

Beate Kutschke

## LE DONNE IN RIVOLTA O LA RIVOLTA FEMMINILE?

Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* und die italienische Frauenbewegung

### I.

In einem Interview mit Luigi Pestalozza bemerkte Luigi Nono 1975: „Ich finde, gerade durch die geistige Vielschichtigkeit der Frauengestalt im Befreiungskampf, dass sie [die Frauengestalten] auch auf musikalischem Gebiet viel reichere Möglichkeiten bieten, als die in gewisser Weise festgelegte Gestalt des männlichen Revolutionärs.“<sup>20</sup> Abgesehen davon, dass die Gesangspartien in der überwiegenden Zahl in Nonos Kompositionen mit Frauen-, seltener mit Männerstimmen besetzt sind und sich Nonos Feststellung insofern auf viele seiner Vokalwerke beziehen lässt, ist Nonos Überlegung zur musikalischen und musiktheatralen Wirkung von Frauen- und Männerfiguren insbesondere für ein Werk maßgeblich: seine *azione scenica Al gran sole carico d'amore*. Sämtliche größere Partien des Bühnenwerkes, das 1976 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde, sind mit weiblichen Darstellerinnen besetzt. Nonos Äußerung kann insofern also als Reflex auf die eigene künstlerische Arbeit an seinem Werk begriffen werden. Vor diesem Hintergrund stellt sich jedoch die Frage: Worin besteht die ‚geistige Vielschichtigkeit‘ von Frauengestalten in *Al gran sole*, die Nono hervorhebt?

Die *azione scenica Al gran sole carico d'amore* hat zwei große Teile. Der erste Teil des Werkes thematisiert die Niederschlagung der Pariser Commune, jenes von Arbeitern getragenen Stadtparlaments, das im Frühjahr 1871 Paris für wenige Wochen regierte. Die Pariser Commune, die heute als frühe Umsetzung der politischen Ideen Marx' und Engels' gilt, überdauerte, wie gesagt, nur wenige Wochen. Kurz nach ihrer Konstituierung wurde sie vom bürgerlichen Lager, das sich vorübergehend nach Versailles zurückgezogen hatte, mittels der Nationalgarde blutig niedergeschlagen. Die Protagonistin dieses ersten Teils von Nonos Bühnenwerk – in ihr laufen die Fäden der Handlung zusammen – ist die historische Figur der Lehrerin Louise Michel (1830–1905), die sich in der Commune engagierte. Für ihren Einsatz wurde sie nach der blutigen Niederschlagung zu lebenslänglicher Verbannung verurteilt und nach Neu Kaledonien ausgeschifft. Damit blieb ihr das Schicksal vieler Kampfge-

20 Gespräch zwischen Luigi Nono und Luigi Pestalozza zu *Al gran sole carico d'amore* während der Inszenierungsarbeit (19. Januar 1975), in: *Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters* (= *Material zum Theater*, Heft 16 (= Nummer 74), hrsg. vom Verband der Theaterschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin 1976, S. 57–79, hier S. 146.

nossinnen und -genossen erspart, die von der französischen Regierung hingerichtet wurden.

Das Zentrum des zweiten Teils von *Al gran sole* ist historisch dort verortet, wo die Biographie Louise Michels endet: im Jahre 1905. Am 22. Januar, dem so genannten Petersburger Blutsonntag, wurde die Russische Revolution von 1905, die der entscheidenden Oktober-Revolution im Jahre 1917 vorausging, grausam, d.h. ähnlich wie die Pariser Commune, niedergeschlagen. Die Figur, die – symmetrisch mit Louise Michel im ersten Teil – die Ereignisse um die russische Revolution im zweiten Teil bündelt, ist die ‚Mutter‘ (Madre), eine Figur aus Maxim Gorkis gleichnamigen Roman, in dem der Dichter die Ereignisse im Vor- und Umfeld der russischen Revolution literarisch verarbeitet hat.

*Al gran sole* fokussiert somit zwei historische Ereignisse desselben Typus: Die azione scenica zeigt vom Volk, d.h. den unteren sozialen Schichten getragene, blutig niedergeschlagene Revolutionen. Für beide Ereignisse figuriert eine Frauengestalt, die in die Revolutionsereignisse involviert ist, als Emblem und personaler Referenzpunkt. Diese Grundstruktur wird ergänzt und ausdifferenziert durch weitere, ‚von unten‘ (oder zugunsten der unteren sozialen Schichten) ausgeführte Revolutionen – in Bolivien, auf Kuba und in Turin –, die gleichermaßen scheiterten, indem die jeweiligen Machthaber sie niederschlugen. Frauengestalten, die in diesem Kontext in *Al gran sole* auftreten, sind Tanja Bunke, Deola, Haydée Santamaria und Celia Sanchez.

Wie ist nun, bezogen auf *Al gran sole*, das oben wiedergegebene Zitat Nonos zu verstehen? Inwiefern zeichnen sich die Frauengestalten in *Al gran sole* durch Vielschichtigkeit aus?

## II.

Das Libretto, das Nono aus Zitaten, Dokumenten und Dichtungen aus einer Vielzahl von Quellen zusammengestellt hat, lässt verschiedene Frauentypen erkennen, die durch vier Frauengestalten repräsentiert werden:

Der erste Frauentypus wird durch die Figur der Tanja Bunke verkörpert:<sup>21</sup> Zusammen mit Che Guevara beteiligte sie sich am antiimperialistischen Befreiungskampf ab 1967 in Bolivien, um am dortigen Aufbau eines kommunistischen Systems mitzuwirken; der Umstand, dass sie die Geliebte Che Guevaras gewesen sein soll, dürfte zu ihrer Berühmtheit beigetragen haben; er ist für den vorliegenden Kontext jedoch irrelevant. Die von Nono ausgewählten Textpassagen weisen Bunke typische weibliche Attribute wie Blumen und Kunst zu. In einer retardierenden Zwischenszene im Vorfeld der Kampfhandlungen in der Pariser Commune singt sie z.B.: „Wenigstens Blumen, wenigstens Gesänge. Wie soll mein Herz handeln?“<sup>22</sup> Und später, offenbar im Kontext ihres Todes, äußert sie: „So muss ich gehen, wie Blumen,

