Instrumente bilden den den irisierenden Klanghintergrund, auf

dem die vokalen Äußerungen umso deutlicher hervortreten. Allerdings überträgt der Komponist zugleich das Element der Abstraktion, wie es etwa in *Vanitas* auftritt, in den Bereich der zwischenmenschlichen Kommunikation: Zwar steht die Sprache im Mittelpunkt, doch wird sie weniger als Mittel der Kommunikation mit dem Gegenüber, denn als Medium zur affektierten Darstellung seelischer Innenwelten eingesetzt, wodurch sich die Isolation der einzelnen Figuren noch verstärkt. Gerade dieses hyperaktive Kommunizieren, das auch im Mittelpunkt des Monologs von *Infinito nero* steht, erzeugt hier eine Art Stillstand auf der emotionalen Ebene. Es bleibt der Eindruck eingefrorener Situationen, der durch die Anordnung innerhalb einer Szenenfolge lediglich maskiert wird.

Bei allen Unterschieden im Detail lassen sich die hier skizzierten Werke durch zwei wesentliche Gemeinsamkeiten charakterisieren: Ihre jeweils auf Bildhaftigkeit und Stillstand ausgerichtete Konzeption öffnet das Tor für eine Vielzahl szenischer Realisierungsmöglichkeiten, bei denen die Bühne auf sehr unterschiedliche Weise als Kontrapunkt zur Musik benutzt oder gar durch Lichtprojektionen und multimediale Installationen ersetzt werden kann. Darüber hinaus sind die Kompositionen durch einen roten Faden miteinander verbunden, der einen sehr wichtigen Traditionsbezug und eine auch im Bereich der Instrumental- und Vokalmusik immer wieder benutzte Quelle von Anregungen für Sciarrinos Schaffen konkretisiert. Im Mittelpunkt stehen historische Personen, Textvorlagen, Musik oder visuelle Vorstellungen aus dem 17. Jahrhundert, die als Stellvertreter für die Auseinandersetzung mit ästhetischen Prämissen dieser Zeit dienen. Hieraus erschließt sich wie bei kaum einem anderen zeitgenössischen Komponisten die Möglichkeit, aktuelle Bühnenwerke in einen Kontext mit historischer Musik zu stellen, um so das Spannungsgefälle, das sich aus den Berührungspunkten und Unterschieden zwischen Sciarrinos Ausdrucksmitteln und der im Hintergrund mitgedachten Affektgestaltung barocker Musik ergibt, in den Mittelpunkt einer Aufführung zu rücken.⁶ ■

6 Ansätze zu einer solchen Kontextualisierung bietet eine CD-Produktion aus dem Jahre 1999 (0012022KA1), die *Infinito nero* mit Sciarrinos Gesualdo-Bearbeitungen und dem Vortrag von Texten Torquato Tassos konfrontiert.