

Theater aus dem Geist der Musik

Vier „Drammaturgie“ von Lucia Ronchetti

Rainer Pöllman

Es gibt Komponisten, die ohne Schwierigkeiten fassbar und auf einen künstlerischen Nenner zu bringen sind. Sie sind geographisch wie stilistisch lokalisierbar, ihre Themen in hohem Maße wiedererkennbar. Lucia Ronchetti, geboren 1963 in Rom, ist keine solche Komponistin. Sie entzieht sich der schnellen Charakterisierung, einer pauschalen Apostrophierung, sie ist nicht leicht zu fassen, nicht einmal in Worte. Ihre Musik verweigert sich der stilistischen Festlegung, und was ihr Eigentliches ist, versteht sie gut zu verbergen. Hinter Charme, Temperament und enormer Bewegungsenergie.

Denn Lucia Ronchetti ist immer unterwegs, ständig auf der Suche nach neuen Inspirationen und Anregungen. Sie pflegt eine Vielzahl von Künstlerfreundschaften, sie ist offen für kongeniale Partner, die ihr neue Horizonte eröffnen. Sie sucht die Grenzüberschreitung, im konkret geographischen Sinn wie auch im Austausch mit anderen künstlerischen oder wissenschaftlichen Disziplinen.

Ronchetti ist eine umfassend gebildete Komponistin. Schon die Lektüre ihres Werkverzeichnisses gerät zu einer Tour d'horizon durch die abendländische Geistesgeschichte. Sie beginnt in der Antike mit den Dichtern Lukrez und Pindar, von dem sie den beziehungsreichen Begriff „Anakyklosis“, der sowohl die Bewegung der Planeten als auch den Wechsel der

Staatsformen meint, als Titel eines Ensemblestücks entlieh. Von dem deutschen Philosophen Hans Blumenberg stammen gleich zwei Titel von Orchesterwerken (*Die Sorge geht über den Fluss und Schiffbruch mit Zuschauer*). Sie hat sich musikalisch mit dem Maler Paul Klee auseinandergesetzt, sie hat Texte von so unterschiedlichen Dichtern wie Ludovico Ariosto, Nikolaj Gogol oder Adolf Wölfl vertont. Vor allem aber pflegt Lucia Ronchetti innigen Umgang mit der italienischen Avantgarde-Literatur des 20. Jahrhunderts. Der Dichter Ermanno Cavazzoni war eine Zeitlang fast so etwas wie ihr Hausautor. Von ihm stammt nicht nur die Vorlage zu *Anatra al sal*, einem der meistaufgeführten Werke Ronchettis, sondern auch die Libretti zu zwei Opern. Von Giorgio Manganelli, einem der führenden Avantgardisten Italiens, stammt der Text zu dem Vokalwerk *Pinocchio, una storia parallela*. In jüngster Zeit arbeitet sie vor allem mit dem russisch-amerikanischen Dichter Eugene Ostashevsky zusammen, dessen psychologisch dichte und poetische Sprache unter anderem *Hamlet's Mill* prägt. Aber auch aus den Naturwissenschaften holt sich Lucia Ronchetti ihre Anregungen. Die alte Trennung zwischen den „zwei Kulturen“ hat sie nie akzeptiert. In einem Ensemblewerk setzt sie sich mit Fragen des Gleichgewichts bei Ieoh Ming Pei, dem Architekten der Glaspyramide im Innenhof des Pariser Louvre, auseinander. Eine Reihe von Werken für Viola solo fasst sie unter dem Titel *Xylocopa violacea* zusammen, der naturwissenschaftlichen Bezeichnung für die Holzbiene. Und in einer Annäherung an Schubert mit dem unverfänglichen Titel *Opus 100* beschäftigt sie sich mit der Kryptomnesie, der unbewussten Aneignung von fremdem Gedankengut.

Lucia Ronchettis kompositorisches Bewusstsein reagiert mit unerschöpflicher Neugierde auf von außen kommende Reize. Ob Literatur, Philosophie oder Physik – Ronchetti findet in all diesen Disziplinen Anregungen für ihre Musik. Ihre künstlerische Phantasie entzündet sich in der Begegnung mit außermusikalischen Phänomenen, auf die sie komponierend reagiert und die sie übersetzt in musikalische Verfahrensweisen. Allerdings geschieht dies ganz und gar nicht kryptomnemisch, sondern äußerst bewusst.

