

Stefano Nardelli

## Lucia Ronchetti: zeitgenössisches Empfinden mit barocken Wurzeln

### Skizzen zu einer künstlerischen Biografie

Geboren am 3. Februar 1963 als zweites Kind einer großen, mittello- sen Familie in Rom, wurde die dreijährige Lucia Ronchetti von einem älteren Paar aus der Nachbarschaft aufgenommen und in die Welt der Klänge eingeführt: Mario Bevilacqua, ein erfolgloser Opernkomponist und Geiger, der seinen Lebensunterhalt als Uhrmacher verdiente, und seine Frau, eine Schweizer Musikerin. Dank ihnen kam Lucia erstmals in Kontakt mit Musikinstrumenten, doch vor allem übernahm sie ihren Glauben an die erlösende Kraft der Musik. Die Umgebung, in der sie ihre erste rudimentäre musikalische Ausbildung erhielt – die kleine dunkle Wohnung der Bevilacquas, voller kaputter Uhrwerke, Musikinstrumente und Spieluhren –, portraitierte sie 1988 in *La stanza degli orologi in frantumi* (Das Zimmer der zerbrochenen Uhren) für Instrumentalensemble.

Der Funke, der ihr Interesse am Komponieren weckte, war jedoch Bruno Madernas Orchesterwerk *Aura*, das sie zufällig im Radio hörte. Diese Partitur diente ihr als »imaginäre Kompositionslehrerin«, wie sie einmal sagte. Ihr tatsächliches Kompositionsstudium absolvierte sie zunächst an der Accademia di Santa Cecilia in Rom und später in Paris. Dort besuchte sie Seminare bei dem Komponisten Gérard Grisey, der gemeinsam mit Tristan Murail die Spektralmusik begründete, nahm 1997 an den jährlichen Kursen am IRCAM teil und erhielt 1999 einen Dokortitel in Musikwissen- schaft an der École Pratique des Hautes Études der Universität Sorbonne unter der Leitung von François Lesure, einem der herausragendsten Debussy-Experten. »Damals wusste ich nicht genau, warum ich so viel Zeit und Mühe aufwandte, um Wagners Einfluss auf die französische Orches- termusik des späten 19. Jahrhunderts und den Ursprung von Debussys Musikästhetik zu analysieren«, sagt Ronchetti. Zumindest bis sie von Joséphine Markovits, der künstlerischen Leiterin des Festival d'Automne in Paris, mit *Le Palais du Silence* beauftragt wurde, einer persönlichen Interpretation der Musik Debussys, die 2013 vom Ensemble Intercontem- porain unter der Leitung von Matthias Pintscher aufgeführt wurde.

Trotz vielfältiger Arbeitserfahrungen mit einigen der prominentesten Komponisten des vergangenen Jahrhunderts wie Hans Werner Henze, Sylvano Bussotti und den bereits genannten Grisey und Murail wurde sie wegen ihres Interesses am Renaissance-Madrigal und an der Barock- musik sowie der intelligenten literarischen Auswahl für ihre Werke oft mit Salvatore Sciarrino in Verbindung gebracht. Gemeinsam ist den beiden Komponisten außerdem das Interesse an der menschlichen Stimme, was jedoch mehr ein Erbe der Tradition ihres Heimatlandes als eine stilistische Analogie ist. »In meinen Opernprojekten erkunde ich unterschiedliche Möglichkeiten des Umgangs mit der Stimme. Insbe- sondere analysiere ich die Kontinuität und Diskontinuität zwischen Sprech- und Singstimme und versuche, den Klang eines Textes auf die Stimme zu übertragen, um eine Melodie zu schaffen, welche die Klänge, die im gesprochenen Wort enthalten sind, aufnimmt und umschreibt (in anderen Worten: um ein »image acoustique«, ein akustisches Bild zu schaffen). Diese Melodie sollte auch sanglich sein und sich durch den riesigen Bühnenraum traditioneller Opernhäuser mitteilen«, sagt sie.

Wenn Lucia Ronchettis Musik auch schwer einzuordnen ist, so gibt es doch einen hervorstechenden Aspekt, der von der starken Verbindung zu einer theatralen Idee bis hin zu der ihr nachgesagten Fähigkeit, »Theater allein durch Klänge zu machen«, reicht. Tatsächlich sind in ihrem »Opus« Kompositionen in der Minderheit, die explizit als Musiktheater bezeich- net sind, wenn sie auch einen wichtigen Teil ihres Schaffens ausmachen. Dennoch besitzen nahezu alle ihre Kompositionen, selbst wenn sie nicht programmatisch für die Bühne konzipiert sind, eine starke und innere theatrale Natur, so als wäre Theater eine wesentliche Notwendigkeit für die Komponistin. Man könnte sogar sagen, dass ihre musikalischen Pro- duktionen erst voll ausgebildet sind, wenn sie sich durch eine szenische Geste ausdrücken, selbst wenn dies manchmal nur auf konzeptioneller Ebene erkennbar wird.

