



ROBERT MASCHKA

MANFRED
TROJAHNS
MUSIK

EIN WERKFÜHRER

BÄRENREITER

Robert Maschka

MANFRED TROJAHNS MUSIK

Ein Werkführer



Bärenreiter Kassel ■ Basel ■ London ■ New York ■ Praha

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

Bernst von siemens
musikstiftung

Kunststiftung
NRW

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

eBook-Version 2022

© 2021 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

(Foto: © Bärenreiter-Verlag)

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Daniel Lettgen

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7174-4

DBV 220-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	IX
---------	----

Kapitel 1

Oper als Figurentheater	1
-------------------------	---

Trojahns Opernästhetik und »Enrico« als ihr Prototyp	1
--	---

»Was ihr wollt«: Eine sturmpoetische Shakespeare-Anverwandlung	11
--	----

»Limonen aus Sizilien«: Die Erfindung eines neuen Operngenres	13
---	----

»La grande magia«: Ein surreales Zeitexperiment	16
---	----

»Orest«: Ausstieg aus einem Endspiel	22
--------------------------------------	----

»Ein Brief«: Monodramatische Charakterstudie mit Streichquartettbezug	27
---	----

»La clemenza di Tito« von Mozart und Trojahn: Eine Ästhetik der Brüche	30
--	----

Kapitel 2

Früheste Kompositionsversuche, Studienarbeiten und erste gültige Stücke	35
--	----

Der kindliche und jugendliche Autodidakt	36
--	----

Studienmusik	41
--------------	----

Kapitel 3

Das Orchesterwerk	48
-------------------	----

Die Sinfonien	48
---------------	----

Die 1. Sinfonie »Makramee«: Hauptstück der Ligeti-Phase 49 Paradigmenwechsel: Über Gustav Mahler zur 2. Sinfonie 52 Die 2. Sinfonie oder die künstlerische Selbstermächtigung, »Ich« zu sagen 59 Die Sinfonien 3, 4 und 5: Kompositionen der Reifezeit 63

Orchesterstücke unterschiedlicher Besetzungen	68
---	----

Kompositionen, die in mehreren Fassungen und Besetzungen existieren	74
---	----

Orchesterstücke über andere Komponisten	84
---	----

Kompositionen für Soloinstrumente und Orchester	88
---	----

Das Flötenkonzert und frühere Kompositionen für Querflöte und Ensemble 88 Spätere Werke für Soloinstrumente und Orchester 92

Kapitel 4

Die Kammermusik	97
Die Streichquartette und Stücke in Streichquartettbesetzung	98
Die »Sonata«-Werkgruppe	105
Werke für ein oder mehrere Instrumente und Klavier	109
Kammermusik ohne Klavier	132
Stücke für ein Instrument	135

Kapitel 5

Trojan und seine Hauptdichter	139
Georg Trakl	140
Das 2. Streichquartett 140 Die »Trakl-Fragmente« 143 »Grodek« 145 »Drei Trakl-Lieder« 146	
Michelangelo	147
»Quattro madrigali« 148 »Canti ed intermezzi« und »O nott', o dolce tempo« 149 »Frammenti di Michelangelo« 150 »Occhi mie« 152 »Ariosi« 154 »Che fie di me?« 156	
Tankred Dorst	158
»Die Geschichte der Pfeile« 158 Entstehungsgeschichtliches zum »Merlin«-Projekt 160 »Merlin-Prolog« und 4. Sinfonie 162 »Drei Stücke zu »Merlin«« 166 »Ginevras Lied« und »Three Songs by Lord Tennyson«: Zwei Seitenzweige des »Merlin«-Projekts 169	
René Char und Trojans Frankreich-Bild	171
Trojans frankophiler Bildungsgang 171 Die Vertonungen von Char- Texten 174 Von Char inspirierte Instrumentalstücke 179 Weitere fran- zösisch inspirierte Stücke 185	

Kapitel 6

Solistische Gesänge mit Orchester	197
Die »Fünf See-Bilder«: Das erste orchestrale Großwerk nach den ersten beiden Sinfonien	197
Orchesterlieder nach Heine und Hofmannsthal	202

Kapitel 7

Kompositionen für Singstimme und kleineres Instrumentalensemble	206
»... stiller Gefährt der Nacht«	207
»Elegía del tiempo final«	208

»Die Nachtigall«	209
»Lieder auf der Flucht«	210
»Palinsesto«	212
»Three Songs by John Keats«	214
»Lettera amorosa«	215
»Le ceneri di Gramsci«	218
»Four Women from Shakespeare«	221
»Christmas Greetings«	224

Kapitel 8

A-cappella-Kompositionen für Soli oder Chor	225
»Ave Maria« für 8 Stimmen	226
»Agnus dei« und »Lux aeterna«	226
»Drei geistliche Gesänge«	227
»Ungewisses Licht«	228
»Urworte. Orphisch«	230

Kapitel 9

Werke auf geistliche Texte mit Instrumentalensemble	232
»Requiem«	232
»Libera me«	235
»Magnificat«	236

Kapitel 10

Werke für Singstimme und Klavier	238
Die Klavierlieder	240
»Spätrot« 240 »Zwei Frühlingslieder« 242 »Scardanelli-Gesänge« 242	
»Wiegenlied« 244 »Dir zur Feier« 245 »Die kleinen Lieder ...« 249 »An	
die Entfernte« 251 »Vier Lieder auf Texte von Friedrich Rückert« 252	
»Drei Gesänge an Philomele« 253 »Nachtblumen« 255 »Dann kam die	
Nacht« 256 »Abendröte« 258 »Ich will ein Reiter werden« 260 »Die	
Sonne sinkt« 261	
Szenen für Gesang und Klavier	263

Kapitel 11

Die Melodramen	267
»Verpasste Gelegenheiten«	267
»Sonette an Orpheus«	269
 Chronik	 272
 Anmerkungen	 285
Literatur	288
Abbildungsnachweis	290
Werkregister	291
Personenregister	297

Vorwort

Diese erste Monografie zum musikalischen Schaffen Manfred Trojahns ist als Werkführer konzipiert, der Neugierigen, Interessierten, Studierenden, Interpreten und Wissenschaftlern die Möglichkeit geben soll, sich über Trojahns Kompositionen, ihre Genese, ihre Machart und über ihre Stellung im Gesamtwerk zu informieren. Es handelt sich also um ein Nachschlagewerk und muss nicht Seite für Seite durchgelesen werden. Die spezielle netzartige Struktur dieses Handbuches erklärt sich aus der von Verflechtungen durchzogenen Struktur von Trojahns Œuvre. Man hätte dessen Charakteristikum nämlich nicht erfasst, würde man es als ein Konglomerat beziehungslos nebeneinanderstehender Solitäre beschreiben. Denn viel eher entfaltet sich Trojahns Schaffen wie ein Organismus, dessen Einzelbestandteile auf mannigfache Art miteinander verwoben sind. Dafür bietet sich das Bild eines Pilzgeflechts an, dessen Fruchtkörper aus einem im Untergrund verborgen liegenden Myzel in geschwisterlicher Zusammengehörigkeit herauswachsen. Doch die im Myzel wuchernden Verbindungsfäden, die sogenannten Hyphen, stiften nicht nur verwandtschaftliche Beziehung: Oft greifen sie aus und suchen Kontakt in ein Umfeld, das in den Traditionen und Gegebenheiten der europäischen Musikkultur zu finden ist, und überdies docken sie immer wieder auch bei Geschwisterkünsten an – etwa bei der Dichtung, in selteneren Fällen auch bei der Bildenden Kunst –, um mit ihnen im Sinne der Intertextualität in ein Gemeinschaftsverhältnis der ästhetischen Symbiose zu treten.

So kommt es, dass Trojahns Kompositionen einem aufmerksam lauschenden Publikum immer wieder *Déjà-entendu*-Erlebnisse vermitteln. Weniger sind hier Bearbeitungen im Sinne von Arrangements oder offenkundige Zitate gemeint, obwohl auch diese in Trojahns Œuvre vorkommen. Häufiger sind die Anspielungen auf Tonfälle anderer Komponisten weniger direkt – und dennoch eindeutig genug. Mitunter sind es sogar ganze Sätze, die nahelegen, Trojahn habe sich das Gewand eines anderen Komponisten umgelegt, so als wolle er sich als dieser ausgeben. Freilich scheint in diesen »Pastiche«- oder

»Pasticcio-Kompositionen«, so Trojahns Wortgebrauch, die Verkleidung absichtlich ein wenig verrutscht, weshalb dann doch darunter wieder Trojahn selbst hervorlugt. Es ist also keinesfalls die perfekte Täuschung angestrebt, denn die Camouflage soll als Verwandlungs- und Aneignungsprinzip erkennbar bleiben. Sie ist somit ein Spiel, mit dem Trojahn mittels stilistischer Anleihen wie ein musikalischer Proteus die eigene künstlerische Persönlichkeit vor allzu eindeutiger Festlegung zu bewahren sucht.

Sowohl die Musik gewordenen Fingerzeige auf andere Komponisten als auch sich mehr oder minder breit ausdehnende Passagen, die sich als Derivate, Umarbeitungen oder als Parallelversionen eigener Werke entpuppen, machen deutlich, dass Fremd- und Selbstbezüglichkeit für das kompositorische Denken Trojahns grundlegend sind. Dies ist die wesentliche Erkenntnis, die aus der in diesem Buch vorliegenden Betrachtung des musikalischen Gesamtwerks hervorgegangen ist. Dass für Trojahn der Umgang mit der eigenen und der Musik der anderen eine Selbstverständlichkeit ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er gern von sich aus die entscheidenden Hinweise gibt, um die Quellen seiner Inspiration offenzulegen: »Schauen Sie auf meine Partitur X oder auf die Komposition Y des Kollegen Z, dann wird Ihnen auffallen, wo ich bei vorliegendem Stück angesetzt habe.« In dieser Art gibt Trojahn bereitwillig denjenigen, die nachfragen, Auskunft darüber, in welches hermeneutische System er die eigene Partitur platziert hat.

