

**Salvatore Sciarrinos *La porta della legge*:**  
**Fast ein kreisender Monolog nach Franz Kafka**  
**Eine Untersuchung zum Musiktheaterwerk und zur Rezeption**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät  
der Universität Heidelberg

vorgelegt von:

Clara Samonà

Erstgutachter: Prof. Dr. Silke Leopold

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Heidelberg, 22.01.2018

# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>1. Theoretischer Hintergrund</b> .....	<b>4</b>
1.1 Rezeptionsästhetik .....	6
1.2 Rezeption und Wahrnehmung bei Salvatore Sciarrino .....	10
1.3 Zum Begriff der Literaturoper .....	12
1.4 Zur Frage der Komponierbarkeit des Textes .....	16
1.5 Funktionen der Musik in der Literaturoper .....	21
1.6 Ist Salvatore Sciarrinos <i>La porta della legge</i> eine Literaturoper? .....	26
<b>2. Stille, Ökologie des Klanges, „Hördramaturgie“:</b>	
<b>das Musiktheater Salvatore Sciarrinos</b> .....	<b>30</b>
2.1 Elemente der Komposition und der Musiksprache .....	33
2.2 Salvatore Sciarrinos Musikdramaturgie .....	37
2.2.1 Stilleben und Flüchtigkeit des Lebens in <i>Vanitas</i> .....	39
2.2.2 Musiktheater des Inneren: <i>Lohengrin</i> .....	46
2.2.3 Ein Ehrenmord nach der Lebensgeschichte von Gesualdo da Venosa: <i>Luci mie traditrici</i> .....	56
2.2.4 Der unaufhörliche Zirkel des Bösen: <i>Macbeth. Drei namenlose Akte</i> .....	67
2.2.5 Ein Briefwechsel aus Japan als Musiktheater: <i>Da gelo a gelo</i> .....	89
2.2.6 Das Leben einer Obdachlosen: <i>Superflumina</i> .....	99
<b>3. Franz Kafkas <i>Vor dem Gesetz</i> und seine Deutungsproblematik.....</b>	<b>102</b>
3.1 <i>Vor dem Gesetz</i> als Binnenerzählung im Roman <i>Der Proceß</i> .....	106
3.2 Theologische Deutung des Gesetzes und Verweise auf das Judentum .....	108
3.3 Textimmanente Interpretationen der fünfziger und sechziger Jahre .....	111
3.4 Wirkungsmechanismen des Textes: Einflüsse der Rezeptionsästhetik .....	113
3.5 Psychoanalytische, poststrukturalistische und sozial-politische Ansätze .....	117
3.6 Textanalyse .....	123
3.7 Schlussfolgerungen .....	133
<b>4. Fast ein kreisender Monolog nach Franz Kafka:</b>	
<i>La porta della legge (Quasi un monologo circolare)</i> .....	<b>135</b>
4.1 Das Libretto .....	138
4.2 Zum Musikvokabular .....	145
4.3 Die Vorbereitungsskizzen .....	148

4.4 Die Musik von <i>La porta della legge</i> .....	153
4.4.1 Erste Szene .....	153
4.4.2 Zweite Szene.....	177
4.4.3 Dritte Szene .....	183
<b>5. Die Rezeption von <i>La porta della legge</i> .....</b>	<b>192</b>
5.1 Rezeption in den Print- und digitalen Medien .....	192
5.1.1 Deutschland und die Schweiz.....	195
5.1.2 Vereinigte Staaten .....	197
5.1.3 Italien .....	199
5.2 Empirische Untersuchung: Was sagen die Zuhörer? .....	202
5.3 Auswertung der Umfrage .....	209
<b>Schluss .....</b>	<b>218</b>
<b>Literatur.....</b>	<b>222</b>

## Einleitung

Das Ziel dieser Arbeit ist, Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* (*Quasi un monologo circolare*) (2009) und dessen Werkrezeption zu untersuchen. Die musikwissenschaftliche Analyse, die sowohl den Aufbau des Werkes, die kompositionstechnischen Aspekte sowie die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Musikdramaturgie beinhaltet, wird mit der Untersuchung des Kommunikationspotenzials, der Rezeption und der Wirkung des Werkes auf die Öffentlichkeit kombiniert. Letztere wird einerseits durch die Anwendung der Theorie der Rezeptionsästhetik, andererseits durch die kritische Auseinandersetzung mit der Medienreaktion sowie durch eine Befragung des Publikums durchgeführt. Bei der Umfrage war das Hauptanliegen zu erfahren, ob das Werk, welches durchaus einen stark experimentellen Charakter aufweist, von einem breiteren Publikum wahrgenommen, geschätzt und verstanden wird, auch von Zuhörern, die keine Spezialisten auf dem Gebiet der Neuen Musik sind.

Salvatore Sciarrinos Musiktheaterwerk *La porta della legge* wurde im Auftrag der Wuppertaler Bühne am 25. April 2009 unter der Regie von Johannes Weigand uraufgeführt. Als Vorlage wurde von dem in Sizilien geborenen Komponisten eine weltbekannte Erzählung der deutschen Literatur verwendet: Franz Kafkas *Vor dem Gesetz* (1914).

Über Sciarrino existieren drei zentrale Monografien in italienischer Sprache: Marco Angius', *Come avvicinare il silenzio*, Pietro Misuracas, *Salvatore Sciarrino, Itinerario di un alchimusico* und Gianfranco Vinay, *Parole immagini suoni e silenzi. Il teatro musicale di Salvatore Sciarrino*.<sup>1</sup> Alle drei beschäftigen sich mit der Kompositionstechnik und der Ästhetik Sciarrinos, wobei Gianfranco Vinay seinen Schwerpunkt auf das Musiktheater legt. Darüber hinaus gibt es eine Monografie in französischer Sprache von Grazia Giacco, in welcher sich die Autorin mit dem Begriff „figura“, also dem Bild, in den Kompositionen Sciarrinos auseinandersetzt.<sup>2</sup> Es gibt zahlreiche Artikel über Sciarrinos Werke, Ästhetik und Kompositionstechnik.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*. La musica di Salvatore Sciarrino, Roma 2007; Pietro Misuraca, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico*, Palermo 2008; Gianfranco Vinay, *Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. La drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*, Milano 2010.

<sup>2</sup> Grazia Giacco, *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*, Paris 2001.

<sup>3</sup> Im Folgenden eine Auswahl der Artikel zu Sciarrino: Carlo Carratelli, „Evocare lo spazio interiore“: drammaturgia e simbolica del *Lohengrin*, da Jules Laforgue e Salvatore Sciarrino, in: *Drammaturgia musicale*, 2007, 3, S. 23-53; Gualtiero Dazzi, *Action invisible, drame de l'écouté*, in Gerard Pesson (u. a.), *Dossier Salvatore Sciarrino*, in: *Entretemps*, 9, 1990, S. 117-134; Francesco Giomi/Marco Ligabue, *Gli oggetti sonori incantati di Salvatore Sciarrino, Analisi estetico-cognitiva di Come vengono prodotti gli incantesimi?*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXX, 1996, S. 155-179; Martin Kaltenecker, *L'exploration du blanc*, in: Gerard Pesson (u. a.), *Dossier Salvatore Sciarrino*, in: *Entretemps*, 9, 1990, S. 107-117; Enzo Restagno (Hg.), *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, Torino 2002; Alvisé Vidolin, *I suoni di sintesi nel Perseo e Andromeda di Salvatore Sciarrino*, in: C. De Incontrera (Hg.), *Nell'aria della sera. Il Mediterraneo e la musica*, Monfalcone, Teatro Comunale 1996, S. 355-387; Gianfranco Vinay, *Une liaison dangereuse au Japon*, Opéra National de Paris, 2007, S. 32-37; Christian Utz, *Statische Allegorie und „Sog der Zeit“*. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos *Oper Luci mie traditrici*, in: *Musik & Ästhetik*, 53 (Januar 2010), S. 37-53; Luisa Curinga, *Una con-*

Über *La porta della legge* sind zwei kurze Artikel erschienen, welche im gleichen Jahr der Uraufführung veröffentlicht wurden.<sup>4</sup> In seiner Abhandlung über die Musikdramaturgie Sciarrinos geht Gianfranco Vinay auf das Werk mit einer kurzen Analyse ein. Bisher wurde allerdings keine ausführliche Analyse zu *La porta della legge* veröffentlicht. Der methodische Ansatz der vorliegenden Arbeit setzt sich zum Ziel, die musikwissenschaftliche Arbeit mit der theoretischen und empirischen Untersuchung der Rezeption zu vereinen, und ist zum ersten Mal in Bezug auf Sciarrinos Musik verwendet worden.

Die Arbeit ist folgendermaßen gegliedert:

Im ersten Kapitel wird der theoretische Rahmen der Untersuchung vorgestellt. Hierzu gehört der aktuelle Stand der Forschung zur Rezeptionsästhetik und Literaturoper. Zunächst wird die Theorie der Rezeptionsästhetik aus der Literaturwissenschaft dargestellt, wie diese in der Musikwissenschaft angewendet werden kann. Danach werden Ansätze aus der Forschung zur Literaturoper vorgestellt, deren Thema die Komponierbarkeit von literarischen Texten ist und in denen die Funktionen und die Potenziale der Musik im Vergleich zum Sprechdrama und zur Literatur untersucht werden.

Im zweiten Kapitel erfolgt eine Einführung in die wesentlichen Aspekte der Ästhetik und der Musik Sciarrinos, hauptsächlich auf seine Musiktheaterwerke fokussiert. Zudem werden hier seine Kompositionstechnik, -sprache und -methode vorgestellt.

Das dritte Kapitel beinhaltet eine literaturwissenschaftliche Forschungsübersicht über Franz Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz*. Es wird auf die von den Literaturwissenschaftlern postulierte Mehrdeutigkeit oder gar Undeutbarkeit des Textes eingegangen. Darüber hinaus werden die Hauptmerkmale der Erzählung analysiert.

Das vierte Kapitel ist der Musikanalyse von *La porta della legge* gewidmet. Es wird dargelegt, wie Sciarrino den Text Kafkas für sein Werk umwandelt und die Erzählung in einem Musiktheaterwerk vertont wird. In diesem zentralen Kapitel wird zudem auf die Methoden der Literaturoperforschung eingegangen.

Im fünften Kapitel befindet sich eine Analyse der Rezeption durch die Medien. Zudem werden die Ergebnisse einer an das Opernpublikum gerichteten Umfrage über *La porta della legge* dargelegt. Somit wird die Rezeptionsästhetik mit einer empirischen Forschungsfrage kombiniert, welche die Wirkung des Werkes Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* anhand einer Stichprobe des Publikums aufzeigt. Zweck der Umfrage war, zunächst zu erfahren, welche

---

versazione con Salvatore Sciarrino, in: Enzo Restagno (Hg.), *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, Torino, Settembre Musica, 2002, S. 77-95.

<sup>4</sup> Rainer Nonnenmann, *Mythischer Eingang in selbstverschuldete Unmündigkeit. Salvatore Sciarrinos existentielle Tragödie *La porta della legge**, *Neue Zeitschrift für Musik*, 170 (4) 2009, S. 28-31; Maria Kostakeva, *Es ist möglich. Jetzt aber nicht, Uraufführung von Salvatore Sciarrino in Wuppertal*, 170 (3) 2009, S. 83-83.

Eindrücke das Publikum vom Stück hatte und ob die Teilnehmer der Studie einen Zugang dazu fanden. Als zweiter Schritt wurde der Erwartungshorizont der Zuhörer rekonstruiert. Es wurde bestimmt, wie viele Teilnehmer die Erzählung *Vor dem Gesetz* bereits kannten und inwieweit diese Kenntnisse ihre Wahrnehmung des Stückes beeinflusst haben. Im dritten Schritt wurde festgestellt, ob die Zuhörer eine politische Botschaft in dem Werk wahrgenommen haben.

# 1. Theoretischer Hintergrund

Im Folgenden sollen die theoretischen Ansätze vorgestellt werden, welche dieser Arbeit zugrunde liegen: die Theorie der Rezeptionsästhetik sowie die Diskussion über die Literaturoper. In der Rezeptionsästhetik ist eine neue Auffassung des Werkes zentral. Es wird nicht mehr als unveränderliches Objekt betrachtet, bei dem nur die Absicht des Autors zählt. Das Gewicht wird vielmehr auf das Moment der Rezeption bei der sogenannten „Aktualisierung“ bzw. „Konkretisierung“ des Werkes gelegt. Dieser Prozess ist so vielfältig wie die verschiedenen Auffassungen der Rezipienten und dem geschichtlichen Wandel unterworfen. Die Wendung zur Rezeptions- und Wirkungsästhetik beabsichtigt, den gesellschaftlichen und kommunikativen Funktionen der Kunst mehr Gewicht zu geben. Der Wandel in Richtung Rezeptionsästhetik wurde von Umberto Eco sehr passend erfasst:

„Einerseits ist ein Kunstwerk nämlich ein Objekt, in dem sein Schöpfer ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert hat, daß jeder mögliche Konsument [...] das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form nachverstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine geschlossene Form und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein (ein Verkehrsschild dagegen kann ohne Irrtum nur in einem einzigen Sinne aufgefaßt werden und hört, wenn es phantasiehaft umgedeutet wird auf, dieses Signalschild mit seiner besonderen Bedeutung zu sein). In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und geschlossene Form, doch auch offen, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzible Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation,

da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.“<sup>5</sup>

Obwohl die Rezeptionsästhetik innerhalb der Literaturtheorie und -wissenschaft entstanden ist, gibt es viele Aspekte, die in der Musikwissenschaft anzuwenden sind. Es gibt in der Musikwissenschaft zahlreiche Studien, die sich dem Thema Rezeptionsästhetik widmen und sowohl die Möglichkeiten der Anwendung als auch die fachspezifischen Differenzen untersuchen.<sup>6</sup> Obwohl das musikalische Werk ebenso wie das literarische die Sprache beinhalten kann, wie es beispielsweise bei Vokalmusik, Musiktheater und Oper der Fall ist, liegt der Unterschied darin, dass die Musik im Vergleich zu sprachlichen Zeichen nicht unmittelbar mit einem Bezeichneten zu verbinden ist und ein komplexeres Wirkungspotenzial hat.

Zentral in dieser Untersuchung ist die Musikanalyse von *La porta della legge* unter musikwissenschaftlichen Kriterien. Eine davon ist die Frage der Gattung. Die Frage danach führte zu einer Debatte, welche das Musiktheaterwerk des 20. bis 21. Jahrhunderts geprägt hat und wichtige Werkzeuge für die Werkanalyse in Bezug auf die Beziehung zwischen literarischer Vorlage und Musiktheaterwerk – also zwischen Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz* und Sciarrinos *La porta della legge* – liefert. Die Wahl einer etablierten und weltberühmten literarischen Vorlage wie Franz Kafkas *Vor dem Gesetz* ist als Herausforderung zu betrachten. Was in der Oper des 19. Jahrhunderts gängige Praxis war – die Verwandlung eines literarischen Textes in ein operntaugliches Libretto – war ab dem 20. Jahrhundert nicht mehr so selbstverständlich. Diese Verwandlung erfordert zum Beispiel die Erhaltung der Qualität des Textes. Im Folgenden werden die wichtigsten Themen in der Diskussion über das Musiktheater des 20. Jahrhunderts und insbesondere in Bezug auf die Form Literaturoper erläutert. Es geht außerdem um die Frage, welche Funktionen die Musik in der Oper innehat, was diese über Text und Sprache hinaus auszudrücken vermag und was die Zusammenkunft in dem musikalischen „Drama“ von Musik, Sprache und Handlung hervorbringt. Die Anwendung der Erkenntnisse zur Literaturoper auf die Musikanalyse erhellt darüber hinaus die Rolle der Musik in der Gattung Musiktheater und gibt Aufschluss über die „Komponierbarkeit“ eines literarischen Textes. Die daraus resultierenden Ergebnisse werden in dieser Untersuchung als Werkzeuge für die Musikanalyse von *La porta della legge* verwendet. Darüber hinaus wird auf die Frage eingegangen, ob es sich bei dem Werk Sciarrinos um eine Literaturoper handelt.

---

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977, S. 30.

<sup>6</sup> Für eine Übersicht über den Stand der Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft siehe: Klaus Kropfnger, *Rezeptionsforschung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, Bd. 8, Sp. 200-223.



## 1.1 Rezeptionsästhetik

In seiner Theorie über die Wirkungsstruktur des Textes hat Wolfgang Iser die sogenannten „Leerstellen“ im literarischen Text als die „Orte“ der Rezeption aufgefasst.<sup>7</sup> Je weniger ein Text determiniert ist, desto mehr ist der Leser an seiner Sinnkonstitution beteiligt. Es sind die Unbestimmtheiten im Text, welche die interpretatorische Aktivität des Lesers fördern. Aus dieser Erkenntnis heraus leitet Iser seine Theorie des impliziten Lesers ab. Seine Theorie der Rezeptionsästhetik ist nicht auf den empirischen Leser bezogen und nicht auf den individuellen Geschmack reduzierbar, sondern setzt einen „idealen“ Leser voraus, an den sich der Text wendet. Im musikalischen Werk sind ebenfalls „Leerstellen“ zu finden und können beispielsweise in strukturellen Abweichungen innerhalb einer Gattung, in Anspielungen an andere Werke oder in symmetrischen Strukturen manifest werden. Der musikalische Sinn kann sich also in dem Zusammenspiel zwischen den sichtbaren Strukturen des Werkes und den „Leerstellen“ ergeben. Durch das Erkennen solcher Zusammenspiele ist es für den Zuhörer möglich, eine gewisse Interpretationsrichtung einzuschlagen.<sup>8</sup>

Ein weiterer Aspekt der Rezeptionsästhetik betrifft die Bedingungen der Rezeption eines Werkes: In welchem Kontext steht es, welche Vorkenntnisse hat der Rezipient und ermöglichen diese eine adäquate Rezeption des Werkes? Insbesondere Wolfgang Iser setzt den Akzent auf eine adäquate Rezeption des Werkes und entwickelt, wie oben erwähnt, die Instanz eines idealen bzw. impliziten Lesers, an den sich die Wirkung und Appellstruktur des Textes richtet.<sup>9</sup> Iser hat also das Konzept des impliziten Lesers stark von der empirischen Leserschaft abgegrenzt. Er sieht den impliziten Leser als eine Instanz, die sich, genauso wie der implizite Autor, im Text selbst befindet. Von empirischerer Natur ist der von Stanley Fish entwickelte Begriff des Informed Reader.<sup>10</sup> Fish ist einer der Hauptvertreter der nordamerikanischen literaturwissenschaftlichen Schule „Reader Response Criticism“, die sich an der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule orientiert, zu der unter anderem Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser gehören. Während Isers Idee des impliziten Lesers letzten Endes auch ein Produkt der auktorialen Leservorstellungen ist, ist der „Informed Reader“ vom Autor und vom Werk autonom. Fish definiert die Eigenschaften des „informierten Lesers“ wie folgt:

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1974; Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975; Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*, München 1972.

<sup>8</sup> Siehe dazu Rainer Cadenbach, *Der implizite Hörer? Zum Begriff einer „Rezeptionsästhetik“ als musikwissenschaftliche Disziplin*, in: Hermann Danuer/Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 133-164; Helga de la Motte-Haber/Reinhard Kopiez, *Der Hörer als Interpret*, Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt am Main 1995.

<sup>9</sup> Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*.

<sup>10</sup> Stanley E. Fish, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge: Harvard, 1980.

1. Er ist jemand, der die Sprache des Textes versteht und beherrscht.
2. Er besitzt die semantischen Kenntnisse und kennt die kommunikativen Konventionen, die ihm das Verständnis des Textes ermöglichen.
3. Er besitzt literarische Kompetenzen, die ihm ermöglichen, den Text „angemessen“ zu deuten.

Obwohl auch Fishs Idee vom „Informed Reader“ eine ideale Bedingung der Rezeption voraussetzt, bezieht sich der Begriff dennoch mehr auf reell existierende Rezipienten, als es in der Theorie des „impliziten Lesers“ der Fall ist. Letztere hat in der Musikwissenschaft die Diskussion ausgelöst, ob es einen impliziten Hörer auch im musikalischen Werk geben kann, und zwar, ob es schon in der Struktur der Musik einen impliziten Zuhörer geben kann.<sup>11</sup> Iser's „Leerstellen“ im musikalischen Werk zu erkennen bedeutet, die Aufmerksamkeit auf die Struktur- und Formbrüche zu lenken, in denen an das Assoziationsvermögen des Zuhörers appelliert wird. Wenn man die Theorie des „Informed Reader“ auf die musikalische Rezeption überträgt, bedeutet dies, dass der ideale Zuhörer die nötigen Kompetenzen besitzt, um „Neue Musik“ angemessen zu deuten. Natürlich gibt es Zuhörer, die durch Bildung und Kenntnisse einen leichteren Zugang haben. Eine sich spontan aufdrängende Frage ist jedoch: Ist eine Expertise in „Neuer Musik“ unbedingt notwendig, um das Werk zu verstehen? Oder ist eine offene Haltung gegenüber dem Werk ausreichend, zusammen mit der Bereitschaft, sich etwas Neuem anzunähern? In dieser Arbeit wird gezeigt, dass Zuhörer, die keine besondere Kenntnis über „Neue Musik“ besitzen, durchaus Zugang zu Sciarrinos Werk finden. Dies wird anhand einer Untersuchung durch einen Fragebogen deutlich (siehe 5. Kapitel).

Zwar können die ausgebildeten Zuhörer struktur- und formbezogene Aspekte erkennen. Vorkenntnisse der Musikgeschichte, der Gattung und der Kompositionsmittel erlauben ihnen, durch Vergleiche mit anderen Werken und eine Analyse viele Aufschlüsse über das Werk zu erhalten. Andererseits können Zuhörer, die keine Expertise in „Neuer Musik“ mitbringen, durch ihre Erfahrung und Kompetenzen andere Aspekte entdecken, die in Bezug auf das Werk durchaus plausibel sind. Aufschluss darüber gibt die Theorie des „Erwartungshorizontes“.<sup>12</sup> Der von

---

<sup>11</sup> Siehe dazu Rainer Cadenbach, *Der implizite Hörer? Zum Begriff einer „Rezeptionsästhetik“ als musikwissenschaftliche Disziplin*, S. 133-164.

<sup>12</sup> Vgl. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation für die Literaturwissenschaft*, in: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, S. 126-162. In seinem Aufsatz, welcher für eine neue Literaturgeschichte, die die Rezeptionsästhetik berücksichtigt, plädiert, definiert Jauss das Publikum als „geschichtsbildende Energie“, S. 167.

Hans Robert Jauß geprägte Begriff „Erwartungshorizont“ bezieht sich auf ein „objektivierbares Bezugssystem der Erwartung“, welches im historischen Augenblick des Erscheinens eines Werkes feststellbar ist.<sup>13</sup> Der „Erwartungshorizont“ der Rezipienten in Bezug auf ein literarisches Werk ergibt sich, laut Jauß, aus „dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke und aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache“<sup>14</sup>. Die Theorie des Erwartungshorizontes aus der Literaturwissenschaft lässt sich auf ein musikalisches Werk übertragen. In Bezug auf Sciarrinos *La porta della legge* wurden in dieser Untersuchung folgende Beobachtungen als Hypothesen zum Erwartungshorizont der Rezipienten angenommen:

Der erste Rezeptionsprozess geschieht in der Komposition selbst. Salvatore Sciarrino rezipiert die Erzählung Kafkas *Vor dem Gesetz* und verwandelt sie in ein musikalisch unabhängiges Werk. Sciarrino hat Kafka nicht in der Originalsprache, sondern in einer italienischen Übersetzung gelesen.<sup>15</sup> Er assoziiert die Inhalte der Erzählung mit seiner persönlichen Erfahrung und verbindet sie, wie er in seinem Vorwort zur Partitur schreibt, mit einer gesellschaftlichen und politischen Lage in seinem Heimatland Italien. Das Werk wurde jedoch nicht in Italien, sondern in Deutschland uraufgeführt.

Das in italienischer Sprache komponierte Musiktheater zu Kafkas *Vor dem Gesetz* wurde von einem deutschen Publikum rezipiert. Da Kafka zu den Hauptautoren der modernen deutschen Literatur gehört, war anzunehmen, dass die Zuhörer mit dem literarischen Werk Kafkas vertraut sind oder die Erzählung *Vor dem Gesetz* in der Originalsprache kennen, was sich durch die Ergebnisse des Fragebogens bestätigen lässt. Die Zuhörer haben also eigene Rückschlüsse und Meinungen darüber, möglicherweise kennen sie die prominentesten Deutungen aus der Literaturwissenschaft über das Werk. Dies bedeutet aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive, dass sie Vorkenntnisse hatten, die ihren „Erwartungshorizont“ bilden. Sciarrino hat in seinem Werk die italienische Sprache verwendet, obwohl die Originalvorlage auf Deutsch ist. Italienisch ist jedoch die Sprache der italienischen Oper und wird deshalb im Kontext eines Opernhauses nicht unbedingt als fremdes Element aufgefasst. Das Publikum ist mit der Gattung Oper vertraut und kann damit formale Merkmale und Inhalte vergleichen bzw. Veränderungen und Erneuerungen feststellen.

In der Untersuchung wurde als Hypothese angenommen, dass das Vorwort des Komponisten die Wahrnehmung und den Diskurs über das Werk beeinflusst hat. Im Vorwort hat Sciarrino eine Kritik an der italienischen Bürokratie sowie der politischen und gesellschaftlichen Lage

---

<sup>13</sup> Ebenda, S. 126-162.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>15</sup> Die Skizze mit den Anmerkungen Sciarrinos zu der in italienischer Sprache übersetzten Erzählung befindet sich in der Paul Sacher Stiftung (Basel) in der Sammlung „Sciarrino“.

Italiens geäußert. Diese deckt freilich nicht die Bedeutung und die Erfahrung des musikalischen Werkes in all seinen Aspekten ab, wurde jedoch sowohl von den Medien als auch von den Kritikern wahrgenommen und erwähnt. Das Vorwort des Komponisten befand sich im Programm-saal der Uraufführung und wurde vom Italienischen ins Deutsche übersetzt. Diese Interpretationsrichtung der Erzählung mag dem deutschen Publikum neu erschienen sein. Aus all diesen Elementen entsteht eine Art „Kette“ der Rezeptionsprozesse. Was geschieht in all diesen Prozessen? Welche Art von Kommunikation und künstlerischer Vermittlung entsteht?

Ein weiterer Aspekt der musikalischen Rezeptionstheorie ist die Möglichkeit, Musik als geschriebenen Text aufzufassen. In der Rezeption des musikalischen Werkes sind zwei „Momente“ der Rezeption möglich:<sup>16</sup> das Hören der Musik und das Lesen der Partitur. Diese Momente können nacheinander oder gleichzeitig geschehen. Es gibt Aspekte der Musik, die sich erst durch ihre klangliche Verwirklichung entfalten. Eine davon ist die Erfahrung der Musik als Zeitkunst. Die Analyse der Partitur kann jedoch Erkenntnisse zur Struktur liefern, die beim Zuhören möglicherweise entgangen sind. Wie Klaus Kropfingert schreibt: „Die lebendige Zeiterfahrung scheint [...] das notwendige Komplement der rein auf den Text gestützten musikalischen Erfahrung zu sein. Beide ergänzen sich, sind wechselseitig aufeinander bezogen, und zwar mit Blick auf das, was die Komposition, was das musikalische Werk konstituiert.“<sup>17</sup> In der Rezeptionsforschung der Musikwissenschaft wurde darauf hingewiesen, dass die Analyse der Partitur genauso eine fundamentale Möglichkeit der Rezeption sein kann wie das Hören der Musik selbst. Es kann also mehrere Stufen des Rezeptionsprozesses sowie verschiedene Kontexte geben: Die Rezeption des Werkes kann „live“, im Theater oder im Konzertsaal geschehen, aber auch durch wiederholtes Anhören einer Aufnahme in Verbindung mit dem Lesen der Partitur.

---

<sup>16</sup> Carl Dahlhaus, Musik als Text, S. 14, in: Günter Schnitzler (Hg.), Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen, Stuttgart 1979, S. 11-29.

<sup>17</sup> Klaus Kropfingert, Überlegungen zum Werkbegriff, S. 116, in: Hermann Danuer/Friedhelm Krummacher (Hg.), Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft, Laaber 1991, S. 115-132.

## 1.2 Rezeption und Wahrnehmung bei Salvatore Sciarrino

Jenseits einer eher kognitiven Rezeption des Sinnes und der Bedeutung des Werkes spielt bei Sciarrino die „sinnliche“ Wahrnehmung der Musik eine fundamentale Rolle. Deshalb soll an dieser Stelle erläutert werden, was der Komponist unter Rezeption versteht und was seine Musik von den Rezipienten fordert. Die „sinnliche“ Komponente der Musik, und zwar ihre klangliche Beschaffenheit und ihre Körperlichkeit, hat bei Sciarrino fast mehr Bedeutung als die strukturellen Aspekte. In Sciarrinos Ästhetik des „Hörens“ tritt die Wahrnehmung des Klanges in den Vordergrund. Selbst das Komponieren an sich setzt einen Prozess der Wahrnehmung voraus. Sciarrino beschreibt das Komponieren als das Hineingehen in einen „Hörraum“, in dem man sich befinden möchte. Er betont die Wichtigkeit der Wahrnehmung in seinem Kompositionsverfahren. Nicht nur das Ohr, sondern auch die anderen Sinne sollen aufgeweckt werden.<sup>18</sup>

Salvatore Sciarrino, der sich selbst als Autodidakt definiert, hat aufgrund seiner Meinung über die Komposition immer eine gewisse Distanz zu den Hauptströmungen der zeitgenössischen Musik geäußert, insbesondere gegenüber der Darmstädter Schule.<sup>19</sup> Sciarrinos Musik gehört zu einer „ästhetischen Wende“, welche die Neue Musik ab Ende der 1960er Jahre betrifft und den Schwerpunkt auf die Rezeption verlagert.<sup>20</sup>

Im Gegensatz zu den starken Tendenzen zum Strukturalismus der Darmstädter Avantgarde in den 1950er Jahren, wurde die Aufmerksamkeit der Komponisten ab den 1960er und zunehmend in den 1970er Jahren auf die kognitiven Prozesse gerichtet, welche die Wahrnehmung bedingen und somit das Zuhören als ein Bestandteil der Kompositionsmethode integrieren. Der Begriff des offenen Kunstwerkes wurde zum Terrain für die Entstehung vieler experimenteller Werke. Die Rezeption wurde zum Bestandteil des kreativen Prozesses, welcher im Grunde durch die Zahl der potenziellen Zuhörer immer wieder erneuert wird.

Die Wendung zur Rezeption und zum Hören spielt bei Sciarrinos Ästhetik eine große Rolle. Er führt den Begriff „Ecologia del suono“ (Ökologie des Klanges) ein. Die Ökologie des Klanges beschreibt die Beziehung der Musik und der akustischen Umwelt zum Hörer. Die akustische Umwelt ist die Gesamtheit der Klänge, die ein Mensch in seiner Umwelt wahrnehmen kann. Zum anderen legt er die idealen Bedingungen der Rezeption fest. Um einen Zugang zu seiner Musik und zur Musik im Allgemeinen zu finden, soll ein neues, achtsames Bewusstsein gegen-

---

<sup>18</sup> Salvatore Sciarrino, *Della composizione, L'invenzione di un mondo sonoro*, in: [www.salvatoresciarrino.eu](http://www.salvatoresciarrino.eu), Zugriff am 10.12.2017.

<sup>19</sup> Siehe dazu Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una „composizione dell'ascolto*, Dissertation, Università degli Studi di Trento und Université Paris Sorbonne, 2006, S. 7-66, [http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi\\_Carratelli.pdf](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf), Stand 12.12.2017.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 7.

über der eigenen klanglichen Umwelt entwickelt werden, ein „ökologisches Zuhören“. Für Sciarrino hat dies auch eine politische und gesellschaftliche Bedeutung. Die Umweltverschmutzung findet für ihn auch auf einer klanglichen Ebene statt und besteht aus dem Chaos der Geräusche im Alltag. Die kontinuierliche klangliche „Bombardierung“ hat für Sciarrino eine „Betäubung“ bei vielen Menschen verursacht und dazu geführt, dass sie nicht mehr in der Lage sind, richtig wahrzunehmen. Seiner Meinung nach soll zuerst diese Betäubung abgeschafft und eine Rückkehr zu einer gewissen „Jungfräulichkeit“ des Ohrs gefördert werden.

„Es ist notwendig, das Ohr von den Verkrustungen zu befreien, es von der Betäubung zu reparieren und zu restaurieren. Es sind allerdings die Konditionierungen, die den Geist unempfindlich machen und das Ohr bis zur Taubheit verschließen.“<sup>21</sup>

Das achtsame Zuhören ist in der modernen Welt, in der das Bildhafte und das Visuelle viel mehr Bedeutung erlangt haben, eine schwierigere Aufgabe geworden, besonders, da es einen hohen Grad an Aufmerksamkeit erfordert. Sciarrino fordert von seinen Zuhörern in gewisser Hinsicht eine stetige Übung, welche zu einer Schärfung der klanglichen Wahrnehmung und einer Präsenz im jetzigen Augenblick führen soll. Die Stille bzw. die immer fortschreitende Annäherung an die Stille stellt für Sciarrino das geeignetste Mittel dar, um das aufmerksame Hinhören zu fördern.<sup>22</sup> Andere Elemente, die den sinnlichen Aspekt unterstreichen, sind Klangfarben und Dynamik, welche in der Musik Sciarrinos ebenfalls eine erhebliche Rolle spielen. Die Stille ermöglicht verschiedene Erfahrungen. Sie ist in erster Linie ein Raum, der viele Möglichkeiten öffnen kann. Sie erweitert und beruhigt das Bewusstsein und kann die Wahrnehmung der Zeit ausdehnen. Die innerliche Stille erlaubt, ganz neue Klänge wahrzunehmen und bewusster hineinzuhören. Der Zuhörer wird dazu veranlasst, leise und entfernte Klänge zu hören, welche ansonsten nicht bewusst wahrgenommen werden. Ein Werk mit hoher Dynamik zu rezipieren, in dem feine klangliche Nuancen und Klänge mit progressiver Annäherung an die Stille wahrgenommen werden, bedeutet, im Rezipienten eine Transformation dahingehend zu bewirken, aufmerksamer und wacher zu werden. In dieser Hinsicht hat das ökologische Zuhören für Sciarrino etwas Pädagogisches. Zuhören ist erlernbar, eine Fähigkeit, die trainiert werden kann. Ökologisches Hören des Klanges setzt eine gewisse Entleerung des Inneren voraus, um Raum für etwas Neues oder Unbekanntes zu schaffen. Es setzt auch die Fähigkeit voraus, kreativ zuzuhören und aktiv am Prozess der Rezeption teilzuhaben. Dazu schreibt Sciarrino:

---

<sup>21</sup> Salvatore Sciarrino, *Carte da suono* (1981-2001), Milano 2002, S. 249.

<sup>22</sup> Vgl. Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*.

„Wer das Zuhören selbst formt und die Bilder des Zuhörens erzeugt, wird die ästhetische Erfahrung in eine Form der Selbst- und der Welterkenntnis verwandeln können.“<sup>23</sup>

Ökologie des Klanges bedeutet aber auch eine innige Verbindung zwischen Naturphänomenen und Musik. Oft glaubt der Zuhörer beispielsweise zu Recht, in der Musik Sciarrinos das Gezirpe von Grillen, den Ruf eines Vogels, die Helligkeit des Mondlichtes oder das Ein- und Ausatmen zu erkennen. Es handelt sich jedoch nicht um eine bloße Nachahmung der äußeren Klänge, sondern um eine verinnerlichte Beziehung zur klanglichen Umwelt, die in eine Musiksprache verwandelt wird.

### 1.3 Zum Begriff der Literaturoper

Obwohl die meisten Musikhistoriker Literaturoper als die vorherrschende Operngattung des 20. Jahrhunderts bezeichnen, ist deren Definition alles andere als klar. Die Diskussion um den Begriff ist bis heute sehr lebhaft und nicht abgeschlossen. Wie das Wort bereits besagt, ist die Literaturoper eine Gattung des Musiktheaters, die „besondere Affinität zum literarischen Text“<sup>24</sup> aufweist. Im Grunde beruht die Diskussion über Literaturoper auf einem Thema, welches die Gattung Oper seit ihrer Geburt prägt, und zwar auf dem Streit über die Vorrangigkeit von Musik und Text bzw. Drama: Wie der Komponist Willibald Gluck 1769 in seinem Vorwort zu *Alceste* schrieb, ob es die „*wahre Aufgabe der Musik der Dichtung zu dienen*“ sei, bzw., ob die Poesie bei einer Oper „*der Musik gehorsame Tochter seyn*“ müsse, wie Wolfgang Amadeus Mozart 1781 in einem Brief an seinen Vater schrieb.<sup>25</sup>

In seinem Handbuch zur Musik des 20. Jahrhunderts beschreibt H. Danuser die Literaturoper als eine Gattung des Musiktheaters, in welcher ein Drama des Sprechtheaters mit wenigen Veränderungen und Eingriffen als zugrunde liegender Text dient.<sup>26</sup> Diese enge Definition schließt jedoch viele Werke aus, die ebenso als Literaturopern bezeichnet werden, welche eine epische Textvorlage wie Roman, Erzählung, Märchen, Mythen o. Ä. haben.<sup>27</sup> Eine andere Möglichkeit der Literaturoper sieht Danuser in den Werken, die aus einer engen und geglückten

---

<sup>23</sup> Ebenda, S. 249.

<sup>24</sup> Almut Ullrich, *Die „Literaturoper“ von 1970-1990: Texte und Tendenzen*, Wilhelmshaven 1991, S. 17.

<sup>25</sup> Vgl. Michael Zimmermann, *Padrona la serva?*, Text und Musik im 19. und im 20. Jahrhundert, in: Sigrid Wiesmann, *Für und wider die Literaturoper*, Laaber 1992, S. 13-25.

<sup>26</sup> Zu dem Problem der Definition der Literaturoper vgl. Carl Dahlhaus, *Vom Musiktheater zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München/Salzburg 1983.

<sup>27</sup> Siehe dazu Almut Ullrich, *Die „Literaturoper“ von 1970-1990*, S. 17-22.

Zusammenarbeit zwischen einem Komponisten und einem Dichter entstanden sind. Berühmte Beispiele dafür sind die Zusammenarbeit von Richard Strauss mit Hugo von Hoffmannsthal, Igor Strawinsky mit Wystan H. Auden oder Hans Werner Henze mit Ingeborg Bachmann. Mehr Klarheit über den Unterschied zwischen Literaturoper und klassischer Oper liefert die Definition von Petersen und Winter:

„Der Terminus „Literaturoper“ bezeichnet eine Sonderform des Musiktheaters, bei der das Libretto auf einem bereits vorliegenden Text (Drama, Erzählung) basiert, dessen sprachliche, semantische und ästhetische Struktur in einen musikalisch-dramatischen Text (Opernpartitur) eingeht und dort als Strukturschicht kenntlich bleibt.“<sup>28</sup>

Carl Dahlhaus definiert als generelles Wesen der Literaturoper einen „gesteigerten und im Wesen der Neuen Musik begründeten literarischen Anspruch“<sup>29</sup>. Dies ist für ihn die Besonderheit, welche die Literaturoper von der Oper des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Im 19. Jahrhundert war das Libretto ein Text, der eine Dienstleistung vollbrachte: Seine Fabel, seine Struktur und seine Sprache mussten lediglich der Entfaltung der Musik dienen. Dabei wurde die literarische Vorlage stark verändert, um eine Opernstruktur zu schaffen und den Bedürfnissen des Komponisten entgegenzukommen.

Aus diesem Grund wurde das Libretto auch auf ungerechte Art und Weise als eine Gattung von schlechter dichterischer Qualität abgestempelt. Diese mangelnde Qualität drückte sich laut einer verbreiteten Meinung oft in einer überladenen und archaischen Sprache und in Ungereimtheiten in der Fabel aus.<sup>30</sup> In den letzten 30 Jahren wurde das Libretto in der literaturwissenschaftlichen Forschung als eine „funktionelle“ literarische Gattung rehabilitiert.<sup>31</sup>

In seinen Aufsätzen über die Literaturoper sieht Dahlhaus in dem Musikdrama Richard Wagners eher als in der Oper die Gattung, die eine enge Verwandtschaft zur Literaturoper aufweist. Auf die oben gestellte Frage in der Debatte, ob die Musik der Dichtung „Dienerin“ sein muss oder umgekehrt, gab Richard Wagner einer dritten Instanz das Gewicht: und zwar dem Drama. Wagner sprengte die geschlossenen Strukturen der Oper zugunsten einer eher offenen und durchkomponierten Form. Durch die Rezeption von Wagners Musikdrama und die damit verbundene

---

<sup>28</sup> Peter Petersen/Hans-Gerd Winter, Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur „Literaturoper“, in: Dieslb. (Hg.), Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1997, S. 6-31.

<sup>29</sup> Carl Dahlhaus, Vom Musiktheater zur Literaturoper, S. 230.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 230.

<sup>31</sup> Zur literaturwissenschaftlichen Librettologie vgl. Albert Gier (Hg.), Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung, Heidelberg 1986; Albert Gier, Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Darmstadt 1998.



„musikalische Prosa“ wurde laut Dahlhaus der Weg zu den ersten Literaturopern gebahnt: Richard Strauss' *Salome* (1891), welche auf Oscar Wildes gleichnamigem Drama basiert, und Claude Debussys *Péleas et Melisande* (1902), welches fast wörtlich auf dem gleichnamigen Schauspiel Maurice Maeterlinks basiert.<sup>32</sup>

Der Oper wurde im 20. Jahrhundert, besonders von den Komponisten der Neuen Musik, misstraut und sie wurde als eine – im negativen Sinne – „bürgerliche“ und obsoletere Gattung betrachtet. Dies drückte sich zum Beispiel in der zunehmenden Skepsis der Komponisten gegenüber dem lyrischen Gesang aus. Arnold Schönberg entwickelte die Form des Sprechgesanges, die er vor allem in seinem Werk *Pierrot Lunaire* und teilweise in der Oper *Moses und Aaron* anwendet. Der Sprechgesang charakterisiert auch Alban Bergs Opern *Wozzeck* und *Lulu*. Die Experimente im Feld der Gesangskomposition wurden im Rahmen des Serialismus durch die grundsätzlichen Zweifel an dem kommunikativen Potenzial der Sprache weiterhin radikalisiert. Luigi Nono fragmentierte den Text in einzelne Phoneme, die unter seriellen Reihen permutiert wurden, sodass dieser bis zur Unkenntlichkeit verfremdet wurde. Der Textsinn verlor zunehmend an Bedeutung zugunsten der klanglichen Laute und ihrer Beschaffenheit, welche zum klanglichen Kompositionsmaterial wurden. Das gestische Ausdrucksvermögen erhielt mehr Bedeutung als die Sprache selbst. Andererseits wurde die konventionelle Oper durch aufsehenerregende Beispiele wie *Aventures* (1962) und *Nouvelles Aventures* (1965) von György Ligeti und die sogenannte Anti-Oper *Staatstheater* (1971) von Mauricio Kagel parodiert und humorvoll betrachtet.

Obwohl die Oper häufig für tot erklärt wurde, erlebte gerade das 20. Jahrhundert eine Blüte der Produktion von Musiktheater und Literaturoper.<sup>33</sup> Auch in der Neuen Musik wurde in diesem Bereich viel experimentiert. Aufgrund der Traditionskrise der Oper ab den 1950er Jahren stellten sich Musikhistoriker die Frage, ob die Literaturoper aus dem Bedürfnis entstanden ist, die Oper wiederzubeleben und ihr gleichzeitig durch die Vertonung prominenter literarischer Vorlagen ohne große Veränderungen eine gewisse Daseinsberechtigung zu verleihen. Ein weiterer Grund für diese Blüte wurde auch in einem erhöhten literarischen Anspruch seitens der Komponisten vermutet. „Literaturoper als Gattungsbegriff möchte Vereinigung von literarischem und musikalischem Kunstwerk zu höherer gemeinsamer Wirkung sein“, schreibt A. Ullrich über die Literaturoper der 1970er bis 1990er Jahre.<sup>34</sup> Andere sehen sogar einen Wandel in der Funktion des Musiktheaters: Während in der Oper der Ausdruck der Affekte im Vordergrund stand, sei Musiktheater im 20. Jahrhundert „Träger von Erkenntnissen, Reflexionen, Anrufen

---

<sup>32</sup> Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1983, S. 230-231.

<sup>33</sup> Vgl. Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 7 Laaber 1984, S. 352.

<sup>34</sup> Almut Ullrich, *Die „Literaturoper“ von 1970-1990*, S. 53.

und Mahnungen, denen die Musik eine erhöhte Ausdruckskraft verleiht“<sup>35</sup>.

Das Zusammenkommen von literarischem Text und Musik kann jedoch nicht ohne eine gegenseitige Anpassung geschehen. Selbst wenn anerkannte und berühmte Dichter mit Komponisten zusammenarbeiteten, wie zum Beispiel Hugo von Hoffmannstahl/Richard Strauss, Maurice Maeterlink/Claude Debussy oder Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze, musste der Dichter feststellen, dass die Sprache so verändert werden muss, dass sie ein Vehikel für die Musik darstellen kann, und musikalische Mittel eine Möglichkeit bieten, literarische Grenzen zu überwinden.<sup>36</sup>

Also geht es auch im Fall der Literaturoper nicht einfach um eine musikalische „Übersetzung“ der Literatur, sondern um ein völlig unabhängiges neues Kunstwerk, in dem zwei Künste sich gegenseitig erhellen. In Bezug auf Sciarrinos *La porta della legge* wäre es daher falsch, das Werk lediglich als eine Umsetzung des literarischen Werkes anzusehen.

Wie definiert man aber letzten Endes eine Literaturoper, wenn im Grunde die Dichtung genauso wie in der Oper des 19. Jahrhunderts passend für die Musik verändert werden muss? Wissenschaftler einigen sich darauf, dass der Unterschied, welcher die Literaturoper ausmacht, darin besteht, dass das literarische Werk in der Sprache und Form möglichst unverändert bleibt. Diese Tatsache wird im Grunde genommen auch von der Flexibilität der Neuen Musik ermöglicht, welche sich für die Vertonung vieler verschiedener Formen der Literatur eignet. Das führt zu einer weiteren Debatte über die Literaturoper, und zwar inwieweit eine Textvorlage komponierbar ist und an welchen Kriterien sich der Komponist orientieren kann.

---

<sup>35</sup> Karl Heinz Ruppel, *Musik in unserer Zeit*, München 1960, S. 151.

<sup>36</sup> Ingeborg Bachmann schrieb einen Bericht über ihre Zusammenarbeit mit Henze und ihre Herausforderungen als Librettistin: Ingeborg Bachmann, *Werke*, Bd. 1, München 1982, S. 434-435.

## 1.4 Zur Frage der Komponierbarkeit des Textes

In seinen Überlegungen über die Gattung Literaturoper hat Carl Dahlhaus ein wichtiges Problem hervorgehoben, und zwar zu identifizieren, welche Texte sich nach der Auflösung von konventionellen Libretti für die Musikdramaturgie eignen. Ein Drama aus dem Sprechtheater, eine epische Form wie eine Erzählung bzw. ein Roman haben Strukturen und Ausdrucksmodi, die sich schwer ohne die nötigen Eingriffe und Verwandlungen in eine konventionelle Oper vertonen lassen, so Dahlhaus.<sup>37</sup> Seiner Meinung nach kommt die Gattung der Literaturoper bei diesem Thema an die Grenzen ihrer Begrifflichkeit, denn selbst bei „kanonischen“ Literaturopern wie Aribert Reimanns *Lear* (1978) wurde das Shakespeare Drama von dem Librettisten Claus Henneberg für die Musikdramaturgie leicht verändert. Das bedeutet, dass ein literarischer Text immer irgendwelchen Veränderungen unterzogen werden muss, um in eine Musikdramaturgie verwandelt zu werden. Bei näherer Betrachtung sind die Herangehensweisen der Komponisten an den literarischen Texten so unterschiedlich, dass es schwierig scheint, von einem einheitlichen Verfahren zu sprechen. Die Sprengung der konventionellen Formen hat dazu geführt, dass Komponisten und Musikwissenschaftler über die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik in Bezug auf das Drama nach neuen Lösungen suchen. Diese Überlegungen über die Rolle der Musik im Musiktheater werden in der Analyse von *La porta della legge* untersucht, denn sie bilden wichtige Werkzeuge für den Beitrag der Musik in Bezug auf die literarische Vorlage.

Wie oben bereits erwähnt, sieht Carl Dahlhaus in der Tradition des Musikdramas die Anfänge der Literaturoper. Seine These ist, dass die seit Wagner und Mussorgsky entwickelte „musikalische Prosa“ eine Aufhebung der traditionellen, geschlossenen Formen der Oper in Gang gesetzt hat. Dieses kompositionstechnische Verfahren ermöglichte eine dramaturgische Nähe zwischen Musikdrama und Schauspiel: aus der Arie wurde ein Monolog, aus den Duetten ein Dialog.<sup>38</sup>

„Wagners Verse sind, unabhängig von der Qualität, in einem dramaturgischen Sinn dichterisch, und zwar insofern, als sie kein bloßes Vehikel einer Musik bilden, deren Sinn der im dramatischen Augenblick gefangene Affekt ist, sondern die Stichworte zu musikalisch-dramatischen Gedanken liefern, die ein ganzes Drama mit einem Netzwerk von Zusammenhängen überziehen. [...] Die Leitmotivik, das hervorstechende technische Merkmal des Musikdramas, das von Alban Berg sogar unter den Bedingungen der Dodekaphonie festgehalten wurde,

---

<sup>37</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, Zur Dramaturgie der Literaturoper, in: S. Wiedmann, Für und wider die Literaturoper, S. 147-168.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 245.

drängt [...] von sich aus zur Dramaturgie des Schauspiels: einer Dramaturgie, deren Spannung weniger in der isolierbaren Situation als im Gesamtzusammenhang der Vorgänge enthalten ist, so dass es bei Werken, die der Tradition des Musikdramas angehören, nahe lag, zu Schauspieltexten zu greifen, also Literaturopern zu komponieren [...].<sup>39</sup>

Die Literaturoper ist also als Nachfolgerin des Musikdramas näher am Schauspiel als an der Oper. Diese Tatsache bedeutet, dass die Literaturoper eine völlig andere Struktur als die Oper aufweist.<sup>40</sup> Den größten formalen Unterschied zwischen der Oper des 19. Jahrhunderts und der Literaturoper sieht Carl Dahlhaus in der Akzentuierung der Fabel.<sup>41</sup> In der Oper stellt die Fabel, – Dahlhaus nennt diese sogar „Intrige“ – lediglich ein Vehikel dar, dessen logische Zusammenhänge sekundär sind. Das Hauptanliegen der Gattung liegt in dem Ausdruck des „im dramatischen Augenblick gefangenen Affekts“<sup>42</sup>. Das Libretto in der Oper des 19. Jahrhunderts war also ein Vorbereitungsmaterial für die Musik und musste eine gewisse Form aufweisen, die es für die Oper tauglich machte. Der literarische Stoff bildete das „rohe“ Material, welches in eine Opernstruktur, die unter anderem aus Arien, Duetten und Ensembles besteht, von einem professionellen auf Libretti spezialisierten Dichter verarbeitet wurde. Der Text diente der Entfaltung der Musik und dem Ausdruck der Affekte. Thomas Köbner fasst die wichtigsten dramaturgischen Eigenschaften des Librettos im Vergleich zu der literarischen Vorlage in folgenden Punkten zusammen:

1. Komplizierte Erörterungen und Beschreibungen der literarischen Vorlage werden auf das Wesentliche reduziert.
2. Die Handlung muss Momente des Stillstandes haben, in denen der Ausdruck des Affektes in den Vordergrund tritt, denn die Musik bewirkt eine Zeitdehnung, um Stimmungen und Gefühlszustände auszuloten, die im Drama undenkbar wären.

---

<sup>39</sup> Ebenda, S. 242.

<sup>40</sup> Carl Dahlhaus bezieht sich lediglich auf eine Übernahme in der Literaturoper von Schauspielen. Seine Überlegungen zu den formalen Merkmalen des Sprechdramas und ihren Wirkungen auf die musikalischen Strukturen sind jedoch ebenso gültig, wenn die literarische Vorlage eines Musiktheaters ein Roman, eine Erzählung oder ein Märchen ist. Denn diese müssen ebenfalls in eine dramatische Form verwandelt werden. Siehe dazu die Untersuchungen von Swantje Gostomzyk, *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2009, S. 23-82.

<sup>41</sup> Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, S. 238-248.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 240.

3. Es muss eine klare Personenkonstellation geben, um konflikt- und affektgeladene Situationen musikalisch entstehen zu lassen.
4. Der Text muss Schlüsselworte enthalten – Giuseppe Verdi nannte sie „parole sceniche“, Ferruccio Busoni „Schlagworte“ – welche die Ausdruckskraft der Musik erhöhen und einen Beitrag zur Darstellung des Gesamteffektes in der Szene leisten sollen.<sup>43</sup>

Eine weitere Eigenschaft der Literaturoper im Unterschied zu der Oper des 19. Jahrhunderts ist ihre Flexibilität. Sie kann nämlich fast jeglicher literarischen Form gerecht werden. Für Carl Dahlhaus konnte die Literaturoper wegen der Sprengung der Formen in der Neuen Musik entstehen: Durch die Aufhebung der Tonalität und die Verwendung von heterogenem musikalischem Material ist Neue Musik in der Lage, so Dahlhaus, jeglicher literarischen Vorlage gerecht zu werden.<sup>44</sup> Neue Musik eignet sich beispielsweise ohne große Probleme für einen Prosatext.

Die geschlossenen Formen und die Periodisierung der Musik, die sich aus wiederkehrenden zeitlichen Strukturen und den Strukturen der klassischen, tonalen Harmonie ergeben, sind in der Neuen Musik nicht gegeben. Das ist für Dahlhaus ein weiterer Punkt, seine Theorie über die starken Parallelen zwischen der Literaturoper und der Dramaturgie des Schauspiels zu untermauern. Im Schauspiel ist der Dialog der zentrale Entwicklungsfaktor der Handlung und das tragende Prinzip. In der Literaturoper des 20. Jahrhunderts wird der „Schöngesang“ zugunsten von offenen rezitativen Formen fast verdrängt. Die daraus resultierende Erkenntnis ist also die, dass Musik und literarischer Text in der Literaturoper sich näher denn je kommen.

Auch wenn feststeht, dass der Text in der Literaturoper weniger Veränderungen erfordert als in der Oper des 19. Jahrhunderts, gibt es jedoch durchaus Eigenschaften, die ihn musikdramaturgisch sinnvoll machen. Aribert Reimann spricht von einer Personenkonstellation, die der Text haben muss, um Spannungszustände in der Musik zu schaffen. Jede Person verfügt über ein bestimmtes musikalisches Material und dieses muss eine gewisse Spannung in Bezug auf andere Personen des Dramas schaffen.<sup>45</sup> In seiner Abhandlung über den Text der Literaturoper untersucht Carl Dahlhaus die Veränderungen, die notwendigerweise entstehen, wenn ein klassisches Sprechdrama als Vorlage für Musiktheater dient. Das Schauspiel weist durch die notwendigen dramaturgischen Veränderungen, die es für ein Musiktheater tauglich machen,

---

<sup>43</sup> Thomas Koebner, Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 70-73, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 65-86.

<sup>44</sup> Carl Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 229-237.

<sup>45</sup> Aribert Reimann, Wie arbeite ich an einer Oper?, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 181-182.

Eigenschaften auf, die es einer epischen, modernen Form des Theaters annähern. Dahlhaus bezieht sich in seiner Abhandlung auf das epische Theater Bertolt Brechts und vertritt die These, dass die dramaturgischen Entwicklungen des modernen Schauspiels schon immer zu der Operngattung gehörten:

„Daß einige Merkmale der „nicht-aristotelischen“ Dramaturgie, die im Schauspiel zur Signatur der Moderne gehören: der Zerfall des Dialogs, die ästhetische Präsenz des Autors, die Trennung des Darstellers von der Rolle und die Montagetechnik der Szenenfügung, in der Oper, und zwar in deren traditionellen Ausprägungen, immer schon enthalten waren, besagt nichts Geringeres, als daß ein klassisches Drama durch die bloße Tatsache, daß es als Libretto einer Literaturoper dient, bereits Veränderungen unterworfen wird, die in die Richtung einer modernen Dramaturgie zielen, einer Dramaturgie des epischen Theaters.“<sup>46</sup>

Er legt seine These durch folgende Punkte dar:

1. Das Brechen mit der Illusionsbühne, für die das epische Theater im Gegensatz zum klassischen Drama plädiert, ist nach Dahlhaus, eine intrinsische Eigenschaft des Musiktheaters; allein schon durch die Tatsache, dass die handelnden Personen nicht sprechen, sondern singen. Dieses Merkmal verleiht der Gattung eine gewisse „Künstlichkeit“, die ihr Wesen konstituiert.
2. Das klassische Drama besteht aus einer zeitlichen, logischen Folge von Ereignissen. Die Handlung einer Szene muss sowohl eine logische Beziehung zu der vorigen aufweisen als auch Voraussetzung für die folgende sein. Was auf der Bühne geschieht, erscheint als eine in sich geschlossene Realität, in die das Publikum als externe Instanz hineinschauen kann. Es gibt keine Elemente, die diese Illusion durchbrechen. Dagegen zielt die Struktur des modernen, epischen Schauspiels auf die absichtliche Durchbrechung der „Illusionsbühne“. Durch Montagetechnik entwickelt sich die Handlung in voneinander getrennte Szenen, nicht nach einer strengen Verkettung der Ereignisse. Für Dahlhaus wurde diese Technik schon immer in der traditionellen Oper verwendet, denn die logische Entwicklung der Handlung ist darin ein sekundäres Ziel. Die Oper entwickelt sich durch die Herbeiführung von Situationen und Konflikten, die den Ausbruch der Affekte

---

<sup>46</sup> Carl Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 234.

durch die Musik ermöglichen.

3. Der Dialog ist das tragende Element des klassischen Dramas. Durch diesen geschieht der Fortgang der Handlung und die zwischenmenschlichen Beziehungen werden abgebildet. Was sich nicht durch den Dialog ausdrücken lässt, bleibt vom klassischen Drama ausgeschlossen.<sup>47</sup> Durch den am Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommenden Zweifel an der Ausdrucksstärke, den Kommunikationsmöglichkeiten und dem Konfliktlösungspotenzial der Sprache, als Symbol der Rationalität, gerät der Dialog in dem modernen Schauspiel des 20. Jahrhunderts in die Krise. Für Dahlhaus ist das ein weiterer Punkt, der die Nähe von Oper und modernem Schauspiel bestätigt. In der Oper ist der Dialog nie dominant gewesen. „Nicht die Rationalität des Rededuells, sondern die Irrationalität des Zusammenpralls von Affekten dominiert die Oper.“<sup>48</sup> Die im klassischen Drama streng beibehaltene Trennung zwischen Drama und Epik, also zwischen dramatischen und erzählenden Formen der Literatur, wurde im modernen Schauspiel aufgehoben. Das epische Theater von Bertolt Brecht verwendet beispielsweise Figuren, wie den auktorialen Erzähler, der die Bühnengeschehnisse kommentiert. Auch in der Oper befinden sich Elemente, die den epischen Formen der Literatur ähneln, wie zum Beispiel Chor, Prolog und Epilog, die im Übrigen in der Antike ebenso fester Bestandteil des Schauspiels waren.
4. Das in sich geschlossene klassische Drama erforderte, dass der Autor abwesend sein sollte, denn die Illusion der Realität auf der Bühne war eine wichtige Voraussetzung. Auch die Präsenz des Publikums musste verdrängt werden. Die Bühne sollte vom Publikum streng getrennt sein. Im Gegensatz dazu ist im epischen Theater Bertolt Brechts die ästhetische Präsenz des Autors ein wichtiges Merkmal, das durch die Figur des Erzählers eingefügt wird. Dahlhaus behauptet, dass die Rolle des Erzählers sich auch im Musiktheater befindet. Diese wird deutlich von der Musik übernommen. Durch Erinnerungs- und Leitmotive greift die Musik in das Geschehen auf der Bühne ein und übernimmt „über die Köpfe der handelnden Personen hinweg“<sup>49</sup> die Rolle des Vermittlers zwischen Szene und Publikum. Die Musik kann beispielsweise die Geschehnisse auf der Bühne kommentieren, Ereignisse antizipieren bzw. wieder in Erinnerung rufen oder dem Publikum ein ironisches Augenzwinkern zeigen.

---

<sup>47</sup> Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956, S. 14-19.

<sup>48</sup> Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, S. 233.

<sup>49</sup> Ebenda.

Zusammenfassend sind die Reflexionen von Carl Dahlhaus folgende: Die Literaturoper, die traditionelle Dramaturgien des Schauspiels als Vorlage hat, verändert zwangsläufig dessen Form sowohl in Richtung des modernen epischen Theaters als auch der Oper. Denn die traditionelle Oper, aber auch Wagners Musikdrama bis hin zur Literaturoper weisen eine Dramaturgie auf, die dem modernen Schauspiel näher ist als dem klassischen Drama. Auch wenn ein Drama in seiner ursprünglichen Form oder wenig gekürzt in der Literaturoper als Libretto verwendet wird, bedeutet das nicht, dass es keine Veränderungen in seiner Dramaturgie gibt. Diese Veränderungen sind notwendig und durch die grundlegend unterschiedlichen Funktionen der Sprache im Musiktheater bedingt.

„Das Kriterium einer Literaturoper bestünde darin, in welchem Grade der Text, statt lediglich expressiv komponierbar zu sein, was zur Rechtfertigung nicht genügt, einen Bezug der Musik zur Fabel zulässt oder herausfordert.“<sup>50</sup>

Der Text soll bestimmte Eigenschaften besitzen, welche der Musik mit ihren konstitutiven Ausdrucksmöglichkeiten Raum geben. In seinen Aufsätzen richtet Dahlhaus den Fokus auf das Schauspiel als Vorlage der Literaturoper. Seine Erkenntnisse – wenn auch mit manchen Abweichungen – sind jedoch auch in der Analyse der Komponierbarkeit von epischen Formen wie der Erzählung anwendbar.

## 1.5 Funktionen der Musik in der Literaturoper

Im vorigen Abschnitt wurden die Veränderungen skizziert, welche die Übernahme eines Schauspiels in der Literaturoper bewirken. Die Musik vermag durch ihre medienspezifischen Funktionen die ursprüngliche Form des zugrunde liegenden Literaturwerkes zu verändern, auch wenn der Komponist wenige Abweichungen innerhalb des Textes beabsichtigt. In diesem Abschnitt werden die Funktionen der Musik im Musiktheater näher dargelegt und die Möglichkeiten der Literaturoper geschildert. In Bezug auf die Literaturoper wurde häufig die Kritik geäußert, die Musik sei „am Text entlang komponiert“<sup>51</sup> und spiele also eine geringere Rolle. Sie diene lediglich der Untermalung der Theatergeschehnisse, etwa wie dies im Film der Fall ist. Außerdem verleiht die Bezeichnung „Literaturoper“ den Eindruck, als sei sie lediglich eine

---

<sup>50</sup> Ebenda, S. 240.

<sup>51</sup> Siehe dazu Carl Dahlhaus, „Am Text entlang komponiert“, Bemerkungen zu einem Schlagwort, in: S. Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 185-195.



Umsetzung bzw. eine Interpretation des literarischen Textes und kein Kunstwerk, das unabhängig von seiner Vorlage oder über diese hinausgehend einen Inhalt und eine Aussage vermittelt.

In dem Band „Für und wider die Literaturoper“<sup>52</sup>, der eine lebendige Diskussion über Literaturoper zwischen Komponisten, Musikwissenschaftlern und Dramaturgen beinhaltet, kam es zu der These, dass das Wesen der Literaturoper in ihrer Beziehung zur Fabel und Handlung fundiert sei. Während die Oper den Akzent auf eine „Bilderfolge von szenisch-musikalischen Augenblicken“ setzt, welche „eine Konfiguration von Affekten festhalten und tönend ausbreiten“<sup>53</sup>, haben Fabel und Handlung in der Literaturoper viel mehr Gewicht. Alle an der Oper beteiligten Künste – Musik, Libretto, Gesang, Darstellung, Dekoration, Licht und Gestik – sollen mit ihren medienspezifischen Mitteln die Fabel erzählen.<sup>54</sup>

Für Siegfried Matthus hat die Musik durch ihre zeitliche Dimension und Entwicklungsstrukturen, wie Durchführung, Variation, Wiederholung, durchaus einen erzählenden Charakter. Die zeitliche Dimension der Musik, die musikalischen Entwicklungsstrukturen (Variations- und Durchführungstechniken) haben von vornherein einen gewissen erzählenden Charakter. Die Musik kann im Musiktheater mit ihren spezifischen Mitteln und im Zusammenwirken mit anderen beteiligten Künsten einen „Plot“ erzählen. Außerdem können Gestik, Text und Musik zwischen unterschiedlichen und miteinander in Konflikt stehenden Mitteilungen vermitteln. Eine Person kann auf der Bühne etwas behaupten, jedoch im Inneren das Gegenteilige denken oder fühlen. Dies ist ein Paradebeispiel für eine szenische Situation, in der die Musik als ein ideales Mittel zur Darstellung von unklaren und konfliktreichen inneren Zuständen zum Einsatz gebracht werden kann.

Musik kann kommunizieren, was auf der Bühne nicht explizit gesagt wird, oder sie kann die eigentlichen Gefühle bzw. die Verhältnisse zwischen den handelnden Personen offenbaren. Musik kann eine von der Sprache unabhängige Aussage treffen, der Szene Bestärkung verleihen oder diese negieren. Durch Erinnerungsmotive kann sie Gedanken und Momente der Handlung assoziieren, ohne dass dies explizit durch die Sprache erwähnt werden muss. Was sprachlich nicht erfasst werden kann, kann häufig durch Musik gesagt werden.<sup>55</sup>

In seinen wegweisenden Aufsätzen über die Literaturoper hat Carl Dahlhaus einige dramaturgische Funktionen der Musik aufgezählt. Eine der wichtigsten ist die Ausdehnung der Zeit. Momente des Stillstandes sind im Sprechtheater, und besonders im klassischen Drama, schwer zu motivieren. Dagegen kann die Musik einen wichtigen Augenblick ausdehnen, „über den ein

---

<sup>52</sup> Ebenda.

<sup>53</sup> Carl Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 234.

<sup>54</sup> Siegfried Matthus, Kann Musik in der Oper Fabel erzählen?, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 179.

<sup>55</sup> Vgl. Almut Ullrich, Die „Literaturoper“ von 1970-1990, S. 65.

Schauspiel rasch hinweggehen muss“<sup>56</sup>. Momente des Stillstandes bilden eine ideale Möglichkeit in der Literaturoper, der Musik Raum und Entfaltung zu verleihen. Wagner bezeichnete diese Momente als „tönendes Schweigen“, in denen die Musik bzw. das Orchester zum Ausdruck bringt, was Szene und Sprache nicht können.<sup>57</sup> Musik, auch ohne Gesang, appelliert auf einer anderen Ebene der Wahrnehmung, kann dramatische Momente bzw. lustige Szenen wirkungsvoll unterstreichen.

Sie hat die Möglichkeit, verschiedene Sätze eines Dialoges im Ensemble gleichzeitig erklingen zu lassen.<sup>58</sup> Wenn die Personen im Duett singen, oder im Ensemble, kommt es selten vor, dass sie nacheinander ihre Aussagen, Gedanken oder Gefühle ausdrücken. Ihre Stimmen überlappen sich häufig und werden ineinander verwoben. Dies stellt für Dahlhaus ein treueres Abbild des realen Umgangs zwischen Menschen dar. Der rationale, „geordnete“ Dialog, welcher das Zentrum des klassischen Dramas bildet, ist für ihn viel weniger realitätsnah. Missverständnisse, Spaltung zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was eigentlich gedacht und gefühlt wird, sind einige der Beispiele, bei denen die Ensembletechnik des Musiktheaters mehr Ausdrucksmöglichkeiten als die Literatur hat.

Als Dichterin erkennt Ingeborg Bachmann in ihrer Zusammenarbeit mit dem Komponisten Hans Werner Henze dieses Ausdruckspotenzial der Musik. In Bezug auf ihr Verfassen des Librettos *Der Prinz von Homburg* (1960) schreibt sie:

„Dass die Personen so oft, vom Duett bis zum Ensemble, nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen, ist eine den Schreibenden erregende Besonderheit der Oper. Was scheinbar eine Abstrusität und voller Künstlichkeit ist, macht aber die Überlegenheit des lyrischen Theaters aus. Denn im Leben und auf dem Prosatheater sind Menschen nur verhindert, einem ihrer elementarsten Ausdrucksbedürfnisse nachzugeben, und kein innerer Monolog kann ersetzen, woran man sie hindert, und wenn sie sich „ins Wort“ fallen, werden sie ihrem Zustand gerechter als durch das anerzogene Abwarten im Aufbegehren, im Einverständnis. Dies viel mehr ist ein künstlicher Zustand, und die Oper setzt auf eine äußerst kunstvolle Weise den natürlichen wieder ins Recht.“<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Carl Dahlhaus, Zur Dramaturgie der Literaturoper, S. 159, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 147-168.

<sup>57</sup> Vgl. ebenda, S. 245.

<sup>58</sup> Carl Dahlhaus, Vom Musiktheater zur Literaturoper, S. 245.

<sup>59</sup> Ingeborg Bachmann, Werke, Band 1, München 1982, S. 434-435.

Eine weitere Möglichkeit der Literaturoper gegenüber dem Sprechtheater ist für Dahlhaus der Ausdruck des Pathos. In der Literatur und im Schauspiel des 20. Jahrhunderts wurde das Pathos als unangemessene und übertriebene Ausdrucksform betrachtet, während dieses in der Literaturoper durch die Musik Zuflucht finden kann: „Das Pathos [...] ist dadurch, dass es aus der Literatur und dem Sprechtheater verbannt wurde, keineswegs aus der Gefühlswirklichkeit der Menschen verschwunden.“<sup>60</sup>

Peter Petersen erörtert weitere Funktionen der Musik, die sich nicht nur auf die Möglichkeiten der Literaturoper beziehen, sondern allgemein auf das Musiktheater. Diese decken sich teilweise mit den von Dahlhaus herausgearbeiteten Möglichkeiten der Literaturoper, divergieren jedoch in manchen Details und werden erweitert. Die erste Funktion ist die, dass Musik den Ton einer Oper bestimmt. Das heißt, es gibt einige Bedingungen wie die Größe und die Besetzung des Orchesters und der Singstimmen, die kompositionstechnischen Mittel, die Harmonie, die Melodie, das Tempo und den Rhythmus, bis hin zu einem homogenen oder heterogenen Stil der Musiksprache, welche die allgemeine Atmosphäre des Werkes festlegen.<sup>61</sup>

„Nicht weniger maßgeblich für die Gesamtatmosphäre der Oper ist der Bewegungscharakter der Musik, also alles, was in das Gebiet der Rhythmik und Metrik sowie der Tempi fällt. Psychologisch ausgedrückt bewegen sich derartige Zeit- und Bewegungserfahrungen zwischen den Qualitäten „dynamisch“ und „statisch“. Von einem Musikdrama wird man zu Recht erwarten, dass es Spannung erzeugt, Spannung, die von der Handlung ausgeht und Spannung, die von der Musik ausgeht. Musikalische Spannungsempfindung leitet sich meistens von der Steigerung der Ausdrucksmittel her. Wir haben teil an zielgerichteten Prozessen, erkennen, dass die Musik lauter wird, dass Zahl und Farben der Instrumente zunehmen, dass der Tonraum bis in Grenzbereiche erschlossen, die Textur des Tonsatzes verdichtet und die Zusammenklänge reibungsintensiver werden. Wir haben keinen Zweifel mehr, dass hier „etwas läuft“ und sind daher gespannt, „wohin das führt“. Spannungserfahrungen sind erfüllte Zeiterfahrungen. Ist die Zeit dagegen unerfüllt, weil die Dinge sich nicht ändern oder nur umeinander kreisen, wird das Subjekt auf sich selbst geworfen. Der gedehnte Augenblick, die Erfahrung leerer Zeit, ermöglicht Selbsterfahrung.“<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Carl Dahlhaus, Zur Dramaturgie der Literaturoper, S. 160.

<sup>61</sup> Peter Petersen, Funktionen der Musik in der Oper, S. 35, in: Udo Bermbach/Wulf Konold (Hg.), Gesungene Welten, Aspekte der Oper, (= Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft, Bd. 10), Berlin 1992, S. 31-52.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 37-38.

Eine weitere Funktion der Musik ist, dass die Personen auf der Bühne musikalisch erfasst und charakterisiert werden können, sodass der Zuhörer, wenn bestimmte Klänge oder Motive erklingen, diese sofort mit bestimmten Personen der Handlung in Verbindung bringt.<sup>63</sup>

Petersen erwähnt die Frage der niedrigen Textverständlichkeit in der Oper und dass diese immer wieder zum Thema der Debatten über das Musiktheater wurde. Die niedrige Textverständlichkeit kann jedoch, schreibt Petersen, durch Musikverständlichkeit teilweise ersetzt werden. Die gleichzeitige Darbietung verschiedener Texte reicht bis in die musikalische Frühgeschichte des westlichen Abendlandes, ein Beispiel dafür ist die Gattung der Motette des 13. Jahrhunderts. Die mangelnde Verständlichkeit kann jedoch durch eine spezifische Bedeutungsschicht der Musik überholt werden. Auch Petersen erwähnt die Möglichkeiten der Enembletechnik und gelangt zu ähnlichen Schlussfolgerungen wie diejenigen von Dahlhaus. Außerdem hat der Komponist verschiedene Möglichkeiten, bestimmten Worten des Textes mehr Gewicht zu geben. Durch eine besondere zeitliche Verteilung, Akzentuierung oder Wiederholung können einige Worte mehr zur Geltung gebracht werden als andere, sich aus dem Fluss der ineinander verwobenen und gesungenen Rede abheben und betont werden. Dieses Verfahren kann durchaus dazu führen, dass dem Textsinn durch musikalische Mittel eine andere Bedeutung verliehen wird.

„Überhaupt ist ganz generell davon auszugehen, dass im entwickelten musikalischen Drama neben dem Sinn, der sich aus der (gesungenen) Rede und dem Verhalten von Figuren erschließen lässt, stets noch ein rein musikalischer Sinngehalt vorliegt, der mit einem spezifischen Sensorium wahrgenommen werden will.“<sup>64</sup>

Diese Feststellung knüpft direkt an die nächste Funktion an, und zwar die, dass die Musik Ausdruck des Unterbewusstseins sein kann. Im Musiktheater „weiß“ die Musik oft mehr als die Personen auf der Bühne und kann Ausdruck des Unbewussten werden.<sup>65</sup> Eine erotische Anziehung bzw. eine ungeahnte Eifersucht kann durch Mittel der Musik angedeutet werden, ohne dass die Personen sich ihrer Gefühle bewusst sind. Diese Funktion tritt am deutlichsten an den Stellen zutage, an denen der Affekt der Musik und die Handlung auf der Bühne divergieren.

---

<sup>63</sup> Peter Petersen, Funktionen der Musik in der Oper, 38-48.

<sup>64</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 48.

Darüber hinaus hat die Musik die Möglichkeit, die Bühnenillusion aufrechtzuerhalten oder aufzuheben.

## 1.6 Ist Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* eine Literaturoper?

Die Frage, ob es sich bei Sciarrinos *La porta della legge* um eine Literaturoper handelt, lässt sich nicht einfach beantworten und benötigt, wie im Folgenden dargestellt, eine längere Argumentation. Die Schwierigkeiten, *La porta della legge* als Literaturoper einzuordnen, rühren daher, dass Sciarrinos Umgang mit den literarischen Vorlagen in seinem Gesamtwerk so unterschiedlich ist, dass keine einheitlichen „Strategien“ festzulegen sind. Im Gegensatz zu Komponisten wie Hans Werner Henze oder Aribert Reimann liegt der Schwerpunkt seiner Bühnenerwerke nicht in der Form einer Literaturoper. Bei Werken wie *Macbeth* beispielsweise scheint der Terminus nicht gerecht zu sein. Obwohl das Drama Shakespeares in seinen Grundzügen erkennbar ist, sind die Kürzungen und die Veränderungen so stark, dass die Ästhetik und die Bedeutung des Werkes eine völlig neue Richtung einschlagen. Sebastian Claren spricht von dem Werk als individuelle Aneignung und Transformation der Tradition.<sup>66</sup> Sciarrino hat am Anfang seiner Karriere mit Librettisten zusammengearbeitet, in *Amore e Psiche* (1973), einem Werk, das auf einem Libretto von Aurelio Pes basiert, in *Aspern* (1978) oder in *Cailles en sarcophage* (1980), einem Werk, das aus einer Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller und Dramaturgen Giorgio Marini entstanden ist. Seit *Lohengrin* (1983) verfasst Sciarrino seine Libretti selbst. Das ist mit Sicherheit kein Zufall: Sciarrino ist ein Komponist mit stark ausgeprägten künstlerischen und literarischen Interessen, welche seine musikalischen Ideen beeinflussen und sich auf unterschiedliche Art und Weise in den verschiedenen Phasen seines Kompositionsschaffens widerspiegeln. Bei der Wahl der Vorlage scheint er immer gewisse ästhetische und persönliche Ideen zu verfolgen, die sich nicht durch eine lineare programmatische Absicht beschreiben lassen. Die Wahl der Vorlage scheint bei Sciarrino fast aus einem intuitiven Impuls zu erfolgen. Einige der von ihm verwendeten literarischen Vorlagen werden in das musikalische Werk so „verwandelt“, dass ihre Erkennbarkeit fast verschwindet.