21 Ihr bei den Behörden registrierter Name war Tamara Bunke.

22 „Almenos flores, almenos cantos. Cómo ha de obrar mi corazón?“ (Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore* (Partitur), Mailand 1978, Teil I, Szene 2).

die welken – Ein Andenken hinterlassen.“<sup>23</sup> Eine solche Rhetorik in einem modernen avantgardemusikalischen Werk, das darüber hinaus eine sozialistisch-kommunistische Ideologie verflucht, ist durchaus ungewöhnlich. Die Rhetorik scheint aus einer romantischen Oper des 19. Jahrhunderts entlehnt zu sein. In der Tat deckt sich die Motivik – Blumen, Grab, Andenken – mit jener von Violettas Abschiedsarie im dritten Akt von *La Traviata*. In der deutschen Übersetzung von Natalie von Grünhof heißt es: „...ach! verblüht sind die lieblichen Rosen der Wangen. [...]; im Grabe verschlaf' ich die bleiernen Stunden. Mein Hügel empfängt weder Blumen noch Tränen, kein Kreuz wird der Welt meinen Namen erwähnen...“<sup>24</sup>

Die Korrespondenz zwischen Tanja Bunke und Violetta Valérie beschränkt sich allerdings nicht nur auf die Motivwahl und den Sprachgebrauch der Personen auf dem Theater, sondern lässt sich auch bezüglich der Funktionen nachweisen, die beide Personen innerhalb des Plots einnehmen. Beide, Bunke und Violetta, sind Opfer einer gesellschaftlichen Schiefelage oder Intrige. Ähnlich wie Violetta, die aufgrund der Doppelmoral der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zur Aufgabe ihrer Partnerschaft gezwungen wird, ist Bunke Opfer einer Intrige. Sie soll, so vermuten Historiker, von bolivianischen Regierungstruppen hinterrücks ermordet worden sein. Indem die viktimisierten Protagonistinnen innerhalb der dramatischen Handlung, der rhetorischen Figur der Synekdoche vergleichbar, als Repräsentantinnen für die niedergeschlagenen Revolutionen als Ganzes fungieren, wird auch ihr Märtyrertum auf die Revolutionshandlungen übertragen, die *Al gran sole* vorführt. Die Glorifizierung des Opfers, die mit der Opfer- und Märtyrerrolle zwangsläufig einhergeht, kann somit in den Dienst des politischen Impetus' des Bühnenwerkes gestellt werden.

Der zweite Frauentypus wird von Deola verkörpert, die ausnahmsweise keine historische, sondern eine poetische Gestalt, eine Figur Cesare Paveses ist. Als Prostituierte repräsentiert Deola per se das Rollenstereotyp ‚Hure‘, wie es im literarischen und musikdramatischen Genre unter anderem durch Figuren wie Lulu, Violetta Valérie (in *La Traviata*), Giuletta (in *Les Contes d'Hoffmann*) und Marie (in *Wozzeck*) geprägt wurde. Nono hat darüber hinaus jene Textstellen aus Paveses Dichtung ausgewählt, die Deola als ‚partnerorientiert‘ kennzeichnen, d.h. als eine Persönlichkeit, die erst in ihrem Partner und im Schatten ihres Partners ihre Identität findet oder – weniger pejorativ formuliert – als Gefährtin und ‚Frau an seiner Seite‘ fungiert. So bekennt Deola unter anderem: „Und ich denke an die Kraft, die mir dieser Mann gegeben hat, dem Meer ihn entreißend, den fernen Ländern, dem harten Schweigen.“<sup>25</sup> Mit diesem Fokus auf das andere Geschlecht erfüllt Deola jenes Rollenschema, das seit Mitte des 18. Jahrhunderts die westlich-abendländische Gesellschaft bestimmt und das bereits in der Bibel angelegt ist. So wie Eva aus der Rippe Adams gemacht wurde, gilt das weibliche Geschlecht – so hat Simone de

23 „Dejar un recuerdo con que he de irme, cuál flores que fenecen“ (Nono, *Al gran sole*, Teil I, Szene 9).

24 Giuseppe Verdi, *La Traviata* (Klavierauszug), Leipzig o.J., Akt III, Nr. 16.

25 „E io penso alla forza/ che mi ha reso quest' uomo/ strappandolo al mare/ alle terre lontane/ al silenzio che dura“ (Nono, *Al gran sole*, Teil II, Szene 2).

Beauvoir bekanntlich gezeigt<sup>26</sup> – als das zweite und subordinierte, das sich in der Rolle der Gattin und Geliebten erfüllt.

Zahlreiche feministische Studien, wie diejenigen von Elisabeth Bronfen, Carola Hilmes, Inge Stephan und Sigrid Weigel, haben in den vergangenen Jahren herausgearbeitet, dass männliche Imaginationen, wie sie sich in kulturellen Produkten wie Belletristik und Kunstwerken manifestieren, von einem relativ klar umgrenzten Spektrum an weiblichen Stereotypen – dem Opfer, der Hure, der Hexe oder der Jungfrau – geprägt sind.<sup>27</sup> Die Figur der Mutter im zweiten Teil von *Al gran sole* verkörpert, mit diesen Untersuchungsergebnissen korrespondierend, ein weiteres Frauenstereotyp. „Jeden Tag“, so heißt es im Libretto, für das Nono auf Brechts Bühnenadaption zurückgegriffen hat, „bereite ich meinem Sohn die Suppe, fast schäme ich mich, sie hinzustellen. Vorige Woche ist ihm sein Lohn verringert worden; jetzt ist die Suppe noch schlechter. Was kann ich, Witwe eines Arbeiters und Mutter eines Arbeiters, tun?“<sup>28</sup> Wie Deola ganz auf den Mann, als Sexualpartner bezogen ist, ist der zentrale Referenzpunkt im Leben der Mutter in *Al gran sole* ihr Sohn. Sie leidet dementsprechend am Leid des Sohnes – am schlechten Essen, das sie dem Sohn aufstischen muss, sowie an seiner Armut im allgemeinen. Demgegenüber fällt auf, dass das eigene Leid der Mutter, derselbe Hunger, der ihren Sohn plagt, keine Erwähnung im Libretto findet.