Solche Mitteilsamkeit ist allerdings nicht allein charakteristisch für Trojahns Persönlichkeit, vielmehr drückt das Bedürfnis nach Kommunikation auch seinen Werken den Stempel auf. So wie sie sich an ein zum verstehenden Nachvollziehen bereites Publikum richten, so interagieren Trojahns Kompositionen mit Werken eigener oder fremder Provenienz, aus verschiedenen Zeiten und Gegenden des europäischen Kulturraums durch unterschwellige Bezüge – wie in einem Pilzgeflecht eben. Dann wieder wachsen manche dieser Klangfäden, etwa wenn sie auf dichterische Texte stoßen, in außermusikalisches Terrain hinein. Allerdings geschieht dies mit frappierendem Selbstbehauptungswillen, sodass zwar dem rhetorischen Duktus der literarischen Vorlagen Genüge getan wird. Doch mehr Anschmiegsamkeit ans Dichterwort lässt sich in Trojahns Musik kaum finden. Keinesfalls würde sie dem Text dienend folgen, um diesen bloß illustrativ auszugestalten oder zu kommentieren. Trojahns Musik beharrt nämlich auf ihrer eigenen Dramaturgie – selbst in den Kunstliedern. Und dieses Vermögen zur Selbstbehauptung ist ebenfalls zu beobachten, wenn die Hyphen von Trojahns Musik auf den Klangkosmos der europäischen Kultur nahezu aller Epochen, aus verschiedenen Genres und Stilhöhen reagieren.

Weil seine Kompositionen auf in der Kunst vorgefundene Fragen Antworten zu geben versuchen, wird verständlich, dass Trojahn selbst ein wenig unbebaglich zumute ist, wenn seine Kompositionen als »Werke« und nicht bloß als »Stücke« bezeichnet werden: Ihm sind sie für die Zeit ihres Entstehens angemessene Reaktionen auf – immer wieder auch private – Problematiken. Letztgültige Setzungen, wie ein überhöhter Werkbegriff nahelegen könnte, sind ihm seine Kompositionen aber nicht. Dennoch wäre es angesichts von Trojahns kraftvoller Künstlerpersönlichkeit wenig glaubhaft, ihm aufgrund einer gewissen Scheu vor dem großen Wort »Werk« die Demutsgeste der Bescheidenheit attestieren zu wollen. Bloß momentane Fixierungen, lediglich spontane Lösungen, behaftet mit dem kurzen Verfallsdatum der Vorläufigkeit sind seine Kompositionen nämlich keinesfalls. Wahrscheinlich ist seine Zurückhaltung vor dem Werkbegriff einem Arbeitsethos preußischer Provenienz geschuldet, das aus der Erziehung im strebsamen Nachkriegsmilieu erwachsen ist, wonach ein in Angriff genommenes Vorhaben niemals im Idealzustand der Perfektion abgeschlossen werden kann. Deshalb lässt sich Trojahns künstlerische Passion eher so verstehen: Wenn Trojahn im Hyper-Raum der europäischen Musik auf ein Phänomen trifft, das ihn beunruhigt oder fasziniert, so schließt sich daran ein Prozess des Abarbeitens an, um auf die vorgefundene Frage eine eigenständige musikalische Antwort zu finden. Dies geschieht im Sinne des »Contrevenir«, jener künstlerischen Haltung des Gegenwirkens also, die Kunst als Ausdrucksform einer eigenständigen Position inszeniert und die Trojahn im philosophisch-dichterischen Werk René Chars als muster-gültiges Exempel aufgefunden hat. Denn aus der Emphase des Contrevenir ergibt sich die spezifische Dramaturgie, die Trojahn in seinen Kompositionen jeweils verfolgt.

Aus der Betonung einer myzelhaften Intertextualität lässt sich aber nicht folgern, dass die Nachvollziehbarkeit von Trojahns Kunst vom Erkennen der aus der jeweiligen Komposition hinausweisenden Konnotate abhinge. Zwar mag das intertextuelle Moment ein bedeutsames Charakteristikum des Gesamt-schaffens sein und Hinweise darauf liefern, um welche Aufgabenstellung das jeweilige Musikstück kreist. Auch mag der vorliegende Werkführer auf etliche dieser Anspielungen, Allusionen etc. aufmerksam machen, aber keinesfalls auf alle. Dazu müsste ich als Autor die gleiche Hörbiografie aufweisen wie Manfred Trojahn. Vor allem aber fördert der Blick auf die Kompositionen als Einzelwerke zutage, dass sie sich durchaus selbst genug sind, woraus sich wiederum ein reizvolles Spannungsverhältnis zu ihrem referenziellen Impetus ergibt. Dies erklärt sich aus der Dramaturgie der Trojahn'schen Kompositionen. Denn allesamt sind sie als geschlossene Kunstwerke konzipiert. Nur

wenige komponierende Zeitgenossen Trojahns haben eine solch klare Vorstellung davon, wie eine Komposition anzufangen hat, welchen Verlauf sie nehmen und wie sie zum Ende gelangen soll. Damit sei freilich nicht behauptet, Trojahn arbeite beim Komponieren ein minutiös vorausgeplantes Drehbuch ab. Bezeichnenderweise ist, wie das weitgehende Fehlen von Merkzetteln, Entwürfen usw. im Handschriftenkonvolut nach der Jugendzeit zeigt, Trojahn kein Skizzenkomponist, der aus vielerlei Notizen heraus seine Stücke zusammenbaut. Wohl eher ist es so, dass während des Kompositionsprozesses immer wieder künstlerische Entscheidungen getroffen werden, um den musikalischen Verlauf sinnfällig zu steuern.

Somit bieten Trojahns Kompositionen aufgrund ihrer konzeptionellen Stimmigkeit ästhetische Denkfiguren, denen sich die Hörer lauschend, mitdenkend und mitfühlend überlassen können, um sie mit eigenen Hörerfahrungen abzugleichen. Nicht zuletzt darauf gründet das ästhetische Vergnügen, das Trojahns Kompositionen bereiten können. Und es ist ein wichtiges Anliegen des Buches, bei der Einzelwerkbetrachtung aufzuzeigen, wie eine solche Mitdenk- und Mitfühlmöglichkeit aussehen kann, ohne deshalb darauf zu bestehen, dass sie nur die einzige denkbare Lesart sei. Vielmehr soll dieser Werkführer als Beitrag dazu verstanden werden, die Diskussion nicht zuletzt auch über jene Kompositionen Trojahns zu eröffnen, die bislang in der ästhetischen Auseinandersetzung eine eher kleine Rolle spielten. Indem sich dieses Buch also als Denkanstoß versteht, der zu intensiverer Beschäftigung mit Trojahns Schaffen einladen will, ist damit gleichfalls gesagt, welchen Teilbereich der Werkdarstellung es nur sporadisch behandelt: nämlich die außerhalb des Operschaffens ohnehin nur auf schmalem Pfad voranschreitende Rezeptionsgeschichte. Hier geht es etlichen von Trojahns fürs Konzertpodium geschriebenen Stücken nämlich kaum anders als den allermeisten Werken der zeitgenössischen Musik, da diese sensationsorientierte Epoche für die Kunstmusik der Gegenwart zwar durchaus eine Kultur der Uraufführung entwickelt hat, kaum aber eine der Repertoirepflege.

Doch noch einmal zurück zur analytisch-ästhetischen Hörannäherung: In Trojahns Kompositionen bieten immer wieder traditionelle Formschemata (Tänze, Satztypen wie etwa die Passacaglia, Variationsverfahren, rhapsodische Anlagen, leitmotivische Vernetzungen etc.) Orientierung, oft aber scheinen sie lediglich als unaufdringliches Hintergrundleuchten auf. Der wesentliche Reiz der Kompositionen liegt eben darin, dass ihr Verlauf zwar nachvollziehbar, aber eben nicht vorhersagbar ist. Denn für den Weg, den Trojahns Formverläufe einschlagen, gilt, was er selbst auf die Frage nach den Quellen seiner Inspiration mit einem Satz von Cees Nooteboom erläutert hat: »Die Erinnerung

ist wie ein Hund, der sich hinlegt, wo er will« (CN, 9). Demgemäß bemerkte Trojahn ein andermal, dass dem eigentlichen Komponieren eine Phase des Abwartens vorausgehe. Somit wäre dieses Abwarten als Bereitschaft zu verstehen, die Hunde der Erinnerung ins Kunstwerk hereinzulassen, wo sie dann nach den konzeptionellen Ideen des Komponisten und nach dessen Wegvorgaben ihr Wesen treiben.