Der Begriff „Literaturoper“ setzt sich aus zwei Lemmata zusammen: zum einen aus dem Begriff „Literatur“ im Sinne von Belletristik und zum anderen aus dem Begriff „Oper“, der musikalischen Gattung des Theaters. Bevor die eingangs gestellte Frage beantwortet wird, soll hier eine kurze Darstellung der historischen Dichotomie zwischen Fortschritt und Tradition in

---

<sup>66</sup> Sebastian Claren, Das Sujet *Macbeth*. Textfassung, szenische Dramaturgie und musikalische Realisation bei Salvatore Sciarrino, in: Salvatore Sciarrino (Musik-Konzepte Sonderband), hrsg. von Ulrich Tadday, München 2019, S. 53-78.

der Neuen Musik der Nachkriegszeit und wie sich diese Dichotomie in der folgenden Generation, der Sciarrino angehört, entwickelt hat, gegeben werden. Die Komponisten der Neuen Musik in den 1950er und 1960er Jahren grenzten sich oft von der Gattung „Oper“ ab und wegen ihrer Distanzierung von der Tradition zogen sie es vor, ihre Werke als Musiktheater oder Musikszenen zu bezeichnen. Diese Sichtweise spiegelte sich auch in der Musikwissenschaft und der Musikkritik wider. Die Literaturoper, die als eine zentrale Form des Musiktheaters im 20. Jahrhundert gilt, wurde als eine eher traditionelle Gattung angesehen.<sup>67</sup> Ab den 1970er Jahren hingegen kehrte eine „neue“ Generation von Komponisten immer wieder zu jenen vermeintlich traditionelleren Gattungen zurück, welche die Komponisten der Neuen Musik in der Nachkriegszeit ablehnten. Die Spaltung zwischen Fortschritt und Tradition wurde aufgehoben und eine neue Dialektik mit der Gattung Oper eingeleitet.<sup>68</sup>

Sciarrino stammt ursprünglich aus dem Bereich der Neuen Musik, obwohl er sich oft davon offen distanziert hat.<sup>69</sup> Der Komponist hat stets eine Brücke zur Tradition geschlagen und individuelle, unverwechselbare dramaturgische Lösungen gefunden, die an die Tradition anknüpfen, sie reflektieren oder dekonstruieren, in einem ständigen gegenseitigen, fruchtbaren Dialog.<sup>70</sup> Er gehört zweifellos zu jener Generation, die die dialektische Auseinandersetzung mit der Tradition in den Mittelpunkt ihrer Reflexionen über Form und musikalische Strukturen stellt. Auch wenn der Begriff „Oper“ für einige seiner Bühnenwerke unpassend erscheinen mag, so trifft er sicherlich auf einige seiner Werke wie *Luci mie traditrici* und *Macbeth* zu. *La porta della legge* wird in seinem Katalog auch vom Komponisten selbst als Oper bezeichnet, obwohl er, wie in der Analyse des Werkes näher erläutert wird, aufgrund der Vorlage und des Sujets fast auf charakteristische Merkmale der Oper verzichtet.

Bei *La porta della legge* handelt es sich um eine ziemlich treue Übernahme der Vorlage, sodass die Bezeichnung Literaturoper passend erscheint. Das Werk offenbart die Absicht, das

---

<sup>67</sup> Vgl. dazu Dörte Schmidt, Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm u. Michèle Reverdy, Stuttgart 1993, S. 1-13.

<sup>68</sup> Ebenda.

<sup>69</sup> Salvatore Sciarrino hat als junger Komponist an der für die italienische Neue Musik wichtigen Konzertreihe *Settimane Internazionali Nuova Musica* 1960-1968 mit seinen ersten Werken teilgenommen. Obwohl der Komponist immer wieder seine nicht akademische und autodidaktische Laufbahn betont, dürfte sowohl Karlheinz Stockhausen als auch Franco Evangelisti einen starken Einfluss auf den jungen Komponisten genommen haben. Siehe dazu Pietro Misuraca, Salvatore Sciarrino, Itinerario di un alchimistico, S. 9 ff. Der Kontakt mit Franco Evangelisti und dem Kreis um das Improvisationsensemble und Festival *Nuova Consonanza* in Rom scheint eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung von Sciarrinos Wahrnehmungsästhetik gespielt zu haben, vgl. Christian Utz, Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre, in: Die Tonkunst 7 (2013), H. 3, S. 325-339.

<sup>70</sup> Über Sciarrinos Beziehung zur Musik der Vergangenheit und Tradition, vgl. Stefan Drees, „... che solo un atto d'amore può rendere viva la tradizione“. Salvatore Sciarrinos Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition, in: Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik, hrsg. von Wolfgang Grätzer, Rombach Verlag: Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008 (= Rombach Wissenschaften, Reihe »klang-reden«. Schriften zu musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte 2), S. 59-105.

epische Modell sowohl in der Librettofassung als auch in den musikalischen Strukturen wiederzugeben. Der Terminus Literaturoper und die theoretische Auseinandersetzung über den Begriff liefern eine passende und bereichernde Methode für die Musikanalyse, um die Aspekte der Verwandlung des Textes in ein Libretto sowie die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten in Bezug auf Literatur zu beleuchten.

Zusammenfassend sei noch einmal erwähnt, aus welchen Elementen die Herangehensweise dieser Arbeit besteht:

1. Die Rezeptionsästhetik ermöglicht, bestimmte Strukturen in der Musik zu entdecken, welche an das Assoziationsvermögen des Zuhörers appellieren.
2. In der Untersuchung der Rezeption wird der Erwartungshorizont der Zuhörer mit einbezogen.
3. Die Frage nach der Literaturoper und die Erkenntnisse der Forschung geben Aufschluss über die Aspekte der Verwandlung eines literarischen Textes in eine Oper und die Funktionen der Musik innerhalb des Werkes.

Auch wenn hier nur über den Zusammenhang von Literatur und Musik gesprochen wird, ist ein Musiktheaterwerk im Grunde eine Summe noch weiterer Künste:

„Seit es Oper gibt, lebt sie von der gelingenden Integration einer Vielzahl einzelner Künste: Musik und Text, Gesang und Darstellung, Tanz und Dekoration, Licht und Raum treten im Moment der Aufführung in ein Gegenseitigkeitsverhältnis zueinander, in einen vom Zuschauer nachvollziehbaren Verweisungszusammenhang, der – wenn er gelingt – zur Emanation und Steigerung des Ganzen führt. Was als glücklicher Moment einer Aufführung empfunden wird, ist erfolgreiches Zusammenspiel all dieser spannungsreichen Einzelaspekte, die Erfahrung einer Einheit von Ort, Zeit und Raum, auch der Erfolg einer produktiven Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum. Darüber hinaus vielleicht auch der individuelle Nachvollzug von Interpretationsaspekten, die schon Bekanntes in neuem Lichte erscheinen lassen. Dass Oper immer und immer wieder ihr Publikum findet, hat sicherlich viele Gründe, nicht zuletzt den neuer Interpretationen, die längst Vertrautes verfremden, um es unter anderen, vielleicht

überraschenden Aspekten erneut aufzuschließen.“<sup>71</sup>

Die Musik in *La porta della legge* ist nicht nur Untermalung der Literatur. Sie greift auf die Literatur zurück, um ein neues Werk und neue interpretatorische Möglichkeiten zu schaffen. Die Musik ist in der Lage, unmittelbarer als die Sprache, die Erfahrung des Mannes vom Lande zu schildern, sein ewiges Warten, die Verzweiflung, das Kreisen um immer dieselbe Situation, die Verfehlung seines Lebenszieles. Durch die Ausdehnung des Augenblicks, durch die Tatsache, dass die musikalischen Elemente sich nicht ändern und um sich selbst kreisen, wird die Zeit als leer wahrgenommen. Infolgedessen wird, wie Peter Petersen schreibt, das Subjekt auf sich selbst zurückgeworfen<sup>72</sup>: Die eigene Atmung, die eigenen Körpergeräusche bis hin zu den eigenen Gefühlen werden bewusster. Dem Zuhörer wird die Möglichkeit eingeräumt, sich selbst zu erfahren.

---

<sup>71</sup> Udo Bernbach/Wulf Konold, *Gesungene Welten: Aspekte der Oper*, Vorwort, S. 3.

<sup>72</sup> Peter Petersen, *Funktionen der Musik in der Oper*, S. 35.



## 2. Stille, Ökologie des Klanges, „Hördramaturgie“: das Musiktheater Salvatore Sciarrinos

Salvatore Sciarrinos Musik wird sehr oft als einzigartig beschrieben, weil sein Kompositionsstil und seine Auffassung vom Klang sich in der Landschaft der zeitgenössischen Musik von allen anderen erheblich unterscheiden.<sup>73</sup> Sciarrinos Werkkatalog umfasst mittlerweile mehr als 200 Titel. Die Zahl der Kompositionen wächst darüber hinaus von Jahr zu Jahr. Im Laufe seiner über 40 Jahre langen Karriere – er begann schon als Jugendlicher in den 1960er Jahren zu komponieren<sup>74</sup> – hat der 1947 in Palermo geborene Komponist eine unverwechselbare Musiksprache erschaffen. Seine Klänge bewegen sich am Rande der Wahrnehmungsmöglichkeiten. Neuartige Geräusche und Spielansätze an meist traditionellen Instrumenten stehen im Zentrum seiner Kompositionen. Sciarrino hat im Laufe der Jahre seinen Stil allmählich ausgefeilt und eine Anzahl an Gesten herausgearbeitet, die zu einem unverkennbaren Musikvokabular wurden. Die Stille ist ein zentraler Begriff in seiner Musik, hinzu kommen die allmähliche Entstehung und das Verschwinden des Klanges aus dem „Nichts“ heraus beziehungsweise in das „Nichts“ hinein. Die Stille verleiht den kleinsten klanglichen Ereignissen Gewicht und lädt den Zuhörer ein, seine Aufmerksamkeit darauf zu schärfen. Die Wahrnehmung spielt für Sciarrino eine zentrale Rolle sowohl beim Komponieren als auch beim Zuhören.

Bei der Betrachtung seines Kataloges fällt die häufige Benennung der Stücke durch traditionelle Gattungen auf: symphonische- und Kammermusik, Streichquartette, Sonate, Fuge, Prélude, Nocturne usw. Ein Teil des Kataloges besteht aus Verarbeitungen und Transkriptionen verschiedener Musikwerke der abendländischen Tradition. Dies zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit, obwohl die Ergebnisse sehr weit von einer traditionellen Musiksprache entfernt sind. Fragmente aus der klassischen Musik befinden sich oft auch innerhalb seiner Werke in Form eines Zitates, meist verzerrt und verwandelt, um bestimmte inhaltliche Zusammenhänge zu unterstreichen. Der Katalog enthält auch Musik für das Radio und eine eher begrenzte Anzahl an Werken der elektronischen Musik.

Sciarrino ist ein Komponist, der an Grenzgängen interessiert ist. Bei einer weiteren Analyse der Titel im Werkkatalog fällt auf, dass die Namen der Stücke paradoxe Assoziationen enthalten

---

<sup>73</sup> Siehe dazu Marcus Angius, *Come avvicinare il silenzio*, S. 15-43 und Pietro Misuraca, *Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico*, S. 9-15.

<sup>74</sup> Als Sciarrino zum ersten Mal komponierte, war er zwölf, berichten seine Biografien (siehe dazu Pietro Misuraca, *Itinerario di un alchimusico*, S. 9). Das Werk von dem fünfzehnjährigen Sciarrino *Atto II* wurde in den 1960er Jahren innerhalb des Festivals *Settimane Internazionali di Nuova Musica* in Palermo uraufgeführt. Das Stück war teilweise bei den Kritikern umstritten, eine Verteidigung seines künstlerischen Wertes nahm der Musikwissenschaftler Paolo Emilio Carapezza vor. Dieses Werk gehört jedoch nicht zu dem offiziellen Katalog des Komponisten. Eine detaillierte Dokumentation über die Rezeption des Stückes befindet sich in: Floriana Tessitore, *Visione che si ebbe nei cieli di Palermo. Le Settimane Internazionali di Nuova Musica 1960-1968*, Palermo 2003.

wie zum Beispiel bei dem Titel *Cantare con silenzio* (1999, auf Deutsch: „Mit der Stille singen“), welcher Sciarrinos Poetik der Stille widerspiegelt und der Stille als Resonanzkörper fast den Rang eines Instrumentes einräumt; *Esplorazione del bianco I, II, III* (1985-1986, auf Deutsch: Erforschung des Weißen). Der Titel klingt zweideutig und evoziert eine visuelle Assoziation mit der Farbe Weiß als Summe aller Grundfarben.<sup>75</sup> Eigentlich geht es in dieser Reihe von Werken um die Erforschung des „suono bianco“ – des weißen Rauschens – welches aus der Summe aller Klänge entsteht. Das weiße Rauschen in seinen hörbaren und unhörbaren Aspekten hat Sciarrino besonders interessiert und wurde in mehreren Kompositionen verwendet, auch wegen der Nähe zu den Naturgeräuschen des Meeres und des Windes.<sup>76</sup> Freilich können Titel alleine nicht die Bedeutungskomplexität einer Komposition erschließen. Sie vermögen jedoch dem Zuhörer bildhafte Assoziationen zu liefern und enthüllen auch wichtige Aspekte der Ästhetik und der Poetik Sciarrinos.

In einer Monografie über Sciarrino bezeichnet Pietro Misuraca den Komponisten als „alchimusico“<sup>77</sup>: Diese Wortschöpfung kombiniert die Begriffe „Alchemie“ und „Musik“ und bedeutet Alchimist der Musik. Mit dieser Bezeichnung beschreibt der Autor das Wesen von Sciarrinos Musikauffassung, seine Erforschung des Klanges bis in die elementarsten Dimensionen hinein, die Entstehung und die Wandlungen in seiner Musik. Wenn der Komponist selbst nach der Entstehung seiner Werke gefragt wird, dann beschreibt er oft den Anfang einer Komposition als einen intuitiven und imaginativen Prozess, bei dem er sich vorstellt, in einen klanglichen Raum hineinzugehen.<sup>78</sup> Dieser erste Schritt ist die Voraussetzung jeder Komposition, dem anschließend die Entwürfe und Skizzen sowie das Komponieren selbst folgt.<sup>79</sup>

Sciarrinos Musik wurde oft als „lebendiger Organismus“ bezeichnet, weil sie den Eindruck einer stark geometrischen Struktur erweckt, jedoch gleichzeitig plötzliche Abweichungen aufweist.<sup>80</sup> Um die Form einiger Werke Sciarrinos zu analysieren, hat Marco Angius die Theorie der Fraktale Mandelbrots herangezogen.<sup>81</sup> Das Prinzip der Selbstähnlichkeit und die „geregelte Unregelmäßigkeit“ der natürlichen Formen sind für Angius wichtige Kriterien, um die Form in Sciarrinos Kompositionen zu begreifen. Sciarrino selbst behauptete, dass die Beobachtung der

---

<sup>75</sup> Sciarrinos sieht starke Verbindungen zwischen Musik und bildender Kunst sowohl in der Organisation der Form als auch in der Komposition der verschiedenen Elemente wie Raum, Farbe und Licht. Vgl. Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica*, Milano 1998.

<sup>76</sup> Neben den oben zitierten Kompositionszyklen *Esplorazione del bianco* wurde das weiße Rauschen auch im Musiktheater *Perseo e Andromeda* reichlich verwendet.

<sup>77</sup> Vgl. Pietro Misuraca, Salvatore Sciarrino, *Itinerario di un alchimusico*, S. 9-15.

<sup>78</sup> Salvatore Sciarrino, *Della composizione – L'invenzione di un mondo sonoro*, Video di Giulio D'Angelo e Tiziano Bole, <http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video.html>, Zugriff am 10.04.2015.

<sup>79</sup> Gianfranco Vinay, *Le carte da suono di Salvatore Sciarrino*, Vorwort, S. XXI, in: Salvatore Sciarrino, *Carte da suono (1981-2001)*, XVII-XXXII.

<sup>80</sup> Siehe dazu Marcus Angius, *Come avvicinare il silenzio*, S.16.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 31-57, Die Analyse von *Do o de do* für Cembalo (1970) wurde mithilfe der Kriterien der fraktalen Theorie durchgeführt.

Natur und die Analogien zwischen Mikro- und Makrokosmos Vorbilder für die Entwicklung der musikalischen Form in seinen Kompositionen wurden.<sup>82</sup>

Sciarrinos Komposition setzt die Wahrnehmungsmechanismen in das Zentrum.<sup>83</sup> Musikalische Form, Wiederholungen und die Wiedererkennung von Elementen sind Kriterien für die Verständlichkeit der Musiksprache unter einem psychologischen Gesichtspunkt.<sup>84</sup> Gianfranco Vinay behauptet, dass die musikalische Form bei Sciarrino auf psycho-akustischen Prinzipien basiert.<sup>85</sup> Das Verhältnis zwischen äußerlichem, objektiv-physikalischem Hörreiz und dem Eindruck des Rezipienten, mit den Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung, sind für Sciarrino formbildende Parameter.

Einer der wichtigsten Aspekte von Sciarrinos Musik und Ästhetik ist also die Auffassung des Klanges als physiologische und psychische Erfahrung für den Zuhörer. Seine Werke setzen eine Art offene und aufgeweckte Wahrnehmung voraus, der keine Vorurteile oder bestimmte Erwartungen innewohnen. Die Distanz zwischen wahrgenommenem Objekt und wahrnehmendem Subjekt soll möglichst verschwinden. In Momenten der Komposition, in denen die Stille – „Leere“ – einsetzt, wird der Zuhörer auf sich selbst zurückgeworfen, hört vielleicht seinen eigenen Atem, den eigenen Herzschlag oder andere Geräusche im Raum, er wird aufmerksamer und präsenter. Diese Befreiung der eigenen Wahrnehmung von einer Art von Umweltverschmutzung auf der Ebene des Gehörs ist ein fester Bestandteil von Sciarrinos Ästhetik, welcher, wie im Kapitel 1.2 näher beschrieben, von dem Komponisten als „Ökologie des Klanges“ bezeichnet wird.<sup>86</sup>

An der Schwelle der Leere, die Sciarrino auch als „Nichts“ auffasst, hat der Klang den Charakter eines vergänglichen und flüchtigen Phänomens im Sinne des barocken Motivs der *Vanitas*, welches Schönheit und Verfall miteinander verbindet. Es ist kein Zufall, dass Sciarrino häufig Verfahren wie die *Anamorphose* in seinen Kompositionen angewendet hat. Diese Technik der Malerei wurde in der Renaissance verwendet, um verschlüsselte Motive darzustellen, die zur Entschlüsselung einen Spiegel bzw. die Veränderung des Blickwinkels benötigen, wie zum Beispiel in Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (1533). Symbolisch steht sie für die Auffassung, dass die menschlichen Erkenntnisse und Darstellungen der Welt eine Illusion sind. Für Sciarrino ist die Anamorphose ein Mittel, um die trügerischen Gewissheiten der Wahrnehmung durch die Musik zu enthüllen.<sup>87</sup> Verzerrte Motive aus Popsongs, wie zum Beispiel Hoagy

---

<sup>82</sup> Ebenda, S. 16-17.

<sup>83</sup> Siehe dazu Carlo Carratelli, *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*, Dissertation, Università di Trento- Université Paris Sorbonne 2006.

<sup>84</sup> Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 127.

<sup>85</sup> Gianfranco Vinay, *Immagini, gesti parole, suoni, silenzi*, S. 15.

<sup>86</sup> Pietro Misuraca, *Itinerario di un alchimusico*, S. 36-55.

<sup>87</sup> Enzo Restagno, *Una overture per Sciarrino*, S. 7, in: Enzo Restagno (Hg.), *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, S. 5-

Charmichaels *Stardust* (1927), tauchen in seinen Kompositionen wie Gespenster auf und sind oft melancholische Symbole der Vergangenheit. Auch das Motiv des Spiegels wiederholt sich häufig in den Werken Sciarrinos, wie beispielsweise in *Amore e Psiche* (1972) (Psiche sieht ihr Bild vom Spiegel reflektiert, Takte 290-310). In *Vanitas* (1981) heißt der zentrale Abschnitt des Werkes „Der zerbrochene Spiegel“ (Lo specchio infranto), es handelt sich um eine Anamorphose des Popsongs *Stardust*. In der dritten Szene aus *Lohengrin* fragt Elsa nach einem Spiegel, obwohl diese Bitte in der Situation absurd erscheint, und in der letzten makabren Szene aus *Luci mie traditrici* fragt die Gräfin, ob sich im Bett, in welchem in Wahrheit ihr ermordeter Liebhaber liegt, ein Spiegel befände.<sup>88</sup>

Sciarrinos starke Beziehung zur bildenden Kunst, welche u. a. in seinen Lektionen „Le figure della musica“ (Bilder der Musik) und in Schriften wie *Carte da suono* festzustellen ist, hat ihren Ursprung in der Auffassung seiner Musiksprache als Bild.<sup>89</sup>

## 2.1 Elemente der Komposition und der Musiksprache

Sciarrinos Erforschung des Klanges und der Klangfarbe führte im Laufe seiner Karriere zu einem ständigen Experimentieren mit neuen Spielansätzen an klassischen Orchesterinstrumenten und zur Bildung einer unverwechselbaren Musiksprache, die aus einer Anzahl von „Figuren“ bzw. Klanggebilden besteht. Beispielhaft für die neue Herangehensweise an klassische Musikinstrumente ist sein Werk für die Flöte, ein Instrument, das ohnehin eine zentrale Stellung in Sciarrinos Kompositionsschaffen einnimmt.<sup>90</sup> Sciarrino ist wegen seiner Erneuerungen auf dem Gebiet der Komposition für Solo-Flöte ein Pionier gewesen. Aus diesem Instrument wurden immer wieder neue Spielweisen und Klänge herausgearbeitet. Mario Cairoli, der neben Roberto Fabbriciani als einer der besten Interpreten für Sciarrinos Flötenmusik gilt, beschreibt Sciarrinos Kompositionstechnik für Flöte als die Entdeckung einer neuen, unbekanntenen Natur des Instrumentes.<sup>91</sup> „Jeder Komponist, der heutzutage für Solo-Flöte schreiben will“, so Cairoli, „soll sich mit Sciarrinos Kompositionen auseinandersetzen.“<sup>92</sup> Der Solo-Flöte sind mehrere Werke gewidmet, welche zwischen 1977 und 1990 komponiert wurden: *All'aure in una lontananza* (1977), *Hermes* (1984), *Come vengono prodotti gli incantesimi* (1985), *Canzona di*

---

8.

<sup>88</sup> Vgl. Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*, S. 86.

<sup>89</sup> Vgl. Gianfranco Vinay, *Le carte da suono di Salvatore Sciarrino*, Vorwort, in: Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. XXI-XXII.

<sup>90</sup> Vgl. dazu Salvatore Sciarrino, *L'opera per flauto*, in: ders., *Carte da suono*, S. 138-143.

<sup>91</sup> Mario Cairoli, *L'estetica della musica per flauto di Salvatore Sciarrino*, Video von Giulio D'Angelo und Tiziano Bole, <http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video.html>, Stand 11.12.2017.

<sup>92</sup> Ebenda.

*ringraziamento* (1985), *Venere che le grazie fioriscono* (1985), *L'orizzonte luminoso di Aton* (1990) und *Fra i testi dedicati alle nubi* (1990).

In *All'aure in una lontananza* wird der Rhythmus von dem Atem des Instrumentalisten skandiert. Die Tempo-Anweisung lautet „*secondo il proprio respiro*“, also „Nach dem eigenen Atem“. Das Ein- und Ausatmen des Instrumentalisten wird in die Komposition integriert, so dass der menschliche Körper selbst zum Instrument wird und gleichzeitig dem Musikstück fast den Charakter eines lebendigen Organismus verleiht.

Die charakteristischen Spieltechniken, die am häufigsten in den Stücken für Flöte vorkommen und zu Sciarrinos Vokabular gehören, sind folgende:

1. Eine Art Ausblasen mit Ton, welches durch die vollständige Bedeckung des Mundstückes durch die Lippen hervorgebracht wird.
2. Ein Zischen, welches durch eine ähnliche Technik produziert wird, mit dem Unterschied, dass hier die Zunge nur zwei Drittel des Tonloches bedeckt.
3. Das dritte Klang-Geräusch entsteht aus dem allmählichen Übergang von der ersten Blastechnik zur zweiten. Dabei ist die Tonhöhe des Zischens schwer zu kontrollieren, deshalb sind die intendierten Noten in der Partitur festgelegt und in Klammern notiert.
4. *Jet Whistles*, die sich wie ein heftiges, schnelles Glissando anhören, ähnlich wie der Klang, der beim Erwärmen des Instrumentes produziert wird.
5. Klappenschläge und Zungenschläge. Die Kombination der musikalischen Figuren und die Klangmischungen, die durch die Überlappung von geräuschhaften Klängen und Trillern bzw. Tremoli entstehen, der Kontrast zwischen kettenartigen, schnellen auf- und absteigenden Noten und der perkussiven Verwendung der Klappen und *Jet Whistles*, die feine Veränderung der Dynamik, die alle möglichen Abstufungen des *piano* am Rande der Wahrnehmungsschwelle aufweist, machen aus dem Werk Sciarrinos für die Flöte eine einzigartige Klangwelt.

Die Ausdehnung des Zeitgefühls und die allgemeine leise Atmosphäre der Stücke laden den Zuhörer ein, in die klangliche Welt hineinzusinken. Ein vertieftes Bewusstsein und eine prä-sente Aufmerksamkeit gegenüber dem Klang werden gefördert. Die Entstehung des Klanges aus der Stille und sein Entschwinden in die Stille hinein spielen in der Musik Sciarrinos eine

wichtige Rolle und zeugen von seinem Interesse für die Grenzzonen des Klanges. Es ist wichtig bei der Musik Sciarrinos, den Klang als physischen Raum bzw. Körper wahrzunehmen. In der Literatur zu seiner Musik ist von Physiologie des Klanges sowie von der Nähe seiner Musik zur Natur und zur Umwelt die Rede. Seine Musik besitzt naturhafte Klänge. Oft glaubt der Zuhörer, das Singen eines Vogels, das Gezirpe von Grillen, das Rauschen des Windes in den Blättern oder des Meeres zu hören.

Sciarrino scheut sich nicht davor, auch Geräusche der Technik wie das Radio in *Efebo con Radio* (1981) oder das Läuten eines Telefons in *Archeologia del telefono* (2005) in seine Kompositionen zu integrieren. Sie gehören genauso wie die Naturklänge zur alltäglichen klanglichen Umwelt. Es ist jedoch wichtig, diese Klänge nicht als eine bloße Nachahmung des Äußeren zu betrachten. Die Klänge sind immer Repräsentationen des Äußeren, die durch das wahrnehmende Subjekt und seine Erinnerungen gefiltert und wiedergegeben werden. Die äußere Welt wird in der Musik Sciarrinos verinnerlicht. Deshalb weist sie auch eine starke psychologische Komponente und eine Nähe zum Unbewussten und zur Welt der Träume auf. Der gesamte kreative Prozess hat bei Sciarrino eine starke Verbindung zum Unbewussten, wie auch dem Vorwort des Komponisten zu *Hermes* (1982) zu entnehmen ist:

„Mit mir lebt die Musik in einer Grenzzone. Wie die Träume, in denen eine Sache existiert und doch noch nicht existiert, und auch eine andere Sache darstellt. Und wo diese Empfindungen, die wandelbarsten, über das Staunen eines Augenblicks hinausgehen: draußen dehnen sie sich klar aus, und überleben das Schwinden jeglicher Sehnsucht.

Es sind die am Horizont der Sinne wiedergefundenen Klänge, sicher die des ringenden Mutterschoßes, verstärkt durch die alte Stille infolge eines versunkenen Zusammenbruchs der Erinnerung. Sie fließen und man befindet sich mittendrin, und nun pulsiert ein unberührter Raum im Dunklen. [...]“<sup>93</sup>

Die Musik bewegt sich in einer Region, in der das Verhältnis zwischen dem Hörbaren und dem Unhörbaren und die subtile Schwelle zur Stille erforscht werden. Sie hat einen filigranen Charakter. In dem Musikvokabular überwiegen Flageolett-Töne und Glissandi, schnellste, flüchtige

---

<sup>93</sup> Salvatore Sciarrino, Vorwort zu *Hermes*, in: S. Sciarrino, *L'opera per flauto*, Milano 1990, S. 7. Ursprünglich Teil der Schrift „Origine delle idee sottili“, in S. Sciarrino, *Carte da suono*, S. 53. (Die Übersetzung ins Deutsche befindet sich in der Partitur, der Autor der Übersetzung ist nicht angegeben.) „Con me la musica abita in una regione liminare. Come i sogni dove una cosa è o non è ancora, ed è anche altra cosa. E dove queste sensazioni, le più instabili varcano lo stupore di un batter di palpebre: fuori si allungano nitide, sopravvissute al tramonto di ogni languore. Sono i suoni ritrovati presso l'orizzonte dei sensi. certo quelli del purgatorio infraterreno, ingrati per antico silenzio, attraverso un crollo sommerso della memoria. Fluttuano e tu stai al centro, e uno spazio intatto ora pulsa nel buio.“

Triller, leise Berührungen des Resonanzkörpers oder der Saiten bei Streichinstrumenten, Bläsergeräusche, Zisch- und Atemgeräusche. Oft verlangt Sciarrino von den Interpreten, dass diese auf ihren Instrumenten „Schatten-Klänge“ oder „Echos der Klänge“ produzieren. Auf der anderen Seite gibt es kontrastierende, laute Passagen mit „Multiphonics“, heftigen Geräuschen und perkussiven Klängen verschiedener Natur, welche die Wirkung der filigranen Musik an der Schwelle zur Stille durch ihre kontrastierende Wirkung betonen.

Auffällig ist die fast ausschließliche Verwendung von traditionellen Instrumenten, deren Spieltechnik häufig komplett erneuert wird und deren gewöhnliche Klänge verwandelt werden. Elektronische Musik ist in Sciarrinos Katalog eher wenig aufzufinden. In verschiedenen Stücken konfrontiert er sich mit klassischen Gattungen. Die Ergebnisse sind jedoch nicht nahe an der traditionellen Musik:

„Ich habe mich hartnäckig mit den Großen der Vergangenheit konfrontiert. Aber es ist eine Herausforderung nicht ästhetischer, sondern ethischer Natur. Irrt euch nicht: Obwohl ich Vertrautheit mit ihnen habe, ist meine Musik in ihren Ergebnissen sehr weit weg. Die Herausforderung, die die Klassiker an uns stellen und die man gewinnen kann, ist es die eigenen Grenzen zu überwinden. Besser noch: sie weit zu überwinden, genau dort, wo wir unser Bestes gegeben haben, an diesem Punkt müssen wir uns noch weiter überwinden.“<sup>94</sup>

Sciarrinos Beschäftigung mit der Tradition mündet oft auch in Bearbeitungen, wie beispielsweise *Le voci sotto vetro* (1999), *Canzoniere da Scarlatti* (1998) oder *Sophisticated Lady* (1999), oder in Musikzitate unter anderem aus Werken von Gesualdo, Bach, Mozart, Beethoven, Mahler oder Ravel bis hin zur populären Musik des 20. Jahrhunderts.

Wichtige Aspekte von Sciarrinos kompositorischem Schaffen sind die Entwicklung und die Erforschung eines neuen Vokalstils. Dieser artikuliert sich in verschiedenen Elementen, die charakteristisch für Sciarrinos Vokalmusik geworden sind. Zum einen handelt es sich um die Konzentration auf wenige Intervalle und den „Tonraum“ dazwischen, welcher aus Mikrointervallen besteht.<sup>95</sup> In dem Werk für Flöte und Stimme *La perfezione di uno spirito sottile* (1985) bewegt sich der Gesang in einer hypnotischen Starre meist im Bereich eines einzigen Halbtons, a-gis. Die Sequenzen des Gesanges entfalten sich durch rhythmische Mikrovariationen, Portamenti

---

<sup>94</sup> „Ostinatamente ho cercato di confrontarmi con i grandi del passato. Ma è una sfida di natura etica, non estetica. Non confondete: mentre io ho dimestichezza con loro, nei risultati la mia musica ne è lontanissima. La sfida lanciata a noi dai classici, che si può vincere, è nel superare i propri limiti. Anzi: nel superarli con larghezza, proprio dove abbiamo dato il meglio, li dobbiamo ancora superarci.“ (Übers. d. Verf.) In: Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 139.

<sup>95</sup> Vgl. dazu Pietro Misuraca, Salvatore Sciarrino. *Itinerario di un alchimusico*, S. 97.

und Glissandi.

Das zentrale Anliegen Sciarrinos ist, einen neuen Gesang zu finden, ohne sich nach der traditionellen Unterteilung der Intervalle zu richten.<sup>96</sup> Merkmale des Gesangsstils Sciarrinos sind die *sillabazione scivolata* (gleitende Silbenartikulation), eine äußerst schnell abfallende Bewegung aus Mikrointervallen, oft in Zweiunddreißigsteln notiert, die dem nicht temperierten Charakter der gesprochenen Sprache ähneln,<sup>97</sup> sowie eine langsame *messa di voce*, die sich allmählich aus der Stille entwickelt und oft in eine schnelle, arabeske Figuration mündet. Nach einer Analyse von Christian Utz scheint Sciarrinos Gesang genau durch eine solche Art von Fiorituren eine Verwandtschaft mit der Ästhetik des frühen barocken Rezitativs von Jacopo Peri und Giulio Caccini vorzuweisen.<sup>98</sup>

## 2.2 Salvatore Sciarrinos Musikdramaturgie

Für die Einzigartigkeit und die Vielfalt der immer neuen musikdramaturgischen Formen und Lösungen nimmt das Musiktheaterwerk in Sciarrinos gesamtem Schaffen eine besondere Stellung ein. Sciarrinos Musiktheaterwerk hat sich in einer Zeitspanne von 40 Jahren entwickelt. Seine ersten musiktheatralischen Experimente gehen auf die Anfänge seiner Karriere als Komponist in den 1970er Jahren zurück. Bei den ersten drei Musiktheaterwerken, *Amore e Psiche* (1972), *Aspern* (1978) und *Cailles en Sarcophage* (1979), handelt es sich um stark experimentelle Werke.

Im Folgenden wird eine Auswahl seiner 14 Musiktheaterwerke vorgestellt, um die wichtigsten Elemente und Konzepte seiner Musikdramaturgie aufzuzeigen. Es handelt sich um äußerst differenzierte dramaturgische Lösungen, worüber die hier vorgestellte Auswahl einen Überblick gibt.

*Amore e Psiche* basiert auf der mythologischen Erzählung des römischen Schriftstellers Apuleius, Amor und Psyche. Das Libretto wurde von dem Autor und Regisseur Aurelio Pes bearbeitet und weist starke symbolische und esoterische Züge auf.<sup>99</sup> Der wundersame Charakter des Mythos spiegelt sich in der Musik wider: Die Zeit scheint aufgehoben zu sein, an der Grenze des Traumes und der Realität. Die Orchesterpartie wirkt wie eine klangliche Masse in steter

---

<sup>96</sup> Ebenda, S. 99.

<sup>97</sup> Siehe dazu Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*, S. 141-142; Marion Saxer, *Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos „Sillabazione scivolata“*, in: Jürgen Kühnel u. a. (Hg.), *Musiktheater der Gegenwart*, Anif/Salzburg 2008, S. 475-485.

<sup>98</sup> Christian Utz, *Statische Allegorie und „Sog der Zeit“*, in: *Musik und Ästhetik*, Heft 1/2010, Stuttgart, S. 37-60.

<sup>99</sup> Vgl. Pietro Misuraca, *Salvatore Sciarrino*, S. 34.



Bewegung, in welcher die Melismen der Sänger wie in einem fließenden Strom vermischt werden. Angesichts der zukünftigen Entwicklungen seines Musiktheaters, die häufig weibliche Rollen als Protagonistinnen vorsieht, ist es nicht verwunderlich, dass die zentrale Figur Psyche ist, die mit ihren Konflikten und ihrer gespaltenen Identität hadert. In diesem Werk erscheint zum ersten Mal die Thematik des Spiegels und des reflektierten Bildes, ein Symbol, das in dem Gesamtwerk Sciarrinos immer wieder zurückkehren wird und metaphorisch für die Illusion und die Täuschung steht.<sup>100</sup>

*Aspern* ist ein stark stilisiertes Singspiel mit verspielten Andeutungen auf die Musik des 18. Jahrhunderts, welches auf einem Text von Henry James (Die Aspern-Schriften, 1888) basiert. Das Werk ist in geschlossene Nummern gegliedert, wobei gesungene Partien sich mit gesprochenen Abschnitten abwechseln.

*Cailles en sarcophage* ist ein Werk mit surrealistischen Komponenten. Der Titel bezieht sich auf das gleichnamige Kochrezept, Wachteln im Sarkophag, welches Karen Blixen in ihrer Erzählung *Babettes Gastmahl* erwähnt. Das Libretto besteht aus einer Zusammensetzung von Texten mehrerer Autoren (u. a. Jacques Lacan, Walter Benjamin, Konstantin Kavafis, Jean Cocteau, Michel Foucault, Frank Wedekind). Das Klangmaterial stammt aus den verschiedensten Quellen: Naturklänge (Grillen, Wind, Herzschläge, Atem) und Alltagsklänge (Geräusche des Radios und des Grammophons, vorbeifahrende Züge, Sirenen eines Dampfschiffes). Das Werk enthält die Geschichten von Kult-Personen aus der Prominenten-Welt des Kinos wie z. B. Marlene Dietrich und Greta Garbo, der Kulturszene wie z. B. Gala, der Ehefrau von Salvador Dalì, sowie aus eklatanten Fällen des öffentlichen Lebens wie der Schwester Papin und der Hermaphrodit Camille Barbin. Diese Charaktere erscheinen im Werk wie Geister aus einer fremden Welt ebenso wie die Motive aus alten amerikanischen Schlägern und bekannten Opernarien, die kurzweilig im Orchester angedeutet werden und wieder verschwinden.<sup>101</sup> Die frühen Musiktheaterwerke Sciarrinos weisen einen ausgeprägten experimentellen Stil auf, der sich an Komponisten wie Luciano Berio oder Sylvano Bussotti zu orientieren scheint. Sie enthalten jedoch bestimmte dramaturgische Erfindungen und Thematiken, die spezifisch zu Sciarrinos kreativem Schaffen gehören und sein Musiktheater in den späteren Jahren prägen werden.

---

<sup>100</sup> Ebenda, S. 34-35.

<sup>101</sup> Vgl. dazu Gianfranco Vinay, *Immagini, gesti, parole, silenzi*, S. 20-21.

### 2.2.1 Stilleben und Vergänglichkeit in *Vanitas*

In den Musiktheaterwerken der 1980er Jahre stellt sich eine wichtige Wende in Sciarrinos Auffassung der Dramaturgie heraus.<sup>102</sup> Der Komponist realisiert mit *Vanitas* und *Lohengrin* zwei „unsichtbare Handlungen“ (azioni invisibili), die sich an der Idee orientieren, die Musik trage in sich selbst dramaturgische, szenische und theatralische Eigenschaften. Durch den Höreindruck kann der Zuhörer die Inszenierung mit seiner Vorstellungskraft visuell kreieren. Außerdem intensiviert sich die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden durch die Negierung der visuellen Komponente auf die Musik.<sup>103</sup>

*Vanitas* wurde 1981 am Piccolo Teatro alla Scala mit der Inszenierung von Pier'Alli in Mailand uraufgeführt. Das „Stilleben in einem Akt“ (Natura morta in un atto), wie der Untertitel des Werkes lautet, wurde als ein Bühnenwerk konzipiert, besitzt jedoch fast den Charakter eines Liederzyklus und kann daher auch als Konzertstück aufgeführt werden.<sup>104</sup> Die Besetzung ist kammermusikalisch und besteht aus Gesangsstimme, Cello und Klavier.

Wie bereits der Titel andeutet, handelt es sich bei dem Thema des Werkes um das „Vanitas-Motiv“, wie es in der Dichtung des 17. Jahrhunderts gebraucht wurde. Das lateinische Wort „Vanitas“ steht hier nicht nur im Sinne von Eitelkeit und Nichtigkeit, sondern vielmehr als Symbol der Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der Schönheit, der Jugend und des Lebens.

Das Libretto besteht aus einer Zusammensetzung lyrischer Texte, die meist aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen und von verschiedenen Autoren verfasst sind (u. a. Giovan Leone Sempronio, Giovan Battista Marino, Robert Blair, Jean De Sponde, Martin Opitz, Johann Christian Günther und Christoffel von Grimmelshausen). Die Originaltexte wurden nicht ins Italienische übersetzt. Dadurch ist das Libretto mehrsprachig, mit Abschnitten auf Latein, Italienisch, Französisch, Englisch und Deutsch. Das übergreifende Thema der lyrischen Texte ist die Vergänglichkeit alles Irdischen: das Vanitas-Motiv. Das Stilleben ist davon eine der beliebtesten Darstellungsformen, insbesondere Blumen, und spezifisch im Fall dieses Werkes, die Rose, welche eine zentrale Stellung einnimmt, um die Schönheit und die Vergänglichkeit gleichzeitig zu symbolisieren.

Das Werk ist in sechs Abschnitte gegliedert. Auf eine kurze instrumentale Einleitung folgen geschlossene Sektionen, die jedoch miteinander durch motivische Verweise verbunden sind. Das letzte Stück *Ultime Rose* (Letzte Rosen) erweist sich musikalisch und thematisch als eine Reprise des ersten Abschnitts *Rosa*. Somit weist das Werk eine Dreiteilung auf, bestehend aus

---

<sup>102</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>103</sup> Vgl. ebenda, S. 26-27 und Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 80-85.

<sup>104</sup> Sciarrino definiert *Vanitas* als ein Lied mit übergroßen Proportionen. Die Ausdehnung der Zeit, die in *Vanitas* geschieht, verursacht eine Verräumlichung in der Musik, welche dem Werk das theatralischen Potenzial verleiht. Siehe Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 80.

einer Exposition, einem Mittelteil und einer Reprise, die an die Sonatensatzform erinnert. Die Rose als Symbol der Schönheit und zugleich der Vergänglichkeit ist das Bild, welches das Stück eröffnet und abschließt. Im Folgenden sind die Abschnitte mit den jeweiligen Titeln aufgelistet:

1. Introduzione
2. Rosa
3. Marea di rose
4. L'eco
5. Lo specchio infranto (Stardust)
6. Ultime rose

Die zerbrechliche Rose, deren Schönheit so schnell verblüht, ist geradezu das Symbol der Vergänglichkeit. Das angstvolle Bewusstsein der Sterblichkeit und die Betrachtung der Flüchtigkeit alles Irdischen ist in der Dichtung des 17. Jahrhunderts zugleich mit einer ausgesprochenen Vorliebe für Schmuck und Verzierung kombiniert, für Dinge, die im Grunde fast illusorisch und redundant wirken.

Die Darstellung der Schönheit ist oft von Symbolen ihrer Kurzlebigkeit wie düstere Schatten, verlöschende Fackeln und Totenglocken begleitet. Für Sciarrino hat der Begriff der *Vanitas* eine Verbindung mit „dem Kreisen um die Leere“ im physikalischen Sinne und mit der Auffassung der Zeit.<sup>105</sup> Und genau diese Verbindung erforscht und manifestiert er in dem Werk mit seiner Musik: die Darstellung der Leere, der Flüchtigkeit und der Abwesenheit. Das Verwelken der Rose und die sich brechende Welle sind Symbole der Flüchtigkeit der weltlichen Freuden. Folgende Worte sind in dem lateinischen Fragment eines anonymen Dichters zu lesen, welche als textliche Grundlage des ersten Abschnitts von *Rosa* dienen:

Rosa quae moritur  
Unda quae labitur  
Mundi delicias docent fugaces  
Vix fronte amabilis  
Mulcent cum labili  
Pede, praetervolant larvae fallaci

Die langen, zunächst kaum vernehmbaren „messe di voce“ des Gesanges entstehen aus dem Nichts (*crescendo dal nulla*) und lösen sich in schnellen, abfallenden Arabesken auf. Diese

---

<sup>105</sup> Ebenda, S. 77.

Gesten des Gesanges werden von Akkorden des Klaviers begleitet, welche sich allmählich, Ton für Ton, auflösen (siehe Abbildung 1). Die Gesangsphrasen werden von dem Violoncello entweder vorweggenommen oder durch einen echoartigen Effekt wiederholt. Die Musik verkörpert geradezu in sich selbst den Begriff der Vergänglichkeit, indem sie allmählich dahinschwindet.

In diesem Werk ist das Wort-Ton-Verhältnis zwischen Text und Musik ziemlich eng und oft durch „bildhafte“ Lösungen ausgeführt. An der Stelle im Text, in der das Wort „moritur“ erscheint, endet der Gesang in ein absteigendes Glissando, um die Bedeutung zu versinnbildlichen (T. 33-34). An einer anderen Stelle singt die Sängerin beim Wort „Unda“ (Welle) eine wackelnde Figur eines Tremolos innerhalb einer Terz (T. 39-40). Beim dritten Vers – „Mundi delicias docent fugaces“ – wird plötzlich das Wort „fugaces“ (flüchtig) in der Mitte abgebrochen. Im Takt 55 ergänzt die Gesangsstimme das Wort, indem sie ein steiles, abfallendes Glissando von fis" bis des', also über eine Oktave nach unten, singt. Ab Takt 77 setzt eine erweiterte Reprise des ersten Teiles ein, in dem das Cello deutlich mehr eingesetzt wird. Das Stück „Rosa“ weist eine gewisse Statik auf, doch plötzlich geschehen unerwartete Ereignisse, die wiederum eng mit der Bedeutung des Textes verbunden sind. Eine Reihe von abrupten Akkorden in *sforzato* erscheint im Klavier des letzten Teiles und begleiten den letzten Vers, in dem es um den Trug der Schönheit geht, der fast wie eine Bedrohung wirken kann. Außerdem öffnen schnelle chromatische Figurationen in Zweiunddreißigsteln nach der von Sciarrino verwendeten Technik der „Fenster-Form“ Einblicke auf das darauffolgende Stück „Marea di Rose“ (Takt 56 und 145).<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Die „Fenster-Form“, die Sciarrino in Schriften wie *Carte da suono* und *Le figure della musica* beschreibt, basiert auf dem Prinzip der Diskontinuität von Raum und Zeit. Konkret heißt es in der Musik eine Kombination von zwei unterschiedlichen und kontrastierenden musikalischen Segmentierungen. Die plötzliche Veränderung des kompositorischen und klanglichen Materials wirkt collagenartig, buchstäblich wie das Öffnen eines Fensters zu einer anderen musikalischen Welt, siehe dazu: Salvatore Sciarrino, *La forma a finestra*, Lektionen 5 und 6, in: ders., *Le figure della musica*, S. 97-148.

ROSA *grosero aliento acabará tu suerte.*  
(Gongora)

The image displays a musical score for the piece 'ROSA' by S. Sciarrino. It is presented in three systems of staves. The first system includes a vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *fp* and a measure containing a triplet of eighth notes. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Ro - - -' and piano accompaniment. The third system features a piano solo with a triplet of eighth notes marked *fp* and the lyrics '- sa'.

Abbildung 1: S. Sciarrino, *Vanitas, Rosa*, T. 1-11. © Copyright 1981, Casa Ricordi Srl, Milan – by kind permission.

Der darauffolgende Abschnitt „Marea di rose“ bildet einen starken Kontrast zu der fast meditativen Statik von „Rosa“. Es werden durchgehend rasche, chromatisch fallende Sequenzen am Klavier gespielt. Im Cello sind kreischende sowie rasche auf- und absteigende Glissandi zu hören, die am Steg gespielt werden. Der Abschnitt „L'eco“ (Das Echo) ist wiederum eher ein ruhiger Teil mit einem kontinuierlichen, klanglichen Hintergrund, der aus arpeggio-artigen Auf- und Abwärtsbewegungen im Klavier besteht. Der echoartige Effekt des Cellos gegenüber der Gesangsstimme, welcher sich auch im zweiten Teil des ersten Abschnitts „Rosa“ befindet, wird hier systematischer. Spiegel- und Echoeffekte zwischen Stimme und Instrumenten sind immer wieder in dem Musiktheater und der Vokalmusik Sciarrinos anzutreffen. Speziell in *Vanitas* haben sie eine symbolische Funktion, die mit dem Bild als „Darstellung der Abwesenheit“ und Form des einst Lebendigen eine Verbindung hat. „Echo und Spiegel haben gemeinsam die Fähigkeit, das Bild wiederzugeben, jedoch es nicht beizubehalten“<sup>107</sup>, schreibt Gianfranco Vinay.

<sup>107</sup> Gianfranco Vinay, Vorwort zu *Carte da suono*, in: Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. XXII.

Die Musik ist letztendlich für Sciarrino die „Formalisierung von Ereignissen, von aufgenommenen und vom Gedächtnis verarbeiteten Phänomenen“<sup>108</sup>, die er *echi* und *immagini mentali* (geistige Echos und Bilder) nennt.<sup>109</sup> Das Bild des Spiegels als leere, trügerische Form hat wiederum zu dem Begriff „Vanitas“ einen symbolischen Bezug.

„Echo“ ist eine Collage von verschiedenen Texten von Marino und Blair. Diese Form der Zusammensetzung im Text spiegelt sich in der Musik wider, die aus stark kontrastierenden, abrupt wechselnden Sektionen besteht: In der Mitte des Abschnitts (T. 47-58) kehrt plötzlich wieder die bewegte Klavierbegleitung aus „Marea di rose“ zurück. Dies entspricht im Text einem Fragment von Robert Blairs (1699-1746) Gedicht *The Grave* – „and the great bell has toll'd unring untouch'd“ – der Stelle, an der es um die Todesglocke geht. Später, als ein weiteres Fragment von Marino erneut erklingt, kehrt die gleiche Figuration von „Rosa“ – der allmählich dahinschwindende Akkord – in Abwechslung mit arpeggioartigen Bewegungen zurück (T. 60 ff.). Am Schluss erscheint ein kurzes Tremolo in regelmäßigen Abständen, welches sich fast wie das nächtliche Gezirpe der Grillen anhört. Dieser ruhige Teil wird plötzlich vom Beginn des nächsten Abschnitts „Lo specchio infranto“ (Der zerbrochene Spiegel) mit gewaltigen Clustern im Klavier unterbrochen, welche das Zerschlagen eines Spiegels zu imitieren scheinen.

Dem vierten Abschnitt „Lo specchio infranto (Pulvis stellaris)“ wird vom Komponisten eine zentrale Stellung im Werk eingeräumt, denn hier – wie der Untertitel suggeriert – enthüllt sich die Anamorphose in Form eines verzerrten Motivs aus einem alten amerikanischen Schlager: *Stardust* (1929) von Hoagy Carmichael.<sup>110</sup> Das Motiv wird in den Takten 87 und 88 von leisen Flageolett-Tönen im Cello angedeutet. Sciarrino transferiert in „Lo specchio infranto“ eine Technik aus der bildenden Kunst – die Anamorphose – in die musikalische Komposition. Diese Technik, die zwar schon seit dem Mittelalter existiert, fand jedoch erst in der bildenden Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts eine große Verbreitung und reges Interesse. Als Anamorphose wird die Darstellung einer kryptischen Mitteilung oder verborgener Symbole bezeichnet, die nur durch einen Spiegel oder eine Veränderung des Blickwinkels zu entschlüsseln sind. Ein bedeutendes Beispiel dafür ist das Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren *Die Gesandten* (1533), auf dem ein Totenkopf nur durch die Veränderung des Blickwinkels zu erkennen ist.

Die Anamorphose ist bei Sciarrino nicht nur ein Zeichen der Virtuosität oder ein weiterer Verweis auf die Kultur und die Kunst des Barockzeitalters, aus dem die Gedichte stammen, die *Vanitas* zugrunde liegen. Sie hat auch eine existenzielle Bedeutung: Das alte Lied wird zum

---

<sup>108</sup> Ebenda, S. XXIII.

<sup>109</sup> Siehe dazu Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 126-127.

<sup>110</sup> Vgl. Pietro Misuraca, Salvatore Sciarrino. *Itinerario di un alchimusico*, S. 61.

Symbol der Zeit, die für immer vergangen ist. Musikalisch wird diese durch Pizzicato-Klänge in den Cellos, die sich wie das Ticken einer Uhr anhören, evoziert (T. 37-40). Das Lied, das Sciarrino in seinen Schriften mit dem Wesen der Blumen vergleicht, da sie zugleich schön und vergänglich sind<sup>111</sup>, wird zum Symbol der Flüchtigkeit des Lebens. Die Verbindung mit dem Tod wird letztendlich offensichtlich, zum einen durch die Unterbrechung des Gesanges in einem Schrei (T. 62), zum anderen noch deutlicher, als die Sängerin ohne jegliche Begleitung den Vers „et moritur mors“ (Und selbst der Tod stirbt) singt (T.83-84). Bedeutet das, dass nur die Kunst in der Lage ist, den Tod zu besiegen? Am Schluss des Abschnitts sind steile Glissandi in *fortissimo* im Klavier zu hören, welche wiederum die Idee „des zerbrochenen Spiegels“ suggerieren.

Der letzte Abschnitt „Ultime Rose“ (Letzte Rosen) schließt den Zyklus, indem dieser sowohl das Bild der Rose als auch die Musik aus dem ersten Abschnitt wieder aufnimmt. Der Text ist wiederum eine Textcollage aus drei verschiedenen Gedichten: der vierten Strophe des Gedichtes *Ach Liebste, lass uns eilen* von Martin Opitz (1597-1639), der sechsten Strophe von *Scherzhafte Gedanken über die Rosen* von Johannes Christian Günther (1695-1723) und *Schall der Nacht* von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (1621-1676).

Das Mündlein von Korallen  
wird ungestalt.

Mit Rosen schmücke ich Haupt und Haare,  
Die Rosen tauche ich in den Wein.

Komm Trost der Nacht, o Nachtigall  
Lass deine Stimm mit Freudenschall  
Aufs lieblichste erklingen!

Die Rose zieret meine Flöten.

Am Anfang ist die Stimme der Sängerin ohne jegliche Begleitung zu hören. Sie singt eine in kleinen Sekunden absteigende Melodie, welche die Stimmführung des ersten Stückes „Rosa“ wieder aufnimmt und erweitert. Die gleiche Begleitung des Klaviers mit den allmählich verschwindenden Akkorden und die Figuren des Gesanges mit den lang ausgehaltenen *messe*

---

<sup>111</sup> Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 79.

*di voce*, welche in abfallenden Verzierungen enden, machen aus „Ultime Rose“ eine Reprise des ersten Abschnitts „Rosa“. Die Zeit ist jedoch noch ausgedehnter. Zwischen Cello und Gesangsstimme entstehen Echoeffekte, die das Thema der Verdoppelung und des Spiegels noch einmal bestätigen (siehe Takte 55-56 und 49-50 sowie die Flageolett-Töne gegen Ende des Stückes im Cello, welche die Anfangsmelodie „Das Mündlein von Korallen“ wieder aufnehmen). Das Verhältnis des Textes und der Musik ist sehr eng: Wenn im Text von einer Nachtigall die Rede ist, erklingen im Cello hohe Flageolett-Töne, die den Gesang des Vogels nachzuahmen scheinen. Des Weiteren wird das Motiv des „Schmückens“, welches in den textlichen Fragmenten vorkommt, durch Pralltriller, Mordenten und andere Verzierungen musikalisch umgesetzt. Gegen Ende des Stückes dehnt sich das Tempo noch mehr aus. Die Zeitintervalle zwischen den Einsätzen der Instrumente und der Gesangsstimme werden länger. Die Musik deutet auf ein langsames organisches Verwelken hin, welches in ein über vier Oktaven absteigendes Glissando (nach Angabe der Partitur soll es vier Minuten dauern) in dem Cello kulminiert.

*Vanitas* ist ein besonderes Musiktheaterwerk, mit dem Sciarrino seine Vorstellung von der „Hördramaturgie“ („drammaturgia dell'ascolto“) umsetzt. Diese ist eher in den Verbindungen zwischen Musik und Text, den unerwarteten Umbrüchen, der verschlüsselten Anamorphose und den metaphorischen Bildern zu finden, als in einer realen Inszenierung und soll ihre Form im Bewusstsein des Zuhörers annehmen.

Die Bezeichnung Stilleben in der bildenden Kunst bezieht sich auf die Darstellung von leblosen Objekten wie Blumen und Obst, aber auch von Jagdgut und Musikinstrumenten. Im Barock war das Stilleben ein Sinnbild der Vergänglichkeit.<sup>112</sup> Die musikalischen Sinnbilder von *Vanitas* sind u. a. verklingende Akkorde, das Verschwinden des Klanges im Nichts, abfallende Glissandi, aber auch die klangliche Abbildung der Schönheit der Rosen durch Verzierungen und die zarten Klänge des Gesanges. Sciarrino schafft ein Gewebe von musikalischen Bildern und Symbolen, die das Motiv der *Vanitas* greifbar machen und das Stilleben musikalisch sinnvoll darstellen.

---

<sup>112</sup> Sybille Ebert-Schifferer, Die Geschichte des Stillebens, München 1998, S. 137-140.



## 2.2.2 Musiktheater des Inneren: *Lohengrin*

*Lohengrin* (*Azione invisibile per solista strumenti e voci*) wurde in Mailand 1982 im Piccolo Teatro alla Scala unter der Regie von Pier'Alli inszeniert. Das Libretto basiert auf Jules Laforgues *Lohengrin, Fils de Parsifal* aus dem Erzählungsband *Moralités légendaires* (1887), einem kurzen Prosatext, welcher der Literaturströmung des Symbolismus zugeordnet wird. Laforgues Prosatext über das Lohengrin-Thema beinhaltet eine veränderte Variante zu derjenigen, die aus der gleichnamigen Oper Richard Wagners bekannt ist. Es handelt sich um einen kurzen Text mit stark symbolistischen Zügen. Das Szenario ist in eine undefinierbare Zeit versetzt, in der Elemente der Mythologie und der Antike, aber auch Andeutungen auf die Moderne vorhanden sind.<sup>113</sup>

In Sciarrinos *Lohengrin* wird Laforgues Text so umgewandelt, dass die Handlung fast in den Hintergrund rückt und der Fokus auf die Darstellung des Inneren der Protagonistin gelegt wird. Die symbolistischen Züge der Vorlage werden zugunsten einer traumähnlichen Abstraktion ohne zeitliche und räumliche Angaben nicht mehr einbezogen. Erst zum Schluss erfährt der Zuhörer durch eine ernüchternde und unheimliche Rückkehr in die Realität, dass die Protagonistin – Elsa – geisteskrank ist und sich in einer Nervenheilanstalt befindet. So wird Laforgues Text in eine Geschichte umgewandelt, die aus der Perspektive einer geisteskranken Frau „erzählt“ wird. Es handelt sich dementsprechend nicht um eine lineare, nachvollziehbare Handlung, sondern vielmehr um Phantasmagorien, durcheinander gebrachte Fakten, von denen Elsa ihre sinnlichen, visuellen und auditiven Eindrücke bzw. Erinnerungen wiedergibt.

Jenseits von Elsas Geschichte liegt die Faszination dieses Stückes in der Umsetzung der inneren Welt in eine musikalische Dramaturgie. Der Zuhörer wird dazu eingeladen, das Ohr und seine Präsenz zu schärfen und sich den auditiven Eindrücken hinzugeben. Es ist kein Bühnenbild vorgesehen. Die Handlung besteht lediglich aus den Erzählfragmenten der Protagonistin, der klanglichen Umgebung und den Klängen des Körpers mit ihren inneren organischen Prozessen. *Lohengrin* ist nach *Vanitas* Sciarrinos zweite „unsichtbare Handlung“. Der Begriff „unsichtbar“ trifft zu, da die Bilder und die Szene nur von der Stimme und der Musik heraufbeschworen werden.

Das Musiktheater besteht aus vier Szenen, einem Prolog und einem Epilog. Die instrumentale Besetzung ist äußerst reduziert und besteht aus 15 Instrumenten, einer Sprechstimme (Elsa) und einem Männerchor bestehend aus drei Stimmen. Dass Sciarrino primär an der Zusammensetzung unbewusster und bewusster Erinnerungen anstatt der Darstellung einer Handlung im

---

<sup>113</sup> Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, hrsg. von Daniel Grojnowski, Genf 1980.

konventionellen Sinne interessiert ist, beweist seine Entscheidung, die Anordnung der Ereignisse aus der Vorlage zu verändern. Bei Laforgue ist die Geschichte in zwei Abschnitte unterteilt. Im ersten Teil wird Elsa, jungfräuliche Vestalin der Göttin Luna, wegen Verdacht auf Unzucht angeklagt. Ihre einzige Möglichkeit zur Rettung ist, die Ehe einzugehen, ansonsten droht ihr die Bestrafung durch Blendung. Elsa wird als schuldig erklärt. Sie bittet, dass ihr ein Spiegel gereicht wird, um sich selbst ein letztes Mal anzuschauen. In Anbetracht ihres Selbstbildes fängt sie an, sich an einen Ritter zu wenden, der ihr zuvor im Traum erschienen war. Zu ihrer Rettung erscheint am Horizont tatsächlich ein Ritter auf dem Rücken eines großen Schwans: Lohengrin. Die beiden heiraten unter lautem Glockenläuten. Der zweite Teil spielt in einem nächtlichen Szenario. Das Paar befindet sich im Garten der Hochzeitsvilla, die das Kultusministerium dem frisch vermählten Paar zur Verfügung gestellt hat. Elsa ist schwärmerisch, Lohengrin dagegen sehr zurückhaltend. Er fürchtet sich vor der Sinnlichkeit der jungen Frau. Die Hochzeitsnacht verläuft erfolglos. Lohengrin klagt über die dünnen Hüfte Elsas und scheint nachdenklich zu sein. Schließlich fängt er an zu weinen. Unter seinen Tränen verwandelt sich sein Kissen in einen Schwan, auf dem er sich in „die Höhe der metaphysischen Liebe“ erhebt und in Richtung Mond zurückfliegt.

Bei Sciarrino ist die Anordnung der Ereignisse gerade umgekehrt. Die Umstände der Geschichte sind absichtlich nicht geklärt, weil sich in Elsas Bewusstsein alle Erinnerungen, Bilder und Eindrücke vermischen. Die erste Szene enthält die Episode im Garten und die Hochzeitsnacht. Danach kommt die Erinnerung an die Anklage und an den Prozess der Priester. Zum Schluss, als Höhepunkt der Handlung, stellt er die Szene mit der Ankunft Lohengrins auf dem Schwan und die Rettung Elsas dar. Erst der Epilog verrät das überraschende Ende: Das ganze Szenario wird in das Zimmer eines Krankenhauses transferiert, bei dem Elsa einen kindlichen Singsang vor sich hin singt. Der fragmentarische und traumähnliche Monolog entpuppt sich somit als das Produkt einer Geisteskranken. Einziger Hinweis auf die überraschende Wende ist die Andeutung in der dritten Szene auf eine stündlich einzunehmende Medizin.

In ihrem Monolog verkörpert Elsa alle Figuren, vor allem Lohengrin, die Priester und das Volk. Alle Charaktere sowie die „äußerliche“ Landschaft – Tiere, Elemente der Natur, Gegenstände – nehmen die Form einer mentalen Projektion der Protagonistin an.<sup>114</sup> Ihre Erzählung ist eine Zusammensetzung von gesprochenem Text und mündlichen Reproduktionen von Geräuschen der klanglichen Umgebung. Elsa reproduziert das Gurren der Vögel, das Tröpfeln des Wassers, das Kratzen mit den Nägeln auf dem Laken, den Galopp von Pferden oder sie atmet laut ein und aus. Das Ergebnis ist, dass nicht nur das Bewusstsein, sondern auch der Körper der

---

<sup>114</sup> Carlo Carratelli, „Evocare lo spazio interiore“: drammaturgia e simbolica del Lohengrin, da Jules Laforgue a Salvatore Sciarrino, S. 33.

Protagonistin den Raum der Dramaturgie öffnet und kreierte.<sup>115</sup> Es ist die Kombination ihrer Rede, der Geräusche und der klanglichen Figuren, welche die Szenen beherrschen. „Diese Töne sind bereits Theater. Sie verlangen weder Erläuterung, noch als Bilder verkleidet zu werden [...]“, schreibt Sciarrino im Vorwort seiner Partitur.<sup>116</sup> Eine zentrale Rolle spielt in diesem Werk die Nacht als Rahmen der Handlung, aber auch als Wahrnehmungsraum des Unbewussten und der tiefsten Impulse.<sup>117</sup>

Das Stück beginnt mit einer bewegten, sehr kurzen instrumentalen Einleitung, die als „Prologo attraverso una finestra aperta“ (auf Deutsch: Prolog durch ein offenes Fenster) bezeichnet wird. Der Titel könnte zum einen als eine Art szenische Vorgabe verstanden werden. Elsa befindet sich – wie der Zuhörer am Schluss erfahren wird – in ihrem Krankenhauszimmer und steht vor dem offenen Fenster, bei dem sie ihren Erinnerungen und Tagträumen freien Lauf lässt. Das Fenster könnte zum anderen auch ein Symbol für eine Öffnung zu einer anderen Welt bzw. zu der Erinnerung und den Schichten ihres Bewusstseins sein. Letztere Interpretation spiegelt sich auch in der Musik durch die sogenannte „Fenster-Form“ wider, eine von Sciarrino häufig verwendete Kompositionstechnik.<sup>118</sup> Es handelt sich um Übergänge in der Musik, die manchmal allmählich, manchmal abrupt geschehen und verschiedene Realitätsebenen darstellen. In diesem Fall könnte das Fenster die Grenze zwischen ihrem Innenleben und der Außenwelt symbolisieren.<sup>119</sup>

Bereits im Prolog sind die wichtigsten Elemente der Handlung vorhanden: Der „Schwanengesang“, der von dem Trillern der Flöten (T. 1-2) imitiert wird, das Glocken-Motiv, welches an die Hochzeit von Elsa und Lohengrin erinnert und durch *Multiphonics* von den Klarinetten, dem Fagott und den *Jet Whistles* der Flöten verstärkt wird (T. 3-7), sowie das Motiv, welches die Verwandlung des Kissens in den Schwan begleiten wird (T. 5-7). Nach dem Einsatz des vollen Orchesters in bewegtem Tempo tritt plötzlich eine ruhige, nächtliche Atmosphäre ein. Die Geräusche der Nacht werden sowohl von Instrumenten als auch von der Stimme evoziert. Unregelmäßige Blasgeräusche mit dem Mund gegen das Mikrophon ahmen das weit entfernte

---

<sup>115</sup> Für Marco Angius stellt dies die Einzigartigkeit von Sciarrinos *Lohengrin* dar, siehe ders., *Come avvicinare il silenzio*, S. 104.

<sup>116</sup> Salvatore Sciarrino, *Lohengrin, Azione invisibile per solista, strumenti e voci*, Vorwort zur Partitur, Milano 1982: „Questi suoni sono già teatro. Non chiedono illustrazioni, né di essere rivestiti di immagini [...]“ (Übers. d. Verf.)

<sup>117</sup> Sciarrino hat sich in mehreren seiner Werke mit dem Konzept der Nacht als Wahrnehmungsraum befasst: z. B. in seinen *Tre notturni brillanti* (1975) und *Ai limiti della notte* (1982) für Viola, in seinem Orchesterstück *Autoritratto nella notte* (1982), das in engem Zusammenhang mit *Lohengrin* steht, und in *Allegoria della notte* (1985) für Violine und Orchester. Zu letzterem Werk vgl. Stefan Drees, Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, S. 340-349.

<sup>118</sup> Siehe dazu Salvatore Sciarrino, *Le figure della musica*, S. 97-148.

<sup>119</sup> Vgl. Marco Angius, *Come avvicinare il silenzio*.

Bellen eines Hundes nach. Die Stimme produziert einen hohen und lauten „KR“-Laut mit Glissando, der die Stimme eines Vogels imitiert. Kurze, regelmäßige Triller in den Violoncelli wirken wie Gezirpe der Grillen. Alle Klänge sind sehr leise gespielt, im vierfachen *piano* (siehe Abbildung 2). Elsas Partie hat weder Taktstriche noch Notenliniensystem. Zwei Linien dienen als Bezugspunkt für das höhere und tiefere Register der Stimme. Auch die Orchesterpartie hat keine regelmäßigen Taktstriche. Die Einsätze der Instrumenten sind in der Partitur nummeriert.

Abbildung 2 : S. Sciarrino, *Lohengrin*, S. 14, © Copyright 1982-1984, by Casa Ricordi Srl, Milan – by kind permission.

Da es sich um eine Darstellung des Bewusstseinsstromes einer Geistesranke handelt, gibt es keine lineare Erzählung des Geschehens: Die Erinnerungen und die Sätze erscheinen, als würden sie keinen logischen Zusammenhängen folgen. Es gibt jedoch einen roten Faden in den Träumereien Elsas. Sie rekonstruiert das Ende ihrer Hochzeit und ihrer Liebe, die ihr möglicherweise ein nicht heilbares Trauma hinterließ. Es ist kein Zufall, dass ihr Einsatz mit dem

Ausruf „Das Kissen! Das Kissen!“ beginnt. Es ist nämlich dessen Verwandlung in den Schwan, welche die Flucht Lohengrins überhaupt ermöglicht hat.

Während ihrer Hochzeitsnacht weist Lohengrin die schwärmerischen und sinnlich betonten Annäherungsversuche Elsas zurück. Die junge, attraktive Elsa verursacht in ihm eher Schuldgefühle, die er durch bissige Bemerkungen kompensiert („Ich verabscheue Eure dünnen Hüften“) und die ihn sogar in Tränen ausbrechen lassen. Lohengrin wird als Antiheld dargestellt, als ein Knabe, der sich weigert, erwachsen zu werden.<sup>120</sup> Sein Charakter ist eher narzisstisch, kapriziös und selbstbezogen. Auch Elsa weist solche Eigenschaften auf, obwohl sie letztendlich zum traurigen Opfer wird.

Nach Angabe der Partitur ist der Kontext der „imaginierten“ ersten Szene die Hochzeitsvilla, die „das Kultusministerium dem frisch vermählten Paar kostenlos zur Verfügung stellte“<sup>121</sup>. Die Villa ist kein einladender Ort, sondern schmutzig und feucht, wie aus den Kommentaren der beiden zu entnehmen ist (Lohengrin: „Diese Villa riecht nach einem Gemeinschaftsgrab“). Die Musik gibt all die Eindrücke wieder, welche die Umgebung vermittelt: die Schönheit und die Magie des Mondscheins, die Geräusche der Menschen (Klappergeräusche mit Zungenschlägen in den Fagotten und Oboen, die wie beschleunigte Herzschläge wirken) und der Natur (entferntes Bellen, Gurren, Geknister und Geraschel, Zirpen und Wirbeln), aber auch das vermoderte Ambiente der Villa, die fast wie wild wuchernde Natur dargestellt wird. In dem Text wird dies auch angedeutet: „Non senti un rumore di germinazioni dappertutto?“ (Hörst du nicht überall das dumpfe Murmeln keimenden Lebens?) Die Szene endet mit der ersten Zurückweisung Lohengrins („Fass mich nicht an!“) und seinem wiederholten „Nein“. Die wiederholten Schläge der großen Trommel, welche zunehmend beschleunigt werden, wirken bedrohlich. Das Geschehene wird unmittelbar mit einem Gefühl und einer Wahrnehmung Elsas gekoppelt. Es ist, als ob all die Eindrücke, Erinnerungen und Wahrnehmungen, die das Bewusstsein Elsas gespeichert hat, in einer assoziativen, unlogischen Form, die über die Sprache hinausgeht, nach außen dringen würde. Die Musik gibt einen dreidimensionalen Hörraum wieder, welcher in sich das Potenzial eines Bühnenbildes birgt. Die Imagination der Zuhörer wird aufgefordert, sich eigene Bilder vorzustellen. Die Partitur Sciarrinos verlangt von der Schauspielerin/Sängerin ein hohes Maß an gesangstechnischer sowie schauspielerischer Leistung. Sie soll schnell zwischen gesprochener Sprache und Geräuschproduktion sowie zwischen tiefem und hohem Register wechseln, um die unterschiedlichen Stimmen nachzuahmen. Das Tempo der gesprochenen Sprache ist häufig sehr schnell. Die Sängerin soll in unterschied-

---

<sup>120</sup> Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 81.

<sup>121</sup> Salvatore Sciarrino, *Lohengrin*, Vorwort zur Partitur, S. 6.

licher Anordnung immer wieder die gleichen Sätze mit verschiedenen Klangfarben und unterschiedlicher Dynamik wiederholen.

Die Art und Weise, wie die Geräusche der Stimme produziert werden sollen, sind in der Partitur mit genauen Angaben beschrieben. Hierzu einige Beispiele: „Fiato come latrati lontani“ (Atem, wie weit entferntes Gebell), „bolle di saliva come gocce echeggianti“ (Speichelblasen wie nachhallende Tropfen), „colpi di gola – vento sulla schiuma“ (Gurgelschläge – Wind auf Meeresschaum), „a bocca chiusa come tubando“ (mit geschlossenem Mund, gurrend) oder „saliva tra denti e labbra come unghia ferine sul lenzuolo o guazzare nel fango („Speichel zwischen Zähnen und Lippen wie raubtierhafte Nägel auf dem Laken oder wie plantschen im Schlamm“).

Der Wechsel des Szenarios wird in der zweiten Szene durch das wiederholte Geräusch von Speichelblasen angekündigt, die nach Sciarrinos Beschreibung wie nachklingende Tropfen klingen sollen. Während in der ersten Szene die Nacht beim Mondschein eine magische Atmosphäre schaffte, ist nun keine Spur mehr von Romantik vorhanden. Die Natur wird eher in ihren organischen Prozessen, in der Verwesung und mit dem Element des Wassers mit Assoziation an modrige Feuchtigkeit dargestellt.

Das Paar befindet sich in der alternden Hochzeitsvilla. Nicht nur die Geräusche, sondern auch die Art und Weise, in welcher der Text vorgetragen wird, trägt dazu bei, passende Bilder, Empfindungen und Vorstellungen hervorzurufen. Die Sätze werden in verschiedener Anordnung und in unterschiedlichem Tempo wiederholt, mit tiefer bzw. hoher Stimme: „Entrammo nella villa, invasa d'erbe folli. Corridoi a eco, Stanze vuote. Nella villa, invasa d'erbe folli, corridoi a eco.“ (Wir gingen in die Villa hinein, die von wuchernden Pflanzen eingenommen war, hallende Flure, leere Zimmer.) Die Wiederholungen, die fast wie Echos wirken, erzeugen das Gefühl, die Größe des Palastes mit seinen Winkeln und hallenden Fluren wahrnehmen zu können. In diesem Abschnitt gibt es keine instrumentale Begleitung, sondern lediglich das leise Geräusch der Tropfen, welche von den Speichelblasen im Mund produziert werden.

In dieser Szene setzt ein Männerchor ein (Tenor, Bariton und Bass), welcher einen polyphonen Gesang in halben Noten im Hintergrund singt. Dies ist zusammen mit dem Schwanengesang vor dem Epilog am Ende eine der wenigen gesanglichen Stellen in diesem Werk. Der zugrunde liegende Text lautet: „Mit einer Lilie das Veilchen Isis gefährden.“ Er gehört nicht zu der Erzählung Laforgues, passt jedoch treffend in den Kontext seines Themas. Der Text nimmt möglicherweise Bezug auf die unterschiedlichen Erwartungen der zwei Liebenden: Lohengrin verabscheut die körperliche Vereinigung und fasst die Liebe als etwas Metaphysisches auf, während Elsa die sinnliche Erfahrung anstrebt. Der Konflikt zwischen Reinheit vs. Sexualität wird durch den Chor angedeutet. Das Geräusch von Tropfen wird unterbrochen. Stattdessen

produziert die Stimme ein kreischendes Geräusch, welches durch Speichel zwischen Zähnen und Lippen hervorgebracht wird. In der Anweisung der Partitur steht: „Geräusche wie Raubtiernägel auf dem Laken bzw. plantschen im Schlamm.“ Elsa wird nach ihren Versuchen der Annäherung direkt und bietet ihrem Liebhaber die Schönheit ihres jungen Körpers an („Koste meine jungen Brüste.“). Ihre Erwartungen werden jedoch enttäuscht. Lohengrin kündigt zwischen Gähnen an, dass er ihre dünnen Hüften verabscheut und für sich nur üppige Hüften gelten lässt, woraufhin Elsa in Tränen ausbricht. Lohengrin versucht zunächst, sich zu entschuldigen. Ab diesem Zeitpunkt findet jedoch in ihm eine Transformation, die sich in einer allmählichen Regression zur Kindheit ausdrückt. Der Zuhörer weiß nicht mehr, wer weint, ob es Elsa oder Lohengrin ist. Die tiefe tröstende Stimme Lohengrins verändert sich plötzlich in das Schluchzen eines Kindes. Mit einer hohen Stimme beginnt Lohengrin, (Elsa) das Kissen anzuflehnen: „Mein gutes Kissen. Hörst du mich? Oh du bist es. Du bist es!“ Das Schluchzen verwandelt sich allmählich in das Wimmern eines Neugeborenen.<sup>122</sup> Die Rückkehr zur Kindheit Lohengrins ist endgültig geschehen. Es folgt ein instrumentaler Abschnitt mit Tempoangabe „Animato“. Dieser bewegte Abschlussteil ist eine Wiederaufnahme des Vorspiels am Anfang. Das volle Orchester wird eingesetzt. Dieses Ende hat einen dramatischen und gewaltigen Charakter, denn die Regression Lohengrins zur Kindheit und nicht nur seine Flucht auf dem Schwan ist in Sciarrinos Werk von zentraler Bedeutung. Es ist nicht nur der Zustand als verlassene junge Braut, sondern die Zurückweisung ihrer Sexualität und ihrer Weiblichkeit, die in Elsas verwirrten Erinnerungen eine zentrale Rolle spielt.

Der Übergang zur dritten Szene ist unmittelbar. Hier herrscht eine völlig andere Atmosphäre. Die lineare Anordnung der Ereignisse ist, wie erwähnt, bei Sciarrino gebrochen worden. In einem Wiedererleben, einer Nachhallerinnerung werden nun die Ereignisse vor der Hochzeitsnacht und vor der Begegnung mit Lohengrin dargestellt. Die dritte Szene entspricht dem Anfang der Erzählung bei Laforgue, als Elsa wegen Unzucht von den hohen Priestern angeklagt wird. Sie spielt am Meeresufer beim Vollmond. Ausgehaltene Flageolett-Töne mit Vibrato-Effekt von den Streichern verleihen der Szene eine gewisse Statik, welche sich als Kontrast zum vorigen bewegten Abschnitt darstellt. Dazu sind strahlende Triller auf derselben Note von den Klarinetten zu hören, welche Assoziationen zu der hellen, von dem Mond weiß bestrahlten Atmosphäre hervorrufen. Elsa ruft: „Come tutto è bianco!“ (Wie alles weiß ist!) Die Stimme produziert ein Geräusch, das sich wie Wind auf der Oberfläche des Wassers anhört.

Die Schauspielerin/Sängerin soll in dieser Szene sowohl Stimmen der Priester als auch der

---

<sup>122</sup> Salvatore Sciarrino, Lohengrin, Vorwort zur Partitur, S. 6.



Versammlung des Volkes wiedergeben. Sie wiederholt den Namen Elsa in verschiedenen Tonhöhen und Längen, als würde ihr Name von allen Seiten gerufen werden. Die Szene verläuft für eine längere Dauer relativ statisch, bis ganz plötzlich durch einen Zungenschlag das Ticken einer Uhr reproduziert wird. Plötzlich sagt die Stimme: „Un cucchiaio soltanto. Ah! Ogni due ore.“ (Ein einziger Löffel, alle zwei Stunden.) Die Ebene der Szene wird unterbrochen durch einen Verweis auf Elsas aktuelle Realität. Der Zuschauer erfährt, wie erwähnt, jedoch erst am Schluss, dass Elsa sich in einem Krankenhaus befindet und alles, was erzählt wurde, die Produktion bzw. die wirre Erinnerung einer Geisteskranken ist. Diese kurze Passage in der dritten Szene ist der einzige Hinweis auf das überraschende Ende, welcher zu diesem Zeitpunkt für den Zuhörer natürlich eher desorientierend wirkt. Das Verlieren von Bezugspunkten wird zu jedem Zeitpunkt im Werk angestrebt. Der Zuhörer weiß nicht, wo sich Elsa befindet, was geschehen wird, welchen Zusammenhang die plötzlichen Wendungen aufweisen, welche Ebene der Realität dargestellt wird und ob es sich um einen Traum oder Realität handelt. Die Wahrnehmung der äußerlichen, realen Welt wird verzerrt.