Der vierte Frauentypus, den *Al gran sole* exponiert, scheint zu den bis hierher identifizierten Frauenstereotypen im Kontrast zu stehen: die starke Frau, die Kämpferin. Sie wird von Louise Michel personifiziert, deren Äußerungen im Libretto unverhohlene Aggression und Konfrontationsbereitschaft artikulieren.<sup>29</sup> „Wenn ich in Montmartre gewesen wäre, als sie [die Regierungstruppen] kamen, um auf das Volk zu schießen, so hätte ich nicht gezögert, auf jene schießen zu lassen, die solche Befehle erteilen. [...] Ich wollte den Versailler Eindringlingen eine Flammenbarri-

26 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* (1949).

27 „Die Frau repräsentiert die Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm – das extrem Gute, Reine und Hilflöse oder das extrem Gefährliche, Chaotische und Verführerische. Die Heilige oder die Hure, Jungfrau Maria oder Eva. [...] Die Konstruktion der Frau als ‚das Andere‘ dient rhetorisch dazu, eine gesellschaftliche Ordnung zu dynamisieren, während ihre Opferung oder ihre Heirat das Ende dieser Phase der Veränderung bezeichnet. Über ihren medialen Tausch werden kulturelle Normen bestätigt oder gesichert, sei es, weil das Opfer der tugendhaften unschuldigen Frau zur Gesellschaftskritik und Läuterung dient [...], oder sei es, weil eine Opferung der gefährlichen Frau [...] eine Gegenordnung ins diskursive Spiel bringt“ (Elisabeth Bronfen, *Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse*, in: *Genus*, hrsg. von Hadumod Bussmann und Renate Hof, Stuttgart 1995, S. 409–445, hier S. 418–419). Vgl. auch Carola Hilmes, *Femme Fatale*, Stuttgart 2000, insbesondere S. XII und XIV; Inge Stephan und Sigrid Weigel, *Die verborgene Frau*, Berlin 1983; und Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1979. Die oben genannten Verse Tanja Bunkes zum Themenkreis Kunst, Blumen, Andenken korrespondieren z.B. mit Cornelia Klingers Beobachtung, dass die Frau in der westlich-patriarchalischen Konstruktion und Imagination mit ‚Landschaft‘ und ‚Kunstwerk‘ gleichgesetzt wird (Cornelia Klinger, *Frau – Landschaft – Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats?*, in: *Feministische Philosophie*, hrsg. von Herta Nagl-Docekal, Wien und München 1990, S. 63–94).

28 „Ogni giorno preparo la minestra a mio figlio [...] La settimana scorsa gli hanno diminuito la paga; adesso la minestra è peggiorata“ (Nono, *Al gran sole*, Teil II, Szene 2).

29 Nono hat diese Passagen den Memoiren Michels entnommen (Louise Michel, *Mémoires de Louise Michel*, Paris 1886).

ere entgegenstellen.“<sup>30</sup> Auch wenn der Typus der kämpferischen Frau auf den ersten Blick ungewohnt erscheinen mag, so steht er dem Reigen der traditionellen Frauentypen keineswegs entgegen. Zwar gelten Kampfbereitschaft oder Kampfeslust sowie damit verbundene Aggressivität und Gewaltbereitschaft gemäß traditioneller Geschlechterrollen als eine Charaktereigenschaft, die dem männlichen Geschlecht zugeordnet und vorbehalten ist; von dieser Geschlechterzuteilung ist jedoch die Frau in der sozialen Rolle der Mutter ausgenommen, wenn diese ihren sozialen Mikrokosmos, d.h. die Familie und insbesondere die eigenen Kinder, bedroht sieht. Diesbezüglich gilt die Redewendung, dass die Mutter „wie eine Löwin um ihre Jungen“ kämpft – und auch kämpfen soll.

Insofern als Kampfgeist also eine Komponente des Muttertypus' ist, lässt sich der kämpferische Einsatz von Frauen, wie ihn *Al gran sole* vorführt, als eine auf andere Gegenstände verschobene Mutterliebe begreifen. Dass diese Vorstellung in der Tat Nono geleitet haben dürfte, lässt sich u.a. an einer Textpassage ablesen, die Nono für Haydée Santamaria, eine Mitkämpferin während des Sturms auf die Moncada-Kaserne in Santiago de Cuba 1953 zu Beginn des kubanischen Befreiungskampfes, ausgewählt hat: „Für mich war Moncada wie eine Frau, die einen Sohn haben wird.“ „Sie wird vor Schmerzen schreien! Aber diese Schmerzen sind keine Schmerzen.“<sup>31</sup> Der gesellschaftspolitische Kampf wird hier also zum Gebären eines Kindes als homolog begriffen und das kämpferisch-aggressive Verhalten der Frauen kann somit den traditionellen sozialen Rollenmustern, insbesondere der Rolle der Mutter, zugeordnet werden.

Die Ausgangsfrage – der tiefere Sinn von Nonos Panegyrikus auf die „geistige Vielschichtigkeit der Frauengestalt“ – ist damit freilich weiterhin unbeantwortet. Zwar ist evident, dass das Spektrum an Frauengestalten in Nonos *azione scenica* im Vergleich zu den Männerfiguren, die, wie für das Musiktheater charakteristisch, kaum als komplexe Persönlichkeiten ausgestaltet sind, in der Tat relativ vielfältig ist; eine *geistige* Vielschichtigkeit, die Frauengestalten für das Musiktheater als besonders geeignet erscheinen lassen, lässt sich jedoch nicht erkennen.

