

**On Lucia Ronchetti**

**by Helga de la Motte**

## **Nachtmahre**

Was von Menschen nicht gewusst  
Oder nicht bedacht,  
Durch das Labyrinth der Brust  
Wandelt in der Nacht.

Goethe

Nacht für Nacht betreten wir das Reich der Träume, – ein unbekanntes Land, für das noch immer keine zureichende Theorie zur Erklärung gefunden wurde. Sigmund Freud hatte seine *Traumdeutung* für so wichtig gehalten, dass er ihre Publikation um ein Jahr vordatierte. Sie sollte das Datum 1900 tragen, weil er sie als bahnbrechend für ein Jahrhundert empfand. Träume folgen nicht den Regeln des rationalen Denkens. Einige der von Freud während des Schlafens beobachtete Mechanismen der Verknüpfung von Vorstellungen sind noch immer gültig, darunter Verschiebungen, z. B. von unangenehmen Inhalten auf etwas Angenehmes, und auch Verdichtungen von verschiedenen Sachverhalten in einem einzigen Ereignis. An vielen Träumen ist außerdem seine Annahme festzustellen, dass sie an Tagesreste anknüpfen, von denen er aber glaubte, dass sie mit unbewussten Inhalten angereichert werden. Der Traum, den er als Hüter des Schlafes bestimmte, dient der Erfüllung unbewusster oder vorbewusster Wünsche. Auch Angstträume sind Ausdruck eines Wunsches. Ihr quälender Charakter führt jedoch zu einem unruhigen Schlaf. Allerdings haben Freuds Symboldeutungen des Traumes keine allgemeine Anerkennung gefunden.

Andere Autoren verglichen Träume mit Halluzinationen bzw. den Einschlafzustand mit einem hypnagogen Zustand, d. h. sie betonten den Charakter des Traumes als eines bizarren Erlebens, dem keine von außen aufgenommenen Sinnesdaten entsprechen. Eine Erklärung

ist dies nicht. Keine Verbindlichkeit kann auch die Hypothese beanspruchen, dass es sich bei Träumen um zufällige Erregungen in niederen Regionen des Gehirns handele, die mit Sinn ausgestattet werden. Wieso gerade ein bestimmter Inhalt dafür benutzt wird und nicht ein anderer, kann nicht zureichend beantwortet werden. Solche hirnhysiologischen Studien bleiben zudem eine Begründung schuldig, was die Funktion des Träumens sei. Hatte man früher geglaubt, dass nur während der Zeit geträumt wird, in denen beim Schlafenden schnelle Augenbewegungen stattfinden (REM-Phase), so geht man heute davon aus, dass während der ganzen Nacht in den Trugbildern der Phantasie gelebt wird. Die meisten werden vergessen. Sollte man die Hypothese aufstellen, dass Träume, obwohl sie vor allem im emotionalen Erleben gründen, doch eine kognitive Funktion haben, nämlich zur Verarbeitung von unbewältigten Problemen beitragen?

Träume spielen im künstlerischen Schaffen eine große Rolle. Sie boten den Ort, wo die blaue Blume zu finden war. Sie ließen surreale Welten entstehen, deren phantastischer Charakter der objektiven, wie nichtig erscheinenden Welt eine andere Wirklichkeit entgegensetzt. Aber auch das bedrückende Treiben der Nachtmahre (Nachtgespenster), die sich als Unheimliches, Spuk und Wahnsinn äußern, tummelt sich in Träumen. Einen solchen Alptraum realisierte Lucia Ronchetti mit ihrem Musiktheater *Esame di mezzanotte*.

Dafür bearbeitete Ermanno Cavazonni seine Novelle *Le tentazioni di Girolamo* als Libretto. Die Rahmenhandlung des bizarren Besuchs einer unterirdischen Bibliothek blieb dabei erhalten. Veränderungen betreffen die Tilgung des Bezugs zum heiligen Hieronymus, der in einer solchen Bibliothek nach Ruhe für seine Meditationen suchte. Girolamo (Hieronymus) wurde in Ronchettis Oper zu Giro Lamenti (Klagen) umgedeutet.