Lucia Ronchettis Werke für das Musiktheater können nach unterschied- lichen formalen Kategorien geordnet werden, abhängig von der Größe der Bühne und den Mitwirkenden. Abgesehen von reiner Instrumentalmusik (Orchester- und Kammermusik) beinhaltet ein kürzlich erstellter Werk- katalog die Gattungen Musiktheater, Choroper, »Drammaturgia«, »Action concert piece«, Soundtrack und Hörspiel. Dennoch ist jedes Werk ein »Pièce unique« (Einzelstück) mit unterschiedlichem Ursprung, spezifi-

schem Charakter und nur schwer in festgeschriebene Genres einzuordnen. Denn Ronchettis musikalische Konzeption ist, wie sie selbst sagt, »eine grenzübergreifende Einheit, abstrakt, nicht übersetzbar, doch mittelbar und verständlich in unterschiedlichen kulturellen Kontexten«. Die Gattungsbezeichnungen sollten vielmehr als Hilfsmittel verstanden werden, um dramaturgische Strategien aufzudecken, um die Ausgestaltung einer Figur oder einer Form zu betonen oder um den Hörprozess in eine bestimmte Richtung zu lenken.

In anderen Fällen wird die Form der Aufführung durch den Ort definiert, an dem ein Projekt stattfindet. Dies gilt für die Action concert pieces ebenso wie für *Narrenschiffe*, eine Komposition, die 2010 für die Münchner Opernfestspiele entstand. Das Stück wurde auf den Münchner Straßen aufgeführt und zog Parallelen zwischen dem realen Leben und dem satirischen, visionären Buch von Sebastian Brant (1494). Gleiches gilt auch für *Prosopopeia*, das 2010 für das Heinrich-Schütz-Festival in Kassel komponiert und in der Martinskirche aufgeführt wurde, in welcher 1636 die Beerdigung des Grafen Heinrich Posthumus von Reuss stattfand, für die Heinrich Schütz seine *Musikalischen Exequien* schrieb. Auch *3e32 Naufragio di terra (3.32 Uhr. Landbruch)*, 2013 in der Basilica di Santa Maria di Collemaggio in L'Aquila aufgeführt, ist eine Art Requiem für Laienchöre, deren Mitglieder Zeugen eines verheerenden Erdbebens vier Jahre zuvor waren. Dieses Werk ist auch ein Beispiel für Ronchettis Versuch, die Grenze zwischen Beteiligten und Publikum zu durchbrechen (oder sie zumindest unkenntlich zu machen). *Albertine* (2007) ist inspiriert von der Figur, die in Marcel Prousts Romanen *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* erscheint. Die weibliche Stimme verkörpert hier sowohl die namensgebende Figur (wie sie in Prousts Textfragmenten beschrieben wird) als auch den See, an dem sie ihre heimliche Geliebte trifft, »la petite blanchisseuse« (die kleine Wäscherin). Zugleich flüstert die männliche Stimme, die sich im Publikum befindet, kurze Textauschnitte aus Prousts Roman, um einen unterbewussten Raum zu erzeugen, der die fragmentierte Stimme von Prousts Erzähler repräsentiert. Die Trennung zwischen dem Raum, der für die Sängerin bestimmt ist, und dem Publikum wird im dramaturgischen Sinne genutzt, um die schmerzliche Unfähigkeit des Erzählers, in Kontakt mit der Frau zu treten, herauszustellen. In anderen Fällen wird die konventionelle Trennung in Darsteller und Musiker durchbrochen, wie in *Sei personaggi in cerca di autore* (2013). Luigi Pirandellos berühmtestes Stück, das die klassischen

Grenzen zwischen der abgeschlossenen Figur und dem dynamischen Prozess ihrer Entstehung aufhebt, wird von Ronchetti in einen komplexen Plot übersetzt. Dieser bezieht Schauspieler, Publikum und Orchester mit ein, um vielfältige Schichten herauszuarbeiten, die sowohl die Darstellung als auch den Akt der Entstehung betreffen.

Einen Raum durch Klänge zu definieren ist ein Mittel, das Lucia Ronchetti häufig anwendet. Besonders nutzt sie ihre »Drammaturgia«, eine Art konzertantes Musiktheater in der Regel für klein besetzte Ensembles, um experimentelle Formen zwischen Musiktheater und Instrumentalmusik mit präzisen dramaturgischen Hinweisen zu entwickeln. So könnte man beispielsweise *Hombre de mucha gravedad* (2002), eine Drammaturgia für Vokal- und Streichquartett, als musikalisches Atelier von *Las meninas* des spanischen Barockmalers Diego Velázquez bezeichnen. Jede Figur des Gemäldes wird zu einer musikalischen Präsenz (eine Stimme und ein Instrument). Die räumliche Verteilung der Interpreten spiegelt dabei den berühmten Käfig wider, den der Maler um die Infanta Margarita schuf. In *Hamlet's Mill* (2007) für Sopran, Bass, Viola und Violoncello wird der nordische Mythos des Maelström mit extrem sparsamen musikalischen Mitteln heraufbeschworen, in der Parallele zwischen einer Wasserlandschaft, die den Instrumenten zugeordnet ist, und der Bassstimme des Erzählers/Hamlet, die sich schrittweise von einem ruhigen meditativen Zustand zum dramatischen Epilog steigert. Noch sparsamer sind die Mittel, die Ronchetti in *Helicopters und butterflies* (2012) verwendet. Ein einzelner Schlagzeuger bespielt ein Schlagzeug-Set, das auf verschiedene Weise auf das Hotel, das in Dostojewskijs *Spieler* beschrieben wird, anspielt, mit einem Roulette-Rad auf der obersten Ebene.