Die vierte Szene beginnt mit dem langsamen Ein- und Ausatmen in die Flöte. Elsa wendet sich dem guten Ritter, der ihr im Traum erschienen ist, zu und schwört ihm ewige Treue. Der Rhythmus des Atmens soll, wie in der Partitur angegeben wird, vielen Veränderungen unterworfen werden: sehr langsam, *accelerando*, *rallentando*, *agitato* (bewegt), *meno agitato* (weniger bewegt) usw., sodass der Zuschauer Elsas Seelenzustand zu spüren beginnt. Ist das ein zusätzlicher Hinweis auf die Krankheit der Erzählerin? Eine Stelle des Textes, den sie spricht, scheint diese These zu bestätigen: „con sguardi folli io vi sarò vicina“ (mit verrückten Blicken werde ich Euch nah sein). An dieser Stelle beginnt das Ein- und Ausatmen in die Flöte plötzlich schneller zu werden. Die Szene wirkt leer und nackt. Elsa wiederholt mehrmals die Sätze, wobei Pausen dazwischen sind. Von den Streichern sind hin und wieder flirrende Flageolett-Triller zu hören, die dem Ganzen eine magische Atmosphäre verleihen. Plötzlich schreit Elsa: „Da ist er!“ Lohengrin erscheint aus dem Meer kommend, auf dem Rücken seines Schwanes. Die Beschriftung dieses Teiles lautet „Canto del cigno“ (Schwanengesang). Von den Flöten sind schwebende Oberton-Triller auf derselben Note zu hören. Insgesamt ist das Orchester wuchtiger als zuvor, was einen Zuwachs der Spannung bewirkt. Der Männerchor tritt erneut mit einem polyphonen Gesang ein, welcher überwiegend aus ganzen Noten besteht und somit im Kontrast zu dem schnellen Rhythmus des Orchesters steht. Eine erhabene, fast mystische Aura wird hervorgerufen. Der Text des Chors lautet: „Willst du dich mit meinem verlorenen Wesen ankleiden?“ Der Schwanengesang ist insgesamt von einem wuchtigen Einsatz des Orchesters gekennzeichnet. Auch die *Crescendo* und *Decrescendo dal nulla* bewirken diesen bewegten Effekt.

Der Epilog, der sich unmittelbar anschließt, wirkt deshalb umso irritierender. Die Szene ist

plötzlich völlig leer und nackt. Das Orchester schweigt, während Elsa einen sinnlosen Singsang vor sich hin singt. In der Partitur steht folgende Szenenanweisung: „Verwandlung: der Garten, die Villa, das Meeresufer, welche in Tröpfeln der partiellen Bilder ihre Natur verbargen, enthüllen jetzt schonungslos das Krankenhaus.“ Elsas Erzählungen entpuppen sich damit als das Produkt einer Geisteskranken.

Unter den Experimenten zur Form des Musiktheaters stellt Lohengrin einen Höhepunkt Sciarrinos Schaffens dar. Seine bereits in *Vanitas* gesuchte Idee einer unsichtbaren Handlung findet in *Lohengrin* ihre Verwirklichung. Sciarrinos Utopie ist, ein Musiktheater zu schaffen, welches lediglich durch die suggestive und evokative Kraft der Musik ins Leben gerufen wird.

Lohengrins Klangwelt besteht aus Geräuschen und Klangfarben, welche Sciarrino durch unterschiedlichste differenzierte Spieltechniken herausarbeitet. Die Musik ist ohnehin an manchen Stellen lautmalerisch. Es wäre jedoch falsch, sie nur auf die Lautmalerei zu reduzieren. Vielmehr ist die Klangwelt ein komplexes Gefüge, welches darauf abzielt, mehrere Wahrnehmungsebenen miteinander zu verbinden. Diese ermöglichen dem Zuhörer, verschiedene Empfindungen, Eindrücke und Visualisierungen zu erleben. Klang, Geräusch, neue Klangfarben, Konnotationen und Bilder der Sprache evozieren in ihrer Kombination verschiedene Eindrücke, Körper oder Geruchsempfindungen, visuelle Wahrnehmungen wie Farbeindrücke und imaginierte Szenarien. Es ist kein Zufall, dass Lohengrin auch als Radio-Hörspiel bearbeitet wurde. Seine Beschaffenheit ist eher diejenige eines Hörspiels, dennoch ist es als Bühnenstück genauso faszinierend, denn die „unsichtbare Handlung“ wird vom Zuhörer selbst imaginiert und projiziert.

Es bleibt unklar, ob Elsa wegen ihrer enttäuschten Liebe zugrunde gegangen ist oder ob es das Resultat einer generell verletzten Freiheit und Selbstbestimmung ist. Als Vestalin wird sie zunächst von männlichen Priestern wegen scheinbarer Unzucht angeklagt. Später werden ihre Sehnsüchte auch durch ihren Ehemann und Retter Lohengrin nicht erfüllt und in gewisser Weise auch verurteilt. Die Verdrängung der Sexualität scheint in Sciarrinos *Lohengrin* eine große Rolle zu spielen. Die Figur des männlichen Helden, der bereits in Laforgues Erzählung unter einem ironischen Licht dargestellt wird, ist in Sciarrinos Werk infrage gestellt worden. Lohengrins Rückkehr zur Kindheit ist ein Symbol dieses kritischen Blickes auf das Heldentum. Elsa ist Opfer dieses unreifen Helden, der ihre Sexualität und ihre Weiblichkeit ablehnt. Sie ist jedoch auch ein Opfer anderer Männer, und zwar der Priester, die ihren Körper und ihre Sinnlichkeit ebenso unter dem Licht der Schuld sehen.

Frauen stehen oft im Zentrum von Sciarrinos Musiktheater. Hierbei handelt es sich meist um weibliche Figuren, die entweder am Rande der Gesellschaft stehen (wie in *Superflumina*), die durch eine geistige Krankheit oder religiöse Erfahrungen in ihrer eigenen Welt leben (wie

in *Lohengrin* und *Infinito nero*) oder die wegen ihrer Begabung als Künstlerinnen isoliert werden und denen misstraut wird (wie in *Da gelo a gelo*). Viele von ihnen sind Opfer der Gesellschaft, die keine Abweichungen von der Norm duldet und sie deswegen isoliert leben lässt.

Nach *Lohengrin* entsteht erst in den 1990er Jahren ein neues Musiktheaterstück. *Perseo e Andromeda* (1992) wurde beim Staatstheater in Stuttgart uraufgeführt und kennzeichnet wichtige Erneuerungen in Sciarrinos Vokalstil, besonders im Hinblick auf die Technik der „Sillabazione scivolata“. Das Stück basiert, wie bereits *Lohengrin*, auf *Moralités Légendaires* von Jules Laforgue. Es handelt sich um eine parodistische Version des Mythos, bei der Andromeda sich schließlich in den Drachen verliebt. Der Held Perseo ist wie *Lohengrin* ein narzisstischer und selbstgefälliger junger Mann, deshalb folgt ihm Andromeda nicht und wählt stattdessen die Einsamkeit. Die Neuigkeit dieses Werkes besteht in der Verwendung elektronischer Klänge. Die Klänge sind Modulationen des weißen Rauschens, gefiltert und subtil variiert. Sie evozieren eine Meereslandschaft mit Wind und Sturm.

### 2.2.3 Ein Ehrenmord nach der Lebensgeschichte von Gesualdo da Venosa: *Lucie traditrici*

Das Musiktheaterwerk *Lucie traditrici* entstand 1996 im Auftrag der Schwetzingen Festschweizer Festspiele und wurde 1998 mit dem deutschen Titel *Die tödliche Blume* uraufgeführt. Das von Sciarrino verfasste Libretto basiert auf dem Drama *Il tradimento per l'onore* („Der Verrat aus Ehre“, 1664) von Giacinto Andrea Cicognini. Das darin geschilderte Eifersuchtsdrama, welches mit dem Mord der Ehefrau, Herzogin Malaspina, und deren Liebhaber endet, weist starke Ähnlichkeiten mit der Lebensgeschichte von Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613) auf. Dieser ergriff 1590 seine Frau Maria d'Avalos und deren Liebhaber in flagranti und ermordete sie. Der Vorfall aus dem Leben Gesualdos ist auch Thema eines anderen Werkes Sciarrinos: der Musik für das Puppenspiel *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* (1999) („Die schreckliche und fürchterliche Geschichte des Prinzen von Venosa und der schönen Maria“). In dem Werk *Le voci sottovetro* (1999) für Stimmen und Ensemble bearbeitet Sciarrino Madrigalen von Gesualdo Da Venosa, darunter „Tu m'uccidi o crudele“ aus dem fünften Madrigalbuch und „Moro, Lasso al mio duolo“ aus dem sechsten. Sciarrinos Interesse an der Figur und der Musik von Gesualdo Da Venosa ist ein charakteristisches Merkmal seines musikalischen Schaffens in den späten 1990er Jahren. Seine Beschäftigung mit Alter Musik und seine Fähigkeit, vorhandene Musik in seinen Werken zu verarbeiten, gehört zum Wesen seines Komponierens und geht auf seine Lehrjahre in den 1960er Jahren zurück. Gesualdo da

Venosa ist zusammen mit Domenico Scarlatti zweifellos einer der Komponisten, die sein Interesse am meisten wecken.<sup>123</sup>

Mit *Luci mie traditrici* schafft Sciarrino eine Oper, in der Neues und Altes harmonisch miteinander verflochten sind. Tradition und Erneuerung werden miteinander verbunden. Das „Klassische“ in diesem Werk befindet sich nicht nur in den Anspielungen auf Musik der Vergangenheit, sondern auch in der symmetrischen, auf aristotelischen Prinzipien aufbauenden Form.

Nach den aristotelischen Einheiten von Handlung, Zeit und Ort soll das Drama keine Abschweifungen mit Nebenhandlungen, keine Zeitsprünge und keine Ortswechsel enthalten.<sup>124</sup> In Sciarrinos Werk wird auf diese Prinzipien mit besonderer Genauigkeit geachtet. Die ganze Handlung spielt an einem einzigen Tag. Die Szenen werden durch den Tagesablauf skandiert: Vormittag, Nachmittag, Abend und Nacht. Der Ort ist die Villa des Herzogs Malaspina: Der erste Akt spielt im Garten, der zweite im Inneren der Villa. Die Handlung ist konzentriert und prägnant. Die aristotelischen Einheiten wurden besonders in der Renaissance streng eingehalten.<sup>125</sup> Die Tatsache, dass die Handlung zeitlich in dieser Zeit verortet ist, könnte eine Anspielung auf die damaligen Dramenformen darstellen und zeigt, wie raffiniert das Werk aufgebaut ist. Es gibt eine klare Symmetrie in der Abfolge von Akten, Szenen und Ensemble.

Das Werk besteht aus zwei Akten. Der erste enthält einen Prolog und fünf Szenen. Diese sind jeweils von *Intermezzi* getrennt: „Buio“ (Dunkelheit), „Intermezzo I“, „Buio II“ (Dunkelheit II). Der zweite Akt ist kürzer und enthält drei Szenen mit jeweils zwei *Intermezzi*: „Intermezzo II“ und „Intermezzo III“. Der Prolog besteht aus einem einstimmigen Gesang ohne instrumentale Begleitung, den die Sopranistin hinter den Kulissen vorträgt. Es handelt sich um eine enigmatische, chromatisch gefärbte Gesangsmelodie, welche aus einem Chanson aus dem Jahr 1608 des Komponisten Claude Le Jeune (um 1530-1600) stammt: *Qu'est devenue ce bel oeil*. Der Text ist eine Klage über den Verlust einer Frau durch ihren Tod, deren schöne Augen nun verschwunden sind. Der Prolog wird von einem plötzlichen Schrei der Sängerin mitten im Vers unterbrochen. Das Chanson steht deutlich als Symbol für den tragischen Tod der Herzogin durch Mord. Die weiteren *Intermezzi*, die im Laufe des Werkes zu hören sind, sind eine instrumentale Bearbeitung desselben Chansons. In diesem Sinne bildet das Stück von Le Jeune einen Rahmen für die Handlung. Die *Intermezzi* werden nach und nach immer stärker bearbeitet, sodass die Melodie am Ende kaum wiederzuerkennen ist. Sie wird so variiert, dass sie langsam

---

<sup>123</sup> Zu Sciarrinos Interesse für das Leben und die Musik Gesualdos vgl. Stefan Drees, „Storie di altre storie“: Salvatore Sciarrinos Auseinandersetzung mit Carlo Gesualdo, in: Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart 3, Oktober 2011, S. 23-34.

<sup>124</sup> Dorothea Frede, Die Einheit der Handlung, in: Otfried Höffe (Hg.), Aristoteles: Poetik, Berlin 2009, S. 105-122.

<sup>125</sup> Zu der Rezeption von Aristoteles *Poetik* in der Renaissance vgl. Rolf Lohse, Renaissance Drama und humanistische Poetik in Italien, Paderborn 2015, S. 137-168.

entschwindet, bis sie nur noch aus Geflüster und Zischen besteht. Auch das könnte als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit gedeutet werden. Das Zurückgreifen auf ältere, traditionelle Musik ist ein übliches Verfahren in der Komposition Sciarrinos, welches der tiefen Auseinandersetzung des Komponisten mit der Tradition der westlichen Musik entstammt.

Die zwei Intermezzi, die als „Buio“ (Dunkelheit) bezeichnet werden, scheinen eine symbolische Bedeutung zu haben, denn sie können sich nicht auf die Nacht beziehen. Die Handlung geschieht, wie erwähnt, an einem einzigen Tag. Das erste Intermezzo könnte sich auf die Bewusstlosigkeit beziehen, in die der Herzog fällt, als er sieht, dass die Herzogin sich durch den Dorn einer Rose verletzt hat. Das weitere Intermezzo könnte sich auf die Dunkelheit beziehen, die durch Eifersucht und Rache in der Seele entsteht. Es werden lediglich vier Personen im Werk dargestellt, die eine besondere Konstellation bilden: „der Herzog Malaspina“, ein Bariton, „die Herzogin Malaspina“, ein Sopran, „Der Gast“, ein Countertenor, und „Der Diener“, ein Tenor. Die drei Männer lieben die Herzogin. Diese Tatsache wird für alle zum Verhängnis.

Der erste Akt beginnt mit einem Duett zwischen Herzog und Herzogin. In der ersten Szene möchte der Herzog seiner Ehefrau eine verborgene Rose zeigen und für sie abrechnen. Die Herzogin möchte aber selbst die Rose pflücken und verletzt sich dabei die Hand durch einen Dorn. Bei dem Anblick des Blutes fällt der Herzog in Ohnmacht. Der Gesang von beiden ist von einer schwankenden Melodie geprägt. Die klanglichen Elemente um die Melodie herum scheinen die Stilisierung einer schillernden Natur wiederzugeben. Zu beachten sind die wiederkehrenden Pizzicato-Klänge der Bratschen, welche an Vogelgezwitscher erinnern. Die Rose – die „tödliche Blume“ (wie das Stück auf Deutsch heißt) – welche die Herzogin verletzt, verweist möglicherweise auf den Dolch, mit dem der Herzog am Ende der Oper seine Frau ermorden wird. Seine Ohnmacht scheint eine düstere Vorahnung des grausamen Mordes zu sein. Dies wird auch von dem unruhigen Charakter des darauffolgenden Zwischenspiels „Dunkelheit“ bestätigt. Das Bild der Rose ist ein beliebtes Symbol in der Ästhetik Sciarrinos und steht für Schönheit und Vergänglichkeit. Der Dorn der Rose steht in diesem Fall möglicherweise mit dem Dolch und der Ermordung in Verbindung.

In der zweiten Szene kommt der Herzog wieder zu Bewusstsein. „Ein kleiner Tropfen Blut hat euch fast die Seele geraubt“, sagt die Herzogin. Es folgt ein Liebesduett, in dem der Herzog und die Herzogin ihre Liebe zueinander beteuern. Das anfängliche Duett wird jedoch bald zum Terzett: Ein Diener, der in die Herzogin verliebt ist, schaut verdeckt der Szene zu und fügt seine verzweifelten Bemerkungen am Rande des Geschehens hinzu.

*La Malaspina* Ich werde euch immer lieben

*Il Malaspina* Ich auch in Ewigkeit  
*Diener (verborgen)* Und ich ans Ende meines Lebens  
*La Malaspina* Oh Liebesfreuden  
*Il Malaspina* Oh Wonnen der Liebe  
*Diener (verborgen)* Oh Elend des Liebenden  
*La Malaspina* Ihr seid mein  
*Il Malaspina* Ich bin euer  
*Diener (verborgen)* Ich bin des Todes<sup>126</sup>

Wie das Textbeispiel zeigt, bestehen die Sätze des Herzogs aus Paraphrasen der Aussagen der Herzogin. Diejenigen des Dieners sind eher Gegensätze dazu. Musikalisch ist die Partie des Dieners jedoch in die der beiden Liebenden integriert.

Nach dieser Szene folgt das erste Intermezzo. Es ist eine vierstimmige, instrumentale Bearbeitung des Chansons von Claude Le Jeune. Die Sopranstimme wird von den Saxophonen übernommen, dabei soll laut Partitur die zweite Gruppe der Saxophone höher gestimmt werden und somit eine falsche Intonation bzw. reibende Schwebung erzeugt werden. Von den Streichern sind häufig ganz hohe, gehauchte Flageolett-Töne zu spielen. Das Intermezzo wirkt geisterhaft und verfremdet. Dieser Effekt wird in den anderen zwei Intermezzi gesteigert.

In der dritten Szene tritt eine neue Figur mit dem unbestimmten Namen „Der Gast“ hinzu. Die Herzogin und der Gast entdecken mit Staunen ihre Liebe auf den ersten Blick. Es ist Nachmittag, die Szene spielt wiederum im Garten. Die klangliche „Umwelt“ erinnert an das Liebesduett mit dem Herzog, hier sind von den Flöten jedoch kaum wahrnehmbare äolische Klänge zu hören. Die hohe Emotionalität der Szene wird durch einfache Mittel erzeugt. Zunächst geht es um das Staunen der Liebenden über die Schönheit des anderen und das Entbrennen der Liebe. Die Sätze sind sehr kurz und prägnant. Eine Art Schlagabtausch besteht, indem der eine die Sätze des anderen paraphrasiert. Es entsteht ein Dialog, in dem der eine entweder Synonyme oder Gegensätze des anderen in einer Art raffiniertem Spiegelspiel verwendet. Wenn der Gast von Paradies spricht, erwähnt die Herzogin die Hölle, wenn dagegen von Amor die Rede ist, spricht der andere über den Tod:

*Der Gast* Oh Gott?  
*La Malaspina* Wehe  
*Der Gast* Was sehe ich?

---

<sup>126</sup> Salvatore Sciarrino, *Luci mie traditrici*, Libretto, II. Szene, deutsche Übersetzung von Angela Reinhardt, <http://www.zeitgenoessische-oper.de/Blume/Libretto.html>, Stand 12.12.2017.

*La Malaspina* Was fühle ich?  
*Der Gast* Welche Schönheit  
*La Malaspina* Welches Glühen  
*Der Gast* Ich sehe ein Paradies  
*La Malaspina* Ich fühle im Herzen ein Inferno  
*Der Gast* Oh wäre ich ohne Augen geboren  
*La Malaspina* Oh wäre ich in den Windeln verendet  
*Der Gast* Oh welche Macht bezwingt mich  
*La Malaspina* Oh welcher Zwang bemächtigt sich meiner  
*Der Gast* Mein Herz klopft in der Brust  
*La Malaspina* Die Seele brennt in meinem Innern  
*Der Gast* Die Liebe hat mich verletzt  
*La Malaspina* Tod, warum bringst du mich nicht um?  
*Der Gast* Elender, was soll ich tun?  
*La Malaspina* Unglückliche, was wirst du tun?  
*Der Gast* Werde ich leiden?  
*La Malaspina* Ich werde schweigen  
*Der Gast* Ich werde leiden  
*La Malaspina* Ich werde sterben  
*Der Gast* Oh Liebe  
*La Malaspina* Oh Ehre  
*Der Gast* Meine trügerischen Augen  
*La Malaspina* Mein trügerisches Augenlicht<sup>127</sup>

Beide singen im selben Register. Die Gesangslinien überlappen sich teilweise und sind kaum voneinander zu unterscheiden. Eines der wichtigsten Merkmale dieses Duettes ist die raffinierte Steigerung der Gefühle. Am Anfang sind die beiden noch zögerlich, die Einsätze der Stimmen erfolgen nacheinander, häufig sind sie durch partielle Imitation gekennzeichnet. Allmählich findet die musikalische Vereinigung durch das gleichzeitige Singen der beiden statt. Die Gesangslinien scheinen sich in einer Art „musikalischer Umarmung“ ineinander zu verflechten (vgl. Abbildung 3).

---

<sup>127</sup> Ebenda.

Abbildung 3 : S. Sciarrino, *Luci mie traditrici*, *Szene III*, T. 88-90. © Copyright 1998, Casa Ricordi Srl, Milan – by kind permission.

Der Text lautet „Herzogin Malaspina: Luci mie traditrici (Mein trügerisches Augenlicht); Der Gast: Occhi miei traditori (Meine trügerische Augen). Der Höhepunkt dieses Duettes gibt der Oper den Titel. Die Augen stehen als Symbol des Verliebens. Sie sind trügerisch, weil sie zu einer ehebrecherischen Liebe führen, deren gewaltige Wirkung nicht aufzuhalten ist. Das Paar wird wieder vom Diener beobachtet. Dieser schmiedet einen Plan, um sich zu rächen.

Szene IV besteht wie Szene II aus einem Terzett. Der eifersüchtige Diener beobachtet wiederum versteckt das Treffen der Liebhaber. Er singt den Satz: „La gelosia m'è sprone.“ (Die Eifersucht spornt mich an.) Der Zuhörer ahnt es noch nicht, aber er bezieht sich hier auf seine Absicht, den Ehebruch beim Herzog Malaspina anzuprangern, um sich somit für seine enttäuschte Liebe zu rächen. Der Gast und die Herzogin planen währenddessen eine Verabredung in einer geheimen Ecke des Gartens, hinter Jasminbüschen. Anders als bei dem vorigen Liebesduett ist in dieser Szene eine gewisse dunkle Vorahnung zu spüren. Zu der Klangkulisse, die im Grunde dieselbe ist wie in Szene III, kommen bisweilen düstere *Multiphonics* der Saxophonen hinzu. Plötzliche Ausbrüche des Gesamtorchesters in *forte*, in der sonst leisen Szene, unterstreichen besondere Stellen im Text, wie zum Beispiel die, als der Gast im Takt 17 den Tod erwähnt. Geisterhafte, gedämpfte Zweiklänge der Klarinetten tragen ebenso zu der düsteren Atmosphäre bei.

Der Szene folgt ein Abschnitt mit der Überschrift „Buio II“ (Dunkelheit II). Die Zwischenspiele tragen dazu bei, den tragischen Charakter der Oper allmählich zu steigern. Das Stück ist



sehr bewegt und relativ laut. Von den Streichern ist eine rasche, wellenförmige Begleitung in Vierundsechzigsteln zu hören, während von den Bläsern ansteigende Ketten von scharfen *Multiphonics* erklingen. Der Übergang zur nächsten und letzten Szene des ersten Aktes wird durch das Ein- und Ausatmen in die Flöten begleitet. Die Atemklänge nehmen das Ein- und Ausatmen des Dieners in der fünften Szene vorweg. Diese Klangeffekte der Instrumente und der Stimmen sind Bestandteil von Sciarrinos Kompositionsstil und tragen zu der Darstellung der Gefühle und der Stimmungen bei.

Die Angabe der fünften und letzten Szene des ersten Aktes lautet „im Inneren, am Nachmittag“. Sie spielt also nicht mehr im Garten, sondern im Inneren der Villa. Der Ortswechsel spiegelt sich auch in der Musik wider: Die „naturhafte“, klangliche Umwelt des Gartens ist immer noch präsent, hört sich jedoch gedämpft an, als käme sie von draußen durch geschlossene Fenster. Von den Streichern ist kontinuierlich ein sehr hoher in fünffachem *piano* notierter Flageolett-Klang zu hören, welcher sich laut Partitur wie ein „Blasen ohne Klang, wie von außen“ anhören soll. Von den Flöten sind ebenso hohe und leise Flageolett-Klänge zu hören, welche sich laut Partitur so anhören sollen, als kämen sie von draußen, aus der Ferne.

Der Wechsel zu einem inneren Raum wird klanglich durch die Dämpfung der äußeren Naturgeräusche wiedergegeben, sie wird jedoch zugleich „zum Psychogramm Malaspinas“<sup>128</sup>, der in dieser Szene von dem Ehebruch durch den Diener erfährt. Der Herzog ist tief davon getroffen, er hätte lieber nichts davon wissen wollen. Nun fühlt er sich gezwungen, beide aus Ehrengründen zu töten. Seine Zerrissenheit ist deutlich in seinem Gesang zu spüren. Plötzlich singt er besonders hohe Töne, als er bemerkt: „Aber ich verliere sie, die mein Leben ist.“ Kurz vor dem Ende der Szene bricht die Wut des Herzogs gegen den verräterischen Diener aus. Wenn er geschwiegen hätte, wäre der Herzog nicht entehrt worden: „Als Erstes steht es dir zu!“ ruft er, um damit auszudrücken, dass er ihn zuerst umbringen wolle. Wuchtige auf- und absteigende Ketten von den Streichern und heftige *Multiphonics* begleiten die dramatische Szene. Von nun an gerät die Handlung in den Strudel der Gewalt und des Blutes.

Der erste Akt enthält viele symmetrische Elemente. Es gibt zwei Liebesduette, beide mit der Herzogin als weibliche Protagonistin und jeweils mit dem Herzog und dem Gast als Liebhaber. Auf beide Duette folgt ein Terzett mit dem Diener, welcher die Szenen versteckt verfolgt. Die Szenen sind von zwei Zwischenspielen mit dem Titel „Buio I“ und „Buio II“ getrennt. Der eifersüchtige Diener ist eine Seitenfigur, welche jedoch einen Motor für die dramatische Handlung darstellt. Die genaue Symmetrie des Stückes wirkt, als wäre die Handlung eine mechani-

---

<sup>128</sup> Christian Utz, *Statische Allegorie und „Sog der Zeit“*, S. 42.

sche Aufeinanderfolge von Geschehnissen, gesteuert von einem unausweichlichen, zerstörenden Schicksal.

Der zweite Akt beginnt mit einem leisen instrumentalen Vorspiel. Die Szenenangabe lautet „Im Inneren, bei Dämmerung“. Von den Bratschen und den Violoncelli sind kleinschrittige Melodielinien, meist mit Glissandi, zu hören, die sich gegenseitig wie ein Echo imitieren. Bebende Triller sind zunächst von den tieferen Instrumenten – Saxophonen und Klarinetten – und später in den hohen Tönen der Flöten zu hören. Der schwebende und geisterhafte Charakter des Vorspiels deutet auf die folgenden, grausamen Ereignisse hin.

Im zweiten Akt sind nur die zwei Hauptrollen geblieben: La Malaspina (Die Herzogin) und Il Malaspina (Der Herzog), denn die anderen zwei sind bereits gestorben, wie der Zuschauer später erfahren wird. Der erste Teil des Duettes ist als Rezitativ angelegt. Das Thema von Leben und Tod prägt die Dialoge der Protagonisten. Die Herzogin ist bedrückt, sie denkt an ihre vergangene „Schuld“. Möglicherweise bezieht sie sich auf andere Seitensprünge ihrer Vergangenheit, von welchen beide wissen. Der Herzog tröstet sie und sagt, dass er ihr verziehen hat. Sie behauptet, dass sie sich „zwischen zwei Träumen“ befindet und sich gleichzeitig tot und lebendig fühlt. Der Herzog fragt sie, ob ihre Liebe ungebrochen und vollkommen sei. Die Herzogin besteht darauf, dass sie ihm ewige Liebe entgegenbringt. Sie hasst sich selbst wegen ihrer Untreue und nimmt sich vor, nicht mehr zu sündigen. Beide beteuern kurz ihre gegenseitige Liebe („Ein großer Zauber ist die Liebe.“). Hier wird der Gesang lyrisch mit wellenformigen Ketten von Glissandi. Plötzlich sagt der Herzog „Es soll sein.“ und bezieht sich damit auf seine Absicht, sie zu töten. Die Herzogin versteht diese Aussage nicht, sagt jedoch, dass sie sich nach dem Tod sehnt. Sie verabreden sich in der Nacht. Der Herzog behauptet nun, wegfahren zu müssen. Es folgt wiederum ein kurzer lyrischer Abschnitt, in dem beide sich wünschen, die Zeit würde schneller vorbeigehen. („Sonne, beschleunige deinen Lauf. Dunkelheit eile voran.“).

Das darauffolgende Intermezzo II ist eine weitere Bearbeitung des Chansons von Claude Le Jeune. Wie im vorigen Intermezzo verwendet Sciarrino gehauchte Flageolett-Klänge von den Flöten und Streichern. Jede Phrase ist mit *Crescendo* und *Decrescendo* Zeichen versehen. Die Klarinetten spielen Triller mit fremden Tönen. Die musikalischen Phrasen sind mit Pausen durchsetzt und enden abrupt, was eine regelrechte Verfremdung des originalen Chansons bewirkt. Die Szenenangabe der siebten Szene lautet „Im Inneren, am Abend“. Die Atmosphäre wird düsterer. Die Andeutungen des Herzogs auf den nahen Tod seiner Frau nehmen zu. Zunächst sagt er, er würde sich heute Abend länger bei der Herzogin aufhalten, ansonsten würde es in der Zukunft an Gelegenheiten mangeln. Die Frau ist damit beschäftigt, ein Kissen mit Myrten zu sticken, wobei der Herzog ihr rät, Zypressen nachzubilden – ein Symbol der Trauer

und des Todes. Er teilt ihr mit, dass er ihr die Gnade gibt, damit fertig zu werden. Die Atmosphäre ist düster, jedoch ohne große Dramatik. Die Herzogin scheint nicht wirklich zu ahnen, was mit ihr passieren wird. Die instrumentalen Beiträge des Orchesters sind auf ein Minimum reduziert. Dadurch wird die Spannung erhöht. Ein *Lastro* – eine Art Donnerblech – ist mit seinem leisen, aber durchdringenden Wirbel kontinuierlich im Hintergrund zu hören. Bei den kritischen Momenten dieses Dialoges, in denen der Herzog auf den bevorstehenden Tod Andeutungen macht, setzen leise und kontinuierliche Flageolett-Tremoli von den Streichern ein. Insgesamt ist das Orchester sehr verdünnt und leise. Dies trägt zur unheimlichen Atmosphäre bei.

Es folgt ein drittes Intermezzo mit einer weiteren Bearbeitung des alten Chansons *Le Jeunes*. Die Tempoangabe lautet „*Senza tempo (lentissimo)*“ (Zeitlos, sehr langsam). Das Chanson ist in dieser Bearbeitung kaum noch zu erkennen. Die Phrasen werden durch Pausen fragmentiert und nicht zu Ende gespielt, als wären sie in einem Prozess der Auflösung. Dumpfe, kurze Schläge der Großen Trommel begleiten die Phrasen wie in einem Trauermarsch durch einen regelmäßigen Rhythmus. Das Stück besteht überwiegend aus halben und ganzen Noten, was ein Gefühl von extremer Langsamkeit und Zeitlosigkeit hervorruft. Das Chanson wird nicht zu Ende gespielt, sondern abrupt unterbrochen.

Die achte Szene spielt in der Schlafkammer bei Nacht. Alle Tagesphasen sind durchlaufen. Die düstere Atmosphäre wird wiederum durch wenige Mittel erreicht. Die Streicher haben durchgehend Flageolett-Tremoli zu spielen, während von den Saxophonen und Flöten flüchtige, absteigende Motive aus Obertönen in dreifachem *piano* zu spielen sind. Die Herzogin und der Herzog singen nicht. Sie sprechen im Flüsterton. Die Herzogin bemerkt die bedrückte Stimmung. Sie sagt zum Herzog: „Ich sehe Euch düster“, und fragt ihn, ob sie ihm helfen kann. Er antwortet, nur sie könne ihm helfen. Daraufhin behauptet die Herzogin, sie würde ihr Leben für ihn opfern. Der Herzog erinnert sie daran, dass der Tod schrecklich ist. „Er wäre mir sanft“, behauptet die Herzogin. „Wahrlich: das Leben ist Tod, und der Tod ist das Leben“, bemerkt der Herzog. Daraufhin entsteht ein Gespräch über Leben und Tod. Der Herzog bezeichnet seine Ehefrau als „seinen Tod“. Die Herzogin ist erschrocken und fragt ihn, ob er sie so sehr liebt. „Viel mehr als ihr glaubt“, schreit er. In dieser Szene werden Dialog und Musik allmählich intensiver. Obwohl die Tragödie ihren Höhepunkt hier erreicht, ist die ganze Atmosphäre des Stückes, wie es oft in Sciarrinos Werken der Fall ist, sehr leise. Die Dramatik der Situation wird eher durch Anspielungen und langsame Steigerung hervorgerufen. Der Zuschauer und mit ihm die Herzogin erahnen allmählich, dass etwas Schreckliches passieren wird.

Der Herzog hat ein grausames Vorhaben. Er hat nicht nur vor, seine Frau zu töten, sondern ihr zudem ihren von ihm ermordeten Liebhaber zu zeigen. Die Spannung im Dialog wird größer. Die Herzogin fragt, wo sie den Beweis für so eine große Liebe finden wird, daraufhin erwidert

ihr Ehemann: „Im Bett.“ Die Stimmung wird zunehmend unheilvoll. Im Orchester sind wuchtige, wellenförmige Flageolett-Ketten in *fortissimo* sowie plötzliche, explosive *Multiphonics* von den Fagotten und Saxophonen zu hören. Die Herzogin ahnt nicht, was sie erwartet, oder vielleicht ist sie verunsichert, ob sie ihr Gefühl trügt: „(Das Bett) wird die Wiege meines Entzückens sein.“ „Das habt ihr gut gesagt“, antwortet der Herzog ironisch. Als er eine Fackel anzünden will, fragt sie: „Wie bei den Leichen?“ Die Musik begleitet die zunehmende Dramatik. Die Flöten spielen rasche und hohe *Multiphonics* in *staccato*. Von den Posaunen sind schnelle, chromatische Triolen zu hören. Der Gesang der Herzogin ist von großen Sprüngen gekennzeichnet: „Die Liebe soll sich nicht in eine Begräbnisfeier verwandeln.“ Von den Streichern sind auf- und absteigende Flageolett-Ketten am Steg zu spielen, deren Klang sich kräftig und scharf anhört. Der Herzog fordert seine Gemahlin auf, die Vorhänge des Bettes zu öffnen. Sie zittert und fragt, ob die Zeit der Buße jetzt gekommen sei. „Wer ist im Bett?“, fragt sie. „Der, den ihr zu sehr geliebt habt“, antwortet der Herzog. Das Orchester spielt in *fortissimo*. Ein dichter Dialog entsteht zwischen den beiden. Sie fragt: „Habt ihr mir nicht verziehen?“, er antwortet: „Ja, für damals.“ Sie: „Wollt ihr, dass ich sterbe?“ Der Herzog antwortet ihr enigmatisch: „Spiegelt euch im Bett!“ „Ist dort ein Spiegel?“, fragt sie. Der Vorhang des Bettes wird geöffnet, dort liegt die Leiche des Gastes. Der Herzog befiehlt ihr, in den Spiegel zu schauen, und fragt sie zynisch, ob das nicht ein schönes Schauspiel sei. Die Herzogin versteht, dass sie auch ermordet wird. Sie sagt: „Ihr zerreißt also das andere Bild.“ Danach wird sie mit einem Dolch erstochen. Kurz vor dem Tod flüstert sie: „Ach, zwischen zwei Träumen zerrissen.“ Die Melodie ist besonders tief. Sie vollendet den Satz nicht. Daraufhin singt der Herzog in sehr hoher Lage eine chromatisch absteigende Linie, die mit Pausen durchsetzt ist: „Lebt wohl, lebt wohl. Ich werde auf ewig in Qualen leben“. Von den Streichern sind nur kaum wahrnehmbare Flageolett-Klänge zu hören. Die Szene endet sehr leise, in dreifachem *piano*. Die Tragödie ist vollendet.

Der grausame Mord aus Eifersucht und Ehre ist nicht direkt als ein politisches Anprangern eines aktuellen und gravierenden Problems wie das der Frauen-Morde zu verstehen, auch wenn Frauen ansonsten in Sciarrinos Musiktheaterwerk oft eine zentrale Rolle spielen, Sciarrino bringt durch sie häufig eine generelle Kritik an den herrschenden Werten der Gesellschaft zum Ausdruck. *Luci mie traditrici* ist eine Anspielung auf die Lebensgeschichte von Carlo Gesualdo. Jedoch kann die Bedeutung des Werkes nicht allein darauf begrenzt werden. Es handelt sich vielmehr um eine moderne und hoch stilisierte Rekonstruktion der Gattung Tragödie in ihrer ursprünglichen Form und ihrer kathartischen Funktion im Sinne von Aristoteles.

*Luci mie traditrici* weist einen raffinierten Aufbau auf, welcher auf Symmetrien beruht und dies mit wenigen Mitteln zum Ausdruck bringt. Mit diesem Werk gelingt es Sciarrino, Neues

und Altes auf verschiedenen Ebenen zu verbinden. Die Handlung versetzt den Zuhörer in eine ferne Vergangenheit. Die Musik ist jedoch einzigartig und ungewöhnlich. Die tonale, alte Melodie des Chansons von Le Jeune erreicht den Zuhörer als Symbol der Vergangenheit und des Vergänglichen. Die ganze Symbolik im Werk ist stark auf das Thema der Vergänglichkeit gerichtet. Nicht zufällig beginnt das Werk szenisch mit dem Pflücken einer Rose, was in Sciarrinos Ästhetik als Symbol für die vergängliche Schönheit und das flüchtige Leben steht.<sup>129</sup>

Sciarrino gelingt es, die traditionelle Gattung der Oper durch neuartige Gesangsformen und Klänge zu komponieren. Dabei entwickelt er eine Musiksprache, die fähig ist, durch wenige Mittel die Affekte auszudrücken. Der Gesang steht wie immer im Zentrum seines Werkes. Es handelt sich um einen Vokalstil, welcher in der Lage ist, die verschiedenen Gefühlslagen in hochstilisierter Form auszudrücken. Die Entwicklung einer neuartigen Gesangsform begleitet Sciarrinos ganzes kompositorisches Schaffen bis heute.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Dieser Aspekt weist Ähnlichkeiten mit Sciarrinos frühem Werk *Vanitas* auf. Die Vergänglichkeit des Lebens stellt eine wichtige Thematik von Sciarrinos Musiktheater dar.

<sup>130</sup> Über die Entstehung von Sciarrinos Vokalstil siehe Gianfranco Vinay, *La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia*, in: Enzo Restagno (Hg.), *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, S. 49-65.

## 2.2.4 Der unaufhörliche Zirkel des Bösen: *Macbeth. Drei namenlose Akte*

Sciarrinos Musiktheaterwerk *Macbeth. Drei namenlose Akte* (Originaltitel: *Macbeth. Tre atti senza nome*) über die gleichnamige Tragödie William Shakespeares beschäftigt sich mit den Themen Gewalt, Gier und Machtbesessenheit, ohne eine einfache Lösung aufzuzeigen. Es reicht nicht, dass ein positiver Held die bösen Antagonisten beseitigt und ersetzt. Für Sciarrino ist die Figur Macbeths eine psychische Tendenz, welche in jedem Individuum potenziell stecken könnte. Eine mögliche Lösung des Problems liegt in dem Bewusstsein und in der Erinnerung an die Zerstörung, zu der Gewalt führt. Aus diesem Grund ist das Böse in diesem Werk als Zirkel dargestellt. Nicht zufällig wird die Szene mit dem Mord an Duncan mit dem Titel „Ritueller Mord“ bezeichnet.<sup>131</sup> So wie Duncan von Macbeth ermordet wurde, wird Macbeth von Macduff ermordet und es würde immer so weitergehen, solange nicht Reflexion, Bewusstwerdung und Teilnahme in jedem einzelnen Individuum eintreten.<sup>132</sup>

„Was bedeutet *drei namenlose Akte*? Es sind heillose Taten, Mörder einer solchen Gewalttätigkeit, dass weder Zunge noch Herz sie zu erwähnen wagen. [...] Heute ist die zu oft vergessene Tragik unerlässlich, um uns von der Gleichgültigkeit zu befreien. Das Entsetzliche mischt sich ständig mit dem Alltag. Um davon nicht vergiftet zu werden, muss unser soziales Bewusstsein aufwachen. Deshalb kann Theater zu Engagement führen. [...] Man spricht in diesem Werk nicht von bestimmten Toten oder von einigen bestimmten Blutbädern: man spricht stattdessen über alle Toten, über alle Blutbäder der Menschheit.“<sup>133</sup>

*Macbeth* wurde 2006 bei den Schwetzingen Festspielen unter der Regie von Achim Freyer uraufgeführt. Wie bei der Mehrzahl seiner Musiktheaterwerke hat Sciarrino selbst das Libretto für *Macbeth* verfasst. Dabei hat er die Shakespeare'sche Handlung komprimiert und die Anzahl der spielenden Figuren stark reduziert. Die Dramaturgie wird auf ein Minimum reduziert. So wird Shakespeares Tragödie durch eine Ritualisierung der Handlungen, durch Wiederholung und Stilisierung zu einer Darstellung archetypischer Verhaltensmuster.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Vgl. Salvatore Sciarrino, *Macbeth*, I. Akt, I. Szene, Milano 2002, T. 55.

<sup>132</sup> Siehe Salvatore Sciarrino, *Carte da suono*, S. 111.

<sup>133</sup> Salvatore Sciarrino, *Macbeth*, Vorwort zur Partitur, Milano 2002: „Cosa vuol dire *tre atti senza nome*? [...] Sono azioni scellerate, assassini di violenza tale che *né lingua né cuore osano dire*. Oggi il tragico, troppo spesso rimosso, è indispensabile per scuoterci dall'indifferenza. L'orrore si mescola continuamente al quotidiano e, affinché non ne restiamo intossicati, si deve svegliare la nostra coscienza sociale. Perciò il teatro può divenire impegno. [...] Non si parla, in quest'opera, di alcuni morti, di alcune stragi in particolare: sono invece tutti i morti, le stragi su cui l'umanità poggia.“ (Übers. d. Verf., kursiv von Sciarrino).

<sup>134</sup> Vgl. Pietro Misuraca, Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico, S. 130-131.

Sciarrinos Werk enthält drei Akte und neun Szenen sowie ein instrumentales Zwischenspiel und ein Nachspiel mit dem Titel *Congedo* (Abschied). Die Originalvorlage Shakespeares umfasst dagegen fünf Akte und 28 Szenen. Viele Figuren wurden in Sciarrinos Werk gestrichen: die Hexen werden unter dem allgemeinen Begriff „Voci“ (Stimmen) zusammengefasst; die Thanes (Fürsten), die in Shakespeare per Namen genannt werden, sind durch Höflinge ersetzt worden, die Figuren von Malcom und Donalbain, Söhne des Königs Duncan wurden gestrichen. Die Besetzung besteht aus fünf Solostimmen, einem Chor und zwei Orchestern. Ein Orchester befindet sich im Orchestergraben, das andere hinter der Bühne. Im ersten Orchester sind die Instrumente zahlreicher, mit einer vorwiegenden Präsenz von Instrumenten eines tieferen Registers. Auffällig ist die Präsenz einer Celesta von fünf Oktaven und von relativ vielen Schlaginstrumenten. Im Orchester hinter der Bühne sind Instrumente des mittleren Registers vorhanden. Die Celesta wird häufig von einem Konzertklavier mit drei Pedalen auf der Bühne konterkariert.

Lady Macbeth ist ein Sopran mit tiefem Register. In der Partitur wird spezifiziert, dass ihre Stimme ohne Klangfarbe sein soll. Macbeth ist ein Bariton, der als Kontrast zu Lady Macbeth häufig in ein Falsettregister wechselt. Mehrere Rollen sind einem einzigen Sänger zugeschrieben: Ein Alt singt einen Sergeanten, Fleance (Sohn von Banquo), einen Auftragskiller, einen zweiten Geist, einen Wachposten; ein Tenor singt Banquo, den Geist und einen Diener; ein Bassbariton Duncan, einen Höfling und Macduff. Ein gemischter Chor, sowohl aus Frauen- als auch Männerstimmen bestehend, singt die Partien mit der Bezeichnung „Stimmen I und Stimmen II“ sowie die Höflinge.

Ein sehr starker Unterschied zur Vorlage besteht darin, dass Macduff, nachdem Macbeth besiegt und getötet wurde, anstatt Malcolm zum neuen König ernannt wird. Wie *La porta della legge* (2009) weist *Macbeth* ebenso eine zirkuläre Anlage auf. Sciarrino konzipiert die Geschichte als einen Zirkel des Bösen. Während in Shakespeare durch die Krönung Malcoms – Sohn und somit legitimer Thronfolger Duncans – die Gerechtigkeit wiederhergestellt wird, fehlt bei Sciarrino der glückliche Ausgang. Macduff besiegt Macbeth und entpuppt sich genauso als machtgieriger Tyrann. Die Verbindung zwischen den beiden ereignet sich musikalisch dadurch, dass Macduff im letzten Akt exakt dasselbe Gesangsstück wiederholt, das Macbeth vor der Ermordung Duncans im ersten Akt ausgeführt hatte: „Vieni notte, vesti il nero più nero“ (Komm Nacht, kleide dich mit dem Schwärzesten des Schwarzen, III. Akt, T. 50-52).

Das von Sciarrino verfasste Libretto enthält Zitate aus anderen Texten, wie einen Auszug aus der Bibel in der dritten Szene des ersten Aktes und *Eleusi*, ein Gedicht des jungen Hegels in

dem „Congedo“.<sup>135</sup> Ebenso befinden sich darin Musikzitate aus Opern der Vergangenheit, aus Wolfgang A. Mozarts *Don Giovanni* und Giuseppe Verdis *Maskenball*.

Das Werk besteht aus drei Akten. Der erste enthält vier Szenen, in denen der Mord Duncans und der Aufstieg als König Macbeths stattfinden. Der zweite besteht lediglich aus zwei Szenen, die jedoch sehr lang und von zentraler Bedeutung sind. In der ersten Szene wird Banquo ermordet und in der zweiten erscheint er als Geist während eines Banketts. Die Vision spitzt den bereits sehr belasteten psychischen Zustand Macbeths zu, der von Reue und Angst geplagt wird. Die Erscheinung des Geistes wird von der schauerhaften Musik aus der „Komtur-Szene“ von Mozarts *Don Giovanni* und von einem Auszug aus Verdis *Maskenball* begleitet. Der dritte Akt besteht aus drei Szenen, einem Zwischenspiel und einem Nachspiel, die jeweils als Intermezzo *La perfidia* (Die Boshaftigkeit) und als *Congedo* (Abschied) bezeichnet werden. Wie viele andere Musiktheaterwerke Sciarrinos weist Macbeth eine Wiederkehr von immer wieder gleichen Elementen und Symmetrien in der Musik auf, welche eine zyklische Auffassung von der Zeit und dem Ablauf der Geschichte suggerieren. Diese sind besonders in dem Akt I und III zu finden. Eine wichtige Rolle wird im Werk dem Chor zuteil. Dieser interagiert mit den Charakteren und kommentiert zugleich die Handlung als externe, moralische Instanz. Diese Funktion erinnert an diejenige, die der Chor in der griechischen Tragödie innehatte. Sie unterstreicht den choralen und allgemeingültigen Aspekt der Tragödie, deren Funktion eine Katharsis bedeutet: Die dramatische Handlung gilt nicht nur den Personen, die auf der Bühne dargestellt sind, sondern soll den Zuschauer erschüttern und zum Nachdenken anregen.

Der erste Akt besteht aus vier Szenen, die ineinandergreifen und kaum als getrennte Abschnitte wahrzunehmen sind. Hier entwickelt sich der Plan des Mordes, welcher durch die Prophezeiung der Hexen veranlasst und zwischen der dritten und vierten Szene vollzogen wird. Der tatsächliche Mord geschieht nicht auf der Bühne, sondern wird lediglich erwähnt. Stattdessen werden die inneren Vorgänge bei Macbeth musikdramaturgisch dargestellt, als würden diese die Form eines nächtlichen Alptraumes zwischen Geistervisionen, Machtbesessenheit, Schuldgefühlen und Angst annehmen. Der erste Akt beginnt mit einem kurzen Vorspiel, dessen Tempoangabe „Senza tempo“ (Zeitlos) lautet. Drei laute, kurze Ausrufe der Posaunen eröffnen das Stück und hören sich wie ein kriegerisches Signal an. Gefolgt werden diese von leisen, ausgehaltenen Klängen vom Horn und im Tenorsaxophon, welche jeweils als „suono scuro“ (dunkler Klang) und als „suono d'ombra“ (Schattenklang) bezeichnet werden (siehe Abbildung 4). Die länger gehaltenen Töne, teilweise über vier Takte hinweg, wiederholen sich nacheinander in

---

<sup>135</sup> Siehe Gianfranco Vinay, *Immagini, Gesti, Parole, Silenzi*, S. 58.



verschiedenen Klangfarben: vom Baritonsaxophon, vom Horn, von der Klarinette und vom Tenorsaxophon. Im Takt 15 werden die Posaunenausrufe wiederholt, diesmal mit einer leichten Veränderung der Tonhöhen.

# ATTO I

Senza tempo (♩ =)

**SUL PALCO**

Flauto in Do  
Oboe  
Clarinetto in Sib  
Saxofono tenore in Sib  
Tromba in Do  
Percussione  
Pianoforte  
Violino  
Violoncello  
Sergente  
Duncan

**CORO**

Soprano  
Mezzosoprano  
Contralto  
Tenore  
Baritono  
Basso

**IN ORCHESTRA**

Flauto in Do  
Flauto contralto in Sol  
Corno inglese in Fa  
Clarinetto basso in Sib  
Saxofono baritono in Mi  
Fagotto  
Corno in Fa  
Tromba in Do  
Trombone  
Percussione  
Celesta  
Violino  
Viola  
Violoncello  
Contrabbasso

soffio ord.  
suono d'ombra  
gliss. lento  
Lastra filtro diato  
ffff, alone del Trombone  
soffio ord.  
soffio ord.  
suono scuro  
flaut. tasto

Abbildung 4: S. Sciarrino, *Macbeth*, Akt I, Einleitung, T. 1-4. © Copyright 2001, Casa Ricordi Srl, Milan – by kind permission.

Der Chor setzt im Takt 21 für wenige Takte ein. Jede Stimme ruft einen unterschiedlichen Vokal aus: „e“, „o“, „u“, „a“ und suggeriert einen Schrei des Entsetzens. Die Posaunenausrufe werden

ein drittes Mal wiederholt, begleitet von den Schattenklängen der Klarinette und dem Horn. Kurz darauf erklingt ein wuchtiges Atemgeräusch der Flöte, welches den Abschnitt unmittelbar beendet. Die Musik des Vorspiels wird mehrmals im Werk wiederholt: in der zweiten Szene des ersten Aktes (T. 40-55) und in der dritten Szene des dritten Aktes (T. 44-48). Sie erklingt kurz bevor die „Stimmen“ Macbeth und später Macduff prophezeien, dass sie Könige werden. Die enigmatische und düstere Musik scheint zum einen die Kulisse des Krieges heraufzubeschwören, denn das Drama beginnt mit dem Bericht der Heldentaten Macbeths gegen den König von Norwegen, zum anderen erklingen die dunklen Klänge und die Schattenklänge wie Botschaften unheilvoller Ereignisse.

Mit der ersten Szene beginnt die Handlung. Diese ist im Gegensatz zum Vorspiel sehr bewegt: „Concitato“ lautet die Tempoangabe. Ein Sergeant berichtet dem König Duncan vom Krieg gegen den König von Norwegen. Sein Gesang ist von sprunghaften Bewegungen – häufig über eine Oktave – geprägt. Besonders wenn der Sergeant von den großen Taten Macbeths erzählt, wird der Gesang noch bewegter. Macbeth hat sich im Krieg als tapferer Kämpfer profiliert. Duncan erfährt, dass der Thane von Cawdor auf die Seite der Feinde übergelaufen ist und befiehlt, ihn hinzurichten, während Macbeth seinen Titel erhalten soll. Die Musik ist durch bewegte, fast hektisch wirkende Gesten charakterisiert. Auffällig sind aufeinanderfolgende, kurze und hohe Blasen-Klänge der Flöten in *fortissimo* und die schnell, chromatisch absteigenden Triolenketten der Posaunen und Trompeten. Eine ähnliche Musik erscheint im dritten Akt, als Macbeth, der nun König ist, Macduff begegnet (Szene III, dritter Akt). Diese Szene bereitet das Terrain für den Aufstieg Macbeths vor. Auffällig ist, dass der Übergang der Macht in der Regie von Achim Freyer durch die Passage von einer Maske gekennzeichnet wird. Dies suggeriert zum einen, dass die Machtrollen unabhängig von den Individuen sind, zum anderen unterstreicht es den zirkulierenden Charakter des Bösen im Werk.

Klavier und Celesta spielen im zweiten Teil (Takte 30 bis 43) schnelle Girlanden, die der Szene fast einen überirdischen Charakter verleihen. Diese bereiten den Übergang zu der zweiten Szene vor und kündigen die überirdische Atmosphäre der Hexenprophezeiung an. In Sciarrinos Werk werden die Hexen als „Stimmen“ bezeichnet. Der traumähnliche, visionäre Charakter der Musik bei der Begegnung mit den Hexen wurde in der Regie Achim Freyers so umgesetzt, dass die Figuren waagrecht in der Luft schweben. Die Stimmen sind in zwei Gruppen unterteilt. Die erste spricht die Prophezeiung aus und enthält nicht nur Frauen-, sondern auch Männerstimmen. Die Stimmen überlappen sich, sodass lediglich Wortfetzen verständlich sind. Der enigmatische, berühmte Spruch der Hexen – „Schön ist hässlich, hässlich ist schön“ – ist jedoch deutlich wahrzunehmen. Gleichzeitig ruft die zweite Gruppe das Wort „orrore“ (Entsetzen) aus, als beteiligte sie sich auf einer emotionalen Ebene an der Handlung, ähnlich dem Chor

in der griechischen Tragödie. Im Takt 27 hören die schwebenden Girlanden plötzlich auf und die Musik des Vorspiels mit den Posaunenausrufen und Schattenklängen ist erneut zu hören. Die Tempobezeichnung lautet wiederum „Zeitlos“. Der Wechsel der Musik kündigt einen neuen Abschnitt an. Macbeth wird als „Herr von Glamis“ und als „Herr von Cawdor“ begrüßt. Schließlich wird Macbeth als der zukünftige König ausgerufen.

Im Vergleich zu Shakespeares Vorlage fehlt hier die Begegnung mit den Thanes, die ihm nach den Hexenprophezeiungen seinen neu erworbenen Titel, Herr von Cawdor, ankündigen. Dieser Moment ist entscheidend für die Handlung, denn die schnelle Erfüllung der ersten Prophezeiung lässt Macbeth glauben, was ihm die Hexen prophezeit haben. Die Möglichkeit, König zu werden, führt ihn zu einer besessenen Machtgier, welche ihn veranlasst, Duncan zu töten. Die Darstellung der Ereignisse wird jedoch in Sciarrinos Werk eher abstrakt. Die Stimmen des Chores erscheinen, als könnten sie womöglich aus Macbeths Innerem stammen. Nicht zufällig fehlen hier die Figuren der Hexen und werden durch den allgemeinen Begriff von „Stimmen“ ersetzt. Im Takt 55 kehrt die Musik des ersten Abschnitts mit den schwebenden Girlanden der Celesta und des Klaviers zurück. Macbeth betet die Sterne an, sie mögen ihr Licht „verschleiern“, damit seine Untaten im Dunkeln bleiben. Im Hintergrund kommentiert der Chor und spricht vom „Entsetzen“, welches „weder Zunge noch Herz auszusprechen wagen“. Die Musik hat einen überirdischen Charakter. Von den Violinen und Violoncelli sind wellenartige Ketten von Flageolett-Klängen sowie zitternde Tremoli zu spielen. Von den Flöten und den Klarinetten sind schwebende, fluchtartige Triller zu hören.

Der Auftritt Lady Macbeths im Takt 78 in der zweiten Szene geschieht unvermittelt. Sie fordert Macbeth auf, Unschuld vorzutäuschen und wie eine Aspispiper zu agieren, während Macbeth voller Schuldgefühle die Sterne bittet, damit sie ihr „Feuer“ verschleiern, und sich wünscht, kein Blick möge die verbrecherische Hand sehen. Macbeth und Lady Macbeth singen im gleichen Register. Ihr Gesang ist durch ähnliche Figurationen geprägt. Dies suggeriert, dass sie beide im Bösen sich einig sind. Skrupellosigkeit und Schuldgefühle wechseln sich in den zwei Charakteren ab. Zunächst ist Macbeth derjenige, der Schuldgefühle hegt und zögert, deshalb wird er von seiner Frau traktiert. Lady Macbeth wird noch mehr als ihr Mann als ambitionierter Charakter dargestellt, welcher zu allem bereit ist. Im Gegensatz zu Macbeth, der zerbrechlich und psychisch labil erscheint, ist sie zu Beginn diejenige, die den böartigen Plan zu jeder Zeit unter Kontrolle behält und ihn steuert. Sie wirkt kühl und unbarmherzig. Ihre Figur wird aber zum Schluss zerbrechlich: Sie wird wahnsinnig und begeht Selbstmord. Lady Macbeths Sopranstimme ist geprägt von einem sehr tiefen Register. Ihre Stimme gilt somit als Gegenpart zu Macbeths Stimme, die häufig das Falsett verwendet. Die Szene endet mit einem

langen Duett des Paares, der durch den Chor begleitet wird. Zusammen singen sie einen „Anruf“ an die Nacht: „Komm Nacht, kleide dich mit dem schwärzesten des Schwarzen.“<sup>136</sup> Das Duett wirkt wie ein spiritistischer Akt, welcher dunkle Kräfte beschwört und die verbrecherische Absicht verstärkt. Dieselbe Musik wird am Schluss wiederholt, als Macduff Macbeth im Duell besiegt und die Macht ergreift. Die Wiederholung symbolisiert, dass Machtgier und Bösartigkeit unabhängig von Individuen und Parteien eine unendliche Kette bilden, solange keine Bewusstseinsveränderung stattfindet. Die Symmetrien in der Musik zwischen Akt I und Akt III suggerieren die Wiederkehr der immer gleichen Ereignisse.

In der dritten Szene wird zu Beginn eine nächtliche Atmosphäre musikalisch dargestellt: Kontinuierliche, leise Tremoli von den Violinen sind von intermittierenden, kurzen Tremoli der Violoncelli durchsetzt. Sie erinnern an das Gezirpe von Grillen. Die Nachtgeräusche werden plötzlich im Takt 4 beendet, als Macbeth seinem Diener befiehlt, Lady Macbeth zu benachrichtigen, die als Signal vereinbarte Glocke zu läuten, sobald der betäubende Trunk für die Wächter Duncans zubereitet ist. Macbeth hat eine Vision eines blutbefleckten Dolches und deutet diese als Zeichen des Schicksals. Auch dieser Gesang hat den Charakter einer Beschwörung:

„Ja, komm, ja komm und lass dich greifen.

Ich halte dich nicht fest

aber du bist wahr, wie der,

den ich aus der Scheide ziehe.“<sup>137</sup>

Einzigste Begleitung der Stimme ist ein kaum wahrnehmbares, langsam absteigendes Glissando von den Violoncelli des Orchestergrabens. Die Violoncelli auf der Bühne konterkarieren die Gesangslinie in einem dialogähnlichen Verfahren. Solo-Instrumente begleiten sowohl die solistischen Partien von Macbeth als auch die von Lady Macbeth. Sie sind Unterstützung und zugleich instrumentaler Spiegel der Stimmen. Diese Art der Gesangsbegleitung mit einem Solo-Instrument befindet sich in jedem Abschnitt, in dem Macbeth oder Lady Macbeth solistisch singt.

Der Gesang ist sehr unruhig und enthält rezidivierende sehr hohe Passagen im Falsett-Register. Im Takt 20 setzt der Chor ein. Die „Stimmen“ singen einen Psalmvers: „In hoc fortitudo brachii tui.“ (In der Stärke deines Armes.) Macbeth ist zwischen eigenem Entsetzen und dem Unabwendbaren seines Schicksals hin und her gerissen. Der häufige Wechsel zum Falsett-

---

<sup>136</sup> Im italienischen Originaltext: „Vieni notte, vesti il nero più nero“, vgl. S. Sciarrino, Macbeth, I. Akt, III. Szene.

<sup>137</sup> „Sì vieni, sì vieni e lascia che t'afferri, io non ti stringo ma tu sei vero, come questo che snudo.“, vgl. ebenda, I. Akt, III. Szene.

Register scheint die Verzweiflung seines inneren Konfliktes auszudrücken, beispielsweise als er im Takt 29 „C'è sangue fin sull'elsa!“ (Es gibt Blut bis zur Parierstange!) ruft und in einer sehr hohen Lage singt.

Als Macbeth sich entscheidet, den Mord zu vollziehen, wird das Orchester grell und wuchtig: „Io vado. O non udirlo questo suono Duncan.“ (Ich gehe. Ach, Duncan, höre nicht diesen Klang.) Der Chor und das Orchester setzen allmählich aus der Stille ein und steigern sich bis zum *fortissimo*. Die Streicher spielen schrille an- und absteigende Flageolett-Ketten, deren Lautstärke durch die *Crescendi* und *ecrescendi dal nulla* konstant variiert wird, während der rollende Donner des Lastros zusammen mit den tiefen *Multiphonics* der Klarinetten fast wie eine Mahnung klingt. Der Chor singt den zweiten Teil des Verses aus dem Psalm: „Ante faciam tuam ibi mors.“ (Vor dir, dort ist der Tod.) Der Satz wird durch Pausen fragmentiert. Am Schluss wiederholt der Chor syllabisch noch einmal den biblischen Satz in *crescendo dal nulla* bis *fortissimo*. Der Psalmvers scheint in diesem Kontext zwei Funktionen zu haben: Einerseits bestärkt er die Absicht Macbeths, indem er von der „Stärke seines Armes“ redet. Andererseits klingt der biblische Satz wie eine Mahnung, als wäre der Mord eine verfluchte Wendung im Leben Macbeths, die gravierende Konsequenzen mit sich zieht. Hier, so wie im ganzen Werk, scheint der Chor zwei Funktionen zu haben: Einerseits ist er eine externe Instanz, welche die Handlung „moralisch“ kommentiert, andererseits drückt er die inneren Stimmen und Impulse Macbeths aus.

Die vierte Szene enthält ein Duett zwischen Macbeth und Lady Macbeth unmittelbar nach dem Mord an Duncan. Lady Macbeth hat die Kammer des Königs vor Macbeth betreten, um die Wachen mit einem Schlafmittel zu betäuben. Während sie auf ihren Mann wartet, scheint sie einen Schimmer von Mitleid zu spüren. Sie stellt fest, dass Duncan im Schlaf das Aussehen ihres Vaters hat. Als ihr Mann, nachdem er den König ermordet hat, zurückkehrt, ist er völlig verstört und voller Reue. Sie versucht, ihn zunächst abzulenken, dann beginnt sie, ihn zu demütigen. Die Musik im Hintergrund suggeriert eine nächtliche Atmosphäre. Durch wenige musikalische Elemente wirkt die Szene unheimlich. Die Angst Macbeths spitzt sich zu, als ein plötzliches, kräftiges Klopfen zu hören ist (Takt 51). Es wird durch Schläge am Resonanzkörper des Klaviers produziert. Die Schläge werden häufiger und die rhythmischen Muster werden bis zum Schluss der Szene wiederholt. Während Macbeth sich vor jedem Geräusch fürchtet, bleibt Lady Macbeth ihm gegenüber verächtlich und fordert ihn auf, sich schnell in das Schlafzimmer zurückzuziehen.

Seitdem die Hexen Banquo prophezeit hatten, der Vater des schottischen Königsstammes zu werden, sieht Macbeth seinen alten Freund als eine Bedrohung an. Aus diesem Grund beauftragt er einen Auftragsmörder, Vater und Sohn zu töten. Während Banquo ermordet wird,

gelingt Fleance die Flucht. In der zweiten Szene des zweiten Aktes wird dieses Ereignis durch eine enigmatische Szene dargestellt. Banquo, der abgesehen von einem kurzen Austausch mit seinem Sohn solistisch singt, scheint eine gewisse Vorahnung von dem zu haben, was geschehen wird. Er fühlt sich von geheimnisvollen Kräften gesteuert, die ihn auffordern, „sich in den Schlaf zu verlieren“. Der tatsächliche Mord wird jedoch nicht in der Szene gezeigt, sondern am Schluss nur angedeutet.

Die Tempoangabe lautet „Sospeso“ (Schwebend). Die instrumentalen Gesten evozieren eine naturhafte Umgebung: Nachtvögel, Tiere und das Rascheln des Windes zwischen den Bäumen. Langsame auf- und absteigende Glissandi von den Violoncelli hören sich wie ein düsteres Heulen an. Die Echos zwischen den Instrumenten auf der Bühne und denjenigen im Orchestergraben tragen dazu bei, eine gespenstische Atmosphäre hervorzurufen.

Nach der instrumentalen Einleitung (T. 22) beginnt ein kurzer Dialog zwischen Banquo und Fleance. Danach singt Banquo solistisch ab Takt 33 beginnend bis zum Ende. In seiner Arie bittet Banquo die Geister, die über Todesgedanken wachen, den „Kelch der Träume“ zu verdrängen. Auf geheimnisvolle Art und Weise beschwört Banquo einen Schlaf ohne Träume herauf: einen Bewusstseinszustand, der eine Ähnlichkeit mit dem Tod aufweist. Anschließend wird er grausam ermordet, wobei die Szene kurz vor der Tat plötzlich abgebrochen wird. Der Gesang Banquos wirkt gleichmäßig und leise, jedoch an bestimmten Stellen durch lange ausgehaltene und hohe Töne auch spannungsgeladen, beispielsweise als er die Geister erwähnt (siehe T. 54-57; 83-84; 86-87).

Die zweite Szene des zweiten Aktes erhält durch den musikalischen Ideenreichtum und die musikalische Darstellung der Konflikte von Macbeth eine zentrale Stellung im Werk. Macbeth, der mittlerweile zum König gekrönt wurde, sieht während eines Banketts den Geist des ermordeten Banquos. Die Erscheinung beängstigt ihn dermaßen, dass er seinen Zustand vor seinen Gästen kaum verstecken kann. Zudem erfährt er entsetzt von dem von ihm engagierten Auftragsmörder, dass Fleance, Sohn Banquos, geflüchtet ist. Lady Macbeth versucht vergeblich, die Situation zu retten und das merkwürdige Verhalten ihres Ehemannes zu entschuldigen. Die Erscheinung des Geistes wirft Macbeth in einem verwirrten und verzweifelten Zustand. Sie wird in der Musik durch zwei Zitate weltbekannter Werke aus der Operngeschichte begleitet: Mozarts *Don Giovanni* (1787) und Verdis *Maskenball* (1859). In dieser Szene verschmilzt der Komponist zwei Ereignisse des Dramas von Shakespeare: das Bankett mit der Erscheinung des Geistes und den Besuch bei den Hexen. Anders als bei Shakespeare ist es hier der Geist Banquos, welcher Macbeth die zwei Prophezeiungen der Hexen verkündet. Die erste lautet: „Kein Mensch, der von einer Frau geboren wurde, kann Macbeth besiegen“, die zweite besagt, dass Macbeth nichts zu fürchten habe, solange der Wald von Birnam sich nicht gegen ihn bewegt.

Die Szene beginnt mit lauten, schlagartigen Clustern im Orchester. Die Musik ist bewegt und feurig. Begrüßungsrituale werden dargestellt. Sie wirken mechanisch und vorgetäuscht, auch die Fröhlichkeit des Banketts ist nur eine Fassade (siehe Abbildung 5). Die chorale Szene und die Leere der ritualisierten höfischen Gesten werden in der Musik sichtbar. Die Gäste (Chor) drücken sich in einem mechanisch wirkenden ewigen Murmeln aus. Sie wiederholen die Konsonanten „mn“, welche von ebenso hartnäckigen Klappergeräuschen der Klarinetten und Saxophone begleitet werden.



## Scena II

5

**SUL PALCO**

Fl. in Do  
Ob.  
Cl.  
Sax. t.  
Trb.  
Perc.  
Pf. *fietro duro sul legno della cassa (all' interno)*  
Vno. (pont.)  
Vc. (pont.)  
Lady  
Macbeth *ppp- $\text{mf}$  A... tutti! benvenuto! A... tutti! benvenuto! A... tutti, A... tut - ti! benvenuto! A...*  
Cortig.

**CORO**

S. *ppp* *Mamma n n (segue)* *ppp- $\text{mf}$  -  $\text{pp}$*  *Avo! gra - zie.*  
Ms. *ppp* *Mamma n n (segue)*  
C. *ppp* *Mamma n n (segue)*  
T. *ppp- $\text{mf}$  -  $\text{pp}$*  *Avo! gra - zie, Signore*  
Bar.  
B.

**IN ORCHESTRA**

1. Fl. in Do  
2. Fl. in Do  
C. i.  
Cl. b.  
Sax. br.  
Fg.  
Cr.  
Trb.  
Trbn. *senza voce*  
Perc. *G. C.*  
Cel.  
Vno. *pizz. pont.*  
Vla. *pizz. pont.*  
Vc. *Il tasto flaut. gliss.*  
Cb. *pizz. pont.* *arco*

Abbildung 5: S. Sciarrino, *Macbeth*, Akt II, Szene II, T. 1-5. © Copyright 2001, Casa Ricordi Srl, Milan – by kind permission.

Das „äußere“ Ereignis des Banketts und die wahren Seelenzustände der Gastgeber werden

durch deutliche Wechsel in der Musik signalisiert. Die Königin stellt fest, dass die Erfüllung der eigenen Machtgier keine Freude gibt. Macbeth ist voller Reue und Angst. Im T. 21 wird das Tempo plötzlich langsam. Orchester und Chor schweigen. Macbeth ist in einem qualvollen Zustand und bangt andauernd um seine Position als König. Zudem ist er von Schuldgefühlen und furchtbaren Ängsten geplagt („Mein Gemüt ist voll von Skorpionen.“). Macbeth weiß, dass während er und seine Höflinge feiern, noch eine furchtbare Tat – die Ermordung Banquos – geschehen wird. Wiederum erscheinen die Stimmen der Violoncelli als die einzigen Begleiter des Gesanges, so als wären sie ein Zeichen von Macbeths Verdammnis zur Einsamkeit. Im Takt 47 kehrt die ruhelose, feierliche Musik des Banketts zurück. Als der Auftragsmörder mit blutbeflecktem Gesicht die Szene betritt und Macbeth berichtet, dass Fleance entkommen ist, gerät der König in Verwirrung. Sein Zustand verschlimmert sich, als der Geist Banquos mitten im Bankett erscheint. Die Szene wird von den Takten 65 bis 72 von der düsteren und enigmatischen Musik aus der Komtur-Szene aus Mozarts *Don Giovanni* begleitet. Genauso wie der Komtur taucht Banquo aus der Unterwelt auf, um seinen Mörder aufzusuchen. Macbeth ist der Einzige, der den Geist sieht. Seine Höflinge scheinen außer der Verstimmung ihres Gastgebers nichts bemerkt zu haben.

Die Bankett-Musik kehrt zurück (Takte 79-88). Lady Macbeth versucht, das seltsame Verhalten ihres Ehemannes als ein vorübergehendes Leid darzustellen. Während der Geist die Prophezeiungen der Hexen ausspricht, wird der Gesang vom Chor begleitet. Die Musik im Orchester ist heftig und laut. Die Flöten spielen wiederholte Clustern in *staccato*. Von den Klarinetten, den Bariton-Saxophonen, den Fagotten, den Hörnern und den Posaunen sind über mehrere Takte ausgehaltene Töne in *fortissimo* zu hören, von den Streichern enge Tremoli. Im Takt 108 erklingt sehr kurz ein Fragment eines neuen Musikzitates, das von der Bankett-Musik sehr schnell abgelöst wird. Macbeth möchte auf das Wohl aller Anwesenden anstoßen, dabei spricht er von Banquo als demjenigen, der ihm bei dem Fest „am meisten fehle“. Nachdem er die Worte ausgesprochen hat, sieht er noch einmal den Geist. Die Erscheinung wird wiederum von der wuchtigen Musik mit den Clustern der Flöten begleitet. Der Geist verrät einen weiteren Teil der Hexen-Prophezeiung: Macbeth wird nie besiegt, solange der Wald von Birnam sich nicht gegen ihn in Bewegung setze. Daraufhin wird das zweite Musikzitat vollständig gespielt. Es handelt sich um Renatos Arie „Alla vita che t'arride“ aus der Oper *Un ballo in maschera* 1859 (deutsch: *Ein Maskenball*) von Giuseppe Verdi. Ein zweiter Geist taucht auf, der mit dem ersten mitsingt.

„Mit dem Leben, das dir lächelt  
voller Hoffnungen und Freuden,  
sind die Schicksale

tausender anderer Leben verkettet!  
Verlieren wir dich, wo bleibt dann  
die glänzende Zukunft des Vaterlandes?“<sup>138</sup>

Während die Bedeutung des ersten Zitates aus Mozarts *Don Giovanni* im Kontext der Szene leichter zu dechiffrieren ist, erscheint die Assoziation mit der Arie aus dem *Maskenball* weniger unmittelbar. Giuseppe Verdi komponierte ebenso ein *Macbeth* (1847), aber möglicherweise wäre ein Zitat aus dieser Oper zu trivial gewesen. Die Wahl der Arie könnte mehrere Bedeutungen haben. *Maskenballs* Libretto basiert auf dem Drama von Eugène Scribe *Gustave III*, in welchem der König vom Schweden während eines Maskenballs ermordet wurde. In Verdis Oper ist Gustav III in Graf Riccardo umbenannt worden. Renato ist sein Staatssekretär und bester Freund. Dieser warnt den Grafen vor möglichen Verschwörungen gegen ihn. Zudem wird Graf Richard von einer Wahrsagerin prophezeit, dass er ermordet werden soll. Doch er nimmt die Prophezeiung nicht ernst.

Als Renato entdeckt, dass sein Freund ein Liebesverhältnis zu seiner Frau Amelia hat, schließt er sich den Verschwörern an und tötet Riccardo während eines Maskenballs. Elemente der Handlungen aus dieser Oper könnten eine ferne Parallele zu *Macbeth* haben. Die Arie, gesungen vom Banquos Geist, könnte als eine Warnung an *Macbeth* und eine Prophezeiung seines Endes interpretiert werden. Zudem waren Banquo und *Macbeth* sowie Riccardo und Renato Freunde. In beiden Handlungen geschieht ein Verrat gegen einen Freund und einer wird durch die Hand des anderen Freundes getötet. Der Text der Arie beschreibt den Herrscher, der ein bössartiger Tyrann ist, im Gegensatz zu *Macbeth* als durchaus positiv. In dieser Hinsicht wäre denkbar, dass das Zitat eine gewisse Ironie enthält. Außerdem erscheint die schwungvolle Arie in *Cantabile* fast wie ein Hohn auf den beängstigten und fassungslosen Zustand *Macbeths*.

In Sciarrinos Werk kommt ein zweiter Geist vor, der in der literarischen Vorlage nicht zu finden ist und den Gesang des ersten verstärkt. Es wäre denkbar, dass es sich bei dem zweiten Geist um den ermordeten König Duncan handelt, denn *Macbeth* schreit ihm „deine Krone macht mich blind“ zu. Nach dieser Vision singt *Macbeth* einen Satz, der sich ebenso nicht in Shakespeares Vorlage befindet: „Oh schrecklicher Anblick! Apollon durchlöchert mit Blut, lächelt mich an“ (T. 149 bis 156).<sup>139</sup> Das Bild eines blutüberströmten Apollons ist enigmatisch. Die Anspielung an den griechischen Gott könnte mehrere Bedeutungsschichten haben: Zum einen ist Apollon der Gott der Weissagung. Insofern wäre das Bild eine Metapher des Blutes,

---

<sup>138</sup> Alla vita che t'arride/di speranze e gaudio piena/d'altre mille e mille vite/ il destino s'incatena. / Te Perduto, ov'è la patria/ col suo splendido avvenir. Siehe Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera* (1859), Atto I.

<sup>139</sup> „O vista orribile! Apollo crivellato di sangue mi sorride.“

welches vergossen wurde, sowie des zukünftigen nahen Todes Macbeths. Zum anderen ist Apollon der Gott der Künste und der Musik. Seine Erscheinung bezieht sich somit eher auf den Komponisten selbst als auf Macbeth. Genauso wie die Schatten der Oper aus der Geisterwelt erschienen sind, könnte möglicherweise das Bild des blutüberströmten Apollon verknüpft mit den Musikzitataten eine Metapher der Arbeit des Komponisten sein. Beim Komponieren tauchen unweigerlich die Vorbilder der traditionellen, sogenannten klassischen Musik wie „Geister aus den Gräbern“<sup>140</sup> auf. Dies stellt eine Herausforderung für jeden zeitgenössischen Komponisten dar, dessen Aufgabe es nach Sciarrinos Meinung wäre, ihnen „die Stirn zu bieten“<sup>141</sup>.

Nachdem die Geister verschwunden sind, kommt Macbeth langsam wieder zu sich (Takt 156). Die wuchtigen Klänge, welche die Erscheinung des Geistes begleitet hatten, sind verschwunden. Nun ist die Musik leise und enthält vereinzelte, instrumentale Gesten der Streicher. Macbeth bittet seine Gäste zu bleiben, doch Lady Macbeth wirft ihm vor, die Freude des Banketts vernichtet zu haben. Nachdem die Gäste gegangen sind, singt Macbeth „Blut ruft Blut“ als Zusammenfassung seiner furchterregenden Visionen. Der Kreis schließt sich auch musikalisch, denn am Ende der Szene erklingen die gleichen heulenden Glissandi von den Streichern, welche die Szene mit dem Mord an Banquo kontinuierlich begleitet hatten.