Gequält von seinen Ängsten vor dem bevorstehenden Abitur gelangt Giro während eines Alptraums in ein unterirdisches Labyrinth voller Penner, asozialen, vor Examina geflohenen Intellektuellen, die, teils schlafend, als Flüchtlinge in einer Bibliothek unter einer Stadt für eine Nacht Unterschlupf gefunden haben. Tiere hausen dort, Bücher zerfallen ungelesen in Staub und Dreck. Giro begegnet dem Direktor der Bibliothek, Rasorio, und dessen sadistisch-bösen Assistenten Santoro und Fischietti, der Griechischlehrerin Albonea Bucato, zeitweilig verkleidet als Professor mit Bart, dem Lehrer Natale, der sich nach seiner verschwundenen Verlobten Emilia sehnt, und der Bibliothekarin Iris, von der er Hilfe bei seiner Suche nach Büchern für sein Examen erhofft. Irgendwann verschwindet sie für längere Zeit, denn die

beiden Assistenten haben sie in einen Schrank eingesperrt. Giro taucht immer tiefer in das unterirdische Labyrinth ein. Letztendlich aber muss er wie alle anderen die nur nachts geöffnete Bibliothek verlassen. Für ihn bedeutet dies aber einen wahren »Höhenflug«.

Im Folgenden sollen einige ausgewählte Stationen des Alptraums erörtert werden.

#### *Der Einschlafzustand (Morgen ist meine Prüfung)*

Der Übergang von Giros unruhigem, gequältem Halbwachzustand in das dunkle Labyrinth des nächtlichen Traumes – szenisch endend mit dem Öffnen einer kleinen Tür – ist musikalisch kontinuierlich gestaltet. Nach dem anfänglichen unruhigen Umherschweifen der Gedanken des Protagonisten (leiser Orchestereinsatz, agitiert repetierte Figuren, gehauchte unklare Töne) werden Giros innere Stimmen wach, ihr Stellvertreter ist der zunächst leise, tief, mit gehauchten Tönen einsetzende Chor. Er vermittelt mit zwei ausgedehnten Glissandopassagen im weiteren Verlauf das langsame Entgleiten von Giro aus dem Tagbewusstsein, das zunächst noch von real, ordinario gesungenem Ausdruck der Angst (nicht genug vorbereitet zu sein) unterbrochen sein kann. Die musikalischen Mittel werden subtil differenziert. Für die sinnlosen Fragen (»Wer war der Erfinder des Eierbechers?«), die sich nach dem Auftauchen eines unlesbaren Zettels im zweiten ausgedehnten Glissando stellen, gilt zusätzlich, dass die Töne (nicht der Text) asynchron, verschwommen, konfus zu singen sind. Klare Gedanken haben sich mehr und mehr zurückgezogen. Ein plötzlicher Wechsel findet statt in ein statisches, sehr langsames Tempo, Triller im Orchester, ein Teil des Chors verharrt auf einem Liegeton, während der weitere Teil in unisono geführte wiegende Triolen übergeht. Eine dreifache Punktierung setzt einen Schlusspunkt unter den Einschlafzustand, der ohne ein akustisches Fundament, als eine Episode in Szene gesetzt ist, die von changierender Unruhe in ein aufgelöstes irrales Stadium mündet.

#### *Akustisch karikierender Situationsbezug (Die Bürokratie der Bibliothek)*

Die Bilder, die in dem schlafenden Giro aufsteigen, bergen mit dem Gedanken der bevorstehenden Prüfung Tagesreste; aber sie sind zunächst in eine burleske Szene umgewandelt. Denn Giro wird in der Bibliothek mit alltäglichen Fragen konfrontiert nach seinen Personalien, und auch nach seiner Steuernummer. Die Szene birgt viel musikalischen Situationsbezug. Der Direktor Rasorio stapft mit schweren Fußritten tiefer Trommelschläge herein. Clusterbildungen im Orchester ahmen die Geräusche der schnarchenden

Schlafenden nach. Giro, der nicht das gewünschte Buch zum Zwanzigsten Jahrhundert ausgeliehen bekommt, aber wissen soll, wer das Bier erfunden hat, verfängt sich in einem abstrusen Zustand, morbide soll der Rhythmus des begleitenden »Danse macabre« klingen. Bier aber ist in dieser Bibliothek verboten, nur Penner fragen danach. Am Ende dieser Szene imitiert der Chor schwankendes Betrunkensein. Der verminderte Septakkord ist fast ein historisches Zitat, denn es ist ein Akkord, der seit jeher als unbestimmt gilt, weil er in viele Richtungen fortgesetzt werden kann. Improvisierend torkelt mit ihm bei Ronchetti jede Stimme des Chores auf einem Ton vor sich hin, ohne deutliche sprachliche Artikulation. Auch das Orchester wird zu einem Handlungsträger; nicht von ungefähr sind einige Musiker auf der Bühne.