Dementsprechend ist den einzelnen Stücken meist ein feiner Zug von Ungeordnetheit, aus der Überraschungsmomente resultieren, eingeschrieben; und Gleiches gilt für Trojahns Œuvre, wenn man es in seiner Gesamtheit in den Blick nimmt. Es fügt sich nämlich nicht strenger Systematisierung. Für ein Handbuch ist das natürlich eine Herausforderung. Das Grundanliegen eines Werkführers ist es ja, dem künstlerisch-willkürlichen bzw. durch den Zufall der Auftragslage entstandenen Konvolut eines kompositorischen Gesamt-schaffens durch ein stringentes Ordnungsprinzip in leicht erfassbarer Gliederung eine für den schnellen Zugriff taugliche Struktur überzustreifen. Dass Trojahns Schaffen mittels einer einzigen Grundregel aber nicht beizukommen ist, sei am Beispiel einer nach strenger Chronologie ausgerichteten Abfolge der Kompositionen veranschaulicht: Zwar hätte eine chronologische Anordnung ergeben, dass auf eine Jugendphase autodidaktischen Suchens das Sich-Abarbeiten an Vorbildern wie György Ligeti und Vorgaben der Studienzeit – etwa des Serialismus – folgte, dass dann in der Auseinandersetzung mit Gustav Mahler und anschließend mit Allan Pettersson die Phase künstlerischer Ichfindung zu einem Abschluss kam. Doch spätestens in der Phase darauf, nämlich in der Reifezeit, hätte sich die chronologische Reihung nicht mehr aufrechterhalten lassen. Denn von da an entfaltet sich Trojahns Schaffen auf mehrfach sich kreuzenden Strängen des musikalischen Myzels nicht mehr in vertikaler Abfolge, sondern in horizontaler Ausbreitung. Diese Stränge lassen sich europäischen Kulturräumen zuordnen: dem italienisch-theatralen, dem französisch-avantgardistischen, dem deutsch-diskursiven mit einem gewissen Hang zur Auseinandersetzung mit der Tradition und dem nordisch-britischen mit mehr räumlich ausgreifenden, als erzählend sich entwickelnden kompositorischen Dispositionen. Aufgrund dieses stilistischen Neben- und Ineinanders kann auch nur mit äußerster Vorsicht definiert werden, worin sich ein Spätstil in Trojahns Schaffen bekundet und wann diese Spätphase anzusetzen sei. Vielleicht zeigt sie sich in einer Neubefragung der Tonalität? Für diesen Neuansatz könnte einerseits der immer wieder auftretende Mischakkord aus C-Dur und c-Moll ein besonders auffälliger klingender Indikator sein, andererseits auch der Einsatz von vierteltönigen Verschiebungen, um eine allzu eindeutige Festlegung aufs Tonale wieder infrage zu stellen.

Weil also Manfred Trojahns Œuvre einer vieljährig gewachsenen Wucherung gleicht, wurde für das Buch eine Kapiteleinteilung gewählt, die eine Mischform darstellt: Zwar waltet innerhalb der Kapitel bzw. innerhalb der Unterkapitel das chronologische Prinzip, gleichwohl gilt das für die Anordnung der Kapitel selbst nicht. Anfangs wird das erst zu Trojahns Lebensmitte einsetzende Operschaffen in den Fokus genommen, weil sich in ihm am auffälligsten jene theatrale Haltung bekundet, die immer wieder auch auf die nicht für die Bühne geschriebenen Kompositionen durchschlägt – überdies bereits in Kompositionen weit vor dem Operschaffen. Gemeint ist eine ohne Pose auskommende Theaterattitüde, da sich das Erklingen dieser Musik in einem Akt der Präsentation ereignet, und gerade darin scheint eine Eigenart des Trojahn'schen Personalstils auf. Erst nach dem Blick auf die Opern werden das propädeutische Frühwerk und die Kompositionen der Studienzeit betrachtet. Die folgenden Kapitel aber sind dann vorzugsweise nach Besetzungsgruppen (Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder etc.) erstellt, wobei, wie gesagt, innerhalb der Gattungsgruppen (Sinfonien, Streichquartette, Kammermusik mit oder ohne Klavier, Chorstücke etc.) chronologisch vorgegangen wird. Eine Ausnahme in dieser Systematik bildet das thematisch gegliederte Kapitel 5, das querschnittsmäßig über verschiedene Gattungen hin auf für Trojahn und für sein Œuvre besonders bedeutsame Dichter und auf sein frankophiles Schaffen schaut.

Immer wieder wird den Gattungsgruppen zur Orientierung eine chronologische Übersicht und eine kurze Einführung vorangestellt und darauf hingewiesen, wo eigentlich zugehörige Einzelstücke besprochen werden, wenn auf sie in anderen Zusammenhängen detailliert eingegangen wird. Auf diese Weise werden, so weit wie möglich, Redundanzen und Wiederholungen vermieden, die sich dennoch aufgrund der beschriebenen spezifischen Natur von Trojahns Gesamtwerk nicht ganz haben ausschließen lassen. Und um den Werkführer nicht mit Querverweisen zu überhäufen, ist beispielsweise darauf verzichtet worden, ein Extrakapitel über die erwähnten Pasticcio-Kompositionen aufzumachen, für die ja in nahezu allen Gattungen Beispiele vorhanden sind.

Eine ausführliche biografische Jahres-Chronik folgt auf die Werkkapitel, und ein in Besetzungsgruppen gegliedertes Register zu Trojahns Werken bietet eine ins Buch führende Zugriffsmöglichkeit auf die Einzelstücke. Sämtliche Kompositionen Trojahns, die bis zum Redaktionsschluss Ende 2020 aufgeführt worden sind, werden in diesem Handbuch vorgestellt. Finden Werke anderer Komponisten Erwähnung, sind die Verweise darauf ins Personenregister integriert. Wortlaute, die aus meinen Gesprächen mit Manfred

Trojahn hervorgegangen sind, sind nicht mit Nachweis versehen, bei ihnen handelt es sich also um Originalzitate. Alle sonstigen Zitate von Trojahn und anderen lassen sich über das Kürzelverzeichnis der Literaturliste zuweisen.

*

»Niemand schreibt ein Buch allein«: In diesem Bewusstsein möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die die Entstehung dieses Buches unterstützt haben. Allen voran gilt mein Dank Manfred Trojahn und seiner Frau Dietlind Konold. Beider Gastfreundschaft erlaubte mir so manche Besuche im Düsseldorf-Domizil der Familie, bei denen wir uns in zahllosen Gesprächen austauschen konnten. Auch wurde mir Einblick in biografische Unterlagen, Manuskripte etc. gewährt. Überdies begegneten wir uns bei Proben und Aufführungen von Trojahns Kompositionen. Außerordentlich hilfreich war es, dass Manfred Trojahn sich die Zeit nahm, das Manuskript durchzusehen und zu prüfen. Wichtige Anregungen, Zusatzinformationen und etliche Detailkorrekturen, die auf seine Hinweise zurückgehen, konnten so in den Text eingearbeitet werden. Ebenso beteiligten sich Dietlind Konold und Manfred Trojahn an der Fotoausstattung des Buches, auch für diese Unterstützung herzlichen Dank. Nicht zuletzt schließe ich in den Dank Paul Trojahn ein, dessen aufmunternde Nachfragen über den Stand des Buches mich immer wieder anspornten.

Außerdem danke ich für die geduldige Begleitung dieses Buchprojektes Simon Jost und Stefan Monhardt, die konstruktive Diskussionspartner waren, wenn ich um ihre Einschätzung der einen oder anderen Textpassage bat. Überdies waren in der Zeit der Corona-Pandemie Werner Grub, Friederike Jursch und Kerstin Rupp wichtige Unterstützer, die mir auch finanziell über die Runden halfen. Damit förderten sie auf mittelbare Weise das Zustandekommen dieses Buches. Herzlichen Dank dafür!

Sehr dankbar bin ich auch der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Kunststiftung NRW, deren großzügige finanzielle Unterstützung dieses Buch erst möglich gemacht hat. Beide Institutionen haben freundlicherweise die Vollendung des Buches, ohne zu drängen, abgewartet. Dank schulde ich außerdem den Verlagen Sikorski und Boosey & Hawkes, die mir zum Studium zügig Partituren und Materialien zur Verfügung stellten.

Vor allem aber waren die Mitarbeiter des Bärenreiter-Verlags wichtige Unterstützer dieses Projekts. Sie leisteten fachliche und logistische Hilfe, wo sie nur konnten. Hierfür ein herzliches Dankeschön. Barbara Scheuch-Vötterle und Leonhard und Clemens Scheuch waren nicht nur Ermöglicher dieses Buches, überdies verfolgten sie seine Entstehung über die Jahre mit

ermutigendem Interesse; Leonhard Scheuch hat das Manuskript mitgelesen und war ein wohlgesonnener Ratgeber. Für ihre Toleranz und ihren Zuspruch meinen aufrichtigen Dank! Einen anregenden Austausch pflegte ich außerdem mit der Layouterin dieses Buches, Dorothea Willerding, die nicht nur dem Text zu ansprechender Façon verhalf, sondern auch mit Geduld und Freundlichkeit selbst späte Änderungswünsche umsetzte. Ebenso professionell und mit großer Aufmerksamkeit war der Korrektor Daniel Lettgen am Werk: Beiden danke ich herzlich. Ein riesiges Dankeschön geht schließlich an meine Lektorin Jutta Schmoll-Barthel: Sie war über die Jahre hinweg eine zuverlässige Ansprechpartnerin, die mit konstruktiver Kritik den Entstehungsprozess dieses Buches in vertrauensvoller Zusammenarbeit begleitete, förderte und vorantrieb.

Kapitel 1

Oper als Figurentheater

Trojahns Opernästhetik und »Enrico« als ihr Prototyp

OBWOHL SEIN ŒUVRE nahezu alle musikalischen Gattungen umfasst, wird Manfred Trojahn von der Öffentlichkeit vor allem als Opernkomponist gesehen. Dieses Phänomen der selektiven Wahrnehmung ist erklärungsbedürftig, wobei in einem kurzen Exkurs zunächst vorausgeschickt werden soll, was für die gegenwärtige Rezeption zeitgenössischer Musik generell gilt: Es fällt nämlich auf, dass in den Feuilletons der überregionalen Tagespresse Konzertbesprechungen inzwischen in die zweite Reihe gerutscht sind. Umso mehr gilt das für Aufführungen von zeitgenössischer Musik, die allenfalls noch als Randphänomen auf mediales Interesse stoßen. Wenn sich hingegen die Musik der Gegenwart ins Operntheater begibt, dann ist ihr – zumindest während des Uraufführungshypes und, wenn es gut läuft, auch darüber hinaus – erhöhte Aufmerksamkeit gewiss, denn nach wie vor ist das Opernhaus zumindest im deutschsprachigen Raum eine jener repräsentativen Kunstinstitutionen, in denen die Gesellschaft über den Amüsier- und Unterhaltungsfaktor hinaus auf ästhetische Weise Auskunft darüber erhalten will, was wir Menschen waren, sind und sein können. Dieses gesellschaftliche Bedürfnis nach Selbstvergewisserung ist offenbar von solcher Relevanz, dass sich im Imaginationsraum des Theaters noch am ehesten die Ohren des Publikums für die Gegenwartsklänge der heutigen Komponisten öffnen. Und selbst jener Teil des Auditoriums, der am liebsten mit heruntergeklappten Ohrenlidern, wenn es solche denn gäbe, den Gegenwartskomponisten das Hören verweigern würde, gibt ihnen im Opernhaus noch eine Chance. Der Zulauf zu zeitgenössischen Konzertaufführungen, die ohne einen Versöhnungshappen aus dem etablierten Repertoire im Abendprogramm letztlich nur auf ein enthusiastisches Stammpublikum zählen könnten, ist hingegen deutlich geringer als derjenige zu Opernproduktionen von Gegenwartskomponisten. Es liegt also auf der Hand, dass Trojahn wie auch andere seiner Komponistenkollegen von diesem gesteigerten Interesse des Publikums an der Gattung Oper profitiert.