Der dritte Akt besteht aus zwei großen Szenen, in denen in der ersten und zweiten Szene jeweils der „Untergang“ von Lady Macbeth und von Macbeth dargestellt wird. Es folgt ein instrumentales Intermezzo „La perfidia“ (deutsch: Die Boshaftigkeit), woraufhin eine dritte, kurze Szene folgt, welche das Duell zwischen Macbeth und Macduff schildert. Das Werk wird durch ein instrumentales Nachspiel „Congedo“ (deutsch: Abschied) abgeschlossen. Der dritte Akt beginnt langsam und ausgedehnt mit der berühmten Szene aus Shakespeare, in welcher der Wahnsinn Lady Macbeths dargestellt wird. Die Tempobezeichnung lautet „Zeitlos“. Die Szene beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, die vor allem von melodischen Beiträgen der Violoncelli geprägt ist. Wie oft in diesem Werk begleitet nur eine Instrumentengruppe die Stimme des Gesanges und unterstreicht die Einsamkeit der Charaktere. Der Chor übernimmt die Rolle von unspezifischen, beobachtenden Figuren. Bei Shakespeare sind diese eine Dienerin und ein Arzt. Der Eintritt Lady Macbeths wird im Unisono angekündigt: „Nun kommt sie, vertieft in ihrem Schlaf. Seht ihr. Die Augen sind geöffnet aber die Sicht ist erloscht.“

---

<sup>140</sup> Vgl. dazu Salvatore Sciarrino, *Macbeth. Tre atti senza nome*, Vortwort zur Partitur: „Cosa percepisce Macbeth mentre compaiono gli spettri delle sue vittime? Ecco le ombre del melodramma prendere corpo nelle nostre orecchie. Tra festini e banchetti, scenario abituale di fantasmi e congiure, fioriscono alcuni capisaldi del nostro pensiero. Ebbene nel delirio di Macbeth, Banquo diviene Apollo, emblema di poeti e musicisti. E dunque le tombe della musica rigettano Mozart, rigettano Verdi. Fatti a brani, insozzati, ci vengono incontro i padri che ogni giorno osiamo, dobbiamo sfidare. Chi di noi ha il coraggio di azzerare se stesso per identificarsi con Macbeth, almeno un poco?“

<sup>141</sup> Ebenda.

Der Text unterscheidet sich kaum von der Shakespeareschen Vorlage. Lady Macbeth befindet sich in einem schlafwandlerischen Zustand. Sie sieht in ihrer Wahnvorstellung die Erscheinung immer neuer Blutflecken in ihren Händen, die sich nicht reinigen lassen. Ihre Worte verraten die Verantwortung, die sie und ihr Mann für die schrecklichen Morde tragen. Der Chor kommentiert mit großem Entsetzen und drückt zugleich Mitleid gegenüber der völlig verstörten Lady Macbeth aus. Die Szene ist von einer gewissen Statik geprägt. Immer wieder wiederholen sich die gleichen Gesten: Melodische Glissandi der Streicher werden von kurzen, dissonanten, akkordischen Figuren des Orchesters begleitet, fast als wären diese klangliche „Punkte“ im musikalischen Raum, welche die immer neu erscheinenden Blutflecken plastisch darstellen (siehe unten Notenbeispiel).

„Ein Fleck, ein anderer Fleck.

Fort, verdammter Fleck, fort, sag ich!

Eins, zwei: Die Zeit ist gekommen.

Es ist finster in der Hölle.

Schäme Dich, mein Herr,

niemand kann einen König zur Rechenschaft ziehen,

wie viel Blut in einem alten Mann!“<sup>142</sup>

Die Gesangslinie setzt mit *Crescendo dal nulla* ein. Der Ton wird sehr lange ausgehalten und endet in schnelleren Figuren. Eine einzelne Instrumentengruppe, meistens die der Bratschen, aber auch die der Violoncelli, ahmt die Linien des Gesanges nach. Die Streicher im Hintergrund spielen in längeren Abständen, jedoch regelmäßig kurze, dissonante Akkorde (siehe Abbildung 6).

Die häufige Wiederholung derselben Worte („ein Fleck, ein anderer Fleck“) und die einander ähnelnden musikalischen Figuren verleihen dem Stück eine hypnotische Starre (vgl. Takte 1 bis 85).

Die Begleitung des Orchesters bleibt im Verlauf der Szene gleich. Die Chorpartien und der Sologesang Lady Macbeths wechseln sich immer häufiger ab. In ihrem zusammenhanglosen Monolog erwähnt Lady Macbeth zunächst, dass kein arabischer Balsam den Geruch von Blut vertreiben kann. Dann wendet sie sich imaginär an Macbeth und fordert ihn erneut auf, nicht

---

<sup>142</sup> Salvatore Sciarrino, *Macbeth*, Akt III, Szene I: „Una macchia, un'altra via maledetta, ti dico! ... una, due: è giunta l'ora. Buio all'inferno/ Vergogna mio Signore nessuno può chiedere conto a un Re / ma quanto sangue in un vecchio.“ (Übers. d. Verf.)

an die Tat zu denken und sich nicht von seinen Ängsten und seinem Bereuen beherrschen zu lassen. Ihr Ton wird zeitweise aggressiv, wie zum Beispiel, als sie sprechend den Satz „Komm, zieh dich aus!“ in einem herrischen Ton wiederholt (T. 196, 203, 205). Sie erwähnt Banquo, der bereits begraben ist und nicht aus dem Grab heraustraten kann. Der Gesang enthält große Sprünge und erreicht für Sopranregister oft ungewöhnlich tiefe Töne.

**45**

**SUL PALCO**

Fl. in Do  
Ob.  
Cl.  
Sax. t.  
Trb.  
Perc. (Lastra)  
Pf.  
Vno  
Vc.  
Lady

**CORO**

S.  
Ms.  
C.  
T.  
Bar.  
B.

**IN ORCHESTRA**

Fl. in Do  
Fl. b. in Do  
C. i.  
Cl. b.  
Sax. br.  
Fg.  
Cr.  
Trb.  
Trbn.  
Perc.  
Cel.  
Vno  
Vla  
Vc.  
Cb.

Abbildung 6: S. Sciarrino, *Macbeth*, Akt III, Szene I, T. 45-49. © Copyright 2001, Casa Ricordi Srl, Milan – by kind permission.

Ein kurzer Schlag der großen Trommel, der Tam Tam und der Log Drums wird ab Takt 239 bis

zum Ende in regelmäßigen Abständen mehrmals wiederholt. Lady Macbeth singt: „Sie klopfen an die Tür“, und fügt „Schnell, komm zu Bett, gib mir die Hand“ hinzu. In ihren Wahnvorstellungen vermischen sich mehrere Ereignisse. In diesem Fall die Erinnerung an die Nacht des Mordes (vierte Szene des ersten Aktes). Dort war gegen Ende ebenso ein heftiges Klopfen an die Tür zu hören, welches Macbeth zum Erschrecken brachte. Mit einer wellenartigen, durch Glissandi verbundenen Gesangslinie in einem relativ hohen Register wiederholt sie mehrmals „Zu Bett, zu Bett!“ Diese Wiederholungen erscheinen wie eine Art Abschied Lady Macbeths, die gleich nach dieser Szene sterben wird. Die langen, absteigenden Glissandi, die von den Streichern in verschiedenen Registern wiederholt werden, sowie das über zwei Oktaven absteigende Glissando (von e<sup>2</sup> bis g), welches Lady Macbeth am Schluss der Szene ausführt, könnten ebenso ein Bild des Sterbens darstellen.

Die darauffolgende zweite Szene könnte musikalisch eine Fortsetzung der ersten sein. In dieser singt Macbeth in vollem Bewusstsein, sein Ende erreicht zu haben. Sein Solo-Gesang wird lediglich vom Erscheinen der Diener und Soldaten unterbrochen. Im Unterschied zu der ersten Szene gibt es jedoch hier mehrere plötzliche Wendungen in der Handlung und in der Musik. Macbeth spürt, dass das Ende seiner Tage näher rückt:

„Mein Weg ist zwischen trockenen Blättern zu Ende gekommen.  
Es bleiben Verfluchungen, Geflüster  
und ein durch Worte vorgetäuschter Respekt.“<sup>143</sup>

Das Tempo wird in dieser Szene wie auch in der vorigen als „Zeitlos“ bezeichnet. Der erste Abschnitt ist im Grunde von denselben musikalischen Gesten geprägt wie die Szene, die den Wahnsinn Lady Macbeths zeigt. Der einzige Unterschied ist die Präsenz von flüchtigen Trillern auf einer unruhigen melodischen Linie von den Hörnern. Wie in der vorigen Szene wiederholen die Streicher kurze, dissonante Akkorde. Die Gesangsstimme wird von melodischen Gesten, meistens der Bratschen und der Violoncelli begleitet. Diese Beiträge sind oft in ihrer Ähnlichkeit ein Spiegelbild des Gesanges. Erst als Macbeth einen Diener zu sich ruft, wird die Musik bewegter. Macbeth ist ungeduldig, weil er den Ausgang seines Feldzuges nicht voraussehen kann. Er fragt den Diener nach seinem Harnisch. Sein Gesang ist von unterschiedlichen Registern geprägt, zunächst tief und drohend, später hoch im Falsett-Register. Sowohl Lady Macbeth in der ersten als auch Macbeth in dieser Szene beziehen sich auf die Nacht des Mordes. Kurz vor dem Selbstmord bezieht sich Lady Macbeth im Schlafwandel auf die Nacht des Mordes,

---

<sup>143</sup> Ebenda, Akt III, Szene II: „Il mio cammino è finito. Restano maledizioni, sussurri e un rispetto a parole.“ (Übers. d. Verf.)



während in der Musik das gespenstische Klopfen als Erinnerungssignal erklingt. Derselbe Klang kommt in der zweiten Szene vor, als Macbeth erwähnt, dass ihn früher jedes Geräusch erschrocken hätte, er jetzt stattdessen an das Entsetzen so dermaßen gewöhnt sei, dass er sich von nichts mehr erschüttern lasse.

Die zwei Szenen des dritten Aktes geschehen in chronologischer Hinsicht fast gleichzeitig. Das lange, absteigende Glissando, das Lady Macbeth beim Sterben gesungen hat, wird in dieser Szene von den Instrumenten übernommen (Takte 82 und 83), ein Signal, dass der Tod Lady Macbeths gerade stattfindet. Daraufhin kündigt der Chor an, dass die Königin gestorben sei. Nach der Nachricht herrscht plötzlich eine andere Atmosphäre. Die Musik wird deutlich verlangsamt und die Orchesterpartie weiter reduziert. Der Gesang Macbeths besteht aus absteigenden Glissandi und wird lediglich von den Violoncelli begleitet. Die Instrumente ahmen die Stimme ziemlich genau nach. Macbeth singt nachdenklich über die Flüchtigkeit und Sinnlosigkeit des Lebens:

„Sterbe, sterbe kleine Kerze.

Das Leben ist nichts anderes als ein Schattenflügel.

Ein Musiker beendet seinen Einsatz auf der Bühne

und geht weg: die Erzählung eines Idioten –

Geräusch und Furore, das nichts sagt.“<sup>144</sup>

Gegen Ende der Szene findet erneut eine plötzliche Wendung in der Musik statt (Takt 176). Eine Wache tritt in die Szene ein. Die Tempoangabe lautet „Concitato“ (Bewegt). Der Soldat ist aufgeregt, sein Gesang ist sprunghaft und sehr rasch. Er berichtet, dass der Wald sich in Richtung des Schlosses bewegt. In Wahrheit handelt es sich um Macduffs Truppen, welche sich hinter Ästen und Zweigen aus dem Wald von Birnam tarnen und sich dem Schloss Dunsinane nähern. Macbeth begreift nun die Bedeutung der Wahrsagung der Hexen und ist sich bewusst, dass sein Ende gekommen ist. Er lässt sich jedoch nicht einschüchtern und greift zu den Waffen. Der letzte Abschnitt der Szene, in der der Wachposten die Annäherung des Waldes ankündigt, weist eine große Ähnlichkeit mit der ersten Szene des I. Aktes auf, bei der ein Soldat dem König Duncan von dem Feldzug erzählt. Die Musik vermittelt durch die Ähnlichkeit der Szenen eine Zirkularität der Ereignisse, welche im Vergleich zu Shakespeares Vorlage eine neue Bedeutungsebene erschließt.

---

<sup>144</sup> Ebenda, Akt III, Szene II: „Muori, muori candelina la vita non è che un'ala d'ombra, un musicante consuma la sua parte sulla scena e poi va via: il racconto di un'idiota – rumore e furore che non dice niente.“ (Übers. d. Verf.)

Zwischen der zweiten und der dritten Szene des III. Aktes befindet sich ein Zwischenspiel mit dem Titel „La perfidia“ (Die Boshaftigkeit). Die Tempoangabe heißt „Parlante“ (Sprechend) und bezieht sich somit auf die Wirkung der Instrumente wie der sprechenden Stimmen. Es handelt sich um ein sehr kurzes, rein instrumentales Zwischenspiel. Die Streicher spielen in Unisono rasche sprunghafte Motive und dann langsame Glissandi. Laute und leise Motive wechseln sich ab, sodass eine Art Echoeffekt entsteht. Das Zwischenspiel wird plötzlich durch den lauten Einsatz des gesamten Orchesters und rasche Multiphonics in *staccato* der Flöten beendet. In der Tat bilden die Kontraste zwischen laut und leise sowie zwischen den raschen Motiven in Unisono und den langsamen Glissandi bei den Streichern eine Art Dialog der Instrumente. Die schrillen Glissandi suggerieren darüber hinaus den barschen Charakter des Stückes und somit möglicherweise die Assoziation mit der Boshaftigkeit.

Die dritte und letzte Szene der Oper beginnt mit dem Duell zwischen Macbeth und Macduff. Wiederholte, sehr hohe Blasgeräusche von den Flöten scheinen das Zischen und Stoßen der Schwerter im Kampf zu suggerieren. Die Musik ist ziemlich rasch. Die Tempoangabe lautet „Concitato“ (Bewegt). Eine plötzliche Wendung der Musik tritt im Takt 25 auf. Umgeben von Atemgeräuschen erscheinen isoliert die Posaunenrufe, die in dem Vorspiel der Oper zu hören waren. Daraufhin beginnt ein musikalischer Abschnitt (Takt 27), welcher eine Wiederaufnahme der Musikbegleitung der Begegnung Macbeths mit den Hexen im I. Akt ist. Die überirdisch wirkenden Klänge und Girlanden der Celesta und des Klaviers kehren zurück. Ein Chorabschnitt begrüßt nun Macduff als Herrn von Glamis und als zukünftigen König, genauso wie in der zweiten Szene des I. Aktes, als Macbeth auf dieselbe Art und Weise abgesegnet worden ist.

Während in Shakespeares Macbeth, der Tyrann, besiegt wird und dem Drama mit der Krönung des jungen Malcoms – Duncans Sohn – ein positives Ende gesetzt wird, hat die Handlung bei Sciarrino einen völlig anderen Ausgang. Macduff wird zum König ernannt und entpuppt sich genauso wie Macbeth als machtgieriger und gewalttätiger Tyrann. Sciarrino stellt somit mit seinem Werk einen Zirkel der Macht dar. Genauso wie in seinem späteren Werk *La porta della legge* (2009) stellt Sciarrino die Macht und die Boshaftigkeit als Kreislauf dar, welcher nur durch ein Bewusstsein und Erinnerung an die Schäden zu durchbrechen ist. Der Schlusschor „Congedo“ (Abschied) hat die Funktion einer Ermahnung und bringt eine mögliche Lösung zum Ausdruck, den Kreislauf der Gewalt zu durchbrechen: die Notwendigkeit, sich an das, was geschah, zu erinnern.

„Damit das, was in der Nacht gesehen wurde  
nicht in den Schlamm fortgeschleppt wird,

sondern gänzlich der Erinnerung anvertraut.“<sup>145</sup>

Der Schlusschor weicht musikalisch vom Rest des Werkes ab. Die Musik strahlt eine gewisse Ruhe aus: die Melodielinien sind ziemlich schlicht. Es gibt viele konsonante Intervalle, als wäre die Musik der Ausdruck einer wiederhergestellten, harmonischen Zwischenmenschlichkeit. Chor und Instrumente spielen häufig Unisono. Das Ende des Stückes bestätigt die Funktion des Chores ähnlich wie in der griechischen Tragödie als eine kommentierende und erzählerische Instanz. Das Werk Sciarrinos weicht von der Shakespearschen Vorlage ziemlich stark ab. Es gibt keinen positiven Helden, der die Macht übernimmt und die Gerechtigkeit „gewinnen“ lässt. Macbeth steht metaphorisch für die dunkle Seite der Menschen, zu denen Machtgier, Mordlust und Ungerechtigkeit gehören. Das bedeutet, dass die positive Wiederherstellung durch einen anderen Menschen nicht möglich ist, solange die machtgierigen Tendenzen, die in jedem Menschen potenziell stecken, nicht zum Bewusstsein gebracht werden. Sciarrinos Macbeth scheint genauso wie die griechische Tragödie den Zuschauer erschüttern zu wollen und verwendet unter einem modernen Licht die kathartische Wirkung des Theaters.

Die Regie Achim Freyers setzt den Akzent auf die Stilisierung der Musikdramaturgie Sciarrinos. Als Bühnenbild verwendet der Regisseur eine abstrakte Architektur: der Hof eines Palastes mit einem sehr tiefen, fast unendlichen Fluchtpunkt, deren Fenster bogenförmig sind. Die perspektivischen Richtungen sind teilweise verkehrt wie in einem surrealistischen Bild. Die Bewegungen und die Gesten der Sänger sind stilisiert und mechanisch, oft mit einem symbolischen Gehalt. Die überirdischen Erscheinungen sind durch Projektionen geschaffen, in denen die Körper waagrecht in der Luft schweben. Die Einbrüche in der Musik sind durch einen deutlichen Lichtwechsel bzw. von der Bewegung der Sänger hervorgehoben. Freyer übernimmt die Kreisförmigkeit des Musiktheaterwerkes. So sind die Bühnenbilder der letzten zwei Szenen des III. Aktes exakt wie die ersten zwei aus dem I. Akt. Als der Chor den neuen König Macduff begrüßt, tut er dies genauso, wie er Macbeth begrüßt hatte. Somit erweist sich die Regie Freyers als eine gelungene Ergänzung zu der Musikdramaturgie.

---

<sup>145</sup> Ebenda, Congedo: „Perché ciò che fu visto nella notte non sia trascinato nel fango ma tutto affidato alla memoria.“ (Übers. d. Verf.)

## 2.2.5 Ein Briefwechsel aus Japan als Musiktheater: *Da gelo a gelo*

Wie es bei jedem neuen Werk Sciarrinos der Fall ist, stellt *Da gelo a gelo* ein völlig neues Konzept des Musiktheaters dar. Aus einem Briefwechsel entsteht ein Musiktheaterstück, in dem die Briefe nicht vorgelesen, sondern gesungen werden. Über *Da gelo a gelo* schreibt Sciarrino im Vorwort der Partitur: „Stellen wir uns vor, dass nicht nur die Menschen sprechen, sondern auch die geschriebenen Blätter: Das ist, was in diesem Werk geschieht.“<sup>146</sup>

Das Stück wurde 2006 mit dem deutschen Titel *Kälte* bei den Schwetzingener Festspielen uraufgeführt. Das Libretto basiert auf dem Tagebuch von Izumi Schikibu (*Izumi Schikibu Nikki*), einer Dichterin des japanischen Mittelalters, in welchem die Liebesgeschichte zwischen der Autorin und dem Prinzen Atsumichi erzählt wird. Sciarrino schreibt die Vorlage um und macht aus dem Tagebuch einen Briefwechsel. Die Form des Musiktheaters wird von den Briefen bestimmt. Diese enthalten sowohl Prosa-Abschnitte als auch Gedichte. Es gibt darüber hinaus einige wenige Szenen mit einer dramatischen Struktur. Die Dialoge der Charaktere werden dann im Rezitativ wiedergegeben. Das Werk enthält also alle Gattungen der Literatur: Lyrik, Epik und Drama. Der Untertitel des Werkes „100 Szenen mit 65 Gedichten“ bezieht sich auf den Aufbau des Musiktheaters. Dieses besteht aus einer Folge von hundert sehr kurzen Szenen. Die meisten davon enthalten Gedichte, die in der Partitur als „Canzoni“ bezeichnet werden.

Der Titel des Werkes heißt auf Deutsch wörtlich „Von Kälte zu Kälte“ und bezieht sich zum einen auf den Zeitraum, in dem die Handlung spielt, kurz vor dem Beginn des Frühlings bis zum Winter des nächsten Jahres. Zum anderen bezeichnet er eine metaphorische, innere „Kälte“ der Liebenden. Sciarrino spricht von einer „erschöpfenden Beziehung, die sich nicht entfaltet“<sup>147</sup>.

Die Gründe liegen einerseits in den äußeren, gesellschaftlichen Bedingungen: Izumi ist am Hof nicht gut angesehen wegen ihres Zustandes als freie Frau und Künstlerin. Die Beziehung zwischen ihr und dem Prinzen wird geheim gehalten, deshalb sind die gegenseitigen Besuche selten und nur im Verborgenen möglich. Die Beziehung ist von Melancholie, Einsamkeit und dem Gefühl ewigen Abwartens geprägt. Andere Gründe liegen in der Psychologie der Charaktere. Der Prinz macht Izumi zu früh den Hof, als sie noch über den Tod ihres früheren Liebhabers – Atsumichis Bruder Takemata – trauert. Die zwei unterschiedlichen Temperamente führen dazu, dass Izumi sich oft missverstanden sieht, während der Prinz sich durch ihr Verhalten abgewiesen fühlt.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Vorwort zur Partitur, Roma 2006: „Immaginiamo che non solo le persone parlino, ma anche i fogli scritti si facciano sentire: è quanto avviene in quest'opera, dove i vari generi di scrittura sono resi con tipi di voci e stilizzazioni diverse.“ (Übers. d. Verf.)

<sup>147</sup> Ebenda.

<sup>148</sup> Ebenda.

Das Verhältnis kommt trotz der Vorsicht ans Licht. Die Amme des Prinzen warnt ihn davor, Izumi zu besuchen. Sie behauptet, sie sei von vielen Männern umgeben, außerdem könnte eine nicht angesehene Beziehung die politischen Verhältnisse zum Kronprinzen in Gefahr bringen. Sie schlägt ihm vor, sie als eine Kurtisane in seinen Palast einzuschleusen, damit seine Besuche bei ihr zu Hause aufhören. Nach den Warnungen der Amme fühlt der Prinz zunehmend Unbehagen, wenn er bei Izumi ist. Schließlich bietet er ihr an, in seine Residenz zu ziehen. Die Dichterin fürchtet zuerst, dass sie dort ihre Unabhängigkeit verlieren könnte, jedoch entscheidet sie sich nach kurzem Zögern dafür. Ihr Einzug in die Residenz sorgt für Eifersucht und Zorn von Atsumichis Ehefrau, welche das Haus wegen Izumis Präsenz zu verlassen droht. In der letzten Szene bittet die Amme den Prinzen aufgeregt, seine Ehefrau – die das Haus verlassen will – aufzuhalten.

Das Ende des Stückes kommt etwas unvermittelt und hinterlässt in gewisser Weise ein Gefühl der Offenheit. Es ist Sciarrinos Absicht, dass das Werk kein deutliches Ende hat. Es sollte „eine Geschichte ohne Geschichte“ darstellen, welche „ohne erschütternde Ereignisse verläuft“ und damit vergleichbar mit dem Alltag eines jeden Menschen sein könnte.<sup>149</sup> Sciarrino präsentiert mit diesem Werk eine „anti-klassische“ Auffassung des Dramas. Eine „ökologische Dimension“ der Zeit wird angedeutet. Die Handlung verläuft nach dem Rhythmus der Jahreszeiten. Die ganze Aufmerksamkeit ist auf die Veränderungen der Natur und die Kleinigkeiten des Alltags gerichtet. Der vollständige Zyklus der Jahreszeiten und die Rückkehr des Winters deuten wiederum auf einen zirkulären Ablauf der Zeit hin. Eine Auffassung, die Ähnlichkeiten zu östlichen Philosophien und Weltanschauungen aufweist.

„Die Psychologie der Charaktere wird innerhalb eines schnellen Wechsels kürzester Szenen umrissen. Solche notwendigen „Bildausschnitte“ bilden eine Probe der Verhaltensweisen und der Zeit und führen eine ökologische Dimension ein, die uns auf den Wechsel der Jahreszeiten aufmerksam macht. So weist *Da gelo a gelo* auf eine zirkuläre Idee hin. Die kalte Jahreszeit kehrt zurück, getragen von der ständigen Wiederholung des Alltags: die Tage der erzwungenen Einsamkeit, des Abwartens, des Verlassenseins. Und gewiss deutet der Titel eine andere „Kälte“ an, eine zehrende Beziehung, die sich nicht entfalten kann. Eine Geschichte, die keine Geschichte schreibt, die ohne außergewöhnliche Ereignisse verläuft, so wie der Alltag eines jeden von uns bei näherer Betrachtung

---

<sup>149</sup> Ebenda.

aussieht.“<sup>150</sup>

Was Sciarrino an der Welt des mittelalterlichen Japans fasziniert, beschreibt er in seinem Vorwort zur Partitur:

„Um das Jahr 1000 handelt es sich um ein anderes Japan als das, welches wir kennen. Am Hof der Fujiwara reift eine perfekte Welt wie eine Frucht heran. Kaum war die tägliche Angst des Krieges vergessen, siedelte sich das Glück in der Gegenwart an und es färbte sich bald mit einem subtilen und vergifteten Gefühl: die Melancholie nicht mehr in jegliche Zukunft hoffen zu können, weil alles jetzt gegeben ist. Unbemerkt ist auf dem Archipel ein Zauber gelandet, der Zauber am Rande des Nichts zu scherzen. In direktem Kontakt mit der Natur bietet der Kult, der um die Jahreszeiten gemacht wird, das meist verfolgte und bewunderte Schauspiel. Die kaum wahrnehmbaren Nuancen von Licht und Farbe werden unvergesslich. Die stark ausgeprägte Vorliebe für feine Anspielungen wird aufs Unendliche verstärkt. Es reicht dafür nur ein Beispiel: bei einem bekannten Pilgerort tauchen 440.630 Miniatur-Pagoden zwischen tausenden verschiedenartiger Buddhastatuen jeglicher Dimension auf.“<sup>151</sup>

Die Vorliebe für die feinsten Details, die Variation ein und desselben Themas ins Unendliche wiederholt und der „Zauber am Rande des Nichts“, all dies spiegelt sich im Werk wider. Es ist diese besondere Stimmung, die von Melancholie, Hochsensibilität, Schönheit der Natur und Feinheit der Wahrnehmung gleichzeitig besetzt ist, welche der Komponist in seinem Werk wiedergibt. Die Gedichte des Librettos bestehen meist aus drei bzw. vier kurzen Versen. Das Reimschema sowie die Typologie der Verse sind frei. Die Kürze der Gedichte hat manchmal den

---

<sup>150</sup> Ebenda. „La psicologia dei personaggi, anzitutto, viene ritagliata entro una rapida successione di scene brevissime; tali inquadrature obbligate formano una campionatura dei comportamenti e del tempo, introducendo anche una dimensione ecologica che ci fa attenti al mutare delle stagioni. Così Da gelo a gelo richiama un'idea circolare, il ritorno della stagione fredda portata dallo stillicidio dei giorni: quelli della solitudine forzata, dell'attesa, dell'abbandono. E certo allude, il titolo, ad altro gelo, all'estenuarsi di una relazione che non si dischiude. Una storia senza storia, priva di avvenimenti sconvolgenti come, in una prospettiva ravvicinata, è il quotidiano di ciascuno di noi.“ (Übers. d. Verf.)

<sup>151</sup> Ebenda. „Intorno all'anno 1000, un Giappone diverso da quello che noi conosciamo. Alla corte dei Fujiwara matura un mondo perfetto come un frutto. Dimenticata la paura quotidiana della guerra, la felicità si insedia nel presente e presto si vena di un sentimento sottile e avvelenato: la malinconia di non poter sperare in un qualsiasi avvenire, perché tutto è dato ora. Inavvertito, nell'arcipelago è sbarcato un incanto, forse non a tutti comprensibile, l'incanto di scherzare sull'orlo del nulla. In contatto diretto con la natura, il culto delle stagioni offre gli spettacoli più seguiti e ammirati. Diventano cose memorabili le impercettibili sfumature di luce, di colore. La mania per le allusioni delicate viene esasperata all'infinito. Basti un solo esempio: presso una nota località di pellegrinaggio, tra svariate migliaia di Budda d'ogni dimensione, spuntano 440.630 pagode in miniatura.“ (Übers. d. Verf.)

Anschein eines nicht abgeschlossenen Textes. Das lyrische Ich zeigt ein inniges Verhältnis zu seiner Umwelt. Bilder der Natur werden oft als Metapher für Gefühle verwendet. Der Zyklus der Jahreszeit mit seinen Veränderungen begleitet die innere Welt und die eigenen Empfindungen.

Einige Naturbilder haben in der Tradition der japanischen Dichtung eine symbolische Bedeutung.<sup>152</sup> Die Canzone N 1 ist das erste Gedicht, das der Prinz Atsumichi durch einen Pagen der Dichterin Izumi zukommen lässt. Mit der Nachricht sendet der Prinz einen kleinen Ast einer Orangenblüte. Dieser symbolisiert die Erinnerung an eine alte Beziehung und einen Verstorbenen.<sup>153</sup> Der Prinz bezieht sich hier auf Tametaka – seinen Bruder und früheren Liebhaber der Dichterin – welcher kurze Zeit zuvor gestorben war.<sup>154</sup> Die Orangenblüte steht zugleich für den Frühling und einen Neubeginn. Atsumichi hofft, Izumi ist bereit, sich einer neuen Liebe zu öffnen. Die Verwendung von „Ärmel“ als Bezeichnung einer Person bzw. eines Liebhabers ist in der japanischen Dichtung des Mittelalters eine häufig anzutreffende Metonymie.<sup>155</sup>

„Der Geruch der Orangenblüte erinnert  
an die Ärmel desjenigen, der nie mehr zurückkehrt.“<sup>156</sup>

Izumi zögert. Ihre Antwort lässt jedoch Raum für Hoffnungen. Sie erinnert sich an den Duft des Astes und somit an die Person, um die sie trauert. Im zweiten Vers sagt sie jedoch, dass sie es vorzieht, den Kuckuck zu hören. Der Vogel ist eine Andeutung an den Frühling und zugleich an die Eröffnung einer neuen, „inneren“ Phase in Izumis Leben. Die Dichterin ist jedoch vorsichtig. Ihre Trauer ist noch zu groß. Sie hofft jedoch, Trost von einer verwandten Seele zu finden.<sup>157</sup>

„Ich erinnere mich an den Duft des Astes.  
Ich würde es vorziehen, den Kuckuck zu hören.“<sup>158</sup>

---

<sup>152</sup> Simone Müller, *Sehnsucht nach Illusion? Klassische japanische Traumlyrik aus literaturhistorischer und geschlechtsspezifischer Perspektive*, Frankfurt am Main 2005, S. 23-33.

<sup>153</sup> Ebenda, S. 214.

<sup>154</sup> Vgl. Carolina Negri (Hg.), *Il diario di Izumi Shikibu (Izumi Shikibu Nikki)*, Venezia 2008.

<sup>155</sup> Vgl. Simone Müller, *Sehnsucht nach Illusion*, S. 60-61.

<sup>156</sup> Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Canzone N 1: „Dei fiori d'arancio l'odore. Ricorda le maniche di chi non torna più.“ (Übers. d. Verf.)

<sup>157</sup> Siehe Canzone N 6: „Se piangi ora il cuore può conoscere il mio“ (Wenn du weinst, kann das Herz nun mein Herz kennen lernen) (Übers. d. Verf.).

<sup>158</sup> Salvatore Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Canzone II: „Ricordo il profumo sul ramo, preferirei sentire il cuculo.“ (Übers. d. Verf.)

Wie den Beispielen zu entnehmen ist, gibt es ein inniges Verhältnis zwischen Natur und Symbol in der Dichtung. Nach dem Austausch einiger Gedichte begegnen sich die zwei Liebhaber zum ersten Mal beim Mondschein (Szene N 8). Die Treffen zu arrangieren, ist keine einfache Angelegenheit. Die Schwierigkeit der Beziehung spiegelt sich in der lyrischen Produktion der Dichterin wider und stellt ein weiteres Thema des Gedichtes dar. Izumi klagt über ihre Einsamkeit. Das ständige Warten verursacht eine innere Erschöpfung. Das Gefühl der Traurigkeit und der Einsamkeit finden eine Entsprechung in der Natur, im ununterbrochenen Regen des Herbstes.

Die Betrachtung der Natur gehört zu den wichtigsten Thematiken der Gedichte. Besonders der Mond nimmt in der poetischen Sprache der Liebhaber eine besondere Position ein. Andere natürliche Elemente, die in den Gedichten vorkommen, sind u. a. Berge, Blätter, der Morgentau, die Wolken, der Regen, der Sturm, die immer in Verbindung mit den eigenen inneren Zuständen stehen. Die Jahreszeiten werden zuweilen direkt in den Gedichten erwähnt. Auffällig ist, dass der größte Teil der Handlung im Herbst spielt. Es lässt sich mit Sicherheit sagen, dass die Zeitspanne, die von Canzone N 47 „Giorni stanchi d'autunno“ (Müde Herbsttage) bis Canzone N 74 „Tempesta nel mese degli dei“ (Sturm in dem Monat ohne Götter) dem Herbst entspricht. Der Monat ohne Götter, im Japanischen „Kannazuki“, entspricht dem Oktober des abendländischen Kalenders. Der Herbst prägt die melancholische Stimmung des Stückes, welche bis zum Schluss erhalten bleibt.

Die Anzahl der handelnden Figuren ist relativ gering. Neben Izumi und dem Prinzen Atsumichi sind es die Pagen, welche die Briefe überbringen. Sie singen in einigen, wenigen Szenen, die fast als Intermezzi aufzufassen sind. Die Amme des Prinzen bildet als Antagonistin des Stückes eine Schlüsselfigur in der Handlung. Obwohl sie nur zweimal auftaucht (Szene N 30 und N 100), ist sie diejenige, welche die Liebesbeziehung der Hauptfiguren am meisten hindert. In der Partitur ist eine genaue Lichtregie verzeichnet. Die Bühne soll in zwei Hälften geteilt werden, die eine stellt den Raum Izumis dar, die andere denjenigen des Prinzen Atsumichi. Wenn eine Nachricht kommt, wird die Hälfte des Empfängers beleuchtet, während die andere dunkel bleibt. Der Sender der Nachricht singt den Inhalt vor. Dadurch sieht der Zuschauer denjenigen, der liest, während die Stimme des Urhebers der Nachricht aus der Dunkelheit kommt. Das Licht hat eine ähnliche Funktion wie die Kamera im Film. Es ermöglicht, die räumliche Trennung der zwei Liebhaber sowie den schnellen Wechsel der Nachrichten darzustellen. Die Szenen wechseln wie eine Abfolge von schnellen Bildausschnitten, welche zwei voneinander entfernte Räume zeigen. Wenn die Liebhaber sich treffen, wird die ganze Bühne beleuchtet.

Izumi und der Prinz schreiben sich Nachrichten, die sowohl Prosa als auch Gedichte enthalten. Musikalisch werden die Canzoni und die Prosa-Abschnitte durch Gesang, Rezitativ und



gesprochene Sprache unterschieden (siehe Abbildung 7). Im Vordergrund stehen die „Canzoni“ als geschlossene, lyrische Gedichtvertonungen. Durch die Bezeichnung „Canzone“ (Lied) möchte Sciarrino möglicherweise eine Brücke zur Tradition schlagen. Es handelt sich jedoch nicht um eine traditionelle Form. Bei den „Canzoni“ gibt es keine allgemeingültigen und festen Formen. Es sind jedoch bestimmte charakteristische Merkmale zu erkennen. Der einstimmige Gesang steht im Zentrum und wird meistens von einer einzelnen melodischen Instrumentalstimme konterkariert. Ansonsten ist die Orchesterbegleitung eher spärlich. Der lyrische Gesang ist geprägt durch lange „Messe di voce“, schnelle Intervallsprünge, Fiorituren und längere Ketten von Glissandi. Insbesondere die Stimme Izumis hat lyrische Passagen mit sehr hohen Intervallsprüngen und langen ausgehaltenen Tönen in hohem Register. Im Hintergrund ist häufig ein kontinuierlicher Klang zu hören: ein Schattenklang, der wie ein Orgelpunkt wirkt. Meist besteht dieser aus einem Zweiklang der Klarinette. Immer wieder werden einige instrumentale Figuren wiederholt, welche ein einheitsstiftendes Element bilden. Obwohl die „Canzoni“ als eine geschlossene Form in der Partitur notiert sind, sind sie so kurz und enden manchmal so abrupt, dass sie fast als offene Form wirken. Sie weisen jedoch deutlich einen lyrischen Charakter auf, der sie von den rezitativischen Abschnitten unterscheidet.

Das Rezitativ wird in den „Handlungsszenen“ (Gegenseitige Besuche der Liebhaber, Dialoge mit den Pagen usw.) angewendet oder in längeren Szenen, in denen mehrere „Canzoni“ zusammen gruppiert sind. Zwischen den „Canzoni“ befinden sich dann rezitativische Abschnitte. Das Rezitativ ist von der sogenannten „Sillabazione scivolata“ (rutschende Silbenartikulation) geprägt, die durch fallende Vokallinien in mikrotonalen Schritten charakterisiert ist. Die Silben der Wörter werden dabei schnell ausgesprochen. Die „Sillabazione scivolata“ wirkt fast wie eine Stilisierung der gesprochenen Sprache.

Zusätzlich zu Rezitativ und Gesang gibt es in *Da gelo a gelo* gesprochene Nachrichten. Sie befinden sich entweder zu Beginn oder am Ende einer Szene. Die gesprochenen Abschnitte werden von zwei Instrumentalisten in das Mundstück der Flöte gesprochen, sodass die Sprache und besonders die Vokale eine ungewöhnliche Resonanz erhalten. Dass die Stimmen dazu aus dem Orchestergraben kommen, sorgt für ein zusätzliches Spiel der Perspektive in der Wahrnehmung des Klangraumes.

N. 59 ■ □ Canzone

Prosa Andante calmo

Fl. in Do  
Co-me fa-ro a comentarti?

Fl. c.  
in Sol  
Co-me fa-ro a comentarti?

Cl. in Sib 1.

Cr. in Fa 1.  
curvato

Trb. 1.  
in Do 2.  
pp-

Mar.

La.

Voce di Izumi  
Ri - - fles - - sa

Vni I

Vni II  
1. solo

1. solo  
Vc.  
(senza vibr.)

2. solo

1. solo  
Cb.  
II

2. solo

Abbildung 7: S. Sciarrino, *Da gelo a gelo*, Canzone 59, T. 1-3. © Copyright 2006, RaiTrade Roma.

Die Musik von *Da gelo a gelo* spiegelt die Preziosität und die Vorliebe für die feinsten Nuancen wider. Die kurzen „Canzoni“, die aufeinanderfolgen, bestehen aus ähnlichen musikalischen

Elementen, immer wieder in feinen, minimalen Variationen und raffinierten Klangmischungen kombiniert, sodass es den Anschein erweckt, sie seien wie die von Sciarrino im Vorwort der Partitur erwähnten Miniatur-Pagoden: Miniaturbilder bzw. Variationen derselben „Canzone“. Die feingliedrigen und zarten Bilder der Gedichte finden sich in dem feinen und klaren Aufbau der Musik wieder. Die Melancholie, von der Sciarrino in seinem Vorwort schreibt, begleitet das ganze Stück. Nicht zufällig ist die Jahreszeit, in der sich die Mehrzahl der Szenen ereignet, der Herbst. Rekurrierende Themen sind die Traurigkeit der Trennung und die Müdigkeit des Abwartens. Nicht nur der Text, sondern auch die Musik vermittelt die Melancholie des Stückes, zum Beispiel durch stete Wiederholung derselben musikalischen Gesten. Der Orgelpunkt der Klarinette, welcher fast jeder „Canzone“ zugrunde liegt, verleiht der Atmosphäre eine stumpfe Mattigkeit und die häufig abfallenden Melodielinien des Gesanges drücken die traurige Stimmung aus. So wie die Natur in den lyrischen Texten als Spiegel der eigenen Gefühle ständig präsent ist, so erscheint sie auch in Gesten der Musik, ohne dass eine genaue Nachahmung erfolgt. Manche Klänge erwecken den Eindruck, als seien sie mit bestimmten Naturphänomenen assoziiert.

In der Canzone N 4 wird im Text der Kuckuck als Symbol der treuen Liebe erwähnt. Der Prinz singt eine musikalische Figur in *Staccato*, welche eine Ähnlichkeit mit dem Ruf eines Vogels aufweist. In Canzone N 20 wird ein leichter Regen, der nicht aufhören will, erwähnt. An dieser Stelle sind im Gesang schnelle Figuren in *Staccato* zu hören, die Assoziationen an leichte Wassertropfen (Takt 2-3) wecken. Kurze aufwärts Figuren in den Violen und Violinen, ebenfalls in *Staccato* sind eine musikalische Andeutung an den „leichten Regen“ (Takte 5 und 12). Windstöße werden durch Atemklänge angedeutet. Der Sturm wird durch schnelle auf- und abwärts gleitende Ketten von Obertönen in den Violinen wiedergegeben.<sup>159</sup>

Die Nacht hat in der Musik Sciarrinos als natürlicher Rahmen der Liebesszenen eine große Bedeutung.<sup>160</sup> Sie wird als Geräuschkulisse von dem Orchester dargestellt. Das Gezirpe der Grillen steht im Vordergrund. Es wird durch die Überlappung von zwei instrumentalen Gesten produziert: zu einem sehr schnellen, hohen und kontinuierlichen Tremolo von der Solovioline erklingen kurze, intermittierende Tremoli von den anderen Violinen. In der Nacht besteht die einzige Möglichkeit für die Liebhaber, sich zu treffen, ohne gesehen zu werden. Die Nacht ist zugleich der Raum der Liebe, aber auch der Raum unbewusster, geheimnisvoller Kräfte. Die Nacht spielt in Sciarrinos Musikdramaturgie stets eine große Rolle.<sup>161</sup> Die musikalischen Ges-

---

<sup>159</sup> Siehe dazu Szenen N 53 und N 54.

<sup>160</sup> Siehe Szenen N 9, N 18, N 31, N 34.

<sup>161</sup> Die Nacht sowie die Stille, die Dunkelheit und die Leere gehören zu den häufigsten Begriffen von Sciarrinos

ten, die an Naturgeräusche erinnern, sind nicht nur eine Nachahmung der externen Schallereignisse (Onomatopoesie), sie sind zugleich Ausdruck der subjektiven Wahrnehmung. Die Grenzen zwischen Außen- und Innenleben sind verwischt. In der Szene N 74 berichtet Izumi beispielsweise von einem großen Gewitter. Zugleich fragt sie sich, ob der Sturm wohl doch nur in ihrem Herz gewesen sei. Die großen Intervalle und die sprunghafte Melodik des Gesanges geben den „stürmischen“ Zustand der Seele wieder, während laute Klänge der Posaunen und der Trompete sich wie Donner und Blitzschläge anhören.

Wie in anderen seiner Werke, zum Beispiel *Luci mie traditrici* und *Macbeth*, verwendet Sciarrino Musikzitate der Vergangenheit. In dem instrumentalen Intermezzo der Szene N 16 verarbeitet er in der Musik Fragmente aus Schuberts Militärmärschen und aus Mozarts Rondo *Alla Turca* (siehe das Motiv des Vibraphons, Takte 23 bis 25). Der beschwingte und spielerische Charakter des Zwischenspiels in *Presto* stellt das Hofleben in der Residenz des Prinzen dar. Die Einfügung der Musik aus der abendländischen Tradition im Japan des Mittelalters sorgt für eine gewisse Irritierung, ist jedoch ein Zeichen dafür, dass Sciarrino nicht an irgendwelchen exotischen Wirkungen interessiert ist.<sup>162</sup> Die Absicht des Komponisten sei, so Gianfranco Vinay, die Aktualisierung und die Verallgemeinerung des wesentlichen Themas: der Unmöglichkeit, sich zu lieben.<sup>163</sup> Dieses stellt einen Leitfaden im Musiktheater des sizilianischen Komponisten dar, von *Lohengrin* bis *Perseo e Andromeda* und *Luci mie traditrici*.

Das Werk beginnt mit einem bewegten Vorspiel. Die Streicher wiederholen absteigende, unruhige Melodielinien. Dichte Cluster von den Bläsern wirken wie eine Drohung. Dieselbe Musik kehrt lediglich in zwei Szenen zurück. In N 30, als die Amme den Prinzen davor warnt, Izumi zu treffen, weil sie keine Dame von „hoher Geburt“ sei, und in der Szene N 100, als die Amme noch mal erscheint und dem Prinzen ankündigt, dass seine Ehefrau wegen der Präsenz Izumis im Palast das Haus verlassen will. Die Wiederholung derselben Musik schließt den Kreis und bildet den musikalischen Rahmen für die Handlung. Diese bewegte Musik ist das einzige Beispiel einer dramaturgischen Wendung im Drama, ansonsten verlaufen die Handlung und die Musik ohne „erschütternde Ereignisse“. Sie ist von der Melancholie des Alltags charakterisiert. Die Zeit ist ausgedehnt. Lediglich die Naturphänomene ziehen die Aufmerksamkeit der Charaktere auf sich. Eine gewaltige Flut stellt ein großes Ereignis dar, von dem die Pagen in größter Aufregung berichten. Aber auch die kleinsten Ereignisse und die alltäglichen Tätigkeiten wie

---

Ästhetik. Sie repräsentiert die ungewissen und verschwommenen Konturen der inneren Welt, in der das Unbewusste herrscht. Zugleich ist sie die Quelle der tiefsten Impulse und der Kreativität. Die Nacht als natürlicher Schauplatz der Handlung und als Symbol kommt in vielen von Sciarrinos Musiktheaterwerken vor, wie z. B. in *Lohengrin* (1981), *Luci mie traditrici* (1997) und *Macbeth* (2002). Vgl. dazu Pietro Misuraca, Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico, S. 66-69.

<sup>162</sup> G. Vinay, Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi, S. 62.

<sup>163</sup> Ebenda, S. 63.

das Umtopfen der eigenen Pflanzen sind erwähnenswert. Als Zuhörer bekommt man das Gefühl, eine solche Ausdehnung der Zeit mitzuerleben.

Mit diesem Werk wird immer deutlicher, was Sciarrino mit dem Begriff „*Ecologia del suono*“ (Ökologie des Klages) meint. Es ist eine Klangwelt, welche die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf die klangliche Umwelt und zugleich auf sein Inneres lenkt. Es gibt keine Trennung zwischen Natur und Kunst. Dabei handelt es sich nicht um reine Nachahmung der Natur, sondern um das Wiedergeben der Umwelt gefiltert durch die eigene Wahrnehmung. *Da gelo a gelo*, wie auch *La porta della legge* und *Macbeth*, ist eine Auffassung der Zeit als kreisförmige, zyklisch wiederkehrende Instanz zu eigen. Das Ende des Stückes ist in gewisser Weise abrupt und offen. Es gibt keine auflösenden Ereignisse, keinen richtigen Abschluss. Wie eine Seifenblase, die sich auflöst, soll die Geschichte ohne Ereignisse die Aufmerksamkeit nicht auf die Handlung, sondern auf die Kostbarkeit der Natur, der Dichtung und der zarten musikalischen Gesten lenken.

## 2.2.6 Das Leben einer Obdachlosen: *Superflumina*

*Superflumina* (Opera in un atto) ist das letzte Musiktheaterwerk Sciarrinos, das bis zum aktuellen Zeitpunkt produziert wurde. Das Werk wurde vom Nationaltheater Mannheim in Auftrag gegeben und 2011 dort uraufgeführt. Das Libretto wurde wie fast immer vom Komponisten selbst verfasst und ist frei an den Roman *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* (1945) der kanadischen Schriftstellerin Elizabeth Smart angelehnt und von diesem inspiriert. Der Text enthält auch Fragmente aus der Bibel, wie Psalm 137. *Super flumina Babylonis*, aus dem der Titel des Werkes herrührt, dem Hohelied des Alten Testaments und Novalis, aber auch reale Bahnsteigansagen von italienischen Bahnhöfen, die vom Komponisten gesammelt wurden. Der Schauplatz des Werkes ist ein großer Bahnhof, in dem jeden Tag Massen von Menschen in großer Anonymität aneinander vorbeiströmen und in dem einem das Gefühl der Vereinsamung und des Verlassenseins überkommen kann.

Die Protagonistin ist eine Frau. Sie ist eine Obdachlose, die als „La Donna“ bezeichnet wird und eine Verletzung aus der Vergangenheit mit sich bringt: Ihre Liebe ist zerbrochen, zudem muss noch ein Kind gestorben sein. Sie gehört zu den elendesten Menschen der Gesellschaft, zu den Mittellosen, die oft ihr Leben an Orten wie Bahnhöfen führen und deren Anblick dem „normalen“ Bürger unangenehm ist, weil die elenden Geschöpfe das Scheitern verkörpern und somit die „kosmische Ordnung“ durch ihre Präsenz infrage stellen. „La Donna“ ist jedoch die Einzige, die sich in dem kalten und anonymen Kontext des Bahnhofes lyrisch auszudrücken vermag. Ihr Gesang ist von den für Sciarrino typischen Merkmalen gekennzeichnet: lange *Messa di voce*, Glissando-Ketten zwischen den Tönen, kühne Intervallsprünge. Dies steht im starken Kontrast zu dem *Parlato*-Stil der Bahnhofsdurchsagen, die von einem *Speaker* gesprochen werden.

Das Werk besteht aus vier *Tableaus* (im italienischen Originaltext als „*Quadri*“ bezeichnet). Inmitten des Werkes, zwischen dem zweiten und dem dritten *Tableau*, befindet sich ein Abschnitt mit drei „*Canzoni*“, die als lyrischer Höhepunkt des Ganzen gesehen werden können. Das dritte *Tableau* wird als „*Antiphon*“ bezeichnet und enthält Verse aus dem Hohelied. Zwischen den *Tableaus* befinden sich zwei *Intermezzi*, die Bahnhofsdurchsagen enthalten. Das Sprachregister spannt sich zwischen lyrischen Momenten wie diejenigen, in denen das Hohelied zitiert wird, und Abschnitten, in denen das Elend des Obdachlosendaseins beschrieben wird und sogar *Obszönitäten* und sexuelle Andeutungen vorkommen. Die Musik ist vielschichtig und bewegt sich zwischen Außen- und Innenwelt der Protagonistin, also zwischen Hintergrundgeräuschen des Bahnhofes, dem bürokratischen, kalten Ton der Verspätungsdurchsagen und den Gefühlsausbrüchen und lyrischen Gesangspassagen der Protagonistin.

Wie diese Darstellung zeigt, sind Sciarrinos Musiktheaterwerke sehr unterschiedlich angelegt und weisen mannigfaltige, dramaturgische Konzepte auf, die jeweils in sich sehr differenziert ausgearbeitet sind. Aus der Analyse von Sciarrinos Musiktheaterwerken ist es möglich, folgende Schlussfolgerungen zu ziehen. Die Musikdramaturgie zeichnet sich durch einen starken experimentellen Charakter der ersten Werke bis zu der Entwicklung einiger spezifischer Merkmale aus, welche seine Werke ab den 1990er Jahre charakterisieren. Auf der Ebene der Komposition ist eine der wichtigsten Neuerungen seines Musiktheaters die Entwicklung einer neuen Gesangsform, welche sich durch „Sillabazione scivolata“, Glissandi, „Messe di voce“ und Mikrotonalität auszeichnet. Eine einzigartige Eigenschaft von Sciarrinos Musiktheaterwerken ist die extreme Konzentration der Mittel. Das Klanggefüge der Kompositionen ist häufig einstimmig. Der Gesang wird nur von einer einstimmigen Instrumentengruppe konterkariert, während verschiedenartige von den Instrumenten produzierte Geräusche und „akustische Ereignisse“ den klanglichen Raum im Hintergrund durchkreuzen. Die Dynamik ist äußerst differenziert. Der Klang soll häufig „aus dem Nichts“ entstehen und wieder „im Nichts“ verschwinden. Die Stille ist der Ursprung, aus dem sich der Klang entwickelt.

Neben der Festigung seines musikalischen Vokabulars, der Erforschung von Klangmöglichkeiten und neuen Gesangsformen sind die Bezüge zur europäischen Kulturgeschichte sowie die Integration musikalischer Tradition zentrale Merkmale seiner musiktheatralischen Arbeit. Auch kulturelle Phänomene außerhalb der europäischen Tradition, wie im Fall von *Da gelo a gelo*, gehören zu den wesentlichen Merkmalen von Sciarrinos Werk. Die Bezüge auf musikalische Gattungen, Formen, Komponisten oder kulturelle Phänomene variieren von Werk zu Werk. Sciarrinos Auseinandersetzung mit der Tradition reicht von musikalischen Bearbeitungen bis hin zur freien Transformation seiner Modelle. Manchmal sind die musikalischen Zitate in ganz andere Zusammenhänge „eingetaucht“ oder nur durch vage Assoziationen evoziert.<sup>164</sup>

Ein weiteres Merkmal von Salvatore Sciarrinos Musiktheater ist die starke Präsenz von weiblichen Protagonisten. Es handelt sich oft um bemerkenswerte Frauen, die jedoch aufgrund ihres „verfehlten“ Lebens (*Superflumina*) oder ihres Daseins als freie Künstlerin (*Da gelo a gelo*) oder ihrer jugendlichen Neugier (*Lohengrin*) von der Gesellschaft ausgegrenzt oder aufgrund ihres freien Liebeslebens sogar ermordet werden (*Luci mie traditrici*). Weitere Themen, die oft in seinem Musiktheater vorkommen, sind das Bewusstsein der Vergänglichkeit des Lebens, die Auffassung der Zeit als Kreislauf sowie eine starke Präsenz der Natur als Schauplatz

---

<sup>164</sup> Vgl. Stefan Drees, Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos, in: Die Tonkunst 7 (2013), Heft 3, S. 340-349 und ders., Bearbeitung, Transformation, Allusion. Zu den historischen Bezügen im Schaffen Salvatore Sciarrinos, in: Neue Zeitschrift für Musik 166 (2005), Heft 6, S. 22-23.

der Handlungen. In den letzten Musiktheaterwerken ist eine Zunahme von politischen Themen zu beobachten, wie zum Beispiel in *Macbeth* und *La porta della legge*.



### 3. Franz Kafkas *Vor dem Gesetz* und seine Deutungsproblematik

Salvatore Sciarrinos Werk *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)* basiert auf der Kurzgeschichte von Franz Kafka *Vor dem Gesetz*. In diesem Kapitel werden die wichtigsten Forschungsergebnisse der Literaturwissenschaft über Kafkas Erzählung vorgestellt, gefolgt von einer ausführlicheren Analyse des Textes.

Franz Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz* ist eines der bekanntesten Prosastücke Kafkas und übt bis heute eine große Faszination aus, nicht zuletzt wegen ihrer Rätselhaftigkeit. Die Erzählung gilt in der literaturwissenschaftlichen Diskussion durch das Spannungsfeld zwischen Undeutbarkeit und zugleich einer Provokation zur Interpretation als Emblem der modernen Literatur. Nicht zufällig gibt es eine Reihe von Publikationen, welche *Vor dem Gesetz* als Paradigma für die Erprobung verschiedener Literaturtheorien ausgewählt haben.<sup>165</sup> Die Geschichte des Mannes vom Lande, der vergeblich sein ganzes Leben vor dem für ihn bestimmten Tor des Gesetzes wartet, eröffnet mehrere Deutungsmöglichkeiten, liefert jedoch keinen Schlüssel zu einer eindeutigen Interpretation. Die vielen Paradoxien scheinen jeden Interpretationsversuch in eine Sackgasse zu führen. Adorno bringt diesen Aspekt der Kafkaschen Prosa auf den Punkt, wenn er schreibt: „Jeder Satz spricht: deute mich und keiner will es dulden.“<sup>166</sup>

*Vor dem Gesetz* ist Teil des Romanfragmentes *Der Proceß* (1911). Im vorletzten Kapitel „Im Dom“ erzählt ein Geistlicher dem Protagonisten Joseph K. die Geschichte. Die Erzählung wurde 1915 auch als eigenständiger Text in der jüdischen Wochenzeitschrift „Die Selbstwehr“ veröffentlicht. 1919 wurde sie in den Sammelband Kafkas Erzählungen *Ein Landarzt* aufgenommen. Es folgt der vollständige Text:

„Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, dass er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. „Es ist möglich“, sagt der Türhüter, „Jetzt aber nicht.“ Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: „Wenn es Dich so lockt, versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugehen. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin

---

<sup>165</sup> Siehe zum Beispiel Manfred Voigts, Franz Kafka „Vor dem Gesetz“, Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994 und Klaus-Michael Bogdal (Hg.), Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen am Beispiel von Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“, Göttingen 2005.

<sup>166</sup> Th. W. Adorno, Aufzeichnungen zu Kafka, in: Versuch das „Endspiel“ zu verstehen, Frankfurt am Main 1973, S. 129.

nur der unterste der Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen.“ Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet, das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen dünnen schwarzen tartarischen Bart, entschließt er sich doch lieber zu warten bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und lässt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem anderen, es sind aber teilnahmslose Fragen wie sie große Herren stellen und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, dass er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles und sei es noch so wertvoll um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: ‚Ich nehme es nur an, damit Du nicht glaubst etwas versäumt zu haben.‘ Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die anderen Türhüter und dieser erste scheint ihm das einzige Hindernis für den Eintritt in das Gesetz zu sein. Er verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren laut, später als er alt wird brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch und da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen anerkannt hat, bittet er auch die Flöhe ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach und er weiß nicht ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muss sich tief hinunterneigen, denn die Größenunterschiede haben sich sehr zuungunsten des Mannes verändert. „Was willst Du denn jetzt noch wissen?“, fragt der Türhüter, „Du bist unersättlich.“ „Alle streben doch nach dem Gesetz“, sagt der Mann, „wie so kommt es, dass in den vielen Jahren niemand außer mir Einlass verlangt hat?“ Der Türhüter erkennt, dass der Mann schon am Ende seines Lebens angelangt ist und um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, brüllt er ihn an: „Hier konnte

niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt.

Ich gehe jetzt und schließe ihn.“<sup>167</sup>

Die Schwierigkeit, den Text zu deuten, wird sogar in dem Roman *Der Proceß* problematisiert. Der Geistliche erklärt Joseph K., dass die Geschichte zu den einleitenden Schriften des Gesetzes gehört, und berichtet von all den „Meinungen“ zur Interpretation der Erzählung. Die komplizierten Implikationen und Argumente, die der Geistliche wiedergibt, liefern jedoch keine eindeutige Interpretation und stehen nicht selten im Widerspruch zueinander.<sup>168</sup> Der Geistliche bezeichnet die Meinungen als „Ausdruck der Verzweiflung“<sup>169</sup> über die Schrift und beendet seine Rede mit dem Argument, die Schrift sei unveränderlich. Daraus könnte man entnehmen, es sei letztendlich unmöglich, den Sinn der Geschichte zu verstehen, oder sogar ein nutzloses Unterfangen.

Andererseits lädt die Geschichte geradezu ein, eine Deutung und eine Lösung des Paradoxons zu suchen. Die Verwendung von abstrakten Zeichenkomplexen wie „das Gesetz“ sowie die paradoxe Aussage des Türhüters am Ende der Erzählung fordern den Rezipienten auf, einen verborgenen Sinn zu finden. Das Paradoxon und die Bedeutung der verschiedenen Elemente bleiben jedoch ungelöst, sodass der Leser seine interpretatorischen Rückschlüsse immer wieder revidieren muss. Diese Erzählstrategie wendet Kafka in seiner ganzen literarischen Produktion an, deshalb sprechen viele Literaturwissenschaftler über seine Texte von einem „gleitenden Paradoxon“.<sup>170</sup>

Es gibt eine Fülle von Interpretationsrichtungen und -ansätzen. Als neuere, allgemeingültige Erkenntnis der Literaturwissenschaft gilt: Es geht nicht darum, Kafka in eine verständlichere Sprache zu übersetzen. Dagegen erweist sich der Versuch, eine einzige Deutung zu suchen, der Schreibweise Kafkas als unangemessen. Zu Recht sprach Beda Allemann von regelrechten „Deutungs-Festspielen“ bzw. „Interpretationsorgien“, sodass der berühmte Satz Kafkas *Lass die Deutungen!* als ein guter Hinweis für die gerechte Rezeption des Textes erscheint.<sup>171</sup> Andererseits, wie oben erwähnt, lädt der Text selbst zu Assoziationen mit unterschiedlichen

---

<sup>167</sup> Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, in: ders., *Die Erzählungen*, hrsg. von Robert Hermes, Frankfurt am Main 2011, S. 68-69.

<sup>168</sup> Über die Ähnlichkeiten mit den jüdischen religiösen Schriften und insbesondere mit der Talmud siehe Gerhard Kurz, *Meinungen zur Schrift, Zur Exegese der Legende „Vor dem Gesetz“ im Roman „Der Proceß“*, in: Karl Erich Grözinger (Hg.): *Kafka und das Judentum*, Frankfurt am Main 1987, S. 209-223.

<sup>169</sup> Franz Kafka, *Der Proceß*, Frankfurt am Main 2011, S. 208.

<sup>170</sup> Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafka „Gleitendes Paradox“*, in: Heinz Politzer u. a. (Hg.): *Franz Kafka*, Darmstadt 1973, S. 459-515.

<sup>171</sup> Beda Allemann, *Fragen an die judaistische Kafka-Deutung am Beispiel Benjamins*, S. 35, in: Karl Erich Grözinger u. a. (Hg.), *Kafka und das Judentum*, Frankfurt am Main 1987, S. 35-70.

Diskursen ein, von den jüdisch-religiösen bis zu juristischen, philosophischen, tiefenpsychologischen und politischen. Die Geschichte des Mannes vom Lande enthält all die Motive, die in Kafkas Werk vorkommen: Schuldbewusstsein, Unrecht, Tod, Unzulänglichkeit und Ausweglosigkeit der eigenen Lebenssituation. Deshalb wird sie öfters als Paradigma, nicht nur für den Roman *Der Proceß*, sondern auch für Kafkas Werk schlechthin, angesehen.<sup>172</sup> In Kafkas Werk mischen sich Realitäts- und Phantasie-Ebene zu einer Einheit. Oft erscheinen seine Szenarien als Produkte eines Traumes. Kafka selbst bemerkte in einer Notiz vom 6. August 1914 in seinen Tagebüchern, dass die Darstellung des eigenen traumhaften inneren Lebens alles andere ins Nebensächliche gerückt habe.<sup>173</sup> Auch in dem *Proceß* sind manche Situationen so absurd und grotesk, dass sie fast unreal, in manchen Fällen sogar komisch wirken. Handlungen sowie Behauptungen der Figuren erscheinen widersprüchlich, wenn nicht willkürlich. Der Einzige, der sich rational verhält, ist der Protagonist Joseph K. Sein Denken und Handeln beruhen auf logischen, rationalen Fakten. Da er nichts verbochen habe, denkt er bei seiner Verhaftung, dass es sich um einen Fehler handeln müsse: „Jemand musste Joseph K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines morgens verhaftet.“<sup>174</sup> Doch die Welt des Gerichtes, mit der er konfrontiert ist, scheint aus einem Alptraum hervorgegangen, nun real zu sein.

Diese Besonderheit von Kafkas Werken ist so prägnant, dass das Adjektiv kafkaesk für die Beschreibung einer absurden, grotesken Situation in der Umgangssprache verwendet wird. Eines der Hauptmerkmale von Kafkas Schreiben ist, dass Fakten und Äußerungen den Erwartungen und Schlussfolgerungen des Lesers zuwiderlaufen. Aus der Absurdität der Geschichte entsteht einerseits das Komische, andererseits erkennt der Leser hinter den Zeilen die Hoffnungslosigkeit der Situationen, was wiederum das Tragische hervorruft.<sup>175</sup> Das Paradoxon, dass der Mann vor dem für ihn bestimmten Tor des Gesetzes ein Leben lang wartet und nie eintreten darf, enthält eine ironische und zugleich tragische Note. Auch die Beschreibung des Verlustes der geistigen Fähigkeiten des Mannes erscheint grotesk und zugleich bemitleidenswert. Auf der anderen Seite hat die Darstellung des Mannes vom Lande, der die Flöhe im Pelzmantel des Türhüters bittet, eine komische Seite. Diese ist jedoch zugleich trauriger Ausdruck des Verlustes der menschlichen Würde.

---

<sup>172</sup> Els Andringa, Wandel der Interpretation, Kafkas „Vor dem Gesetz“ im Spiegel der Literaturwissenschaft, Wiesbaden 1994, S. 19.

<sup>173</sup> Siehe Walter Sokel, Franz Kafka – Tragik und Ironie, München 1964, S. 9.

<sup>174</sup> Franz Kafka, *Der Proceß*, S. 9.

<sup>175</sup> Walter Sokel, Franz Kafka – Tragik und Ironie, S. 9-12.

### 3.1 *Vor dem Gesetz* als Binnenerzählung im Roman *Der Proceß*

Die Interpreten von *Vor dem Gesetz* schwanken zwischen der Betrachtung der Erzählung als eigenständigen Text und als Teil des Romans *Der Proceß*. Manche Wissenschaftler behaupten, die Erzählung lasse sich unabhängig vom Roman gut deuten. Die meisten betrachten jedoch den Roman als Rahmen, der mit in die Interpretation einbezogen wird. Einige sehen die Geschichte sogar als eine „myse en abime“ des ganzen Romans,<sup>176</sup> also als symbolische und extrem verkürzte Transposition des Werkes *Der Proceß*.

Die sogenannte „Legende“ kommt gegen Ende des Romans im vorletzten Kapitel „Im Dom“ vor. Infolge einer Verabredung mit einem italienischen Geschäftsfreund geht der Protagonist Joseph K. zum Dom. Dort erscheint der Italiener jedoch nicht und K. trifft stattdessen einen Gefängniskaplan, der über seine Geschichte und seine gerichtliche Anklage in Kenntnis gesetzt wurde. Der Geistliche scheint ihn sogar sehr gut zu kennen und seinen Besuch in der Kirche erwartet zu haben. Die Überzeugung seiner „Schuldlosigkeit“ gegenüber dem Gericht ist K. an diesem Punkt des Romans abhandengekommen. Der Geistliche bestätigt ihm, dass es um seinen Prozess schlecht stehe. K., der sonst alle zum Gericht gehörenden Instanzen für korrupt hält, verhält sich gegenüber dem Geistlichen achtungs- und vertrauensvoll und erwartet von ihm einen entscheidenden Rat zur Verbesserung seiner Lage. Das bestehende Machtverhältnis zwischen K. und dem Geistlichen ist bereits an der Beschreibung der Situation und der Körpersprache zu erkennen. Der Geistliche befindet sich auf einer Kanzel und spricht zu K. „von oben herab“. Die Gestik mit den Händen wirkt mahnend, seine Figur auf der Kanzel wirkt erhöht. Als Joseph K. ihn fragt, ob er herunterkommen könne, antwortet der Geistliche: „Ich musste zuerst aus der Entfernung mit Dir sprechen. Ich lasse mich sonst zu leicht beeinflussen und vergesse meinen Dienst.“<sup>177</sup>

Der Geistliche macht K. viele Vorwürfe, unter anderem, dass er zu viel Hilfe bei Frauen suche. Er behauptet, K. täusche sich über das Wesen des Gerichtes. Um die Täuschung zu erläutern, erzählt er ihm die sogenannte Legende, die „zu den einleitenden Schriften zum Gesetz“<sup>178</sup> gehöre. Die Geschichte des Mannes vom Lande, der vergeblich vor dem Tor des Gesetzes wartet, soll K. Aufschlüsse zu seiner „Täuschung“ gegenüber dem Gericht geben. Als der Geistliche fertig ist, behauptet K., der Mann vom Lande sei vom Türhüter getäuscht worden. Die Täuschung bestünde darin, dass der Türhüter dem Mann vom Lande „die erlösende Mitteilung“ erst dann erzählt habe, als sie ihm nicht mehr helfen konnte. Der Geistliche antwortet daraufhin, dass der Türhüter nicht früher gefragt wurde und er nur seine Pflicht erfüllt habe.

---

<sup>176</sup> Vgl. dazu Jacques Derrida, *Préjugés, Vor dem Gesetz*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2010.

<sup>177</sup> Franz Kafka, *Der Proceß*, S. 203.

<sup>178</sup> Ebenda, S. 204.

Dagegen behauptet K., die Pflicht des Türhüters sei es, alle anderen, die in das Tor hinein wollten, abzuweisen, jedoch nicht denjenigen, für den das Tor bestimmt war. Der Geistliche warnt ihn davor, die Geschichte verändern zu wollen, und behauptet, dass es keine Widersprüche zwischen den Aussagen des Türhüters gäbe. Er lobt den Türhüter als pflichtbewusste Amtsperson, welche die Genauigkeit liebt.

Der Geistliche beginnt, die sogenannten „Meinungen“ zu erläutern, die jeden Aspekt des Textes minutiös in Betracht ziehen. Er behauptet, die Geschichte habe zwei wichtige Anhaltspunkte: einen am Anfang und einen am Ende. Der erste sei, dass der Türhüter dem Mann vom Lande den Eintritt jetzt nicht gewähren könne. Der zweite, dass der Eingang nur für den Mann vom Lande bestimmt sei. Doch, zur Überraschung des Lesers, erklärt der Geistliche, dass zwischen diesen zwei Elementen kein Widerspruch bestehe. Im Gegensatz zu Joseph K. behauptet er, der Türhüter sei von dem Mann getäuscht worden. Er sei sogar zu gutmütig zu dem Mann gewesen. Er habe ihm einen Schemel gegeben. Er habe seine Bestechungsversuche akzeptiert, damit der Mann nicht glaube, etwas versäumt zu haben. Der Geistliche behauptet sogar, der Mann vom Lande sei dem Türhüter überlegen, weil er frei sei, während der Türhüter an seine Pflicht gebunden wäre.

„Nun ist der Mann tatsächlich frei, er kann hingehen wohin er will, nur der Eingang in das Gesetz ist ihm verboten und überdies nur von einem Einzelnen, vom Türhüter. Wenn er sich auf den Schemel seitwärts vom Tor niedersetzt, so geschieht dies freiwillig, die Geschichte erzählt von keinem Zwang.“<sup>179</sup>

Ob die Geschichte des Mannes vom Lande den Schlüssel zur Erklärung von Joseph K.s Schuld liefert, war Thema vieler Diskussionen in der Literaturwissenschaft. Besonders in den 1950er und 1960er Jahren wurde dafür plädiert, dass die Geschichte logisch nachvollziehbare Parallelen zum Roman enthält. Sowohl K. als auch der Mann vom Lande erlebt eine ähnliche Existenzlage: eine aussichtslose Situation, die mit dem Tod endet. Joseph K. wird verhaftet, obwohl er seine Anklage nicht einmal kennt. Er versucht, sich zu verteidigen, aber er kämpft mit einem unerreichbaren Gericht. Am Ende wird er verurteilt, verschleppt und hingerichtet. Der Mann vom Lande bleibt sein ganzes Leben vor dem Tor des Gesetzes, welches für ihn bestimmt ist, und stirbt davor, ohne jemals hineingehen zu können. Beide sind an einer ihnen verborgenen „Schuld“ zugrunde gegangen.

---

<sup>179</sup> Ebenda, S. 209.

Einige Literaturwissenschaftler sehen in *Vor dem Gesetz* eine Parabel bzw. ein Gleichnis, welche den Sinn des ganzen Romans entschlüsselt.<sup>180</sup> Joseph K. versteht jedoch die verborgene Mitteilung nicht und wird deshalb verurteilt. Es ist aber umstritten, ob *Vor dem Gesetz* einen positiven „Wegweiser“ für Joseph K. und konsequenterweise für den Leser bietet. Im Gegenteil, Literaturwissenschaftler sind heute überwiegend der Meinung, dass es keine endgültige Interpretation von *Vor dem Gesetz* geben kann und der Text sogar selbstreferenziell sei.<sup>181</sup> In der folgenden Abhandlung wird eine Skizzierung der wichtigsten Interpretationen von *Vor dem Gesetz* historisch-chronologisch angestrebt.

### 3.2 Theologische Deutung des Gesetzes und Verweise auf das Judentum

Eine der entscheidenden Merkmale des Textes ist, dass das Wesen des Gesetzes im Grunde verborgen bleibt. Sowohl Assoziationen mit dem religiösen Gesetz des Judentums als auch mit einem weltlichen juristischen Ordnungssystem sind möglich. „Das Gesetz wird nur durch seine Anziehungskraft und durch die Sprechakte der Macht und des Verbots bestimmt“<sup>182</sup>, bemerkt Peter André Alt in seiner Monografie über Kafka. Klar umrissen erscheint dagegen die physische Beschaffenheit des Gesetzes als Raumgefüge, als Architektur. Es hat einen „Eingang“, der durch einen Türhüter bewacht wird. Es hat ein „Inneres“ und besteht offenbar aus Sälen. Der Mann vom Lande sitzt davor und könnte theoretisch in das Gesetz als physikalisches Objekt hineingehen.

Die Unklarheit über das Wesen des Gesetzes lässt Raum zu mehreren Interpretationsebenen. Im Text selbst scheint die Mehrdeutigkeit des Gesetzes ein gewollter Effekt zu sein. Der „unverlöschliche Glanz“ aus dem Tor, welchen der Mann kurz vor seinem Ende zu sehen glaubt, scheint auf eine religiöse bzw. mystische Lichtmetaphorik Bezug zu nehmen. Das Gesetz – die Thora – ist das Fundament des Judentums. Im Gesetz zu sein, heißt es dort, aufrichtig, nach Gottes Geboten, zu leben. Das Streben nach dem Gesetz könnte beim Mann vom Lande bedeuten, zu den Menschen zu gehören, welche nach dem Gesetz Gottes ihr Leben gestalten. Das Tor des Gesetzes könnte eine imaginäre Grenze zwischen aufrichtigem und unaufrichtigem Leben markieren. Der Mann vom Lande denkt von dem Gesetz, es solle jedem zugänglich sein. Das ließe sich aus der religiösen Perspektive übersetzen, dass sich das Gesetz an jeden Mensch wendet. Das Tor zum Gesetz ist zugleich ein individuelles. Auch der Zugang zur Religion und

---

<sup>180</sup> Vgl. Ingeborg Henel, Die Türhüter Legende und ihre Bedeutung für Kafkas *Prozeß*, S. 51, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 37/1963, S. 50-70.

<sup>181</sup> Vgl. Els Andringa, Wandel der Interpretation, Kafkas „Vor dem Gesetz“ im Spiegel der Literaturwissenschaft.

<sup>182</sup> Peter-André Alt, Franz Kafka: Der ewige Sohn, München 2005, S. 412.

zu Gott ist von Mensch zu Mensch unterschiedlich. Dass das Tor nur für den Mann bestimmt ist, könnte sich auf den religiösen Glauben beziehen, dass jeder Mensch eine Bestimmung hat, einen individuellen Weg, der zu Gott führt. Das Gesetz gilt zum einen für jeden Menschen und offenbart sich zum anderen für jeden Einzelnen individuell.

Dass das Judentum eine sehr große Rolle in Kafkas Literaturwelt spielt, ist erwiesen.<sup>183</sup> Kafka nahm an der regen Debatte über das Judentum um Assimilation, Zionismus, West- und Ostjudentum und Chassidismus in den Prager deutsch-jüdischen intellektuellen Kreisen teil. Im Unterschied zu seinen engen Freunden Max Brod, Felix Weltsch und Oskar Baum, die überzeugte Zionisten waren, hielt sich Kafka jedoch immer von festgefahrenen Vorstellungen fern und verstand seine Literatur nicht direkt als eine jüdische. Das Judentum kommt vielmehr durch eine verschlüsselte, indirekte und parabolische Schreibweise zum Ausdruck.<sup>184</sup>

Der Konflikt zwischen traditionellem Judentum und Assimilation war am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Prager Kreisen besonders präsent. Sowohl Brod als auch Kafka stammte aus einer „assimilierten“ jüdischen Familie. Für Kafka, in seinem Zustand als assimilierter Jude, bedeutete das Bedürfnis, das traditionelle Judentum wiederzuerlangen, einen konfliktgeladenen Zwiespalt. Einerseits war das Verlangen da, jüdisch bzw. religiös zu leben, andererseits war er tief überzeugt, sich vom Judentum endgültig entfernt zu haben. Die Rezeption der jüdischen Elemente in seinem Schreiben wurde in erster Linie von Max Brod angestoßen, Kafkas Jugendfreund und zugleich erster Verleger, der eine positive theologische Deutung von Kafkas Werken vertritt. Dagegen positionierten sich Walter Benjamin und der Kabbala-Forscher Gershom Scholem, welche einen „nihilistischen“ Charakter in Kafkas Werk im Sinne einer „negativen Theologie“ sahen. Scholem behauptete, dass Kafka die traditionelle Religionsauffassung des Judentums radikal infrage stelle.<sup>185</sup> Das Gesetz ist in seinem Werk unverständlich geworden und drückt sich nur durch ungerechtfertigte Gewalt und Zwang aus. Die Protagonisten Kafkas stehen vor einer übermächtigen und zugleich unerreichbaren Instanz und sind ihr hilflos ausgeliefert. Sie werden angeklagt und für schuldig erklärt, ohne den Grund dafür zu kennen. Das Infragestellen des Religionsgesetzes hat eine Verbindung zur autoritären Erziehung des Vaters, die eine zentrale Rolle in der fiktionalen Welt Kafkas spielt:

„Es ist sehr bemerkenswert, dass die Kritik der Tradition, die seit der Aufklärung eine Grunderscheinung der europäischen Kultur ist, im damaligen Judentum die

---

<sup>183</sup> Vgl. Andreas B. Kilcher, Kafka und das Judentum, in: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.), Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 194-211.

<sup>184</sup> Ebenda.

<sup>185</sup> Stéphane Moses, Zur Frage des Gesetzes: Gershom Scholems Kafka-Bild, S. 13, in: Karl Erich Grözinger u. a. (Hg.), Kafka und das Judentum, Frankfurt am Main 1987, S. 13-34.



Form einer radikalen In-Frage-Stellung des Gesetzes – als Gesetz der Väter – annimmt. Im „Brief an den Vater“ spricht Kafka es klar aus: was er seinem Vater vorwirft, ist weder, ihm das jüdische Gesetz autoritär aufgezwungen, noch es ihm vorenthalten zu haben, sondern es ihm in zweideutiger und widerspruchsvoller Form überliefert zu haben. Das jüdische Gesetz erscheint ihm nämlich als bedeutungsleer und gehaltlos, obwohl es seine absolute Geltung immer noch beansprucht. Bei Kafkas Vater hat das Gesetz keinen anderen Inhalt mehr, als seine eigene Gesetzlichkeit; es verlangt bedingungslose Unterwerfung, erscheint aber als unverständlich und sinnlos. Der Gehorsam, den es fordert, besteht nur darin, es anerkennen zu müssen.“<sup>186</sup>

Die Welt Kafkas ist eine, in der Gott „in ein höheres Stockwerk übersiedelt“<sup>187</sup> ist. Das Gesetz schweigt, ist unverständlich und unerreichbar geworden. Der Mensch kann nicht zu einer Erlösung gelangen, kennt die Richtung des Gesetzes nicht mehr und steht sich selbst im Weg. Aus dieser Perspektive ist das sinnlose Streben des Mannes vom Lande nach dem Gesetz die Darstellung einer „negativen“ Theologie. Unabhängig davon, wie viel Mühe Streben nach dem Gesetz kostet, ist die Unternehmung vergeblich. Das Gesetz bleibt unfassbar. Erst am Ende seines Lebens nimmt der Mann den „Glanz, der unverlöschlich aus dem Tor des Gesetzes bricht“, wahr. Das Gesetz scheint sich nur für kurze Zeit zu enthüllen, gerade zu dem Zeitpunkt, an dem er kurz vor seinem Tod steht. Die Erleuchtung kommt jedoch zu spät.