### *Liebe I, lyrische Töne (Emilia, die entschwundene Geliebte Natales)*

Es gibt andere Stationen, die zur Burleske einladen: so die Probeprüfung, der sich Giro in der »Unterwelt« unterziehen muss, voll von sinnlosen Fragen: Was ist die Hauptstadt von Rom? Die Probe bietet auch Anlass für die beiden Assistenten, quälend auf Unwissen hinzuweisen. Davon hebt sich Giros Begegnung mit dem Leser Natale ab, der aufwacht und die Erinnerung an seine entschwundene Geliebte Emilia evoziert. Sie wird symbolisiert durch die Oboe auf der Bühne, die mit fallenden kleinen Sekunden eines melancholischen Lamentos einsetzt. Oboen ziehen durch ihre besondere Klangfarbe leicht die Aufmerksamkeit auf sich. Ronchetti gestaltet Emilias Part verführerisch, einschmeichelnd und zugleich flüchtig mit Trillern und Figuren, die als Tonwiederholungen an das Schlagen einer Nachtigall erinnern können. Alles ist ordinario gespielt außer dem unerfüllten Wunsch am Schluss, der Bitte Natale, Emilia möge ihn umarmen. Er erinnert sich aber, dass die Geliebte ihn verlassen hat, weil er nur Interesse für ihre Brust hatte, – ein aufreizendes Detail, das später bei der Griechischlehrerin zu einer Art optischen »Großaufnahme« gestaltet werden soll, die der Verschiebung von Gedanken im Traum Rechnung trägt. Natale sinkt enttäuscht zurück, Staub aufwirbelnd, um in den zerfallenen, von Gewürm zerfressenen Büchern zu schlafen. Die Szene ragt aus dem sonst mit Geräuschfarben arbeitenden Tonsatz durch einen lyrischen Charakter heraus.

### *Liebe II (Giro und Iris in den tiefenunterirdischen Gängen)*

Gibt es eine Oper ohne Liebesszene? Natale und die geheimnisvolle Oboe schöpfen das Potenzial der Affekte nicht aus. Iris, die Bibliothekarin, die bereits bei ihrem ersten Auftreten, von der Harfe begleitet, eine visionäre Erscheinung war, ist die große Hoffnung von Giro, doch noch das Buch über das Zwanzigste Jahrhundert zu finden, das sein Prüfungsthema bildet. Er sucht, steigt immer tiefer hinunter in die überwucherten unterirdischen Gänge voll von verrotteten Büchern, um Iris zu suchen. Die Szene beginnt ungewöhnlich leise mit einem langsamen fließenden Orchestersatz, nur kleine Sekund- und Tritoni-Reibungen, d. h. eher geheimnisvolle Schwebungen denn ausgeprägte Dissonanzen. Giros Rufen nach Iris gehen Rufe im Orchester (kurzes crescendierend-decrescendierendes Forte-Piano) voraus. Iris' Stimme lässt aus der Ferne wissen, das Zwanzigste Jahrhundert stehe bei »Z« weit weg, wo ungeordnet, standortlos die Bücher verfaulen, von Schimmel befallen. Zeitverzögert wird sie dabei von den Frauenstimmen des Chors durch ein Echo umspielt. Das engräumige, nicht synchrone Umzittern eines Tones erinnert an ein trillerähnliches Ornament der italienischen Oper des 17./18. Jahrhunderts. Der delikate Gesangsstil, den Ronchetti dabei vorschreibt, entspricht den Charakterisierungen der Stimme von Iris in anderen Szenen. Jedoch schafft die Begleitung durch die Frauenstimmen des Chores an dieser Stelle einen doppelten Raumbezug. Die Herkunft aus der realen Ferne (des Orchestergrabens) wird vertieft durch einen verwischt widerhallenden Klang. Akustisch erscheint daher Iris' Stimme zunächst aus einem imaginären Raum zu kommen, zusätzlich im extrem hohen Falsett an eine Sinusschwingung erinnernd. Aber Giro trifft Iris, zunehmend wird ihm sein Anliegen des Zwanzigsten Jahrhunderts unwichtig, er bewundert Iris, die Angebetete erscheint ihm als ein Engel. Mit einem „Ssst, animali dispersi“ macht sie Giro auf die Klagelaute der in den unterirdischen Gängen versprengt lebenden Tiere aufmerksam. Hörbar treten diese Tiere auf mit flattrigem Vokalgestammel im Chor und mit verfremdendem Sprechen von Vokalen in die Trompete und Posaune, begleitet von einem Tremolo der Pauken, das zu ausgreifenden Glissandi in den Streichern und der Harfe führt. Iris trägt den Namen einer Götterbotin. Sie erscheint in der Oper auch als Stimme der unterdrückten Natur. »Hörst Du«, diese Aufforderung an Giro ist (ordinario) als chromatisch fallendes Lamento gesetzt.