Ein weiterer die Rezeption betreffender Aspekt sei in diesem Zusammenhang erwähnt: Trotz der in der Tendenz gutwilligen medialen Berichterstattung und trotz der Offenheit eines Gutteils des Opernpublikums krankt das zeitgenössische Musiktheater im Allgemeinen daran, dass es kaum zur Repertoirebildung kommt. Etliche Uraufführungsstücke landen trotz allen Willkommens-Hallos ohne Folgeproduktionen an anderen Theatern für immer und ewig in der Versenkung. Diesem traurigen Schicksal, als musikalische Eintagsfliegen einen frühen Operntod sterben zu müssen, sind Trojahns Opern weitgehend entgangen. Außer dem allerjüngsten Stück wurden sie alle andernorts in neuen Produktionen nachgespielt. Um einen Überblick über dieses bis ins Jahr 2020 zu einer Sechsergruppe angewachsene Operschaffen zu gewinnen, seien hier die Titel der Stücke samt Uraufführungsort und -jahr und dem jeweiligen Librettisten genannt:

- *Enrico* (Schwetzingen 1991, Claus H. Henneberg)
- *Was ihr wollt* (München 1998, Claus H. Henneberg)
- *Limonen aus Sizilien* (Köln 2003/Würzburg 2005, Wolfgang Willaschek)
- *La grande magia* (Dresden 2008, Christian Martin Fuchs)
- *Orest* (Amsterdam 2011, Manfred Trojahn)
- *Ein Brief* (Bonn 2020; Klaus Bertisch, nach Hugo von Hofmannsthal)

Hinzu kommt ein Konvolut von Kompositionen, die im Zusammenhang mit der später aufgegebenen *Merlin*-Oper auf einen Text von Tankred Dorst in den Neunzigerjahren entstanden sind und auf den Seiten 158–171 eingehend betrachtet werden. Außerdem hat Trojahn für eine 2002 in Amsterdam erstmals gezeigte Aufführung von Mozarts *La clemenza di Tito* die Rezitativ-Texte neu vertont.

Als einem Komponisten, der die gesellschaftlichen Bedingungen seiner Kunst sorgfältig reflektiert, ist Manfred Trojahn die gerade angerissene Rezeptionsproblematik zeitgenössischer Musikproduktion natürlich bewusst, und die Konsequenz, die er gerade für die Gattung Oper daraus zieht, brachte er 1991 anlässlich der Uraufführung seines Opernerstlings *Enrico* in einem Interview mit Rainer Pöllmann folgendermaßen auf den Punkt: »Ich liebe Theater, das funktioniert« (TS, 372). Was ist damit gemeint? Auf der aufführungspraktisch-handwerklichen Ebene kann das heißen, dass das jeweilige Stück dem Ort seiner Aufführung angemessen sein soll. Beispielsweise hat Trojahn *Enrico* als Kammeroper mit reduziertem Orchesterapparat geschrieben, um der intimen Uraufführungsräumlichkeit des Schwetzinger Rokoko-Theaters gerecht zu werden. Darüber hinaus beinhaltet die Idee von einem funktionierenden Theater eine operngeschichtliche Reflexion, die besagt, dass die Oper in ihrer langen Tradition Modelle für Formverläufe entwickelt hat, die sich bewährt haben und auf die zurückgegriffen werden kann, um sie für die eigenen

Vorstellungen nutzbar zu machen. Dieses Streben nach einem funktionierenden Musiktheater ist wiederum eine brauchbare ästhetische Leitlinie, um Trojahns Opernschaffen in den Blick zu nehmen. Hierfür seien zur besseren Orientierung ein paar weitere methodische Anmerkungen vorangestellt: Die entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge werden im Folgenden nur aufgenommen, wenn sie für die ästhetische Einordnung und zur Klärung von Detailfragen, die die Konzeption der jeweiligen Stücke betreffen, eine Rolle spielen. Vor allem aber soll am Anfang dieses Kapitels die Frage stehen, was es mit Trojahn als Opernkomponist über die Rezeption durch die Medien hinaus auf sich hat. Denn auch in diesem Buch wird dem Opernschaffen ja eine erhebliche Relevanz zugesprochen, weshalb das Opernkapitel in der Art eines repräsentativen Empfangsportals an den Anfang dieser Betrachtungen zum Gesamtschaffen des Komponisten gesetzt wurde. Und wenn man Trojahns im Interview mit Stefan Ender geäußerte Selbsteinschätzung »Ich bin ein richtiges Theatertier« (SE) mit in Betracht zieht, läge es eher auf der Hand, wenn die Opernproduktion sich wie ein Netz über Trojahns künstlerische Biografie ausgebreitet hätte. Das ist aber nicht der Fall, denn Trojahn hatte die 40er-Grenze bereits überschritten, als mit *Enrico* sein erstes Opernkind 1991 aus der Taufe gehoben wurde.

Sicher, es sind frühzeitig Opern-Projekte angedacht worden. Noch in der Hamburger Studienzeit gab es Überlegungen zu einer Oper nach Bertolt Brechts *Baal*, und *Die Zyklopin oder Die Zerstörung einer Schneiderpuppe*, eine Pantomime mit inzidenter Musik und Rezitation des zeitweise der sogenannten Wiener Gruppe zugehörigen Surrealisten H.C. (Hans Carl) Artmann (1921–2000), wurde in Betracht gezogen.¹ Allerdings brach Trojahn hier wie dort frühzeitig ab, überdies landeten einige der Skizzen später im Papierkorb. Ebenso wenig ließ sich ein Projekt nach Alain-Fourniers 1913 veröffentlichtem Roman *Le Grand Meaulnes* realisieren, obwohl Claus H. Henneberg das Libretto bereits vollständig ausgearbeitet hatte.² Was war der Hinderungsgrund? Trojahn und sein Librettist hatten nicht bedacht, dass die Jugendlichkeit der im Teenager-Alter stehenden Hauptfiguren auf der Theaterbühne zu Glaubwürdigkeitsproblemen führen könnte. Wie im genannten Fall, so auch bei weiteren, war es der theaterpraktische Rat des Dirigenten Christoph von Dohnányi, der Trojahns Urteilsvermögen über Opernstoffe schärfte. Und so bewahrte ihn Dohnányi davor, auf Sujets zu beharren, obwohl sie einer Prüfung auf Bühnentauglichkeit nicht standhielten (TS, 372).

Wenn wir nun die Dramatische Komödie *Enrico* in den Blick nehmen, so sei vorausgeschickt, dass wir Trojahns Opernerstling als ein prototypisches Stück behandeln – im Sinne einer *Pièce bien faite*, die nach Auskunft des

Komponisten mit bislang sieben Produktionen sein erfolgreichstes Bühnenwerk überhaupt ist (SE). Denn nicht nur der Erfolg des *Enrico* beim Publikum und in Fachkreisen spornte ihn an, auf dem Gebiet des Musiktheaters weiterzumachen. Mehr noch, in diesem Stück wird evident, was für das Œuvre und die Ästhetik Trojahns insgesamt und über das Operngenre hinaus typisch ist, nicht zuletzt auch in der Verschränkung mit biografischen Dispositionen, Beweggründen und Interessen. Und so sei *Enrico* als ein Werk beschrieben, das wegweisend auch für die nachfolgenden Opern ist, ohne dass diese lediglich einen Abklatsch des *Enrico* böten.

Die auf Hofmannsthals gleichnamigem Prosatext basierende Monologszene *Ein Brief* ausgenommen, hat Trojahn durchweg für seine zur Aufführung gelangten Stücke auf Vorlagen aus dem Sprechtheater zurückgegriffen: zweimal auf Luigi Pirandello (*Enrico* und Teile der *Limonen aus Sizilien*), zweimal auf Eduardo De Filippo (ein Teil der *Limonen aus Sizilien* und *La grande magia*), einmal auf Shakespeare (*Was ihr wollt*), und für *Orest* ist Euripides die Hauptquelle. Der Mittelmeerraum wird also in den Trojahn-Opern mit Ausnahme des *Brief*-Monologs nie verlassen. Und abgesehen von dem mythisch-antiken *Orest* bieten uns alle Ensemblestücke eine italienische Personenliste – selbst *Was ihr wollt*, wobei der dortige Schauplatz Illyrien, obgleich auf der kroatischen Gegenseite der Adria gelegen, nach Trojahns Vorstellung ohnehin ein »umbrisches Neapel« (TS, 162) meint. Diese in ein geografisches Nirgendwo weisende Auskunft bringt ironisch auf den Punkt, was auch für den in einer umbrischen Villa zu Beginn der Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts spielenden *Enrico* gilt: Trojahns Opern-Italien ist nirgends eine naturalistische Rekonstruktion italienischer Topografie, es handelt sich nicht anders als in den sonstigen Kompositionen mit Italien-Bezug um ein ganz und gar artifizielles Italien, das im Falle der Opern noch nicht einmal geografisch definiert wird, sondern durch das intrikate Beziehungsgeflecht zwischen den Personen. Trojahns Vorstellung von Italianità kommt auf der Opernbühne in der Hausgemeinschaft (so in *Was ihr wollt*), vor allem aber in den Familien-Clans zum Tragen, was gleichermaßen für die zerrütteten Familienverhältnisse in *Orest* gilt. Eines der opernhistorischen Urbilder all dieser familiär-katastrophischen Figurenkonstellationen dürfte – eingedenk Trojahns Hochschätzung von Puccinis *Gianni Schicchi* – der dort Erbschleicherei betreibende Donati-Clan sein.

