
Beate Kutschke

Im Spannungsfeld zwischen traditioneller Oper und modernem Sprechtheater

»Intolleranza 1960« von Luigi Nono

Carl Dahlhaus weist in seinem Aufsatz *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*¹ darauf hin, daß die traditionelle Oper, insbesondere des 19. Jahrhunderts², und das moderne Schauspiel – Dahlhaus erwähnt hier die sogenannte »nicht-aristotelische Dramaturgie« Bertolt Brechts³ – ähnlich konzipiert seien. Beide beruhen, so Dahlhaus, auf folgenden dramaturgischen Gemeinsamkeiten: Erstens: der Dialog wird (zugunsten des Monologs) zurückgedrängt; zweitens: das Bühnengeschehen ist irreal – Mittel hierzu sind Verfremdung, wie zum Beispiel die ästhetische Präsenz des Autors und die Trennung des Darstellers von der Rolle –; und drittens: das zusammenhängende Szenengefüge wird aufgelöst und durch Montage-technik ersetzt.⁴ Die genannten dramaturgischen Ähnlichkeiten zählt Dahlhaus auf, um die Wiederkehr der »postseriellen« Oper seit Mitte der siebziger Jahre zu erklären: Die postserielle Oper greife auf dramaturgische Eigenschaften der traditionellen Oper zurück. Der Rückgriff sei dabei aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten zwischen traditioneller Oper und modernem Sprechtheater durch letzteres vermittelt. Dahlhaus exponiert hier also theoretisch einen strukturellen Zusammenhang zwischen traditioneller Oper, modernem Sprechtheater und avantgardistischem Musiktheater. Diesen nicht nur als theoretische Konstruktion, sondern auch als faktische Beziehung nachzuweisen, soll der Gegenstand des folgenden Textes sein.

Die theoretische Konstellation, die Verwandtschaft zwischen traditioneller Oper und modernem Sprechtheater, verdient eingehendere Betrachtung, wenn man ihre Gültigkeit an wirklichen historischen Entwicklungen wie dem epischen Theater erprobt. Das epische Theater, das heißt also eine Ausprägung des modernen antiillusionistischen Theaters, konzipierte Brecht nämlich, indem er die Machart des Stummfilms zum Vorbild nahm, als Gegenpol zur traditionellen »kulinarischen Oper«.⁵ Das Resultat aus den Reformbemühungen waren in Zusammenarbeit mit Kurt Weill Songspiel (Uraufführung 1927) und Oper (Uraufführung 1930) *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Faktisch stellen sich die Verhältnisse zwischen den Gattungen aber gerade umgekehrt dar; gerade auf der Folie der beiden

Dichotomien *traditionelle Oper versus durchkomponiertes Musikdrama, Literaturoper sowie Oper des Verismo und traditionelles Theater des 19. Jahrhunderts versus modernes, insbesondere episches Theater* wird, wie bereits thetisch formuliert, deutlich, daß sich das epische Theater als Parallelisierung, nicht als Gegenpol zur traditionellen Oper verwirklichte. (Belege hierfür werde ich an späterer Stelle anführen.) Dieses Verhältnis kündigt sich schon 1929 in einer Veröffentlichung Kurt Weills an. Er beschrieb die Notwendigkeit, die reformbedürftige Oper an das moderne Theater »heranzuführen«. Diese Bestrebungen sah er in dem Umstand unterstützt, daß das moderne Theater durch die Integration von Musik sich schon an die Oper angenähert hätte.⁶ Bei Weill scheint die strukturelle Verwandtschaft zwischen Oper und modernem Theater also intendiert, und die gewünschte Annäherung zwischen Oper und Theater entspricht der allgemeinen Tendenz des Musiktheaters im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, ein antiillusionistisches Gefüge als dramaturgische Grundlage zu wählen. Dafür spricht nicht nur die Konzeption von *Mahagonny*, sondern auch Ferruccio Busonis *Turandot* und *Arlecchino*, Igor Strawinskis *Histoire du Soldat* und Paul Hindemiths *Hin und zurück*.⁷ Die Intensität des Antiillusionismus im modernen Musiktheater kann dabei durchaus als eine Steigerung des ohnehin in der traditionellen Oper angelegten Antiillusionismus aufgefaßt werden.

Brecht dagegen proklamierte, wie gesagt, das epische Theater als Korrektur, nicht als Fortführung der »kulinarischen Oper«. Hierfür muß er offensichtlich eher das durchkomponierte Musikdrama, die Literaturoper oder die italienische Oper des Verismo als die traditionelle Oper des 18. und 19. Jahrhunderts vor Augen gehabt haben. Das wird besonders deutlich, wenn man sich klar macht, daß die montageartige Fügung von *Mahagonny* sich an das Modell der *opera seria*, das heißt der Nummernoper, anlehnt. Abgesehen davon, bewertete der Dramatiker jedoch außerdem verschiedene Charakteristika der Oper, gleichgültig welchen Jahrhunderts, falsch. (Die Erläuterung zu seinem Vergleich zwischen traditioneller »kulinarischer« Oper und projektiertem epischen Theater⁸, daß er diesen absichtlich pointiert durchgeführt hätte, scheint meines Erachtens dabei keine Erklärung für die falsche Bewertung der Oper seitens Brechts zu sein.) Brecht verkannte erstens, daß die Oper die dramatische Geschlossenheit durch die Irrealität der Vorgänge, durch die Reihung einzelner Szenen und Arien sowie vor allem durch die Musik durchbricht und dadurch eine Einfühlung des Zuschauers in das Geschehen unterbindet. Zweitens zog er nicht in Betracht, daß die Musik kein eindimensionales, bloß illustrierendes Verhältnis zum Text einnimmt, sondern daß sie durchaus eine zweite, kontrapunktierende Dimension zum Text hinzufügen kann.⁹