Bei ihrer beständigen Ablehnung einer konventionellen Dramaturgie und ihrer Suche nach neuen Formen überrascht Lucia Ronchettis Interesse für das Barock nicht. »Mich interessiert die Freiheit und experimentelle Haltung, die für diese Epoche typisch ist, und der besondere Umgang mit der Stimme«, sagt sie. »Die Gattung Oper stand noch am Anfang und Opernprojekte lagen überwiegend in den Händen der Komponisten und Librettisten. Es wurden viele neue Theater und spektakuläre Bühnenschemen gebaut, doch den »theatralen« Effekt suchte man in musikalischen und literarischen Werken.« Die Lehre der barocken Dramaturgie übersetzt Ronchetti nicht nur in ihrer Absicht, die zahlreichen Klischees

zu vermeiden, welche einige zeitgenössische Musiktheaterwerke belasten, die zu oft auf einer stereotypen Konzeption von Musik und ihrer Verbindung zum Text beruhen, sondern auch in dem stetigen Bedürfnis nach Reflexion (in allen möglichen Bedeutungen des Begriffes) der Vergangenheit. In dieser Hinsicht ist »Mise en abyme« nicht nur der Titel eines ihrer letzten Bühnenwerke, sondern spiegelt auch das Bedürfnis der Komponistin wider, eine Verbindung zur musikalischen Erlebniswelt der Vergangenheit herzustellen.

Diese Haltung verwirklicht sie, indem sie sich auf bereits existierende Kompositionen bezieht und diesem Material eine dramaturgische Funktion zuweist (eine Art musikalisches Readymade). Beispielsweise wird die ruhelose hölzerne Marionette aus Carlo Collodis Kinderbuch in *Pinocchio, una storia parallela* (2005) durch Fragmente aus dem 4. Streichquartett von Bela Bartók in einer freien Ausführung für vier Männerstimmen musikalisch charakterisiert. In *Neumond* (2011), einer Kammeroper für junges Publikum, die im Auftrag des Nationaltheaters Mannheim für den Mannheimer Mozartsommer entstand, werden die Bezüge zur *Zauberflöte* in Kristo Šagors Text, in dem die Protagonistin eine Pamina unserer Zeit ist, durch teils sehr klare, teils indirekte Referenzen zu Mozarts Musik in einer Art dialektischem Kontrapunkt zum Text aufgezeigt. Und auch Lucia Ronchettis neuestes Projekt, *Esame di mezzanotte*, bezieht sich auf eine »schützende Gottheit« der Vergangenheit: auf Giuseppe Verdi und, im Besonderen, auf seinen *Don Carlo*.

In anderen Fällen betrachtet die Komponistin die barocke Affektenlehre und ihre szenische Umsetzung durch den Zerrspiegel ihres zeitgenössischen Empfindens. In diesem Sinne stellt *Lezioni di tenebra* (2010) das deutlichste Beispiel einer »analytischen Adaption« eines Werkes der Vergangenheit (so Ronchettis Definition), in diesem Fall von Francesco Cavallis *Giasone*, dar. Der Originaltext von Giacinto Andrea Cicognini, ein Genie des italienischen Barocktheaters, bleibt weitgehend unverändert, während die originale Partitur zitiert wird. Doch das Continuo ist re-komponiert und es wurde neue Musik mit dem erklärten Ziel hinzugefügt, die dramatische Spannung und die Komplexität des Plots zu betonen. In ähnlicher Weise verweben die drei Teile des Pietro Metastasio gewidmeten Projekts (*Contrascena*, *Sub-plot* und *Mise en abyme*), das von der Dresdner Semperoper in Auftrag gegeben wurde, die ästhetischen Überlegungen des Theatermakers Metastasio mit einer modernen Übung in

Opera seria und Opera buffa, ein Jahrhundert nach dem bedeutsamen »Doppelabend« *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss und Hugo von Hofmannstahl.

Ihr Interesse an der Vergangenheit ist für Lucia Ronchetti niemals Ablehnung von Modernität. Es bildet vielmehr die Basis für ihre Suche nach einem Sinn in unserer Zeit. Ebenso wie der Protagonist in ihrer neuesten Oper, *Giro Lamenti*, in den maroden Regalen einer Bibliothek, die bereits zur Ruine verfällt, verzweifelt nach seinem »Zwanzigsten Jahrhundert« sucht.