Will man sich etwa beim *Enrico* ohne Blick auf die Bühne das Qui pro quo der Figuren vergegenwärtigen, ist es hilfreich, ein Diagramm zu skizzieren, um sich die familiäre Konstellation klarzumachen: Der titelgebende Enrico hat Carlo di Nolli zum Neffen, der der Verlobte von Frida Spina ist. Diese wiederum ist die Tochter der Marchesa Matilde Spina, die einstmals von Enrico angehim-

melt wurde und zusammen mit Enricos damaligem Rivalen und ihrem jetzigen Liebhaber Barone Tito Belcredi Enrico einen Besuch abstattet. Aus derlei innerfamiliären Spannungsverhältnissen ergeben sich geradezu zwangsläufig die Konfliktlagen der Opern, die außer im auf den tragischen Ton gestimmten *Orest* auf groteske Weise zur Darstellung gelangen. Ebenso ist in *Enrico* bereits mustergültig ausgeführt, was auch für die anderen Opern konstitutiv ist: Die Figuren kommen, belastet von ihrem jeweiligen Vorleben, ins Spiel; und in der Art analytischer Dramatik wird in den Opern ausgebreitet, auf welch schwan-kendem und von Abgründen durchfurchtem Boden die auf der Bühne zur Beobachtung stehenden Schicksalsgemeinschaften ihr Wesen treiben. Es mag auffallen, dass unsere Analyse die Aufmerksamkeit auf die optische Wahrnehmung dessen lenkt, was auf der Bühne passiert. Das ergibt sich zwangsläufig aus der Lenkungsaufgabe, die der Komponist seiner Opernmusik zuweist. Sie ist es, die im Trojahn-Theater inszeniert und Regie führt. Und wieder liegt die Parallele zu Puccinis *Gianni Schicchi* auf der Hand. Die Zurschaustellung von clan- oder klientelmäßigen Mikrokosmen als verkleinerte Abbilder abgewirtschafteter und moralisch verkommener Gesellschaftsverhältnisse zu begreifen, ginge indessen am Kern von Trojahns Opernästhetik vorbei, denn eine moralisierende Absicht liegt dem Komponisten genauso fern wie seinerzeit Puccini.

Die Familienbande im kriminalistischen Sinn ist also kein mit dem Verkleinerungsspiegel in den Bühnenraum hineinprojiziertes Welttheater, sie ist mit Blick aufs Theaterereignis etwas viel Praktischeres; sie bietet nämlich ein überschaubares Beziehungsgeflecht nach Maßgabe der Bühnentauglichkeit, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen: Trojahns im Familienkreis agierenden Protagonisten ist ein eminent theatralisches Moment eigen, indem sie den Verwandten oder wie in *Enrico* außerdem einer in finanzieller Abhängigkeit stehenden Dienerschaft Rollen vorspielen oder die anderen in Rollen zu drängen versuchen. So möchte etwa Matilde Spina in ihrer Tochter Frida die eigene verwelkte Jugend weiterleben sehen, und Enrico betreibt mit seiner Flucht in die Rolle Kaiser Heinrichs IV. einen nicht unbeträchtlichen Aufwand der Selbsttäuschung, um sich nicht auf die Frage »Wer bin ich?« einlassen zu müssen. Noch Jahre später, im Februar 2017 während eines Gesprächs im Vorlauf zur Produktion der *Limonen aus Sizilien* durch die Volksoper Wien im Kasino am Schwarzenbergplatz, erinnerte sich Trojahn: »Als ich mit Mitte dreißig dann zum *Enrico Quarto* von Pirandello kam, habe ich sofort gewusst, dass es mein Thema ist: Wer bin ich und wie kann ich mich davor verstecken?« Schließlich wird Enricos Versteckspiel vor sich selbst, nachdem er auf seinen einstigen Rivalen Belcredi in einem Anfall verspäteter Rache brutal losgegangen ist, sogar zur einzigen für ihn noch lebberen Daseinsform. Der Selbstverlust durch

Rollentausch und Fremdbestimmung wird dann in *Was ihr wollt* zu einem zentralen Handlungsmotiv. Und die Tyrannei von Antihelden, die wie in *Enrico* ihrer Entourage das Mitspielen in einer illusionären Wirklichkeit aufzwingen, prägt auch den Handlungsang der Folgeopern wesentlich: In den *Limonen* ist es der todkranke Micuccio Fabbri, in *La grande magia* zunächst der Zauberer Otto Marvuglia, dann Calogero Di Spelta, die auf diese Weise Macht über ihre Mitmenschen gewinnen und ausüben. Erst in *Orest* sehen wir eine Abkehr von dieser Dramaturgie bzw. deren Umkehrung, indem sich nun die Titelfigur selbst als fremdbestimmt begreift. Denn zunächst unterliegt Orest dem Gewaltmechanismus, der den Tantaliden-Clan sukzessive in die Selbstzerstörung treibt. Der Versuch, sich aus der Bindung an die Familie zu befreien, wird damit zum bestimmenden Moment des Geschehens. Dieses Open End des *Orest* ist umso bemerkenswerter, als in den vorangegangenen Opern eine Konzeption autonomen Lebens letztlich nur in Ausbruchsunternehmen, die in die Sphäre der Kunst führen, als Gegenentwurf erkennbar ist. In den *Limonen* gelingt es lediglich Sina Marnis, in *La grande magia* nur Marta di Spelta ihre hier von sozialer Not, dort von familiärer Enge bestimmten und als defizitär empfundenen Existenzen hinter sich zu lassen: Beide brechen ihre Bindungen an die Vergangenheit ab und machen als Opernsängerinnen Karriere.

Zum ändern gibt die Mikrokosmos-Struktur von Familie bzw. Hausstand einen ersten formalen Hinweis auf ein für Trojahns Opernschaffen bezeichnendes Charakteristikum: Es ist im emphatischen Sinne Ensembletheater und oft genug wie *Enrico* Kammerspiel. Damit ist über das Verhältnis zwischen den literarischen Vorlagen und ihrer Umsetzung als Musiktheater etwas Entscheidendes gesagt. Kein einziges der Stücke kann als Literatur-Oper bezeichnet werden, denn ein Sich-Entlanghangeln der Musik an einem vorgegebenen Text würde das, was auf der Bühne sich ereignet, unzureichend beschreiben. Vielmehr sind die Vorlagen mit Blick auf die Operaufführung eingerichtet. Im Zusammenhang der Zurüstung der literarischen Vorlagen aufs Musiktheater sei auf eine allen Trojahn-Libretti gemeinsame Textqualität aufmerksam gemacht, die dem Ensemblespiel die Richtung vorgibt. Es werden in seinen Opernbüchern rein deskriptive, für den Gang der Handlung irrelevante Textpassagen vermieden, viel eher teilen sich die Protagonisten so mit, dass ihre Äußerungen das Geschehen weiterspinnen und voranbringen.

Darüber hinaus ergeben sich aus der Betonung des Ensembledankens musiktechnisch-handwerkliche Implikationen: Vor allem ist auffällig, dass Trojahns Ensembledramaturgie aus dem Zusammenspiel der Figuren hervorgeht. Jede von ihnen entfaltet auf der Bühne ein Eigenleben. In *Enrico* erhalten selbst die meist als Gruppe auftretenden Bediensteten die Gelegenheit zur

Individualisierung: So führt etwa deren Anführer Landolfo gleich zu Beginn das große Wort (mit kurios überdehnter Fermate auf dem hohen *a* beim Eingangssatz »Und das ist der Thronsaal«), während Arialdo und Ordulfo sekundieren; gleichzeitig weisen alle drei Bertoldo, den ahnungslosen Neuzugang in der Bedienstetenschar, in seine Pflichten ein, wodurch das Publikum beiläufig über die bizarre Vergangenheit von Enrico und seinem Clan in Kenntnis gesetzt wird. Im Gegensatz zu seinen sarkastischen Kollegen hängt Enricos alter Kammerdiener Giovanni gutmütig an seinem Herrn. Kurzum: Es gibt in Trojahns Opern keine »Wurzen«, wie man im Theaterjargon die als bloße Stichwortgeber fungierenden Nebenrollen ohne eigenes Profil nennt.

Damit wird bereits zu Beginn von Trojahns erster Opernszene deutlich, in welchem musikästhetischen Traditionszusammenhang der Komponist steht: Es ist das Musiktheater Mozarts, das ihm seit Beginn seiner künstlerischen Wahrnehmung beim Hören des *Don Giovanni* im Radio die Richtung gewiesen hat (siehe S. 36). Und so wird es dann auch bleiben. Trojahns Opern faszinieren, weil seine Figuren faszinieren, weil jede einzelne von ihnen Gestalt und Kontur hat, weil sie eine im ursprünglichen Wortsinn fragwürdige Unergründlichkeit aufweisen, weshalb man sich keinen Reim auf sie machen kann. So behalten sie den Zauber der Interpretierbarkeit, weshalb wir beispielsweise letztlich nicht klären können, ob Enricos gespielter Wahnsinn ihm nicht vielleicht doch den Freiraum zu einem über tyrannische Machtallüren hinausgehenden Daseinsgenuss eröffnet. Denn Trojahn bietet uns nicht küchenpsychologische Seelenzergliederung, sondern er zeigt uns die Figuren in Aktion. Er zeigt uns ihr Sosein, wie sie eben sind, mit ihren Hysterien (in *Enrico* allen voran Matilde Spina), ihren Ängsten (in *Enrico* Frida Spina) und ihren Beschädigungen, mit ihrem Bedürfnis nach Selbstdarstellung und Allüre, in ihrem Getriebensein von Leidenschaften und in ihren Melancholien. Natürlich gibt es auch Szenen der Introspektion etwa in Enricos großem Weltekel-Auftritt zum Schluss des 1. Teils. Dennoch ist alles eingebunden ins Zusammenspiel der Figuren, weshalb sich beispielsweise Enricos Monolog an die Bediensteten richtet. Ja, selbst ein Instrumentalteil wie das den 1. und den 2. Teil dieser Oper verbindende und den Zeitsprung in die Nacht überbrückende Notturmo begnügt sich bei aller Sensitivität nicht im Ungefähr der Gefühligkeit. Die Klanggesten sind in ihrer Zartheit distinkt und luzide, sie schaffen eine Atmosphäre des Lauschens und damit der geschärften Wahrnehmung, die latent die Spannung aufrechterhält, die sich alsbald in der Schlusskatastrophe entlädt.