Was Nono mit dem Begriff der „geistigen Vielschichtigkeit“ der Frauen im Sinn gehabt haben könnte, lässt sich, so wird zu zeigen sein, nicht durch eine allein werkimmanente, auf *Al gran sole* und/oder auf die Werke Nonos generell beschränkte Betrachtung klären, sondern verlangt die Berücksichtigung des soziokulturellen Kontextes der Entstehungszeit der *azione scenica*. Der Rekurs Nonos auf weibliche Stereotypen – Opfer, Hure und Mutter – erfolgt nämlich gerade in jener soziohistorischen Phase, in der Frauen in Italien begannen, sich gegen ihre traditionelle Rolle

30 „Si je m'étais trouvée à Montmartre quand ils ont voulu faire tirer sur le peuple, je n'aurais pas hésité à faire tirer moi-même sur ceux qui donnaient des ordres semblables! [...] je voulais opposer une barrière des flammes aux envahisseurs de Versailles“ (Nono, *Al gran sole*, Teil I, Szene 6). Louise Michel war nach ihrer Rückkehr aus der Verbannung weiterhin politisch tätig und nahm in diesem Kontext auch weitere Gefängnisstrafen in Kauf.

31 „Para mí el Moncada era como cuando una mujer va tener un hijo. [...] Los dolores hacen gritar pero esos dolores no son dolores“ (ebd., Teil II, Szene 5).

und eben die damit verbundenen weiblichen Stereotypen, die ihnen seit Generationen von der Gesellschaft aufgenötigt wurden, zur Wehr zu setzen.

### III.

Wie in anderen Ländern Europas und Nord-Amerikas formierte sich gegen Ende der 1960er Jahre auch in Italien die so genannte neue Frauenbewegung. Das Attribut der Neuheit wird ihr dabei insofern zugeschrieben, als sie sich hinsichtlich einer Reihe von Aspekten von der so genannten alten Frauenbewegung deutlich unterschied: War die alte Frauenbewegung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im Umfeld der italienischen Arbeiterbewegung verortet; so ging die neue Frauenbewegung demgegenüber zu einem bedeutenden Anteil aus den höheren sozialen Schichten, insbesondere der Studentenbewegung um 1968<sup>32</sup> hervor. Vor dem Hintergrund, dass die – männlich dominierte – Studentenbewegung die Gleichberechtigung für *alle* gesellschaftlichen Gruppen forderte, erkannten viele junge Frauen, dass zwischen den emanzipatorischen, auf Gleichbehandlung abzielenden Ansprüchen der ‚Genossen‘ und den realen Arbeitsverhältnissen innerhalb der Studentenbewegung ein eklatanter Widerspruch bestand. Wie in allen anderen gesellschaftlichen Segmenten herrschte auch hier eine geschlechtsspezifische Rollenverteilung zwischen Männern und Frauen vor: Auf den Versammlungen redeten, belehrten und diskutierten die männlichen Kommilitonen, während die Studentinnen die Manuskripte abtippeten, zuhörten und Beifall spendeten.<sup>33</sup> Diese unausgewogene Situation stimulierte die Studentinnen, sich für ihre eigenen Rechte zu engagieren. Die Institutionen der alten Frauenbewegung stellten hierfür freilich keinen geeigneten Rahmen dar. Denn die alte Frauenbewegung, die sich im institutionellen Rahmen der Alten Linken organisiert hatte, litt unter einer ähnlichen Problematik, d.h. einem drastischen Ungleichgewicht hinsichtlich der Arbeitsverteilung, das sich auch innerhalb der Studentenbewegung abzeichnete.

Dass geschlechterdemokratische Verhaltensweisen der Alten Linken, wie der italienischen Gesellschaft generell, fremd waren, legte Rosana Rossanda, langjähriges Mitglied der *Partita Comunista Italiana* (PCI) und der dort verorteten alten Frauenbewegung, in einem Rückblick 1979 dar. Die Frauen der Alten Linken trugen in der Regel, so Rossanda, eine „Doppelbelastung als Arbeiterinnen in der Fabrik und als unbezahlte Domestiken zu Hause“.<sup>34</sup> Diese Situation wirkte sich innerhalb der PCI unter anderem dahingehend aus, dass Frauen für die aktive Parteiarbeit kaum zu gewinnen waren: „Von einer Frau zu verlangen, nach Feierabend noch eine Versammlung zu besuchen, war unmöglich, da wir es ja schon von ihrem Mann ver-

32 ‚1968‘ ist hier Chiffre für die Studenten- und Protestbewegungen der 1960er und 70er Jahre.

33 Vgl. Rossana Rossanda, *Einnischung* (Italienisch: 1979), Frankfurt am Main 1980, S. 26 sowie Thomas Sablowski, *Italien nach dem Fordismus*, Münster 1998, S. 116–125 und Carmine Chiellino, *Italien*, Bd. 1, München 1989, S. 101–110, sowie für Deutschland Kristina Schulz, *Der lange Atem der Provokation*, Frankfurt am Main 2002 und für die USA Judith Evans, *Feminist Theory Today*, London u.a. 1995, S. 62, und Alice Echols, *Daring to be Bad: Radical Feminism in America, 1967–1975*, Minneapolis 1989, S. 3.

