

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 65

Artikel: Die Konstruktion der unsichtbaren Arche : Salvatore Sciarrino über die Dramaturgie seines Musiktheaters
Autor: Vinay, Gianfranco / Sciarrino, Salvatore / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927983>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE KONSTRUKTION DER UNSICHTBAREN ARCHE

INTERVIEW: GIANFRANCO VINAY

Salvatore Sciarrino über die Dramaturgie seines Musiktheaters

Beginnen wir mit einem kurzen Überblick über die Gesamtheit deiner musiktheatralischen Produktion. Wir kommen später auf spezifischere Aspekte deiner dramaturgischen Konzeption und Praxis zurück.

Als ich für das Theater zu schreiben begann, war ich zwar gewiss nicht leichtfertig, doch wusste ich nicht genau, in welche Richtung ich gehen sollte. Eher wusste ich, was ich vermeiden wollte, und so habe ich mir eine theatralische Realität erdacht. Doch wenn ich mein erstes Werk des Musiktheaters, *Amore e Psiche* [1972], wieder höre und wenn ich darüber nachdenke, so wird mir klar, dass es sich durch ziemlich besondere historische und stilistische Charakteristiken auszeichnet. Mein Zugang zur Theaterwelt führte mich zu einem Resultat, das nichts anderem gleicht. *Amore e Psiche* wirft uns in ein traumhaftes Fließen des Klangs und der vokalen Materie, aus dem keine theatralische Situation mit einem Beginn und einem Ende hervorgeht.

Nach dieser ersten Erfahrung versuchte ich in *Aspern* [1978], die musikalischen Elemente zu stilisieren, zu konzentrieren und zu vereinfachen, gerade um in das Gebiet der Darstellung vorstossen zu können. In gewisser Weise allerdings ist *Aspern* eine Form des negativen Theaters, in dem die Musik, ohne auf Darstellung zu verzichten, sich beinahe vollständig der Szene entzieht, obwohl sie mit dieser eine äusserst starke Beziehung beibehält. *Aspern* lebt von Auflösungstendenzen.

Kannst du die Handlung kurz zusammenfassen?

Wie erwähnt ist *Amore e Psiche* ein Werk, worin sich nichts ereignet. Insofern entspricht es der mitteleuropäischen Tradition, derzufolge in den Arien nichts geschieht und die Handlung vollständig in die Rezitative verlegt ist. Die Operntradition ist keine Tradition der Handlung, auch wenn jene, die das Rad der Zeit zurückdrehen möchten, etwas anderes behaupten. Die Personen von *Amore e Psiche* sind wie die Facetten ein und derselben Persönlichkeit. *Aspern* hingegen ist von einer kurzen Novelle über das Schreiben inspiriert; der Text von Henry James handelt von einem Publizisten auf der Suche nach den Spuren eines andern Schriftstellers. Die Erfahrung, sich zu finden und wiederzufinden, sich zu erkennen und wiederzuerkennen, schien mir als Metapher des Sprachmechanismus interessant. Doch ist dies durch die Funktionen der Darstellung gefiltert: Es gibt sehr wohl Darsteller, die verständliche Dinge sagen, auch gibt es eine Sängerin, die verständliche Dinge singt, doch nie auf der Szene. Dort spielt die Sängerin vielmehr die Rolle einer Sängerin.

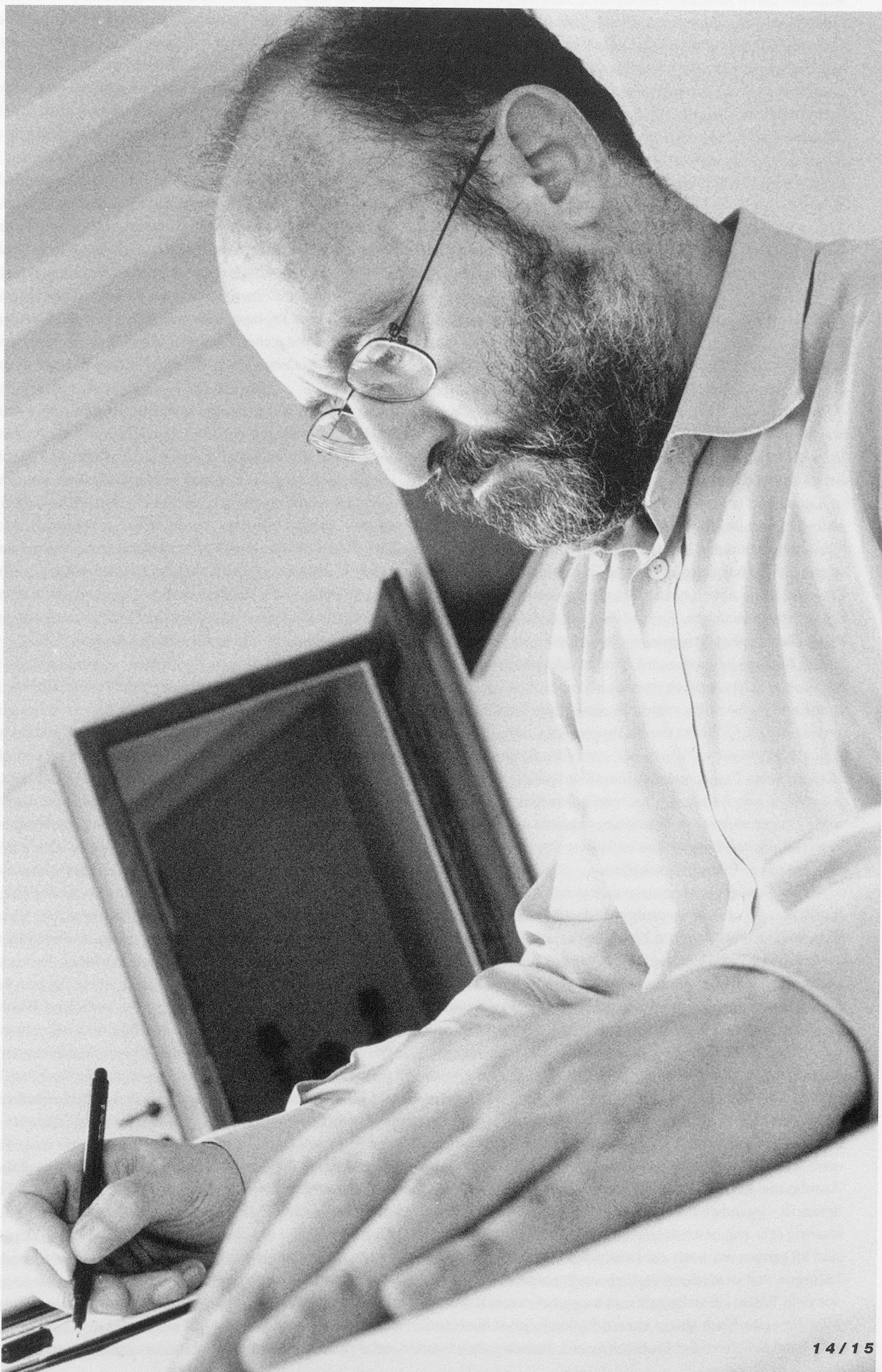
Was bedeutet für dich der Begriff «Darstellung»?