Wer nun aber meint, es sei angesichts solcher intellektuellen Aufladung anstrengend, Lucia Ronchettis Musik zu hören, der irrt gewaltig. Ihre Musik biedert sich nicht an, aber sie ist dem Hörer grundsätzlich zugewandt. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Lachen. Humor und gelegentlich sogar handgreifliche Komik verleihen Ronchettis Musik eine außerordentliche Lebendigkeit und emotionale Wirkung. Ronchettis Musik pflegt die polyphone Kommunikation, sie ist auf höchstem kompositorischem Niveau „fasslich“ – um sich letztlich doch einer eindeutigen Festlegung zu entziehen.

Denn Lucia Ronchetti liebt komplexe Systeme voller Rätsel und Ambivalenzen.

Reales und imaginäres Theater

Im Laufe der letzten Jahre hat sich das Theater immer stärker ins Zentrum von Lucia Ronchettis Komponieren geschoben. Hier bietet sich wie sonst nirgends die Möglichkeit, die eigene Stimme in verschiedenen Rollen zum Klingen zu bringen, durch die Figuren zu sprechen. Als komponierendes Subjekt ist sie zu jeder Zeit Herrin der Entwicklung – und bleibt zugleich im Hintergrund. Zudem entsteht zeitgenössisches Musiktheater meist im Zusammenwirken der verschiedenen Künste, in der Zusammenarbeit mit Regisseuren, Bühnenbildnern, Librettisten. Und das kommt Ronchettis Arbeitsweise sehr entgegen. Ob in *Last Desire*, einer Variation auf Oscar Wildes *Salome*, oder in *Der Sonne entgegen*, ob in ihren Überschreibungen barocker Opern oder dem Monodram *Albertine* – Lucia Ronchetti sucht auch auf der Opernbühne das Experimentelle. Am traditionellen Erzähltheater

mit durchgehender Handlung ist sie nicht sonderlich interessiert. Es reizt sie das Artifizielle, die anspruchsvolle und oft auch verrätselte Komplexität, hinter der die eigentliche „Story“ verschwindet.

Aber Lucia Ronchettis Theater ist nicht auf eine reale Bühne angewiesen. Viele ihrer Vokalwerke (und auch manche Instrumentalwerke) verzichten ganz auf eine äußere „Szene“ – und spielen gewissermaßen auf der Bühne der Imagination.

Entstanden sind diese Werke zumeist für die Neuen Vocalsolisten, die ihrerseits seit einigen Jahren sehr konsequent die Entwicklung eines A-Cappella-Musiktheaters verfolgt haben – eine Gattung, die sie, als „Forscher und Entdecker“, recht eigentlich überhaupt erst erfunden haben. Über viele Jahre hinweg hat sich zwischen der Komponistin und dem Ensemble eine ganz außergewöhnliche künstlerische Zusammenarbeit entwickelt. Die vier Werke dieser CD bilden den Kern eines umfassenden gemeinsamen Werkverzeichnisses.

Keines dieser Stücke ist ein „Bühnenwerk“ im engeren Sinn. Und doch sind sie alle Annäherungen an das Theater. Sie spielen mit szenischen Elementen, sie geben den Sängern schauspielerische Konturen und (im Wortsinn) Bewegungsspielraum. Als historisches Vorbild scheint das „Madrigale rappresentativo“ durch, das im 16. und 17. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte. Aber Lucia Ronchetti geht weit darüber hinaus. Es entsteht ein elementar „musikalisches Theater“: Theater aus dem Geist der Musik – und nicht etwa Theater mit musikalischer Begleitung. Die Musik ist die Basis, auf der das Theater dieser vier „drammaturgie“ sich entfaltet.

„Drammaturgia“

Neben „studio“ ist „drammaturgia“ der wohl am häufigsten zu findende Untertitel in Lucia Ronchettis OEuvre. Beide Begriffe benennen präzise das beinahe wissenschaftliche Selbstverständnis der Komponistin, die ihre Kompositionen als „Versuche“ versteht, als Resultate einer analytischen Arbeitsweise, die durch die Oberfläche der Klänge dringt und die verborgene Struktur freilegt.

Es ist eben kein „dramma“, kein „Schauspiel“, zu erleben, samt aristotelischer Einfühlung in Mitleid und Schrecken. Sondern eine weitaus distanziertere, intellektuelle „Dramaturgie“, eine Handlungsanweisung, eine Studie auf dem Theater.