34 Rossanda, *Einnischung*, S. 19.

langten: Damit *er* sich die Zeit nehmen konnte, musste *sie* sich desto mehr sputen. ‚Wir kommen nicht an die Frauen ran‘, rief der jüngste Genosse immer an einem bestimmten Punkt unserer Diskussion, woraufhin die anderen zu glucksen angingen. Er wollte sagen: Wir erreichten die Frauen nicht, weil ‚das System‘ sie voll in Beschlag nahm mit ihrer ganzen Zeit – Klassenschwestern, die uns durch die Maschen glitten.“<sup>35</sup>

Obwohl die Mitglieder der Alten Linken diese unerfreuliche Situation sehr wohl beobachteten, wie die zitierte Passage aus Rossandas Rückblick deutlich macht, blieb sie über Jahrzehnte unverändert, weil als Ursache für das geschlechtsspezifische Ungleichgewicht eine Instanz diagnostiziert wurde, die durch kleine Maßnahmen nicht zu beeinflussen war: ‚das System‘, d.h. das bestehende kapitalistische Gesellschafts- und Wirtschaftssystem, das die Mehrfachbelastung für Frauen – Haushalt, Kindererziehung und zusätzlich Lohnarbeit zur weiteren finanziellen Unterhaltung der Familie – unumgänglich machte. Die Aufhebung der soziopolitischen Mängelsituation, unter der die Frauen litten, sollte dementsprechend nicht durch direkte, unmittelbar wirksame Eingriffe – wie z.B. eine Entlastung der Frauen, indem statt der Männer gezielt (und vielleicht ausschließlich) Frauen zu den Versammlungen eingeladen wurden –, sondern durch einen Systemwechsel bewirkt werden. Die Befreiung der Frau würde, so die logische Schlussfolgerung aus der Analyse, im Rahmen der Arbeiterbewegung,<sup>36</sup> quasi als Nebenwirkung aus der *generellen* Befreiung mittels eines radikalen gesellschaftlichen Wandels erzielt werden. „Was hätte die Frauen aus diesem Gefängnis befreien können“, so erinnerte Rossanda die feministische Theoriebildung innerhalb der Alten Linken 1979, „wenn nicht die Revolution – dieselbe, die *alles* verändern würde? [...] Warum sollte man bei den Frauen ‚Emanzipation‘ nennen, was bloß Verstrickung in das gemeinsame Schicksal aller Ausgebeuteten war?“<sup>37</sup>

Die Mitglieder der *neuen* Frauenbewegung beurteilten demgegenüber den Ursachenkomplex für die Unterdrückung der Frau anders. Statt die Ausbeutung der Frauen auf das kapitalistische System, d.h. eine gesellschaftlich weit übergeordnete und abstrakte Instanz, zurückzuführen und das Schicksal von Frauen damit als „Verstrickung in das gemeinsame Schicksal aller Ausgebeuteten“ aufzufassen, vertraten die jungen Studentinnen die Auffassung, dass die Geschlechterungleichheit bereits ganz konkret auf den unteren organisatorischen Ebenen der kommunistischen und sozialistischen Partei vonseiten der männlichen Genossen erzeugt werde. Damit war eine Institutionalisierung der aus der Studentenbewegung hervorgegangenen neuen Frauenbewegung in den Aktionsgruppen der alten Frauenbewegung (wie der der *Partita Socialista Italiana* nahe stehenden *Unione Donne Italiane* (UDI, ab 1944) oder dem *Centro Italiano Femminile* (ab 1945)) als Zweig der Arbeiterbewegung nicht mehr wünschenswert. Die Initiative der jungen Studentinnen mobilisierte ebenfalls die Mitglieder der alten Frauenbewegung, die reihenweise aus der PCI

35 Ebd., S. 20.

36 Chiellino, *Italien*, S. 336; Donald Sassoon, *Contemporary Italy. Economy, Society, and Politics since 1945*, London 1991, S. 101.

37 Rossanda, *Einnischung*, S. 20–21.

austraten.<sup>38</sup> Diese verweigerten von nun an die klassische Rolle als Genossinnen im gemeinsamen, von beiden Geschlechtern ausgetragenen Kampf für das sozialistisch-kommunistische System. Letzteren interpretierten die Frauen stattdessen als fehlgeleitet, weil er letztlich nur das Patriarchat konsolidiert hätte. Als Ersatz für das organisatorische Gerüst im Rahmen der PCI gründeten Frauen *eigene*, von den klassischen Arbeiterparteien unabhängige Organisationen wie die *Lotta Femminile* (ab 1972) und die *Rivolta Femminile* (ab 1970), auf die ich bereits im Titel zu diesem Beitrag verwiesen habe.

Was der kurze Abriss zur neuen Frauenbewegung in der erste Hälfte der 1970er Jahre deutlich macht, ist eine auffällige Asynchronizität. Nono stellt Frauen, historische Frauengestalten und ihre Schicksale, ins Zentrum von *Al gran sole*, vermeidet gleichzeitig aber offenbar jeglichen Bezug zur aktuellen, Frauen betreffenden Thematik: der zweiten Frauenbewegung, die zu einschneidenden Veränderungen in der italienischen Gesellschaft beitrug. Die *azione scenica* rekurriert stattdessen, wie gezeigt, auf die herkömmlichen Frauenstereotypen und – nahezu mit einem nostalgischen Gestus – das herkömmliche Geschlechterverhältnis, wie es in der PCI bis zum Beginn der 1970er Jahre vorherrschte: Die Frauen in *Al gran sole* – Louise Michel, die Mutter, Tanja Bunke, Deola, Haydée Santamaria und Celia Sanchez – kämpfen an der Seite der Männer für die gesamtgesellschaftliche Sache. Diese Rückwärtsgewandtheit manifestiert sich auch in der Musik.

#### IV.

Nono wies wiederholt darauf hin, dass seine Vorbilder für die Stimmbehandlung in seinen Werken Bellini und Verdi (sowie auch Mussorgsky und Schönberg) gewesen seien.<sup>39</sup> Insofern überrascht es nicht, dass die Frauenpartien in *Al gran sole* hinsichtlich ihrer stimmtechnischen Anlage der Belcanto-Tradition nahe stehen.<sup>40</sup> Die geschwungene, in einem mittleren, bis langsamen Tempo vorzutragende Melodielinie gibt der Sängerin den Raum für das charakteristische Belcanto-Portamento.<sup>41</sup> Diesem Gesangsstil kontrastiert der gesangliche Duktus der – nur selten hervortretenden – männlichen Protagonisten, denen häufig ein *Parlando* zugewiesen ist.