Ein solches von den Figuren her gedachtes Theater ist von Weltanschauungsmusiken – wie sie von Wagner und bis in die jüngste Zeit hinein ersonnen wurden (etwa Stockhausens *Licht-Zyklus*, Nonos Opernwerke oder Lachen-

manns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, aber auch Rihms Musiktheater) – denkbar weit entfernt. Und selbst die *Orest*-Oper, wo eine religions- und geschichtskritische Konzeption die Dramaturgie bestimmt, lässt sich gut über die Figuren und ihr Handeln begreifen, ohne dass ein darüber schwebendes philosophisches Theorem vorab gewusst werden müsste. Die Folgen dieser Figurentheater-Ästhetik sind für die musikalische Ausformung der Stücke weitreichend, wobei Trojahns Überlegung zu einem Musiktheater, das funktioniert, sich in der musikalischen Faktur niederschlägt. So ist bereits in *Enrico* realisiert, was auch für die anderen Opern gilt: Sie sind fasslich gegliedert. Klar sind die Szenen musikalisch voneinander unterschieden, deutlich sind dialogische, monologische und mehrstimmige Passagen voneinander abgesetzt. In arienhaften Abschnitten, in eher aktionsgebundenen oder eher kontemplativen Ensembles wird der Einfluss der italienischen Nummernoper spürbar, ebenso im wohlkalkulierten Timing zwischen bewegten und verhaltenen Passagen. Die Kunst des unmerklichen und allmählichen Übergangs wie in Wagners *Tristan* ist also erst gar nicht angestrebt.

Für *Enrico* verweist der Komponist insbesondere auf Rossinis *Barbier* als Vorbild (TS, 375), der ihm überdies in der Tempofrage Anregung bot, um den aus einem zügigen Tempo hervorgehenden Grundcharakter einer Buffo-Oper festzulegen. Dementsprechend heißt die erste Tempoangabe des *Enrico* »molto allegro leggiero«; und mit der auffahrenden Anfangsgeste des Orchesters ist bereits der Ton getroffen, der bis zum Schluss dem ganzen Stück den Stempel aufdrückt. So einprägsam diese Geste ist, so flexibel ist sie auch, wie an ihren über die 1. Szene gestreuten Derivaten im Zusammenwirken mit weiteren Motivbausteinen zu erkennen ist. Außerdem legt sich eine solche motivische Vernetzung übers ganze Werk, sodass etwa der Solo-Auftritt der Titelfigur zum Schluss des 1. Teils auf die auffahrende Figur und darüber hinaus auf den motivischen Bestand der Eingangsszene Bezug nimmt. Gleiches gilt für das Solo der kleinen sordinierten Trompete, während die Dienerschaft in der ersten Szene das Porträt Enricos im Gewand Heinrichs IV. in Augenschein nimmt: Später klingt es als Reminiszenz da lontano in die dem Schlussbild vorgelagerte Nachtmusik hinein. Auch sonst steht die Signalmotivik der kleinen Trompete mit der zeitlichen Regression der Titelfigur in Verbindung und verleiht Enrico, weil sie im klangverzerrten Sordino-Spiel ein wenig an ein Kinderinstrument erinnert, einen Zug ins Clowneske. Mit derlei Bausteinen inszeniert Trojahn also den Fortgang seiner Opern und führt mit ihnen geradezu Regie, indem er sie bestimmten szenischen, den Handlungsablauf betreffenden oder personenbezogenen Details zuordnet und den dramaturgischen Erfordernissen der jeweiligen Spielsituation anpasst.

Letztlich hat Trojahn so ein musikalisches Setzkastenprinzip kreiert, das sämtliche Werkteile erfasst, ohne deshalb das spezifische Gepräge der Einzelabschnitte außer Acht zu lassen. Demgemäß können abschnittsweise bestimmte Wendungen an Dominanz gewinnen, die im weiteren Verlauf wieder wegtauchen, um an späterer Stelle wieder aufgenommen zu werden. Ein Beispiel dafür ist die Einführung des Tritonus-Glissandos *Cis-g* in der Posaune, dessen Wiederholungen das Ende der 2. Szene bestimmen, um den trockenen Akademismus des Dottore zu kennzeichnen, und das im weiteren Verlauf des Stücks als ein Personalmotiv des Dottore wahrgenommen wird. Im Setzkastenprinzip lässt sich möglicherweise ein den Trojahn'schen Personalstil insgesamt charakterisierendes Moment erkennen, also auch übers Opernschaffen hinaus. Voraussetzung dafür ist – wie im Falle des Posaunenglissandos – die Fasslichkeit und die Prägnanz der Grundelemente, aus denen sich die Musik zusammenfügt. Letztlich geht aus der Klarheit der musikalischen Formulierungen – egal, ob es sich um Motive, Linien oder sonstige Strukturen handelt – jene Einprägsamkeit und jener Wiedererkennungswert hervor, der Trojahns Musik für den Rezipienten erschließbar und nachvollziehbar macht, und aus diesem Grund ist ihre Diktion verständlich. Sie klingt also nicht nur deshalb vertraut, weil Trojahn keine Bedenken hat, in sein Repertoire musikalischer Formulierungen auch tonale Elemente miteinzubeziehen. Auch wäre es allzu billig, ihm ein Kalkül zu unterstellen, als wolle er die Hörerschaft aus atonalem Gestrüpp auf tonale Erholungsinseln führen, um sie bei Laune zu halten. Vielmehr verfügt seine Musik in allen ihren Facetten – wie in ihren tonalen, so in ihren atonalen Fügungen – über Sprach- und Mitteilungsscharakter.

Ohnehin ergibt sich das Miteinbeziehen tonaler Elemente oft genug aus der Dramaturgie. Auch hierzu ein Beispiel: Als Matilde zu Beginn der 5. Szene nach Enricos Abgang konstatiert: »Er hat mich wiedererkannt«, stützt sich ihre Feststellung auf einen in D-Dur beginnenden akkordischen Satz in den Geigen und den Klarinetten. Dieses tonale Band zieht sich über die Anfangsphase der Szene und grundiert Matildes sich aus getragenen Noten zusammenfügende Gesangslinie. Die tonale Allusion schafft für Matildes Reflektion übers Wiedererkennen eine Atmosphäre von Vertrautheit und Innerlichkeit und lässt dadurch erkennen, wie sehr sie von der Wiederbegegnung mit Enrico berührt ist. Das kantilenenhafte Melos des Gesangsparts hebt sich überdies vom nebenherlaufenden Gespräch ab, das zwischen ihr, Belcredi und dem Dottore im Parlandoton mit zugehörigem flinken Orchester-Accompagnato geführt wird. Trojahn hat hier also eine zweischichtige Struktur komponiert, um die zwei Bewertungen des Auftritts von Enrico durch die Protagonisten

wahrnehmbar zu machen: hier Matildes Betroffenheit, dort die geschwätzigen Kommentare von Belcredi und dem Dottore.

In diesem Zusammenhang sei auf das breite Spektrum der Sprachbehandlung aufmerksam gemacht, das für Trojahns Opernschaffen insgesamt typisch ist. In *Enrico* werden wie auch in den übrigen Stücken letztlich alle Artikulationsformen eingesetzt: vom Sprechen ohne musikalische Notierung, über das notierte Sprechen in der Art Schönbergs und rezitativartige Passagen mit Orchester-Accompagnato bis hin zu ariosem Melos. Koloraturpartien kommen erst in den späteren Opern hinzu. Vorherrschend ist ein Konversationston, der dem kommunikativen Bedürfnis der Protagonisten geschuldet ist. Einerseits scheint darin der natürliche Sprachduktus höchst nuanciert eingefangen. Andererseits ist durchweg musikalische Stilisierung gegeben. Zwischen karikierender Tongebung und emphatischer Überhöhung entfaltet Trojahn so eine vielfarbige Palette, um über die Tonfälle, in denen die Protagonisten sich äußern, ihre affektive Befindlichkeit wahrnehmbar zu machen. Übers Gesangsmelos gewinnen Trojahns Bühnengestalten Individualität und Unverwechselbarkeit, in der Art ihres Singens wird ihre seelische Gespanntheit bis hin zum Außer-sich-Sein evident; und im Zusammenwirken von Gesang und kommentierendem Orchestersatz wird die Komposition gleichsam zum seismografischen Verzeichnis dessen, was die Darsteller an theatraler Bewegtheit dem Publikum vermitteln. Hierbei verlangt Trojahn von seinen Sängern eine enorme rhythmische Flexibilität und insbesondere für die Frauenpartien einen großen, vor allem höhenstabilen Stimmumfang. Ohnehin sind die Gesangsparte durchweg anspruchsvoll. Ja, die Virtuosität der Parte ist geradewegs ein Charakteristikum von Trojahns Schreibweise. Das gilt gleichermaßen für die Orchesterstimmen; darüber hinaus sind hohe gesangs- und spieltechnische Ansprüche für sein gesamtes Œuvre typisch, wobei freilich nicht von Bravour gesprochen werden kann. Denn Virtuosität ist in Trojahns Musik kein Selbstzweck, sondern Mittel der Expression.