Es gibt literaturwissenschaftliche Studien, die sich mit möglichen jüdischen Vorlagen der Erzählung beschäftigen.<sup>188</sup> Kafka war vertraut mit jüdischen Volkserzählungen und Legenden. Es gibt jedoch keinen Beweis, dass er sich eine jüdische Vorlage für *Vor dem Gesetz* vorgenommen hat. Hier wird auf die Forschung von Ulf Abraham hingewiesen, welche eine Legende aus der Midrasch mit Kafkas *Vor dem Gesetz* vergleicht.<sup>189</sup> In dieser wird erzählt, wie Moses auf der Suche nach der Thora mehrere Engel überwindet, die ihm den Eintritt in die Thora verweigern wollen. Am Ende schafft Moses, mit Gottes Hilfe zur Thora zu gelangen. Abraham schlägt eine Reihe von Parallelen mit Kafkas Erzählung vor: Die Thora wird genauso wie das Gesetz bei Kafka an einem Ort aufbewahrt, der wie ein Palast mit mehreren Toren aussieht. Die Engel bei Kafka offenbaren sich in der Gestalt von Türhütern, die dem Mann den Eingang zum Gesetz versperren. Wie Moses versucht der Mann vom Lande, in das Gesetz zu gelangen, im Gegensatz

---

<sup>186</sup> Ebenda, S. 16.

<sup>187</sup> Moses zitiert hier eine Notiz von Gershom Scholem, vgl. ebenda, S. 20.

<sup>188</sup> Vgl. Karl Erich Grözinger, *Himmlische Gerichte, Wiedergänger und Zwischenweltliche in den ostjüdischen Erzählungen*, in: ders. u. a. (Hg.), *Kafka und das Judentum*, Frankfurt am Main 1987, S. 93-112.

<sup>189</sup> Ulf Abrahams, *Mose „Vor dem Gesetz“*. Eine unbekannt Vorlage zu Kafkas „Türhüterlegende“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 57/1983, S. 636-650.

zu ihm bleibt er jedoch beim ersten Türhüter stehen und verharret sein ganzes Leben vor dem Tor, ohne jemals erfolgreich zu sein. Die Umkehrung des positiven Beispiels in ein negatives ist für Abraham typisch für Kafkas Schreiben. Die lehrreiche Botschaft der jüdischen Legende ist bei Kafka verloren gegangen. Die Helden sind dagegen schwach geworden und scheitern an ihrem Ziel. Auch hier wird die These vertreten, dass das religiöse Gesetz und Gott in Kafkas Welt unerreichbar geworden sind.

### 3.3 Textimmanente Interpretationen der 1950er und 1960er Jahre

Bei der Rezeption von Kafkas *Vor dem Gesetz* lässt sich vor allem in den 1950er und 1960er Jahren die Tendenz feststellen, eine handfeste Botschaft darin finden zu wollen. Die Erzählung wird als Schlüssel zur Interpretation des ganzen Romans betrachtet und als „Parabel“ aufgefasst. Dieser Begriff wurde von Kafka in Bezug auf seine Erzählung nie verwendet und erst von Literaturwissenschaftlern eingeführt.<sup>190</sup> „Parabel“ bezeichnet eine kurze und einfache Prosaform, deren metaphorische Darstellung eine lehrreiche Botschaft beinhaltet. Der Glaube, dass es sich bei *Vor dem Gesetz* um eine Parabel handelt, rührt zum einen von der ausdrücklichen Intention des Geistlichen her, Joseph K. über seine Täuschung gegenüber dem Gericht aufzuklären. Zum anderen wird sie von den formalen und inhaltlichen Merkmalen des Textes hergeleitet. In den Kafka-Interpretationen taucht oft der Begriff „parabolisches Schreiben“ in Bezug auf Kafkas Stil auf.<sup>191</sup> Dieser bezieht sich auf die formale Beschaffenheit einiger Texte des Prager Autors, die wegen ihrer Verknappung und Verschlüsselung einen ethischen, lehrhaften Sinn zu bergen scheinen. Die richtige Deutung der Botschaft soll zu einer Erkenntnis führen.

Die Interpreten, die *Vor dem Gesetz* eine positive Botschaft zuschreiben, sehen in der Erzählung eine lehrhafte Funktion. Sie soll Joseph K. seine Illusionen vor Augen führen und ihn zur Besinnung auffordern, einen anderen, mutigeren Lebensweg einzuschlagen. Auch für Walter Sokel hat das parabolische Erzählprinzip von *Vor dem Gesetz* eine bewusst reflektierende und kommentierende Funktion. Der Unterschied in seiner Auffassung besteht darin, dass er der Ironie eine zentrale Rolle zuweist. Die Parabel dient nämlich nur dazu, die Vergeblichkeit und Aussichtslosigkeit Joseph K.s Situation aufzuzeigen.<sup>192</sup> Wilhelm Emrich sieht in den Gerichtsbehörden des Romans und in dem Türhüter die Repräsentation der Weltgesetzlichkeit. Der

---

<sup>190</sup> Kafka spricht in seinem Tagebuch von einem „Zufriedenheits- und Glücksgefühl“ bei der Anfertigung seiner Geschichte, siehe Peter-André Alt, Franz Kafka. Der ewige Sohn, S. 408 und Hartmut Binder, Kafkas-Kommentare, Zu sämtlichen Erzählungen, München 1982, S. 242.

<sup>191</sup> Vgl. hierzu Theo Elm, Die Rhetorik der Parabel. Historische Modelle, in: ders./Hans H. Hiebel (Hg.), Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1986, S. 9-41.

<sup>192</sup> Walter Sokel, Franz Kafka – Tragik und Ironie, S. 9-30.

Mann hätte die Freiheit, diese zu durchbrechen und sich nach der eigenen Daseinsbestimmung zu fragen. Stattdessen bleibt er wie hypnotisiert in ihrer Macht erstarrt. Seine „Schuld“ ist in gewisser Hinsicht die eigene Angst vor der Macht, von der er sich nicht lösen kann.<sup>193</sup>

Die Frage nach der „Schuld“ spielt in Ingeborg Henels Interpretation eine zentrale Rolle. Sie schiebt die Verantwortung für sein Versagen auf den Mann vom Lande. Um ihre These zu stützen, führt sie die Behauptung des Geistlichen an, die Geschichte erzähle „von keinem Zwang“. Der Mann hätte vom Tor, das für ihn bestimmt war, Gebrauch machen können. Nur seine Angst vor dem Türhüter und den anderen mächtigeren Türhütern habe ihn davon abgehalten. Das Gesetz ist für Henel eine positive Instanz, vergleichbar mit der Wahrheit bzw. dem wahrhaftigen Weg. Die „Schuld“ des Mannes vom Lande besteht in seiner eigenen Ängstlichkeit und Schwäche, welche ihn daran hindert, die Wahrheit zu suchen. Nach dem Gesetz zu leben ist für den Mann vom Lande ein unerreichbares Ziel, weil ihm wahre Größe, Mut und Entschlossenheit fehlen. Genauso erkennt Joseph K. seine eigene Verantwortung nicht. Der Prozess soll ihn lediglich von seinem durchschnittlichen Dasein aufrütteln. Die Überwindung der eigenen Grenzen gelingt ihm jedoch nicht und deshalb erfährt er einen sinnlosen Tod, wie der Mann vom Lande. Als Parabel soll die Geschichte des Mannes vom Lande Joseph K. und somit dem Leser eine Lebenssituation erklären. Wird sie nicht durchschaut, so wird auch die lehrhafte Botschaft nicht verstanden.<sup>194</sup> Darüber hinaus interpretiert Henel die Schuld in Verbindung mit der Erbsünde. Das Tor des Gesetzes hat für sie eine religiöse Bedeutung. Der Mensch projiziere die eigene Sündhaftigkeit auf die äußere Welt. Stattdessen wäre „der einzige Zugang zum Gesetz“ das Bekenntnis zur eigenen Schuld. Joseph K., so wie der durchschnittliche Mensch, bevorzugt es, einen bequemeren Weg zu gehen, und erkennt nicht die Chance, die ihm der Prozess für die eigene Weiterentwicklung bietet. Walter Sokel sieht dagegen das Gesetz als negativ und doppelgesichtig. Es lockt den Mann wie eine Sirene.<sup>195</sup> Der Türhüter macht ihm Hoffnung, in das Gesetz hineingehen zu können. Doch der Eintritt bleibt verboten. Durch die erweckte Hoffnung vermag es den Mann zu versklaven und an sich zu binden. Doch der Mann ist verantwortlich für die Vergeblichkeit seines Wartens, denn in dem Moment, als er sich für das Warten entscheidet, verurteilt er sich selbst zum ewigen Warten. Für Sokel ist das Gesetz kein positives Ziel des Menschen, sondern eine Verhöhnung menschlicher Erwartung. Der „unverlöschliche Glanz“, den der Mann kurz vor seinem Tode aus dem inneren des Gesetzes sieht, hat nicht nur die Funktion, das Mystische des Gesetzes darzustellen, sondern seine Verlockung noch weiter zu zeigen: „Diese grausame Ironie erinnert an das Manöver einer Kokotte, die den,

---

<sup>193</sup> Wilhelm Emrich, Franz Kafka, Frankfurt am Main 1965, S. 269.

<sup>194</sup> Ingeborg Henel, Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas *Prozeß*, S. 50-70.

<sup>195</sup> Walter Sokel, Franz Kafka – Tragik und Ironie, S. 200-205.

den sie abweist, mit einer letzten Enthüllung ihrer Reize quält.“<sup>196</sup>

Der gemeinsame Nenner dieser Interpretationen ist, dass die „Legende“ des Mannes vom Lande eine tiefere Bedeutung hat, die zur Entschlüsselung des Romans dient. Doch ob die Möglichkeit besteht, eine Botschaft hinter der Erzählung zu finden, wird in der neueren Forschung infrage gestellt.

### 3.4 Wirkungsmechanismen des Textes: Einflüsse der Rezeptionsästhetik

Ab den 1970er Jahren haben die Theorien der Rezeptionsästhetik und der aktiven Rolle des Lesers von Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser einen deutlichen Einfluss auf die Interpretationen von *Vor dem Gesetz*.<sup>197</sup> Anstatt eine einzige Bedeutung zu suchen, wird der Akzent auf die Mehrdeutigkeit und die Strukturmechanismen des Textes gesetzt. Die Interpretationen, die sich mit rezeptionsästhetischen Fragen beschäftigen, beginnen mit der Frage nach den Leerstellen des Textes, welche die Assoziationen und die Deutungslösungen des Lesers anregen. Während die Hermeneutik sich hauptsächlich mit der Suche nach der Bedeutung eines Textes beschäftigt, widmet sich die Rezeptionsästhetik den Grauzonen des Textes und lässt Raum für mehrere Interpretationsmöglichkeiten. In Bezug auf Kafkas Prozess sind manche Interpreten wie Theo Elm sogar zu dem Schluss gekommen, der Roman sowie die „Legende“ seien nicht interpretierbar.<sup>198</sup> Die Erzählung als Teil des Romans *Der Proceß* wird nicht mehr in ihrer lehrreichen Funktion für Joseph K. betrachtet. Sie ist der Beweis, dass die logischen Denkweisen sowohl von Joseph K. als auch von dem Leser für eine interpretatorische Lösung nicht ausreichen. Aufschlussreich für die Analyse von Sciarrinos Musiktheaterwerk *La porta della legge* ist Jürgen Kobs Interpretation von *Vor dem Gesetz*. Er sieht im Text Kafkas das Modell eines sich endlos wiederholenden Zirkels. Seine Interpretation weist die höchste Ähnlichkeit zur musikedramaturgischen Idee Sciarrinos auf.

„Der paradoxe Zirkel in den Dichtungen Kafkas strebt danach, sich auf einen geheimen und inhaltlich nicht fassbaren Fluchtpunkt zu eröffnen. Dabei kann es nicht zufällig sein, dass dieser Fluchtpunkt gerade im Fortgang seiner Explikationen immer mehr aus dem Blick gerät. Was erklärt, deutlich und klar gemacht

---

<sup>196</sup> Ebenda, S. 203.

<sup>197</sup> Els Andringa, Wandel der Interpretation, S. 115-121.

<sup>198</sup> Theo Elm, *Der Proceß*, S. 429, in: Hartmut Binder (Hg.) *Kafka-Handbuch – 2, Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart 1979, S. 420-441.

werden soll, verdunkelt sich nicht nur, es entzieht sich jedem bestimmenden Zugriff.“<sup>199</sup>

Je mehr man sich in dem Prozess der Deutung verstrickt, desto mehr scheint der Sachverhalt – das Gericht im Fall von *Der Proceß* bzw. das Gesetz im Fall von *Vor dem Gesetz* – unfassbar. Wie ein Labyrinth der Möglichkeiten eröffnen sich Deutungsperspektiven und werden daraufhin negiert. Kaum ist eine Lösung in Sicht, wird diese durch das Hinzufügen anderer Elemente infrage gestellt. Vor allem scheint die Schreibweise Kafkas die Aussagezuverlässigkeit der Charaktere sabotieren zu wollen, sodass es unmöglich erscheint, sich eine endgültige Meinung zu bilden. Dieser Aspekt wird in der Rede des Geistlichen unmittelbar nach der Erzählung der „Legende“ am deutlichsten. Die „Meinungen“, die der Geistliche erläutert, liefern keine Interpretationslösung, sondern fügen der Erzählung weitere Elemente hinzu, welche die Verstrickungen der Geschichte noch verkomplizieren. Am Schluss werden die Implikationen so schwierig zu verfolgen, dass der Geistliche selbst gesteht, dass die Meinungen nur Ausdruck der Verzweiflung über die Schrift sind. Er beendet seine Rede mit dem Argument, dass die Schrift sowieso unveränderlich und unanzweifelbar sei, und schlägt damit jeden kritischen Gedanken darüber ab. Im Folgenden wird die Rede des Geistlichen näher betrachtet, um zu zeigen, wie seine scheinbar logisch verfolgbare Argumentation teilweise nicht stringent bzw. sogar widersprüchlich ist.

Joseph K.s spontane Reaktion, welche ein Großteil der Leser vermutlich teilt, ist die Empörung gegenüber dem Türhüter. Seiner Meinung nach wurde der Mann vom Lande vom Türhüter getäuscht. Dieser hätte alle anderen vom Tor abweisen sollen, nicht jedoch denjenigen, für den das Tor bestimmt sei. Der Geistliche lässt Joseph K. jedoch an seiner Meinung zweifeln und warnt ihn davor, übereilt zu urteilen:

„Übernimm nicht die fremde Meinung ungeprüft. Ich habe Dir die Geschichte im Wortlaut der Schrift erzählt. Von Täuschung steht darin nichts.“<sup>200</sup>

An dieser Stelle ist auffällig, dass der Geistliche das Thema der Täuschung negiert. Er selbst hatte jedoch zuvor von Täuschung gesprochen.

---

<sup>199</sup> Jörgen Kobs, Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten, hrsg. von Ursula Brech, Bad Homburg 1970, S. 14.

<sup>200</sup> Franz Kafka, *Der Proceß*, S. 206.

„Du täuschst dich über das Gericht. In den einleitenden Schriften zum Gesetz steht von dieser Täuschung.“<sup>201</sup>

Nun aber streitet er ab, dass es in der Geschichte um eine Täuschung geht. Seine Erläuterung der „Meinungen“ zu *Vor dem Gesetz* liefern keine Interpretation und meiden die brennenden Punkte der Erzählung. Der Geistliche geht auf das Paradoxon nicht ein. Er bestreitet die Empörung K.s über den Türhüter und behauptet, es bestehe kein Widerspruch zwischen den Erklärungen des Türhüters, dass er dem Mann vom Lande jetzt keinen Eintritt gewähren könne, und der Tatsache, dass der Eingang nur für ihn bestimmt sei. Rein logisch gesehen, stehen diese Sätze nicht im Widerspruch. Im Kontext der Erzählung bleibt es jedoch paradox, warum der Mann vom Lande sein Leben lang keinen Gebrauch vom Tor machen kann, das für ihn bestimmt ist, und niemals die Erlaubnis bekommt, einzutreten. Hier scheint die Argumentation des Geistlichen sogar absurd zu sein. Sie lädt jedoch ein, einen hermetischen Sinn hinter den Aussagen zu suchen. Die Rede des Geistlichen zielt darauf ab, einen hermetischen Sinn spüren zu lassen und Joseph K. und mit ihm den Leser zum Nachdenken über die verborgenen Aspekte und die Vielfalt der möglichen Interpretationen anzuregen.

Der Geistliche erwähnt, dass die Erklärer der Schrift sich über das Verhalten des Türhüters wundern. Seine Aufgabe wäre gewesen, den Mann abzuweisen, nicht aber eine Aussicht auf einen späteren Eintritt kundzutun. Das passe nicht zu dem Charakter des Türhüters, behauptet der Geistliche, denn er scheine die Genauigkeit zu lieben. An dieser Stelle beginnt er, den pedantischen Charakter des Türhüters zu loben. Die übertriebene positive Darstellung gerade der unsympathischen Züge des Türhüters scheint so absurd, dass ein ironischer Unterton des Erzählers zu spüren ist. Der Türhüter wird von dem Geistlichen als ein pflichtbewusster und treuer Beamter gelobt. Er bezeichnet seine Teilnahmslosigkeit nicht als Arroganz und Ignoranz, sondern als Zeichen eines nicht geschwätzigen Charakters. Der Geistliche behauptet sogar, der Türhüter sei freundlich und großzügig, da er dem Mann einen Schemel gebe, um sich seitwärts des Tores hinzusetzen, und er die ganze Zeit geduldig sei, obwohl er die Klage des Mannes in den ganzen Jahren aushalten müsse.

Der Geistliche fährt fort und fügt noch eine zusätzliche Meinung hinzu, nach welcher der Türhüter der Getäuschte sei. Der Türhüter kenne das Innere des Gesetzes nicht und habe eine kindliche Vorstellung davon. Er wolle dem Mann Furcht über das Innere des Gesetzes einflößen, fürchte sich aber selbst davor. Er könne den Blick des dritten Türhüters nicht einmal ertragen, also wäre er selbst wohl nicht tief im Inneren des Gesetzes gewesen. Er fürchte sich sogar mehr

---

<sup>201</sup> Ebenda, S. 204.

als der Mann, denn dieser will unbedingt in das Gesetz hinein, trotz des schrecklichen Türhüters. Kurzum, der Türhüter täusche sich über „das Aussehen und die Bedeutung des Innern“<sup>202</sup>. Der Türhüter täusche sich auch darüber, dass er glaubt, dem Mann übergeordnet zu sein. Eigentlich sei der Türhüter dem Mann untergeordnet, weil letzterer frei ist, während der Türhüter an sein Amt gebunden ist. Der Geistliche beteuert, die Geschichte erzähle von keinem Zwang. Der Mann ist frei und entscheidet sich freiwillig, sein Leben lang vor dem Tor zu verbringen. Es ist möglicherweise diese letzte Erzählung des Geistlichen, welche die meisten Interpreten von *Vor dem Gesetz* glauben ließ, der Mann hätte trotz des Verbotes des Türhüters doch die freie Wahl, in das Tor des Gesetzes hineinzugehen. Wenn er ein mutiger Mann gewesen wäre, hätte er vom Tor Gebrauch machen können.

Der Geistliche antwortet nicht klar, als ihm die entscheidenden Fragen gestellt werden. Nachdem K. die Erläuterungen des Geistlichen gehört hat, fragt er ihn, ob er also glaube, dass der Mann nicht getäuscht wurde, denn K. hatte davor behauptet, der Türhüter habe den Mann getäuscht. Daraufhin antwortet der Geistliche:

„Mißverstehe mich nicht, ich zeige Dir nur die Meinungen, die darüber bestehn.  
Du musst nicht viel auf Meinungen achten. Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“<sup>203</sup>

Die Erläuterungen des Geistlichen erklären die Erzählung nicht, sondern scheinen um sich selbst zu kreisen. Bei der näheren Betrachtung des Themas „Täuschung“, das so oft in der Diskussion vorkommt, fällt auf, wie die Argumentation nicht zu Ende gebracht, sondern nur weitergesponnen wird. Als Erstes behauptet der Geistliche, die Geschichte erzählen zu wollen, um K.s Täuschung über das Gericht zu demonstrieren. Danach, als K. behauptet, der Mann wurde vom Türhüter getäuscht, sagt der Geistliche, die Geschichte erzähle von keiner Täuschung. Als K. nachbohrt und fragt, ob er glaube, dass der Mann nicht getäuscht wurde, antwortet der Geistliche, er solle nicht so sehr auf die Meinungen achten, und fügt sogar hinzu, dass der Türhüter der Getäuschte sein könne. Die Rede entwickelt sich nicht, sondern kreist um sich selbst. Die Erläuterungen des Geistlichen kommen am Ende wieder an einem Nullpunkt an:

„Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Ebenda, S. 209.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>204</sup> Ebenda, S. 208.

Das Gesetz ist „dem menschlichen Urteil entrückt“<sup>205</sup>. Zum Schluss werden die interpretatorischen Lösungen über Bord geworfen, denn das Gesetz ist eine granitische, nicht hinterfragbare Instanz. Somit wird von dem Geistlichen der Text als undeutbar erklärt.<sup>206</sup> Die Rede des Geistlichen könnte jedoch auch als ein gezieltes Ablenkungsmanöver interpretiert werden, um Joseph K. über sein Urteil zweifeln zu lassen und somit Macht über ihn zu erlangen. Der Geistliche sagt zum Schluss: „Man muss nicht alles für wahr halten, man muss es nur für notwendig halten.“<sup>207</sup> Joseph K. wehrt sich gegen die Aussagen des Geistlichen und stempelt das Gesetz als Lüge ab. Ob das seine endgültige Meinung ist, weiß er jedoch selbst nicht:

„Trübselige Meinung“, sagte K. 'Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht'. K. sagte das abschließend, aber sein Endurteil war das nicht. Er war zu müde, um alle Folgerungen der Geschichte übersehen zu können, es waren auch ungewohnte Gedankengänge in die sie ihn führte, unwirkliche Dinge, besser geeignet zur Besprechung für die Gesellschaft der Gerichtsbeamten als für ihn. Die einfache Geschichte war unförmlich geworden, er wollte sie von sich abschütteln und der Geistliche, der jetzt ein großes Zartgefühl bewies, duldete es und nahm K.'s Bemerkung schweigend auf, trotzdem sie mit seiner eigenen Meinung gewiß nicht übereinstimmte.“<sup>208</sup>

Gerade das Misslingen eines „Endurteils“ scheint die gewollte Strategie des Textes zu sein, welche die Zuverlässigkeit der Aussagen immer wieder infrage stellt. Ist der Geistliche ein Vertreter eines lügnerischen Systems oder steckt noch mehr dahinter? Ist das Gesetz wirklich dem menschlichen Urteil entrückt, weil dieses unfassbar ist und der Mensch mit den begrenzten Möglichkeiten seines Verstandes es nicht begreifen kann? Oder ist das Gesetz eine gehaltlose Instanz, welche nur durch seine nicht hinterfragbare und willkürliche Gewalt zu definieren ist? So wie Joseph K. kann sich auch der Leser möglicherweise kein „Endurteil“ bilden.

### 3.5 Psychoanalytische, poststrukturalistische und sozial-politische Ansätze

Ein wichtiger Aspekt von Kafkas Werk ist die Wahrnehmung der Vater-Figur als überwältigende Macht. In der Erzählung *Das Urteil* (1912) verurteilt der Vater seinen Sohn zum Tod.

---

<sup>205</sup> Ebenda, S. 211.

<sup>206</sup> Siehe Theo Elm, *Der Proceß*, in: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch*, Bd. 2, S. 429.

<sup>207</sup> Franz Kafka, *Der Proceß*, S. 211.

<sup>208</sup> Ebenda, S. 211.



Seine Beziehung zu dem eigenen Vater beschreibt Kafka in *Briefe an den Vater*. Dort klagt er über eine autoritäre Vaterfigur, deren Strafen häufig ohne Grund erteilt wurden. Das konfliktgeladene Vater-Sohn-Verhältnis kann auch die Form einer Beziehung zwischen einem machtlosen Ich und einer überwältigenden Instanz – wie beispielsweise das Gericht in *Der Proceß* und das Gesetz in der Erzählung *Vor dem Gesetz* – annehmen. Viele Interpreten haben die Konstellation – Mann vom Lande, Türhüter, Gesetz – unter diesem Gesichtspunkt untersucht und die Psychoanalyse als Rahmentheorie verwendet.

In seinen Untersuchungen hat H. H. Hiebel im Anschluss an Sigmund Freuds und Jaques Lacans Theorien *Vor dem Gesetz* als „Urszene der Verdrängung“ bezeichnet.<sup>209</sup> Laut Lacan, der Freuds Psychoanalyse mit Ferdinand De Saussures Strukturalismus verbindet, erfährt das Kind durch das Erlernen der Sprache einen inneren Zwiespalt. Die Sprache vermittelt ihm eine symbolische Ordnung der Welt. Dieser Prozess bedeutet die Verdrängung des eigenen Begehrens. In der Familienkonstellation, Vater, Mutter, Kind, ist die Mutter das Objekt des Begehrens und der Vater der Vertreter der symbolischen Ordnung. Grundsätzlich wird damit auf das Inzesttabu bzw. den Freudschen Ödipus-Komplex hingewiesen, und zwar auf die durch das Gesetz des Vaters bedingte Unmöglichkeit, das Verlangen nach der Mutter zu stillen.<sup>210</sup>

In Bezug auf Kafkas Text interpretiert Hiebel die Welt jenseits des Tores als die vorsymbolische Existenz eines Kindes, das Freudsche „Es“. Der Türhüter dagegen sei eine Darstellung des Vaters, welcher den Eingang in die Welt des „Es“ verbietet. Der Türhüter könnte sowohl eine äußerliche Machtinstanz als auch ein inneres Über-Ich bzw. einen inneren Zensor in allegorischer Weise repräsentieren.<sup>211</sup> In späteren Arbeiten hat Hiebel seine Interpretation etwas revidiert. Er identifiziert das Gesetz mit dem väterlichen Gesetz, welches Lacan auch als „nom du père“ bezeichnet. Diese weltliche Ordnung des Vaters bleibt für den unsicheren Sohn unerreichbar.

Zusätzlich zu den psychoanalytischen Motiven sieht Hiebel in dem Text auch eine sozialkritische Komponente. Das wichtige und viel zitierte Erklärungsmodell, welches Hiebel in seinen Interpretationen für *Vor dem Gesetz* und allgemein für Kafkas Werk entwickelt hat, ist der „Zirkel von Innen und Außen“. Die äußerlichen Sozialstrukturen produzieren in dem Subjekt den Drang, sich anzupassen. Falls dies nicht geschieht, entstehen Schuldgefühle, Angst und Scham sowie das Gefühl der Unzulänglichkeit. Diese Emotionen drücken sich zum Beispiel in Angstblockaden sowie unbewusster oder bewusster Selbstsabotage und in Fehlleistungen aus. Die inneren Mechanismen haben wiederum eine Wirkung auf die äußere Welt und den Verlauf

---

<sup>209</sup> Vgl. Hans H. Hiebel, *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*, München 1983, München 1989.

<sup>210</sup> Vgl. Els Andringa, *Wandel der Interpretation*, S. 131.

<sup>211</sup> Hans H. Hiebel, *Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka*, München 1983, S. 125.

des eigenen Lebens. Im Fall des Mannes vom Lande wirken die Machtstrukturen des Gesetzes – die Türhüter, einer mächtiger als der andere – so einschüchternd, dass er eine Reihe von falschen Entscheidungen trifft. Anstatt trotz des Verbotes des ersten Türhüters zu versuchen, in das Tor des Gesetzes hineinzugehen, entscheidet er sich, lieber auf die Erlaubnis zu warten. Er bevorzugt, der Macht von anderen ausgeliefert zu sein, um auf keinen Fall gegen ein Verbot zu handeln. Seine Flüche, die Bestechungsversuche und die wiederholten Bitten sind Ausdruck seiner mehr oder weniger bewusst akzeptierten Position als Untertan.

Andere Studien konzentrieren sich auf die Dichotomie zwischen Täter und Opfer sowie die zwischen Begehren und Verbot. Hartmut Binder sieht in dem Verhältnis vom Türhüter zum Mann vom Lande eine Beziehungsfalle.<sup>212</sup> Der Türhüter verbietet dem Mann vom Lande den Eintritt in das Gesetz, lässt ihn jedoch hoffen, dass er später vielleicht hineingehen könne. Diese Tatsache ergibt eine psychische Abhängigkeit des Mannes vom Lande gegenüber dem Türhüter, die sich im Laufe der Erzählung zuspitzt. Der Mann vom Lande konzentriert sich immer mehr auf diesen einen Türhüter und ist auf ihn fixiert. Der Türhüter erlaubt sich deswegen, ein herrisches Verhalten an den Tag zu legen. Er stellt „kleine Verhöre“ mit dem Mann an und stellt „teilnahmslose Fragen, wie die großen Herren“ es tun. Gegen Ende der Erzählung, als der Mann alt geworden ist, unterstreicht auch der „Größenunterschied zugunsten des Türhüters“ das Machtverhältnis. Das Verbot des Türhüters macht das Gesetz umso mehr begehrenswert. Obwohl der Mann nicht einmal weiß, was sich hinter dem Gesetz verbirgt, schafft es dessen Anziehungskraft, ihn ein Leben lang an sich zu binden.

Auch der Philosoph Jacques Derrida hat Interpretationen zu *Vor dem Gesetz* beigetragen. Seine Überlegungen sind im Rahmen des Poststrukturalismus und des Dekonstruktivismus zu verstehen. Um Derridas Gedanken zu illustrieren, ist es notwendig, kurz auf die Entstehung des Begriffes „différance“ einzugehen. Derridas Dekonstruktivismus knüpft an die Sprachtheorie Ferdinand De Saussures und seinen Zeichenbegriff an.

Das Zeichen ist als Einheit von Signifikant (Lautgebilde) und Signifikat (Vorstellung) zu definieren. Die Sprache fasst De Saussure als formales System auf, in dem die Zeichen nur in ihrer Abgrenzung von anderen existieren können. Es handelt sich im Grunde genommen um ein System von Elementen, die sich in der gegenseitigen Abgrenzung, in der sogenannten Differenz, konstituieren. De Saussure hat sich in seiner Theorie vor allem auf das Sprachsystem (*langue*) konzentriert während Derridas Theorie sich eher dem sprachlichen Gebrauch widmet (*parole*). Die Kritik Derridas an De Saussure gilt der Vorstellung der Sprache als festes und im

---

<sup>212</sup> Hartmut Binder, „Vor dem Gesetz“, Einführung in Kafkas Welt, Stuttgart 1993, S. 189-199.

Grunde schwer veränderbares System. Dagegen, behauptet er, seien die Zeichen in ihren unendlichen Sinnverschiebungen im Sprachgebrauch zu betrachten. Diese bezeichnet Derrida durch den philosophischen Neologismus „différance“. Eine Rückkehr zum „ursprünglichen“ Sinn des Zeichens schließt er aus.

Die literaturwissenschaftliche Anwendung der poststrukturalistischen Theorie bedeutet ein Ausschließen der definitiven Bedeutung eines Textes. Es gibt eine Kluft zwischen dem, was der Autor gemeint hat, und dem, was der Leser rezipiert. Der Sinn kann sich abhängig vom Leser immer neu konstituieren. In diesem Aspekt gibt es Berührungspunkte mit der Rezeptionsästhetik. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass Rezeptionsästhetiker nach den Strukturmechanismen eines Textes suchen, die eine Sinnrekonstruktion ermöglichen und somit einen Idealleser voraussetzen. Die Poststrukturalisten vertreten dagegen eine radikalere Position. Einzige Voraussetzungen jeder Interpretation sind ihre Vorläufigkeit und ihre Unabschließbarkeit.<sup>213</sup>

Kafkas *Vor dem Gesetz* scheint in den Überlegungen Derridas das Phänomen der „différance“ geradezu zu verkörpern. Das Gesetz ist für Derrida unbestimmbar, es ist unmöglich, seine Essenz zu begreifen, weil es nichts anderes ist als das Gebot der „différance“. Das „Später“ des Türhüters ist als eine unendliche Sinnverschiebung zu betrachten, die es unmöglich macht, das Wesen des Gesetzes und somit dessen Erreichbarkeit zu begreifen.<sup>214</sup> Für Derrida besteht eine Analogie zwischen Gesetz und Text. Die Bemühung, den Text bzw. das Gesetz zu deuten, ist ein sich ewig wandelnder Prozess, der kein Ende findet. So wie in dem Text kein endgültiger Sinn zu finden ist, so bleibt das Gesetz unerreichbar. Der Beitrag Derridas über *Vor dem Gesetz* ist eigentlich ein Gewebe von Gedankensträngen, die gemäß dem poststrukturalistischen Ansatz verschiedene mögliche Lektüren des Textes vorschlagen, statt eine einzige Interpretation zu liefern. So scheinen die Überlegungen Derridas sich manchmal in verschiedenen Richtungen zu bewegen. Ein wichtiger und von vielen Interpreten rezipierter Denkanstoß ist die Rolle des Titels – Vor dem Gesetz – gegenüber dem Text der Erzählung. Zu Beginn des Textes wiederholen sich genau dieselben Wörter des Titels, schreibt Derrida. Titel und Text sind räumlich getrennt. Auch der Türhüter und der Mann vom Lande sind räumlich von dem Gesetz getrennt. Der Mann steht dem Gesetz gegenüber, der Türhüter steht mit dem Rücken davor. Sie sind getrennt von einer Scheidelinie, vergleichbar mit der Trennung zwischen Titel und Text. Per Analogie suggeriert Derrida, der Türhüter verschließe den Eingang nicht nur zum Gesetz, sondern zum Verständnis des Textes. Er verweigert sozusagen sowohl dem Mann vom Lande als auch dem Leser den Zugang. Er belässt letzteren gewissermaßen „vor dem Gesetz“, vor dem Titel. Der Text bleibt somit selbstreferenziell. Das heißt, es gibt keinen identifizierbaren Inhalt

---

<sup>213</sup> Els Andringa, *Wandel der Interpretation*, S. 137.

<sup>214</sup> Vgl. Jacques Derrida, *Préjugés/Vor dem Gesetz*.

hinter der Erzählung selbst, außer den ewigen Aufschub, dessen Grenze nur der Tod sein kann.

Es ist möglich, in dieser Interpretation einen existentialistischen Aspekt zu finden. Die „différance“ kann als der Aufschub des Gewährwerdens des eigenen Todes aufgefasst werden. Das Streben, in das Gesetz hineinzugehen, ist in diesem Sinne der Wunsch, einen Sinn im eigenen Leben zu finden, ihn jedoch auf ein ungewisses „Später“ zu verschieben. Damit ist das Warten vor dem Tor gleichbedeutend wie ein Aufschub, den Sinn des eigenen Lebens im Augenblick zu finden bzw. zu leben. Wie eine Fata Morgana bleibt das Ziel greifbar nahe, jedoch unerreichbar, bis der Tod eintritt bzw. die Instanz entschwindet, die den Aufschub propagiert.

Dem „Später“ einen Platz einzuräumen und den Aufschub in eine unbekanntere Zukunft zu planen, kann als Täuschung des Menschen interpretiert werden, die Begrenztheit der eigenen Lebenszeit zu erkennen und auch an die Existenz einer Zukunft zu glauben, die niemals eintritt. Wenn der Tod als Grenze des Lebens verdrängt wird, dann legt sie dem Menschen nahe, entscheidende, jedoch unbequeme Schritte immer auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben. Die scheinbare Unüberwindbarkeit von Hindernissen und die eigene Angst führen dann zur Selbsttäuschung, wie beispielsweise der Entscheidung, passiv auf die Erlaubnis zu warten und darauf, dass eine äußerliche Veränderung geschieht. Der Aufschub auf ein „Später“ entspringt der Täuschung, ewig Zeit zu haben, unsterblich zu sein. Diese Illusion ermöglicht dem Getäuschten, die Schuld der nicht erfüllten Ziele auf andere zu projizieren, statt auf sich selbst.

Politische und sozialkritische Aspekte von *Vor dem Gesetz* und allgemein des Werkes Kafkas wurden immer wieder betont, vor allem von den Interpreten, die Joseph K. als Opfer einer unterdrückenden Macht betrachten.<sup>215</sup> In der Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg galt Kafka als „Prophet“ des Terrors und der Folter des Nationalsozialismus. Die Welt des Prozeß-Romans mit seinem undurchsichtigen Machtapparat, seinen Folterkommandos und unbegründeten Anklagen erschien eine Prophezeiung der dann folgenden Diktatur zu sein.<sup>216</sup> Vor allem in Bezug auf die Bürokratie wiesen viele marxistische Autoren wie zum Beispiel G. Lukacs auf Kafkas Darstellung einer kapitalistischen Entfremdung in der Arbeitswelt hin, die durch den „Phänotyp“ des Beamten augenscheinlich wird.<sup>217</sup>

Der Türhüter stellt die Person eines Beamten dar. Er ist ein Angestellter des Gesetzes und wird in dem *Prozeß* explizit als solcher bezeichnet. Sprachliche Elemente in der Erzählung und in dem Kontext des Romans lehnen sich an den Jargon der Bürokratie und der Jurisprudenz an.

---

<sup>215</sup> Manfred Engel/Bernd Auerbochs (Hg.), *Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010, S. 198-201.

<sup>216</sup> Jürgen Link und Rolf Parr, „Unförmliche Symbolik“. Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen am Beispiel von Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“*, Göttingen 2005, S. 64-82.

<sup>217</sup> Ebenda.

Dass das Gesetz einen juristischen Aspekt beinhaltet und als ein Recht angesehen werden könne, scheint ab der Stelle im Text bestätigt zu sein, als sich der Mann vom Lande denkt: Das „Gesetz sollte immer und jedem zugänglich sein“. Damit drückt er den aufklärerischen und egalitären Gedanken aus, dass auch er einen Zutritt zum Gesetz haben müsse, weil es ein Grundrecht sei.

Die ewige Wartezeit, um eine Erlaubnis zu bekommen, die Tatsache, dass der Mann vom Lande nicht einmal den Grund erfährt, weshalb er nicht in das Tor hineingehen darf, die Ungewissheit, in der er belassen wird, ob er doch die Erlaubnis bekommen wird, all dies erinnert an eine menschenfeindliche Bürokratie, die es zum Ziel hat, das Individuum zu entmachten und zu unterdrücken. Der Türhüter wird im Roman von dem Geistlichen als pedantisch beschrieben, als jemand, der die Genauigkeit liebt und pflichtbewusst ist, als treuer Diener des Gesetzes. Dabei scheint genau diese pedantische Haltung ein Zeichen seiner Unmenschlichkeit zu sein. In *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* hatte Hannah Arendt die Beobachtung gemacht, dass der SS-Angestellte Adolf Eichmann, der die Endlösung der Juden verwaltet hatte, kein Dämon oder psychisch Kranker war, sondern davon überzeugt war, in größter Genauigkeit seine Pflicht erfüllt und dem Gesetz gehorcht zu haben. Er war unfähig, selbst zu denken, und versteckte sich hinter einer Amtssprache. Er war ein Mann ohne Eigenschaften, der sein Handeln moralisch nicht hinterfragte, sondern sich als „pflichttreuer“ Beamter fühlte und dass es nur sein Wunsch war, die angeordneten Massenmorde in Ruhe und Ordnung ablaufen zu lassen.<sup>218</sup> Kafka hat für manche Interpreten ein Abbild einer sich verändernden Gesellschaft dargestellt, in dem die Anonymität des Verwaltungsapparates und die graue Figur des Beamten vorkommen.

Ein weiterer Aspekt, den die Untersuchungen hervorheben, ist die in der Erzählung ange-deutete Dichotomie zwischen Stadt und Land.<sup>219</sup> Die Bezeichnung „Mann vom Lande“ sieht Klaus Hermsdorf als örtliche Lokalisierung: Der Mann, der sich vom Land auf die Reise gemacht hat, kommt zu dem Türhüter, der ein Beamter ist und zum Bereich des städtischen Lebens gehört. Er kommt vermutlich von weit her, denn er hat sich auf eine Reise gemacht und sich mit vielem ausgerüstet, heißt es in dem Text. Diese Dichotomie Stadt/Land erklärt sich aus dem damaligen Kontext und bezieht sich auf die Migrationsströmungen aus dem Land des damaligen Böhmen. Die zunehmende Urbanisierung und Modernisierung brachten eine Veränderung der Arbeitswelt mit sich und führten zu einer Bürokratisierung der sozial-politischen Strukturen. Nach dieser Lesart hat Kafka an dem Diskurs der damaligen Zeit teilgenommen und sah das

---

<sup>218</sup> Vgl. Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, hrsg. von Hans Mommen, München 2013.

<sup>219</sup> Klaus Hermsdorf, *Land und Stadt. Soziotopographische Aspekte in Franz Kafkas Vor dem Gesetz*, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen am Beispiel von Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“*, Göttingen 2005, S. 83-93.

Phänomen kritisch. Der Mann kam vom Lande, war auf der Suche nach einer Stellung im sozialen Leben der Stadt und stößt auf die „tödlichen“ Mechanismen der Bürokratie.

### 3.6 Textanalyse

Ab den 1980er und 1990er Jahren bis zum heutigen Forschungsstand ist immer noch eine erhebliche Pluralität der Deutungen festzustellen. Die Zahl der Interpretationen, die sich an bestimmten Diskurstheorien orientieren, ist deutlich gestiegen. Es wird tendenziell gemieden, einen „wahren“ Sinn hinter dem Text zu suchen. Die paradoxe Struktur wird als gewollter Effekt des Textes anerkannt.<sup>220</sup> In der Arbeit von Friedrich Schmidt wird diese Tendenz deutlich ausgedrückt. Er versucht, *Vor dem Gesetz* zu paraphrasieren, ohne textfremde Sinnzuweisungen hineinzuzinterpretieren. Die Elemente der Erzählung werden analysiert, um in die Strukturen und Mechanismen des Textes Einsicht zu gewinnen.<sup>221</sup>

Es folgt eine Textanalyse von *Vor dem Gesetz* der Berücksichtigung der Mehrdeutigkeit der verwendeten Begriffe – wie dem „Gesetz“ – und der potenziellen Interpretationsrichtungen. Zu Beginn der Erzählung wird ein Szenario dargestellt, an dem sich bis zum Ende nichts ändern wird.

„Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz.“<sup>222</sup>

An dieser Konstellation wird sich in der ganzen Erzählung nichts verändern. Der Mann bleibt die ganze Zeit vor dem Tor des Gesetzes und bittet um Eintritt, der ihm von dem Türhüter verwehrt wird. Die einzige Komponente, die sich verändert, ist die zeitliche Ebene. Der Mann altert vor dem Tor, bis er stirbt. Um welches Gesetz es sich handelt, ein religiöses, ein juristisches oder ein soziales Gesetz, ist nicht näher erläutert. Durch den determinativen Artikel „Vor dem Gesetz“ scheint der Erzähler jedoch zu implizieren, dass es sich um etwas allgemein Bekanntes und etwas Selbstverständliches handelt. Das Gesetz wird als physischer Ort dargestellt. Es hat einen Eingang, welcher von einem Türhüter bewacht wird. Auch die Identität des Mannes vom Lande ist nicht näher dargelegt. Die einzige Bezeichnung, die ihn charakterisiert, ist seine Herkunft. Auch hier scheint diese Charakterisierung einen ganz bestimmten, allgemein

---

<sup>220</sup> Siehe dazu den Forschungsüberblick in: Els Andringa, Wandel der Interpretationen, S. 184-193.

<sup>221</sup> Friedrich Schmidt, Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik Franz Kafkas, Würzburg 2007, S. 193-297.

<sup>222</sup> Franz Kafka, Vor dem Gesetz, in: ders., Die Erzählungen, hrsg. von Robert Hermes, Frankfurt am Main 2011, S. 68-69.

bekanntem Menschentyp darzustellen.

Über die Bezeichnung „Mann vom Lande“ wurde viel in der Sekundärliteratur diskutiert. Manche Interpreten sehen darin eine metaphorische Anspielung auf die Naivität des Mannes. Für Heinz Politzer ist die Bezeichnung eine Übersetzung des hebräischen „Am-ha'arez“, im Jiddischen *Amhorez*, ein Wort, welches auch in Kafkas Tagebücher auftaucht.<sup>223</sup> Der Begriff, der wörtlich „Mann vom Lande“ heißt, bezieht sich auf ein unwissendes Individuum, welches die jüdische Lehre nicht kennt. Nach dieser Interpretation wäre der Mann vom Lande ein unwissender, ignoranter Mensch, welcher nicht fähig ist, das Wesen des Gesetzes zu begreifen. Seine Täuschung über dessen Wesen könnte die Ursache sein, weshalb er sein ganzes Leben lang nicht in das Gesetz hineinkann. Das ist jedoch nur eine Spekulation, denn der Grund, weshalb der Türhüter ihm die Erlaubnis nicht gewährt, wird im Text niemals erklärt und bleibt sowohl für den Mann vom Lande als auch für den Leser ein Rätsel.

Später heißt es in der Erzählung, dass der Mann vom Lande „solche Schwierigkeiten nicht erwartet hat“<sup>224</sup> und vom Gesetz denkt, „es soll jedem und immer zugänglich sein“<sup>225</sup>. Wenn die Bezeichnung Mann vom Lande tatsächlich eine Anspielung auf seine Naivität ist, wäre es möglich, daraus zu schließen, dass genau diese Annahmen „naiv“ sind. Der Mann vom Lande denkt, in das Gesetz hineinzugehen und Teil des Gesetzes zu sein, seien sein gutes Recht. Doch was er angenommen hat, erweist sich als falsch.

„'Es ist möglich', sagt der Türhüter, 'jetzt aber nicht'.“<sup>226</sup>

Diese Aussage könnte man als Auslöser für die ganze Geschichte betrachten, denn die Hoffnung auf eine spätere Erlaubnis bindet den Mann vom Lande sein ganzes Leben an das Tor des Gesetzes. Wenn er ein absolutes Verbot erhalten hätte, hätte er sich womöglich dagegen entschieden, vor dem Tor zu warten. Der Türhüter verbietet ihm den Eintritt in jedem Augenblick, in dem er gefragt wird, spricht jedoch nicht von einem grundsätzlichen Verbot. In das Gesetz hineinzugehen ist prinzipiell möglich, zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch nicht.

„Da das Tor zum Gesetz offen steht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen.“<sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Vgl. Heinz Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main 1965, S. 258-263.

<sup>224</sup> Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, in: ders., *Die Erzählungen*, S. 68.

<sup>225</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>226</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>227</sup> Ebenda, S. 68.

Zum ersten Mal in der Erzählung wird explizit gesagt, dass es ein Tor zum Gesetz gibt und dieses immer offen steht. Das Wesen des Gesetzes erscheint immer mehr wie ein Gebäude, welches ein „Inneres“ hat und einen Eingang. Dieses Innere wird jedoch ebenfalls nicht näher beschrieben.

„Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: 'Wenn es Dich so lockt, versuche es doch trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen.'“<sup>228</sup>

Die Aufforderung des Türhüters, trotz seines Verbotes in das Tor des Gesetzes hineinzugehen, ist eine entscheidende Stelle im Text. Die Erwähnung dieser Möglichkeit hat einige Interpreten zu dem Gedanken geführt, der Mann vom Lande hätte trotz des Verbotes des Türhüters probieren können, in das Tor hineinzugehen.<sup>229</sup> Es ist jedoch fragwürdig, ob eine solche Unternehmung von Erfolg gewesen wäre. Der Türhüter erwähnt nämlich, dass es andere, mächtigere Türhüter gibt, welche er selbst sogar fürchtet.

Wenn man der Aussage des Türhüters Glauben schenkt, hätte der Mann beim nächsten Türhüter die gleichen Schwierigkeiten wie bei dem ersten. Deshalb könnte man auch die Entscheidung des Mannes, auf die Erlaubnis zu warten, als eine rationale Schlussfolgerung betrachten. Es wird jedoch im Text angedeutet, dass der Türhüter mit seiner Erscheinung dem Mann Angst einjagt. Dieses Detail lässt natürlich vermuten, dass gerade diese Entscheidung dem Mann als die bequemere vorgekommen sein muss.

Die Behauptung des Türhüters gibt Aufschluss über das Innere des Gesetzes. Es wird als eine unendliche Reihe von Sälen präsentiert, deren Tore von Türhütern bewacht werden. Dass einer mächtiger als der andere ist, lässt an eine hierarchische Ordnung denken. Der Türhüter sagt darüber hinaus, er könne nicht einmal den Blick des dritten ertragen. Diese Behauptung lässt die anderen Türhüter fast wie übermenschliche, göttliche Figuren erscheinen. Wie die vergleichende Forschung mit jüdisch, religiösen Vorbildern belegt hat, gibt es Parallelen zwischen der Beschaffenheit des Gesetzes als Gebäude mit Sälen, die von einer Hierarchie von Türhütern bewacht wird, und der Vorstellung des Paradieses bzw. des Ortes, wo die Tora bewahrt ist.

Das Nicht-Ertragen des Blickes gehört auch zu der Sprache der Religion. In der Bibel können die „Unreinen“ bzw. die Nicht-Auserwählten den Anblick Gottes nicht ertragen. Wer nicht

---

<sup>228</sup> Ebenda, S. 68

<sup>229</sup> Siehe beispielsweise Ingeborg Henel, Die Türhüter Legende und ihre Bedeutung für Kafkas *Prozeß*.



bereit ist oder die Würde nicht besitzt, kann die Erscheinung Gottes oder der Engel nicht ertragen. Dieser Aspekt ist mit der Licht- und Sonnen-Symbolik in Bezug auf Gott verbunden. Genauso wie es unmöglich ist, den Anblick der Sonne standzuhalten, genauso ist es unmöglich, den Anblick Gottes, dessen Attribut unter anderem das Licht ist, zu ertragen. Bemerkenswert ist, dass die Licht-Symbolik auch in Kafkas *Vor dem Gesetz* präsent ist, und zwar gegen Ende der Erzählung, als der Mann vom Lande kurz vor seinem Tod ein von dem Tor brechendes Licht zu sehen glaubt. Diese Andeutungen verleihen dem Gesetz einen übernatürlichen, göttlichen Charakter. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Erzählung einen theologischen Sinn in sich bergen muss. Vielmehr erscheinen diese Attribute des Gesetzes dem Aufbau der Spannung zu dienen und die Rätselhaftigkeit des Gesetzes zu erhöhen.

„Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet, das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sei, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen dünnen schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich doch lieber zu warten bis er die Erlaubnis bekommen hat.“<sup>230</sup>

An dieser Stelle scheint der Text Bezug auf das Grundrecht der Gleichheit vor dem Gesetz zu nehmen. Der Mann scheint hier eine weltliche Auffassung des Gesetzes zu haben, die auf egalitären Prinzipien ruht. Jeder hat das Recht, im Gesetz zu sein. Bis zum Schluss behält der Mann diese Meinung, denn er fragt den Türhüter kurz vor seinem Tod, warum – wenn alle nach dem Gesetz streben – nach all den Jahren, keiner außer ihm vor dem Tor des Gesetzes erschienen sei. Erst am Ende der Erzählung verrät der Türhüter ihm, und auch dem Leser, dass dieser eine Eingang nur für den Mann bestimmt war. Es scheint hier, als würden der Mann vom Lande und der Türhüter von zwei völlig unterschiedlichen Auffassungen des Gesetzes ausgehen. Der erstere scheint eher zu glauben, dass das Gesetz eine menschliche, juristische und soziale Institution sei. Das Gesetz dagegen, wie der Türhüter es darstellt, scheint eine übermenschliche, transzendente Instanz darzustellen. Einen individuellen Zugang zum Gesetz, die Tatsache, dass das Tor nur für den Mann bestimmt ist, lässt an etwas anderes denken als eine soziale Dimension des Gesetzes. Es scheint eher einen inneren, individuellen Weg anzudeuten. Einen Zugang, der zu Gott, der Wahrheit, einer Erlösung oder einem Jenseits führen kann. Besteht die Täuschung des Mannes darin, zu glauben, dass es sich bei dem Gesetz um eine menschliche, juristische Institution handelt? Und zudem in der Tatsache, dass er das Gesetz nicht als ein religiöses und

---

<sup>230</sup> Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, S. 68.

metaphysisches erkennt?

Der Mann lässt sich davon abhalten, einen Versuch zu unternehmen, in das Tor hineinzugehen. Das Erzählen von den anderen Türhütern und selbst das Aussehen des einen schüchtern ihn ein. In der Erzählung ist der Türhüter der Einzige, dessen Physiognomie durch einige Details beschrieben wird. Der Türhüter ist mit einem Pelzmantel gekleidet, hat eine große Spitznase und einen langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart. Sein Aussehen hat etwas Pedantisches, sagt der Geistliche zu Joseph K. in dem späteren Kommentar in dem Roman.

Es gibt viele Spekulationen über das Aussehen des Türhüters, insbesondere wurde in der Literaturwissenschaft diskutiert, auf welchen Typ Mensch Kafka in der Darstellung Bezug nimmt. Hartmut Binder widerlegt die verbreitete These, das Aussehen des Türhüters erinnert an die Züge eines Ostjuden.<sup>231</sup> Kafka beabsichtigte mit seiner Beschreibung, eine Angst einflößende Figur zu schaffen, deren Aufgabe es ist, autoritär zu wirken und den Mann von einem eventuellen Selbstversuch, in das Tor hineinzugehen, abzuhalten. Sein Aussehen hat eher Ähnlichkeiten mit den damaligen Prager Türhütern.<sup>232</sup> Ein anderes Indiz für das Aussehen des Türhüters kommt später in der Erzählung vor, und zwar, als der Mann vom Lande die Flöhe in dessen Pelzmantel bittet. Dieses Detail deutet eine geringe Reinlichkeit des Türhüters an. Kafka scheint mit seiner Beschreibung ein negatives und Furcht einflößendes Bild vom Türhüter zu schaffen. Eine positive Deutung dieser Figur wäre somit, erklärt Binder, nicht denkbar.<sup>233</sup>

Die Struktur der Erzählung könnte in drei Phasen geteilt werden. Der erste Teil ist von einer gewissen Dynamik gekennzeichnet. Der Mann vom Lande kommt zum Tor des Gesetzes. Er ist möglicherweise weit weg von zu Hause, denn es heißt später, dass er sich für die Reise mit vielem ausgerüstet hat. Der Mann erfährt, dass er jetzt nicht in das Tor hineinkann, jedoch später vielleicht. Er versucht, in das Innere des Gesetzes hineinzuschauen, und wird vom Türhüter spöttisch aufgefordert, trotz des Verbotes hineinzugehen. Als er sich dann doch entscheidet, auf die Erlaubnis zu warten, beginnt eine statische Phase: Der Mann setzt sich auf den Schemel, welchen der Türhüter ihm gegeben hat, und wartet Tage und Jahre. Strukturell gesehen, stellt diese Stelle im Text einen Wendepunkt dar. Während sich der Dialog zwischen Türhüter und Mann vom Lande möglicherweise am ersten Tag der Ankunft des Mannes ereignet, wird nun ein zeitlicher Sprung gemacht. Durch einen einzigen Satz vermag der Text eine lange Zeitspanne und ein Gefühl der Erstarrung hervorzurufen.

Während der Mann zunächst ein rationales Verhalten an den Tag legt, scheinen seine Hilflosigkeit und Verzweiflung im Laufe der Zeit immer mehr die Oberhand zu gewinnen. In

---

<sup>231</sup> Hartmut Binder, „Vor dem Gesetz“: Einführung in Kafkas Welt, S. 77-79.

<sup>232</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>233</sup> Ebenda, S. 81-83.

der Erzählung ist deutlich eine Steigerung zu beobachten, welche den Mann immer mehr in die Rolle des Bittstellers und den Türhüter in diejenigen des Machthabers drängt. Der Türhüter stellt „Verhöre“ mit dem Mann an, jedoch sind es „teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen“<sup>234</sup>. Der Mann probiert, den Türhüter zu bestechen. Der Türhüter nimmt alles an, dabei scheint er nicht den Eindruck erwecken zu wollen, bestechlich zu sein, und sagt: „Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.“ Diese Behauptung könnte heuchlerisch sein. Der Türhüter akzeptiert die Bestechung, will jedoch nicht gestehen, dass er korrumpierbar ist. Gleichzeitig soll der Mann glauben, er hätte alles Mögliche in die Wege geleitet, um die Erlaubnis zu bekommen. Sein Fall ist einfach hoffnungslos. Wenn er in das Tor hineingehen würde, trotz des Verbotes des Türhüters, würde er auf mächtigere Türhüter stoßen, deren Anzahl unbestimmt sei. Wenn er vor dem Tor bleibt und auf die Erlaubnis wartet, wird er auch nicht hineinkönnen. So oder so scheint er keine Aussicht zu haben, in das Tor des Gesetzes hineinzugehen.

Ab diesem Punkt beginnt eine dritte Phase, in welcher der Mann zunehmend altert, bis er schließlich stirbt. Nicht nur sein Körper wird älter, auch seine geistige Fähigkeiten scheinen nachzulassen. Friedrich Schmitz beschreibt diese Entwicklung des Mannes in der Erzählung als eine abfallende Linie.<sup>235</sup> Dieser zweite Wendepunkt ist wie der vorige mit einer zeitlichen Angabe versehen:

„Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen.“<sup>236</sup>

Durch diese kurzen zeitlichen Anweisungen vermag die Erzählung, welche nicht länger als eine Seite ist, das Gefühl einer sehr langen Zeitspanne zu vermitteln. Der Mann hat sich so sehr auf diesen einen Türhüter fixiert, dass er die anderen Türhüter vergessen hat und ihm dieser das einzige Hindernis zu sein scheint. Während er vorher protestiert und ihn laut verflucht hat, brummt er nur noch vor sich hin. Das Nachlassen seiner geistigen Fähigkeiten wird schließlich deutlich, als er beginnt, die Flöhe im Pelzmantel des Türhüters zu bitten. Seine verzweifelte Lage und sein Alter machen ihn kindisch. Statt sich auf seinen Eintritt in das Tor des Gesetzes zu konzentrieren, beobachtet er jahrelang lediglich diesen einen Türhüter und erkennt sogar die Flöhe in dessen Pelzmantel.

---

<sup>234</sup> Franz Kafka, Vor dem Gesetz, S. 68.

<sup>235</sup> Friedrich Schmidt, Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka, S. 194-197.

<sup>236</sup> Franz Kafka, Vor dem Gesetz, S. 68.

„Schließlich wird sein Augenlicht schwach und er weiß nicht ob es um ihn wirklich dunkler wird oder ob ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht.“<sup>237</sup>

Diese Stelle im Text wird viel zitiert wegen ihres Assoziationspotenzials und weil sie einen weiteren Hinweis auf das Wesen des Gesetzes darstellen könnte. Zu beachten ist die Erzählperspektive. Es wurde sehr oft beobachtet, dass Kafkas Texte einen sogenannten „fokussierten Erzähler“ haben.<sup>238</sup> Das heißt, die Erzählperspektive schwankt zwischen einem allwissenden und Personalerzähler. Im Fall von *Vor dem Gesetz* suggeriert der Text sowohl einen allwissenden Erzähler als auch einen Personalerzähler, mal in der Perspektive des Mannes, mal in derjenigen des Türhüters. Das Adverb „wohl“ signalisiert, dass die Vision des Glanzes eine subjektive Wahrnehmung des Mannes ist. Es ist nicht sicher, ob dieser Glanz tatsächlich aus dem Tor bricht oder aber, ob der Mann sich dieses Phänomen nur einbildet. Zugleich suggeriert das „wohl“ eine ziemliche Glaubwürdigkeit dieser letzten Vision.

Die Wahrnehmung des Glanzes, die der Mann gerade kurz vor seinem Tod erfährt, wurde oft als der Bruchteil einer Erleuchtung, als die kurze Enthüllung des Gesetzes interpretiert. Was der Mann sein ganzes Leben vergeblich gesucht hat, wird ihm am Schluss seines Lebens für einen kurzen Augenblick gezeigt. Fast alle Interpreten sind der Meinung, dieser Glanz habe etwas Metaphysisches, Religiöses an sich. Nur die Interpretation von Sokel weicht ab, denn er sieht darin nur noch ein letztes Verspotten des Mannes vom Lande. Das Tor wirkt auf ihn kurz vor seinem Tod umso anziehender. Es ist nicht auszuschließen, dass an dieser Stelle eine gewisse bittere Ironie in der Darstellung des Schicksals des Protagonisten „der Mann vom Lande“ mitschwingt.

Kurz vor seinem Tod stellt der Mann dem Türhüter eine letzte Frage. Er winkt ihm zu, weil er sich nicht mehr aufrichten kann. Sein Körper ist vollständig erstarrt. Der Türhüter muss sich tief hinunterneigen, weil der „Größenunterschied“ sich „sehr zuungunsten des Mannes“<sup>239</sup> verändert hat. Das Verhältnis Machthaber und Untertan zwischen Türhüter und Mann vom Lande wird sogar durch körperliche Merkmale unterstrichen. Auffällig ist hier, dass während der Mann alt wird und schließlich stirbt, der Türhüter in seinem Aussehen unverändert bleibt. Zumindest sind keine Angaben im Text, die eine Veränderung und das Altern des Türhüters erwähnen. Alle Erfahrungen der ganzen Zeit sammeln sich in einer einzigen Frage, die der Mann vom Lande

---

<sup>237</sup> Ebenda.

<sup>238</sup> Vgl. Friedrich Schmitz, Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka, S. 203-207.

<sup>239</sup> Franz Kafka, Vor dem Gesetz, S. 69.

kurz vor dem Tod stellt. Diese Einleitung der Frage scheint die Erwartung des Lesers auf eine erlösende Antwort erwecken zu wollen.

„Alle streben doch nach dem Gesetz. Wie so kommt es, dass in den vielen Jahren niemand außer mir Einlass verlangt hat.“<sup>240</sup>

Der Mann vom Lande scheint hier ein zusätzliches Thema anzusprechen, anstatt sich direkt nach dem Grund des Verbotes zu erkundigen. Die Frage des Mannes scheint lediglich die Funktion zu haben, die paradoxe Antwort des Türhüters vorzubereiten:

„Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für Dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“<sup>241</sup>

Die Antwort des Türhüters löst ein neues Rätsel ohne Lösung aus. Der Mann vom Lande wird sogar noch einmal vom Türhüter misshandelt, weil er es wagt, noch mehr wissen zu wollen:

„'Was willst du jetzt noch wissen'[...] 'Du bist unersättlich.'“<sup>242</sup>

Die rätselhafte Antwort des Türhüters bildet für viele Interpreten den Klimax der Erzählung. Friedrich Schmidt sagt sogar, der Aufbau der Geschichte strebe auf diesen letzten Satz hin.<sup>243</sup> Die Antwort des Türhüters macht die ganze Erzählung zu einem Paradox: Ein Mann wartet sein ganzes Leben vor dem Tor des Gesetzes, das für ihn bestimmt war. Von diesem Tor konnte er dennoch sein Leben lang nicht Gebrauch machen.

Die Tatsache, dass der Türhüter die Absicht äußert, das Tor im Zusammenhang mit dem Tod des Mannes schließen zu wollen, ließ einige Interpreten denken, das Tor symbolisiere den Übergang zu dem Tod. Nur durch den Tod erreicht der Mann die Welt hinter dem Tor. Dass der Türhüter das Tor schließen will, könnte jedoch ebenso bedeuten, dass das Tor mit dem Tod des Mannes keine Funktion mehr hat, denn es war nur für diesen bestimmt. Selbst der Tod des Mannes als ein singuläres Ereignis bleibt einer Interpretation. Da der Türhüter nach dem Tod weiter an seinem Posten verharrt, an dem Tor, das nur für den Mann bestimmt ist, könnte ein zyklisch sich wiederholender Augenblick angedeutet sein. Im Entschwinden des Mannes vom Lande mit seiner Vorstellung vom Türhüter könnte die Lösung verborgen sein. Der Mann vom

---

<sup>240</sup> Ebenda, S. 69.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 69.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 69.

<sup>243</sup> Friedrich Schmidt, Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka, S. 193-197.

Lande ist in seiner eigenen Vorstellungswelt gefangen, wenn er diese hinter sich lässt, wirft er die Fesseln ab und ist frei.

Die Analyse abschließend sei noch auf die Verwendung des Präsens als Tempus der Verben hingewiesen. Die Verwendung des Präsens hat hier die präzise Funktion, der Erzählung den Charakter von Allgemeingültigkeit zu verleihen. Auch hier ein Hinweis auf die zyklische Wiederkehr eines Augenblickes, in dem das Gesetz immer dann gilt, wenn sich ein Mann vor dem Tor befindet. Es handelt sich um eine Tautologie. Immer genau dann, wenn der Mann nach dem Eintritt fragt, wird dieser ihm verwehrt. Es ist diese Art des Erzählens, die zugleich Einfachheit und Abstraktheit enthält, welche viele Interpreten dazu veranlasst hat, eine Parabel in *Vor dem Gesetz* zu sehen.

### 3.7 Schlussfolgerungen

Die Pluralität der Interpretationen von *Vor dem Gesetz* ist durch die Offenheit der Begriffe wie das Gesetz und das „Streben zum Gesetz“ bedingt. Man könnte sogar sagen, dass das Gesetz nichts anderes ist als ein leeres Zeichen. In Bezug auf den Roman könnte man die Erzählung als Parabel zur Negation der Erkenntnis interpretieren. Es ist unmöglich für Joseph K., das Wesen des Gerichtes zu begreifen, genauso wie für den Mann vom Lande das Gesetz unerreichbar bleibt. Es ist kein Zufall, dass ein Deutungsversuch der Erzählung im Roman selbst thematisiert wird. Was der Geistliche aufzählt, sind alle erdenklichen Implikationen und Aspekte zu der Geschichte. Man hat fast den Eindruck, Kafka will sich nicht zufriedenstellen mit der ersten spontanen Reaktion von Joseph K., der die Ungerechtigkeit in der Geschichte aufspürt. Die Erzählung, die in dieser Hinsicht wohl als Parabel interpretiert werden soll, ist die metaphorische Darstellung des Romans: ein Subjekt, das nie zu einer endgültigen Erkenntnis gelangt. Dessen Erkenntnisse immer wieder infrage gestellt werden, bis zum Scheitern der Denkfähigkeit und bis zum Widerspruch. Es handelt sich um ein Paradoxon, das der rationale Geist nicht lösen kann. Es wäre nicht verkehrt zu sagen, dass der Widerspruch an sich bei Kafka eine Form der Erkenntnis ist. Es gibt keine Gewissheit über die Dingen, keine Essenz mehr in Kafkas Welt. In dieser Hinsicht hatte Gershom Scholem recht mit der Behauptung, dass das Gesetz in der Welt Kafka ein leeres Fass ohne Bedeutung geworden ist – zumindest alle Worte, die das Gesetz beschreiben.

Die heutige Forschung zeigt, *Vor dem Gesetz* zunehmend als einen selbstreferenziellen Text zu betrachten. Der Versuch, die Elemente der Erzählung in einer symbolischen Bedeutung zu übersetzen, scheint dem Text nicht gerecht zu werden. Die Rätselhaftigkeit ist ein Aspekt

des Textes und gilt als unlösbar. Das bedeutet jedoch nicht, dass auf Deutungen verzichtet werden muss. Es gibt eine Vielzahl von Assoziationen, zu denen der Text selbst einlädt. Das bedeutet, dass die Unabschließbarkeit des Deutungsprozesses als wesentlicher Teil der Erzählung zu betrachten ist. Die Paradoxien von *Vor dem Gesetz* enthalten eine nicht weniger wichtige ironische Komponente. Und die Ironie ist wiederum mit einem existentialistischen Aspekt gekoppelt. Der Mann vom Lande sowie Joseph K. repräsentieren den typischen Hauptcharakter von Kafkas literarischer Produktion, welcher von übergroßen Mächten überwältigt wird. Aus unverständlichen Gründen sind sie immer kurz davor, erreichen ihr Ziel jedoch nicht. Teilweise sind sie selbst verantwortlich wegen der eigenen Unzulänglichkeit und Ängstlichkeit, teilweise, weil die Umwelt um sie korrupt und absurd ist. Die Welt Kafkas verbirgt fast eine nihilistische Weltanschauung, in der das Leben nicht als ein gerader Weg mit einem erhabenen Ziel erscheint, sondern als ein Herumirren ohne widerspruchsfreien Sinn. Der höhnische Aspekt ist, dass das Ziel – wie zum Beispiel das Tor des Gesetzes für den Mann vom Lande – nicht nur unerreichbar ist, sondern auch noch individuell für den einen bestimmt ist. Es ist die Lebensparadoxie, welche *Vor dem Gesetz* darstellt. Im Leben gibt es keinen ultimativen Sinn und keine logisch verfolgbare Lösung der Geschehnisse. Bei einem Versuch einer rationalen Lösung ergeben sich nur Verstrickungen in einem unverständlichen, absurden und ungerechten System, in dem das Individuum nur zugrunde gehen kann. Es bleibt nichts. Wenn die rätselhafte Sprache Kafkas in positive Lösungen übersetzt wäre, würde den Widersprüchen des Lebens, welche Kafka letztendlich darstellt, nicht Rechnung getragen werden.

Als Vorlage für eine Oper stellt diese Erzählung aus verschiedenen Gründen eine Herausforderung dar. Es handelt sich um einen extrem kurzen, epischen Text mit wenig Handlung oder Ereignis. Der einzige Höhepunkt ist die letzte „Offenbarung“ des Türhüters, wo man die Lösung des Rätsels erwarten würde. Das Rätsel wird jedoch dadurch weiter verschärft und nicht gelöst. Es gibt keine anderen emotionalen Ausdrucksformen als die der Angst, Mutlosigkeit und Unsicherheit. Eher als Gefühle werden vielmehr psychische und mentale Zustände sowie zwanghafte Verhaltensweisen repräsentiert. Das ganze Geschehen dreht sich um sich selbst. Es ist kein Zufall, dass Sciarrino für sein Musiktheaterstück eine nicht abgeschlossene, kreisende Form gewählt hat, um einerseits der Rätselhaftigkeit und dem paradoxen Zirkel der Erzählung gerecht zu werden und andererseits dem Text Kafkas eine eigene interpretatorische Richtung zu geben.

#### **4. Fast ein kreisender Monolog nach Franz Kafka. S. Sciarrinos *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)***

Das Musiktheaterwerk *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)* wurde am 25. April 2009 an den Wuppertaler Bühnen unter der Regie von Johannes Weigand uraufgeführt. In Sciarrinos nach Gattungen geordnetem Katalog ist das Werk das 14. seiner Musiktheaterproduktionen. *La porta della legge* ist, wie viele andere seiner Werke – unter anderem *Perseo e Andromeda*, *Luci mie traditrici*, *Macbeth*, *Da gelo a gelo* und *Superflumina* – in Deutschland uraufgeführt worden. Das Libretto basiert auf Franz Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz*, welche sich innerhalb des Romans *Der Prozeß* (1914) befindet und 1919 als unabhängiger Text im Sammelband *Ein Landarzt* veröffentlicht wurde.

Seit den 1990er Jahren begleitet Salvatore Sciarrino seine Kompositionen mit einem Vorwort, einer Art Einführung zum Werk. Auffällig ist, dass seine letzten Werke zunehmend kritische Aussagen bezüglich aktueller Themen der Gesellschaft und der Politik enthalten. Bei seinen Vorworten handelt es sich häufig einerseits um eine Beschreibung der Komposition, andererseits um das ästhetische bzw. kritische Anliegen des Werkes. Auch in der Partitur von *La porta della legge* befindet sich ein solches Schreiben. Sciarrino äußert darin eine Art resignierte Kritik gegenüber der gesellschaftlichen und kulturellen Lage seines Heimatlandes Italien.

Die Erzählung Kafkas hat ihn sicherlich wegen der Darstellung eines absurden Universums angesprochen, in dem anmaßende und unwissende Machtmenschen dem Individuum das Leben unerträglich machen. Dabei bleibt der einfache Mensch verstrickt in den Labyrinthen eines undurchsichtigen, bürokratischen Apparates. Sciarrino sieht besonders in dieser Situation die Rolle des Künstlers und der Kultur gefährdet. Von der Erzählung hat er den Eindruck gewonnen, als würde sich der Vorgang, unter dem der Mann vom Lande leidet, in gleicher oder ähnlicher Art und Weise in Form eines Machtrituals unendlich wiederholen können, welches sich wie in einer Spirale – oder besser wie in einem Kreis – vervielfältigen und jedes einzelne Individuum betreffen könnte. Folgender Kommentar von Sciarrino:

„Seit Jahren beobachte ich die Probleme des Zusammenlebens, und so fühle ich mich als ein nicht stummer Zeuge eines starken sozialen Rückschritts. [...] Wenn ihr eines schönen Tages entdeckt, dass die Kultur, die mutigsten Projekte umsonst sind, dass euer Land noch nicht einmal den Schatten einer Identität erreicht hat? Wenn es euch schiene, als nähmet ihr bloß teil an einer höhnischen Inszenierung – Was geschieht dann in eurem Leben? Das ist es, was uns gerade widerfährt! Andere können in die Dekadenz abrutschen, unser Land nicht, es kann nicht verfallen, da es in einem entscheidenden Moment verpasst hat, das Ideal



Italiens selbst zu realisieren! Ohne Identität gibt es keine Gesellschaft: Jetzt wird die Bürokratie, überlappt mit der Zersplitterung, mörderisch. Wir sehen, dass das Leben nicht frei ist, der Einzelne nicht angehört wird, über ihm die öffentliche Verwaltung Gewaltakte ausübt, weil sie nur die Gruppen und die Massen hofiert. Ich spreche nicht von der prekären Situation eines Künstlers. Ich spreche vom physischen Überleben, meinem, deinem, seinem. Die Schatten der aktuellen Situation hängen vielleicht schon lange über meiner Musik, im beklemmten Atem einiger Werke.“<sup>244</sup>

Mit seinem Vorwort versetzt Sciarrino gewissermaßen den völlig unterschiedlichen Kafka-Kontext des im Böhmen geborenen Autors am Anfang des 20. Jahrhunderts in das zeitgenössische Italien und fasst ein trauriges Bild zusammen:

„Es ist nicht leicht, dieses Thema anzugehen, ohne zu schreien oder es zu belächeln: wer nicht hier lebt, kann nicht wissen, wie meine Nation heute das absurde Universum Kafkas zur Perfektion getrieben hat. Die mörderische Bürokratie, gewachsen in einem Land des mildesten Klimas, in verschiedenen Kontexten der Architektur, und in Klarheit, ohne Dunkel und Nebel: Folklore, Müll-Fernsehen und wirklichen Müll.“<sup>245</sup>

Sciarrino zitiert einen Text eines Graffitis, welches er an einer Mauer in Florenz gelesen und sich notiert hat<sup>246</sup> und welches für ihn als Epigramm des gesamten Landes gilt:

---

<sup>244</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), Vorwort zu der Partitur, S. VI, Originaltext: „Da anni osservo i problemi della convivenza, e così mi sento testimone non muto di una forte regressione sociale. [...] Se un bel giorno scopriste che la cultura, i progetti più coraggiosi sono vani, che il vostro paese non ha raggiunto neanche una parvenza di identità? Se vi sembrasse di assistere solo ad una messinscena beffarda, che ne è della vostra vita? È quanto sta succedendo a noi. Altri possono scivolare nella decadenza, il nostro paese no, non può decadere perché ha perso un secolare appuntamento, quello di realizzare l'ideale stesso dell'Italia. Senza identità non v'è società: allora la burocrazia, sovrapposta alla disgregazione, diventa micidiale. Vediamo che la vita non è libera, il singolo è inascoltato, paralizzato, su di lui la pubblica amministrazione può esercitare il sopruso perché essa corteggia solo i gruppi e le masse. Non parlo della precaria condizione di un artista. Parlo della sopravvivenza fisica mia, tua, sua. Le ombre della situazione attuale forse da tempo posano sulla mia musica, nell'affanno di alcune opere.“ (Übers. aus dem Italienischen von Johannes Weigand und Karin Bohnert, in: Programmheft der Mannheimer Premiere am 18. Juli 2009, S. 9.)

<sup>245</sup> Ebenda, S. VI, Originaltext: „Non è facile abordare l'argomento senza gridare o senza sorridere: chi non abita qui non può sapere come la mia nazione abbia spinto oggi a perfezione l'universo assurdo di Kafka, la burocrazia assassina trasposta in una terra di climi più miti, fra diversi contesti di architetture e in chiarezza, niente nebbie controluce: folklore, televisione spazzatura e sporcizia vera.“

<sup>246</sup> Sciarrino sammelt gerne Inschriften und Graffitis, die er auf den Mauern der Städte findet und welche manchmal in sein künstlerisches Werk einfließen, siehe dazu die Partitur *Quaderno di strada* (*12 canti e un proverbio per baritono e strumenti*), Milano 2013; Gianfranco Vinay, *Immagini, gesti, parole, silenzi*, S. 85-126.

MACHT PLATZ FÜR DAS ITALIEN  
DAS PRODUZIERT UND ARBEITET  
UND DAS ZERFLEISCHT<sup>247</sup>

Sciarrinos tiefe Enttäuschung ist jedoch mit einem Bewusstsein der Rolle des Künstlers verbunden, dessen Aufgabe es ist, die politischen und sozialen Themen anzusprechen und anzuprangern.

Im Vorwort erklärt Sciarrino in groben Zügen auch die musikalische Struktur des Stückes und die musikdramaturgische Idee, die seiner Komposition zugrunde liegt. Er zitiert einen Brief Kafkas an seine Verlobte, Felice Bauer, aus dem Jahre 1913, in dem der Schriftsteller den Beamten als „Mauer der Welt“ definiert. Dieses Bild hat Sciarrino offensichtlich so sehr beeindruckt, dass er in seiner Musikdramaturgie den Türhüter regelrecht als eine klangliche Mauer darstellt. Er schreibt dazu:

„Hinter dem Türhüter lässt die Musik, durch schmale Spalten eine andere Welt durchklingen, reich an Tönen: er singt von seinen Vorgesetzten, schrecklich wie die alten Engelshierarchien. Am Ende – einem wiederkehrenden Ende – wenn der Türhüter sich zu dem Mann beugt, zeigt er die Vertrautheit eines Gottes mit dem Geschöpf und flößt ihm in sein Gesicht den Hauch des Todes ein.“<sup>248</sup>

Hier werden gleich zwei wichtige Aspekte seiner Musikdramaturgie genannt: zum einen die zirkuläre Anlage seines Werkes, die später in der Musikanalyse näher erläutert wird, und zum anderen die Idee, dass das Gesetz – das unerreichbare Ziel des Mannes in der Erzählung Kafkas – in der Musik zu einer „Welt reich an Tönen“ wird. Der Bezug auf eine religiöse Dimension der Erzählung wird hier angedeutet. Die Welt hinter dem Tor wird musikalisch als Fülle der Klänge dargestellt. Sie repräsentiert die Sehnsucht des Mannes, in diese Welt vorzudringen. Somit ist diese Klangwelt ein Symbol des Begehrens. Dagegen wirkt die kahle, klangliche Landschaft „vor dem Tor des Gesetzes“ nackt und leer. In diesem Kontext ist die Musik einstimmig komponiert. Einzelstimmen erklingen in den Streichinstrumenten (Violine, Viola und Kontrabass) und werden in der Singstimme fortgeführt. Sie sind von isolierten, klanglichen und

---

<sup>247</sup> Ebenda, S. VI, Originaltext: „L'ARGO ALL'ITALIA/CHE PRODUCE E CHE LAVORA/E CHE DIVORA“, (Übers. d. Verf.).

