

Helga de la Motte-Haber

Oper ohne Gesang

Teorema von Giorgio Battistelli

Giorgio Battistellis musikalischer Parabel liegt Pasolinis Roman gleichen Titels zugrunde, der im engen Gesprächskontakt mit Hans Werner Henze frei bearbeitet wurde. Beibehalten wurde das bourgeoise Ambiente einer reichen Mailänder Familie sowie die Rahmenhandlung des Besuchs eines jungen Mannes, der mit seiner außergewöhnlichen Erscheinung und auffallenden Schönheit das vollkommen Andersartige verkörpert. Die Familie ist es gewohnt, Besitz zu ergreifen, und so wird der Gast von jedem Familienmitglied einschließlich des Hausmädchens verführt. Nach seiner plötzlichen Abreise bleibt jeder in der Familie existentiell verstört zurück. Denn jeder hatte in der Projektion auf ihn eine bis dahin nicht gekannte Identifikation erlebt. Wie in allen Werken Battistellis ist der Zeitbezug aufgehoben zugunsten von universellen Zusammenhängen mit überzeitlichem Charakter. Dabei bleiben jedoch die gesellschaftskritischen Aspekte von Pasolinis Roman erhalten, während dessen religiösen Bezüge von Battistelli zu grundsätzlichen anthropologischen Konstellationen gewendet werden, wenn z.B. ein kommentierender Schauspieler, der nicht am Bühnengeschehen beteiligt ist, Zitate aus dem Alten Testament (u.a. aus dem Hohen Lied) rezitiert.

Die Musik

Wie in anderen Werken Battistellis lässt sich eine Erweiterung des Klangspektrums durch die Verwendung von Volksinstrumenten beobachten: Zur üblichen Kammerbesetzung tritt ein Synthesizer und ein orientalisches Schlagzeug, das Zarp. Im ersten Teil der musikalischen Parabel kommen als Einleitung der einzelnen Bilder Alltagsgeräusche (mit ca. 30 Sekunden Dauer) hinzu: ein Radio, klirrendes Glas oder das Entzünden eines Streichholzes trennen die Bilder deutlich voneinander, als könnte die Folge der Verführungsszenen ohne weiteres verändert werden. Die Geräusche beziehen den Zuschauer unmittelbar in die Aktivitäten der Familie ein, während ihn das Wiedereinsetzen der Musik jedesmal distanziert, ihn quasi vor einen musikalischen Gazevorhang versetzt. Zugleich wird mit den Geräuschen im Verlauf des ersten Aktes eine Intensivierung erzielt, bis schließlich das achte Bild den ersten Akt wie eine Reprise musikalisch abrundet. Der zweite Akt, in dem die Geräusche fehlen, ist als ein zweimaliges Crescendo um das vierte Bild (Pianto di Emilia: die Klage des Hausmädchens) angelegt.

Wortlos, doch musikalisch beredt ist diese Parabel. Denn die musikalischen Instrumente ersetzen die Sänger, die auf der Bühne stumm, doch keinesfalls in der übertriebenen Art einer Pantomime agieren sollen, indem ihnen Instrumente mit typischen Charakteren fest zugeordnet werden. Der Vater Paolo, der Zwischentöne kennt, ist durch die Baßklarinette dargestellt, die leicht auch einmal einen Viertelton spielen kann. Verführerisch wie die schöne, gelangweilte Ehefrau Lucia klingt die Geige, fast traditionell ist die Zuordnung der Harfe zu Odetta, der Tochter des Hauses, dem Sohn Pietro gehört das Cello und das Hausmädchen ist durch den Synthesizer vertreten, ein technisch universell verwendbares Instrument ohne eigenen Charakter.

Den dramaturgischen Konstellationen zwischen den Personen entspricht eine musikalische, die herkömmliche Formen integriert. Der Gang der Handlung ordnet sich das gesamte musikalische Geschehen unter, die Interaktion der Instrumente ebenso wie Harmonik, Rhythmik und Form.