Alle vier „Dramaturgien“ auf dieser CD verdanken sich dieser kritisch-analytischen Haltung, die sich ihrem „Thema“ nicht ausliefert, sondern es auf raffinierte Weise beleuchtet. So unterschiedlich sie in ihrer konkreten Gestalt auch sein mögen: gemein ist ihnen ein komplexes Spiel mit Fragmenten, mit Zitaten und Meta-Ebenen, mit Verschachtelungen, ein höchst virtuoses Spiel mit manieristischen Details, ein Vexierspiel mit unterschiedlichen Perspektiven. Ein Spiegelkabinett.

Spiegelungen:

***Hombre de mucha gravedad* (2002)**

Auf die Spitze getrieben ist die Idee des Spiegels als formales Mittel (und trügerische Instanz von Beglaubigung der Realität) in dem 2002 entstandenen Doppelquartett *Hombre de mucha gravedad*. Es ist das kühne Unterfangen einer musikalischen Umsetzung von *Las Meninas*, dem wohl berühmtesten und zugleich rätselhaftesten Bild des spanischen Malers Diego Velasquez, an dessen Deutung unzählige Generationen von Kunsthistorikern sich versucht haben.

„Der Versuch, den Personen von *Las Meninas* von Velasquez das Wort zu erteilen, ist so, als ob man einen Spiegel zum Sprechen bringen wollte“, sagt Ronchettis Textautor Andrea Fortina. „Das trügerische Bild der Personen ist nämlich die Substanz aus zahllosen Spiegelungen, die auf verschiedene Weise von den porträtierten Personen ausgehen, von der kunstvollen Wiedergabe ihrer Beziehungen zueinander und ihrer Charaktere bis hin zum reinen Illusionismus der Gegenwart des Königlichen Paares im hinten befindlichen Spiegel.“

Velasquez' raffiniertes Spiel mit Spiegeln, Sichtachsen und Blickzentren übersetzt Ronchetti in musikalische Parameter, angefangen mit der spiegelförmigen Besetzung aus einem Vokal- und einem Streichquartett. Zwar sollen die acht Interpreten auf dem Konzertpodium auch die räumliche Verteilung der Personen auf dem Bild widerspiegeln, vor allem aber sind sie, so Ronchetti, gehalten, das Bild „darzustellen“, „indem sie [...] mittels eines artikulierten Netzwerks aus literarischen Zitaten einige der ästhetischen Ideen zum Ausdruck bringen, die mit dem Stil des Velasquez und seiner ausgefeilten künstlerischen Suche verbunden sind.“

Wie der barocke Maler auf der Leinwand, so entwickelt Ronchetti in ihrer Musik aus dem bildnerischen Vorwurf ein Theater der musikalischen Gesten, mit einem fein entwickelten Sinn für Rhetorik und für die Welt als *Theatrum mundi*.

So wird einerseits jede der Personen auf dem Bild durch einen oder mehrere Interpreten repräsentiert, doch gibt es Überlagerung und Mehrfach-Zuschreibungen. Velasquez, der Maler, wird von der ersten Geige „dargestellt“, die Infantin vom Countertenor, der Hofzwerg von Bariton und Bratsche. Das Königliche Paar benötigt gleich das gesamte Streichquartett, der Spiegel das gesamte Vokalquartett. Eine

Sonderrolle spielt die vom Bass verkörperte Allegorie der Zeit. Sie ist der heimliche Zeremonienmeister des Geschehens, sie beginnt schließlich einen höchst gelehrten Diskurs über die Theorie der Malerei und die Alchemie – vor allem aber über die Vergänglichkeit, die sich als das eigentliche Thema des Werks herausschält.

Unendliche Parallelen:

***Pinocchio, una storia parallela* (2005)**

Drei Jahre später greift Lucia Ronchetti mit *Pinocchio, una storia parallela* einen ausgesprochen populären Stoff auf. Allerdings bildet nicht Carlo Collodis Erzählung, die in Italien jedes Kind (und erst recht jeder Erwachsene) kennt, die Grundlage, sondern eine Version des Dichters Giorgio Manganelli.

Manganelli, einer der bedeutendsten italienischen Schriftsteller der Gegenwart, gilt als ein rätselhafter, schwieriger Autor. Dem in der italienischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre dominierenden Neorealismus stand er ablehnend gegenüber. Manganellis Werke, so der Literaturwissenschaftler Andreas Gelz, seien „autoreferenzielle Inszenierung von Metapher und Allegorie“.