Die zwischen den Geschlechtern differenzierende Stimmführung wird durch die Lage der Partien unterstrichen. Die Frauen-Stimmen – insbesondere die Soprane – sind in vergleichsweise hoher Lage komponiert. Es liegt auf der Hand, dass die Frauenpartien aufgrund der relativ großen Körper-Spannung, die die hohe Lage

38 Sassoon, *Contemporary Italy*, S. 109.

39 Vgl. Luigi Nono, *Gespräch mit Leonardo Pinzanti* (1970), S. 246–257, hier S. 256, und ders., *Gespräch mit Guy Wagner* (1971), S. 258–262, hier S. 262, beide in: ders., *Texte*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975.

40 Die Gemeinsamkeiten von Nonos Stimmführung mit dem Belcanto konzentrieren sich auf das Merkmal der Klangschönheit und der ausgewogenen Tongebung, nicht auf dasjenige der Koloraturen.

41 Vgl. z.B. die Partie Tanja Bunkes zu Beginn von Teil I, Szene 2. Der Vortrag im Modus des Belcanto realisiert sich u.a. durch legato-Bögen, Fermaten, relativ einfache, d.h. aus der Dur-moll-Tonalität vertraute Intervallfolgen und eine organische Dynamik (An- und Abschwellen).



erfordert, einen intensiven, emotional-drängenden bis hin zu einem insistierenden Ausdruckscharakter besitzen.<sup>42</sup> Die Tonrepetitionen der solistischen und der chorischen Soprane klingen daher passagenweise wie wutentbrannte Schreie, wie aggressives Kreischen, das dem politischen Impetus der Komposition, in Ergänzung zum plastischen Inhalt des Bühnenwerkes, mit nonverbalen, emotiv besetzten akustischen Mitteln Ausdruck verleiht.<sup>43</sup>

Darüber hinaus verstärkt das beobachtete geschlechterdualistische Schema hinsichtlich der Stimmbehandlung die bestehende Geschlechtertypologie im Libretto – und zwar, indem sie auf die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gültige Geschlechterdichotomie rekurriert. Aus der Subordination des weiblichen Geschlechtes gegenüber dem männlichen emergiert, so haben unter anderem Elisabeth Conradi und Karin Hausen gezeigt,<sup>44</sup> eine bis heute noch weithin wirksame binäre Logik, der gemäß Männer rational, stark und kämpferisch, Frauen – im Kontrast dazu – gefühlsbetont, schwach, sanft und harmoniebedürftig sein sollen. Es ist diese Binarität, die sich auch in der Musik zu *Al gran sole* artikuliert. Die Emotionalität und Klangsinnlichkeit des Belcanto korrespondiert der Gefühlsempfase, die der weiblichen Sphäre zugeordnet ist. Das in *Al gran sole* den Männern zugewiesene *Parlando*, deren Eigentümlichkeit aus dem Fokus auf eine gut verständliche Artikulation der Worte resultiert, bestätigt demgegenüber die Verbalsprache als Medium des rationalen, vernunftorientierten und somit – gemäß der traditionellen Geschlechterpolarität – männlichen Diskurses.

Dieser Zusammenhang zwischen, um mit Cassirer zu sprechen, Sprachform und Denkform schlägt sich außerdem in einem weiteren kompositorischen Detail, dem Gesang ohne Worte auf nonverbalen Lauten nieder. Eine etablierte, im Kontext der dargelegten binären Geschlechterlogik des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelte Denkfigur schreibt Frauen zu, dass sie sich – als gefühlsbetontes Geschlecht – bevorzugt nonverbaler, expressiver Ausdrucksformen bedienen. Herder unterschied dementsprechend in seiner Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* von 1772 zwischen der ‚normalen‘ Verbalsprache und einer so genannten „mütterlichen Sprache“.<sup>45</sup> Die mütterliche, also genuin weibliche Sprache bestehe, so Herder, weil sie

42 Der Funktionszusammenhang zwischen der Steigerung des Nachdrucks auf der einen und Gesang in hoher Lage auf der anderen Seite besteht insbesondere für Frauenstimmen, weil diese im Gegensatz zu Männern nicht ins Falsett oder falsettartige Klangmischungen ausweichen können. Der Klang der Frauenstimme wird, umso höher sie geht, auch wenn die Schwingung der Stimmbänder auf die Randkantenschwingung reduziert wird, „intensiver“.

43 In Teil I, Szene 1, Takt 166 repetieren die Chorsoprane dreimal mit Akzent versehene c“. Die Repetitionstöne der Louise Michel (Nono, *Al gran sole*, Teil I, Szene 9, Takt 692–702), hier vom 4. Solosopran gesungen, liegen zwar nicht so hoch wie diejenigen des Chorsoprans in Takt 166 – Nono schreibt für Michel Töne zwischen fis“ und h“ vor –, die Repetitionspassage erstreckt sich jedoch über mehrere Takte. Der Effekt des ‚Kreischens‘ ist damit noch deutlicher.

44 Elisabeth Conradi, *Ist der Ausschluss von Frauen für die traditionellen Demokratietheorien grundlegend und wie wird er gerechtfertigt?*, in: *Feministische Studien*, Heft 2, 1989, S. 85–98, hier S. 82 und 92; Karin Hausen, *Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393, hier S. 369ff.