Es ist jemand vor uns, der nicht mehr er selbst ist, sondern ein anderer, etwas anderes wird. Dies ist die dionysische Kraft des Theaters. Und deshalb ist es mir so wichtig, Dramaturgie und Darstellung wiederherzustellen. Dies bedeutet keineswegs: in Szene setzen. Von dem Moment an, in dem ein Schauspieler jemanden anderen darstellt, braucht er keine Szene mehr.

Meine Haltung gegenüber dem Theater reifte nicht nur aus dieser Erkenntnis, sondern auch aus der Macht der Darstellung und damit der Vernichtung autonomer Musik. Man braucht dafür nicht nur einen grossen Schauspieler, sondern auch eine Sprache, die dies alles zulässt. Deshalb bezeichnet *Cailles en sarcophage*, mein drittes musiktheatralisches Werk [1979] den Augenblick des Todes («Nigredo», um einen alchemistischen Begriff zu gebrauchen); es ist meine Musik, die sich erniedrigt, indem sie sich in bereits existierende Musiken verwandelt, um zum Spiegel der Realität zu werden. *Cailles en sarcophage* geht quer durch die Kultur der ersten Jahrhunderthälfte, mit Kultfiguren, die damals noch nicht allgemein als solche erkannt wurden wie Marlene, Lacan, Genet. Mich interessierten die Mythen des Kinos, die kleinen und grossen Mythen der Kultur, auch der Tod der Mythen, die Entmythifizierung der Mythen. In *Cailles en sarcophage* sehen und hören wir Marlene Dietrich nicht singen; der Vorhang des ersten Aktes fällt in dem Augenblick, als sie ihren Mund öffnet. Wir sehen Marlene durch diese Risse des Lebens, die nichts Mythisches an sich haben: Augenblicke der Unsicherheit, der Alltäglichkeit.

Nach *Cailles en sarcophage* hat *Vanitas* [1981] eine eigentliche Dramaturgie mit konkreten Bildern, die ich in einer zweiten Phase aus der Partitur entfernt habe, weil ich mir ein armes, aus fast nichts bestehendes Theater wünschte, das also einzig auf der suggestiven Kraft des Dramas beruht; anders gesagt: die Verinnerlichung des Theaters in die Musik.

Der rund neunjährige Weg, den ich mit *Vanitas* begann, mit *La perfezione dello spirito sottile* (eher ein Ritual als ein Musiktheaterwerk) fortsetzte und mit *Perseo e Andromeda* [1990] abschloss, enthält gewissermassen als seine Mitte die «unsichtbare Handlung» *Lohengrin* [1983]. Dieses letztere Werk entstand gerade aus dem Bedürfnis, über die Kategorien der historischen Avantgarden hinauszugehen, indem die Geräusche des Mundes auch unabhängig vom Singen ausgeschöpft werden. Die Personen, die sprechen, gleichen keinem menschlichen Wesen, sie sind vielmehr traum- und monsterhaft. Und dies dank der Erfindung sprachlicher Strukturen,



Salvatore
Sciarrino
(Foto:
Philippe
Gontier)

die eine gewisse Mehrdeutigkeit erzeugen, da wir nicht wissen, ob diese Sprache Ausdruck einer tierischen, menschlichen oder übermenschlichen Natur ist. Diese Monstruositäten haben unterschiedlichen Anteil am theatralischen Effekt. Wo die Angst beginnt, macht das Blut Wirkung.