Diese Wirkungsästhetik bezieht überdies die Vorbildung des Publikums mit ein, sie rechnet also mit dem mündigen Betrachter. Das bereits beschriebene Spiel mit der tradierten Formenwelt des Musiktheaters soll dem Publikum bewusst werden, und Allusionen an bereits Gehörtes sind beabsichtigt. Wenn etwa das Dienerquartett den erwähnten Auftritt Enricos zum Schluss des 1. Teils in schiefem Choralsatz kommentiert, so ist der parodistische Effekt offenkundig. Er lässt sich als Fingerzeig an die Hörerschaft verstehen, den Zynismus von Enricos Untergebenen wahrzunehmen, und bringt hierbei den Rezipienten vielleicht vergleichbare Passagen von Kurt Weill in

Erinnerung – wobei Trojahn nach eigenem Bekunden an Weill gar nicht gedacht hatte, was dem Parodie-Effekt freilich keinen Abbruch tut.

Darüber hinaus reichert Trojahn die Komposition mit zitatartigen Einsprengseln an, die sich nur ungefähr zuordnen lassen und dadurch die Hörer auf die Suche nach einem Subtext schicken, so zum Beispiel wenn Enrico in der 4. Szene Matilde mit der Bemerkung über sein blondgefärbtes Haar »Ich hätte es nicht nötig« (S. 135 der Partitur) durch den operettenhaften Tonfall der Phrase in Verwirrung bringt, wodurch Matilde erstmals in Zweifel darüber gerät, ob Enricos Wahnsinn nicht bloß gespielt sei. Auch in der 6. Szene, als sich Enrico ein letztes Mal direkt an Matilde wendet, mag in den Intonationen der kleinen Trompete aufklingen, was von anderswoher vertraut anmutet: Die Trompeten-Kantilene stellt nämlich, so Trojahn, eine gewisse Nähe zu einem anderen Außenseiter des Musiktheaters her, zu Benjamin Brittens Peter Grimes.

»Was ihr wollt«:

Eine sturmpoetische Shakespeare-Anverwandlung

In seiner auf den Abbruch des *Merlin*-Projekts folgenden Oper *Was ihr wollt* treten Stilanleihen noch deutlicher hervor. Nicht nur orientiert sich Trojahn hier hinsichtlich des nun groß besetzten Orchesterapparats – gemäß den raumakustischen Anforderungen der Bayerischen Staatsoper als Uraufführungstheater – an Verdis *Falstaff*, allerdings bei erweiterter Schlagwerkbesetzung, sondern er betreibt auch auf mehreren Ebenen ein Vexierspiel mit Stilimitationen vergangener Musik. Wieder bestimmt das kommunikative Anliegen, sich mit dem Publikum zu verständigen, die kompositorische Faktur. Wie ja auch in Verdis *Falstaff* kann das in der Form des musikalischen Spaßes geschehen. Wenn etwa in der 3. Szene Sir Tobys Bassbaritonstimme immer wieder ins Falsett überschnappt, kommen dem Hörer die Referenzstellen von Verdis kaum weniger versoffenem dickem Ritter ins Gedächtnis, und wenn Andrew Aguecheek als trottelhafter Stotterer eingeführt wird, grüßt die Typenkomödie der Opera buffa. Wie ja auch das gegen Malvolio gerichtete Verschwörungsensemble zum Schluss der 3. Szene des 2. Akts mit dem Unsinnss-Blabla in den Unterstimmen einen Bezug zur italienischen komischen Oper – etwa zum ersten Finale von Rossinis *Italienerin in Algier* – setzt, während im Oberstimmenkanon zwischen Maria und Aguecheek beobachtet werden kann, wie Maria das an Malvolio gerichtete Schreiben formuliert und Aguecheek es nachliest. Stilanachronismen – zum Beispiel der Renaissance-Satz in Posaunen

und Trompeten, wenn von Pavane und Folia die Rede ist – setzten gleichfalls humoristische Pointen. Darüber hinaus ist diese Oper – auch darin ein *Falstaff*-Bezug – gespickt mit orchestralen Gags, die das, was die Protagonisten äußern, kommentieren.

Doch der musikalische Anachronismus kann auch weiter reichende Bedeutungsinhalte als eine auf den Moment bezogene amüsante Kommentierung transportieren. Indem Trojahn Orsino wie in der 3. Szene des 1. Akts (»Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist«), so in der 4. Szene des Folgeakts (»Komm herbei, Tod«) barocke Arien-Intonationen in den Mund legt, geschieht das ganz im Sinne der barocken Lehrauffassung, wonach während einer musikalischen Nummer der zugrunde liegende Affekt nicht verlassen werden darf. Beide Male handelt es sich ja um Gesangseinlagen, die Orsino sich selbst zum Besten gibt, um die Rolle des von Olivia abgewiesenen Liebhabers nach allen Regeln der Kunst auszukosten. In seiner melancholischen Selbststilisierung versinkt er so vollständig, dass er dem Liebesleid von Cesario/Viola keinerlei Aufmerksamkeit schenkt. Die Komposition greift aber über die bloße Barock-Referenz hinaus, indem sie im ätherischen Orchestersatz des 1. Akts – Cesario/Viola begleitet den Gesang des Herzogs instrumental – die Betörung sinnfällig macht, die vom Gesang des Herzogs ausgeht und nicht zuletzt auf Viola ihren Zauber ausübt. In der Parallelszene des 2. Akts wiederum scheint aus Violas wie von ferne hereinklingenden Begleitvokalisieren zur herzoglichen Kantilene der Kummer über ihre von Orsino unbemerkte Liebe zu tönen. Wenn schließlich der Narr zum Epilog der Oper ernüchtert die Wiederkehr des immergleichen Wahnsinns unter den Menschen konstatiert und dazu sein Regenlied anstimmt, so tut er dies in der absichtlich kunstlosen Art eines Bänkellieds, dessen dahergefiedelte Begleitung von den leeren Quinten der Geige dominiert wird. Dieser Abstieg ins niedere Genre und ins Unterkomplexe wiederum markiert die Endstation des Wegs, der den über die Tollheiten der Protagonisten resignierenden Narren aus der Beteiligung an der Handlung und aus dem Stück herausführt.

Einen noch vielschichtigeren Bezug setzt Trojahn gleich zu Beginn der Oper mit der Sturmmusik. Ohnehin gehören Tempesta-Musiken in der Gattung Oper seit dem Barock zum Standardrepertoire. In *Was ihr wollt* aber ist der Orchestersturm Keimzelle und Antreiber des ganzen Stücks. In formaler Hinsicht parallelisiert er die Eingangsszenen der Akte 1 und 2, in denen zum einen Viola, zum anderen ihr Bruder Sebastiano an Land geworfen werden und sich wechselseitig tot wähnen. Doch darüber hinaus weht der orchestrale Wind immer wieder in die Oper hinein und fegt die einen Protagonisten ins Off und die anderen auf die Bühne, sodass die meisten Szenenwechsel in

Windeseile erfolgen. Lediglich die beiden kammermusikalischen Intermezzi, die den 1. mit dem 2. bzw. den 3. mit dem 4. Akt verbinden, schaffen fragile Zonen der Besinnung.³ Ansonsten scheinen die Protagonisten von einem expressionistischen Bewegungsimpuls getrieben, und die Sturmmusik wird dadurch sogar zur Metapher für wilde Leidenschaft und Gewalt. Das gilt sowohl für die Hysterien Olivias (etwa zu Beginn des 3. Akts) als auch für die alsbald erfolgenden Zudringlichkeiten, mit denen der durch den fingierten Liebesbrief getäuschte Malvolio seine ahnungslose Herrin bestürmt. Vor allem aber gilt das für die anschließende Gewaltszene, in der Malvolio von seinen Widersachern – unterstützt von einem unsichtbar hinter der Bühne bleibenden und mit der Hölle drohenden Männerensemble – in die Kiste gesperrt wird, um ihn vollends in den Irrsinn zu treiben. Damit aber wird die Windmetapher als poetischer Kern des Stücks begreifbar, denn die Protagonisten in Trojahns *Was ihr wollt* sind ihrer selbst weder mächtig noch gewiss, sondern sie scheinen wie von den Zufällen des Wetters aufeinandergehetzt. Ihr Unvermögen zu innerer Einsicht und der daraus resultierende Ich-Verlust haben Trojahn dazu geführt, abweichend von Shakespeare auf eine Auflösung der Konfliktlage, indem sich zu guter Letzt die Liebespaare »kriegen«, zu verzichten. Einen magischen Augenblick lang – in der Wiederbegegnung der Geschwister Viola und Sebastiano und ihrer ins dreifache Pianissimo zurückgenommenen stummen Umarmung – mag im Blickwechsel zwischen den beiden das Momentum authentischen Erkennens eingefangen sein. Doch während die übrigen Protagonisten sukzessive von der Bühne abgehen, verlieren sich deren Gesangsfragmente, die sie in aleatorischer Bezugslosigkeit vor sich hinsingen, im Nichts. Darin wird die Vereinzelung der Bühnenfiguren ohrenfällig, da sich aus diesen gesungenen Bruchstücken aufgrund ihrer Zusammenhanglosigkeit keine kommunikative Netzstruktur mehr bildet. So schließt sich das erwähnte Regenlied des Narren, der die Abgangssituation der Übrigen stumm beobachtet hat, folgerichtig an.