Das erste Bild, das die Familie in ihrem nur scheinbar intakten Sozialgefüge zeigt, beginnt mit einem stehenden Klang aus sechs Tönen, der als vier geschichtete leere Quinten aufgefaßt werden kann, mit denen sich mäßig dissonante Reibungen verbinden. Diese werden durch eine hinzugefügte kleine None geschärft. Entfernte Assoziationen an die schwüle, latente Angst erregende Stimmung im *Nocturnal* von Edgard Varèse tauchen auf. Der Klang verändert seine Tonhöhen, jedoch nicht seinen Charakter, etwas rhythmische Bewegung entsteht. Am Schluß des Bildes ist mit der Konsonanz einer Quinte (cis-gis) noch immer ein harmonischer äußerer Rahmen gewahrt. Zugleich ist die Spannung durch die Vermehrung von sich reibenden Intervallen erhöht: Ein Telegramm kündigt den Gast an. Seine Ankunft wird markiert durch die Instrumentalfarbe und die rhythmische Struktur eines alten Derwischtanzenes, der sich doch unauffällig in das muntere Treiben einer Party einpaßt. Der Operntopos des gestörten Festes wird hier nicht bis zur Sprengung der Handlung geführt, eher geht ein Bann von den repetierten Rhythmen des Gastes aus. Das Bild endet im metrisch vereinfachten Viervierteltakt, der sich den anderen Rhythmen überlagert. Die nun folgenden Verführungsszenen sind nach einem konzertierenden Prinzip gestaltet. Die Einheit zwischen den Bildern stiftet das Zarp. Die musikalischen Charaktere der Bilder sind so verschieden wie die Sätze eines Concertos. Der Synthesizer (Emilias Verführung), der nur ganz selten den Rhythmus des Zarp berührt, ist kontrapunktisch konzipiert, bewegt steigert er sich bis zum Trillern. Dialogisierend verhält sich die Violine Lucias; in eine schwingende melodische Linie wird Paolos Baßklarinette entfaltet. Freiheit von der herkömmlichen Partiturschreibweise und der Einbindung in ein Metrum bestimmt Odettas Verführung. Expressiv, dolce und largo erfüllt die Verführung Pietros die Funktion eines langsamen Satzes. Auffällig, wie sehr sich Cello und Zarp verschlingen. Die persische Trommel verändert deutlich ihren Rhythmus.

Der Gast reist ab, das Zarp verschwindet: erst im Finale des zweiten Akts, wenn Paolo glaubt, den Gast noch einmal zu sehen, taucht es wieder auf. Das achte Bild rundet den ersten Akt ab; es erinnert den Anfangsakkord. Dann künden zunehmende Bewegung und Accelerando davon, daß das frühere scheinbare Gleichgewicht nicht wieder herzustellen ist. Die Katastrophe des zweiten Aktes: Emilia reist ab, der Synthesizer rückt mit einem Echo in die Ferne, bleibt allerdings weiterhin als

klangfüllendes Instrument im Orchester. Pietro erreicht noch einen kurzen Konzentrationspunkt in einem g-Moll-Dreiklang, der durch eine Unterquinte gestützt wird: ein musikalischer Einhalt vor der Peripetie. Mit schnellen Harfenglissandi wird Odetta verrückt. Dieses Bild stellt den Anfang des zweiten Crescendos im zweiten Akt dar, der in ein Finale mündet, das zunächst die geschichteten Quinten des allerersten Bildes erinnert, gegen die die wiedergekehrte persische Trommel eine zusätzliche nicht in den Klang einzubettende dissonierende Quinte setzt. Laut und »misterioso« endet das Stück in asynchronen Rhythmen. Von Steinen geschlagen, geht das ganze Geschehen auf das Orchester über; auch die Glocken im Schlagzeug werden nicht ausgespart.

Raumklang

In beiden Akten wird die innere und äußere Bewegung der Akteure durch Bewegung der Klänge in einem virtuellen Musikraum mitvollzogen, der zuweilen in den realen Raum projiziert wird. Mikrofone, die im Orchester hängen, transportieren den Klang zu acht Raumpunkten, von wo er wieder angestrahlt wird und durch den Raum zu wandern beginnt. In solchen Momenten sitzt der Zuschauer mitten im Geschehen. Ist er einer der Charaktere auf der Bühne, in die der Zuschauerraum verwandelt wurde?

Mythische Orte und Zeiten

In Battistellis Parabel ist neben dem zeitlichen Bezug auch der zu einem konkreten Ort getilgt. Die Frage nach der eigenen Identität stellt sich auch in dem Raum, in dem der Zuschauer die Guckkasten-Perspektive verliert, weil die Klänge sich rundherum bewegen. Die Parabel Teorema zielt auf allgemeinemenschliche Konstellationen. Fast alle Werke Battistellis haben einen solchen anthropologischen und psychoanalytischen Gehalt, Teorema erhält als Widerschein einer innerpsychischen Wahrheit die Kraft eines Mythos. Wie jeder Mythos durch ein Ritual am eindringlichsten erfahren wird, so kann man auch diese Werke als Rituale verstehen, als musikalisch-gestische Zauberformeln, die verdrängte Schichten menschlicher Existenz zugänglich machen.