Mit *Luci mie traditrici* [1998] wollte ich die Tragödie übersteigern. Es ging nicht so sehr darum, die Leute zu erschüttern oder deren Aufmerksamkeit anzuziehen; ich hatte vielmehr den Gedanken, dass das Theater dort seine erzieherische Funktion wiederfindet, wo es so Irrationales und Furchtbares zu sehen gibt wie das Vergießen von Blut. Sowohl in *Perseo e Andromeda* wie in *Luci mie traditrici* besteht die Musik aus jenen Klängen, die die Personen hören. Dieser Transfer bildet mit seiner perspektivischen Verkürzung der Realität ein wirksames dramaturgisches Mittel. *Infinito nero* [1998], danach *La terribile storia del principe di Venosa e della bella Maria* sind die letzten Stationen auf diesem Weg, der vom Verlangen getrieben ist, nicht nur eine Theatersprache zu konstruieren, sondern deren Mechanismen aufzudecken, um sie voll ausschöpfen zu können.

Bis zu «Cailles en sarcophage» hast du mit Librettisten zusammengearbeitet. Seit «Vanitas» hast du die Texte selbst verfasst. Diese Libretti sind in fragmentarischer Weise zusammengestellt, sie folgen keinem narrativen Strang.

Mein erstes musiktheatralisches Werk, *Amore e Psiche*, basiert auf dem Libretto eines Schriftstellers, Aurelio Pes. In Tat und Wahrheit ist solche Art von Zusammenarbeit keine: es gibt zuerst ein Buch, das später in Musik gesetzt wird. In *Aspern* und in *Cailles en sarcophage* sind die Beziehungen anders: diese Libretti wurden zusammen verfasst, und ich selbst habe zumindest den gesungenen Text konzipiert und ausgearbeitet. Anders gesagt: ich wartete nicht mehr, bis der Librettist seine Arbeit beendet hatte, sondern arbeitete wirklich mit ihm zusammen. Einige Jahre vor *Lohengrin* hatte ich bereits weitere Erfahrungen machen können, so *Vanitas*, dessen Text aus heterogenen Elemente zusammengesetzt ist: Ich habe versucht, zeitlich weit auseinander liegende Fragmente und Autoren, die nicht viel gemeinsam haben, einander anzunähern. Dies ist der Fall in einigen Texten, die als Träger symphonischer Werke wie etwa *Flos florum* [1981] dienen, worin Fragmente aus dem tibetanischen Totenbuch mit solchen von Anaximander, von Giovan Battista Marino sowie einiger anderer in Berührung gebracht werden. Diese Verwendung von Fragmenten entsprang der Notwendigkeit, eine Art neuer Einheit zu schaffen.

Als ich *Lohengrin* komponierte, war bereits der Gedanke gereift, dass es ohne dramaturgische Erzählung weder Tragödie noch Komödie geben könne. Es ist offensichtlich, dass die Erzählung nicht literarischen, sondern theatralischen Kriterien entsprechen muss, um dargestellt werden zu können. Paradoxerweise geht dieses erste Experiment als selbständiger Librettist auf die Zusammenarbeit mit (oder eher: auf meine Opposition zu) Pier Alli zurück. Dieser hatte ein riesenhaftes Szenario verfasst. Es handelte sich um ein wortreiches und ausserordentlich schwergewichtiges Gebilde, dessen Erzählung mit anderem angereichert war, mit Gedichten beispielsweise. Ein solches Vorgehen interessierte mich nicht. Ich erachtete es als veraltet, als Stil einer alten Avantgarde. Ich erinnere mich, dass das ursprüngliche Szenario – irgendwo habe ich es noch aufbewahrt – mehr als zwanzig sehr eng beschriebene Textseiten enthielt; davon sind im ganzen nur noch zwei übrig geblieben. Der Text von Laforge, von dem ich schliesslich ausgegangen bin, besteht aus zwei Teilen; ich stelle zuerst den zweiten dar, erst dann folgt der erste. Nach einem kurzen Prolog beginnt die Handlung beim Scheitern der Hochzeitsnacht, danach gehe ich auf

jenen Moment zurück, als Elsa die Ankunft des rettenden Lohengrin erwartet. Es gibt, so könnte man sagen, einen filmischen Bezug zwischen diesen beiden Teilen.

Eine Art Rückblende?

Mehr als eine Rückblende: eher handelt es sich um zwei Teile, die sich doppeldeutig gegenüberstehen. Wir wissen nicht, ob Elsa Lohengrin wirklich begegnet ist, ob Lohengrin weggegangen ist, oder ob es sich nur um ein Delirium Elsas handelt. Hier spiegelt sich in typischer Weise der Wirrwarr und die Inkohärenz der menschlichen Psyche – und nicht nur einer verstörten Psyche. Immerhin gründet sich auch die Psychoanalyse auf dem Prinzip nichtlinearer Zeit. Wir können von etwas träumen, das sich vor dreissig Jahren ereignet hat.

Laforge verwendet alte Mythen, er befragt, modernisiert sie, kehrt sie um. Er bietet auch noch der heutigen Kultur und zumal der theatralischen Sprache Orientierungen an; auch Carmelo Bene hat Laforge verwendet. Die «unsichtbare Handlung» stellt letztlich eine Verinnerlichung des Theaters dar. In *Lohengrin* entspringt die gesamte Handlung dem Mund der Protagonisten. Der Mund der Person ist ein Zentrum, worin sich die Realität bündelt und woraus sie ausstrahlt. Wir brauchen nicht mehr zu sehen, sondern nur zu hören.