Kein Wunder also, dass Manganelli aus Carlo Collodis Erzählung ein überaus komplexes Gebilde machte. Er konzipierte sein 1977 erschienenes Werk als „Parallelbuch“ – eine literarische Gattung, die er selbst erfunden hatte. Unendlich verästelte sich ein solches „libro parallelo“, bis es schließlich, so Manganelli, „gänzlich unabsichtlich zum Inbegriff aller möglichen Parallel-Bücher wird, die zuletzt wiederum nichts anderes sind als alle möglichen Bücher überhaupt.“ Manganellis *Pinocchio* ist also nicht nur ein „Parallelbuch“ zum berühmten Vorbild Collodi. Es ist, letzten Endes, ein Parallelbuch zu jedem Buch – und damit das einzige Buch überhaupt. Alle anderen Bücher sind darin enthalten.

Wie Manganellis „Parallelbuch“, so ist auch Ronchettis „Parallelgeschichte“ vielfach verschachtelt. Die neun Szenen zeichnen sich durch schnelle Wechsel und abrupte Schnitte aus. Es gibt nur teilweise feste Rollenzuschreibungen, wohl aber deutlich voneinander unterschiedene Charaktere. Der Countertenor Daniel Gloger steht als Pinocchio für das Exzentrische und Phantasievolle, der Tenor Martin Nagy in verschiedenen Rollen von Geppetto bis Delfino für das Helle und Freundliche, der Bariton Guillermo Anzorena als Mangiafuoco oder Lucignolo für das Dunkle und Bedrohliche, während der Bass Andreas Fischer als Stimme „ex macchina“ (Lucia Ronchetti) auch die Stimme des Autors resp. des auktorialen Erzählers übernimmt. Aus dem poetischen Entwurf und den vokalen Möglichkeiten der Sänger entsteht also ein komplexes musikalisches Theater für vier Männerstimmen, in dem die ursprüngliche Pinocchio-Geschichte zwar noch erkennbar, aber doch transformiert ist in eine dunkle, verrätselte Sphäre und in ein autonomes musikalisches Kunstwerk.

Komplexes Psychogramm:

Hamlet's Mill

Als eine „Klangoper über die Erinnerung“ beschreibt Lucia Ronchetti die zwei Jahre später, im Jahr 2007, entstandene Drammaturgia *Hamlet's Mill*, das jüngste der vier auf dieser CD enthaltenen Stücke.

Der Titel geht zurück auf ein Buch von Giorgio de Santillana und Hertha von Dechend aus dem Jahr 1969, das Mythen als Übersetzungen naturwissenschaftlicher, vor allem astronomischer Erkenntnisse deutet. Die altnordische Sage von Hamlet, wie sie Saxo Grammaticus im 12. Jahrhundert erzählt, spielt dabei eine zentrale Rolle. Hamlets Mühle brachte demzufolge in den guten, alten Zeiten Reichtum und Frieden hervor. Später, in Zeiten des Niedergangs, produzierte sie nur noch Salz, heute ist sie auf den Grund des Meeres gesunken, mahlt dort Sand und Steine und erzeugt einen riesigen Strudel, den „Maelstrom“.

Lucia Ronchettis Werk schlägt einen weiten Bogen vom Amlodhi der nordischen Sage über den Hamlet Shakespeares bis zur Gegenwart. In Eugene Ostashevskys Libretto, entstanden als Überarbeitung und Verdichtung von Santillanas Text, bleibt der Charakter Hamlets, seine scharfe Intelligenz, aber auch seine Zerrissenheit zwischen heroischer Verpflichtung, Melancholie und zaudernder Verzweiflung dabei erstaunlich konstant. Verkörpert wird dieser Hamlet vom Bass. Doch erst das fein austarierte Parallelogramm aller vier Interpreten macht die Komplexität dieses Charakters deutlich. Er wird zum einen gespiegelt im Sopran, der „Schwester, Freundin, Geliebte“ (Lucia Ronchetti) ist, aber auch Hamlets vokaler Schatten, der ihm zwar zuhören, aber nicht folgen kann. Aber auch Viola und Violoncello begleiten und kommentieren Hamlets Rasonnieren, und auf eine höchst eigenartige Weise stehen sie auch für die unwirkliche Welt von Hamlets Mühle am Meeresgrund. Sie übernehmen musikalisches Material der beiden Vokalistinnen und überführen es in eine seltsam psychedelische, perspektivisch verzerrte Unterwasser-Klanglichkeit. Oder aber sie verwandeln ihr Material, wie Hamlets Mühle, in ein Kontinuum von Sand und Staub.