45 Johann Gottfried Herder, *Abhandlung „Über den Ursprung der Sprache“*, Leipzig und Wien 1891, S. 7.

das Andere der Verbalssprache sei, im Unterschied zur Verbalssprache aus bloßen unartikulierten Lauten. Diese Vorstellung, dass eine unartikulierte Ausdrucksweise eine eigentlich weibliche Ausdrucksweise sei, manifestiert sich unter anderem auch in Goethes *Faust*, wenn Mephisto einem Schüler Fausts erklärt: „Besonders lernt die Weiber führen,/ es ist ihr ewig *Weh* und *Ach* [also ihre unartikulierten, nonverbalen Exklamationen]/ so tausendfach/ aus einem Punkte zu kurieren.“<sup>46</sup> Indem unartikulierte Laute aber im Vergleich mit der Verbalssprache als reduziert, weniger elaboriert, *phylogenetisch* vorgängig, d.h. historisch früher und somit ‚primitiver‘, sowie *ontogenetisch* kindlich, unreif und ‚noch nicht entwickelt‘ begriffen werden müssen, ist die ‚mütterliche Lautsprache‘ zwangsläufig innerhalb unseres kulturellen Wertesystems unterhalb der Verbalssprache verortet. Um es auf den Punkt zu bringen: Die Denkfigur der Lautsprache als genuin weiblicher Sprache kennzeichnet das ‚typisch weibliche Sprachsystem‘ gegenüber dem männlichen – auch wenn die Idee der mütterlichen Lautsprache positive Assoziationen der Ursprünglichkeit und Eigentlichkeit wecken mag – als defizitär.

Vor dem Hintergrund dieser geschlechtlich konnotierten Wertehierarchie verbaler und nonverbaler Kommunikationsmittel ist es signifikant, dass die solistischen Partien der Frauenstimmen – nicht der Männerstimmen – streckenweise nicht auf Text, sondern auf nonverbalen Lauten („ahs“ und „ohs“) zu singen sind.<sup>47</sup> Der Verzicht auf verbalsprachliche Artikulation in den Frauenstimmen, der vor allem deshalb heraus sticht, weil die *azione scenica* ansonsten stark textbasiert ist,<sup>48</sup> korrespondiert damit auffällig mit der im Rahmen der traditionellen Geschlechterdichotomie entwickelten Vorstellung, dass die nonverbale und anti-argumentative Ausdrucksweise für Frauen – im Gegensatz zum rationalen verbalsprachlichen Diskurs von Männern – typisch sei.

Dass in *Al gran sole* auch das Männerkollektiv, d.h. die Männerchöre, zuweilen Vokalisieren auf ‚Ah und Oh‘ singt, stellt diesen Befund und die traditionelle Geschlechterordnung, die sich im kompositorischen Umgang Nonos mit den Singstimmen artikuliert, dabei keineswegs in Frage. Denn die nonverbalen Passagen in den Männerstimmen besitzen einen anderen dramatischen Status. In der Regel handelt es sich bei den von Männerstimmen vorzutragenden textlosen Phrasen nämlich um

46 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Teil I, Szene im Studierzimmer.

47 Vgl. Tanja (Nono, *Al gran sole*, Teil I, Szene 1, Takte 137–138; Szene 2, Takte 181–182, 186–187 und 189 sowie Takt 203 mit Auftakt bis Takt 207), Madre (ebd., Teil II, Szene 1, Takte 1–2, 7, 10 und 16), insbesondere Deola (ebd., Teil II, Szene 4, Takte 371–373, 382–384 und 399–401). Der Textvortrag wird durch eine Form von introvertiertem Summen (also textlosem Singen mit geschlossenem Mund) eingeleitet oder unterbrochen. Diese Vortragsform erzeugt eine Atmosphäre der Intimität und Privtheit, eine Stimmung des Sinnlich-Besinnlichen, deren ‚Entrückung‘ durch darunter liegende elektronisch-verhaltene und insofern nicht richtig ortbare, ort- und raumlose Klänge vom Tonband gesteigert wird.

48 Von diesem Verfahren des unartikulierten Gesangs ist die Gesangstechnik in *La Fabbrica Illuminata* für Sopran und Tonband (1964) zu unterscheiden. Zwar wird auch hier textloses Singen wie in *Al gran sole* exponiert. Innerhalb der Komposition haben die mit geschlossenem Mund vorzutragenden Klänge jedoch einen anderen Status als in *Al gran sole*. Indem im kompositorischen Zentrum von *La Fabbrica Illuminata* nicht Tonhöhenstrukturen, sondern Timbres – Klänge und Geräusche vom Band – stehen, ist es die Timbrequalität der gesummenen Töne, die in Bezug zu den anderen Klängen und Geräuschen vom Band stehen und darin ihre musikalische Bedeutung der Musik besitzen.

musikalische Zitate von Arbeiterliedern, wie dem russischen Volkslied „Dubnuska“ z.B.<sup>49</sup> Der Vortrag dieser Melodie bedeutet somit nicht die Produktion gesungener nonverbaler, unartikulierter Laute, sondern stellt das Summen einer Melodie vor. Dass Nono bezüglich der weit bekannten Arbeiterlieder auf den Textvortrag verzichtete, ist dabei darauf zurückzuführen, dass der Text – so dürfte Nono kalkuliert haben – ohnehin vom Hörer automatisch vergegenwärtigt wird, sobald er die bekannte Melodie vernimmt. Der nonverbale Gesangsvortrag des Männerchores ist also, anders als der hochexpressive Gesang der Frauensolistinnen,<sup>50</sup> als Bühnengesang zu kategorisieren, wie er unter anderem im Jägerchor des *Freischütz* und dem Sängerkettstreit in den *Meistersingern* sein Vorbild hat.<sup>51</sup>

## V.

Dass sich Nono all dieser geschlechertypischen Charakteristika, die sich in der Gestaltung der Frauenpartien in *Al gran sole* – sowohl hinsichtlich des Librettos als auch hinsichtlich der musikalischen Komposition – manifestieren, bewusst war, dass er also *intendiert* die auch heute noch weitgehend vorherrschende binäre Gender-Logik in *Al gran sole* vorführte, ist sicherlich nicht anzunehmen. Eher wahrscheinlich ist, dass er für die Gestaltung der Personen der Handlung intuitiv auswählte, was ihm am plausibelsten und vertrautesten erschien. Und dies waren zweifellos die klassischen Frauenbilder, Frauenrollen und -artikulationsweisen, die, wie gezeigt, auch die Kernaussage von *Al gran sole* unterstützen: In der Fiktion der Bühnenhandlung erfüllen die Frauen – noch – die Rolle, die ihr in der Alten Linken zugewachsen war. Während in der Lebenswirklichkeit die italienischen Frauen – oder zumindest ein Teil der italienischen Frauen – den Modus der Kooperation mit Männern einer Revision unterzogen und ‚ihre eigene Sache‘ verfolgten, setzen sich die Frauen auf der Musiktheaterbühne nicht nur, wie gemäß der historischen Überlieferung, solidarisch an der Seite der Männer für die gesamtgesellschaftliche Revolution ein, sondern sie stehen als eigentliche Akteure der Revolution sogar im Mittelpunkt.