Gleichwohl und trotz seines Reichtums und seiner Modernität bleibt Laforge ein Kind seiner Zeit und kann nicht eins zu eins übernommen werden. Seine Texte sind Erzählungen, die angepasst werden müssen, denn kein Text, auch wenn er virtuell starke dramaturgische Bestandteile besitzt, kann als solcher dargestellt werden. Um als Szenario oder Libretto zu dienen, muss er für die Szene umgeschrieben werden; ansonsten fällt man in den Performances von einer vagen Gestik in die Routine zurück. Eine neue Dramaturgie ist die unabdingbare Voraussetzung dafür, dass die Magie der Darstellung im Theater ins Rollen kommt.

Um zu zeigen, dass es sich bei der Oper um eine Fiktion handelt, greifst du oft zu brüskten Zäsuren.

Dieses Spiel ist fundamental, und ich habe es fast immer verwendet. In *Perseo* ist es vielleicht besonders offensichtlich, weil das Hämmern oder das Auseinanderbrechen von Steinen zu hören ist; dies lässt uns stolpern und unterstreicht, indem der Fluss der Zeit unterbrochen wird, den fiktiven Charakter der Darstellung. Wer eine derart extreme Dramaturgie nicht gewohnt ist, könnte glauben, dass Diskontinuität den Unterbruch herbeiführt. Doch ist dies nicht der Fall. Wenn wir schlafen, so träumen wir oft bewusst. Der Charme eines Traumes geht dadurch nicht verloren, vielmehr wird er verstärkt. Ähnlich ist es im Theater. Von Zeit zu Zeit realisierst du, dass es sich um eine Fiktion handelt, doch ist dein Fleisch und Geist deshalb nicht weniger betroffen. Wenn wir einem Verbrechen – und nicht einer Fiktion – beiwohnten, wäre unsere Reaktion anders. Wir könnten uns nicht einbringen, nicht teilnehmen, sondern nur uns total abwenden. Erst die Möglichkeit, ein wenig Abstand zu nehmen, erlaubt es, uns mehr und mehr mit der Tragödie zu identifizieren.

Dargestellt ist demnach nicht mehr die Vision einer Welt, wie sie der «Pompier»-Malerei des 19. Jahrhunderts entsprach, sondern diejenige der verschmutzten Welt von heute, einer nachtechnologischen und postatomaren Welt, der Physiologie und der Nacktheit dieser Körper. Der Körper Andromedas ist ein nach-organischer Körper, welcher der *body art* näher ist als der heiteren und bürgerlichen Idee des jungfräulichen Körpers. Ausserdem gehört Perseus zu den unklassischsten Mythen, nicht nur wegen des fantasmagorischen Reichtums, sondern gerade wegen des harten und

unorganischen Verlaufes. Es ist ein Mythos ohne den Gedanken an eine Rückkehr, ganz anders als der Mythos von Odysseus, der eigentlich ein *Nostos* ist.

Du gehst grundsätzlich von deiner Interpretation, von deiner Organisation aus und suchst dann die Fragmente, die dir dienen.

Genau; wenn sich ein neues Drama herauskristallisiert, geht es nur darum, zu ordnen und zu eliminieren, was nicht in diese Richtung geht.

Es ist also eine Arbeit des Ausscheidens?

Ja, aber manchmal auch des Setzens, weil ich kleine Fragmente einfüge, die notwendig sind und im Original vielleicht nicht vorhanden sind oder dort andere Charakteristiken haben, wie es oft vorkommt.

Es ist vielleicht interessant, in dieser Hinsicht auf eine vor *Lohengrin* gemachte Erfahrung zu verweisen. Die Partitur von *Efebo con radio* [1981] besteht aus präexistenten Fragmenten, die ich durch einen Erzählstrang zusammengebunden habe. Stellen wir uns vor, ich würde einen alten Transistorradio andrehen und von einer Radiostation zur nächsten wechseln. Der offensichtlich zufällige Charakter der Programme wird natürlich durch die Bewegungen meiner Hand bestimmt. Die Fragmente sind präexistent und identifizierbar, doch ihre Anordnung hängt von den Manipulationen ab. Als Komponist vervielfache ich mich also in verschiedene Komponisten. Doch schien mir interessant, dass alle Fragmente in *Efebo con radio* – es handelt sich um Chanson-Fragmente – Text enthielten. Als ich diese Komposition für Stimme und Orchester zu schreiben begann, hatte ich keinerlei Text, dieser entstand vielmehr während der Montage aus der Beziehung oder aus der Abwesenheit von Beziehungen zwischen den Fragmenten.