»Limonen aus Sizilien«:

Die Erfindung eines neuen Operngenres

Es mag überraschen, dass die musikalische Faktur der mit großem Orchesterapparat aufwartenden *Was-ihr-wollt*-Oper leichter zu erfassen ist als manche Subtilitäten des kleiner besetzten Vorgängerstücks. Das gilt gleichfalls für das mit noch kleinerem Instrumentalensemble operierende Nachfolgestück *Limonen aus Sizilien*, das ursprünglich als Hinterbühnen-Musiktheater geplant

war. Die Idee zur Komposition von »Mini-Opern« kam Manfred Trojahn, als er einmal dem kleinen West-End-Theater in Köln einen Besuch abstattete. Zwar erwies es sich aufgrund der baulichen Gegebenheiten dann doch als ungeeignet, woraufhin die Hinterbühne der Kölner Oper in die planerischen Überlegungen einbezogen wurde. Dort sollte für die Freunde der Oper Köln sozusagen ein halber Opernabend mit anschließendem Souper stattfinden, woraus sich die knappen Dimensionen dieses Dreiakters, was Zeitdauer und Besetzung anbelangt, erklären. Schließlich aber kamen die *Limonen aus Sizilien* am 22. März 2003 auf der Hauptbühne der Oper Köln unter der musikalischen Leitung von Jürg Henneberger in der Inszenierung von Günter Krämer heraus, allerdings ohne kulinarischen Nachschlag. Überdies zog der Regisseur, da der 3. Teil der Oper zwar noch rechtzeitig, aber spät fertig wurde, für den Schlussteil eine eigene Version vor. Die Fassung Trojahns wurde erst zwei Jahre darauf im Mainfranken Theater Würzburg vorgestellt. Es dirigierte Daniel Klajner, und Trojahn selbst führte in der Ausstattung seiner Frau Dietlind Konold Regie – zum ersten Mal überhaupt.

»Drei italienische Geschichten nach Texten von Luigi Pirandello und Eduardo De Filippo« lautet der Untertitel dieses sketchartigen Triptychons. Freilich gehören die drei Geschichten – anders als in Puccinis *Trittico* – inhaltlich zusammen. Sie erzählen nämlich drei das Leben der Hauptfigur Micuccio Fabbri prägende Episoden, die in Fabbri's Kindheit, Erwachsenenalter und letzter Lebensphase zu verorten sind und mit Kapitelüberschriften – I. *Der Schraubstock*, II. *Limonen aus Sizilien*, III. *Eine Freundschaft* – versehen wurden. Obwohl aus drei Einaktern von zwei Autoren zusammengefügt, gelang Trojahn und seinem Librettisten Wolfgang Willaschek das Kunststück, den Eindruck zu erwecken, als hätten die drei Plots seit jeher zusammengehört. Das grundlegende Motiv aller drei Episoden ist die Ent-Täuschung im wörtlichen Sinn. So deckt in der ersten Geschichte Micuccios Vater Andrea in einem Verhör, das einer seelischen Folter wie unter Anwendung eines sich zuziehenden Schraubstocks (deshalb der Titel) gleichkommt, die Affäre seiner Frau mit dem Anwalt der Familie Antonio Serra auf und treibt sie damit in den Selbstmord. Die zweite Geschichte bietet dann die Enttäuschung Micuccios und sein Erwachen aus einer Lebenslüge: Er muss erkennen, dass ihm, der es nur zum Flötisten des heimatischen Provinzorchesters gebracht hat, seine einstige Jugendliebe Sina Marnis, für deren Karriere als Primadonna er durch mäzenatische Förderung den Grundstein gelegt hat, entrückt ist und ein Anknüpfen an die Vergangenheit nicht mehr möglich ist. Und in der letzten Geschichte gewinnt der todkranke Micuccio Macht über Alberto, den Sohn von Antonio Serra: Als Sterbender nutzt Micuccio Albertos Mitleid aus und

zwingt ihn, ihm die Krankenbesuche von wichtigen Personen seines Lebens vorzuspielen. Zuletzt muss Alberto so tun, als sei er sein eigener Vater Antonio. Dem aber händigt Micuccio die Korrespondenz mit seiner heimlichen Geliebten, der Mutter seiner beiden Kinder, aus: niemand anderes als Albertos eigene Frau. Alberto bricht zusammen.

Bildet also das Aufdecken von Selbst- und Fremdbetrug das zentrale Handlungsmotiv, so geben die bereits im Titel genannten Limonen, die in den Episoden I und II Mitbringsel hier für die Kinder, dort für Sina Marnis aus der sizilianischen Heimat sind, den Hinweis auf den musikalischen Kern des Stücks. Denn die Limonen sind gekoppelt an ein Lied, dessen Weise Trojahn dem Lied der Marina aus dem 1. Akt von Wolf-Ferraris Oper *Die vier Grobiane* nachempfunden hat, ohne es jedoch genau zu zitieren. Aufgrund seiner tonalen Melodieführung und des tänzerischen Dreiertaktes ist das Limonenlied im atonalen Umfeld und dessen stark gestischer Motivik leicht auszumachen, zumal es in den Episoden II und III angesungen wird. In der ersten Episode erklingt es im Orchester, sobald von den Limonen die Rede ist. Im weiteren Verlauf wird es zur »Chiffre für das Nichtverfügbare« (SH, 29) und für die Protagonisten ein nostalgisch verklärtes Erinnerungsbild angeblich unbeschädigter Zwischenmenschlichkeit; und, motivisch durchgeführt, ist es in zahlreichen Derivaten im Orchestersatz präsent. Letztlich lässt sich das Limonenlied als das zentrale Dingsymbol begreifen, das die Struktur dieses Dreiteilers bestimmt und ihn zusammenhält, wie ja auch die Episoden durch instrumentale Intermezzi miteinander verbunden sind, in denen die aus den vorausgegangenen Schlusskatastrophen herrührenden Schockeffekte abklingen und die Zeitsprünge in der Handlung überspielt werden. Durch die inhaltliche, dramaturgische und strukturelle Funktion des Limonenlieds aber wird deutlich, dass Trojahn mit den *Limonen aus Sizilien* nicht weniger als einen neuen Typus des Musiktheaters ins Leben gerufen hat – die Opern-Novelle. Und ebenso wie in der literarischen Novelle ist in dieser Kammeroper alles auf das Wesentliche verknüpft.

Hieraus wiederum ergibt sich die spezifische Physiognomie der Episoden. Im ersten Stück wird in der expressionistischen Gestik des Parlando-Gesangs und der Orchesterpartie die latente Nervosität der Protagonisten spürbar, und die Musik wird zum seismografischen Protokoll der Erschütterungen, die von den im Konversationston der Alltagssprache stattfindenden Dialogen ausgelöst werden, während die Handlung in hektischer Rasanz auf Giulias Selbstmord zustürzt. Für das mittlere Stück nimmt Trojahn das Tempo zwar etwas heraus, sodass in einem instrumental ausgeführten Molto-Adagio-Abschnitt, der in Micuccios Feststellung »Alles habe ich aufgegeben ...« mündet, sogar ein Klang-Porträt des in eine Depression gefallenen Protagonisten gezeichnet wird.

Dennoch bleibt auch hier das Stress-Potenzial spürbar, das die Kommunikation der Bühnenfiguren beherrscht; es steigert sich bis zur Aggression, wenn Micuccio sich schließlich brüsk von Sina abkehrt. Eine latent gefährliche Atmosphäre hingegen geht aus dem in einer lang anhaltenden Schlussphase auf *as* auslaufenden zweiten Intermezzo hervor, das, von einer Pizzicato-Markierung abgesehen, unmerklich in die Schlussgroteske übergeht. Es ist, als ob Micuccio bis ins Sterben hinein wie ein reglos lauerndes Krokodil darauf warten würde, sich für sein verfehltes Leben zu rächen. Diese tiefen, rhythmisch ausmodellierten Liegetöne geben der Komposition über weite Phasen nun eine flächige Faktur, und insbesondere wenn sie ins Triller-Flimmern wechseln, wirken sie bedrohlich. Man könnte meinen, dass in ihnen jene brütende sizilianische Hitze Klang werden würde, deren Opfer schließlich der von den erzwungenen Scharaden überforderte Alberto sein wird. Wie Eruptionen sind Albertos Stegreif-Vorführungen in die von den Orgelpunkten durchsetzte Grundstruktur eingelassen. Auch sind Limonenlied-Fragmente, überdies wörtliche Zitate aus Micuccios letztem Gespräch mit Sina aus der zweiten Geschichte, in sie hineinmontiert. Eine geradezu infernalische Verschränkung aus Lebensgier und Agonie bietet dann der Boogie-Woogie, ein Tanz-Exzess, mit dem Micuccio Alberto an den Rand des körperlichen Zusammenbruchs treibt. Schließlich kulminiert Albertos Vater-Improvisation in der bösen Pointe, in der Micuccio ihn als Hahnrei bloßstellt. Und wenn der Schluss des Limonenlieds »Laß mich um meine tote Liebe weinen ...« nicht nur zum Ende Albertos, sondern der ganzen Oper führt, ist innerhalb einer guten Stunde eines der feinsten und makabersten Kabinettstücke des zeitgenössischen Musiktheaters über die Bühne gegangen.

»La grande magia«: Ein surreales Zeitexperiment

Auch in der nächsten, aus fünf Bildern bestehenden Oper *La grande magia* finden sich Charakteristika der vorausgegangenen Stücke. Wieder sind die Familienverhältnisse von ausgeklügelter Finesse: Dieses Mal sind sie sogar noch delikater als in der literarischen Vorlage, Eduardo De Filippos gleichnamigem Stück von 1948. Damit das Publikum gleich zu Beginn eine Ahnung von den innerfamiliären Zwistigkeiten des Di-Spelta-Clans bekommt, entschlossen sich Trojahn und sein Librettist Christian Martin Fuchs zu einer über De Filippos Exposition hinausgehenden Eingangsszene, in der alle Familienangehörigen auf die Bühne kommen. Offensichtlich nahmen sie dabei Maß an Puccinis *Gianni Schicchi*, wo gleichfalls zuallererst die Mitglieder der Donati-Familie in