<sup>248</sup> Ebenda, S. V, Originaltext: „Dietro l'Usciere la musica lascia intrasentire, traverso brevi spiragli, un altro mondo ricco di suono: egli canta die suoi superiori, terribili come le antiche gerarchie angeliche. Alla fine (una fine ricorrente), quando l'Usciere si china sull'Uomo, mostra la confidenza di un Dio con la creatura, e infonde sul suo volto il soffio della morte.“ (Übers. d. Verf.)

geräuschartigen Gesten umgeben, die allmählich entstehen und wieder verschwinden.

Im zweiten Teil des Vorwortes „Notizen zu La Porta“ geht Sciarrino näher auf die Musikdramaturgie ein und beschreibt das Stück sowie die zeitliche Auffassung seines Denkens:

„Der Klang des Röchelns bezeichnet und bestimmt diese Oper. Beim Hören ist klar, dass das Drama beginnt, während der Protagonist kurz davor ist, zu sterben. Sein Gedanke wendet sich zurück für einen Moment, der alles erinnert, alles zusammenfasst. Wir sind Zuschauer dieses verzweifelten Blicks. Ein ganzes Leben zieht vorüber, dasselbe – oder auch das eines anderen – und es beginnt wieder, wie bei Schmetterlingen, die am Morgen geboren werden und schon bei Sonnenuntergang dem Tod verfallen. Für uns Menschen, die das Dunkel mit dem Schlaf krönen, erinnert der Rhythmus des Lichtes an die Kürze des Lebens. Es gibt einen fraktalen Aspekt im Leben: warum reicht ein einziger Tag aus, den Raum aller Tage wiederzugeben? Ist es die Macht des Symbols? Oder eine wahre Entsprechung der Gestalten der Zeit? So natürlich und offenkundig, dass es keine Erklärungen verlangt?“<sup>249</sup>

In diesen Sätzen sind viele wichtige Aspekte des musikalischen Denkens Sciarrinos enthalten. Zum einen der fraktale Aspekt des Lebens und der Natur: die Idee, dass Objekte der Natur – wie auch die Tatsachen – ihre Form auf unterschiedlichen Skalen wiederholen und Selbstähnlichkeit aufweisen. Sciarrino hat auf der Suche nach einer „organisch“ wachsenden Musik oft auf die mathematische Theorie von Benoit Mandelbrot zurückgegriffen.<sup>250</sup> Zum anderen die Zirkularität der Zeit bzw. die Idee der Wiederholbarkeit des Ungleichen oder des Ähnlichen, die in vielen seiner Werke, wie zum Beispiel in *Da gelo a gelo* oder in *12 Madrigali*, in Verbindung mit Naturzyklen steht, aber auch in *Luci mie traditrici*, in dem immer wieder das gleiche Chanson mit zunehmender Variation zurückkehrt und dessen Erkennbarkeit sich allmählich auflöst wie eine Schönheit der Antike, an der sich die „Verletzungen der Zeit“ darstellen lassen.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Ebenda, S. VII, Originaltext: „Un rantolo sigla e scandisce quest'opera. All'ascolto è chiaro che il dramma cominci mentre il protagonista è prossimo a morire. Il pensiero si volge indietro per un istante che tutto ricorda, tutto riassume. Di questo sguardo disperato siamo spettatori. Passa un'intera esistenza nello spazio di pochi minuti, e poi di nuovo passa un'intera esistenza, la stessa o quella di un altro. E ricomincia. Vi sono farfalle che nascono al mattino e già al tramonto sono moribonde. Per noi uomini che coroniamo con il sonno il buio, il ritmo della luce richiama la brevità e suono leggermente a morto. Frattalità del vivere: perché basta un sol giorno per riflettere tutto l'arco dei giorni? È potenza del simbolo? O vera equivalenza di forme temporali, connaturate ed evidenti così da non richiedere spiegazioni?“ (Übers. d. Verf.)

<sup>250</sup> Vgl. dazu Marcus Angius, *Come avvicinare il silenzio*, S. 59-81.

<sup>251</sup> Vgl. Salvatore Sciarrino, *Carte da suono (1981-2001)*, S. 108 und Derselb., *Luci mie traditrici (Partitur)*, Milano 1997.

„Die Musik schafft eine ausführliche Sequenz von Zeiträumen, ähnlichen und ungleichen. Eine Klangwelt, wo unerwartete Fülle aus einem parallelen Universum explodiert, schrecklich wie die Erscheinung eines flammenden Schwertes, wie jene, die uns aus dem Paradies ausschließt. Wechselhaft und unabwendbar kehrt diese Klangwelt zweimal vollständig wieder, und zeigt sich punktuell identisch in den Rezitativen, welche manchmal sehr unterschiedlich, aber immer streng, fast ohne lyrischen Ausdruck sind. Zwischen dem Leben des ersten Mannes und dem des zweiten (und dem seltsamen Finale zu zweit) gibt es kleine und große Unterschiede. Aus den Regeln dieser Unterschiede entsteht die psychologische Farbigkeit. Das, was beim ersten Mal fließt, ist beim zweiten Mal blockiert und umgekehrt. Diese Unterschiede sind nicht parallel hörbar, sondern nur in den aufeinanderfolgenden Sequenzen, damit unsere Erinnerung und unsere Zweifel zusammenkommen und sich vermischen.“<sup>252</sup>

Im Vorwort geht Sciarrino weiter auf die Musikdramaturgie ein und beschreibt die Idee einer Musik, deren Fülle ausgelöscht wird, sobald der Mann vom Lande spricht. Die klangliche Welt des Tores lässt sich durch orchestrale Ausbrüche erahnen. Dieser Wechsel zwischen Leere und Fülle wiederholt sich mehrmals in immer unterschiedlichen Längen.

Das Stück besteht aus zwei größeren Szenen, deren zweite eine Wiederholung der ersten mit anderen Orchestrierungen und Abweichungen des Textes ist. Dass die Unterschiede und die Gleichheiten parallel nicht hörbar sind, ist ein weiteres von Sciarrino erprobtes Verfahren. Beispielsweise verwendet er eine ähnliche Art von Wiederholungen in dem Stück *12 Madrigali* (2008). Dort sind die letzten sechs Madrigale eine Variation der ersten sechs Sätze mit gleichem Text und musikalischem Material, jedoch mit kleinen Variationen. In der Anordnung der Madrigale sind die Ähnlichkeiten bzw. die Unterschiede für die Zuhörer jedoch nicht unmittelbar und parallel hörbar. Dies impliziert eine unter Einbeziehung des musikalischen Gedächtnisses spezifische Hörerfahrung, welche ein grundlegendes Ziel für Sciarrinos Komposition und

---

<sup>252</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), S. VII, Vorwort zu der Partitur, Originaltext: „La musica crea un'ampia scansione di periodi simili e diseguali. Un paesaggio sonoro dove inaspettati scoppiano i pieni di una dimensione parallela, terribile come un'apparizione dalla spada fiammante, come quella che ci esclude dal Paradiso. Mutevole e ineluttabile il paesaggio due volte ritorna per intero, e vi rimbalzano in punti identici i recitativi, assai differenziati talvolta ma sempre severi, in quanto privati di qualsiasi slancio lirico. Fra la vita del primo Uomo e quella del secondo (e il curioso finale a duo) una singolare statistica della mente regola il colorito emozionale, distribuisce frasi forse uguali e forse no. Una comparativa drammaturgia testuale e musicale fra le parti, fra due e più vite. Ciò che la prima volta induce l'ansia che rimugina su se stessa, scorre invece la volta successiva; e viceversa ciò che fluiva si inceppa e ora si dispiega innanzi a noi nella sua realtà rappresentativa. Il parallelismo avviene qui non in dimensioni simultanee bensì fra episodi posti in sequenza, e dunque lontani, affinché la memoria e il dubbio possano interferire reciprocamente e mescolarsi.“ (Übers. aus dem Italienischen von Johannes Weigand und Karin Bohnert, in: Programmheft der Mannheimer Premiere am 18. Juli 2009, S. 10.)

Ästhetik bildet.<sup>253</sup>

*La porta della legge* ist ein Werk der Anprangerung. Die Bürokratie tötet und verhindert menschliche Nähe und somit auch den Lyrismus und die Emotionalität des Gesanges. Was der Text durch die Bildhaftigkeit und Narrative vermittelt, wird von der Musik erfahrbar gemacht und gesteigert. Sie verkörpert und bringt die Starre, die alltägliche Wiederholung des immer Gleichen, die Zwangsgesten und -neurosen und die Erschöpfung des Wartens zum Ausdruck. Außerdem verleiht die Musik eine Erfahrung der Zeit als Ausdehnung, die den Zuschauer zurück zu sich selbst bringt.

#### 4.1 Das Libretto

Der im Klammern gesetzte Untertitel des Werkes – „(Gleichsam ein kreisender Monolog)“ – bezieht sich auf die musikdramaturgische Idee, die der Komposition zugrunde liegt: die zirkuläre Wiederholbarkeit des Vorgangs. „Es ist ein kreisender Monolog“ erklärt der Komponist in einem Interview, „wir schauen mehrmals dem Tod derselben Person zu, wie ein Alptraum, der sich wiederholt. Auch die Wörter scheinen die Gleichen zu sein. Es ist eine gewollte Wirkung, die Beklemmung hervorruft.“<sup>254</sup> Innerhalb einer knappen dramaturgischen Zeit von einer Stunde und zehn Minuten suggeriert Sciarrino die immer gleiche Wiederholung eines Machtrituals, welches sich unendlich vervielfältigen, überall geschehen und jeden betreffen könnte. Die gleiche Handlung wird verdoppelt, eigentlich verdreifacht. Nach dem Tod des Mannes vom Lande (Uomo I bei Sciarrino) wiederholt sich dieselbe Geschichte, diesmal mit einem zweiten Mann (Uomo II). Der gleiche Vorgang beginnt nach dem Tod des zweiten Mannes noch ein drittes Mal von vorne. In diesem Finale erscheinen Mann I und Mann II gleichzeitig auf der Bühne und singen zusammen. Die Musik wird plötzlich abgebrochen, könnte jedoch theoretisch auf dieselbe Art und Weise weitergehen und sich in Selbstähnlichkeit unendlich wiederholen.

Im folgenden Abschnitt soll die Beziehung des musikalischen Werkes zu der literarischen Vorlage analysiert werden. Dabei soll der Frage nach der Komponierbarkeit des Textes und den Möglichkeiten der Musik in Bezug auf den Text nachgegangen werden. Die literarische Vorlage ist in epischer Form geschrieben, was bedeutet, dass sie gewissen Veränderungen unterzogen werden muss, um in ein taugliches Libretto für das Musiktheater verwandelt zu werden. Neue

---

<sup>253</sup> Vgl. S. Sciarrino, 12 Madrigali, RaiTrade, Roma 2008.

<sup>254</sup> Francesca Gentile, Intervista al compositore italiano Salvatore Sciarrino. Kafka e l'incubo italiano (07-07-2010), online im WWW unter URL: <http://www.americoggi.info/2010/07/07/19579-intervista-al-compositore-sciarrino-kafka-e-lincubo-italiano>, Stand 30.07.2012.

Musik bietet zwar dem Musiktheater eine gewisse Flexibilität und ist nicht unbedingt an bestimmte literarische Formen gebunden. Ein Komponist hätte sich durchaus entscheiden können, den Text im Original zu übernehmen, jedoch ist es, sobald Sänger auf der Bühne agieren, naheliegend, einen epischen Text in einen dramatischen zu verwandeln.

Eine Herausforderung ist, dass die literarische Vorlage sehr knapp ist: Die Erzählung Kafkas besteht kaum aus zwei Seiten. In einer sehr kurzen Zeit bezieht sich diese auf ein ganzes Menschenleben. Die erzählte Zeit ist bedeutend länger als die Erzählzeit. Im Gegensatz dazu ist das Musiktheaterwerk wiederum eine Gattung, welche eine relativ lange Zeit in Anspruch nimmt und nicht zu kurz sein kann, wie das Lesen einer zweiseitigen Erzählung. Es sind die Leerstellen im Text, in denen das Verstreichen der Zeit implizit ist, welche der Musik die Möglichkeit geben, sich zu entfalten. Eine weitere Herausforderung der Vorlage ist, dass die Erzählung sehr arm an Geschehnissen ist und die darin dargestellte Situation immer gleich bleibt.

Sciarrino verwandelte die Erzählung Kafkas in einen dialogischen Text. Dabei hielt er sich genau an den Handlungsverlauf der Vorlage. In dem oben zitierten Interview sagte Sciarrino, dass er zunächst von dem Aufbau Kafkas Erzählung sehr angesprochen war. Zuerst hatte er den originalen Text belassen. Auf der Bühne, eingebettet in sein Werk, hatte sich Kafkas Sprache jedoch als unpassend herausgestellt, weshalb er einige Eingriffe in den Text vornahm.<sup>255</sup>

Während sich in Kafkas Werk ein kurzer einleitender Text befindet, welcher erklärt, dass der Mann zum Tor des Gesetzes kommt und dem Türhüter seine Frage stellt, entfällt dieser beim Libretto völlig. Der Mann hat seine Bitte auf Einlass in das Gesetz bereits gestellt, die Szene beginnt sozusagen in *medias res* mit der Aussage des Mannes I: „Nichts. Er kann es mir nicht gestatten.“ Es wird dadurch impliziert, dass die Bitte um Einlass bereits in einer Zeit vor dem Beginn des Stückes gestellt und das darauffolgende Verbot bereits ausgesprochen wurde. Diese Entscheidung des Komponisten hat eine sehr wichtige Wirkung: Es bleibt unklar, wie lange sich der Mann vom Lande bereits vor dem Tor des Gesetzes befindet. Der Zeitpunkt des Beginns der Erzählung bleibt offen. Dies wirft grundsätzliche Fragen auf: Gibt es eventuell keinen Anfang oder war dieser vor einer Ewigkeit? Verläuft die Zeit nicht linear, sondern zirkulär? Wenn es keine linear ablaufende Zeit gibt, können mehrere Dimensionen von Zeit und Raum oder parallel existierende Zeitstränge angenommen werden. Wiederholt sich die Szene zugleich an verschiedenen Orten und Zeiten – bei jedermann – und der Mann vom Lande ist nicht der Erste, der sich vor dem Tor befindet? Gibt es nichts anderes als einen sich permanent wiederholenden Augenblick, der unendlich kurz ist und zugleich eine Ewigkeit dauert? Dies würde ein Paradoxon darstellen, das keine rationale Interpretation bietet. Also ist der Einlass in

---

<sup>255</sup> Vgl. ebenda.

das Gesetz in der beschriebenen Welt unmöglich. Gibt es dann eine Möglichkeit zur Transzendenz in einen Zustand, in dem das Problem des Mannes vom Lande gelöst ist, er sich also nicht wartend vor dem Tor befindet, das nur für ihn bestimmt ist? Wird das Wesen des menschlichen Daseins beschrieben, auf das es niemals eine endgültige Antwort gibt?

Die Wahl Sciarrinos, den Zuhörer mitten in die Handlung einzuführen, ist äußerst treffend in Bezug auf die zirkuläre Anlage des Werkes. Sciarrino gelingt es, die Zirkularität, ein Vorgang, der sich unendlich wiederholt, und das darin verborgene Paradoxon bereits im ersten Satz offenzulegen (vgl. folgende Textbeispiele).

KAFKA:

„Vor dem Gesetz steht ein Türhüter, zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, dass er ihm nicht den Eintritt gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er später eintreten dürfe. „Es ist möglich.“, sagt der Türhüter jetzt aber nicht.“<sup>256</sup>

SCIARRINO:

Erste Szene:

Mann 1: Nichts. Er kann es mir nicht gestatten. Er sagt, dass er es mir nicht gestatten kann, sagt er.

Türhüter: Vielleicht später

Mann 1: sagt er. Das Tor zum Gesetz ist immer offen. Ich bestehe darauf: Ich möchte eintreten.

Türhüter: Vielleicht später

Mann 1: sagt er

Türhüter: Jetzt nicht.<sup>257</sup>

Da es unbestimmt ist, wie lange der Mann bereits vor dem Tor steht, wird der Eindruck erweckt, dass der Kreislauf bereits „läuft“, weil es keinen expliziten Anfang gibt. Ein ähnlicher Effekt wird in der zweiten Szene erzeugt. Zu Beginn der zweiten Szene sagt Mann II, dass er den Türhüter „jeden Tag“ bittet und dass „es nichts zu machen gibt“ (vgl. folgendes Textbeispiel). Er befindet sich also ebenso mit Gewissheit schon seit längerer Zeit vor dem Tor. Dies verleiht

---

<sup>256</sup> Franz Kafka, Vor dem Gesetz, S. 68-69.

<sup>257</sup> Salvatore Sciarrino, La porta della legge (Quasi un monologo circolare), Szene I, T. 1-55, Übersetzung des Librettos von Johannes Weigand und Karin Bohnert, in: Programmheft der Mannheimer Premiere am 18. Juli 2009, S. 2, Originaltext: L'Uomo 1: Niente. Non può concedermelo. Dice che non può concedermelo, dice. / L'Usciere: Forse più tardi / L'Uomo 1: dice. La porta della legge è sempre aperta. Insisto: vorrei entrare. / L'Usciere: Forse più tardi / L'Uomo: dice / L'Usciere: Ora no.

dem Zuhörer geradezu das Gefühl der Gleichheit und Wiederholbarkeit ein und derselben Situation: Der Mann bittet den Türhüter ständig und erhält immer wieder ein Verbot als Antwort. Der Türhüter lässt ihn jedoch in der Ungewissheit, ob der Einlass doch später gewährt werden könnte.

Zweite Szene:

Mann 2: Er kann mich nicht hineinlassen. Er sagt, dass er nicht kann. Ich frage ihn jeden Tag. Auch heute. Ich bitte ihn. Ich flehe ihn an.

Türhüter: Vielleicht später

Mann 2: Sagt der Türhüter

Türhüter: Jetzt nicht.<sup>258</sup>

In der kurzen dritten Szene wird wieder die „Grundsituation“ des Anfangs wiederholt. Hier verwenden die Männer zum ersten Mal explizit die Verben „ripetere“ („wiederholen“) und „riprovo“ („ich versuche es erneut“). Somit ist die Idee der Wiederholbarkeit nun bereits in der Wortwahl des Textes enthalten. Der Text wird geringfügig variiert. Es handelt sich um Umformulierungen der sich immer wiederholenden gleichen Szene.

Dritte Szene:

Mann 1 und Mann 2 (zusammen): Ich bin vor dem Tor. Der Wächter lässt mich nicht hineingehen. Ich versuche es wieder: Nichts zu machen. Nichts, er wiederholt, dass es nicht möglich ist.

Türhüter: Vielleicht später

Mann 1 und Mann 2: sagt er,

Türhüter: Jetzt nicht.<sup>259</sup>

Sciarrino gibt seinem Werk in Klammern den Untertitel „Ein kreisender Monolog“. Bemerkenswert an dieser Wahl des Untertitels ist, dass er nicht den Begriff „Dialog“ verwendet, obwohl in der zweiten Szenen zwei und in der dritten Szene drei handelnde Personen auf der Bühne erscheinen. Wie bereits den Textzitataten zu entnehmen ist, verwandelt Sciarrino die Erzählung der Vorlage in eine Ich-Erzählung, in welcher der Mann vom Lande die Rolle des

---

<sup>258</sup> Ebenda, Szene II, T. 463-487, Originaltext: L'Uomo 2: Non può farmi entrare. Dice che non può. Glielo chiedo ogni giorno anche oggi. Lo prego. Lo supplico. / L'Usciere: Forse più tardi / L'Uomo 2: dice il guardiano / L'Usciere: Ora no.

<sup>259</sup> Ebenda, Szene III, T. 897-939, Originaltext: L'Uomo 1 e L'Uomo 2 (insieme): Sono davanti alla porta. Il guardiano non mi lascia entrare. Riprovo: niente da fare. Niente, ripete che non è possibile. / L'Usciere: Forse più tardi / L'Uomo 1 e L'Uomo 2: dice / L'Usciere: Ora no.



Erzählers übernimmt. Dabei kommentiert der Mann die Aussagen in direkter Rede des Türhüters mit „sagt er“ („dice“). Die Wirkung ist befremdlich, denn beide Personen sind zugleich auf der Bühne. Leben sie in parallelen Welten, zu unterschiedlichen Zeiten? Außerdem spricht der Mann über den augenblicklich anwesenden Türhüter in der dritten Person. Somit erweist sich das Libretto als eine Mischung zwischen epischer und dramatischer Form. Es handelt sich, wie im Untertitel des Werkes bereits angedeutet, um einen „quasi“ Monolog des Mannes, bei welchem die Sätze des Türhüters in direkter Rede wiedergegeben werden.

Durch diesen Kunstgriff Sciarrinos entsteht eine mehrschichtige zeitliche und räumliche Ebene. Das Geschehen ist zum einen im Hier und Jetzt, zum anderen wiederholt sich jedoch der gleiche Vorgang seit Jahren und kann sozusagen „erzählt“ werden. Durch die Ich-Perspektive des Mannes erzeugt Sciarrino eine Identifikation mit dem Mann. Das Unauflöslche des immer wiederkehrenden Augenblicks, dem der Mann seit jeher ausgeliefert ist, wird hierdurch dramatisch in Szene gesetzt. Die dramaturgische Wirkung einer unendlichen Wiederholung ist bereits durch diese Gestaltung des Librettos gegeben.

Eine andere Interpretation könnte folgende sein: Der Türhüter ist kein Gesprächspartner, sondern lediglich eine verneinende Instanz. Der Vorgang könnte sich im Gedächtnis des Mannes abspielen, als ob die Stimme des Türhüters in seinem Kopf erklingen würde. Somit könnte das Werk auch einen psychologischen Charakter erhalten, als wäre der Türhüter eine Projektion des Innenlebens des Mannes, der in seinen Konflikten gefangen ist. Eine weitere formale Auffälligkeit des Librettos ist die Reduktion des Textes auf prägnante, kurze Sätze. Längere epische Passagen werden, wie im folgenden Beispiel, sehr stark komprimiert:

KAFKA:

„Da das Tor zum Gesetz offensteht, wie immer, und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt [...]“<sup>260</sup>

SCIARRINO:

Mann 1: Ich schaue in die Öffnung hinein, der Türhüter lacht.<sup>261</sup>

Grammatikalisch auffällig ist die Aneinanderreihung von Sätzen ohne die Verwendung von

---

<sup>260</sup> Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, S. 68-69.

<sup>261</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)*, Szene I, T. 145-146, Originaltext: Uomo I: Sbirco nel vano, il guardiano ride.

Konjunktionen, ein Stilmittel, welches fast eine mechanische Wirkung hervorruft. Die Ökonomisierung der Worte wird auch am Anfang der Szene deutlich, in der einige Schlüsselworte, wie „Niente“ (Nichts), „Forse“ (Vielleicht) oder „No“ (Nein), mehrmals gesungen werden. Einige Worte, manchmal auch ganze Sätze, werden bei Sciarrino in der Musik obsessiv wiederholt. Beispielsweise an der Stelle, in der Mann I sagt: „Fisso l'Usciere.“ („Ich fixiere den Türhüter.“) Bei Kafka dagegen heißt es: „Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter ununterbrochen.“ Sciarrino bemerkt im oben genannten Interview, dass er in seinem Werk damit ein „stilicidio delle parole“ bewirken wollte, was wörtlich ein „Tröpfeln der Worte“ bedeutet. Sinnbildlich eine ständige, fast quälende Wiederholung von Gesten und Wörtern.<sup>262</sup> Diese Reduktion der Mittel in Verbindung mit häufiger Wiederholung wird auch in der Musikanalyse deutlich. Die Hervorhebung einiger Schlüsselworte besitzt im Musiktheater funktionalen Charakter, denn im Fluss der Musik werden nur einige Worte besonders deutlich. Diese prägen sich durch Wiederholungen im Gedächtnis der Zuhörer ein.

In Sciarrinos Werk kommen zwar längere epische Abschnitte vor, jedoch in der Form einer Ich-Erzählung mit vereinfachten, kürzeren, fast ohne Konjunktionen aufeinanderfolgenden Sätzen. Diese längeren Passagen haben tatsächlich den Anschein von Monologen, in denen die Aussagen des Türhüters in direkter Rede wiedergegeben werden. Sciarrino lässt den Abschnitt mit der physischen Beschreibung des Türhüters weg, ansonsten ist jede Passage der Vorlage in komprimierter Form übernommen worden.

KAFKA:

„Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich doch, lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und lässt ihn seitwärts von der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden und ermüdet den Türhüter mit seinen Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem anderen, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, dass er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, um ihn zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles

---

<sup>262</sup> Francesca Gentile, Intervista al compositore italiano Salvatore Sciarrino. Kafka e l'incubo italiano.

an, aber sagt dabei: „Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst etwas versäumt zu haben.“<sup>263</sup>

SCIARRINO:

Erste Szene:

Mann I: Das ist eine unvorhergesehene Schwierigkeit, ich bin nur deshalb hierhergekommen. Ich fixiere den Türhüter, ich bin nur deshalb hierhergekommen. Ich fixiere den Türhüter. Es wäre besser, es käme eine Erlaubnis. Er hat mir einen Hocker angeboten. Seit Jahren setze ich mich darauf, ich bin müde. Er unterzieht mich kleinen Verhören über mein vorheriges Leben. Teilnahmslose Fragen, förmlich, wie die Herren es sind. Lassen Sie mich hinein, beschwöre ich ihn. Verärgert wiederholt er, dass er noch nicht kann. Von zu Hause war ich mit viel Gepäck abgereist. So schenke ich ihm etwas, ich versuche, ihn zu bestechen. Er sagt:

Türhüter: Sehen wir, was sich machen lässt. Warten Sie hier.<sup>264</sup>

Wie oben erwähnt, verwandelt Sciarrino den Text so, dass der Mann vom Lande zum Erzähler wird, während beim Türhüter immer die direkte Rede verwendet wird, so wie es auch bei Kafkas Erzählung der Fall ist. Daraus ergibt sich, dass ein längerer Abschnitt des Librettos den Charakter einer Erlebniserzählung des Protagonisten bekommt bzw. zu einem Monolog mit aufeinanderfolgenden kurzen, prägnanten Sätzen, die durch sprunghafte Gedankengänge teilweise ohne Zusammenhang erscheinen. Zum Beispiel: „Ich fixiere den Türhüter. Es wäre besser, es käme eine Erlaubnis. Er hat mir einen Hocker angeboten.“<sup>265</sup> Die lose Syntaktik und die Verwendung des Präsens verleihen dem Text fast den Anschein eines Bewusstseinsstromes des Mannes.

Bei Kafka sind die Informationen über den Mann vom Lande sowie den Türhüter durch einige mehr oder weniger indirekte Hinweise in der Erzählung gegeben. Kafka sagt nicht explizit, dass der Mann Angst vor dem Türhüter hat. Es wird lediglich das Aussehen des Türhüters beschrieben und suggeriert, dass der Türhüter ein autoritäres Aussehen hat, welches den Mann

---

<sup>263</sup> Franz Kafka, *Vor dem Gesetz*, S. 68-69.

<sup>264</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), Szene I, T. 210 ff. Originaltext: L'Uomo I: È una difficoltà imprevista, sono venuto qui apposta. Fisso L'Usciere Meglio che arrivi un permesso. Lui m'ha offerto uno sgabello. Da anni mi ci siedo, sono stanco. Mi sottopone a piccoli interrogatori sulla mia vita precedente. Domande formali come sono i signori. Mi lasci entrare, supplico. Infastidito, ripete che ancora non può. Da casa ero partito con un gran bagaglio. Così gli regalo qualcosa, cerco di corromperlo. Lui dice: L'Usciere: Vediamo cosa si può fare. Aspetti lì.

<sup>265</sup> Ebenda.

einschüchtert. Die Entscheidung, auf eine Erlaubnis zu warten, trifft der Mann vom Lande in Kafkas Vorlage, nachdem er das Aussehen des Türhüters betrachtet hat. Durch die Form der Ich-Erzählung werden bei Sciarrino die Gefühle des Mannes mehr betont.

Während in der Erzählung Kafkas eine Art Klimax erzeugt wird, welche dann in der Offenbarung des Türhüters endet, dass das Tor nur für den Mann bestimmt sei, ist bei Sciarrino der Höhepunkt etwas gedämpft, weil die Zeit von Anfang an nicht als linear, sondern als kreisförmig dargestellt wird. Der Mann beziehungsweise beide Männer befinden sich schon seit „Tagen und Jahren“ vor dem Tor des Gesetzes. Eine gewisse Müdigkeit und Hoffnungslosigkeit sind schon am Anfang zu spüren. Durch die Idee der Zirkularität lässt Sciarrino bereits zu Beginn des Stückes das Gefühl der Hoffnungslosigkeit als Atmosphäre herrschen.

Die Relativität der Zeit, die bereits in Kafkas Erzählung durch die kurze Darstellung eines ganzen Lebens implizit angedeutet wird, wird von Sciarrino aufgegriffen und erweitert. Die Zeit von *La porta della legge* ist nicht linear, sondern zirkulär. Die Idee der Wiederholung ist prägend für das Stück. Das Werk endet, könnte ewig weitergehen. Diese Vorstellung wird dem Zuhörer suggeriert.

Diese Offenheit der Musikdramaturgie verleiht dem Vorgang weiter Rätselhaftigkeit und Ausweglosigkeit. Das Leben des Mannes vom Lande wird zum Symbol vieler gescheiterter Existenzen, die sich potenziell vervielfältigen könnten. Der Vorgang betrifft nicht nur den Mann vom Lande, sondern jedes Individuum, das Opfer eines Machtsystems ist oder vor einer scheinbar unauflösbaren Aufgabe von existenzieller Bedeutung steht.

## 4.2 Zum „Musikvokabular“

Sciarrino verwendet eine begrenzte Anzahl musikalischer Gesten, deren Notation und spieltechnische Anweisung im Vorwort der Partitur erklärt werden. Die Gesten gehören zu seinem festen Musikvokabular und zur Chiffre seiner Kompositionstechnik. Dieselben musikalischen Gesten kommen mit wenigen Abweichungen in fast jedem seiner Werke vor. Im Laufe der Jahre hat Sciarrino seine Musiksprache entwickelt und ausgefeilt. Als Einleitung zu seinem Musikstil schreibt Sciarrino nun in jede seiner letzten Partituren eine allgemeine Anmerkung, die als eine komprimierte, aber zutreffende Beschreibung des Wesens seiner Musik bezeichnet werden kann:

„Monodie: Nicht das Spiel vorbestehender Noten, sondern die Komposition durch Intervalle, die allmählich von der Klangbewegung generiert werden. Lebendige Geometrien, Organismen. Ringsumher kreisen die unterschiedlichsten Bilder, ein Raum von kürzesten Impulsen und klanglichen Vibrationen. Diese

oszillieren häufig zwischen Blasen, Klang und Rauschen, fast unabhängig von der Instrumentenfamilie, die sie erzeugt haben. [...] Die dynamischen Abstufungen sind nicht absolut, sondern entsprechen dem speziellen Typus der Klangerzeugung. In dieser Musik ist die Dynamik keine sekundäre Option, vielmehr entsteht aus ihr die räumliche Tiefe und Faszination.<sup>266</sup>

Sciarrino beschreibt sein Komponieren als einstimmigen Gesang bzw. als Melodielinie, die aus der Bewegung entsteht und keinen Bezug auf vordefinierte Noten und Klänge nimmt. Die Mikrointervallik sowie die natürlichen Fluktuationen der Sprachmelodie spielen in seiner Musik eine zentrale Rolle. Wichtig für Sciarrinos Musik und Klangauffassung sind die Wechselwirkungen mit dem Raum. Klang entsteht aus der Stille und erlischt in ihr. Wobei auch sie eine räumliche Komponente aufweist. In ihr kann der Klang frei und allmählich entstehen. Seine Agogik bzw. Dynamik definiert den Raum und verleiht diesem Tiefe und Kontur. Ringsherum kreisen andere Bilder, erzeugt durch musikalische Gesten, und füllen die Tiefe des musikalischen Raumes weiter aus.

Dabei ist die akribische Ausdifferenzierung der Lautstärke von großer Bedeutung. Charakteristisch für Sciarrinos Musik ist das von ihm erfundene dynamische Zeichen *Crescendo* und *Decrescendo dal nulla* (*Crescendo* und *Decrescendo* aus dem Nichts). Diese Intonation bewirkt, dass sich der Klang im Raum plastisch entfaltet, indem er aus der Stille auftaucht, sich stabilisiert und wieder verschwindet. Dieser Prozess erfordert eine gewisse Ausdehnung der Zeit bis hin zu einem Gefühl der Zeitlosigkeit. Beim Hören entsteht stark der Eindruck, dass die Figuren den Raum physikalisch durchkreuzen. Die Klangwelt Sciarrinos bewegt sich am Rande der Stille und erfordert eine verfeinerte Wahrnehmung seitens der Zuhörer.

Mit dem Terminus *Monodie* scheint Sciarrino auf die Anfänge des Melodramas im 17. Jahrhundert und auf die sogenannte *Seconda pratica* zurückzugreifen. Während andere Komponisten der zeitgenössischen Musik gegenüber dem „klassischen“ Gesang skeptisch sind, nimmt dieser eine Sonderstellung im Werk Sciarrinos ein. Gesucht wird eine neuartige Gesangsform, die in der Lage ist, verschiedene Gemütslagen und Affekte auszudrücken. Dabei ist die Beziehung zwischen Text und Musik sowie zwischen Klang, Körper und Sprache sehr eng. Der Gesang folgt sogar, insbesondere in den rezitativen Abschnitten, der Deklamation und

---

<sup>266</sup> Ebenda, S. II, Originaltext: „Monodia: non gioco di note preesistenti ma intervalli generati dal movimento di un suono, geometrie viventi, organismi. Intorno ruotano immagini più eterogenee, un ambiente di impulsi cortissimi e vibrazioni sonore. Queste spesso oscillano tra suono, soffio, fruscio, quasi indipendentemente dalla famiglia che li produce. [...] Non sono assolute le gradazioni dinamiche, ma relative a ciascun tipo specifico di emissione. In questa musica la dinamica non è un'opzione secondaria, anzi ne costituisce il rilievo e la fascinazione spaziale.“ (Übers. d. Verf.)

der Melodie der Sprache, während in den „Arien“ eine enge Beziehung zwischen Klang, Affekt und Körper festzustellen ist. Alles geschieht dennoch durch hohe Stilisierung. Monodie bedeutet aber auch konkret ein einstimmiges Verfahren.

Vereinzelte Singstimmen und Soloinstrumente stehen im Vordergrund, während sich ringsherum verschiedene musikalische Gesten und Bilder im Raum entfalten. Oft geschieht, dass die Akkorde des Orchesters Klangfarben ausmalen und sich ein einziger Zusammenklang aus der Verschmelzung der Stimmen ergibt.

Die Besetzung von *La porta della legge* ist relativ klein, wobei sehr viel Wert auf ein Orchester mit einer Fülle verschiedener Klangfarben gelegt wird. So sind aus vielen Instrumentenfamilien jeweils alle Register vorhanden: unter den Holzbläsern gibt es drei unterschiedliche Flöten, C-, Alt- und Bassflöten, eine Oboe, ein Englisch Horn, eine Klarinette in B, eine Bassklarinette und eine Kontrabassklarinette sowie zwei Fagotte. Bei den Blechbläsern gibt es zwei Hörner und zwei Posaunen. Auffällig ist eine relativ breite Palette an Schlaginstrumenten: Glocken, ein großes Marimbaphon (Marimbone), zwei Log Drums (hölzerne Schlitztrommeln), ein sogenanntes „Lastro“ (eine Art Donnerblech), ein Tam Tam und zwei große Trommeln. Zudem übernehmen zwei Klaviere fast ausschließlich eine perkussive Funktion. Das Streichorchester besteht aus sechs ersten Violinen, sechs zweiten Violinen, vier Bratschen sowie einem viersaitigen und fünfsaitigen Kontrabass und drei Kontrabässen.

Charakteristisch für Sciarrinos Musik ist die große Palette aus Geräuschen und Tongemischen, die vor allem durch die Flöten erzeugt werden. Die Atemklänge weisen hierbei eine zentrale Stellung auf. Sie werden durch unterschiedliche Spiel- und Anblastetechniken erzeugt. Typisch für seine Musik sind zudem *Whistle Tones*, die ein sehr hohes, kaum wahrnehmbares, flirrendes Zischen erzeugen, eine Mischung aus Trillern mit fremden Noten und hörbarem, schwachem Luftstrom, *Multiphonics*, sowie ein *Jet Wistle* ein wuchtiges Blasen in das Instrument ähnlich wie dem Geräusch beim Erwärmen des Instrumentes. Die Oboen, English Hörner und Fagotte werden sowohl in ihrer melodischen Spielweise als auch zur Hervorbringung von *Multiphonics* eingesetzt. Diese Mehrklänge werden durch bestimmte Griff- und Blastetechnik erzeugt. Akustisch resultiert hieraus eine spezielle, obertonreiche Kombination von Summationstönen der jeweils beteiligten Teilschwingungen eines Klanges. Dadurch erzeugt Sciarrino neben Harmonien verschiedene instrumententypische Klangfarben. Er notiert hierzu die dominanten Teiltöne des Mehrklanges sowie die Griffe zu dessen Erzeugung.

Auf den Klarinetten werden „gedämpfte Zweiklänge“ hervorgebracht, Mischungen von Trillern mit fremden Noten, sowie perkussive „slap“ Geräusche, welche durch Zungenschlag erzeugt werden. Den Blechbläsern werden Blastöne und Blastetechniken mit Flatterzungen vorgeschrieben. Um differenzierte Klangfarben zu erzeugen, ist die Verwendung von Wah-Wah-

Dämpfen vorgesehen, mit der Anweisung „offen“ bzw. „geschlossen“, oder mit einem kontinuierlichen, schnellen Wechsel zwischen den beiden Zuständen.

Die Klänge der Trommeln erscheinen häufig mit der Anweisung *Muted*. Ein gedämpfter Impuls soll ohne Vibration erzeugt werden. Sciarrino schreibt dazu: „[...] die Art von Klang, die verlangt wird, ist ein purer Impuls ohne Vibration. Nicht mehr ein Trommeln, sondern ein sehr leichter Schlag direkt auf das Innere der Zuhörer.“<sup>267</sup>

Auch für die Streicher werden verschiedene Anweisungen zu speziellen Spieltechniken aufgelistet: Sehr oft werden die Noten als Flageolett-Töne hervorgebracht, häufig auch in Form von Flageolett-Glissandi. Eine besondere Anweisung ist der sogenannte „soffio del crine“, das etwa als „Blasen der Pferdehaare“ übersetzt werden könnte und aus einem leichten Tremolando des Bogens auf dem Holz des Instrumentenkörpers besteht. „[Ein] solches schwaches Phänomen“, schreibt Sciarrinos, „hat verschiedene Resonanzen, je nach den Berührungspunkten zwischen Bogen und Instrument. Das schrille Rauschen, das ich verlange, produziert man an der höheren (externen) Kante des Resonanzkörpers.“<sup>268</sup> Weitere Anweisungen sind *pizzicato al ponticello* und *flautato alto sul tasto*. Mit *pizzicato al ponticello* (notiert mit der Abkürzung „pizz. al pont.“) wird ein Pizzicato am Steg bezeichnet, welches in folgender Weise beschrieben wird: „Schwacher und nicht harmonischer Klang. Es ist eine Mischung aus verschiedenen Teilschwingungen. Der Grundton wird durch die gestreifte Position erzeugt.“<sup>269</sup> *Flautato alto sul tasto* (notiert mit der Abkürzung „Flaut. alto sul tasto“) bedeutet, dass der Klang auf der vierten Saite erzeugt wird, indem der Bogen diagonal in der Nähe der linken Hand positioniert wird. Sciarrino schreibt dazu: „Man soll die Stimme des Instruments verzerren, ein Klang, den ich an anderen Stellen einen 'gläsernen Klang' genannt habe.“<sup>270</sup>

### 4.3 Die Vorbereitungsskizzen

Bevor die Analyse des Werkes vorgestellt wird, soll auf ein paar ausgewählte Vorbereitungsskizzen eingegangen werden, welche einen Blick in die Arbeitsweise des Komponisten ermöglichen. Die Vorbereitungsskizzen zu *La porta della legge* befinden sich bei der Paul Sacher Stiftung in Basel. Die erste Tafel, die im Folgenden abgebildet ist (vgl. Abbildung 8) zeigt ein allgemeines Schema der ersten 30 Takte. Bereits hier ist das melodische Material des Stückes ohne die rhythmische Dimension enthalten. Es kreist innerhalb eines sehr kleinen Ambitus: Die

---

<sup>267</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), S. IV.

<sup>268</sup> Ebenda, S. IV.

<sup>269</sup> Ebenda, S. IV.

<sup>270</sup> Ebenda, S. IV.

melodische Führung geschieht entweder in Halbtonschritten oder kontinuierlich durch Glissandi, welche durch einen Strich zwischen den zwei Tonhöhen notiert sind.

In der ersten Skizze ist zu erkennen, dass es die Idee des Komponisten ist, Halbtöne und Glissandi als Grundbausteine für das gesamte melodische Material des Stückes zu verwenden. Oberhalb der Notenliniensysteme befinden sich Zeichnungen, die möglicherweise den Plan der Agogik des Stückes darstellen. Unten, in den grünen Notenliniensystemen sind die *Multiphonics* notiert, die später in dem Stück verwendet werden.

Aus der Skizze geht klar hervor, was Sciarrino in seinem Vorwort mit dem Begriff „Monodie“ meint, nicht ein „Spiel mit vorbestehenden Noten“, sondern eins aus Intervallen, die aus der Bewegung des Klanges allmählich entstehen. Deshalb bilden die kleine und die große Sekunde sowie mikrotonale Schritte bzw. Glissando-Bewegungen die wichtigsten „melodischen“ Elemente. Sciarrino schreibt im Vorwort der Partitur: „Der Klang des Röchelns bezeichnet und bestimmt diese Oper. Beim Hören ist klar, dass das Drama beginnt, während der Protagonist kurz davor ist, zu sterben.“<sup>271</sup> In diesem Zitat wird nicht nur die zirkuläre Anlage seines Werkes, sondern auch die zentrale Funktion dieser melodischen Grundbausteine angedeutet, die das ganze Werk bestimmen und den Eindruck einer erlöschenden, langsam sterbenden Stimme erwecken sollen.

Die teils langsamen und teils raschen Gesten innerhalb des Motivs, die Glissandi und die Pendelbewegung sowie die kleinschrittigen Intervalle scheinen geradezu eine musikalische Darstellung der Agonie des Mannes darzustellen. Das Motiv durchzieht das gesamte Stück. Es wird erweitert, rhythmisch variiert und erfährt kleine Intervallveränderungen. Im Wesentlichen besteht es aus einem Liegeklang (meistens g), welcher durch ein Glissando in die Obersekunde (a bzw. gis nach g) „geschliffen“ wird. Der Ambitus, in dem sich die Melodik bewegt, überschreitet die verminderte Quarte nicht und besteht oft lediglich aus großen und kleinen Sekunden sowie aus Glissandi.

In den Variationen des Bratschenmotivs zeigt sich das Prinzip der fraktalen Selbstähnlichkeit sehr deutlich. Dasselbe Motiv wird in kleineren Notenwerten wiederholt. Eine ähnliche – oder gar dieselbe Struktur – zeigt sich innerhalb eines kürzeren Zeitfensters, in einem anderen Kontext, an einer anderen Stelle wieder. Das Motiv wird fortwährend ausgedehnt und wieder komprimiert, einerseits über den kompositorischen Parameter der Zeit, andererseits auch über die Tonhöhe. Die Intervalle der Variationen sind dieselben, jedoch variieren die Tonlängen, Glissandi werden erweitert bzw. verkürzt. Das Motiv scheint organisch zu wachsen und ständig präsent zu sein und sich weiterzuspinnen.

---

<sup>271</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), Vorwort zur Partitur, S. III.



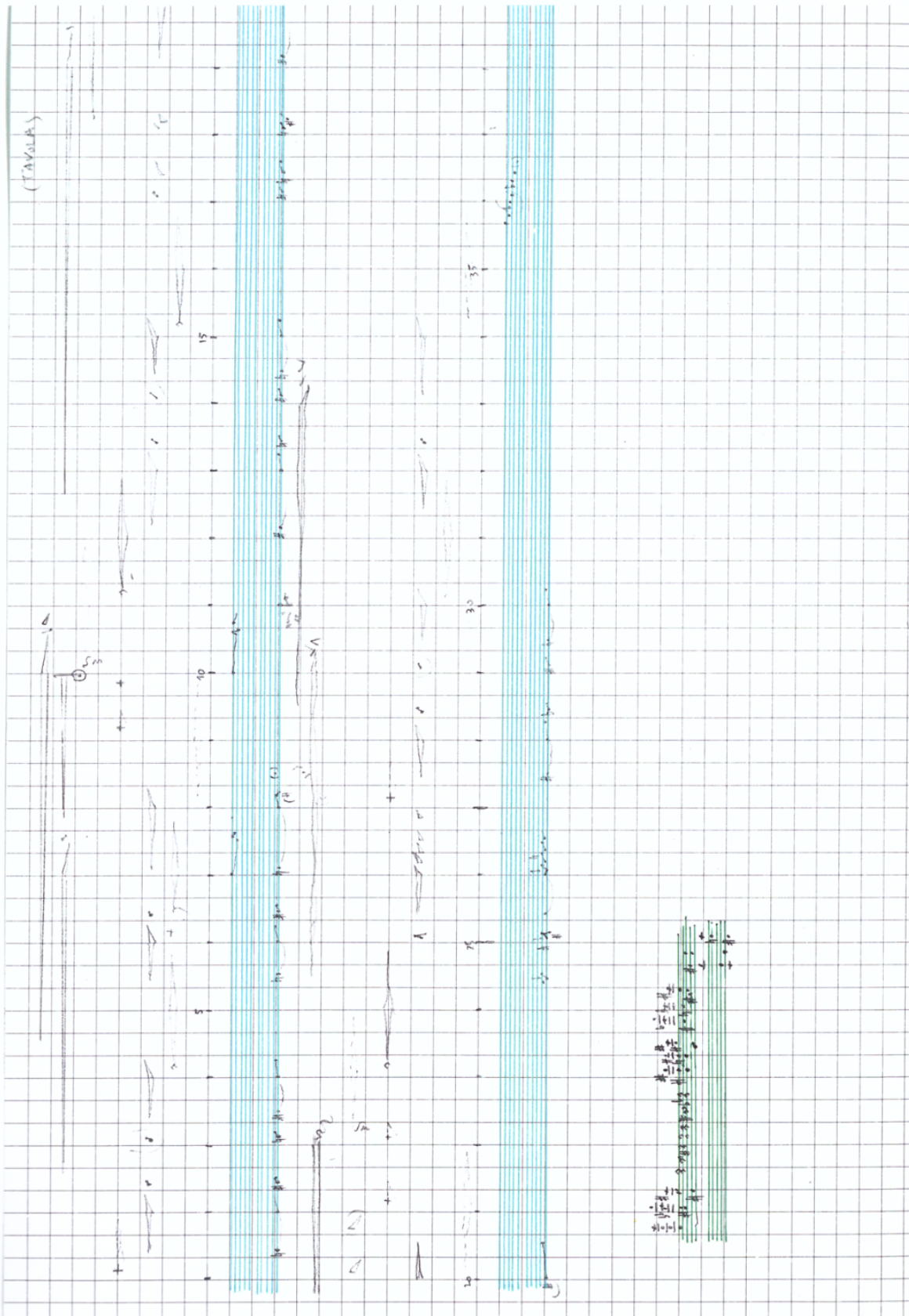


Abbildung 8: Skizze aus der Sammlung S. Sciarrino, Paul Sacher Stiftung, Basel. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

In einer zweiten Skizze (siehe Abbildung 9) werden die zwei Klangwelten der Hauptfiguren

grafisch dargestellt. Es befinden sich darauf Sätze des Türhüters und des Mannes vom Lande. Dabei sind die Sätze des Türhüters durch raumfüllende Kästchen umrandet, deren Größe abhängig von der Länge der Sätze ist. Im Gegensatz dazu sind die Sätze des Mannes vom Lande durch treppenförmig absteigende kleine Striche notiert. Diese grafische Darstellung beschreibt den Charakter der Musik, die Fülle bzw. die Leere des musikalischen Raumes. Der vollen und kräftigen Klangwelt des Türhüters, die aus dem ganzen Orchester besteht, stehen die linienartigen, dünnen, musikalischen Phrasen des Mannes vom Lande gegenüber. Die Kästchen des Türhüters werden immer größer, als würde sich die Macht des Tores allmählich offenbaren.

In der Regie von Johannes Weigand wird dieses Prinzip der Komposition aufgegriffen, indem er das Tor des Gesetzes auf eine Leinwand im Hintergrund projiziert. Hierbei vergrößert bzw. verkleinert sich das Tor im Laufe des Geschehens. Zunächst ist es ganz klein und erreicht am Ende des ersten Aktes die volle Größe des Bühnenhintergrundes. Im zweiten Akt verkleinert es sich allmählich, bis lediglich die übereinanderliegenden Köpfe des Türhüters und des Mannes vom Lande zu sehen sind (vgl. Abbildung 19).



#### 4.4 Die Musik von *La porta della legge*

Die Musikdramaturgie von *La porta della legge* basiert auf einem kreisenden Prinzip, sodass sich die Handlung theoretisch *ad libitum* wiederholen könnte. Dieses Formprinzip wird bereits in dem in Klammern gesetzten Untertitel – (Beinahe ein kreisender Monolog) – erwähnt. Das Werk besteht aus drei Szenen. Eine kurze instrumentale Einleitung von sieben Takten hat die Funktion eines Vorspiels. Die erste und die zweite Szene mit jeweils 454 Takten und 419 Takten sind ungefähr gleich lang, wobei die zweite Szene als eine Wiederholung mit leichten Abweichungen in der Orchestrierung und im Text der vorangegangenen 454 Takte zu verstehen ist. Nach der zweiten Szene folgt ein kurzes Zwischenspiel von 17 Takten, in dem die Motive des Vorspiels wieder aufgenommen werden. Danach schließt sich eine kürzere dritte Szene aus 41 Takten an. Sie ist eine Art Reprise der ersten 68 Takte der ersten beiden Szenen mit verstärkter Orchestrierung.

Während in der ersten Szene die Rolle des Mannes vom Lande – gekennzeichnet als Mann I (italienisch: Uomo 1) – durch einen Bariton besetzt wird, singt in der zweiten Szene ein Countertenor die Partie des Mannes II (italienisch: Uomo 2), während der Türhüter in den drei Szenen mit demselben Bass besetzt wird. In der dritten Szene singen beide Männer (Mann I und Mann II) auf der Bühne im Abstand einer Oktave, während der Türhüter seine Ausrufe – „Jetzt nicht. Später vielleicht!“ – ständig wiederholt. Diese letzte Szene wird abrupt abgebrochen, und zwar mitten im Satz. Dieser plötzliche Abbruch suggeriert, dass sich der gleiche Vorgang potenziell unendlich wiederholen könnte. Somit erweist sich das Werk als eine kreisende Wiederholung derselben Szene, eines ausgeweglosen Machtverhältnisses zwischen Täter und Opfer. Zum einen wird ein korruptes System denunziert, welches die Freiheit des Individuums hindert, zum anderen wird dem Opfer die Schuld einer „mittäterischen Schwäche“<sup>272</sup> angehängt, weil dieses eine gewisse Mitverantwortung für den Stand der Dinge trägt. Eine Situation, die schwer zu durchbrechen ist und sich deshalb potenziell ewig und gleich wiederholen könnte.

##### 4.4.1 Erste Szene

Das Stück beginnt mit einer prägnanten instrumentalen Einleitung von sieben Takten, in der bereits die wichtigsten musikalischen Materialien des Werkes vorgestellt werden. Die klanglichen Elemente eröffnen und weiten allmählich den musikalischen Raum aus. Hier wird Sciarrinos Auffassung von der musikalischen Form als räumliches Prinzip und architektonische

---

<sup>272</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), Vorwort zur Partitur, S. IV.

Struktur deutlich.<sup>273</sup> Die klanglichen Elemente werden nacheinander präsentiert. Sie entstehen in der Stille und verschwinden wieder in der Stille. Sie werden in verschiedenen Registern mit unterschiedlichen Klangfarben, Gesten und Dynamiken vorgetragen, sodass die Wahrnehmung der Musik als Raum beim Hören verstärkt wird.

Die Agogik des Werkes lautet „Lento non troppo“, ein mäßig langsames Tempo. Das Motiv der Solobratsche eröffnet das Werk ohne jegliche Begleitung des Orchesters (vgl. Abbildung 10). Die Bratsche spielt ein Motiv, welches um dieselben Intervalle kreist. Es beginnt im Auftakt durch einen raschen Gestus in Zweiunddreißigsteln und endet durch eine gleitende Pendelbewegung im punktierten Rhythmus zwischen einer kleinen und einer großen Sekunde. Die Melodielinie ist durch Glissandi verbunden. Die Lautstärke wird durch *Crescendo* und *Decrescendo* sowie *Crescendo dal nulla* ständig verändert, wobei das Mezzoforte vorwiegend ist.

In seiner Einführung zur Partitur vermerkt Sciarrino, dass am Anfang ein „Röcheln“ zu hören ist: „Der Klang des Röchelns skandiert und bestimmt diese Oper. Beim Hören ist klar, dass das Drama beginnt, als der Protagonist kurz davor ist, zu sterben.“<sup>274</sup> Es liegt nahe, dass dieses Röcheln mit dem Motiv der Bratsche zu identifizieren ist. Die teils langsamen und teils raschen Gesten innerhalb des Motivs, die Glissandi und die Pendelbewegung sowie die kleinschrittigen Intervalle nach unten verkörpern geradezu die Agonie und das langsame Erlöschen der Lebenskräfte des Mannes.

Das gleitende, pendelnde Motiv um die große und kleine Sekunde bildet im Grunde das melodische Kernmaterial des gesamten Werkes. Dieses wird erweitert, zerkleinert und rhythmisch variiert bzw. mit anderen Elementen kombiniert, bleibt aber im Wesentlichen als Grundelement des Vokal- und Instrumentalmaterials erkennbar. An einigen Stellen ist das Motiv sogar auf seinen Kern reduziert, zum Beispiel wenn ein Ton durch Glissando auf die Obersekunde geleitet wird. Die Tatsache, dass das Anfangsmotiv der Bratsche im Wesentlichen das melodische Material des gesamten Stückes darstellt und ständig wiederkehrt, verstärkt die kreisförmige Anlage von *La porta della legge* auf der Ebene der musikalischen Textur.

Das Motiv der Bratsche wird im zweiten Takt von einem Atemgeräusch der Altflöte abgelöst, das mit einem *Crescendo dal nulla* entsteht und mit einem *Decrescendo dal nulla* entschwindet. Die Atemgeräusche, die aus dem Nichts entstehen und im Nichts verschwinden, bilden ebenfalls ein grundlegendes musikalisches Element des Werkes und geben dem musikalischen Raum durch die differenzierte Agogik Kontur.

Die Bassflöte übernimmt im Takt 3 das Motiv der Bratsche und kombiniert dieses mit

---

<sup>273</sup> Siehe dazu S. Sciarrino, *Le figure della musica. Da Beethoven ad oggi*. S. 55-60.

<sup>274</sup> Ebenda, S. III, Originaltext: „Un rantolo sigla e scandisce quest'opera. All'ascolto è chiaro che il dramma cominci mentre il protagonista è prossimo a morire.“ (Übersetzung von Johannes Weigand und Karin Bohnert, in: Programmheft der Mannheimer Premiere am 18. Juli 2009, S. 9.)

einem Triller (d-dis), sodass ein obertonreicher Klangeffekt entsteht. Im Takt 5 wird das Motiv von der Solobratsche und der Bratschengruppe fortgeführt, während die Flöten wiederum Atemklänge bzw. Zweiklänge gemischt mit Blasgeräuschen spielen. Ein zweites Mal übernimmt die Bassflöte das Motiv des Anfangs (Takt 6 und 7). Das Anfangsmotiv der Solobratsche wird kontinuierlich weitergesponnen und durch kaum wahrnehmbare Variationen immer wieder vorgestellt. Es besteht in seinem Kern aus einem aufsteigenden Glissando mit punktiertem Rhythmus und wird im Sinne einer fraktalen selbstähnlichen Wiederholung verkürzt bzw. erweitert. Aus diesem melodischen Material entwickelt sich auch die Singstimme des Mannes, sodass zu Recht die instrumentale Stimme der Bratsche als Spiegel der Singstimme gesehen werden kann.

# Salvatore Sciarrino

## LA PORTA DELLA LEGGE

Lento non troppo

Quasi un monologo circolare

Flauto in Do

Flauto contralto in Sol

Flauto basso in Do

Oboe

Corno inglese

Clarinetto in Sib

Clarinetto basso in Sib

Clarinetto contrabbasso in Sib

2 Fagotti

2 Corni in Fa

2 Trombe in Do

2 Tromboni

2 Pianoforti

Campane

Marimbone

Log drum 1. piccolo (per i sincroni con la voce)

Log drum 2. grande (per i sincroni d'orchestra)

Lastra

Tam tam

Gran Cassa 1.

Gran Cassa 2.

L'Uomo 2. (controtenore)

L'Uomo 1. (baritono)

L'Usciere (basso)

Violini I

Violini II

1° solo

Viole

gli altri

Violoncelli

Contrabbassi

© Copyright 2009  
by Edizioni Musicali Rai Trade - Roma, Milano

RTC - 3104

All rights reserved  
Printed in Italy

Abbildung 10: S. Sciarrino, *La porta della legge*, I. Szene, T. 1-4. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Wie anhand der obigen Darstellung ersichtlich ist, haben die Klangelemente einen modulartigen Charakter. Das bedeutet, dass die Grundbausteine des musikalischen Vokabulars im ganzen Stück gleich bleiben, aber ihre Reihenfolge und Zusammensetzung sich ändern. Die Varianten werden in der Regel aus einer Kombination verschiedener Klangelemente erstellt. Dabei spielen die durch Spieltechnik und Klangmischungen erzeugten Klangfarben eine wichtige Rolle.<sup>275</sup>

Die Besetzung zeigt eine starke Präsenz von Schlaginstrumenten. Sciarrino verwendet sie nicht nur in ihrer perkussiven Funktion, sondern auch als Klangfarben mit semantischer Funktion. Eine besondere Rolle spielt hier das *Lastro* – eine Art Donnerblech. Dieses ist in der ersten Szene durchgehend leise im Hintergrund zu hören und erzeugt eine kontinuierliche, dynamische Spannung. Es gibt zwei *Log Drums* (hölzerne Schlitztrommeln). Sie werden mit den Einsätzen der Stimmen bzw. des Orchesters synchronisiert und bilden perkussive Zäsuren. Weitere Schlaginstrumente sind zwei große Trommeln, Glocken, ein *Tam Tam* und ein übergroßes *Marimbaphon*, welches jedoch erst am Ende der zweiten und in der dritten Szene Verwendung findet. Interessanterweise haben auch andere Instrumente eine perkussive Funktion wie zum Beispiel das Klavier.

Die Rhythmik ist komplex. Fast jede Zählzeit hat eine unterschiedliche Teilungsweise: Das erste Achtel in der ersten Zählzeit (Taktangabe 3/4) ist durch eine Quintole aus Zweiunddreißigsteln unterteilt, die zweite Zählzeit dagegen durch eine Quintole aus Sechzehnteln. Im zweiten Takt folgt eine Triole, welche durch weitere kleinere Notenwerte unterteilt ist, danach noch einmal eine Quintole. Häufig sind die Linien durch Pausen durchsetzt, sodass der charakteristische Rhythmus einer Quintole oder Triole kaum noch wahrzunehmen ist. Resultat ist ein „irregulärer“ punktierter Rhythmus, der fast einen erzählerischen Charakter besitzt. Es scheint, dass Sciarrino das Ziel verfolgt, einen emotionalen Duktus zu schaffen, der der gesprochenen Sprache in einer stilisierten Form ähnelt und eher einem epischen Charakter als einem lyrischen folgt.

Die Tonstärke ist sehr differenziert, wobei jede motivische Einheit mit *Crescendi* und *Decrescendi* versehen ist. Die leisen Töne werden bevorzugt: Es befindet sich in dem oben genannten Beispiel ein *Decrescendo* aus dem *pp* (im Laufe der Partitur durchaus auch vom *ppp* ausgehend). Das Zeichen *Crescendo dal nulla*, welches sich im zweiten Tempo des ersten Taktes befindet, erfordert eine sehr genaue und allmähliche Entstehung des Klanges aus der Stille, was für die Musik Sciarrinos sehr charakteristisch ist.

Die langsame und ausgedehnte Stimmung der kurzen Einleitung wird von einem dumpfen

---

<sup>275</sup> Zu Sciarrinos modulartige Kompositionsweise vgl. Christian Utz, *Statische Allegorie und »Sog der Zeit« Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici**, S. 37-60.



Schlag unterbrochen. Dieser besteht aus dem Einsatz verschiedener Instrumente: einem extrem kurzen Cluster vom Klavier, einem kurzen Schlag der Log Drum, der großen Trommel, zusammen mit dem Geräusch des Einatmens in die C-Flöte. Der Schlag markiert eine Zäsur, welche den Beginn der ersten Szene „ankündigt“. An dieser Stelle setzt das *Lastro* ein, welches die erste Szene im Hintergrund durchgehend durch einen spannungsgeladenen Wirbel begleitet, wie eine leise, kaum hörbare Drohung. Trotz des abrupten Impulses gibt es keine musikalische Wendung. Die anfängliche, beinahe geheimnisvolle Atmosphäre der Einleitung bleibt bestehen und begleitet gewissermaßen den ersten solistischen Einsatz des Mannes I.

Im Takt 10 setzt die Gesangsstimme des Mannes I mit sehr kurzen Einwürfen ein. Die Stimmführung scheint eher eine Stilisierung der gesprochenen Sprache, als eine Gesangslinie im konventionellen Sinne zu sein. Sie ist der Rhythmik und der Melodik des instrumentalen Motivs der Bratsche ähnlich, sodass eine enge Verwandtschaft zwischen beiden – Gesangs- und Instrumentalstimme – assoziiert wird. Die Beiträge des Mannes sind kurz und schnell, überwiegend in Zweiunddreißigsteln, als traue er sich kaum zu sprechen. Der Einsatz seiner Stimme wird punktuell von kürzesten perkussiven Tontropfen der zwei Klaviere an den hohen und tiefen Grenzen des Registers begleitet. Neben der Funktion, die akustischen Raumgrenzen zu markieren, unterstreichen diese Klänge den penetranten und repetitiven Charakter der Fragen des Mannes.

Dieser erste Teil der Szene entwickelt sich langsam. Für eine längere Dauer (36 Takte) wiederholt der Mann immer wieder denselben Satz: „Nichts. Er kann es mir nicht gestatten.“ Der Mann I bezieht sich mit seinen Worten auf das Verbot des Türhüters, welches in einer undefinierten Zeit zuvor bereits ausgesprochen wurde. Der offene Anfang lässt den Zuhörer in Ungewissheit über die Zeit, die der Mann schon vor dem Tor des Gesetzes verbracht hat. Dieser singt fast mechanisch immer wieder dieselben Worte. Dabei wiederholt er oft das Wort „Niente“ (Nichts), sodass von Anfang an klar ist, dass es sich um eine ausweglose Situation handelt.

Die Stimmführung des Mannes ist von kleinen Intervallen und Glissandi geprägt. Häufig besteht der Gesang aus fallenden Mikrintervallen, wobei der Text rasch skandiert wird. Der gesamte Duktus suggeriert einen emotionalen Zustand der Angst und der Unsicherheit. In der Partitur gibt es verschiedene, sprachliche Anweisungen, die den Gemütszustand des Mannes ausdrücken: An manchen Stellen (beispielsweise im Takt 13) geht die Stimme hoch, der Sänger soll dabei eine „*vocina*“ (kleine Stimme) hervorbringen, als würde sich der eingeschüchterte Mann gegenüber dem mächtigen Türhüter klein machen. An einer anderen Stelle (Takt 50) gibt es dagegen die Anweisung „*alterata*“ (mit einer veränderten bzw. entstellten Stimme), möglicherweise ein Zeichen der Verzagtheit des Mannes. Dort setzt der Mann mit einem tiefen *g* ein

und singt sein vorletztes „Niente“. Zwischen den Einsätzen vergeht relativ viel Zeit, was die Zögerlichkeit des Mannes unterstreicht. Der Vokalstil in diesem Werk wirkt fast immer wie ein Rezitativ, wenn nicht gar wie gesprochene Sprache. Er ist insgesamt abgehackt und von einem unregelmäßigen Rhythmus geprägt. Wie oben erwähnt, scheint es, als wollte der Komponist dem epischen Charakter von Kafkas Vorlage Rechnung tragen.

Die Dynamik ist auch beim Gesang sehr detailliert und verändert sich häufig. Bei jedem Wort des Mannes ist meistens ein *Decrescendo*-Zeichen. Dieses geht aus den verschiedensten Lautstärken hervor, von *mf* bis *ppp*.

Die Orchesterpartie ist sehr verdünnt. Bratschen und Violoncelli spielen die einzigen melodischen Beiträge, die ebenso auf ein Minimum reduziert sind. Sie bestehen meistens aus einem länger ausgehaltenen Ton (g bzw. gis), welcher durch Glissando zur Obersekunde geleitet wird. Die Flöten und die Posaunen produzieren im Hintergrund Atemgeräusche, die im *Crescendo dal nulla* entstehen und mit *Decrescendo al nulla* wieder im Nichts entschwinden. Manchmal erscheinen isolierte, wuchtige Geräusche von der Bassflöte. Von den Violinen erklingen kaum wahrnehmbare „soffi del crine“ im dreifachen *piano* (Reiben des Resonanzkörpers mit dem Bogen). Wie die Atemklänge der Flöten, entsteht aus der Stille heraus ein Wirbel der Großen Trommel und verschwindet wieder in dieser. Einzig und allein bleibt durchgehend der Klang des *Lastros* im Hintergrund bestehen. Die perkussiven Klänge der Klaviere, der Log Drum, der großen Trommel und der Flöte, die den Anfang der ersten Szene markiert hatten, erscheinen immer wieder in proportionalen Abständen (Takte 8, 16, 32, 44) wie ein dumpfer rhythmischer Impuls, der das ganze Stück skandiert und unterschwellig bedrohlich wirkt. All diese Klangelemente haben gleichzeitig einen physikalischen Wert und einen semantischen Aspekt. Sie „beschreiben“ oder besser gesagt, sie schaffen einen musikalischen Raum, in dem z. B. die Signale des Bedrohlichen nicht erwähnt, sondern greifbar gemacht werden. Zugleich entstehen subtile Verbindungen zwischen den Klangelementen, aus denen Symbole und semantische Strukturen hervorgehen. Ein Beispiel ist die Verbindung zwischen der Instrumentalpartie der Bratsche und dem Gesang des Mannes. Durch die Ähnlichkeit der Stimmführung sind diese ein Spiegel des jeweils anderen. Die Musik folgt, wie Christian Utz schreibt, seismografisch den emotionalen Zuständen der Charaktere auf der Bühne. Wie auch in anderen Musiktheaterwerken von Sciarrino wirkt die Musik wie ein „Psychogramm“ der Figuren.<sup>276</sup> Gleichzeitig gestaltet sie den Hörraum als Rahmen, in dem die Handlung stattfindet.

Die Antwort des Türhüters mit seinem „Ora no!“ (Jetzt nicht!) kommt unerwartet (Takt 54). Gewaltige *Multiphonics* in dem Englisch Horn und dem Fagott begleiten seinen Einsatz.

---

<sup>276</sup> Vgl. Christian Utz, *Statische Allegorie und »Sog der Zeit«* Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici*, S. 37-60.

Die Streicher spielen kräftige Flageolett-Tremoli am Steg, während ein sonorer Zweiklang mit Wah-Wah-Dämpfer von den Trompeten und Posaunen erklingt. Große Trommel und Log Drum produzieren sehr kurze und plötzliche Schläge. Der Türhüter präsentiert sich musikalisch wie eine undurchdringliche Mauer. Der Gesamtklang, der ihn „begleitet“, erweist sich als starker Kontrast zu den leiseren Tönen des Mannes. Die Gesangslinie des Türhüters weist große Intervallsprünge auf und ist überwiegend in *forte*. Während die zögerlichen Einsätze des Mannes fast ausschließlich im Auftakt beginnen, wirken die verneinenden Gesten entschieden und fallen meist mit dem Grundschlag des Taktes zusammen (vgl. Abbildung 11).

Die Welt „reich an Klängen“, die den Gesang des Türhüters begleitet, stellt musikalisch die Anziehungskraft des Tores dar, das zum einen eine Erlösung verspricht, zum anderen ein Erschrecken bewirkt, als wäre der volle Klang des Orchesters die Verheißung des Gesetzes: eine Art Paradies aus dem der Mann und gleichzeitig der Zuhörer ausgeschlossen bleibt. Wenn der Mann antwortet, ist die Szene sofort wieder nackt und leer.

Die zwei „Klangwelten“ sind streng getrennt und wechseln sich im Laufe der ersten und zweiten Szene regelmäßig ab. Orchestermotive und bestimmte klangliche Gesten haben die Funktion eines Übergangs zwischen den zwei Klangwelten, wie zum Beispiel das Reiben des Resonanzkörpers in den Violinen oder die melodischen Beiträge der Soloinstrumente (Violoncelli und Bratschen).

Der Gesang des Türhüters ist durch größere Intervallsprünge gekennzeichnet als derjenige des Mannes, welcher sich immer kleinschrittig und durch Glissandi fortbewegt. Es handelt sich jedoch nicht um lyrischen Gesang. Der Türhüter singt ebenso wie der Mann eher rezitativisch. Es handelt sich wiederum um eine Stilisierung der gesprochenen Sprache. Rhythmik und Melodik folgen der Prosodie der gesprochenen Sprache mit deren Hebungen und Senkungen. Die größeren Intervallsprünge untermalen durch ihren Ausdruck den autoritären und starken Charakter des Türhüters. Die Kommentare des Mannes nach den Einwüfen des Türhüters wirken wegen des hohen Kontrastes der beiden Klangwelten jedes Mal überraschend und wegen der dialogisch-dramatischen Struktur des Stückes entfremdend.

Der Mann singt mit absteigenden Glissandi „Dice.“ (Sagt er.) (vgl. Abbildung 11). Damit ist unklar, ob die Szene als ein real stattfindender Dialog oder als eine Erzählung des Mannes zu verstehen ist. Was wäre es dann, was auf der Bühne geschieht: eine Projektion, eine Erinnerung des Mannes? Spielt sich alles in seinem Kopf ab? Diese Fragen bleiben offen und entstehen jedoch wegen der Mischung aus Epik und Musikdrama und aus der Absurdität der Situation heraus.

Der Mann singt, dass das Tor immer offen ist. Er wiederholt mehrmals seine Sätze, wobei

die Worte durch absteigende Mikrointervalle gesungen bzw. fast gesprochen werden. Die gleichen Elemente wiederholen sich: die Atemgeräusche und die melodischen Linien der Violoncelli. Sie spielen das Bratschenmotiv der Einleitung vollständig. Der Mann versucht schüchtern, seinen Wunsch auszudrücken. Er sagt zum Türhüter: „Ich möchte hineingehen.“ Der Türhüter antwortet sofort, begleitet von drohenden *Multiphonics* der Bläser, „Ora no!“ (Jetzt nicht!). Es folgt ein instrumentaler Abschnitt, in dem vereinzelt Gesten des Orchesters vorkommen. Es handelt sich meistens um tiefe Instrumente mit dunkleren Klangfarben. Die Violoncelli spielen kurze melodische Gesten, meistens länger ausgehaltene g bzw. gis, welche durch Glissandi zur Obersekunde gleiten, während von den Posaunen Atemgeräusche zu hören sind. Der Kontrabass spielt einen tiefen, über fünf Takte ausgehaltenen Ton, welcher in einer raschen, schnellen Figuration endet. Der Kontrabass wird durch die Kontrabassklarinetten gespiegelt, welche ebenso einen sehr tiefen Ton mit einer raschen Verzierung am Ende ausführt. Immer wieder betont der Türhüter „Ora no! Forse più tardi.“ (Jetzt nicht! Später vielleicht.). Seine Einwürfe sind rasch und kurz, überwiegend in Zweiunddreißigsteln. Die Begleitung des Orchesters ist charakterisiert von der Präsenz der *Multiphonics* und der Trompete mit Wah-Wah-Sordine. Die Einwürfe des Türhüters werden durch kurze Schläge der Schlaginstrumente und perkussive Cluster des Klaviers begleitet.

Fl. in Do

Fl. c. in Sol

Fl. b. in Do

C. i.

Fg. 1.

Cr. 1. in Fa

Cr. 2.

Trb. in Do

Trbn.

Pf. 1.

Pf. 2.

Log dr. 2.

La.

G.C. 1.

G.C. 2.

L'Uomo 1.

L'Usciere

Vni I

Vni II

Vle uniti

1° solo

Vc.

gli altri

Cb.

di - ce di - ce

O - ra no For - se pi-ù tardi

pizz. pont. I

pizz. pont. II

sul pont.

pizz. pont. (III)

RTC - 3104

Abbildung 11: S. Sciarrino, *La porta della legge*, Szene I, T. 54-57. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Für ein längeres Segment (Takte 54-102) wiederholt sich der ständige Wechsel zwischen Bitte

und Verbot mal mit größeren zeitlichen Abständen, mal dichter aufeinander folgend. Musikalisch erweist sich dieser Wechsel als eine Art Klangkontrast in Dichte und Lautstärke. Die Einsätze des Türhüters dienen quasi als Fenster, das eine neue, unbekannte Landschaft eröffnet, zugleich hören sie sich wie eine klangliche Mauer an, welche den Mann und den Zuhörer von der Welt jenseits des Tores ausgeschlossen hält. Der Türhüter wiederholt seine kurzen rabiolen Ausbrüche – „Jetzt nicht!“, „Vielleicht später.“ – mit Begleitung des gesamten Orchesters. Die Art und Regelmäßigkeit der Wiederholung und die Zeit, die zwischen den Sätzen verstreicht, verleihen dem Ganzen eine mechanische Wirkung. Der Türhüter verkörpert musikalisch die Unmenschlichkeit des bürokratischen Apparates. Die Spannung des Dialoges wird auch durch den regelmäßigen Einsatz der Pausen verstärkt:

Mann I: „Ich möchte hineingehen.“

Türhüter: „Jetzt nicht.“

Es folgt ein voller Takt Pause.

Mann I: „Ich bestehe darauf.“

Türhüter: „Jetzt nicht.“

Wieder ein voller Takt Pause.

Mann I: „Ich bestehe darauf.“

Türhüter: „Später!“

Nun folgt eine Pause einer halben Note.

Mann I: „Ich möchte.“

Der Teil mit der Bitte des Mannes und dem Verbot des Türhüters erstreckt sich für die Dauer von 52 Takten. Das Orchester wird bei den Einsätzen des Türhüters zusätzlich durch den zunehmenden Einsatz verschiedener *Multiphonics* verstärkt. Wie bei Kafka bildet der Austausch zwischen dem Mann und dem Türhüter den Kern der Handlung. Die Musik macht jedoch im Vergleich zum literarischen Werk zwei Dinge möglich. Zum einen die tatsächliche Wiederholung der Bitten, wobei diese in der Erzählung nur angedeutet werden können, zum anderen wird die Zermürbung durch das ständige Fragen und anschließende Verbot greifbar.

Es folgt eine längere Passage, in der der Mann eine Art des obsessiven Monologs hält. Er wiederholt hartnäckig und mechanisch den Satz: „Ich möchte hineingehen. Ich bestehe darauf“ (T. 103 bis 153). Die Wiederholungen folgen einander in sehr engen Abständen. Die Worte werden in absteigenden Glissandi (Mikrointervalle) gesungen und von kurzen Tontropfen des Klaviers begleitet, die jeweils tief und hoch am Rande des Ambitus des Instrumentes erzeugt gespielt werden. Im Orchester sind isolierte klangliche Gesten zu hören. Die Violoncelli spielen

melodische Beiträge mit dem Motiv der Einleitung. Manchmal sind jedoch die Worte eng aneinander gesprochen, mit der Begleitung der Tontropfen der Klaviere. Wenn die Wortwiederholungen immer enger werden, lassen die perkussiven Klänge der Klaviere die Stimme unregelmäßig und zögerlich wirken.<sup>277</sup> Dieser Abschnitt ist klanglich so dicht gestaltet, dass die Wiederholungen sich fast krankhaft und obsessiv anhören. Hier wird auch klar, was Sciarrino meint, wenn er das Werk als ein „Stillicidio di parole“ (Tröpfeln der Wörter) beschreibt.<sup>278</sup> Das Bild des Tröpfelns steht für die monotone und ständige Wiederholung und hat zusätzlich eine klangliche Assoziation. Tropfen für Tropfen fällt das Wasser nieder und kann zermürben und wahnsinnig machen. Im übertragenen Sinne steht der italienische Ausdruck „Stillicidio“ für eine monotone Situation, die Beklemmung hervorruft. Mit „Stillicidio“ ist auch die Wasserfolter gemeint, bei der das Wasser kontinuierlich und langsam auf die Stirn des Opfers getropft wurde, sodass dieses nach und nach eine Qual hervorruft. Die enge Wiederholung und die Tontropfen der Klaviere, verstärkt durch die Log Drum, machen diese Atmosphäre des „Stillicidio“ (Tröpfelns) hörbar und fühlbar (vgl. Abbildung 12).

---

<sup>277</sup>Für eine Erläuterung der Hauptmerkmale Sciarrinos Gesang vgl. u. a. das Vorwort zu dem Werk *12 Madrigali* (Raitrade 2008), sowie: Salvatore Sciarrino im Gespräch mit Paolo Petazzi, in: Programmheft der Uraufführung von „Luci mie traditrici“ (Die tödliche Blume), Schwetzingen Festspiele 1997, S. 36-40.

<sup>278</sup>Vgl. F. Gentile, *Intervista al compositore italiano Salvatore Sciarrino. Kafka e l'incubo italiano*.