Der erste Teil ist aus sehr unterschiedlichen Fragmenten komponiert: Unzählige Bilder scheinen auf den Jüngling (den *efebo* des Titels) niederzuprasseln und ihn gewissermaßen zu erdrücken. Der zweite Teil hingegen legt den Akzent auf die Unumkehrbarkeit, auf das Vergehen der Zeit; er enthält eine Anzahl von Begriffen, die das Verblühen, den Wind, die Leere, die Einsamkeit evozieren. Ich verwendete nur Silben, oft solche, die ich selbst erfand oder, seltener, fremdsprachige, die ich übersetzte. Ich analysierte die Assoziationskräfte, die eine ganz kleine Silbe, gefolgt von einer anderen, besitzt. Ein Beispiel: «ieri» [«gestern»] wird mit «vento» [«Wind»] verbunden und dies mit «Ai» [«du hast»], was auch «ich» in Englisch heissen kann oder auch «ahi» als Ausdruck des Schmerzes. Dies wollte ich in *Efebo* tun. Als die Partitur publiziert werden sollte, hat mein Herausgeber den geheimnisvollen Text, der erst nach und nach beim Komponieren entstand, aus der Musik herausgenommen.

Es handelt sich also um eine Art Dekonstruktion der Sprache.

Es ist sehr seltsam, denn es handelt sich zugleich um eine Konstruktion und um eine Dekonstruktion, verbunden durch die Notwendigkeit musikalischer Erfindung. Mit der Zeit habe ich die Sprache, das Konzipieren von Texten immer besser beherrscht, ich bin gewandter sowohl im Entwerfen wie im Realisieren geworden. Was ich bisher gesagt habe, mag die Beziehung zwischen Text und Musik, die nämlich gar nicht so unterschiedlich sind, wie man gemeinhin glaubt, zu erhellen. Mit meinen gewonnenen dramaturgischen Erfahrungen habe ich den Text zunehmend von der Musik separiert. In meinen letzten Kompositionen versuchte ich, das Libretto mindestens ein Jahr vor dem Beginn der musikalischen Komposition abzuschliessen. Was keineswegs ausschliesst, dass ich viele Lösungen erst gefunden

habe, als ich mit der klanglichen Realität konfrontiert war. Doch manchmal waren es dramaturgische Lösungen, die die ursprüngliche Bedeutung des Librettos modifizierten oder sie gar umkehrten. Es können bloss Kommas sein, die an die richtige Stelle gesetzt werden, oder aber Schlüsselbegriffe, die ausgearbeitet werden, wenn sich die Unwirksamkeit eines bestimmten Details erweist. Es gibt manchmal Details, die das Gebäude gleichsam umstürzen, die das Fundament in die Höhe und das Dach in die Tiefe verschieben. Tatsächlich kann sich der Text in letzter Minute ändern, je nach dramaturgischen oder musikalischen Erfordernissen.

Luci mie traditrici ist in dieser Weise entstanden. Ich bin dabei von einem barocken Drama Cicogninis ausgegangen, *Il tradimento dell'onore*, verwirrt und schwierig in Szene zu setzen. Ich denke zumal an die philosophischen Begründungen und an die juristischen Motivationen, die die Handlung vor und nach dem Verbrechen begleiten. Das Opfer beginnt zu schreien wie ein Schwein, dem man den Hals durchschneidet – viele Dinge also von zweifelhaftem Geschmack, die dem Theater der Epoche verhaftet sind. Und dann der Konflikt zwischen den Sklaven, die bereits die Farben der *commedia dell'arte* tragen, sowie die Verflechtung mehrerer Personenebenen, was zur Abwechslung beitragen und das Geschehen kontrastieren und kommentieren soll. Von allen diesen Bestandteilen, die für das Barockdrama typisch und in Cicogninis Werk besonders ausgeprägt sind, bleibt in meinem Werk nichts mehr übrig. Es gibt letztlich sehr wenige Personen; der Vordergrund ist durch einen sehr eingeschränkten Blickwinkel charakterisiert. Es ging mir um die Tragödie von Liebe, Blut und Unabwendbarkeit jenseits jeder historischen Epoche, gültig auch für uns. Diese Dimensionen sind es meines Erachtens, die die Modernität des Dramas ausmachen, weil sie es nämlich erlauben, Erwartungen aufzubauen und sie zugleich zu unterlaufen. Denn obwohl wir bereits von Anfang an den Ausgang kennen, entwickelt sich das Geschehen nicht wie erwartet, sondern wird durch eine dramaturgische Erfindung gelöst. So wissen wir beim Opfer, das sich an einem gewissen Punkt mit der Bluttat identifiziert, sich ihr völlig hingibt, nicht, ob es sich um ein letztes Aufbäumen der Lebensgeister, um einen Liebesakt oder vielleicht um den einzigen wahren Liebesbeweis handelt. Wie die Handlung ist auch der Text verfeinert, sämtliche Symmetrien und Beziehungen zwischen den verschiedenen Personen sind vollständig neu erfunden.

Deine letzte Theaterarbeit, «La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria», die in Zusammenarbeit mit der Marionettentruppe «I Pupi» entstand, ist wie «Luci mie traditrici» eine «Tragödie der Liebe, des Blutes und der Unabwendbarkeit». Gibt es Verbindungen zwischen diesen beiden Werken?