Hatte der Besucher der Oper vielleicht fast schon vergessen, dass er an einem Alptraum teilnimmt, so wird er spätestens nach dem erneuten Verschwinden von Iris daran erinnert. Die Szene mündet in eine Grotteske. In der Dunkelheit sind andere Personen aufgetaucht.

Giro verschiebt den Anblick der Griechischlehrerin auf das Bild von Iris. Er umarmt sie. Er stimmt einen Gesang über ihr Haar an, der zunächst, auffallend im Kontext dieser Oper, wie ein Volkslied unirhythmisch vom Orchester begleitet wird. Erst langsam dämmert Giro sein Irrtum. Die subtile Satztechnik von Ronchetti zeigt jedoch durch ein rhythmisches Auseinanderdriften von Instrumenten und Gesang schon vor dem entsetzten Aufschrei von Giro an, es handele sich um einen unangenehmen Irrtum. Der Albtraum ist keine pure Wunscherfüllung.

#### *Der Entschluss, das Examen abzulegen (Finale)*

Ein zunächst turbulentes Finale setzt mit dem beginnenden Morgen ein. Agitato, Glocken mit einem sechstönigen, fast stehenden Akkord (gestimmte Gongs, chromatisch die Töne zwischen c-a, ohne e, f, g) zeigen das Schließen der Bibliothek an. Alle streben zum Ausgang, auch Giro. Langsam reift sein Entschluss, das Examen abzulegen. Die Befragung durch die beiden Assistenten, ob er noch bleiben will, mündet in sein mehrfaches »No«, einen Triller, instrumental unterstützt, die Oboe führt weiter. Einiges Hin und Her, der Direktor Rasorio hat die »Konstitution« verkündet, ein Kübel auf dem Kopf soll Vergessen erzeugen. Eine musikalische Improvisation zeigt die beginnende Amnesie an: Der Chor der Leser setzt echoartig zeitverzögert ein mit undeutlichen Tonhöhen; gleichzeitiges Ribattuto des Chores im Orchestergraben auf einzelnen Silben führt in einen relativ hochgelagerten Tonsatz. Wollen die Töne irgendwo hinfliegen? Der Chor der Leser wurde zu Giros Stimme mit der Wiederholung des »No«. Giro versichert, er will das Examen ablegen. Das vorgeschriebene Ribattuto, unterbrochen von Glissandi, ist hier weniger ein Ornament als ein Mittel, um einen unscharfen geräuschhaften Klang durch asynchrone Töne zu erzeugen. Der flächige Tonsatz, freie Rhythmen, unverständlicher Text im Chor wird fortgesetzt, während Giro den Ausgang sucht. Er bemerkt mit erstickender Stimme die Pforte des Gymnasiums. Iris erscheint als Stewardess. Die nun höflich gewordenen beiden Assistenten bitten Giro zu seinem Acht-Uhr-Flug. Das geräuschhafte Tremolo des Orchesters nimmt den bald einsetzenden Lärm eines Flughafens vorweg. Mit mehrfachen Wiederholungen schwingen sich Geigen, Cello und Kontrabass fast über zwei Oktaven hinauf und wieder hinab. Sind die Propeller schon angeworfen, bevor noch der Flug aufgerufen wird? Giro ist nur eines »Oh« mächtig. Das Orchester und der Chor sind verstummt. Nur von einer Pendelbewegung des

Cellos begleitet, ist das noch vor dem bevorstehenden Aufwachen als Fluglärm umgedeutete Alltagsgeräusch zu hören. Plötzliche Stille tritt ein.

Trotz einiger Geräuschanteile hebt sich der meist statisch-zuständlich gearbeitete Tonsatz des langsamen Aufwachens im Schlussteil von den vorangehenden Szenen ab. Dazu trägt auch bei, dass er »klarer« gesetzt ist; die Spielweisen der Instrumente entsprechen an vielen Stellen den aus der Tradition bekannten. Das Orchester (hier leider nur als Klavierauszug vorliegend) hat einen wesentlichen Anteil an den unterschiedlichen Affektstationen.

### *Orchester und Chor als Protagonisten?*

Das Orchester ist nicht als illustrierende Begleitung gedacht. Rein äußerlich wird dies sichtbar durch Musiker auf der Bühne, dem Wechsel von Instrumenten aus dem Orchestergraben unter die handelnden Personen. Emilia ist nur durch die Oboe vertreten. Das Sujet der Oper lässt ohnehin Handlungen zurücktreten zugunsten verschiedener Traumzustände des Haupthelden. Aus den vorangehenden Beschreibungen geht an einigen Stellen hervor, dass sich im Orchester früher Zustandsverwandlungen zeigen, als würden sie in sehr tief gelegenen Bewusstseinschichten von Giro stattfinden, und sich erst langsam in seine Traumbilder umformulieren.