110

Fl. in Do

Fl. c. in Sol

Fl. b. in Do

C. i.

Cl. cb. in Sib

Fg.

Cr. 1. in Fa

2.

Trb. in Do

Trbn.

Pf. 1.

Pf. 2.

Log dr. 1.

La.

L'Uomo 1.

in - - - sisto insisto vorre-i vorre-i en- - trare vorre-i vorre-i vorre-i entrare,

Vni I

Vni II

Vle

Vc. 1° solo

Cb.

RTC - 3104

Abbildung 12: S. Sciarrino, *La porta della legge, Szene I, T. 108-110.* © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Die hartnäckigen, wenn auch schüchternen Versuche des Mannes werden punktuell durch die



negative Antwort des Türhüters – „Jetzt nicht!“ – verworfen. Die *Multiphonics*, welche die Gesten des Türhüters begleiten, wirken dabei wie eine brutale, fast physische Zurückweisung. Langsam steigert sich der Grad der Frustration des Mannes, der sich die Erlaubnis für einen späteren Eintritt immer noch erhofft. Gerade diese Spannung zwischen Hoffnung und Enttäuschung zerrt an seinen Nerven. „Forse“ (Vielleicht) sagt der Türhüter und erhält durch diesen immer wieder erzeugten Hoffnungsschimmer weitere Macht über den Mann. Auch musikalisch wird die Spannung hörbar: Lang angehaltene Pfeiftöne der Geigen hören sich eindringlich und metallisch an. Diese hoch instabilen Klänge am Rande der Hörbarkeit begleiten den allmählichen physischen und psychischen Niedergang des Mannes. Sie könnten sinnbildlich für seine schwindenden Sinne – Gehör und Sicht – stehen und zugleich für seine deutlich werdende geistige Verwirrung. Sie erklingen zunehmend in der Sterbeszene sowie in der zweiten Szene. Diese Klänge werden von Sciarrino mehrfach eingesetzt, als der Mann kurz vor seinem Tod schreit: „Alles wankt, die Welt wankt!“ Es liegt nahe, dass der Komponist bereits hier einen Verweis auf das spätere Ende setzen will. Solche Vorwegnahmen der Musik stehen im Sinne der Zirkularität des Werkes. Die wiederkehrenden musikalischen Figuren unterstreichen die Unausweichlichkeit der Situation, welche keine Fortentwicklung findet, sondern in sich selbst kreist.

Im ganzen Werk ist die Anzahl der Einsätze des Türhüters im Vergleich zu denjenigen des Mannes gering. Das ist möglicherweise ein Grund, weshalb der in Klammern gesetzte Untertitel des Werkes „Gleichsam ein kreisender Monolog“ heißt. Sciarrino hat vorwiegend die direkte Rede des Türhüters aus Kafkas Erzählung wörtlich übernommen. Die Passage, in welcher der Türhüter den Mann provoziert und gleichzeitig mit der Erwähnung der anderen Türhüter bedroht, wird bei Sciarrino besonders betont (vgl. T. 134 bis 209). An dieser Stelle tritt der Machtmissbrauch des Türhüters deutlich zutage. In der Erzählung Kafkas sagt der Türhüter, dass er nicht einmal den Anblick des dritten Türhüters ertragen könne. Bei Sciarrino heißt es dagegen, dass es ihm nicht einmal gelänge, mit dem dritten Türhüter zu sprechen. Vielleicht wollte der Komponist die fast religiös-mystischen Komponenten der Erzählung Kafkas an dieser Stelle etwas mildern und das Gewicht mehr auf die sozialkritischen Aspekte gegenüber den Machtmissbräuchen der Bürokratie legen.

Der Abschnitt bei Kafka, in dem der Mann sich vorbeugt, um in das Innere des Tores hineinzuschauen, ist bei Sciarrinos Libretto in die direkte Rede umgeschrieben worden. Der Mann wiederholt drei Sätze: „Das Tor ist immer offen“, „Ich schaue heimlich in die Öffnung hinein“ und „Der Türhüter lacht“. Die Szene ist im Vergleich zu dem Erzähltempo des Kafkaschen Textes relativ lang (75 Takte) und geschieht fast in Zeitlupe. Am Anfang singt der Mann wieder mit kurzen, isolierten Sätzen, die in relativ großem Abstand zueinander stehen. Im Hintergrund sind Atemklänge und Zweiklänge gemischt mit Blasgeräuschen der Flöten zu hören. Periodisch

erklingen die gleichen Figurationen: ein sich auf zwei Takte erstreckendes Wirbeln der Großen Trommel, das Reiben des Resonanzkörpers in den Violinen, die kurzen perkussiven Klänge von den Klavieren, der Log Drum, der Großen Trommel und dem Einatmen in das Mundstück der Flöte. Die Klangelemente der Einleitung erscheinen wieder vollständig und erhalten durch die Verbindung mit dem szenischen Geschehen einen semantischen Aspekt; sie verkörpern die Sehnsucht des Mannes nach dem Tor, seine Einsamkeit, die Rätselhaftigkeit und die Bedrohlichkeit der Situation.

Ab Takt 141 erscheint zum ersten Mal ein neues Klangelement: ein langer, tiefer, drohender Liegeklang der Kontrabässe, der sich über mehrere Takte hinweg erstreckt, sowie ein lang ausgehaltener Ton der Kontrabassklarinetten, welcher in einer Art Verzierungsfloskel endet. Sciarrino führt neue Klangelemente ein oder stellt neue Varianten bestehender Elemente vor, oft als Reminiszenz oder Antizipation von Ereignissen.<sup>279</sup> In diesem Fall handelt es sich um eine Verschärfung der lauenden Bedrohung, die das ganze Stück durchzieht, und gleichzeitig könnte es eine Vorwegnahme des kommenden Untergangs des Mannes sein.

Der Mann, in der Funktion des Erzählers, beschreibt seine eigenen Handlungen („sbircio nel vano“) und das Lachen des Türhüters („il guardiano ride“). Er wiederholt mehrmals die Sätze in der von Sciarrino typischen „sillabazione scivolata“. Die fluchtartigen Wiederholungen, welche sich fast wie Zögerlichkeit anhören, geben die eingeschüchterte Art des Mannes zutreffend wieder. In der Partitur ist die Stimmführung des Mannes durch die Anweisung „vocina“ gekennzeichnet, eine Art Falsett, die seinen machtlosen und hilflosen Zustand noch eindrücklicher macht.

Unmittelbar danach setzt die Stimme des Türhüters ein. Er fordert den Mann spöttisch auf, es zu versuchen, durch das Tor einzutreten. Zudem droht er dem Mann, indem er die vielen Türhüter, einer mächtiger als der andere, erwähnt. Seine mehrmals rasch wiederholten Aufforderungen „Provi!“ („Versuchen Sie es!) verleihen seiner Stimme eine mechanische Wirkung, die auch in der Inszenierung von Johannes Weigand durch mechanisch wirkende Gesten übernommen wird. Die Assoziation mit einer Maschine lässt den Türhüter noch unmenschlicher wirken. Wie bereits erwähnt, steht seine Figur letztlich für eine menschenverachtende bürokratische Maschinerie. Der Türhüter und sein höhnisches Lachen über den Versuch des Mannes, in das Tor hineinzugehen, verleihen dem Ereignis eine noch erschreckendere Atmosphäre.

Die vokalen Gesten des Türhüters sind sprunghaft und laut. Kürzeste Impulse und perkussive Schläge setzen synchron mit seiner Stimme ein und erklingen exakt an der Stelle wieder, an der sein Beitrag aufhört. Länger anhaltende *Multiphonics* in *fortissimo* begleiten die Stimme

---

<sup>279</sup> Vgl. Christian Utz, Statische Allegorie und »Sog der Zeit« Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici*, S. 37-60.

des Türhüters, diesmal mit dem Einsatz eines zweiten Fagotts und der Oboe. Die eindringlichen, rasch ab- und aufsteigenden Glissandi mit Tremolo in den Violinen verleihen seiner Stimme einen zusätzlich gewaltigen Klang am Rande der Erträglichkeit. Seine wiederholten Aufforderungen „Versuchen Sie es!“ werden dagegen von kurzen, fast perkussiven *Multiphonics* begleitet. Der Mann wird von den musikalischen Gesten des Türhüters regelrecht gedrängt. An dieser Stelle der Partitur ist wiederum zu beobachten, wie präzise Sciarrino mit den verschiedenen Stimmen (Orchester und Sänger) arbeitet, vor allem im Hinblick auf Rhythmus und die Verteilung der Stimmen im Hörraum: Die Übergänge zwischen den einzelnen Gesten verlaufen hier fast lückenlos. Sie geschehen mit höchster Präzision und äußerst komplexen Rhythmen (ab Takt 153).

Unmittelbar nachdem der Beitrag des Mannes aufhört, setzt die Stimme des Türhüters wieder ein, an die sich darauffolgend wiederum direkt die Stimme des Mannes anschließt, und zwar an der ersten Sechsdreißigstel der dritten Zählzeit in Takt 154. Die kurzen Sätze des Mannes, teilweise einzelne Worte, werden durch den melodischen Beitrag des Solovioloncellos verbunden. In der letzten Sechzehntel desselben Taktes setzt der Kontrabass mit einem angehaltenen tiefen Ton ein. Der Beitrag endet im übernächsten Takt auf der ersten Zweidreißigstel der ersten Zählzeit. Exakt übereinstimmend, erklingt ein kurzer, perkussiver Schlag von den Klavieren und der Log Drum, ebenso für die Länge einer Zweidreißigstel. Die Orchesterstimmen überlappen sich polyrhythmisch. Es setzt die typische Begleitung des Türhüters ein, sobald dieser singt. Unmittelbar danach, und zwar auf der ersten Sechzehntel des nächsten Taktes, setzt die Stimme des Mannes mit der für ihn typischen Orchesterbegleitung ein: melodische Beiträge der Streicher, Atemklänge, Tontropfen des Klaviers oder Reiben des Resonanzkörpers der Streicher.

155

Ob.

C. i.

Cl. ch.  
in Sib

Fg. 1.

Fg. 2.

Cr.  
in Fa

Trbn. 1.

Pf. 1.

Pf. 2.

Log dr. 1.

Log dr. 2.

La.

G.C. 1.

L'Uomo 1.

(vociina)  
ri-de

L'Usciere

Se L'attira tanto se L'attira provi provi passare provi

Vni I

sul pont.

Vni II

sul pont.

Vle

pizz. pont. III

IV

1° solo Vc.

pizz. pont. I

gli altri Vc.

Cb.

(f.c.)

arco sul tasto V

RTC - 3104

Abbildung 13: S. Sciarrino, *La porta della legge, Szene I, T. 153-155*. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Auf diese Weise verwebt Sciarrino die zwei Klangwelten ineinander, jedoch bleibt die Trennung klar. Die häufigen kurzen Pausen im klanglichen Fluss und die unterschiedlichen Unterteilungen der Zählzeiten in Quintolen, Triolen und Septolen ergeben ein unregelmäßiges Metrum. Beim Hören ist es schwierig zu erkennen, welche Taktart bzw. welches Metrum verwendet wird. In der Partitur findet regelmäßig ein Wechsel zwischen 4/4 und 3/4 Takt statt. Durch die verschiedenen Teilungsweisen desselben Zeitintervalls und die Verwendung von Quintolen und Septolen, deren charakteristischer Rhythmus durch die Pausen nicht mehr erkennbar ist, ergibt sich kein festes Betonungsmuster. Die Musik fließt frei. Dieselbe Zählzeit wird zunächst durch Triolen geteilt, dann durch eine Quintole, wobei die einzelnen Proportionen zusätzlich in divisive Gruppen geteilt werden. Es ergibt sich eine Rhythmik/Melodik ohne festes Betonungsmuster.

Takte 186 bis 210 sind eine Wiederholung, wenn auch mit Variationen der vorangegangenen 153 bis 172 Takte. In der zweiten Wiederholung der Sequenz wirkt die Erzählung über die anderen Türhüter durch die verstärkte Orchestrierung noch abschreckender. Die Musik scheint die Aktion des Mannes, das vorsichtige Hineinbeugen und die Verspottung durch den Türhüter wiederzugeben, insbesondere in einem instrumentalen kurzen Abschnitt, in dem sich die Tonkaskaden der Posaunen mit Wah-Wah-Dämpfer wie ein lautes, höhnisches Lachen anhören (Takt 166 und Takt 201).

Die klangliche Steigerung und Fülle des Orchesters finden in der Regie von Johannes Weingand durch das immer größer und bedrohlicher werdende Tor eine Widerspiegelung. Während der ersten Szene erscheint im Hintergrund, aus der Dunkelheit heraus, die Silhouette des Tores. Durch das Wachstum wirkt sie mit ihrer Präsenz wie ein Gespenst hinter den beiden Männern (siehe Abbildung 14). Sie wird zunehmend größer, bis sie schließlich den ganzen Hintergrund der Bühne ausfüllt.



Abbildung 14: Bild aus der Video-Aufnahme von *La porta della legge*. Nationaltheater Mannheim. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Während der gesangliche Ausdruck des Türhüters über das gesamte Werk hinweg sehr ähnlich bleibt, umfasst die Stimme des Mannes ein weitaus vielfältigeres Spektrum an Ausdrucksformen. Diese Besonderheit lässt den Charakter des Mannes doch komplexer erscheinen als den des Türhüters. Seine Stimme reicht von Bariton bis Falsett, manchmal bricht sie in Schreie aus, manchmal wird sie so klein wie eine Kinderstimme (*vocina*). An einigen Stellen ist ein tonloses Sprechen durch die Partitur vorgeschrieben, welches Sciarrino bereits in *Luci mie traditrici* (1997) verwendete.

Von Takt 210 bis 222 wiederholt der Mann mit einem tonlosen Sprechen (Abbildung 15) den Satz „È una difficoltà imprevista.“ (Es ist eine unvorhergesehene Schwierigkeit.), während die Violoncelli das Grundmotiv des Anfangs variiert spielen, zusammen mit einem länger angehaltenen Ton aus den tiefsten Saiten der Kontrabässe. Dabei werden die Worte in unterschiedlicher Reihenfolge und Geschwindigkeit ausgesprochen.

Fl. c. in Sol  
Trb. in Do I.  
Pf. I.  
Log dr. I.  
La.  
L'Uomo I.  
Vni I  
Vni II  
Vle  
1° solo Vc.  
gli altri

prende Flauto in sol  
difficoltà imprevista  
difficoltà imprevista  
so - no qui apposta  
IV tasto  
IV tasto

**220**

La.  
G.C. 2.  
L'Uomo I.  
Vni I  
Vni II  
Vle  
1° solo Vc.  
gli altri

È una difficoltà imprevista  
IV tasto

RTC - 3104

Abbildung 15: S. Sciarrino, *La porta della legge*, Szene I, T. 216-221. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Es wurde oben von einer zunehmenden Beklemmung und sogar einer Bewusstseinsverwirrung

des Mannes gesprochen, die eine Entsprechung in Kafkas Text findet. Immer weniger konzentriert sich der Bittsteller auf das eigentliche Ziel und sieht stattdessen im Türhüter das einzige Hindernis. Die längeren Passagen, in denen der Mann obsessiv Worte und kurze Sätze wiederholt, können als ein Ausdruck dieser geistigen Verwirrung interpretiert werden. Ab Takt 230 wiederholt der Mann „Ich fixiere den Türhüter.“ für die Länge von 27 Takten, wobei er die Worte in verschiedener Reihenfolge permutiert, wie ein obsessives Gemurmel, das manchmal in einem plötzlichen Aufschrei endet.

In diesem Teil der Szene wird sehr deutlich, warum Sciarrino den Untertitel „Fast ein kreisender Monolog“ gewählt hat, denn es handelt sich von Takt 210 bis 389, d. h. ab der Mitte bis fast zum Ende der Szene ausschließlich um einen Monolog des Mannes. Der Türhüter ist zwar ständig präsent, jedoch nur durch das Orchester vertreten. Im Takt 241 erklingt zum Beispiel ein instrumentaler Ausbruch des gesamten Orchesters ohne seine Stimme. Die Posaune und die Hörner geben den Gesang des Türhüters wieder, als würden seine drohenden Worte in den Ohren des verwirrten Mannes immer wieder in der Form einer musikalischen Erinnerung widerhallen (vgl. Abbildung 16).



RTC - 3104

Abbildung 16: S. Sciarrino, *La porta della legge, Szene I, T. 241-243*. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Die klangliche „Welt“, die den Türhüter und das Tor symbolisiert, erklingt wie eine drohende

Mahnung im Gedächtnis des Mannes. Ab Takt 270 beginnt der Mann, seine Geschichte in längeren zusammenhängenden Sätzen zu erzählen: „Er hat mir einen Schemel angeboten. Seit Jahren sitze ich dort, ich bin müde; er unterzieht mich kleinen Verhören, informellen Fragen, wie sie die großen Herren stellen. Von Zuhause war ich mit einem großen Gepäck abgereist [...]“. Die Stimmführung hat hier mit länger ausgehaltenen Noten in *messa di voce* und Ketten von Portamenti mehr die Form eines Kunstgesanges. Dennoch folgt die Stimmführung weiterhin der Prosodie der gesprochenen Sprache mit ihrem unregelmäßigen Rhythmus und der mikrotonalen Fluktuation der Tonhöhe. Der Mann klagt über sein Schicksal: „Da anni, anni mi ci siedo. Stanco, sono stanco.“ (Seit Jahren sitze ich auf den Schemel. Müde, ich bin müde.) Das Orchester ist an dieser Stelle sehr verknappt, zunächst mit vielen Einsätzen der Solovioloncelli mit den Variationen des Grundmotivs und Atemklängen in den Blasinstrumenten. Danach, ab Takt 296, mit viel Kommentar der Kontrabassklarinetten im Dialog mit tiefen drohenden Klängen der Kontrabässe. Die Kommentare der Kontrabassklarinetten nehmen das Grundmotiv wieder auf, zerlegen und erweitern es, meist mit rhythmischen Variationen. Zwischen Kontrabass und Kontrabassklarinetten bildet sich eine Art dialogisches Zusammenspiel, welches die Stimme des Mannes in gewisser Weise musikalisch widerspiegelt. Viel mehr als nur eine Begleitung zu sein, scheinen sich die Instrumentalstimmen wie weitere „Charaktere“ auf der Bühne zu verselbständigen bzw. wie eine Vervielfachung des Sängers. Sie scheinen die Rolle von „sprechenden Instrumenten“ zu haben.

Ab Takt 341 beschreibt der Mann das Erleben seiner zunehmenden Schwäche. Ihm wird nun bewusst, sich mehr und mehr dem Tod zu nähern. Das Grundmotiv der Einleitung (Takte 1 bis 8) kehrt vollständig in der Stimme der Kontrabassklarinetten zurück (Takte 310-311). Somit wird ein Hinweis auf die Einleitung hergestellt und die Zirkularität des Werkes bestärkt. Die erste Solobratsche, die zu Beginn des Stückes das Grundmotiv ausgeführt hat und in der Szene hauptsächlich von den Violoncelli ersetzt wurde, setzt im Takt 309 wieder ein. Ihr und zunehmend der Kontrabassklarinetten werden wieder die Solobeiträge (variiertes Grundmotiv) zugeschrieben.

Nun hat die Geistesverwirrung des Mannes ihren Höhepunkt erreicht. Er stellt fest, dass er wieder zum Kind wird („ridivento bambino“) und ertappt sich dabei, die Flöhe im Pelzmantel des Türhüters zu bitten („Vi prego pulci aiutatemi a far cambiare idea all'usciera.“). Sein Gesang hat jetzt den Ausdruck eines kindlichen Singsangs, welcher aus einer Kette von Portamenti besteht (vgl. Abbildung 17).

Trb. in Do

Trbn.

La.

G.C. 2.

L'Uomo I.  
fa - te cambia-re i dea all'uscire vi pre - go pul - ci fa - te cambia-re i-

Vni I

Vni II

Cb.

**330**

Fl. in Do

Fl. c. in Sol

Fl. b. in Do

Cl. cb. in Sib

Trb. in Do I.

Trbn.

La.

L'Uomo I.  
- dea all'uscire vi pre - go pul - ci a - lu - ta - te - mi a i u -

Cb.

RTC - 3104

Abbildung 17: S. Sciarrino, *La porta della legge*, Szene I, T. 326-332. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Der Verfall des Mannes bis hin zu seinem Tod wird von neuen Klangelementen im Orchester

begleitet. Ab Takt 352 beginnt das Solovioloncello flirrende, aufsteigende Flageolett-Glissandi zu spielen, zunächst kurze, später längere und steile Glissandi. Auffallend ist die enge Beziehung zwischen der Stimme des Mannes und seinem Körper. Mit dem Altern des Mannes geht ein körperliches Erstarren einher, was musikalisch dadurch ausgedrückt wird, dass das Singen zunehmend verhindert wird. Das körperliche Erstarren des Mannes endet schließlich mit seinem Tod. Er steht auf dem Boden und sagt, dass er nun alles undeutlich sehe und nur noch den Schimmer des Tores in der Dunkelheit erkennen könne (Takte 345 bis 353). Die Stimme bewegt sich meist in abfallenden mikrotonalen Schritten. Manchmal werden die Noten auf den ersten Silben länger gehalten und von Verzierungen mit Portamenti und Intervallsprüngen gefolgt. An einigen Stellen scheint es, als ob er Schwierigkeiten hätte, überhaupt weiterzusingen. Lautlose Konsonanten sowie Glottisschläge sind zu hören (vgl. Takt 361, 378-379). Häufig wechselt er drastisch die Register von den tieferen Noten bis hin zu einer „vocina“ im Falsett (Takte 395-399). Es gibt Anweisungen wie „sfiatando“ (außer Atem kommen, T. 400), „sonoramente ridendo“ (laut lachend, Takt 421) sowie „bocca chiusa“ (mit geschlossenem Mund), bei denen Geräusche mit Gesang gemischt werden. Der Gesang entsteht aus einer engen Beziehung zwischen Stimme und Körper mitsamt seinen affektiven, physiologischen und motorischen Prozessen. Sie affizieren den ganzen Körper, welcher sich in Kontorsionen krümmt, in Lachen ausbricht und schließlich ganz plötzlich verstummt. Die Szene kulminiert mit der letzten Frage, die der Mann dem Türhüter stellt, und zwar warum, wenn alle nach dem Gesetz streben, niemand außer ihm während der gesamten Zeit zum Tor des Gesetzes gekommen ist. Während die klangliche Welt des Mannes mit ihm langsam „abstirbt“, wird der klangliche Raum wieder vom Türhüter und seiner lauten Orchesterbegleitung gefüllt: „Qui nessuno poteva entrare, la porta era destinata solo a te.“ (Hier konnte niemand eingelassen werden, das Tor war nur für dich bestimmt.).

#### 4.4.2 Zweite Szene

Mit der Ankündigung des Türhüters, das Tor nun nach dem Tod des Mannes zu schließen, wird die erste Szene beendet. Der Türhüter wiederholt mehrmals, jedoch mit Abstand von zahlreichen Takten den Satz „Ich gehe jetzt.“. Nach dem letzten „Vado.“ (Ich gehe.) wird die Szene plötzlich beendet. Durch einen abrupten Wechsel findet sich der Zuhörer in der zweiten Szene wieder. Die klangliche Landschaft ist wie am Anfang der ersten Szene ziemlich karg und hat sich durch den Einsatz von äolischen Klängen in den Flöten verändert. Das „Lastro“, welches wie ein spannungsgeladenes Wirbeln in der ganzen ersten Szene im Hintergrund zu hören war, bleibt in der zweiten Szene aus. Stattdessen wirken die kaum wahrnehmbaren, ganz labilen und

hohen äolischen Klänge wie ein kontinuierliches leises Surren. Der zweite Mann (Mann II) befindet sich vor dem Tor des Gesetzes.

Ebenso wie Mann I bekommt er keine Erlaubnis vom Türhüter, in das Tor einzutreten. Die zweite Szene besteht aus 419 Takten und ist somit 44 Takte kürzer als die erste. Sie ist eine Wiederholung der ersten Szene mit Abweichungen im Text und in der Orchestrierung. Beim ersten Höreindruck ist der Rezipient im Allgemeinen jedoch unsicher, inwieweit die zweite Szene mit der ersten übereinstimmt, was an der Tatsache liegt, dass in der Hörerfahrung die Unterschiede und die Parallelen zwischen den Szenen im Nacheinander nicht unmittelbar zu erkennen sind. Diese Übereinstimmungen, schreibt Sciarrino, sollen mehr auf einer unbewussten, als auf einer bewussten Ebene bei den Zuhörern wirken.<sup>280</sup> Bei einem genauen Vergleich ist jedoch festzustellen, dass der größte Teil der Szene tatsächlich eine detailgetreue Übernahme der ersten ist. Wie aus dem Manuskript hervorgeht, hat Sciarrino jedoch einige Orchesterstimmen, wie zum Beispiel die Violoncelli der ersten Szene systematisch durch Bratschen ausgetauscht, die Stimme des Mannes eine Oktave nach oben transponiert und den Text verändert bzw. umformuliert. Seine Variationen bestehen somit vor allem in den Veränderungen der Klangfarben, der Schwerpunkte und der Wortwahl des Textes.

Am Anfang befindet sich jedoch ein längerer neu komponierter Abschnitt, wenn auch als „Paraphrase“ der ersten Szene (Takte 467 bis 481). Dies ist auch in seinem originalen Manuskript zum Werk „La porta della legge“ deutlich zu erkennen.<sup>281</sup> Der auffällige Unterschied ist hier, dass die *Multiphonics* von den Bläsern als Reminiszenz schon vor dem Einsatz des Türhüters im Orchester erklingen, während diese in der ersten Szene genau mit den Einsätzen des Türhüters übereinstimmen. Die Posaune übernimmt die Gesangslinie des Türhüters aus der ersten Szene, an welcher er antwortet: „Jetzt nicht. Später vielleicht.“ Somit erhält die Orchesterstimme die Funktion einer bedrohlichen Ankündigung bzw. einer musikalischen „Erinnerung“ an den Türhüter (vgl. Abbildung 18).

Die Veränderungen, die sich in der zweiten Szene befinden, bestehen meistens aus dem Austausch von Stimmen und den Veränderungen der Klangfarben. Im Allgemeinen ist die Tendenz festzustellen, dass in der zweiten Szene eher hohe, flirrende Töne verwendet werden, im Gegensatz zu den tiefen, dunklen Klangfarben, die in der ersten Szene dominant sind.

---

<sup>280</sup> Vgl. Salvatore Sciarrino, *La porta della legge* (Quasi un monologo circolare), Vorwort zur Partitur, S. IV.

<sup>281</sup> Das Manuskript befindet sich in der Sammlung „Salvatore Sciarrino“ in der Paul Sacher Stiftung in Basel.

475

Fl. in Do

Fl. c. in Sol

Fl. b. in Do

Cl. b. in Sib

Cl. cb. in Sib

1.

2.

Fg.

1.

2.

Cr. in Fa

1.

2.

Trb. in Do

1.

2.

Trbn.

1.

2.

Pf. 1.

Pf. 2.

Log dr. 2.

G.C. 1.

L'Uomo 2.

Vni I

Vni II

Vle

Vc.

Cb.

prende Flauto in sol

Glie - lo chiedo -gni giorno

Anche oggi. Lo

pizz. pont. I

pizz. pont. III

pizz. pont. III

RTC - 3104

Abbildung 18: S. Sciarrino, *La porta della legge*, Szene II, T. 475-477. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma. Die Posaune übernimmt den Gesang des Türhüters.

In der ersten Szene drückt sich Mann I bruchstückhaft mit vereinzelt Satzbrocken aus. Er

wiederholt mehrmals Worte oder kurzsilbige Sätze wie „Niente.“ (Nichts.) oder „Non può.“ (Er kann nicht.). Mann II drückt sich dagegen durch artikulierte und fließende Sätze aus. Mann II hat eine deutlichere Ausdrucksweise als Mann I. Seine Figur hat melancholischere Züge und wirkt resignierter als Mann I. Im Gegensatz zu Mann I ist sein Gesang an vielen Stellen lyrisch. Zum Beispiel, als er mit einer verzierten Gesangslinie den Satz „Lui ride.“ (Er lacht.) singt. Anstatt der lang ausgehaltenen tiefen Töne der Kontrabässe der ersten Szene, die als musikalische Figuren immer wieder auftauchen, sind hier lang ausgedehnte, metallische Pfeiftöne von den Violinen zu hören, die in Verzierungen und mikrotonal fallenden Schritten enden. Im folgenden Zitat beschreibt Sciarrino die Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Szene:

„Zwischen dem Leben des ersten Mannes und dem des zweiten (und dem seltsamen Finale zu zweit) gibt es kleine und große Unterschiede. Aus den Regeln dieser Unterschiede entsteht die psychologische Farbigkeit. Das, was beim ersten Mal fließt, ist beim zweiten Mal blockiert und umgekehrt. Diese Unterschiede sind nicht parallel hörbar, sondern nur in den aufeinanderfolgenden Sequenzen, damit unsere Erinnerung und unsere Zweifel zusammenkommen und sich vermischen.“<sup>282</sup>

Während in der ersten Szene Mann I den Versuch unternimmt, den Türhüter noch mal zu bitten, und sich ein scharfer Dialog zwischen dem Bittsteller und dem Türhüter ergibt, erzählt Mann II lediglich, dass er den Hals streckt, um in das Innere des Tores zu schauen, und der Türhüter dabei lacht. Die Singlinie des Türhüters aus der ersten Szene wird wiederum als „musikalisches Motiv“ von der Posaune übernommen. Die zweite Szene besitzt viel mehr als die erste den Charakter eines Monologes. Mann II erzählt seine Geschichte, während der Türhüter meistens schweigt. Seine Präsenz wird meist durch die melodischen Beiträge der Posaune hervorgerufen. Ab Takt 518 beginnt eine Sektion, die dem Abschnitt der ersten Szene entspricht, als Mann I eindringlich und mechanisch „Vorrei entrare.“ (Ich möchte hineingehen.) wiederholt. In der zweiten Szene repetiert Mann II „Lui ride.“ (Er lacht.). Während Mann I obsessiv und mechanisch „Vorrei entrare, insisto.“ (Ich möchte hineingehen, ich bestehe darauf.) wiederholt, als ob sein Insistieren das erhoffte Resultat bringen würde, ist sich Mann II der Situation und seiner

---

<sup>282</sup> Salvatore Sciarrino, *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)*, Vorwort zur Partitur, S. IV, Originaltext: „Fra la vita del primo uomo e quella del secondo (e il curioso finale a due) una singolare statistica della mente regola il colorito emozionale, distribuisce frasi forse uguali e forse no. Una comparativa drammaturgia testuale e musicale fra due le parti, fra due e più vite. Ciò che la prima volta induce ansia che rimugina se stessa, scorre invece la volta successiva; e viceversa ciò che fluiva si inceppa e ora si dispiega innanzi a noi nella sua realtà rappresentativa. Il parallelismo avviene qui non tra dimensioni simultanee bensì fra episodi posti in sequenza, e dunque lontani, affinché la memoria e il dubbio possano interferire reciprocamente e mescolarsi.“

Hilflosigkeit schon zu diesem Zeitpunkt bewusst: „Non so che fare, lui ride, sono stanco.“ (Ich weiß nicht, was zu tun ist. Er lacht. Ich bin müde.). In der zweiten Szene hebt Sciarrino die spöttische Haltung des Türhüters mit seinem Hohngelächter hervor. Das Orchester ist deutlich durch den Einsatz von heftigen Posaunenausrufen und durch chromatisch auf- und absteigende Tonleitern in Kombination mit Trillern der B-Klarinette und der Bassklarinette verstärkt (vgl. Takte 619 bis 626).

Ab Takt 641 bis Takt 680 beginnt der Mann mit seinem erzählerischen Monolog: „A volte mi interroga su di me, sul mio paese. Parla con disgusto come i gran signori. Azzardo la mia richiesta. Infastidito, ripete che non può, non può ancora lasciarmi entrare.“ (Manchmal verhört er mich, über mich selbst, über mein Dorf. Er spricht mit Herablassung, wie die großen Herren. Verärgert wiederholt er, dass er es nicht kann. Er kann mich noch nicht hineinlassen.) Er alterniert dabei tonloses Sprechen mit lyrischen, verzierten Passagen in einer ausdifferenzierten Stimmführung.

Daraufhin beginnt ein Abschnitt (ab Takt 680 bis zum Schluss der Szene, Takt 881), welcher der ersten Szene fast vollständig entspricht. Es gibt jedoch immer wieder kleine Unterschiede. Zum Beispiel erklingen gedämpfte Zweiklänge der Klarinette, welche in der ersten Szene fehlen. Sie verändern die gesamte Klangfarbe der Szene. Es gibt zunehmend Elemente, die den Gesamtklang des Orchesters bereichern und die Klanglandschaft der dritten Szene vorbereiten. Ab Takt 763 setzt ein sogenanntes „Marimbone“ – ein übergroßes Marimbaphon – ein, dessen enigmatischer Klang zusätzliche Farbe in die Musik bringt.

Der Mann beginnt allmählich zu altern. Er glaubt, einen Lichtschimmer aus dem Tor zu sehen, ist sich jedoch nicht sicher, ob ihn seine Augen täuschen. Er schreit: „Non vedo più, le cose svaniscono!“ (Ich sehe nicht mehr, die Dinge schwinden!) Das langsame Sterben des Mannes wird ab Takt 771 durch eindringliche Glissandi in dem Solovioloncello begleitet. Es begleitet den körperlichen und geistigen Verfall des Mannes II. Im Takt 819 werden die hohen Pfeiftöne der Violinen mit absteigenden Flageolett-Glissandi von den Einsätzen der Kontrabässe verstärkt. Die Stimmverdoppelungen dienen der Verstärkung des Orchesters, um das Finale vorzubereiten und eine Steigerung der Spannung zu erzeugen.

Mühevoll stellt Mann II, wie zuvor Mann I, seine letzte Frage: „Wenn jeder nach dem Gesetz strebt? Wie kommt es, dass keiner in dieser langen Zeit außer mir hierher gekommen ist?“ Seine Stimme wandert vom höheren Register (dis<sup>2</sup>) bis zur tieferen Oktave (a). Die Fragesätze werden musikalisch durch eine Erhöhung der Intonation am Ende der Silben und größere aufsteigende Intervalle umgesetzt.

Zum Schluss singt der Mann eine gleitende, oszillierende Melodie, die das Anfangsmotiv der Bratsche wieder aufnimmt. Er schreit, dass sich nun seine Ohren schließen. Er hört die



Stimme des Türhüters nur noch schwerlich aus der Ferne und singt: „Lontana la sua voce, gorgogli.“ (Fern gurgelt seine Stimme.) Seine verzerrte Wahrnehmung im Prozess des Sterbens wird musikalisch mit dem Bratschenmotiv der Einleitung dargestellt. Durch größere Intervallsprünge schwankt es nun. Das Bratschenmotiv ist zu Beginn und zum Ende des Werkes präsent. In dieser Hinsicht bestätigt die Musik die Aussage Sciarrinos: „Beim Hören ist klar, dass das Drama beginnt, während der Protagonist kurz davor ist, zu sterben.“<sup>283</sup>

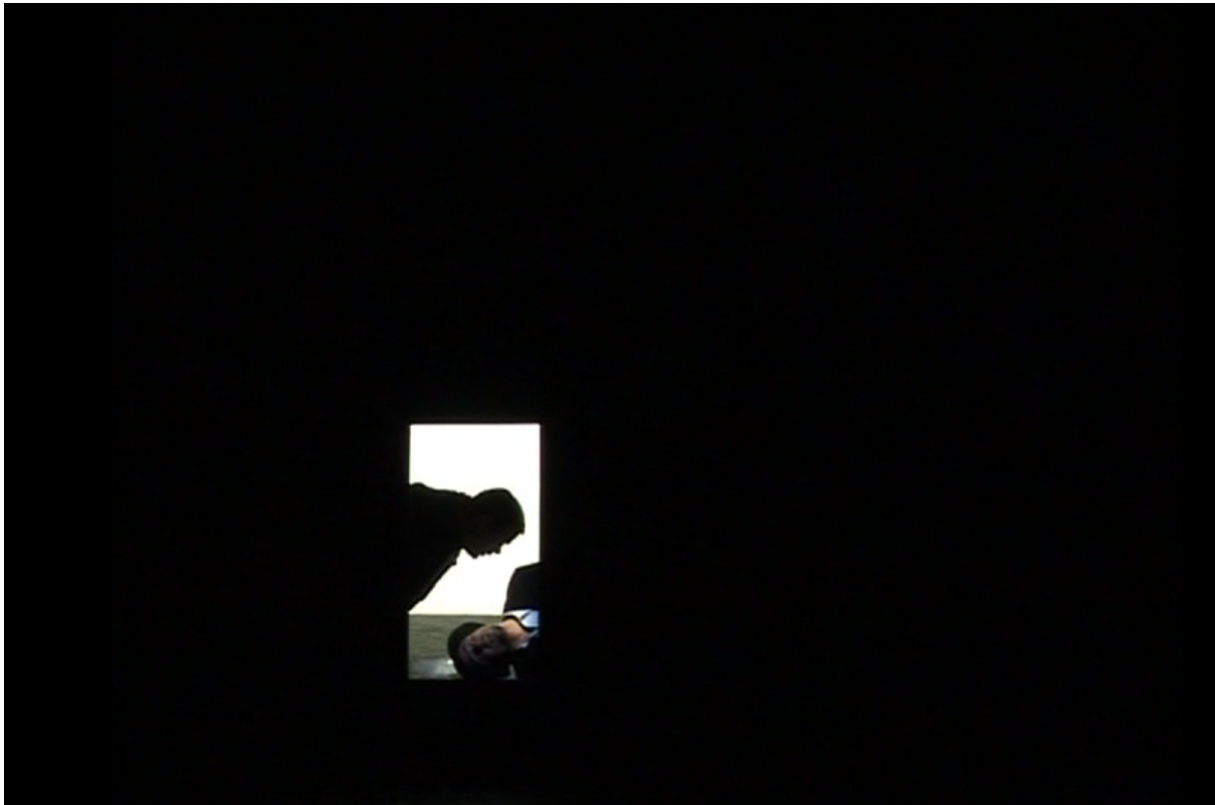
Die erlöschende Stimme wird von den Streichinstrumenten begleitet, die vollständig das Bratschenmotiv wiederholen und es durch synkopierende Liegeklänge erweitern. Letztere werden auch von der Bassflöte und den Posaunen sowie später von der Stimme des Mannes in unterschiedlichen Abständen wiederholt, wodurch sich ein echoartiger Effekt ergibt. Ein letzter orchestraler Ausbruch mit *Multiphonics* und flirrenden auf- und absteigenden Glissandi von den Streichern begleiten die Antwort des Türhüters: „E chi poteva entrare? La porta era aperta solo per te.“ (Und wer hätte hineingehen können? Das Tor war für dich, nur für dich.) Die zweite Szene wird hiermit beendet. Der Kreis schließt sich noch einmal mit dem Tod des Mannes II. Genauso wie Mann I stirbt er, vergebens vor dem Tor des Gesetzes wartend, als Opfer der Macht. Es ist jedoch kein abruptes Ableben, sondern ein langsames qualvolles Sterben, ein Sich-Auflösen, eine leise Tragik, die sich auf der Bühne ereignet.

Während in der ersten Szene die Regie von Johannes Weigand die Anziehungskraft des Gesetzes durch ein sich vergrößerndes Bild des Tores im Hintergrund symbolisiert, wird die erstickende Macht des Gesetzes in der zweiten Szene durch eine progressive Verkleinerung der Umrisse des Tores dargestellt. Am Schluss sind nur die übereinanderliegenden Köpfe von Türhüter und Mann II zu sehen. Der Türhüter beugt sich über ihn. Er zeigt – wie Sciarrino schreibt – „die Vertrautheit eines Gottes mit dem Geschöpf und flößt ihm in sein Gesicht den Hauch des Todes ein“<sup>284</sup> (siehe Abbildung 19). Die Trennung von Subjekt und Objekt löst sich auf.

---

<sup>283</sup> Ebenda, S. IV.

<sup>284</sup> Ebenda, S. IV.



*Abbildung 19: Bild aus der Video-Aufnahme von La porta della legge. Nationaltheater Mannheim. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.*

#### 4.4.3 Dritte Szene

Im Anschluss an die zweite Szene folgt ein Zwischenspiel, dessen Funktion sowohl als Überleitung zu der kurzen dritten Szene dient als auch als Wiederholung der instrumentalen Einleitung. Somit erweist sich der musikalische Aufbau des Stückes als eine dreiteilige Reprisesform. Von den Violinen erklingt das Anfangsmotiv der Bratsche (vgl. T. 1-2), welches variiert, erweitert und durch Pausen zergliedert wird. Im Takt 885 wird dieses in erweiterter Form von der C-Flöte wieder aufgenommen. Ein rhythmisches Ostinato der Klarinette – ein wiederholter Zweiklang in triolischer Bewegung – kombiniert mit rhythmisch leicht verschobenen Tontropfen des Klaviers und Pizzicato-Klängen von den Bratschen, suggeriert das Geräusch eines besetzten Telefons. Dies ist der einzige Moment im gesamten Werk, in welchem ein Bezug zum Alltag und zur Realität des 21. Jahrhunderts hergestellt wird. Die lähmenden Aspekte einer intransparenten Bürokratie, der Unerreichbarkeit der Zuständigen und der unerfüllten eigenen Wünsche, die dem Bürger das Leben erschweren, werden durch die klangliche Nachahmung einer besetzten Telefonleitung nahegelegt. Das Telefon ist eine bildhafte Darstellung des vergeblichen Wartens, das jeder aus der eigenen Erfahrung kennt, und damit ein Augenzwinkern an die Zuschauer. Sciarrino rekonstruiert musikalisch die Klänge eines technischen Artefakts aus der Alltagswelt. Dies steht im Gegensatz zu der extrem abstrakten Hörwelt der gesamten Oper, in der die Musik

die inneren, subtilen psychologischen Prozesse und die paradoxe, hoffnungslose Natur des immer gleichen Vorgangs verkörpert. Nicht ohne Ironie schlägt der Komponist hier eine Brücke zu einer zeitgenössischen Interpretation von Kafkas Werk und legt den Akzent auf die Kritik an der überformalisierten, hierarchisch organisierten, machtzentrierten und schlecht strukturierten Bürokratie.<sup>285</sup> Wie auch in anderen Werken bezieht sich Sciarrino auf eine klangliche, reale Umgebung, die durch ihre Rekonstruktion einerseits an die Erfahrung und Wahrnehmung von Realität appelliert und andererseits durch den Filter eines ästhetischen Kontextes abstrahiert und verfremdet wird. Der Hörer kann sich nicht sicher sein, ist es ein Telefon, ist es nicht, und was bedeutet das in diesem Zusammenhang? Er ist also eingeladen, seine eigene Hörerfahrung und Assoziationsfähigkeit einzubringen.

---

<sup>285</sup> Vgl. Kapitel III über die Rezeption von Kafkas *Vor dem Gesetz*.

X

Cl. in Sib

Pf. 1. *ppp sempre (rumore meccanico)*  
senza  $\text{♩}$

Vni I 1° solo IV tasto  $\langle \text{mf} \rangle$

Vni II

Vle 1° solo *pizz. oltre il pont. (scivolando su II e III corda con il pollice)*  
*ppp > ppp > sim.*

Vc.

Cb.

885

Fl. in Do

Cl. in Sib

Pf. 1. *pp*

Log dr. 1. *ppp*

G.C. 1. *pppp*

1° solo Vni I *pp* *mp*

gli altri Vni I *mp*

Vni II

Vle

Vc.

Cb. *pp*

Re-Re#

(unit) arco tasto II III

RTC - 3104

Abbildung 20: S. Sciarrino, *La porta della legge*, Szene II, T. 883-887. © Copyright 2009, RaiTrade, Roma.

Die Vermutung, dass diese Klänge eine Nachahmung derer eines Telefonapparates sind, wenn

auch in stilisierter Form, ist naheliegend. In der Tat verwendet Sciarrino genau das gleiche *Ostinato* mit der gleichen Instrumentation in seinem Werk *Archeologia del telefono* (2005) (Archäologie des Telefons). Dieses Stück ist dem Telefon und der Erfindung des Handys gewidmet. Sciarrino ahmt dessen Geräusche und elektronische Klingeltöne ausschließlich durch ein klassisches, traditionelles Orchester nach. Das Werk *Archeologia del telefono* ist eine Darstellung der modernen, klanglichen Umwelt im Stil Sciarrinos, in der auch das Alltägliche – Signal- und Klingeltöne von Telefonen – durch einen ironischen und nicht zuletzt kritischen Ton integriert wird.

Auch in diesem Werk ist, genauso wie in *La porta della legge*, eine Gesellschaftskritik enthalten, die aus Sciarrinos Perspektive primär an sein Heimatland Italien gerichtet ist. Das Thema bezieht sich auf eine übertriebene Nutzung des Fernsehens und neuer Kommunikationsmedien wie des Internets und des Handys.

„Die Natur der technologischen Kommunikation ist unbeständig und zufällig. Die Leitung öffnet und schließt sich, erzeugt ein Ritual des Annehmens oder Verweigerens, eingebettet in eine völlig relative Erfahrung, relativ, insofern sie an jeder Art von Orten angeboten wird. Freizeichen und Besetzzeichen finden Entsprechungen in psychologischen Reaktionen und Zuständen belohnter oder frustrierter Erwartung. Die Dramaturgie des klanglichen Inhalts befindet sich immer innerhalb meiner Musik, manchmal allerdings erklärt sie sich und kommt nach außen (wie in *Efebo con Radio* und *Cadenzario*); dann wird die Klangdramaturgie zu einer unverzichtbaren Übung, um unsere Konditionierungen bloßzulegen und auch darüber zu lächeln. [...] Die Mehrheit der Italiener hat die Gehirnwäsche eines miserablen Fernsehens erlitten. Neuerdings halten die Italiener den Rekord im Gebrauch von Mobiltelefonen: ein Rekord aus Abhängigkeit und Verlust.“<sup>286</sup>

Auch hier wird wie in *La porta della legge* das Thema des Wartens und der enttäuschten Er-

---

<sup>286</sup> Salvatore Sciarrino, *Archeologia del telefono*, Concertante per 13 strumenti, RaiTrade 2005, Vorwort zur Partitur, Originaltext: „La natura della comunicazione tecnologica è intermittente e causale. La linea si apre e si chiude, genera un rituale di proposta o rifiuto, immerso in una esperienza fortemente relativa, in quanto offerta a tutte le varianti di luogo. Segnali di linea libera, segnali di occupato, corrispondono a reazioni e stati psicologici di attesa premiata o frustrata. La drammaturgia del discorso sonoro è sempre insita nella mia musica, ma talvolta viene a dichiararsi ed è esterna (come in *Efebo con Radio* e *Cadenzario*), ed ecco la drammaturgia sonora diviene esercizio indispensabile per mettere a nudo i nostri condizionamenti, e per sorriderne. [...] La massa degli italiani ha subito il lavaggio cerebrale da parte di una pessima televisione. Più recentemente gli italiani detengono il primato nell'uso dei cellulari: un primato di dipendenza e di perdita.“ (Übers. d. Verf.)

wartungen angeschnitten. Das Individuum wird besessen von einem Wunsch, der grundsätzliche menschliche Bedürfnisse verbirgt, wie Akzeptanz oder Freiheit, dem jedoch die Abhängigkeit von Gegenständen oder Personen zum Verhängnis wird.

Im Takt 888 der zweiten Szene beginnt eine Reprise der ersten sieben Takte der Einleitung. An dieser Stelle werden die Motive in Oktaven verdoppelt. Das Anfangsmotiv der Bratsche wird erweitert. Statt von der Bratsche und der Altflöte werden die Motive nun von den Violinen, den Violincelli sowie von der C- und der Bassflöte gespielt. In der Art eines „Orgelpunktes“ wird ein tiefer Zweiklang durchgehend von den Kontrabässen gehalten. Die Stimmen der zwei Männer, die im Abstand einer Oktave singen, setzen im Takt 897 ein, zwei Takte vor dem Anfang der dritten Szene. Genauso wie in der ersten Szene wird durch einen perkussiven Klang der Klaviere, der Flöten, der Log Drums und der Großen Trommel eine Art Zäsur gesetzt.

Das „Lastro“ setzt wieder ein und bleibt wie in der ersten Szene durchgehend im Hintergrund zu hören. In der dritten Szene wird die Verwandtschaft zwischen den Orchesterstimmen, welche das Grundmotiv der Einleitung spielen, und den Singstimmen noch deutlicher hergestellt: Ab Takt 899 singen die Männer das Grundmotiv der Bratsche, welches während des gesamten Stückes immer wieder von den Streichern gespielt wurde: der Liegeklang g, der durch Glissando zum a geschliffen wird. Obwohl es sich um eine Wiederholung der Einleitung und der ersten Takte der ersten Szene handelt, wird hier durch Klangfarbe und Verdichtung der musikalischen Struktur eine Intensivierung erzeugt. Dieser Abschnitt erweist sich als Höhepunkt des gesamten Geschehens, gleichzeitig stellt er die Kernsituation der Oper dar.

Im Text erfolgt hier ein deutlicher Verweis auf die Wiederholbarkeit des gleichen Vorgangs. Die Männer singen „Er wiederholt, dass es nicht möglich ist.“, „Ich versuche es erneut.“, „Nichts.“, „Es lässt sich nichts machen.“, als würden sie sich auf eine immer wieder gleiche Situation beziehen. Wie in der ersten und der zweiten Szene wird hier ebenso angedeutet, dass die Männer sich schon lange Zeit vor dem Tor des Gesetzes befinden. Diese Tatsache unterstreicht umso mehr die Kreisförmigkeit des Werkes. Der Einsatz des Marimbone wird hier systematisch mit den Einsätzen der Männer synchronisiert und verleiht dem Gesamtklang eine verklärte, verstörte Nuancierung. Ab Takt 906 werden die Bitten der Männer von den brutalen Einbrüchen des Türhüters unterdrückt, der von der für ihn üblichen klanglichen Mauer begleitet wird: „Forse più tardi.“, „Ora no!“ Das Gesamtorchester wird durch das Marimbone verstärkt, auf welchem zwei Spieler zum einen hämmernde, sich wiederholende Klänge, zum anderen auf- und absteigende Glissandi hervorbringen.

Der plötzliche Abbruch der Musik, welcher die letzten Bitten der beiden Männer mitten im Satz verstummen lässt, suggeriert die Unabgeschlossenheit des Vorgangs, welcher sich unendlich wiederholen und jede menschliche Existenz betreffen könnte. Der potenziell ewige Charakter

des Werkes wird in der Regie von Johannes Weigand aufgegriffen. Gegen Ende des Stückes erscheinen im Hintergrund rauf- und runterfahrende Paternoster-Kabinen, in denen sich unzählige, vervielfachte Männer befinden (siehe Abbildung 21).



Abbildung 21: Bild aus der Video-Aufnahme von *La porta della legge*. Nationaltheater Mannheim. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Mit *La porta della legge* bringt Sciarrino zum einen den Kern von Kafkas Vorlage *Vor dem Gesetz* auf den Punkt: Das Werk schildert die Geschichte des Mannes vom Lande und die Ausweglosigkeit dessen Situation. Zum anderen erweitert es die Erzählung: Durch die Kreisförmigkeit des musikalischen Werkes und die Wiederholungen derselben musikalischen Gesten werden die Erschöpfung und die Vergeblichkeit fühlbar und ermöglichen eine konkrete Zeiterfahrung, welche die Erzählung lediglich evozieren kann.

Die Musik besteht grundsätzlich aus Kombinationen von wiederkehrenden musikalischen Klangelementen, welche in einer subtilen und sehr feinen Kombinatorik immer wieder neu zusammengesetzt werden. Jeder Instrumentengruppe wird eine Palette von musikalischen Gesten zugeordnet. Die Motive werden weitergesponnen, erweitert und immer von Neuem wiederholt. Jeder instrumentale Gestus ist wichtig für die Bedeutung des gesamten Werkes. Eine sehr wichtige Rolle spielt dabei das Motiv der Bratsche und dessen kontinuierliche Variationen. Diese verzahnen sich mit den Stimmen der Männer I und II, antizipieren Ereignisse und gliedern die Elemente der Handlung fast wie zusätzliche Figuren auf der Bühne. Die Interaktion zwischen

dem Türhüter und den Männern ist wegen der konstanten Negation der Erlaubnis nervenaufreibend, aber auch, weil die Bitten des Mannes ins Leere gehen. Die Zeit verstreicht und das Wiederholen seines Anliegens wird unerträglich. Wenn die Antwort des Türhüters erfolgt, klingt sie barsch und jedes Mal aufs Neue unerwartet. Sciarrino schafft eine Dramaturgie, die nicht nur in den Handlungen, sondern auch in der Musik vorhanden ist.

Die Erzählung Kafkas *Vor dem Gesetz* ist durch eine gewisse Handlungsarmut gekennzeichnet. Im Handlungsverlauf gibt es keine Veränderung der anfänglichen Situation. Der Mann vom Lande bleibt bis zu seinem Tod „vor“ dem Tor des Gesetzes, ohne dass er jemals die Erlaubnis des Türhüters erhält. Die Handlung ist durch die eindringlichen Bitten des Mannes und die ständig verneinenden Gesten des Türhüters charakterisiert. Die rätselhafte Antwort des Torwächters auf die letzte Frage des Mannes – warum er der Einzige sei, der um Einlass in das Tor des Gesetzes bittet, wenn doch alle nach dem Gesetz streben – dass das Tor nur für ihn bestimmt sei, verleiht dem Ganzen ein rätselhaftes, tragisches und gleichzeitig ironisches Ende. Im Handlungsverlauf gibt es natürlich eine Steigerung der Grundsituation: Der Mann wird eingeladen, trotz des Verbotes hineinzugehen. Von der Angst möglicherweise vor anderen Türhütern bzw. vor dem autoritären Aussehen des Türhüters ergriffen, entscheidet er sich zunächst, lieber auf die Erlaubnis zu warten, sitzt Tage und Jahre auf einem Schemel seitwärts des Tores, bittet unaufhörlich zunächst leise, dann laut, versucht den Türhüter zu bestechen, bittet sogar die Flöhe in dem Pelzmantel des Türhüters, alles jedoch ohne Erfolg.

Der ständige Wechsel zwischen der Bitte und der Verweigerung charakterisiert auch die Musikdramaturgie. Sciarrino verwendet eine begrenzte Anzahl von musikalischen Gesten und Figuren, die einerseits einer kontinuierlichen Variation, Erweiterung bzw. Verknappung unterzogen werden, andererseits periodisch und immer wieder ähnlich vorkommen. Der Komponist spricht in einem Interview von einer „minimalistischen Partitur“.<sup>287</sup> Dabei soll diese Bezeichnung nicht irreführend auf *minimal music* verweisen. Es handelt sich vielmehr um eine konsequente Reduzierung der Mittel, die ein ästhetisches Anliegen verfolgen und im engen Verhältnis mit der Bedeutung des Kafkaschen Textes stehen.

Sciarrinos Musik hat eine starke räumliche Dimension, der auch durch die meisterhafte Verwendung der Klangfarbe ermöglicht wird. Diese wird durch den Einfluss verschiedener Parameter wie Tonhöhe, Lautstärke, Gestik und Rhythmus ausgelotet. Die verschiedenen Klangfiguren werden mithilfe solcher Parameter ständig modifiziert und neue Varianten gebildet, bleiben aber als Grundelemente erkennbar. Obwohl alles meistens am Rande der Stille ge-

---

<sup>287</sup> Francesca Gentile, Intervista al compositore italiano Salvatore Sciarrino. Kafka e l'incubo italiano.



schiebt, gibt es kaum Momente der absoluten Ereignislosigkeit. Oft erscheinen die Klangelemente, als wären sie isolierte Gegenstände im Hörraum. Dieser erweist sich als eine Art Vakuum, in dem die musikalischen Gesten aus dem Nichts entstehen und wieder verschwinden. Die Reduzierung der Mittel erzeugt geradezu eine äußerst spannungsgeladene und beklemmende Atmosphäre.

Die ständige Wiederholung desselben Augenblicks mit den unerfüllten Wünschen, die Erschöpfung und die Vergeblichkeit werden in Sciarrinos Klangwelt fühlbar und erfahrbar. Der Komponist findet in der Form, der Symbolik und dem Stil Kafkas eine Herausforderung und gleichzeitig eine Entsprechung seiner eigenen künstlerischen und poetischen Interessen: Der Mann vom Lande ist wegen seiner Zerrissenheit, Beklemmung und nicht zuletzt wegen seiner „mittäterischen Schwäche“ ein typischer Charakter seines Musiktheaters. Sein Sisyphos-Schicksal ist vergleichbar mit anderen Protagonisten seines Musiktheaters, die in den Barrieren ihrer psychologischen Schranken und Fixierungen steckenbleiben. Desgleichen stellt der Türhüter wegen seiner willkürlichen Machtausübung, seiner Sturheit und seines Sadismus eine Schlüsselfigur dar. Sciarrinos Charaktere, so könnte man behaupten, haben immer die Gestalt eines symbolischen Archetypus.

Die Form des Werkes weist durch die Struktur des Librettos und die Stilisierung der gesprochenen Sprache auf die Epik der Vorlage hin. Es wurde in der Analyse erwähnt, wie *La porta della legg*, sowohl die epische als auch die dramatische Form verbindet: Das Stück erweist sich als ein „fast durchgehender“ Monolog, in dem Mann I und Mann II die Rolle der Erzähler übernehmen. Die Beiträge des Türhüters werden mit „sagt er“ kommentiert, als wären sie ein Teil der Erzählung in direkter Rede. Auch der Vokalstil Sciarrinos passt sich an die epische Form des Textes an: Die Prosodie und die Singstimmen in *La porta della legge* orientieren sich an der gesprochenen Sprache. Lyrischer Gesang ist kaum vorhanden. Der Rhythmus ist mit seiner Unregelmäßigkeit so konzipiert, dass man fast von einer „musikalischen Prosa“ sprechen kann. Dies zeugt von einer engen Verbindung zwischen literarischer Vorlage und musikalischer Vertonung.

Das Werk ist jedoch durch Zirkularität gekennzeichnet, ein Aspekt, der bei Kafka unterschwellig präsent ist, der sich aber in der Linearität der Erzählung nicht wirklich ausdrücken lässt. Sowohl die makroformale Anlage als auch die mikrostrukturellen Merkmale des Werkes, wie die Wiederkehr von Klangelementen, Vorwegnahmen und Reminiszenzen in der Musik, tragen zum zyklischen Charakter des Werkes bei. All das verweist auf eine Vielschichtigkeit der zeitlichen Erfahrung. Geschieht der Vorgang jetzt bzw. bezieht sich die Erzählung des Mannes vom Lande auf die Vergangenheit? Ist dieser Vorgang tatsächlich passiert oder ist es ledig-

lich eine psychische Projektion des Mannes? Bedeutet die Zirkularität, dass die lineare Zeitauffassung eine Illusion ist? Das Werk scheint diese Fragen absichtlich unbeantwortet und offen zu lassen.

Inwiefern ist Sciarrinos Werk ein eigenständiges Kunstwerk, welches über Kafkas Erzählung hinausgehend weitere Impulse oder Erkenntnisse liefert? Worin liegt der Mehrwert des Musiktheaters? Die Erfahrung der Zeit wird durch die Musik erweitert. Die Zirkularität, die Wiederholung ein und desselben Augenblicks und die Selbstähnlichkeit in der Wiederholung werden nur durch Musik schlüssig. Was in einer Erzählung fast undenkbar wäre, ist im Musiktheater durchaus sinnvoll. Außerdem vermag die Musik eine Ausdehnung der Zeit auszudrücken und die wiederkehrende, aussichtslose Situation fühlbar zu machen. Das Lesen einer Erzählung nimmt selbstverständlich eine gewisse Zeit in Anspruch, aber die Musik als Kunst, die sich in der Zeit entfaltet, vermag den Überdruß, die Erschöpfung des Wartens und das langsame Sterben zu vergegenwärtigen. Durch die Verwendung von begrenzten musikalischen Mitteln schafft es das Werk *La porta della legge*, eine Erfahrung leerer Zeit zu ermöglichen, die den Zuhörer zur Selbstreflexion und Selbsterfahrung einlädt. Wie Peter Petersen schreibt:

„Spannungserfahrungen sind erfüllte Zeiterfahrungen. Ist die Zeit dagegen unerfüllt, weil die Dinge sich nicht ändern oder nur umeinander kreisen, wird das Subjekt auf sich selbst geworfen. Der gedehnte Augenblick, die Erfahrung leerer Zeit, ermöglicht Selbsterfahrung.“<sup>288</sup>

Darüber hinaus vermag die Musik, den Vorgang zu ritualisieren. Wie Dahlhaus geschrieben hat, sind Wiederholungen und Rituale als Verfestigung des Vorgangs und der immer wiederkehrenden Situation bestens für das Musiktheater geeignet.<sup>289</sup> Das Sterben in der Oper wird oft als Ritual vollzogen. Dahlhaus sieht ein Kriterium für die Tauglichkeit einer literarischen Vorlage zur Literaturoper darin, ob es Momente enthält, die für eine Ritualisierung geeignet sind. Die Möglichkeit der Ritualisierung ist auf jeden Fall bei Kafka gegeben. Das Fragen und das Antworten, das ewige Warten und die Erlaubnis nicht zu bekommen werden in der Musik Sciarrinos zu einem bösen Ritual, das sich ewig wiederholt. Die Musik als Zeitkunst gibt dem schrecklichen Machtritual in *La porta della legge* zeitliche, räumliche und plastische Konturen und macht es als ewigen Vorgang sinnfällig. In diesem Sinne wird die Kafkasche Erzählung in *La porta della legge* verstärkt und erweitert.

---

<sup>288</sup> Peter Petersen, Funktionen der Musik in der Oper, S. 39.

<sup>289</sup> Siehe dazu Carl Dahlhaus, Vom Musikdrama zur Literaturoper, S. 238-248.

## 5. Die Rezeption von *La porta della legge*

In diesem Kapitel wird zum einen die Resonanz des Stückes in den Medien von verschiedenen Ländern analysiert. Zum anderen wird eine empirische Untersuchung über die Rezeption des Publikums in Deutschland dargestellt. *La porta della legge* (*Quasi un monologo circolare*) wurde seit der Uraufführung am 25. April 2009 bei den Wuppertaler Bühnen weltweit aufgeführt. Die zweite Aufführung fand am 18. Juli 2009 im Nationaltheater Mannheim statt. Danach folgte 2010 eine Wiederaufnahme derselben Produktion beim „Lincoln Arts Centre“ in New York und 2012 sowohl beim „Festival Ibero-Americano de Teatro“ in Bogotá, Kolumbien, als auch beim „Centre for New Music“ in Ostrava, Polen. Schließlich wurde Sciarrinos *La porta della legge* 2014 zum ersten Mal im Heimatland des Komponisten am „Teatro Malibran“ in Venedig aufgeführt.

### 5.1 Rezeption in den Print- und digitalen Medien

Das Werk erhielt in den Medien meistens sehr positive Rezensionen. Es gibt nur wenige kritische Stimmen sowohl in Deutschland als auch im Ausland. Die meisten berichten von der Originalität des Stückes und dass es die Erzählung Kafkas erweitert und aktualisiert. Besonders wurden die Auseinandersetzung mit den Folgen einer strengen und willkürlichen Bürokratie und die Kritik an der sozialen und politischen Dekadenz Italiens wahrgenommen. Zur Zeit der Uraufführung war die vierte Regierung Silvio Berlusconis in Italien an der Macht. Sciarrino scheint in seinem Vorwort eine Anspielung auf die sogenannte Berlusconi-Ära zu machen, als er von dem Fernseh-Müll und der Macht, welche die „Massen hofiert“ spricht. Einige Journalisten in Deutschland erwähnen den Zusammenhang mit dem damaligen Regierungschef offen.

Im folgenden Abschnitt werden die Artikel von Journalisten und Blogautoren dargestellt, die sowohl in den Print- als auch in den Onlinemedien zu finden sind. Diese stammen hauptsächlich aus den Ländern, in denen *La porta della legge* aufgeführt wurde. Die einzige Ausnahme bildet der Artikel der Zürcher Zeitung, in welchem der Journalist und Kritiker Peter Hagmann sich nicht auf eine Aufführung in der Schweiz bezieht, sondern einen Beitrag über die Wuppertaler Aufführung liefert.

#### 5.1.1 Deutschland und die Schweiz

Der in Palermo 1947 geborene Komponist Salvatore Sciarrino ist mittlerweile in Deutschland

sehr bekannt. Er erhält eine große Anzahl an Aufträgen und genießt ein hohes Ansehen, das von den Medien bestätigt wird. Sciarrino wurde von dem Dramaturgen Klaus-Peter Kehr stark gefördert. Den Durchbruch in Deutschland erlebte er 1992 mit dem Werk *Perseo e Andromeda*, welches in dem Stuttgarter Opernhaus uraufgeführt wurde. Weitere Aufträge kamen insbesondere von den Schwetzingen Festspielen, bei denen 1997 *Luci mie traditrici (Die tödliche Blumen)* und 2003 *Da gelo a gelo (Kälte)* uraufgeführt wurden. *La porta della legge* wurde 2009 im Auftrag der Wuppertaler Bühne komponiert und unter der Regie von Johannes Weigand uraufgeführt, der zu dieser Zeit Intendant in Wuppertal war und der Arbeit von Klaus-Peter Kehr nahesteht. Im selben Jahr wurde das Werk auch im Nationaltheater Mannheim aufgeführt. Die Rezeption und Verbreitung Sciarrinos in Deutschland entsteht einerseits durch die positive öffentliche Resonanz des Publikums und der Medien, die die Qualität der Werke feststellen, andererseits durch die Arbeit und Engagements von bestimmten Intendanten, die seine Arbeit schätzen, eine bestimmte Kulturpolitik verfolgen und zu der Etablierung eines bestimmten Repertoires beitragen.<sup>290</sup> Die größte Anzahl der Artikel über *La porta della legge*, die in den Print- und digitalen Medien zu finden sind, wurde in deutscher Sprache verfasst.

In einem Artikel der Zeitung DIE ZEIT nimmt der Journalist Volker Hagedorn eine Gegenüberstellung zwischen zwei neuen Werken, die 2009 ungefähr zeitgleich uraufgeführt wurden, vor: Salvatore Sciarrinos *La porta della legge* in Wuppertal und Wolfgang Rihms *Prosperina* in Schwetzingen. Die beiden Musiktheaterwerke enthalten das Motiv des Festsitzens in einer Situation. In beiden geht es um die Vergeblichkeit, ein Ziel zu erreichen, wonach die Protagonisten streben. Zu *La porta della legge* liefert der Journalist deutlich eine politische Interpretation. Die Lähmung der Gesellschaft ist das Resultat eines fatalen „Respekts“ gegenüber einer undurchsichtigen Macht.<sup>291</sup> In der Musik befinden sich jedoch gelegentlich Elemente, die nicht nur die Lähmung, sondern auch das Leben und die Schönheit hervorrufen. In der „Subtilität“ der Musik sieht der Autor des Artikels das Potenzial des Stückes, den Zuhörer aufzuwecken: „In dieser vielleicht strengsten aller Sciarrino-Partituren blüht uns eine subtile Vielfalt entgegen, die wie ihre szenische Umsetzung so frei ist von allem Luxus und aller Behauptung, in jeder Nuance so dringlich, dass einem der Geist offen wird für Realität. Das harte, geschundene Wuppertal draußen ist danach keine Ernüchterung, eher eine Herausforderung.“<sup>292</sup>

Auch ein Journalist von DIE WELT geht deutlich auf die politische Botschaft des Stückes

---

<sup>290</sup> Über die Arbeit von Kulturinstitutionen und Intendanten im Verhältnis zur Neue Musik siehe den Beitrag „Kulturpolitik“ in: Jörg P. Hiekel und Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart 2016, S. 354-356; Jörg P. Hiekel (Hg.), *Musik inszeniert, Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, Mainz 2006; Arnold, Jensen-Werner, *Oper intern. Berufsalltag vor und hinter den Kulissen*, Mainz 2010.

<sup>291</sup> Volker Hagedorn, Rein! Raus! Zwei neue Einakter von Salvatore Sciarrino und Wolfgang Rihm zeigen die Extreme zeitgenössischer Opernmusik, in: DIE ZEIT, 07.05.2009, <http://www.zeit.de/2009/20/Prosperina>, Stand 14.12.2017.

<sup>292</sup> Ebenda.

ein und erwähnt die Kritik an der aktuellen Lage Italiens. Er schreibt: „(Sciarrinos) gar nicht esoterische Kafka-Oper hat einen politischen Ansatz. In der Türhüter-Geschichte sieht Sciarrino Parallelen zur Entwicklung der italienischen Gesellschaft. Das Land versinke in Agonie und Bürokratie. Nicht nur der Türhüter trage daran Schuld, auch der passive Mann, der seine Rechte nicht anfordert.“<sup>293</sup> Der Journalist fügt jedoch hinzu, dass die Empörung, die in dem Vorwort zur Partitur zutage tritt, nicht im Stück zu entdecken sei.<sup>294</sup> Für den Autor des Artikels wäre dies sogar schädlich für das Werk: „Diese Wut ist auf der Bühne nicht sichtbar, würde Sciarrinos Stück noch verkleinern.“<sup>295</sup>

Georg Beck von der Neuen Musik Zeitung Online (NMZ) sieht das Stück nicht als eine Metapher für die aktuelle Zeit, sondern es gehört für ihn zu einer „internetlosen“ und „bürokratisch-postchristlichen Vormoderne“<sup>296</sup>. Er bezeichnet die Geschichte von Mann I und Mann II, die ohne Erlösung vor dem Tor des Gesetzes sterben, sogar als eine „verzweifelte Männerphantasie“, die eher mit dem Bereich des Mythos als mit der Wirklichkeit zu tun hat.<sup>297</sup> Ralf Jochen Ehresmann, der Autor des Artikels „Im Kreisgang“ im Online Musik Magazin ist der Einzige, der deutlich eine Kritik an Sciarrinos Werk ausdrückt: „Die Wuppertaler Bühnen setzen ihre Reihe mit Werken Salvatore Sciarrinos erfolgreich fort, hier sogar mit einem eigens in Auftrag gegebenen Werk. Blicke zuletzt die Frage, ob die Zirkularstruktur der klaren Gerichtetheit von Kafkas Vorlage wirklich gerecht wird.“<sup>298</sup>

Im Morgenweb, ein Onlineportal der Rhein-Neckar Region, befindet sich ein Interview mit Tito Ceccherini, dem Dirigenten von *La porta della legge* in Mannheim, anlässlich der Aufführung im Nationaltheater. Dort sieht der Interviewer in *La porta della legge* eine offenkundige Anspielung auf die Ära Berlusconi.<sup>299</sup> Dies wird von Ceccherini bestätigt. Auf die Frage, ob es im Stück einen Zusammenhang mit der aktuellen Situation Italiens gibt, antwortet der Dirigent: „Das Problem ist meiner Meinung nach, dass viele Italiener gerne Berlusconi wären.“<sup>300</sup> In der Neuen Zürcher Zeitung aus der Schweiz befindet sich eine insgesamt sehr positive Rezension über die Wuppertaler Uraufführung von *La porta della legge*. Peter Haggmann,

---

<sup>293</sup> Stefan Keim, Kafkas Türhüter und das Italien von heute, Sciarrino-Uraufführung im Wuppertaler Opernhaus, in: DIE WELT, 13.05.2009, [http://www.welt.de/welt\\_print/article3728946/Kafkas-Tuerhueter-und-das-Italien-von-heute.html](http://www.welt.de/welt_print/article3728946/Kafkas-Tuerhueter-und-das-Italien-von-heute.html), Stand 14.12.2017.

<sup>294</sup> Ebenda.

<sup>295</sup> Ebenda.

<sup>296</sup> Georg Beck, Männerphantasien: „La porta della legge“ – Sciarrino-Uraufführung in Wuppertal, in: NMZ ONLINE, 03.05.2009, <http://www.nmz.de/online/maennerfantasien-la-porta-della-legge-sciarrino-urauffuehrung-in-wuppertal>, Stand 14.12.2017.

<sup>297</sup> Ebenda.

<sup>298</sup> Ralf Jochen Ehresmann, Im Kreisgang, in: Online Musik Magazin <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20082009/W-la-porta-della-legge.html>, Stand 14.12.2017.

<sup>299</sup> Hans Günther Fischer, Viele Italiener wären gern Berlusconi, in: Morgenweb, 18.07.2009, <http://www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/viele-italiener-waren-gerne-berlusconi-1.346710>, Stand 14.12.2017.

<sup>300</sup> Ebenda.

der Autor des Artikels, bezieht sich auch auf die Äußerungen des Komponisten zur Partitur und auf die politischen Motive, die ihn zur Wahl des Stoffes veranlasst haben. Er bezeichnet sie als „starke Worte, die von einem feinsinnigen Künstler in ein überaus subtiles und gerade dadurch treffendes Werk sublimiert wurden“<sup>301</sup>.

In einem Blogbeitrag beschreibt ein italienischer Zuschauer seine unmittelbaren Eindrücke von der Aufführung in Mannheim (2009) in einer umgangssprachlichen Form. Als Untertitel zu seinem Beitrag schreibt er: „Wer von uns hat keine Erfahrung mit der Bürokratie gemacht?“<sup>302</sup> Für ihn ist eine der Aussagen von Sciarrinos Werk, dass die Bürokratie die minimale Form der Tyrannei ist und die Rache der Frustrierten, die nach Macht schmachten.<sup>303</sup> Aufschlussreich für die Rekonstruktion seines Erwartungshorizontes ist die vom Autor gegebene Aussage, dass er Sciarrinos Musik vorher nicht gekannt und noch nie zuvor eine Aufführung vom zeitgenössischen Musiktheater gesehen hat. Sein Beitrag ist insofern interessant, weil er sich selbst nicht als Experte der zeitgenössischen Musik bezeichnet. Er erwähnt in seinem Artikel, dass er vor dem Opernbesuch Informationen zu dem Werk sammelte und sich wunderte, dass es keine Quellen auf Italienisch im Internet gab, obwohl Sciarrino als einer der wichtigsten italienischen lebenden Komponisten gilt. Er schreibt, dass nur die deutsche Wikipedia das Werk erwähnt. Es folgt dann eine Beschreibung der Eindrücke bei der Aufführung: „Ich denke über die Tatsache nach, dass die Situation, in der wir uns befinden selbst ein wenig kafkaesk ist: ein Libretto auf italienisch zu hören, das auf einer deutsch geschriebenen Erzählung basiert.“<sup>304</sup> Nachdem er die Grundzüge des Werkes beschrieben hat, sagt er abschließend, dass sein Ohr nicht genügend trainiert ist, um die „Techniken der zeitgenössischen Musik“ zu begreifen, und es sich „in den Multiphonics und den Mikrintervallen verloren hat“<sup>305</sup>. Die Tatsache jedoch, dass er einen Blogbeitrag über den Opernbesuch verfasst hat, bedeutet, dass ihn das Stück und der Hintergrund dazu bewegt haben. Auch heute befindet sich in Wikipedia auf der deutschen Seite über Sciarrino eine kurze Beschreibung des Werkes, auf der italienischen Seite jedoch nicht.

### 5.1.2 Vereinigte Staaten

*La porta della legge* wurde nach den Aufführungen in Deutschland 2010 in New York bei dem

---

<sup>301</sup> Peter Haggmann, Sterben an der Administration, in: Neue Zürcher Zeitung, 27.04.2009, <http://www.nzz.ch/sterben-an-der-administration-1.2463502>, Stand 14.12.2017.

<sup>302</sup> Blogspot Dionisoo, La porta della legge, 02.03.2015, <http://dionisoo.blogspot.de/2009/07/la-porta-della-legge-quasi-un-monologo.html>, („Chi di noi non ha avuto esperienze con la burocrazia?“ (Übers. aus dem Italienischen des Verf.), Stand 14.12.2017.

<sup>303</sup> Ebenda.

<sup>304</sup> Ebenda.

<sup>305</sup> Ebenda.

„Lincoln Centre Festival“ aufgeführt und dort ebenso sehr positiv bewertet. Der Journalist Anthony Tommasini berichtet in der New York Times über die amerikanische Aufführung. Er eröffnet seinen Artikel mit einer Andeutung an die politische und gesellschaftskritische Intention des Werkes:

„Anyone who has waited in line at the post office or tried to get some officious bureaucrat to process an application will respond to the central dilemma of 'La Porta Della Legge' [...].“<sup>306</sup> Er beschreibt die Musik als fesselnd und berichtet, dass das Publikum das Stück Sciarrinos mit „a prolonged ovation“ feierte.

In der amerikanisch-italienischen Zeitung *America oggi* befindet sich ein Artikel in italienischer Sprache, dessen Titel „Kafka und der italienische Alptraum“ lautet. Nach der Autorin des Artikels sind die Unterdrückung durch Bürokratie und die Mühseligkeit der Arbeit als Künstler Themen des Stückes. Darüber hinaus führt sie die ausdrucksvolle Kraft der Geräusche, die das Werk auszeichnet, an. Dem Artikel folgt ein Interview mit Sciarrino selbst, in dem der Komponist von seinem schwierigen Dasein als Künstler in seinem Heimatland berichtet: „Das amerikanische Publikum ist kultivierter, aufmerksamer und informiert. In Italien dagegen erstickt man unter dem Gewicht der Bürokratie.“<sup>307</sup> Sciarrino verbindet die Erzählung Kafkas mit seiner persönlichen Erfahrung als Mensch in der italienischen Gesellschaft: „Um in die Welt Kafkas reinzukommen, habe ich wieder daran gedacht, was ich in Italien in den letzten fünfzehn Jahren erlebt habe. [...] Diese Administration tötet und unterdrückt auf eine subtile Art und Weise. Ich kann nicht so tun, als würde ich dieses Problem nicht sehen.“<sup>308</sup> Auf die Bemerkung der Interviewerin, die Zwangslage der Bürokratie sei schon immer in Italien ein großes Problem gewesen, wendet Sciarrino ein, dass diese im Moment noch stärker denn je sei.

Eine spontane Reaktion eines New Yorker Zuschauers unmittelbar nach der Aufführung bietet der Blogbeitrag über *La porta della legge* auf der Webseite „Seated Ovation, Critic, Scholar, Performance (not necessarily in that order)“.<sup>309</sup> Auch hier, wie im Fall des Blogbeitrages über die Mannheimer Aufführung, erzählt der Autor aus einer Ich-Perspektive, wie er an das Stück herangegangen ist und beschreibt somit seinen „Erwartungshorizont“: „I should admit that I did not an ounce of preparation before seeing Salvatore Sciarrino's opera *La porta della legge* as part of the Lincoln Center Festival on Wednesday night. So upon reading the excellent program notes on the train ride home, I was surprised to learn that this seemingly

---

<sup>306</sup> Anthony Tommasini, Pity the Suppliant, Beware the Gatekeeper, in: The New York Times, 21.07.2010, [http://www.nytimes.com/2010/07/22/arts/music/22porta.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2010/07/22/arts/music/22porta.html?_r=1), Stand 14.12.2017.