Il tradimento dell'onore habe ich 1987 erstmals gelesen, weil man mir eine Szenenmusik in Auftrag geben wollte. Aus diesem Projekt ist allerdings nichts geworden. Es kommt beim Theater oft vor, dass Vorschläge zu unerwarteten Lösungen oder auch dazu führen, sich mit einem Text, an den man nie gedacht hätte, auseinanderzusetzen. Ich war erstaunt über die Zusammenhänge zwischen der menschlichen Tragödie Gesualdos, des Mörders seiner Frau, und dieser barocken, von einem Florentiner verfassten Tragödie. Ich habe sofort gedacht, dass die Geschichte Gesualdos darin für die Nachwelt angepasst worden ist, doch musste ich einige Dokumente konsultieren, um mich dessen zu versichern. Inzwischen war *Il principe dei musici* von Iudica erschienen und hatte einen gewissen Erfolg errungen – ein mit leichter Hand geschriebenes Buch. Es handelt sich nicht um einen musikwissenschaftlichen Text

und will es auch gar nicht sein, sondern um mehr. Wie alle Gesualdo betreffenden Bücher gibt es einige Verwirrung zwischen den Dokumenten und deren Interpretation, die in der kürzlich erschienenen Neuauflage, deren Anhang die meisten Prozessakten enthält, ausgeräumt sind.

Inzwischen wurde in Wien eine neue Oper von Alfred Schnittke, *Gesualdo*, angekündigt. Nach der Aufführung habe ich mir die Partitur verschafft und sie sehr aufmerksam angeschaut. Ich habe nichts gefunden, was es mir verboten hätte, das Projekt weiter zu verfolgen. Doch natürlich musste ich den Titel ändern, weil auch ich mein Werk *Gesualdo* genannt hätte. Und zudem habe ich sämtliche expliziten Hinweise auf die Geschichte Gesualdos gestrichen. Ich habe das Projekt auf andere Gelegenheiten verschoben, die sich dann in den letzten Jahren mit *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, die ich in Zusammenarbeit mit der Marionettenoper *I Pupi* realisierte, ergeben haben. Dieses Werk hat mit dem ursprünglichen Projekt kaum mehr etwas zu tun, weder in seiner dramaturgischen Struktur noch in seinem Bühnenstil, noch schliesslich in seiner Sprache. Einige Gedanken meines Gesualdo-Projektes haben vielmehr in meine Gesualdo-Transkriptionen *Le voci sottovetro* oder in den kleinen, halbszenischen Monolog *Infinito nero* Eingang gefunden.

Um den Diskurs über die dramaturgische Beziehung von Text und Musik zu vervollständigen, bleibt uns noch, über «Infinito nero» zu sprechen, dem du den Untertitel «Estasi di un atto» gegeben hast.

Infinito nero ist eine Vertonung ganz eigener Art. Ich bin von einer phonetischen Idee ausgegangen: die Geschwindigkeit bei der Artikulation von Wörtern, die Möglichkeit, zersplitterte Rede mit einer Schnelligkeit vortragen zu lassen, die menschliche Fähigkeiten übersteigt, schliesslich der Einbruch schier unerträglicher Stille – alles implizite Elemente in den Texten einer Heiligen, Maria-Maddalena dei Pazzi, die ich gelesen hatte. Zuerst habe ich einiges Material zusammengetragen, später, als ich an der Kompositionsarbeit war, fügte ich weitere Elemente hinzu. Zu Beginn habe ich einige Texte Laforgues verwendet, aus einer Auswahl seiner letzten Gedichte, die mir dazu dienten, die klösterliche und sonntägliche Atmosphäre des reinen Fleisches in der Abgeschlossenheit in Frage zu stellen. Die kleinbürgerliche Sakralisierung der Feste, die Heiligkeit des Weissen oder des Geruchs von Kirche und Kloster werden von Laforgue zugleich kritisiert und verherrlicht. Doch nachdem ich diese Texte eingefügt hatte, habe ich sie sofort wieder gestrichen, da sie eine weitere Verdoppelung bildeten, wodurch der kurze Monolog nicht nur schwergewichtig, sondern auch unwirksam geworden wäre. Es war nicht das erste Mal, dass ich die eingeschlagene Richtung im Endstadium der Arbeit radikal änderte.

Inspiziert von den Worten der Heiligen habe ich einige dieser Texte selbst verfasst. So habe ich mich an Textseiten orientiert, in denen die ausserordentlich häufigen Ableitungen von den Wörtern «fluire» [«fliessen»] und «influire» [«einwirken», «beeinflussen»] in dichter Folge vorkommen, wengleich ich die Reihenfolge modifizierte. Ich habe einige kleine persönliche Ergänzungen angebracht, unbedeutende Dinge ohne grosses Interesse. Auch in diesem Fall also handelt es sich nicht mehr um den Text der Heiligen, sondern um einen Text, der in Bezug auf die auslösende theatralische Idee radikal erneuert worden ist.

Während des Schreibens war ich einige Male versucht, diesen Text als Video umzusetzen, da ich mir die Worte bewegt in den Räumen vorstellte. Wörter, die sich regen, die sich in den verschiedenen Orten des Klosters bewegen, die

sich an Gitterstäben, an Himmelsfetzen festklammern, sich an die Decken hängen, in den Gängen und Zellen umhergehen, auf Mauern springen oder im Garten spazieren – wie auch immer. Ich glaube, dass das Video ein hervorragendes Medium darstellen würde, diesen kleinen theatralischen Text zu verwandeln. Doch habe ich dies nie getan und werde es auch nie tun. Aus der Sicht von Theater und Dramaturgie gäbe dieses Vorgehen dem Stück, das in den letzten Jahren übrigens oft gespielt worden ist, einen anderen Sinn und eine andere Tragweite. Es wäre zu etwas anderem geworden.