Teorema macht an den einzelnen Personen Triebkräfte erfahrbar, die das auf den Säulen der Rationalität ruhende Bewußtsein normalerweise unterdrückt: Die Sexualität bei Lucia, die Macht der Vaterfigur bei Odetta, homoerotische und narzißtische Tendenzen bei Paolo und Pietro. Und schließlich kann der Gast statt als Engel oder als Antichrist auch als Heimsuchung des Selbst durch sich selbst interpretiert werden. Es steigen aber aus dem Unbewußten auch Bilder mit kollektivem Charakter auf. So wird Emilias Tod als Übergabe an die Erde und zugleich als eine Art Auferstehung visualisiert. Die Musik verhält sich kontrapunktisch zum Bild. Aus den raschen asynchronen Impulsen läßt sich trotz ihrer Kürze die Gestalt eines sich verformenden Klangtropfens heraushören. Das Symbol des Wassers, auch in anderen Werken Battistellis ein wichtiges Element, muß hier jedoch trotz der möglichen Deutung als Tränen grundsätzlicher, im Sinne C.G. Jungs, als Symbol eines Urzustandes, Rückkehr in den mütterlichen Leib interpretiert werden. Im Kontrast dazu stehen die Schläge der Steine im Finale, die alles Organische zerstören können und doch selbst für das Überzeitliche stehen.

Durch die von der Aufklärung bewirkte Entzauberung ist es in der modernen Zivilisation unmöglich geworden, das eigentlich Unaussprechliche durch Kult, Ritus, Mythen oder Märchen überzeugend anschaulich zu machen. Die Kräfte, die hinter den rational bestimmbaren Fakten stehen, das Unfaßbare – heilig und verrucht, der Doppelsinn des lateinischen Wortes »sacer« – ist nur durch die Sprache der Phantasie, die Kunst darstellbar. Daß alle Kunst die Kraft einer mythologischen Dichtung haben müsse, ist eine seit dem 18. Jahrhundert entwickelte ästhetische Theorie, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts gesteigert erscheint, weil nicht nur existentielle Gefährdungen, sondern auch das Unversöhnliche gestaltet werden konnte. Gibt es dahinter, wie die Symbole Wasser und Stein andeuten, ein geheimnisvoll Beständiges?

Diese Frage berührt das Problem des Materials, das den Komponisten heute zur Verfügung steht. Kein ästhetisches Diktum schreibt noch wie in den 1950er und 1960er Jahren vor, wie zu komponieren sei. Die pluralistische Vielfalt in der neuen Musik verlangt vom Komponisten einen Standort möglichst außerhalb des aktuellen vergänglichen Treibens. Diese Aufgabe, Beständigkeit und Aktualität zu vereinbaren, thematisiert Battistelli in der Figur des Sohnes, der Maler ist. Sie klingt hinter dem Handlungsgeschehen (zweiter Akt, drittes Bild) in Akkordstrukturen an, in der Andeutung einer »Harmonie«, die als prinzipielle Eigenschaft der Töne, nicht als eine durch die Tradition gestiftete Zutat zu verstehen ist.

Visualisierung von Musik

Den überraschendsten Eindruck bewirkt Battistellis Teorema durch das stumme Spiel auf der Bühne, das die sonst im Gesang realisierte Spannung in sich aufnehmen soll. Die Personen agieren miteinander, doch sie haben sich nichts zu sagen. Gezeigt wird, wie man in einem Sozialgefüge (zumal dem bourgeoisen von Teorema) funktionieren kann, ohne zu kommunizieren. Im Werk von Battistelli ist Teorema als Weiterentwicklung musiktheatralischer Formen zu interpretieren. Bisher hat sich Battistelli vor allem zwei Gattungen gewidmet: dem Musiktheater und dem einsätzigen Orchesterwerk. Zwischen beiden sind die Grenzen fließend. In Battistellis Bühnenwerken hat alles, was zu sehen ist, einen akustischen Sinn, Klang und Rhythmus verbinden in der musikalischen Form Dinge, Personen und Handlungen. Es sind »szenische Konzerte«, denen man gespannt zuschaut, deren Dramaturgie jedoch der Musik entspringt. Unter der zugespitzten Hypothese, daß die Oper gewöhnlich eine szenische Handlung durch Musik verdeutlicht, stellt Battistelli diese Verhältnisse auf den Kopf. Er schafft eine Veranschaulichung der Musik, im wahrsten Sinne des Wortes ein »Drama per musica«. Hatten dies nicht schon Mozart oder Wagner gemacht? Auffällig stumm begegnen sich beim ersten Mal Senta und der fliegende Holländer: was zu sagen ist, ertönt im Orchester. Battistellis Visualisierung der musikalischen Dramaturgie läßt sich als radikale Schlußfolgerung aus einem geschichtlichen Prozeß verstehen, der die Struktur des Dramas der Musik anvertraut.

Besetzung: Mutter Lucia – Violine, Diego Conti; Vater Paolo – Baßklarinette, Roberta Gottardi; Tochter Odetta – Harfe, Patrizia Radici; Sohn Pietro – Violoncello, Massimo Tannoia; Gast – Zarb, Mohsen Kasirossafar; Hausmädchen – Synthesizer,

Angelo Valori; Kammerorchester. *Dauer*: circa 60' *Uraufführung*: 10. Mai 1992
Florenz im Piccolo Teatro, Officina Musicale Italiana, Dirigent Orazio Tuccella; Regie:
Lucy Bailey; Klangregie: Alvise Vidolin

© positionen, 14/1993, S. 23–25