<sup>307</sup> Francesca Gentile, Kafka e l'incubo italiano, in: *America oggi*. Quotidiano italiano pubblicato negli Stati Uniti, 07.07.2010, <http://www.americaooggi.info/2010/07/07/19579-intervista-al-compositore-sciarrino-kafka-e-lincubo-italiano>, Stand 14.12.2017.

<sup>308</sup> Ebenda.

<sup>309</sup> Blogspot „Seated Ovation“, <http://seatedovation.blogspot.de/2010/07/mindnumbingly-beautiful.html>, Zugriff am Stand 14.12.2017.

timeless piece of theater, a gaze into the mindless of bureaucracy, had sharp political overtones.“<sup>310</sup> Seinen Zeilen ist zu entnehmen, dass der Blogger erst nach der Aufführung beim Lesen des Programmheftes die politische und kritische Intention des Stückes verstanden hat. Er definiert sich selbst als überrascht, jedoch schreibt er: „Obviously, any opera based on a text of Kafka ("Before the Law," a short parable from 1914 later worked into *The Trial*) will have some political content, but I had no idea that Sciarrino intended it as blunt protest.“<sup>311</sup> Die Verbindung zu der Kritik an der aktuellen Gesellschaft und Politik Italiens überrascht den Autor und führt ihn zu der Reflexion, dass es kein Zufall ist, dass das Werk bisher nicht in Italien aufgeführt wurde: „That his operas are performed not at La Scala but in Germany, France, and New York (remarked upon in the notes) speaks to his concerns about his country's abandonment of stimulating, provocative art.“<sup>312</sup> Er sieht also darin eine Bestätigung von Sciarrinos Kritik. Der Blogger fährt mit einer Beschreibung der dramaturgischen Merkmale des Werkes fort und lobt das Werk als eine nicht nur gelungene musikalische Umsetzung von Kafkas Idee und von Kafkas Welt, sondern durch die Wiederholungsstruktur und die Vervielfältigung der Individuen, die dasselbe Schicksal des Mannes vom Lande durchleben müssen, als eine „Weiterführung“ und „Erweiterung“ der originellen Vorlage. „The fact that I didn't pick up on the political content, though, does show how much this opera has to offer--musically, dramatically, and theatrically. In seventy-five minutes, Sciarrino created a virtuosic depiction of Kafka's existential dread, aided by director Johannes Weigand's and set/costumer designer Jurgen Lier's stark imagery.“<sup>313</sup>

### 5.1.3 Italien

In den Medien, sowohl in Deutschland als auch in den USA, wurde oft die Tatsache betont, dass obwohl *La porta della legge* eine politische und gesellschaftliche Kritik am Heimatland des Komponisten beinhaltet, ausgerechnet in Italien nicht aufgeführt wurde. Diese Tatsache änderte sich 2014, als das Werk in Venedig zum ersten Mal aufgeführt wurde. Wobei Venedig wegen des regen Kulturlebens und der häufigen Aufführungen von Neuer Musik ein Sonderfall in der italienischen kulturellen Landschaft darstellt.<sup>314</sup> Auch in Italien sind die Reaktionen der

---

<sup>310</sup> Ebenda.

<sup>311</sup> Ebenda.

<sup>312</sup> Ebenda.

<sup>313</sup> Ebenda.

<sup>314</sup> Giuseppe Pennisi, *La porta della legge* di Salvatore Sciarrino. Premio una vita nella musica 2014, <http://formiche.net/2014/10/23/la-porta-della-legge-premio-vita-nella-musica-2014-salvatore-sciarrino/>, Stand 14.12.2017.



Öffentlichkeit ziemlich positiv. Sciarrino erhielt in Venedig den Preis „Una vita nella musica“ (Ein Leben in der Musik) und wurde als international anerkannter Komponist gepriesen.<sup>315</sup>

Es ist jedoch bemerkenswert, dass die Erstaufführung des Werkes in Venedig in den führenden italienischen Tageszeitungen sehr kurz oder sogar gar nicht erwähnt wird.<sup>316</sup> *La porta della legge* wurde in Italien im nationalen Hörfunkkanal „Rai Classica“ übertragen. Auf der Webseite des Fernsehkanals „Sky Arte“ befindet sich eine Ankündigung der Aufführung mit einem kurzen Artikel über das Werk. Der Artikelautor erwähnt mit kritischem Ton die Tatsache, dass das im Ausland mehrfach aufgeführte und geschätzte Werk mit einer relativ großen Verspätung nach Italien kommt. Diese Latenz wird als eine ironische Tatsache aufgefasst, denn sie scheint Sciarrinos kritische Botschaft auf das politische, gesellschaftliche und kulturelle Leben in Italien geradezu zu bestätigen.<sup>317</sup> Für den Musikkritiker Giuseppe Pennisi stellt Sciarrino die tyrannische Macht der Bürokratie bloß, die sowohl in den totalitaristischen Regimen als auch bei in die Krise geratenen Demokratien zu finden ist. Er definiert das Problem als ein „chronischer Mangel an Kommunikation zwischen einem selbstreferentiellen Machtapparat und einem Bürger, der unfähig ist, aus seiner Isolierung auszusteigen [...]“<sup>318</sup>. Diese Isolierung, schreibt Pennisi, ist von einer nicht wiedergutzumachenden gesellschaftlichen Auflösung bedingt.

Die Rezensentin Ilaria Bellini der Webseite „www.teatro.it“ schreibt, dass das Musiktheaterwerk Sciarrinos im Vergleich zu Kafkas Erzählung eine höhere politische Komponente aufweist. Am Schluss ihres Artikels bemerkt sie: „Es ist ein Werk ohne Hoffnung, in dem alles schon beim anfänglichen Röcheln beendet zu sein scheint. Der Zuschauer nimmt an der Agonie eines vom Warten zerstörten Mannes teil.“<sup>319</sup>

Bei der Analyse der Medienreaktionen auf das Werk ist zu beobachten, dass die meisten Berichte aus Deutschland kommen. Aber auch in New York ist die Begeisterung sehr groß. Die „New York Times“ widmet *La porta della legge* einen langen Artikel und es gibt erhebliche Reaktionen sowohl von Journalisten als auch von Zuschauern. Obwohl Sciarrino in Italien mit einem Preis für seine Karriere geehrt wurde, ist bemerkenswert, dass es auf nationaler Ebene kaum eine Rezension in den wichtigsten Tageszeitungen gibt. Sciarrinos *La porta della legge* wird eher von den Zeitschriften und Webseiten rezipiert, die sich speziell der klassischen Musik widmen, und diese auf Hörfunkkanäle für Kunst und kulturelle Sendungen übertragen.

---

<sup>315</sup> Ebenda.

<sup>316</sup> In den Tageszeitungen „La Repubblica“ und „Corriere della sera“ befinden sich keine Artikel über „La porta della legge“. Kurze Beiträge sind in den Zeitungen „Il Gazzettino“ und „Il Giornale“ zu finden.

<sup>317</sup> O. V., Kafka secondo Sciarrino in scena a Venezia, <http://arte.sky.it/2014/10/kafka-sciarrino-in-scena-venezia/>, Stand 14.12.2017.

<sup>318</sup> Ebenda.

<sup>319</sup> Ilaria Bellini, *La porta della legge*, in: [http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/la\\_porta\\_della\\_legge\\_30940](http://www.teatro.it/spettacoli/recensioni/la_porta_della_legge_30940), Stand 14.12.2017.

Inhaltlich gehen die meisten Rezensionen auf die politische und gesellschaftliche Kritik des Stückes Sciarrinos ein. Es wird jedoch von einigen bemerkt, dass diese nicht unmittelbar im Werk zu erkennen ist. Viele Rezensenten gehen von einer allgemein existenziellen Bedeutung des Stückes aus, die jenseits der partikulären, historisch-politischen Wirklichkeit ist. Die Kraft und das Kommunikationspotenzial des Stückes liegen für viele Rezipienten jedoch in der Kombination dieser zwei Elemente im Werk und in der Fähigkeit der Musik, das Werk Kafkas zu aktualisieren und zu erweitern.

## 5.2 Empirische Untersuchung: Was sagen die Zuhörer?

Um festzustellen, wie Zuhörer auf *La porta della legge* reagieren, wurde eine empirische Studie durchgeführt, in der quantitative und qualitative Methoden zur Erhebung, Auswertung und Interpretation der Daten angewendet wurden.<sup>320</sup> Einerseits wurden die Technik des Fragebogens sowie die Formulierung von festen Hypothesen, die geprüft werden sollten, verwendet, welche eher zu einer quantitativen Methode gehören. Andererseits wurden im Sinne von qualitativer Forschung offene Fragen in Form eines Interviews formuliert, die den Befragten die Möglichkeit einräumten, ihre Meinungen auszudrücken und ihr subjektives Erleben zu schildern. Da das Forschungsthema die Reaktion auf ein Musiktheaterwerk beinhaltet, welches sich mit subjektiven Sichtweisen, Erfahrungen und Gefühlen beschäftigt, war eine qualitative Forschungsstrategie naheliegend.<sup>321</sup> So war es nicht das Ziel, eine übergroße Stichprobe zu erhalten, sondern eine begrenzte, jedoch heterogene Anzahl von Befragten mit unterschiedlichem Bildungsniveau und Alter zu finden.

Der Fragebogen wurde offline und online verbreitet. Insgesamt wurden 52 Zuhörer befragt. 20 Befragte haben das Stück als Video angeschaut und direkt danach den Fragebogen ausgefüllt. 32 Befragte wurden unter dem Publikum der Mannheimer bzw. Wuppertaler Aufführung über eine Online-Umfrage ausfindig gemacht und kontaktiert. Obwohl die Aufführung einige Jahre zurücklag, war die Reaktion auf den Fragebogen relativ stark. Dieser wurde mit der Software „Umfrage-Online“ angefertigt, online veröffentlicht und über die offiziellen sozialen Netzwerke des Nationaltheaters Mannheims, der „Freunde des Nationaltheaters Mannheim“, der Zeitschrift *Opernwelt*, der Neuen Zeitschrift für Musik und vom Opernnetz verbreitet.

---

<sup>320</sup> Zur Ergänzung von qualitativen und quantitativen Methoden siehe: Philipp Mayring, Einführung in die qualitative Sozialforschung, Weinheim, Basel 2002; Uwe Flick/Ernst von Kardorff (Hg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2005; Udo Kelle/Christian Erzberger, Qualitative und quantitative Methoden: kein Gegensatz, in: Udo Flick/Ernst von Kardorff (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 299-309.

<sup>321</sup> Vgl. dazu Philipp Mayring, Einführung in die qualitative Sozialforschung, S. 200-203.

In Bezug auf die sogenannte „Neue Musik“, zu der Sciarrino zweifellos zählt, ist in der Musikgeschichte häufig eine ablehnende Haltung seitens des Publikums festzustellen. Es wäre nicht verkehrt, von einem gegenseitigen Misstrauen zwischen Publikum und Komponist zu sprechen. Allgemein verbreitet ist die Annahme, dass die Neue Musik vom Publikum nicht oder wenig verstanden, wenn nicht sogar abgelehnt wird. Auf der anderen Seite haben sich Komponisten tendenziell von der „Masse“ und dem „Mainstream“ abgrenzen wollen, das „gewöhnliche“ Opernpublikum gering geschätzt und oft über das Abstumpfen des Musikgeschmacks geklagt.<sup>322</sup> „Neue Musik“ wird oft als anstrengend empfunden, eine Musik, die erst mit einer musikalischen Ausbildung verstanden werden und wenige begeistern kann. Der tiefe Graben zwischen Neuer Musik und Publikum ist ein Allgemeinplatz.

Hauptziel der Befragung war also festzustellen, ob diese Behauptungen in Bezug auf *La porta della legge* der Wirklichkeit entsprechen und wie das Werk Sciarrinos wahrgenommen wurde, ob es verstanden und wertgeschätzt wurde, unabhängig davon, ob die Zuhörer Kenntnisse über Neue Musik hatten. Bei der Gestaltung des Fragebogens wurde darauf geachtet, den Befragten zu ermutigen, seine ehrliche Meinung auszudrücken und sich in einer „gleichberechtigten Beziehung“ mit dem Werk zu fühlen. In der Forschung zur Gestaltung von Fragebögen ist dieser Punkt von großer Bedeutung. Es wurde oft festgestellt, dass die Befragten häufig nach „sozialer Erwünschtheit“ antworten.<sup>323</sup> Es sollte nicht nach einer „angemessenen“ Rezeption gesucht werden, sondern, ob bestimmte Elemente und Intentionen des Werkes unmittelbar wahrgenommen wurden oder nicht.

Eine Herausforderung bei der Entwicklung des Fragebogens war die Interpretationsrichtungen nicht zu lenken, jedoch den Befragten nicht durch zu viele offene Fragen zu überfordern. Aus diesem Grund wurde in den meisten Fällen eine Mischform gewählt: Es wurden bestimmte vorformulierte Antwortmöglichkeiten sowie die Möglichkeit eingeräumt, eine freie, eigene Antwort zu formulieren. Zudem durfte der Fragebogen nicht zu technisch formuliert werden, da er nicht lediglich auf ein Publikum mit Expertise und Interesse für „Neue Musik“ ausgerichtet war.

Der Fragebogen bestand aus drei Themengebieten. Als Einstieg wurde gefragt, ob die Zuhörer den Komponisten Salvatore Sciarrino und das Werk *La porta della legge* bereits kannten. Erstes Ziel war zu erfahren, ob die Befragten eine positive bzw. negative Meinung über das

---

<sup>322</sup> Vgl. Albrecht Rithmüller, Hermetik, Schock und Faßlichkeit. Zum Verhältnis vom Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, *Archiv für Musikwissenschaft*, 37, 1980, S. 32-60; Pierre Boulez, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ Spiegel-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, in: *Der Spiegel*, Nr. 40, 1967, S. 166-171; Abdruck in: *Melos*, 34 (1967) 12, S. 429-437; erneuter Abdruck (1993) mit Stellungnahmen zeitgenössischer Musiktheaterkomponisten wie Hans-Jürgen von Bose, Manuel Hidalgo, Adriana Hölszky, Nicolaus A. Huber, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Hans Zender und Walter Zimmermann, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 154 (1993), 4, S. 15-29.

<sup>323</sup> Vgl. Andreas Dieckmann, *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*, Hamburg 2007.

Werk *La porta della legge* hatten, ob sie einen Zugang zum Werk fanden, unabhängig davon, ob sie sich mit „Neuer Musik“ auskennen oder nicht. Dabei wurden einige Formulierungen vorgeschlagen, auch negative Äußerungen, um festzustellen, welcher Grad der Begeisterung bzw. der Ablehnung vorhanden war. Der Befragte wurde eingeladen, die Begründung seiner Äußerungen sowohl im Fall einer positive als auch einer negativen Meinung zu nennen. Unabhängig von der Tatsache, ob die Befragten das Stück gemocht haben oder nicht, war es wichtig festzustellen, ob sie Zugang zum Werk hatten bzw. dieses nur als fremd wahrgenommen haben.

Ein weiteres Ziel des Fragebogens war, die Wirkung des Musiktheaters in Bezug auf die Vorlage zu erfahren, nämlich die Erzählung Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*. Zunächst wurde explizit gefragt, ob die Zuhörer die Erzählung bereits kannten. Bei der Frage, ob sie Unterschiede zwischen Musiktheaterwerk und literarischem Werk empfunden haben, wurden mehrere Antwortmöglichkeiten vorgeschlagen. In Anlehnung an die Theorie der Rezeptionsästhetik und an Hans Robert Jauß' Theorie des „Erwartungshorizontes“<sup>324</sup> war die Hypothese, dass der Zuhörer nicht wie ein „leeres Blatt“ ist, sondern, dass er Vorkenntnisse und Vorerfahrungen sowie einen kulturellen Hintergrund mitbringt, welche im Rezeptionsprozess eine erhebliche Rolle spielen. So zum Beispiel hat das Stück in einem kulturellen Kontext eine andere Wirkung als in einem anderen. Der Erwartungshorizont spielt eine Rolle bei dem Verständnis eines Stücks und der Bedeutungskonstitution im Bewusstsein des Rezipienten. Durch den ästhetischen Vergleich mit bereits bekannten Werken wird eine neue Dimension der Bedeutung eröffnet. In dieser Hinsicht hat der Prozess der Rezeption und der Wirkung eines Kunstwerkes ein gesellschaftliches und geschichtliches Veränderungspotenzial.

Das dritte, zentrale Anliegen des Fragebogens war festzustellen, ob die Zuhörer eine politische und gesellschaftskritische Botschaft im Werk Sciarrinos fanden oder nicht. Da der Komponist sich im Vorwort der Partitur darüber äußerte und seine ins Deutsche übersetzte Schrift sich im Programmheft bei der Aufführung befand, wurde gefragt, ob der Zuhörer einen solchen Aspekt erst durch diese Information zum Werk wahrnahm oder die politische Intention und die Kritik an der heutigen Gesellschaft aus dem Werk herauszulesen sind. Bei der Gruppe der Zuhörer, die das Video angeschaut hat und nicht bei der Aufführung war, war von vornherein klar, dass sie das Vorwort Sciarrinos nicht kennt.

Schließlich wurde gefragt, ob die Zuhörer generell neue Einsichten über das Werk Sciarrinos bekamen, und allgemein, ob das Musiktheaterwerk neue Aspekte beleuchten und einen Horizontwandel bewirken kann. Wie oben erwähnt, sollte nicht festgestellt werden, ob die Zuhörer eine „angemessene“ Rezeption des Werkes „lieferten“, sondern es war von Interesse zu erfahren,

---

<sup>324</sup> Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, S. 195.

wie das Publikum auf neue Werke wie Sciarrinos *La porta della legge* reagiert, und im erweiterten Sinne, ob Kultur einen Einfluss auf die Gesellschaft hat.

Es folgt der vollständige Fragebogen:

Fragebogen über das Musiktheater von Salvatore Sciarrino „La porta della legge (Quasi un monologo circolare)“

**1) Haben Sie schon einmal ein Werk von Salvatore Sciarrino gehört?**

Ja

Nein

**2) Wenn ja, welche? (Optional)**

**3) Kennen Sie Sciarrinos Werk *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)* (auf Deutsch: Das Tor zum Gesetz (Beinahe ein kreisender Monolog))?**

Ja

Nein

Nein, aber ich habe davon gehört

**4) Wie würden Sie Ihre Expertise in Neuer Musik einschätzen?**

Niedrig           Hoch

**5) In welcher Altersgruppe sind Sie?**

Unter 30

20 bis 39

40 bis 59

60 bis 80

Über 80

**6) Hat Ihnen das Werk *La porta della legge* gefallen?**

Ja

Eher ja

Eher nein

Nein

**7) Wie wirkte die Musik von *La porta della legge* auf Sie? (Sie können mehrere Antworten geben)**

Sie war mir neu

Sie faszinierte mich

Ich fand sie großartig

Ich fand keinen Zugang

Ich mochte sie nicht

Sonstiges:

**8) Das Werk *La porta della legge* basiert auf der Erzählung Kafkas *Vor dem Gesetz*.  
Kannten Sie die Erzählung, als Sie Sciarrinos *La porta della legge* gehört haben?**

- Ja, die Erzählung war mir beim Anschauen des Stückes präsent
- Ja, aber ich habe die Erzählung vor langer Zeit gelesen
- Nein, aber ich kenne andere Werke Kafkas
- Nein, ich kenne die Erzählung nicht

**9) Dieses Musiktheater über Kafka wurde in italienischer Sprache in Deutschland uraufgeführt. Welche Aussagen treffen für Sie zu? (Sie können mehrere Antworten geben)**

- Ich fand es ungewöhnlich
- Es war befremdend
- Es hat mich nicht irritiert
- Italienisch ist eine übliche Sprache in der Oper
- Sonstiges:

**10) Wie würden Sie folgende Aussagen bewerten?**

	Trifft zu	Trifft eher zu	Trifft eher nicht zu	Trifft nicht zu	Nicht beurteilbar
--	-----------	----------------	----------------------	-----------------	-------------------



Die Wiederholungsstruktur von Sciarrinos Werk erweitert den Sinn der Erzählung Kafkas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das Werk Sciarrinos hat mir eine neue Perspektive auf die Erzählung Kafkas eröffnet	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das Werk Sciarrinos drückt nichts Neues in Bezug auf die Erzählung aus	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Das Werk Sciarrinos verstärkt die Wirkung der Erzählung Kafkas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

**12) Könnten Sie in ein paar Stichworten sagen, was die Musik von La porta della legge Ihrer Meinung nach ausdrückt/vermittelt?**

**13) Hatte das Werk Sciarrinos für Sie eine politische und gesellschaftskritische Aussage?**

Ja

Eher ja

Eher nein

Nein

**14) Falls ja, wem galt die Kritik? (Sie können mehrere Antworten geben)**

Der Politik und der Gesellschaft in Deutschland

Der Politik und der Gesellschaft Italiens

Dem Verhältnis zwischen Machtmenschen und einfachen Bürgern

Der Bürokratie im Allgemeinen

Sonstiges:

**15) Ist es notwendig, sich über das Werk Sciarrinos zu informieren, um die Kritik zu verstehen?**

Ja

Eher ja

Eher nein

Nein

**16) Finden Sie, dass Sciarrinos La porta della legge eine gesellschaftliche und politische Veränderung herbeiführen könnte?**

Ja

Eher ja

Eher nein

Nein

**17) Hat Sciarrinos La porta della legge Ihnen neue Denkanstöße gegeben?**

Ja

Eher ja

Eher nein

Nein

**18) Hat Sciarrinos La porta della legge Sie emotional betroffen?**

Ja

Eher ja

Eher nein

Nein

**19) Wenn Sie möchten, können Sie hier Ihre Bemerkungen niederschreiben (Optional)**

### 5.3 Auswertung der Umfrage

Die Anzahl der Online-Befragten war insgesamt 50. Jedoch beantworteten nur 32 den Fragebogen vollständig. Bei der ersten Frage, ob sie jemals ein Werk von Salvatore Sciarrino gehört haben, beantworteten 78 % die Frage mit Ja, 22 % mit Nein. Dass die Mehrzahl Sciarrino bereits kannte, war zu erwarten, denn die Umfrage wurde mit einem einführenden Text im Internet veröffentlicht, in dem es speziell um den Komponisten Salvatore Sciarrino und das Werk *La porta della legge* ging. Insofern haben sich die Menschen, die den Komponisten schon kannten, eher von der Umfrage angesprochen gefühlt. Die Teilnehmer, welche eine negative Antwort auf diese Frage gaben, wurden automatisch aus der Umfrage ausgeschlossen.

Die Gruppe der Befragten, welche das Video von *La porta della legge* gesehen und unmittelbar danach den Fragebogen beantwortet hat, bestand aus 20 Personen, Menschen verschiedenen Alters, deren Gemeinsamkeit im allgemeinen Interesse für Oper bestand. Bei der Gruppe der Befragten, die das Video angeschaut hatte, kannten 30 % bereits ein Werk Sciarrinos. Insgesamt bestand die Gruppe der Befragten aus 52 Personen.

Bei der optionalen Frage, welche Werke Sciarrinos von den Teilnehmern gekannt wurden, ist *La porta della legge* das bekannteste Werk. Dies hat möglicherweise wiederum den Grund, dass die Teilnehmer wussten, dass es in der Umfrage um dieses Werk geht, und deshalb an der Umfrage teilnahmen. Andere Werke, die aufgelistet wurden, sind folgende: *Luci mie traditrici*, *Infinito nero*, *Macbeth*, *Superflumina*, *Lohengrin*, *La terribile e spaventosa storia della bella Maria e del principe da Venosa*. Ansonsten wurde allgemein mit den Begriffen „Instrumentalmusik“, „Kammermusik“, „Klaviermusik“, „Musiktheaterstücke“ geantwortet.

Bei der dritten Frage, in der explizit gefragt wurde, ob die Teilnehmer das Werk *La porta della legge* kannten, waren die Ergebnisse bei den Online-Befragten folgende: 64 % (32) der Teilnehmer kannten das Werk. Auch hier liegt der relativ hohe Bekanntheitsgrad daran, dass gerade die Menschen, die das Werk gehört hatten, sich für die Umfrage interessierten. Die Befragten, welche eine negative Antwort angegeben hatten, wurden automatisch von der weiteren Umfrage ausgeschlossen. Bei der Gruppe, die das Video sah, waren die Ergebnisse dagegen komplett unterschiedlich: Nur 15 % (3) kannten das Werk bereits zuvor, 70 % (14) kannten es nicht und 15 % (3) kannten das Werk nicht, aber hatten davon gehört.

Bei der vierten Frage ging es darum, wie die Zuhörer ihre Expertise in Neuer Musik einschätzen. Die Teilnehmer konnten diese auf einer Skala von 1 (niedrig) bis 10 (hoch) bewerten. Der Durchschnitt (Median) der eingeschätzten Expertise betrug 3, also ein relativ niedriger Wert. Die Hälfte aller Einschätzungen bewegte sich zwischen 1 und 6 (25 % und 75 % Quantil). Es gab nur zwei Zuhörer, die eine Expertise von 10 angaben.

Bei der fünften Frage, in der es um die Altersgruppe ging, gaben nur 4 % (2) der Zuhörer

an, unter der Altersgrenze von 20 Jahren zu sein. 35 % (18) der Teilnehmer waren zwischen 20 und 39 Jahre alt, 35 % (18) zwischen 40 und 59, 27 % (14) zwischen 60 und 80. Der Anteil der zweiten, dritten und vierten Altersgruppe ist relativ ausgeglichen. 96 % der Befragten befanden sich also in einem Alter zwischen 20 und 59.

Bei der sechsten Frage, ob das Werk den Teilnehmern gefallen hat, antworteten 42 % (22) mit „Ja“, 29 % (15) mit „Eher ja“, 19 % (10) mit „Eher nein“, 10 % (5) mit „Nein“. Das bedeutet, dass die Mehrheit der Befragten (71 %) das Werk eher positiv beurteilt hat. 15 Teilnehmer hatten eher eine negative Meinung darüber.

Bei der siebten Frage – „Wie wirkte die Musik von *La porta della legge* auf Sie?“ – konnten die Teilnehmer mehrere Antworten geben. 21 % (15) gaben die Antwort „Sie war mir neu“, 54 % (28) kreuzten den Satz „Sie faszinierte mich“ an; 17 % (9) antworteten „Ich fand sie großartig“, 22 % (11) antworteten „Ich fand keinen Zugang“ und 17 % (9) antworteten „Ich mochte sie nicht“. 13 % (7) fügten einen freien Kommentar an:

„Ich fand sie interessant.“

„Ich fand sie bedrückend, langatmig, teilweise auch faszinierend.“

„Meine Kenntnisse über Neue Musik sind zu gering, um das Stück wirklich zu schätzen.“

„Sciarrino repetiert sich selbst zu oft in zwischen. Die Stücke werden eindimensional und füllen an musikalischem Reichtum nicht die Zeit, die sie dauern.“

„Ich fand sie beängstigend, aber auch sachlich und subtil. Die Musik passt genau zum Thema des Werkes.“

„Das ist für mich keine Musik. Es sind Geräusche. Die Aufführung insgesamt war jedoch hinreißend.“

„Die Musik von *La porta della legge* ist für mich nicht emotional, aber das ist vermutlich, was der Komponist wollte.“

Die am häufigsten angegebene Reaktion war „Sie faszinierte mich“. „Sie war mir neu“ ist eher eine neutrale Antwort und drückt weder eine positive noch eine negative Meinung über das Stück aus. Auffallend ist, dass, obwohl die meisten Teilnehmer ihre Kenntnisse über Neue Musik durchschnittlich als nicht so hoch bewerteten, eine relative Minderheit antwortete, dass die Musik ihr neu war. Eine deutliche negative Meinung hatten nur wenige Teilnehmer.

Bei der achten Frage ging es um die Feststellung, ob die Zuschauer die Erzählung *Vor dem Gesetz* Franz Kafkas, die als Vorlage für Sciarrinos *La porta della legge* diente, bereits kannten. 25 % (13) antworteten „Ja, die Erzählung war mir beim Anschauen des Stückes präsent“, 35 %

(18) antworteten „Ja, aber ich habe die Erzählung vor langer Zeit gelesen“, 29 % (15) antworteten „Nein, aber ich kenne andere Werke Kafkas“, 13 % (7) antworteten „Nein, ich kenne die Erzählung nicht“. Die Mehrzahl der Teilnehmer hatte Kafkas Erzählung also gelesen.

Bei der neunten Frage war das Ziel zu erfahren, ob das Publikum irritiert war von der Tatsache, dass Kafka auf Italienisch aufgeführt wurde, oder nicht. Das Werk wurde für ein deutsches Opernhaus komponiert und hatte als Vorlage einen Klassiker der deutschen Literatur. Die Teilnehmer konnten auf die Frage mehrere Antworten angeben. Auf die Frage antworteten 10 % (5) „Ich fand es ungewöhnlich“, 4 % (2) antworteten „Es war befremdend“, 40 % (21) antworteten „Es hat mich nicht irritiert“, 52 % (27) antworteten „Italienisch ist eine übliche Sprache in der Oper“, 8 % (4) fügten einen Kommentar dazu:

„Ich fand es interessant.“

„Das Italienische war rudimentär, man konnte deshalb alles verstehen.“

„Italienische Oper ist leidenschaftlich. Der Text Kafkas taugt nicht für eine Oper.“

„Ein besonderes Problem sind Texte ohne nennenswerten Kontext mit einer Gefühlswelt. Ich habe mir den ca. fünfminütigen Text Kafkas angehört und habe nicht nur Schwierigkeiten, seinen tieferen Sinn genau zu erkennen – er muss wohl im weiteren Kontext mit seinem Roman "Der Prozess" gesehen werden – aber welchen Teil einer Gefühlsschiene er erregen könnte, ist mir schleierhaft. Nun haben zwar bereits Komponisten wie Alexander Mosolow Zeitungsinserte vertont, doch muss das mehr als eine Satire betrachtet werden. Kurz, welche in diesem Text enthaltenen Gefühle die Musik verstärken sollte, kann ich nicht erkennen.“

Die Mehrzahl der Befragten hat sich durch die verwendete Kafka-Übersetzung auf Italienisch nicht irritieren lassen. Die meisten waren der Meinung, dass das Italienische eine übliche Sprache in der Oper ist. Nur eine Minderheit fand es ungewöhnlich und befremdend. Darüber hinaus gab es Zuhörer, die den Text Kafkas als nicht tauglich für eine Oper empfanden, was einen interessanten Hinweis für die Diskussion über die Komponierbarkeit der Texte im Rahmen der Literaturoper darstellt. Ein Teilnehmer fügte hinzu, dass seine Irritierung nicht der Übersetzung von Kafka ins Italienische galt, sondern gar der Vertonung von Kafkas Text, da dieser keine Gefühle regt.

Ziel der zehnten Frage war zu erfahren, wie die Zuhörer das Verhältnis zwischen dem Musiktheaterwerk und seiner literarischen Vorlage einschätzten. Auf die erste Aussage, dass die

Wiederholungsstruktur von Sciarrinos Werk den Sinn der Erzählung Kafkas erweitert, antworteten 50 % (26) der Teilnehmer „trifft zu“, 10 % (5) „trifft eher zu“, 12 % (6) „trifft eher nicht zu“, 10 % (5) „trifft nicht zu“. 19 % (10) der Teilnehmer haben „nicht beurteilbar“ geantwortet. Auf die zweite Aussage, dass das Werk Sciarrinos eine neue Perspektive auf die Erzählung Kafkas eröffnet, antworteten 33 % (17) „trifft zu“, 21 % (11) „trifft eher zu“, 6 % (3) „trifft eher nicht zu“, 12 % (6) „trifft nicht zu“. 29 % (15) antworteten mit „nicht beurteilbar“. Auf die dritte Aussage, ob das Werk Sciarrinos nichts Neues in Bezug auf die Erzählung ausdrücke, antworteten 6 % (3) „trifft zu“, 12 % (6) „trifft eher zu“, 6 % (3) „trifft eher nicht zu“, 48 % (25) „trifft nicht zu“. 29 % (15) der Teilnehmer antworteten mit „nicht beurteilbar“. Auf die vierte Frage, ob das Werk Sciarrinos die Wirkung der Erzählung verstärkt, antworteten 27 % (14) „trifft zu“, 21 % (11) „trifft eher zu“, 4 % (2) „trifft eher nicht zu“, 15 % (8) „trifft nicht zu“. 33 % (17) antworteten mit „nicht beurteilbar“.

Den Ergebnissen ist zu entnehmen, dass das Publikum überwiegend empfand, dass das Werk den Sinn der Erzählung Kafkas durch seine Wiederholungsstruktur erweitert, neue Perspektiven über den literarischen Text eröffnet und deren Wirkung verstärkt. Es ist jedoch beachtlich, dass eine relative große Anzahl von Teilnehmern auf die Aussagen mit „nicht beurteilbar“ geantwortet hat.

Bei der elften Frage wurden die Teilnehmer eingeladen, ihre Eindrücke in Form von Stichworten über die Musik von *La porta della legge* zu beschreiben. Da es sich um eine offene und optionale Frage handelt, wurde diese von wenigen Teilnehmern beantwortet (67 %, also 35 Teilnehmer). Um die Bewertung der offenen Frage quantitativ zu beantworten, wurden die Begriffe in Gruppen unterteilt und deren Häufigkeit bestimmt. Ähnliche Begriffe wurden zusammen gruppiert. Es handelte sich häufig um Synonyme oder Erweiterungen der meistverwendeten Begriffe. Dann wurde der Prozentsatz der Häufigkeit berechnet, mit der die Begriffe in den Antworten der Teilnehmer auftauchten.

Die Begriffe, die am meisten verwendet wurden, sind: Hilflosigkeit/Ausweglosigkeit, Unterdrückung/Opfer, Gefangensein/Starre, Verzweiflung/Ohnmacht, Angst/Unsicherheit, Obsession/Redundanz, Schwere. Die kritischen Antworten wurden in zwei Gruppen unterteilt: Kommentare, in denen die Teilnehmer zugeben, dass sie nichts mit der Musik anfangen konnten, und Kommentare, in denen die kritischen Inhalte begründet wurden.

Die Begriffe „Hilflosigkeit und Ausweglosigkeit“ kommen in 69 % (23) der Antworten vor. Sie sind somit die Emotionen bzw. die Wahrnehmungen über die Musik, die am meisten angegeben wurden. Die Begriffe „Unterdrückung und Opfer“ kommen in 14 % (5) der Antworten vor. Die Begriffe „Verzweiflung und Ohnmacht“ kommen in 23 % (8) der Antworten, „Gefangen sein und Starre“ in 9 % (3) der Antworten, „Angst und Unsicherheit“ in 17 % (6) und

die Begriffe „Obsession und Redundanz“ in 14 % (5) vor. Der Begriff „Schwere“ kommt in 14 % (5) der Antworten vor. Die Mehrzahl der Zuhörer fand, dass die Musik die Gefühle von Ausweglosigkeit und Hilflosigkeit vermittelt. Generell kann man sagen, dass die von den Befragten gewählten Begriffe sich ähneln. Einige Zuhörer fanden, dass die Musik gar nicht als Musik zu identifizieren ist, sondern nur als Geräusch.

Bei der zwölften Frage, ob das Werk Sciarrinos eine politische und gesellschaftskritische Aussage enthält, antworteten 48 % (25) der Teilnehmer mit „Ja“, 35 % (19) mit „Eher ja“, 10 % (5) mit „Eher nein“, 6 % (3) mit „Nein“. Die Mehrzahl hatte also den Eindruck, dass das Werk eine politische Aussage hatte.

Die dreizehnte Frage bezog sich auf die vorige. Falls es eine politische und gesellschaftliche Aussage im Werk gibt, sollten die Teilnehmer auswählen, wem diese Kritik galt. Es konnten mehrere Antworten gewählt werden. Die erste Aussage, dass die Kritik der Politik und der Gesellschaft in Deutschland galt, kreuzten 6 % (3) der Teilnehmer an. Die zweite Aussage, dass die Kritik der Politik und der Gesellschaft Italiens galt, kreuzten 29 % (15) der Teilnehmer an. Die dritte Aussage, dass die Kritik dem Verhältnis zwischen Machtmenschen und einfachen Bürgern galt, kreuzten 71 % (37) an. Die vierte Aussage, dass die Kritik der Bürokratie im Allgemeinen galt, wählten 56 % (29).

Die Ergebnisse zeigen, dass die Mehrzahl der Teilnehmer in dem Werk sowohl eine Kritik in Bezug auf das Verhältnis zwischen Machtmenschen und einfachen Bürgern als auch eine Kritik an die Bürokratie sah. Die wenigsten empfanden, dass es eine Verbindung mit einem konkreten Land gab. Bei der Frage gab es zusätzlich die Möglichkeit, einen Kommentar zu schreiben. Ein Teilnehmer kommentierte: „Unsinn: Sciarrino ist „l'art pour l'art“ – was ich gar nicht falsch finde.“ Mehrere Teilnehmer ergänzten die Aussagen mit dem Kommentar, dass die Kritik allgemein der Beziehung zur Macht galt.

Mit dieser Frage sollte untersucht werden, inwiefern die Teilnehmer die Meinung des Komponisten teilten oder kannten. Sciarrino schreibt im Vorwort zur Partitur, dass er Parallelen zwischen Kafkas Text und der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation in Italien sieht. Ziel der Frage war, zu untersuchen, wie viele Teilnehmer diesen Aspekt wahrgenommen bzw. rezipiert hatten.

Die vierzehnte Frage war mit der zwölften und der dreizehnten korreliert. Es wurde gefragt, ob die Teilnehmer es für notwendig hielten, sich über das Werk vorher zu informieren, um seine Aussage zu verstehen. Dabei war das Hauptanliegen von den Teilnehmern zu erfahren, ob das Musiktheaterwerk ein unmittelbares kommunikatives Potenzial besitzt, welches ohne Vorkenntnisse wahrzunehmen ist. 25 % (13) der Teilnehmer antworteten mit „Ja“, 25 % (13) mit



„Eher ja“, 25 % (13) mit „Eher nein“, 25 % (13) mit „Nein“. Der Prozentsatz ist exakt ausgeglichen zwischen den Teilnehmern, die zu einer positiven und denjenigen, die eher zu einer negativen Antwort tendieren. Die Hälfte fand, dass es notwendig war, sich über das Werk zu informieren, um es zu verstehen.

Die fünfzehnte Frage war etwas zugespitzt formuliert mit dem Anliegen, von den Teilnehmern zu erfahren, ob das Rezipieren des Werkes *La porta della legge* Veränderungen in der Gesellschaft und der Politik herbeiführen könnte. Die Idee hinter der Frage war zu erfahren, ob die Teilnehmer der Meinung sind, dass das Werk eine Wirkung zur Veränderung der Mentalität und der inneren Einstellungen hat und somit ein Potenzial für einen Wandel der Gesellschaft innehat oder nicht. Diese Frage nimmt auch Bezug auf die Theorie der Rezeptionsästhetik, in der die Rezeption eine genauso wichtige Rolle spielt wie die Entstehung und die Produktion des Werkes. Die Rezipienten sind diejenigen, die das Werk rezipieren, interpretieren und dessen Bedeutungen weitergeben. Aus diesem Grund ist der Moment der Rezeption der eigentliche Motor der Veränderungen und der Entwicklung der Geschichte. Konkret wurde hier gefragt, ob Sciarrinos Werk mit seiner politischen Aussage eine tatsächliche Wirkung auf die Gesellschaft haben könnte.

Die Ergebnisse waren folgende: Keiner der Teilnehmer antwortete mit „Ja“. 19 % (10) der Teilnehmer antworteten mit „Eher ja“, 37 % (19) der Teilnehmer antworteten mit „Eher nein“ und 44 % (23) der Teilnehmer antworteten mit „Nein“. Die Mehrzahl war deutlich der Meinung, das Werk habe kein wirkliches Potenzial zu einer Veränderung in der Gesellschaft.

Bei der sechzehnten Frage wurde gefragt, ob Sciarrinos Werk den Teilnehmern neue Denkanstöße gegeben hat. 35 % (18) der Teilnehmer antworteten mit „Ja“, 35 % (18) der Teilnehmer antworteten mit „Eher ja“, 8 % (4) der Teilnehmer antworteten mit „Eher nein“ und 23 % (12) mit „Nein“. Hier ist die Mehrzahl der Meinung, dass sie vom Werk neue Denkanstöße bekommen hat.

In der siebzehnten Frage wurden die Teilnehmer gefragt, ob Sciarrinos *La porta della legge* sie emotional betroffen hat. 40 % (21) der Teilnehmer antworteten mit „Ja“, ebenso viele mit „Eher ja“, 10 % (5) mit „Eher nein“ und 10 % (5) mit „Nein“. Hier hat die Mehrzahl geantwortet, dass das Stück sie emotional betroffen hat.

Zum Schluss wurde den Teilnehmern die Möglichkeit gegeben, freie Kommentare zum Werk aufzuschreiben. Wie oben erwähnt, wurden offene Fragen im Allgemeinen weniger beantwortet. Diese Frage war darüber hinaus optional. Im Folgenden werden längere Kommentare zitiert, die die unterschiedlichen Meinungsrichtungen zusammenfassen.

„Diese Oper ist ja von Kafka inspiriert, daher kann man nicht sagen, dass es um

irgendein Land konkret geht. Opern können insofern gesellschaftlich Veränderungen hervorrufen, als dass die Besucher sich im Alltag vielleicht ein bisschen anders verhalten als vor dem Opernbesuch. Eine Oper wird ja keinen politischen Umsturz oder neue Gesetze bewirken. Die Musik von Sciarrino wirkt so geheimnisvoll und faszinierend, dass es für den Hörer erst mal schwierig ist, sich darauf emotional einzulassen. Ich finde jedoch, dass diese Künstlichkeit dann wiederum ein Faszinosum auslöst. Ich habe in Wuppertal „Luci mie traditrici“, „Macbeth“, „Infinito nero“ gehört und war in der Uraufführung von „La porta della legge“. Ich bin jedes Mal von dieser eigenartigen Musik fasziniert.“

„Ich glaube, man soll dieses Werk häufiger im Theater zeigen. So könnten vielleicht die Menschen bewusster werden und Ungerechtigkeiten meiden. Unmenschliche Machtmenschen erschweren das Leben der Bürger und haben einen negativen Einfluss auf die Gesellschaft.“

„Einerseits drückt die Musik nichts außerhalb sich selbst (Musik als Klang) aus, andererseits aber eine besondere Stimmung von Unsicherheit, Unberechenbarkeit, Geheimnis, vielleicht sogar Unruhe und Angst im existenziellen Sinn.“

„Meiner Meinung nach drückt diese Musik auf der einen Seite die Starre und die Arroganz des bürokratischen Systems, auf der anderen Seite die Reaktion des kleinen Bürgers, der Opfer von diesem System wird und nicht davor entfliehen kann. Am Ende scheinen beide Parteien hilflos in ihrer Unfähigkeit, sich zu verändern.“

„Dieses Werk lässt den Zuhörer über die Bedeutung des Wartens vor dem Ziel nachdenken. Das Ziel könnte die Aufnahme in der Gesellschaft sein oder den Zugang zur Kenntnis. Dieses Ziel kann sowohl durch die Arroganz der Macht verwehrt werden oder durch die Schwäche des Individuums nicht erreicht werden.“

„Ich denke, dieses Werk spiegelt den menschlichen Zustand und die sozialen Beziehungen wider, die heutzutage wegen mangelnder Solidarität sehr schwierig sind.“

„Obwohl ich Sciarrino schätze – seine Kammermusik allerdings mehr als seine Opern – hat mich „La porta“ etwas genervt. Zwei seiner Opern, auch La porta, habe ich einstudiert, kenne ich also gut. Sciarrinos Stil wirkt inzwischen manie-riert. Er dringt mit seiner Musik nicht in tiefere Schichten der Handlungen und der Personen. Die Musik ist nicht spezifisch zu Figuren/inneren Vorgängen, weil sie zu lange gleich bleibt und kaum was Prozesshaftes hat.“

„Ich schalte die DVD ein. Ein undefinierbares Geräusch. Töne, unklare Zuord-nung, unklare Tonhöhe; werden hier Instrumente zerstört, ausprobiert, wird mit ihnen experimentiert? Menschliche Stimmen. Singen sie, sprechen sie, was spre-chen sie? Irgendwann sprechen die Stimmen, aber sie werden durch Geräusch-quellen verfremdet; selbst wenn ich italienisch könnte, ich würde sie noch schlechter verstehen als normal. Und immer wieder höre ich Geräusche ... die Zeit vergeht. Aus fünf Minuten Text entsteht eine einstündige Oper? Nur selten wird die Musikdatenbank in meinem Gehirn gestreift. Ist es Musik? Ein Mar-tinshorn im Straßenverkehr, ist das Musik?“

„Da es generell keine allgemeingültigen Wertungen gibt, zählt für mich nur meine Wertung. Und die sagt, mit dieser Musik kann ich nichts anfangen, das Sujet ist für mich nicht von Interesse und die praktische Ausführung, Inszenie-rung genannt, entzieht sich einer Wertung.“

Die Ergebnisse der Umfrage zeigen, dass *La porta della legge* von einem großen Teil des Pu-blikums verstanden wurde und gut bei ihm ankam. Die Mehrheit wertschätzte das Werk und beurteilte es positiv. Auffällig ist, dass die meisten der Teilnehmer über sich selbst sagten, sie hätten eher schlechtere Kenntnisse über Neue Musik. Dies war jedoch offensichtlich kein „Hin-dernis“ für das Verständnis und die Wertschätzung des Werkes. Es gab jedoch auch kritische Stimmen. Auffällig war, dass mindestens zwei Teilnehmer, die sich in Neuer Musik gut ausken-nen, das Werk negativ bewertet haben. Dies könnte wiederum eine Bestätigung dafür sein, dass Vorkenntnisse in Neuer Musik nicht unbedingt dazu geführt haben, *La porta della legge* positiv zu bewerten.

Die Mehrzahl der Teilnehmer hatte den Eindruck, dass Sciarrinos Musik die Erzählung Kafkas in ihrer Bedeutung erweitert, ihre Wirkung verstärkt und eine neue Perspektive auf das

literarische Werk eröffnet. In Bezug auf die politische Bedeutung des Werkes sahen die Teilnehmer keine direkte Wirkung des Werkes auf die Gesellschaft und die Politik. Sie waren jedoch überwiegend der Meinung, dass das Werk durchaus neue Denkanstöße gibt. Manche Teilnehmer empfanden die Musik als ein Universum für sich, welches nicht in Kontakt mit der Realität steht und keine Wirkung auf sie hat. Aus manchen Kommentaren war jedoch herauszulesen, dass so ein Werk die Rezipienten durchaus auf bestimmte politisch und gesellschaftskritische Themen aufmerksam macht und sie somit zu einem Bewusstseinswandel bringen könnte. Das würde die These der Rezeptionsästhetik bestätigen, nach der die Rezeption als „Motor der Geschichte“ gilt: Erst in dem Augenblick der Rezeption eines Werkes entsteht eine Veränderung des Bewusstseins, welche die Entwicklung der Kulturgeschichte ermöglicht.

## Schluss

Im Hinblick auf die Frage nach der Verbindung zwischen Musiktheaterwerk und literarischer Vorlage wurde deutlich, dass Sciarrinos *La porta della legge* die Erzählung Kafkas *Vor dem Gesetz* erweitert und in eine gewisse interpretatorische Richtung lenkt.

Die Zirkularität des Musiktheaters könnte zwar als eine Interpretation des „paradoxen Zirkels“<sup>325</sup> der Vorlage gelten, die Analyse von Kafkas Parabel zeigt jedoch, dass der Aufbau von einer gewissen Zielgerichtetheit gekennzeichnet ist. Wie der Kafka-Forscher Friedrich Schmidt bemerkt, strebt die ganze Erzählung auf die rätselhafte Antwort des Türhüters hin: Niemand hätte vom Tor des Gesetzes Gebrauch machen können, denn das Tor ist für den Mann vom Lande bestimmt gewesen.<sup>326</sup> Das Paradoxon besteht darin, dass der Mann sein Leben lang vor dem Tor des Gesetzes wartet, welches nur für ihn bestimmt ist.

Das Musiktheaterwerk stellt dagegen den Vorgang wie einen Kreislauf dar. In Sciarrinos Werk wird nicht nur das Leben des Mannes vom Lande dargestellt. Nach seinem Tod erscheint ein weiterer Mann, welcher das gleiche Schicksal wie der erste erleidet. In dem Finale erscheinen beide Männer auf der Bühne. Der gleiche Vorgang beginnt ein drittes Mal von vorne, wird jedoch plötzlich abgebrochen: Ein Hinweis darauf, dass die gleiche Musik immer weitergehen und sich die Zahl der Männer theoretisch bis in die Unendlichkeit vervielfachen könnte.

In Bezug auf die Diskussion zur Literaturoper kann man also behaupten, dass es bei der Beziehung des Musiktheaterwerkes zur Vorlage weniger um eine „angemessene“ Rezeption und Umsetzung eines literarischen Werkes geht, vielmehr zeigt *La porta della legge*, dass die Rezeption der Literatur durch die Musik zu einer erweiterten, verstärkten bis zu einer neuen Sinnkonstitution führt. Die Musik vermag es, die Starre des Geschehens durch Wiederholungen, in sich kreisende Motive und Dichte bzw. Langsamkeit greifbar zu machen. Während in der Literatur exakte Wiederholungen eher als unschlüssig erscheinen und sich lediglich in stark experimentellen Werken befinden, sind sie in der Musik durchaus sinnvoll. Die musikalischen Elemente des Stückes werden minimal variiert, ohne dass die Variationen zu einer wesentlichen „Entwicklung“ des Vorgangs führen. Sie kehren zurück, als würden sie sich lediglich „im Kreis“ drehen.

Die Musik als nicht sprach-semantisches Medium ist in der Lage, die Darstellung des Tores in der Erzählung als ein vages nicht definierbares Zeichengefüge geradezu zu verstärken. Sie vermittelt das Wesen des Gesetzes durch die Dichte des Orchesters, die verstärkte Dynamik sowie die Vielfalt der Klänge und Klangfarben, somit erhält der Zuhörer den Eindruck von einer

---

<sup>325</sup> Zu dem Begriff des „paradoxen Zirkels“ siehe Jörgen Kobs, *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, hrsg. von Ursula Brech, Bad Homburg 1970.

<sup>326</sup> Friedrich Schmidt, *Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka*, S. 193-197.

mächtigen und anziehungsvollen Kraft ohne klare Umrisse. Das Verbot des Türhüters wirkt nicht nur durch seine Worte, sondern auch durch die Musik als zurückweisende klangliche Mauer.

Die Musik im Vergleich zum literarischen Werk ermöglicht dem Zuhörer, die Ausdehnung der Zeit zu erfahren. Was sich in der Erzählung Kafkas durch Andeutungen des Textes und die Vorstellungskraft des Lesers konkretisieren lässt, wird durch die Musik fühlbar und erfahrbar. Die Erzählung Kafkas weist einige Herausforderungen für die Verwandlung in ein für das Musiktheater taugliches Libretto auf. Zuallererst ist zu berücksichtigen, dass die Erzählung sehr kurz ist und nicht mehr als anderthalb Seiten in Anspruch nimmt. Außerdem ist sie ereignisarm und sprachlich karg. Die Mehrdeutigkeit bzw. Undeutbarkeit und die durch Sprache evozierten längeren Zeitspannen könnten jedoch als die Momente identifiziert werden, die das Potenzial für eine Umsetzung in ein Musiktheater bieten.

Eine Besonderheit des Werkes von Sciarrino ist die Wahl, Kafkas epische Form teilweise behalten zu wollen. Der Text wird zwar in ein Drama verwandelt, in dem zwei Charaktere agieren, er ist jedoch gleichzeitig ein „Quasi-Monolog“, in dem die Aussagen des Türhüters von dem Mann mit dem Satz „Dice.“ („Sagt er.“) kommentiert werden. Diese besondere Form des Librettos erweckt den Anschein, als wäre das Ganze eine Erzählung des Mannes vom Lande, in denen die Beiträge des Türhüters in direkter Rede wiedergegeben werden. Diese besondere Lösung Sciarrinos im Libretto bedeutet zum einen eine Verschmelzung von Drama und Epik im Musiktheater, zum anderen eröffnet sie eine neue Perspektive auf das Werk. Man ist sich nicht mehr sicher, wann das Ganze stattfindet. Erzählt der Mann von seiner Vergangenheit? Oder beginnt der Vorgang immer wieder von Neuem? Die Lösung Sciarrinos, die epische Form der Erzählung zum Teil beizubehalten, hat auch Auswirkungen auf die musikalische Struktur und den Gesang. Diese werden in gewisser Weise nicht rhythmisch, rezitativisch, der Prosodie der Sprache folgend und somit ähnlich wie die Prosa des Textes.

Die Entscheidung, den epischen Charakter der Vorlage zu behalten, trägt dazu bei, trotz der Unterschiede eine bewusste Ähnlichkeit zwischen Literatur und Musik anstreben, sodass die Bezeichnung Literaturoper passend erscheint. Kafkas Geschichte ist ohnehin eine schwierige und herausfordernde Vorlage für eine Oper. Das rätselhafte Paradoxon und die unterschwellige, beklemmende Atmosphäre, die sich durch die gesamte Erzählung zieht, sowie die Kargheit der Sprache und des Gefühlsausdrucks sind schwer in eine Oper zu übersetzen und scheinen dem Charakter der Gattung selbst zu widersprechen. Sciarrino schafft jedoch, die düstere Atmosphäre und den Charakter von Kafkas Werk durch seine musikalische Sprache präzise zu übersetzen. Darüber hinaus gelingt es ihm, den Kern von Kafkas Werk zu treffen und dennoch seine eigene moderne Interpretation zu vermitteln.

In Bezug auf die Frage nach der Rezeption und der Wirkung von *La porta della legge* wurden einerseits die im Werk immanenten Elemente untersucht, die als „Leerstellen“ zu interpretieren sind, welche der Zuhörer selbst „füllen“ soll. Die Struktur des Werkes zielt darauf ab, den Zuhörer mit der Wiederholung des gleichen Vorgangs zu überraschen.

In dieser Hinsicht ist die zirkuläre Anlage des Werkes als „Leerstelle“ in der Musik zu verstehen, welche unter anderem als Verfremdungselement dient: Wo der Zuhörer erwartet, dass das Werk aufhört, fängt dieses wieder von Neuem an. Die Lebensläufe der zwei Männer, in denen die gleiche Klangwelt zweimal zurückkehrt, sind sehr ähnlich und doch voller kleiner Unterschiede und Anspielungen. Da diese nicht parallel hörbar sind, sondern im Abstand voneinander stehen, also in den aufeinanderfolgenden Szenen, sollen sie nicht so deutlich wahrgenommen werden.

Die Leerstellen bestehen darin, dass der Zuhörer dazu eingeladen wird, für sich selbst zu erfahren, worin Unterschiede bzw. Entsprechungen bestehen. Die Struktur der Musik enthält Lücken, die der Zuhörer selbst füllen soll. Auch die wiederkehrenden Motive – vor allem das Leitmotiv der Bratsche – wird immer wieder leicht variiert, ohne dass es jedoch sofort erkennbar ist, ob es sich um das gleiche Motiv handelt. All diese Elemente tragen dazu bei, den Eindruck zu erwecken, als würde die Musik um sich selbst kreisen, die Zeit als extrem ausdehnt wahrzunehmen und die Starre des Geschehens zu erleben. Außerdem ist die Musik Sciarrinos durch die Entstehung aus der Stille und das progressive Annähern an die Stille, durch die natürlichen Geräusche, die sich im Raum entwickeln, in ihrem Wesen auf den Prozess der Wahrnehmung ausgerichtet.

Auf der anderen Seite wurde die Rezeption des Publikums mittels einer Umfrage untersucht. Die Mehrzahl der Teilnehmer hatte den Eindruck, dass die Medienkombination bzw. die Intermedialität, die im Werk Sciarrinos zwischen Musik und Literatur geschieht, die Erzählung Kafkas in ihrer Bedeutung erweitert und deren Wirkung verstärkt. Das Werk *La porta della legge* wurde von den meisten der Befragten geschätzt, verstanden und wahrgenommen, obwohl wenige Experten zu „Neuer Musik“ unter den Teilnehmern waren.

In Bezug auf den Erwartungshorizont wurde festgestellt, dass die meisten die Erzählung Kafkas oder zumindest die Werke des Prager Autors kannten. So konnten sie Vergleiche zwischen der Erzählung und dem Musiktheaterwerk ziehen. Die Mehrzahl fand, dass die Musik eine neue Perspektive auf die literarische Vorlage eröffnen konnte. In Bezug auf die politische Bedeutung des Werkes empfanden die Teilnehmer eine direkte Wirkung des Werkes auf die Gesellschaft und die Politik als eher unwahrscheinlich. Sie waren jedoch der Meinung, dass das Werk durchaus neue Denkanstöße gibt. Auch die meisten Medienberichte enthalten einen sehr positiven Bericht von *La porta della legge*. Das Werk sei laut vieler Journalisten eine originelle

Erweiterung und Aktualisierung der Erzählung Kafkas. Das Augenmerk wurde besonders auf die gesellschaftliche und politische Botschaft des Werkes gelegt, welche der Komponist an sein Heimatland Italien richtet, die jedoch sicher auch eine Allgemeingültigkeit aufweist.



## Literatur

Quellenangaben zu den verwendeten Partituren und Schriften von S. Sciarrino:

- *Amore e psiche*, Opera in un atto, Casa Ricordi; Milano 1972.
  
- *Aspern*, Suite per soprano e strumenti, Casa Ricordi Srl, Milano 1978.
  
- *Cailles in Sarcophage*, Atti per un museo delle ossessioni, Casa Ricordi, Milano 1980.
  
- *Vanitas*, Natura morta in un atto, Casa Ricordi, Milano 1981.
  
- *Lohengrin*, Azione invisibile per solista, strumenti e voci, Casa Ricordi, Milano 1982-84.
  
- *L'opera per flauto*, Casa Ricordi, Milano 1990.
  
- *Perseo e Andromeda*, Opera in un atto, Casa Ricordi, Milano 1990.
  
- *Luci mie traditrici*, Opera in due atti, Casa Ricordi, Milano 1998.
  
- *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Milano 1998.
  
- *Carte da suono (1981-2001)*, Palermo 2001.
  
- *Macbeth*, Tre atti senza nome, Casa Ricordi, Milano 2001.
  
- *Archeologia del telefono*, RaiTrade, Roma 2005.
  
- *Da gelo a gelo*, RaiTrade, Roma 2005.
  
- *La porta della legge (Quasi un monologo circolare)*, RaiTrade, Roma 2009.
  
- *Superflumina*, RaiTrade, Roma 2012.

- Abrahams, Ulf, Mose „Vor dem Gesetz“. Eine unbekannte Vorlage zur Kafkas „Türhüterlegende, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 54/1983, S. 636-650.
- Adorno, Theodor W., Aufzeichnungen zu Kafka, in: Versuch das Endspiel zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1972.
- Allemann, Beda, Fragen an die judaistische Kafka Deutung am Beispiel Benjamins, in: Karl E. Grözinger / Stéphane Moses / Hans Dieter Zimmermann (Hg.), Kafka und das Judentum, Frankfurt a. M. 1987, S. 35-70.
- Alt, Peter-André, Der ewige Sohn, Eine Biographie Franz Kafkas, München 2005.
- Andringa, Els, Wandel der Interpretation. Kafkas „Vor dem Gesetz“ im Spiegel der Literaturwissenschaft, Opladen 1994.
- Angius, Marco: Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino, Roma 2007.
- Bachmann, Ingeborg, Werke, Bd. 1, München 1982.
- Beck, Georg, Männerfantasien „La porta della legge“ – Sciarrino-Uraufführung in Wuppertal, in: NMZ Online, <https://www.nmz.de/online/maennerfantasien-la-porta-della-legge-sciarrino-urauffuehrung-in-wuppertal>, Stand 9.12.2017.
- Bermbach, Udo (Hg.), Der schöne Abglanz: Stationen der Operngeschichte, Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen, Bd. 2, Berlin 1992.
- Bermbach, Udo (Hg.), Oper von innen, Produktionsbedingungen des Musiktheaters, Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen, Bd. 3, Berlin 1993.
- Bermbach, Udo (Hg.), Politik und Oper im 20. Jahrhundert, Entwicklungstendenzen und Komponisten, Stuttgart 2000.
- Binder, Hartmut (Hg.), Kafka-Handbuch in zwei Bänden, Bd. 1: Der Mensch und seine Zeit, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung, Stuttgart 1979.
- Binder, Hartmut, Kafka-Kommentare zu sämtlichen Erzählungen, München 1975.
- Binder, Hartmut, „Vor dem Gesetz“. Einführung in Kafkas Welt, Weimar 1993.
- Blogspot Dionisoo, La porta della legge, 02.03.2015, <http://dionisoo.blogspot.de/2009/07/la-porta-della-legge-quasi-un-monologo.html>, Stand 14.12.2017.
- Blogspot „Seated Ovation“, <http://seatedovation.blogspot.de/2010/07/mindnumbingly-beautiful.html>, Zugriff am Stand 14.12.2017.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.), Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen am Beispiel Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“, Opladen 1993.

- Boulez, Pierre, „Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ Spiegel-Gespräch mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, in: *Der Spiegel*, Nr. 40, 1967, S. 166-171
- Cadenbach, Rainer, Der implizite Hörer? Zum Begriff einer „Rezeptionsästhetik“ als musikwissenschaftlicher Disziplin, in: Hermann Danuser/Friedhelm Krummacher (Hg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 133-164.
- Cairolì, Mario, L'estetica della musica per flauto di Salvatore Sciarrino, Video von Giulio D'Angelo und Tiziano Bole, <http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Video.html>, Stand 11.12.2017.
- Carratelli, Carlo, „Evocare lo spazio interiore“: drammaturgia e simbolica del *Lohengrin*, da Jules Laforgue e Salvatore Sciarrino, in: *Drammaturgia musicale*, 2007, 3, S. 23-53.
- Carratelli, Carlo, L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista. Il caso di Salvatore Sciarrino, una „composizione dell'ascolto“, Dissertation, Università degli Studi di Trento und Université Paris Sorbonne, 2006, [http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi\\_Carratelli.pdf](http://www.salvatoresciarrino.eu/Data/Tesi/Tesi_Carratelli.pdf), Stand 12.12.2017.
- Curinga, Luisa, Una conversazione con Salvatore Sciarrino, in: Enzo Restagno (Hg.), *Omaggio a Salvatore Sciarrino*, Torino, Settembre Musica, 2002, S. 77-95.
- Da gelo a gelo, Programmheft zur Uraufführung, Schwetzingen Rokokotheater, Schwetzingen Festspiele, 21.05.2006.
- Dahlhaus, Carl, Musik als Text, in: Günter Schnitzler (Hg.), *Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 11-29.
- Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper, Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 1980.
- Dahlhaus, Carl, „Am Text entlang komponiert“, Bemerkungen zu einem Schlagwort, in: Wiesmann, Sigrid (Hg.), *Für und wider die Literaturoper, Zur Situation nach 1945*, Laaber 1982, S. 185-195.
- Dahlhaus, Carl, Zur Dramaturgie der Literaturoper, in: Sigrid Wiesmann, *Für und wider die Literaturoper*, S. 147-168.
- Danuser, Hermann, *Musiktheater heute, Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001, Basel/Mainz 2003 (=Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung Bd.9)*.
- Danuser, Hermann, *Neue Musik im politischen Wandel. Fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte*, Mainz 1991.
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus, Bd. 7 Laaber 1984.
- Dazzi, Gualtiero, Action invisible, drame de l'écouté, in Gerard Pesson (u. a.), *Dossier Salvatore Sciarrino*, in: *Entretemps*, 9, 1990, S. 117-134.

- De la Motte-Haber, Helga/Kopiez, Reinhard, *Der Hörer als Interpret*, Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt am Main 1995.
- Derrida, Jacques, *Préjugés: Vor dem Gesetz*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2005.
- Dieckmann, Andreas, *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*, Hamburg 2007.
- Drees, Stefan, *Bearbeitung, Transformation, Allusion. Zu den historischen Bezügen im Schaffen Salvatore Sciarrinos*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 166 (2005), Heft 6, S. 22-23.
- Drees, Stefan, *...che solo un atto d'amore può rendere viva la tradizione*«. Salvatore Sciarrinos Mozart-Rezeption im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Tradition, in: *Herausforderung Mozart. Komponieren im Schatten kanonischer Musik*, hrsg. von Wolfgang Gratzer, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien 2008 (= Rombach Wissenschaften, Reihe »klang-reden«. Schriften zu musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte 2), S. 59–105.
- Drees, Stefan, „Storie di altre storie“: Salvatore Sciarrinos Auseinandersetzung mit Carlo Gesualdo, in: *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* 3, Oktober 2011, S. 23–34.
- Drees, Stefan, *Zur (Re-)Konstruktion kultureller Räume im Schaffen Salvatore Sciarrinos*, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, S. 340–349.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977.
- Ebert-Schifferer, Sybille, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.
- Ehresmann, Ralf Jochen, *Im Kreisgang*, in: *Online Musik Magazin (ONM)*, <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20082009/W-la-porta-della-legge.html>, Stand 14.12.2017.
- Elm, Theo, *Der Prozeß*, in: Hartmut Binder (Hg.), *Kafka-Handbuch in zwei Bänder, Bd. 2: Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart 1979, S. 420-442.
- Elm, Theo und Hiebel, Hans H., *Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1986.
- Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*, Frankfurt a. M. 1965.
- Engel, Manfred/Auerbochs, Bernd, *Kafka-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2010.
- Ferrari, Giordano, *Les debuts du theatre musical d'avant-garde en Italie, Nono, Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris 2000.
- Ferrari, Giordano (Hg.), *L'opéra éclaté, La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Paris 2006.
- Ferrari, Giordano (Hg.), *La musique et la scène, L'écriture musicale et son expression scénique au XX. siècle*, Paris 2007.

- Ferrari, Giordano (Hg.), *La parole sur scène: voix, texte, signifié*, Paris 2008.
- Fish, Stanley E., *Is There a Text in This Class?*, Cambridge: Harvard, 1980.
- Fischer, Hans Günther, *Viele Italiener wären gern Berlusconi*, in: *Morgenweb*, 18.07.2009, <http://www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/viele-italiener-waren-gerne-berlusconi-1.346710>, Stand 14.12.2017.
- Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg 2005.
- Frede, Dorothea, *Die Einheit der Handlung*, in: Otfried Höffe (Hg.), *Aristoteles: Poetik*, Berlin 2009, S. 105-122.
- Gentile, Francesca, *Kafka e l'incubo italiano*, in: *America oggi. Quotidiano italiano pubblicato negli Stati Uniti*, 07.07.2010, <http://www.americoggi.info/2010/07/07/19579-intervista-al-compositore-sciarrino-kafka-e-lincubo-italiano>, Stand 14.12.2017.
- Giacco, Grazia: *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*, Paris 2001.
- Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986.
- Gier, Albert, *Das Libretto, Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt am Main 2000.
- Giomi, Francesco/Ligabue, *Gli oggetti sonori incantati di Salvatore Sciarrino, Analisi estetico-cognitiva di *Come vengono prodotti gli incantesimi?**, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXX, 1996, S. 155-179
- Giuliani, Roberto, *Salvatore Sciarrino- Catalogo delle opere- Musiche e scritti- Discografia- Nastrografia- Videografia-Bibliografia, Ricordi 1999.*
- Grözinger, Karl E., *Himmlische Gerichte, Widergänger und Zwischenweltliche in den ostjüdischen Erzählungen*, in: Karl E. Grözinger / Stéphane Moses / Hans Dieter Zimmermann (Hg.), *Kafka und das Judentum*, Frankfurt a. M. 1987, S. 93-112.
- Grözinger, Karl E. / Moses, Stéphane / Zimmermann, Hans Dieter (Hg.), *Kafka und das Judentum*, Frankfurt a. M. 1987.
- Hagerdorn, Volker, *Ich will hier rein! Ich will hier raus!*, *Zwei neue Einakter von Salvatore Sciarrino und Wolfgang Rihm zeigen die Extreme zeitgenössischer Opernmusik*, in: *Die Zeit vom 07.05.2009*, <http://www.zeit.de/2009/20/Prosperina>, Stand 9.12.2017.
- Hagmann, Peter, *Sterben an der Administration*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.04.2009, <http://www.nzz.ch/sterben-an-der-administration-1.2463502>, Stand 14.12.2017.
- Henel, Ingeborg, *Die Türhüterlegende und ihre Bedeutung für Kafkas *Proceß**, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 37/1963, S. 50-70.
- Hermisdorf, Klaus, *Land und Stadt. Toposziographische Aspekte in Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“*, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien in der Praxis*.

- Textanalysen am Beispiel Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“, Opladen 1993, S. 83-93.
- Hiebel, Hans H., Die Zeichen des Gesetzes. Recht und Macht bei Franz Kafka, München 1983.
- Hiebel, Hans H., „Später!“ – Poststrukturalistische Lektüre der „Legende“ „Vor dem Gesetz“, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen am Beispiel Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“, Opladen 1993, S. 18-42
- Hiekel, Jörn Peter (Hg.), Musik inszeniert, Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute, Mainz 2006.
- Hiekel, Jörg Peter / Christian Utz (Hg.), Lexikon Neue Musik, Stuttgart 2016.
- Iser, Wolfgang, Der implizite Leser, München 1972.
- Iser, Wolfgang, Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1974.
- Jahrhaus, Oliver / von Jagow, Bettina (Hg.), Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008.
- Jauß, Hans R., Literaturgeschichte als Provokation für die Literaturwissenschaft, in: Rainer Warning, Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975, S. 126-162.
- Jensen-Werner, Arnold, Oper intern. Berufsalltag vor und hinter den Kulissen, Mainz 2010.
- Kafka, Franz, Der Proceß, Originalfassung, Frankfurt a. M. 2011.
- Kafka, Franz, *Vor dem Gesetz*, in: Derslb., Die Erzählungen, hrsg. von Robert Hermes, Frankfurt am Main 2011, S. 68-69.
- Kaltenecker, Martin, L'exploration du blanc, in: Gerard Pesson (u. a.), Dossier Salvatore Sciarrino, in: *Entretemps*, 9, 1990, S. 107-117.
- Kaul, Susanne, Einführung in das Werk Franz Kafkas, Darmstadt 2010.
- Keim, Stefan, Kafkas Türhüter und das Italien von heute, Sciarrino-Uraufführung im Wuppertaler Opernhaus, in: DIE WELT, 13.05.09, [http://www.welt.de/welt\\_print/article3728946/Kafkas-Tuerhueter-und-das-Italien-von-heute.html](http://www.welt.de/welt_print/article3728946/Kafkas-Tuerhueter-und-das-Italien-von-heute.html), Stand 14.12.2017.
- Kelle, Udo/ Erzberger, Christian, Qualitative und quantitative Methoden: kein Gegensatz, in: Udo Flick / Ernst von Kardorff (Hrsg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 299-309.
- Kilcher, Andreas, Kafka und das Judentum, in: Oliver Jahrhaus / Bettina von Jagow (Hg.), Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Göttingen 2008, S. 194-211.
- Kobs, Jörgen, Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten, hg. von Ursula Brech, Bad Homburg 1970.

- Koebner, Thomas, Vom Arbeitsverhältnis zwischen Drama, Musik und Szene, S. 70-73, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 65-86.
- Kostakeva, Maria, Es ist möglich. Jetzt aber nicht, Uraufführung von Salvatore Sciarrino in Wuppertal, 170 (3) 2009, S. 83-83.
- Kropfnger, Klaus, Rezeptionsforschung, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil, Bd. 8, Sp. 200-223.
- Kropfnger, Klaus, Überlegungen zum Werkbegriff, in: Danuser, Hermann/Krummacher, Friedhelm (Hg.), Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft, Laaber 1991, S. 115-132.
- Kurz, Gerhard, Meinungen zur Schrift. Zur Exegese der Legende „Vor dem Gesetz“ im Roman „Der Proceß“, in: Karl E. Grözinger / Stéphane Moses / Hans Dieter Zimmermann (Hg.), Kafka und das Judentum, Frankfurt a. M. 1987, S. 209-223.
- La porta della legge, Programmheft zur Uraufführung, Wuppertaler Bühne, Wuppertal, 25. 04. 2009.
- Link, Jürgen / Parr, Rolf, „Unförmliche Symbolik“. Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.), Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen am Beispiel Franz Kafkas „Vor dem Gesetz“, Opladen 1993, S. 64-82.
- Lohse, Rolf, Renaissance Drama und humanistische Poetik in Italien, Paderborn 2015.
- Luci mie traditrici, Programmheft zur Uraufführung, Schwetzingen Rokokotheater, Schwetzingen Festspiele, 19.05.1998.
- Macbeth, Programmheft zur Uraufführung, Schwetzingen Rokokotheater, Schwetzingen Festspiele, 16.06.2002.
- Mayring, Philipp, Einführung in die qualitative Sozialforschung, Weinheim, Basel 2002.
- Matthus, Siegrfried, Kann Musik in der Oper Fabel erzählen?, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 179.
- Misuraca, Pietro: Salvatore Sciarrino. Itinerario di un alchimusico, Palermo 2008.
- Mauser, Siegfried (Hg.), Musiktheater im 20. Jahrhundert, in: Leopold, Silke, Geschichte der Oper, Bd. 4, Laaber 2006.
- Moses, Stéphane, Zur Frage des Gesetzes: Gershom Sholems Kafka-Bild, in: Karl E. Grözinger / Stéphane Moses / Hans Dieter Zimmermann (Hg.), Kafka und das Judentum, Frankfurt a. M. 1987, S. 13-34.
- Müller, Simone, Sehnsucht nach Illusion? Klassischer japanische Traumlyrik aus literaturhistorischer und geschlechtsspezifischer Perspektive, Frankfurt am Main 2005.
- Negri, Carolina (Hg.), Il diario di Izumi Shikibu (Izumi Shikibu Nikki), Venezia 2008.

- Neumann, Gerhard, Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“, in: Heinz Politzer (Hg.), Franz Kafka, Darmstadt 1973, S. 459-515.
- Nonnenmann, Rainer, Mythischer Eingang in selbstverschuldete Unmündigkeit. Salvatore Sciarrinos existentielle Tragödie *La porta della legge*, Neue Zeitschrift für Musik, 170 (4) 2009, S. 28-31.
- Noller, Joachim, „Wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben? Zum italienischen Musiktheater des 20. Jahrhunderts, Hamburg 1997.
- Pennisi, Giuseppe, La porta della legge di Salvatore Sciarrino. Premio una vita nella musica 2014, <http://formiche.net/2014/10/23/la-porta-della-legge-premio-vita-nella-musica-2014-salvatore-sciarrino/>, Stand 14.12.2017.
- Petersen, Peter, Funktionen der Musik in der Oper, in: Udo Bermbach/Wulf Konold (Hg.), Gesungene Welten, Aspekte der Oper, (=Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft, Bd. 10), Berlin 1992, S. 31-52.
- Petersen, Peter/Winter, Hans-Gerd, Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur „Literaturoper“, in: Dieslb. (Hg.), Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1997, S. 6-31.
- Politzer, Heinz, Franz Kafka. Der Künstler, Frankfurt a. M. 1978.
- Reimann, Aribert, Wie arbeite ich an einer Oper?, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, S. 181-182.
- Restagno, Enzo (Hg.), Omaggio a Salvatore Sciarrino, Torino 2002.
- Restagno, Enzo, Una overture per Sciarrino, in: Restagno, Enzo (Hg.), Omaggio a Salvatore Sciarrino, S. 5-8.
- Riethmüller, Albrecht, Hermetik, Schock und Faßlichkeit. Zum Verhältnis vom Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Archiv für Musikwissenschaft, 37, 1980, S. 32-60.
- Ruppel, Karl Heinz, Musik in unserer Zeit, München 1960.
- Saxer, Marion, Vokalstil und Kanonbildung. Zu Salvatore Sciarrinos „Sillabazione scivolata“ in: Jürgen Kühnel u. a. (Hg.), Musiktheater der Gegenwart, Anif/Salzburg 2008, S. 475-485.
- Schmidt, Dörte, Lenz im zeitgenössischer Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm u. Michèle Reverdy, Stuttgart 1993.
- Schmidt, Friedrich, Text und Interpretation, Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka, Dargestellt in einer kritischen Analyse der Türhüterlegende, Würzburg 2007.
- Sciarrino, Salvatore, Della composizione, L'invenzione di un mondo sonoro, Video von Giulio D'Angelo e Tiziano Bole, in: [www.salvatoresciarrino.eu](http://www.salvatoresciarrino.eu), Stand 12.12.2017.



- Sokel, Walter, Franz Kafka – Tragik und Ironie, München 1964.
- Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt am Main 1956.
- Tadday, Ulrich, Salvatore Sciarrino (= Musik-Konzepte/Sonderband, Neue Folge 2019 = 12), München 2019.
- Tessitore, Floriana, Visione che si ebbe nei cieli di Palermo. Le Settimane Internazionali di Nuova Musica 1960-1968, Palermo 2003.
- Tommasini, Antony, Pity the Suppliant, Beware the Gatekeeper, in New York Times vom 21.07.2001, <http://www.nytimes.com/2010/07/22/arts/music/22porta.html>, Stand 9.12.2017.
- Ullrich, Almut, Die „Literaturoper“ von 1970-1990. Texte und Tendenzen, Wilhelmshaven, 1991.
- Utz, Christian, Statische Allegorie und „Sog der Zeit“. Zur strukturalistischen Semantik in Salvatore Sciarrinos Oper *Luci mie traditrici*, in: Musik & Ästhetik, 53 (2010), S. 37-53.
- Utz, Christian, Die Inszenierung von Stille am Rande ohrenbetäubenden Lärms. Morphologie und Präsenz in Salvatore Sciarrinos Kammermusik der 1980er Jahre, in: Die Tonkunst 7 (2013), H. 3, S. 325-339.
- Vidolin, Alvisè, I suoni di sintesi nel *Perseo e Andromeda* di Salvatore Sciarrino, in: C. De Incontrera (Hg.), Nell'aria della sera. Il Mediterraneo e la musica, Monfalcone, Teatro Comunale 1996, S. 355-387.
- Vinay, Gianfranco, Immagini, gesti, parole, suoni, silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino, Roma 2010.
- Vinay, Gianfranco, La costruzione dell'arca invisibile. Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia, in: E. Restagno (ed.), Omaggio a Salvatore Sciarrino, Torino, Settembre Musica, 2002, S. 49-65.
- Vinay, Gianfranco, Le carte da suono di Salvatore Sciarrino, Vorwort, in: Salvatore Sciarrino, Carte da suono (1981-2001), Palermo 2001, S. XVII-XXXII .
- Vinay, Gianfranco, Une liaison dangereuse au Japan, Opéra National de Paris, 2007, S. 32-37.
- Voigts, Manfred, Franz Kafka „Vor dem Gesetz“ Aufsätze und Materialien, Würzburg 1994.
- Warning, Rainer (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975.
- Wiesmann, Sigrid (Hg.), Für und wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945, Laaber 1982.
- Zimmermann, Michael, Padrona la serva?, Text und Musik im 19. und im 20. Jahrhundert, in: Sigrid Wiesmann, Für und wider die Literaturoper, Laaber 1992, S. 13-25.