In *Infinito nero* ist der dramaturgische Zuschnitt singular; er bietet dem Hörer und dem Interpreten über die Vokalisierung eines Textes hinaus ein Exerzitium der Perzeption an. Es ist ein wenig, wie wenn wir einer sehr subtilen, aber konstanten Variation eines einzigen Klangobjektes beiwohnen. Indem wir uns auf das unendlich Kleine oder das unendlich Unbewegliche konzentrieren, geht uns nicht nur der Sinn für die Zeit abhanden, sondern auch der Sinn des Bildes. Dieses Perzeptions-Exerzitium ist kein Test, sondern etwas viel Stärkeres und Asketischeres: es zwingt den Hörer und den Interpreten, die klangliche Realität auf neuartige Weise zu erleben. Es ist, wie wenn man eine rissige Mauer betrachtet. Tut man dies lange, so beginnt sie sich in etwas anderes zu verwandeln: die Mauer öffnet sich und wir gehen auf Reisen; der Riss ist keiner mehr, sondern ein Abgrund, in dem wir uns zu verlieren drohen. Einen solchen Charakter wollte ich im Bereich des Klanglichen realisieren, ohne die geringste Absicht oder Verpflichtung allerdings, die visuelle und die klangliche Realität zur Deckung zu bringen. Dadurch bin ich zu einem nicht perceptiblen Universum zurückgekehrt, zum Tropfen von Wasser, zum Knarren von Holz, von Mauern, von Türen, zu all jenen Geräuschen, die wir zwar hören, aber nicht identifizieren können. Oft ereignet sich dies in der Nacht: alles scheint verstärkt, wir sind von Geräuschen umgeben, die wir nicht nur nicht sofort identifizieren können, sondern die uns beängstigen, da wir deren Ursprung nicht kennen. In dieser Weise beginnt die Musik, sie zielt auf diese lange Betrachtung eines Klangobjektes, das sich sehr langsam verändert. All dies macht etwa die Hälfte der Komposition aus, die indessen viel länger erscheint, so wie die zweite Hälfte viel kürzer wirkt. In Wirklichkeit dauert das Stück genau eine halbe Stunde, deren erste Hälfte dieses Perzeptions-Exerzitium ausmacht: eine weitere und unbeabsichtigte Studie über die Periodizität, die Schwerkraft perceptiver Elemente und die Diskontinuität. Das Nicht-Perceptible in der tiefsten Stille, diese nächtliche Erfahrung von Entfremdung und Identifikation setzt sich fort, wie es vielleicht auch in *Lohengrin* der Fall war, aber dort in märchenhafter Weise. Nach *Lohengrin* habe ich auf das Märchenhafte verzichtet, da unsere Erzählungen nur von äusserster Grausamkeit sein können. Ganz offensichtlich lassen die pathologischen Aspekte der Heiligen, die in gewisser Weise jeder von uns sein könnte, eine geschundene, schwierige Kindheit aufscheinen: das Gefühl von Leiden, von Schwere, von Ersticken.

Ich bitte dich, etwas über «Macbeth», dein nächstes theatralisches Werk, zu sagen, dessen Libretto du nun abgeschlossen hast und dessen Partitur du im nächsten Jahr abfassen willst.

Die Ausarbeitung des Librettos hat insgesamt 26 Jahre gedauert. Es hat mehrere Etappen gebraucht, bis ich zu einer wirklich befriedigenden Fassung des Librettos gekommen bin. Der Text basiert vorwiegend auf Shakespeare. Von den Texten, die nicht von Shakespeare sind, stammt der vielleicht interessanteste von Hegel: eine Jugendliturgie, *Eleusis*, die ich dann verdichtet und umgewandelt habe; es ist der Schluss des Chores. *Macbeth* ist nicht als historisches Drama konzi-

piert, sondern als unsere alltägliche Geschichte der Kette der Macht und des Blutes. Diese unaufhaltsame Kette. Macbeth ist nicht schlechter als seine Vorgänger, als Duncan, so wie er nicht schlechter ist als derjenige, der seinen Posten übernimmt. Wir wohnen einer Art Teufelskreis des Machtwechsels bei, den wir unter zwei Gesichtspunkten betrachten: der eine ist der rituelle Aspekt (des Übergangs der Insignien), der andere der reale (des Mordes und der notwendigen Handlungen für die Ausführung des Mordes). Darin fließt anderes ein: die Aggressivität, welche der kreative Akt beinhaltet. Schlussendlich ist Macbeth jeder von uns, und vielleicht steht Banquo für die musikalischen Idole, die ich Tag für Tag esse, um sie zu zerstören und mich zu ernähren. Vielleicht das Interessanteste und Stärkste am dramaturgischen Aufriss ist, dass nicht von einzelnen Toten gesprochen wird. Für mich bedeutet *Macbeth* alle Toten aller Epochen. Das erschreckte meine Freunde ein bisschen, als ich 1976 begann, derartiges in Umlauf zu setzen; meine Freunde waren etwas verblüfft über meinen Pessimismus. Der Verlauf von 23 Jahren hat aber diese Vision nicht verbessert, im Gegenteil: sie hat sich als schmerzhaft real erwiesen. So habe ich in etwa diese Jahre erlebt. Der Verlust kollektiver Ideale, und damit ein grösseres Bewusstsein, wie schwierig der Diskurs des Künstlers ist. Umso weniger kann man es heute zulassen, dass in irgendeiner Weise verstüsst wird, was die grausamste und unerbittlichste Realität ist, die es gibt, nämlich: Macht und Blut, Macht und Zerschlagung des Anderen sind verflochten, sind ein und dasselbe. Das ist für mich *Macbeth*. Es sind drei Akte von Puccinischer, nicht Wagnerscher Länge. Zwei symmetrische Akte, dazwischen der zentrale Akt, der Akt der Opferung unserer ästhetischen Vorbilder. Erster und dritter Akt sind aufgeteilt in rituelle Tötung und realistischeres Geschehen. Der zweite Akt lässt alle melodramatischen Phantome hervortreten: das Ritual des Banketts mit den Geistern unserer lyrischen Tradition.