Eingebettet ist dieses Kontinuum in eine große Steigerung, die aus ruhigem Beginn zu höchster Erregung führt. Ein „Crescendo, das weder Widerstände noch eine Grenze kennt“, so nennt Lucia Ronchetti ihr Stück, eine „Entwicklung hin zu einer Katastrophe und zum Unerträglichen“.

Travestie einer Kochshow: *Anatra al sal* (1999)

Am Ende der vier „Drammaturgie“ steht ein „Klassiker“. Mit *Anatra al sal* begann im Jahr 1999 die Zusammenarbeit von Lucia Ronchetti und den Neuen Vocalsolisten.

„Comedia harmonica“ ist diese „Drammaturgia“ überschrieben. Wie bei *Pinocchio*, so ist auch hier die barocke Madrigalkomödie das Vorbild. Die Handlung in fünf Szenen ist die Travestie einer „Kochoper“, ein indiskreter Blick in die Küche von fünf Meisterköchen. Wortreich wird zunächst diskutiert, was man kochen solle, man einigt sich auf Ente in Salz. Ausführlich werden die Details der Zubereitung geschildert, doch dann eskalieren die Diskussionen über die passende Soße (Sauce tartare oder Tomatensoße oder doch lieber Heidelbeersoße?) in einen Streit mit wüsten gegenseitigen Beleidigungen. Als die Ente gar und köstlich duftend aus Ofen kommt, ist auch der Streit begraben und alle versöhnen sich.

Im Gegensatz zu den späteren Werken auf der CD sind die sechs Rollen in *Anatra al sal* genau definiert und als Typus festgelegt. Jeder der fünf Köche hat seinen eigenen (musikalischen) Stil, weshalb auch jeder nur auf einem einzigen Vokal singt. Ausgenommen von diesem Zwang ist nur eine Figur: die Assistentin des ebenso verehrten wie gefürchteten Meisterkochs, dargestellt vom Bass. Weil dieser sich ausschließlich auf Lateinisch äußert, muss sie als Übersetzerin fungieren.

Die Handlung, die Konflikte und Versöhnungen, die Komik des Geschehens – all das wird hier aus der Musik selbst entwickelt, es bedarf keiner Szene, keines Bühnenbilds. Wie bei *Pinocchio*, dem dunklen Schwesterwerk, so erwächst auch in dieser hellen Komödie der kompositorische Prozess unmittelbar aus der dramatischen Idee, aus der dramaturgischen Anlage. Wie genau Lucia Ronchetti ihre kompositorische Koch-Kunst getrieben hat, lässt ihr Werkkommentar erahnen, in dem sie beschreibt, wie die Stimmen der sechs Solisten verschiedenen Spektralanalysen unterworfen wurden, mit dem Ziel, „die subharmonischen Auswirkungen der Verwendung verschiedener Vokale in Verbindung mit verschiedenen Konsonanten nachzuweisen; die Stimmen werden einige der grundlegenden Obertöne erzeugen“. Von all dem ist auf der Bühne nichts mehr zu ahnen, aber die Genauigkeit der musikalischen Konstruktion ist unabdingbar für das „Funktionieren“. *Anatra al sal* ist ein ebenso mitreißender wie höchst kunstfertiger Spaß, der alle Kochshows im Fernsehen wie ein abgestandenes Fertiggericht erscheinen lässt. Es wurde zum Modell (oder genauer: zum Ausgangspunkt) für die Entwicklung eines musikalischen Theaters, das in den folgenden Jahren komplexer und enigmatischer geworden ist, aber stets seine unmittelbare Kommunikationsfähigkeit bewahrt hat. Zu guter Letzt auf den Anfang zu kommen: das hat in der oft auch paradoxen Denkweise Lucia Ronchettis durchaus seine eigene Logik.

Der Text ist eine überarbeitete und erweiterte Version von „*Das Geheimnis der Lucia Ronchetti*“, veröffentlicht im Rai Trade Katalog ‚Lucia Ronchetti‘ 2009.