Dem Chor (bzw. den Chören) sind mindestens so vielfältige Artikulationen vorgeschrieben, wie den agierenden Personen: Wispern, Glissando, Murmeln, Sprechgesang, Sprechen, Lachen, Ausatmen, gutturales Singen usw. Der Chor gehört zu den Hauptcharakteren der Oper. Er ist Giros innere Stimme, er kommentiert, er verleiht den Lauten der Tiere ebenso Ausdruck wie den Lesern. Er bringt die Bücher zum Sprechen, die zerfleddert untergehen, weil niemand sie liest; sie wirken wie hilflose Kinder. Diese Identität von Musik und Handlung ist selbstverständlich nicht neu, sie wird nur regelrecht in Szene gesetzt.

### *Erinnerungskultur*

Lucia Ronchetti fühlt sich immer respektvoll der Tradition verpflichtet. Zum Teil trägt dazu ihre Ausbildung und langjährige Tätigkeit als Bibliothekarin bei, bezüglich derer sie einmal bemerkte, dass sie in alten Büchern vieles gelesen habe, was von späteren Autoren als eigene Erfindung ausgegeben wurde. Ihre an einzelnen Stellen der Oper verwendeten Zitate sind als eine Art Memoire involontaire zu verstehen, die auf ihrer zweiten Ausbildung durch

ein intensives Musikstudium basiert. Allerdings gibt es weiterreichende und nicht persönlich motivierte Gründe.

Die Folgen der zunehmenden Historisierung der Kultur, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte, forderte nach der Wende zum 20. Jahrhundert die Künstler auch zu einer Auseinandersetzung mit der Überlieferung heraus, und zwar in Gestalt aneignender Umwandlung. Schönbergs Rückgriff auf die Form alter Tanzsätze, die in der Suite op. 25 das Rückgrat der zwölftönigen Satztechnik gewährleisten, wäre als neue Kontextualisierung der Überlieferung zu bezeichnen, vielleicht auch das Bachzitat (»Es ist genug«) in Alban Bergs Violinkonzert. Neue Kontextualisierungen gelangen in den 1960er Jahren Bernd Alois Zimmermann gemäß seiner Theorie einer Kugelgestalt der Zeit, in der Vergangenes und Gegenwärtiges Präsenz haben. In den 1970er Jahren faszinierte die Komponisten vor allem die Musik von Schubert.

Die Präsenz des Vergangenen beschäftigt heute viele Komponisten. Das Problem des Komponierens, das dabei bewältigt werden soll, betrifft, grosso modo gesprochen, vor allem die Frage nach der Autorschaft. Der Idee des aus sich selbst schöpfenden einmaligen Genies wird misstraut. An seine Stelle tritt der Gedanke der Intertextualität. Der Künstler versteht sich als Teil einer Tradition innerhalb eines kulturellen Kontextes. Er führt Gedanken weiter, bezieht sich durch Zitate oder Anspielungen auf andere Werke. Lucia Ronchetti fand dafür eine neue Technik, die zwar wie Salvatore Sciarrino an die Tradition anknüpft, aber abweicht von dessen Übermalungen mit lasierenden Effekten und auch nicht dem kräftigen, aber durchscheinenden farbigen Auftrag von Luciano Berio entspricht (im 3. Satz seiner Sinfonia). Sie flicht an einigen Stellen in ihr eigenes Komponieren Assoziationen an andere Musikstücke ein. Außer einigen sehr bekannten Zitaten sind meist nur stilistische Anklänge hörbar. Denn kaum ein Hörer wird über den musikalischen Wissensschatz der Komponistin verfügen. Mag der Eine oder Andere noch den *Danse macabre* von Maurice Ravel (*Daphnis et Chloë*) kennen, so dürfte dies für eine Bezugnahme auf Clément Janequin oder Alessandro Grandi kaum gelten. Ronchetti gibt jedoch gern die Quellen ihres Fremdmaterials an. Denn es ist kein musikalisches Quiz intendiert. Der Respekt vor der Tradition äußert sich in der Anerkennung musikalischer Gedanken, die bereits eine endgültige Formulierung gefunden haben. Sie sollen nicht in verstaubten, zerfledderten Partituren in einer »unterirdischen Bibliothek« verschimmeln, sondern in der Gegenwart aktualisiert werden.



Helga de la Motte-Haber