Welchen affektiven Kategorien misst du einen besonderen Platz in deinen Werken zu?

Die weibliche Person ist immer im Zentrum der Oper. Stets wird die Welt durch die Augen einer Frau gesehen.

Und worauf beruht das?

Ach, ich weiss nicht; es ist das erste Mal, dass ich daran denke. In *Luci mie traditrici* wird die weibliche Person ermordet. *Andromeda* und *Perseo* berühren sich nicht. Der Zusammenstoss zwischen ihnen ist also ausgeschlossen. Perseus geht, Andromeda schickt ihn weg, sie bevorzugt die Einsamkeit. Doch wenn es wie in *Luci mie traditrici* zur Begegnung mit dem Männlichen kommt, so ereignet sich die Katastrophe, sie wird geopfert. In gewisser Weise wirkt die männliche Präsenz notwendigerweise zwanghaft.

Eros verkörpert den Zwang. Der Ehemann tötet den Liebhaber, der Bedienstete ist ein Spion – als würden wir der Verhärtung sozialer Rollen beiwohnen. In gewissen Sinne also ist die Begegnung mit dem Erotischen tödlich. *Eros und Thanatos?*

Ja, doch auch Eros und Verlust, Zersplitterung, Opfer. Thanatos meint nicht nur Erschöpfung oder Krönung der Erotik, sondern auch wilder Kampf. Meine letzten Werke lassen die Konflikte, die zu Beginn noch als düstere Drohungen zurückgehalten wurden, gleichsam explodieren. Wenn es zur Begegnung kommt, ist es die Katastrophe.

In *Perseo* entsteht der Konflikt aus der durch Perseus vertretenen männlichen Autorität und dem seltsamen erotischen Substitut des Drachens, vielleicht Vertreter der Mutter, der Geliebten oder des Spielgefährten, oder vielleicht gar Überlebender jener mythischen Epoche, in der die

Natur Andromedas Freundin war. Gleichwohl wohnen wir keinem direkten Konflikt der beiden Protagonisten bei, es handelt sich viel eher um einen Konflikt zwischen den Epochen, um momenthafte Überlagerungen, um Kurzschlüsse. Oder besser: um gegenseitige atavistische Intoleranz.

Was ist für dich das Wichtigste beim Realisieren deiner musikalischen Werke?

Das Wichtigste ist, dass meine Werke ebenso lebendig sind wie menschliche Wesen. Einen psychologischen oder dramaturgischen Klon möchte ich keinesfalls produzieren. Einige tun dies, und mit bemerkenswerten Resultaten. Für mich ist dies absolut unmöglich.

Ich gehe von einer starken Intuition aus und versuche zu einer direkten Formulierung dessen zu kommen, was noch nicht existiert. Vielleicht war es dies, was Picasso meinte, als er sagte: «Ich suche nicht, ich finde.» Dies entspricht mir genau, auch wenn ich – auch methodisch – meilenweit von dem entfernt bin, was Picasso tat. Picasso hatte die Fähigkeit zu suchen und zu finden. Ich hingegen habe eine Art Bild dessen vor mir, was ich realisieren muss. Manchmal benötige ich eine nicht voraussehbare Zahl von Jahren, um dahin zu gelangen, doch weiss ich, was wichtig ist und was nicht. Ich kann mich als Künstler gewissermassen vervielfachen, und dies ist gewiss eine meiner Stärken, eine kritische Kraft, die ich ebensogut auch nicht hätte haben können. Manchmal weiss ich, dass ich weiter hätte gehen können, zumal in einigen Libretti. Und ich weiss auch, dass ein Libretto, das einen gewissen Grad an Verfeinerung nicht erreicht, nie zu einem befriedigenden Resultat führen kann.

Ich habe keine Angst vor Inkohärenz, vielmehr vor einer inneren Schwäche eines Werkes. Ein Werk muss einmalig sein. Die Vorstellung von Perfektion ist stereotyp, mechanisch; ich ziehe ihr die Idee der Einmaligkeit vor, denn es geht mir darum, etwas zu schaffen, dass nur sich selbst gleicht. Die Formulierung der Identität.

Für dich ist also jedes Kunstwerk einmalig?

Gewiss. Wenn dies nicht der Fall wäre, hätte mein Leben bestimmt anders ausgesehen. Nachahmung interessiert mich nicht. Mich interessiert, zu andern Sachen zu gelangen. Es ist in etwa, wie wenn ich meine Arche Noah bauen würde. Wenn sie fertig sein wird, werde ich ins Jenseits verreisen und die Arche auf Erden zurücklassen. Jeder baut seine eigene Arche und überlässt sie danach den anderen.

(Aus dem Italienischen von Patrick Müller und Christoph Keller)