Worin die von Nono gelobte „geistige Vielschichtigkeit der Frauengestalt“ auf der Opernbühne besteht, lässt sich vor dem Hintergrund der soziohistorischen Entstehungszeit von *Al gran sole* also folgendermaßen bestimmen: Nonos Äußerung dürfte – da sie im Rahmen eines Interviews entwickelt wurde – eher als ein spontaner Einfall als eine ausgereifte Idee zu interpretieren sein, mit der nicht so sehr eine differenzierte Musiktheatertheorie, als in erster Linie eine subjektive Befindlichkeit zum Ausdruck gebracht wurde: eben das Interesse an und die Irritation über Frauengestalten. Angesichts der Ereignisse im Umfeld der zweiten Frauenbewegung, die über die Medien distribuiert wurden, artikuliert Nonos Verweis auf die geistige

49 Vgl. Coro Operai (Tenöre und Bässe) in: Nono, *Al gran sole*, Teil II, Szene 4, Takte 351–362 sowie auch Coro Operai (Tenöre und Bässe), Teil II, Szene 3, Takte 254–258.

50 Diese Passagen kommen als Ruhepunkte im Verlauf der Handlung weitgehend dem so genannten ‚inneren Monolog‘ oder dem ‚kontemplativen Ensemble‘, d.h. musiktheatralischen Formen des ‚tönenden Schweigens‘ nahe. (Vgl. Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1983.)

51 Ein weiteres Beispiel wäre der Jungferchor im *Lohengrin* und im *Freischütz*.

Vielschichtigkeit vielleicht mehr seine Ratlosigkeit und Überraschung hinsichtlich der aktuellen soziokulturellen Entwicklungen im Zusammenhang mit der zweiten Frauenbewegung – eine Ratlosigkeit, die, wie gezeigt, in *Al gran sole* keineswegs verarbeitet und für die künstlerische Aussage fruchtbar, sondern mittels einer künstlerischen Gegen-Gestaltung neutralisiert wurde. Die Frauen in *Al gran sole* kämpfen dementsprechend nicht nur, wie in der historischen Vergangenheit, *an der Seite* der Männer, sondern sie übernehmen sogar die Führungsrolle im Kampf für das gesamtgesellschaftliche Anliegen.

Nonos Revitalisierung dieses zur Zeit der Entstehung von *Al gran sole* obsoleten Frauenbildes, desjenigen der Alten Linken, ist über die genannten genderhistorischen Aspekte hinaus für Nonos Verhältnis zu ‚1968‘ generell paradigmatisch. Denn ähnlich, wie Nono bezüglich der Frauenfrage eine traditionelle Ideologie verfocht, besaß er auch bezüglich der Neuen Linken – obwohl diese, wie oben dargestellt, in Hinsicht auf ihr Frauenbild eher konservativ orientiert war – eine ambivalente Haltung. Schriftliche Dokumente aus den Jahren 1968 und 1969 zeigen, dass Nono zwar gegenüber den studentischen Aktivitäten prinzipiell aufgeschlossen war, zugleich jedoch eine skeptische Einstellung besaß: Nono besuchte z.B. den vom Berliner SDS organisierten Vietnamkongress im Februar 1968,<sup>52</sup> an dessen Vorbereitung sich auch Hans Werner Henze beteiligt hatte;<sup>53</sup> er hielt im Sommer 1969 einen Vortrag in einer Berliner Musikhochschule vor einem Publikum, das zur Mehrheit aus SDS-, APO- und AStA-Mitgliedern sowie auch aus italienischen Gastarbeitern bestand;<sup>54</sup> weiterhin widmete Nono sein 1965/1966 komponiertes Stück *A floresta è jovem e cheja de vida* der Nationalen Befreiungsfront von Vietnam. Trotz der Teilnahme an achtundsechziger Aktionen artikuliert er jedoch auch eine gewisse unüberhörbare Distanz gegenüber der Neuen Linken und deren Aktionen.<sup>55</sup> Gerade vor dem Hintergrund, dass die Neue Linke als eine Konkurrenz und Bedrohung vonseiten der Alten Linken empfunden wurde,<sup>56</sup> darf folgende Aussage Nonos nicht unterbewertet werden. In einem Interview aus dem Jahre 1969, zusammen mit Marcello Cini und Rosana Rossanda (als Interviewerin), erklärte er, dass er die Alte Linke gegenüber der Neuen Linken für leistungsfähiger und erfolgreicher halte.<sup>57</sup>

52 Luigi Nono, *Vietnam in Berlin*, in: ders., *Texte*, S. 155–158.

53 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, Frankfurt am Main 1996, S. 291.

54 Luigi Nono, *Gastarbeiter in Berlin*, in: ders., *Texte*, S. 163–166.

55 Diese Skepsis zeigt sich z.B. in Nonos Kommentar zum Vietnamkongress und zur anschließenden Demonstration: „Die grandiose, verantwortungsvolle, sichere Demonstration, und auf der anderen Seite die Gefangenen ihrer selbst. Zwei Welten, zwei Auffassungen“ (Nono, *Vietnam in Berlin*, S. 158).

56 Vgl. Friederike Hausmann, *Kleine Geschichte Italiens seit 1943 bis heute*, Berlin 1990, S. 58–59; Jan Kurz, *Die Universität auf der Piazza*, Köln 2001.

57 Gespräch mit Marcello Cini und Rossana Rossanda, in: Nono, *Texte*, S. 218–229.