Gleichviel. Daß Brecht sich gegen die um die Jahrhundertwende gängi-

gen dramatischen Opernformen wandte und daß *Mahagonny* als Antioper, nicht als Wiederaufnahme operntypischer Elemente des 18. und 19. Jahrhunderts konzipiert sei, ging letztlich in das Bewußtsein von Rezipienten und Musikwissenschaftlern ein. Dennoch ist es notwendig, sich dieser Diskrepanz zwischen theoretisch dargelegter Antikonzeption und faktisch-struktureller Wiederaufnahme bewußt zu sein, um die nachfolgende historische Konstellation richtig einschätzen zu können. Denn für seine »azione scenica« *Intolleranza 1960* (Uraufführung 1961) griff Luigi Nono explizit auf die Strukturen des gesellschaftskritischen, antiillusionistischen Sprechtheaters zurück, um ein Bühnenwerk in einer musikhistorischen Phase zu schaffen, in der Musiktheater aus der Sicht der Avantgarde das Ansehen einer überlebten, unzeitgemäßen, bürgerlichen Gattung hatte.¹⁰ Ein Komponist, der nicht zu den konservativen Traditionalisten gerechnet werden wollte, mußte daher gute Gründe ins Feld führen, dennoch für die Bühne geschrieben zu haben. Nono legitimierte seine *azione scenica*, indem er für sie einen aktuellen, nämlich politisch engagierten Gehalt und eine dem Gehalt entgegenkommende, aktuelle, das heißt antiillusionistische Form in Anspruch nahm. *Intolleranza 1960* sei eben keine herkömmliche Oper, sondern »ein Anfang«, ein »erster Schritt in Neuland«. Die *azione scenica* beruhe auf einer neuen »szenisch-musikalischen Konzeption«. Sie »entwickelte sich im Wechselverhältnis zwischen den Erfordernissen des Inhaltes, seiner ideologischen Struktur und den heutigen technischen und sprachlichen Möglichkeiten: auf der einen Seite einige Situationen des menschlichen Lebens, darunter der Intoleranz und das Wachsen des Bewußtseins und des Widerstandes gegen sie, die in ihren verschiedenen Erscheinungsformen die beiden eigentlichen Hauptelemente darstellen; auf der anderen Seite zum Beispiel die technischen Möglichkeiten der »Laterna magica« [...].«¹¹ Vorbilder für die neue Konzeption waren dabei neben Arnold Schönbergs *Glücklicher Hand* Jean-Paul Sartres *Theater der Situationen*, Brechts *Episches Theater* und Erwin Piscators *proletarisches Theater* sowie auch Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds und Luigi Pirandellos Ideen vom gesellschaftskritischen Theater.¹² Alle fünf zuletzt genannten Erneuerer der Bühnenkunst konzipierten eine dramatische Form, die durch eine antirealistische, verfremdende Dramaturgie gesellschaftskritische Inhalte vermitteln und zum politischen Engagement des Zuschauers auffordern soll. Die Grundkonzeption ist also ausgesprochen antibürgerlich und damit – teilt man die Auffassung der damaligen Avantgarde, daß Musiktheater eine bürgerliche Gattung sei – musiktheaterfremd. Die oben dargelegte Abneigung von Brecht und anderen gegen die Oper ist also aufgrund seines antibürgerlichen Impetus vornehmlich soziologischer Art. Die *Laterna magica*, die als Bühnenausstattung für die Uraufführung 1961 im Teatro la Fenice in Venedig verwendet wurde, gehört ebenfalls in die Konzeptionsgruppe

des ideologiekritischen Theaters. Sie ist verwandt mit der Projektionsbühne, einem Fotohintergrund, der die traditionelle Montagebühne der vergangenen Jahrhunderte ablöste und von Erwin Piscator Ende der zwanziger Jahre zuerst verwendet wurde. Die von Josef Svoboda zu Beginn der vierziger Jahre entwickelte *Laterna magica* besteht, auf der Projektionsbühne aufbauend, aus mehreren Leinwänden verschiedener Größe und Form, die, in verschiedenen Winkeln zum Betrachter und zu den Projektoren ausgerichtet, durch simultane und/oder synchrone Projektionen von gleitenden Dia- und Filmprojektoren belebt werden und gezielt die Vermittlung politisch engagierter Inhalte unterstützen sollen. Die Projektionsgrundlagen der Uraufführung waren von dem italienischen *action painter* Emilio Vedova bemalte Glasscheiben.

Es erstaunt, daß Nonos Werk, das der Komponist, so zeigen die Zitate, selber als Weiterentwicklung gesellschaftskritischen Theaters des 20. Jahrhunderts verstand, vorrangig unter dem Aspekt dramaturgischer Neuerungen betrachtet wurde, ohne jedoch die Parallelen zwischen *Intolleranza 1960* und deren Vorbildern, insbesondere Brechts epischem Theater, und Nonos Musiktheater in Hinsicht der Dramaturgie zu berücksichtigen; statt dessen wurde die Konzeption der *azione scenica* als selbständige Ausarbeitung Nonos dargestellt. (Mit diesem Impetus beleuchtet auch Mateo Taibon Nonos Musiktheater in seiner Monographie¹³, die meines Wissens jüngste Schrift zu dieser Werkgattung des Komponisten.) Dabei blieb aber außerdem unbeachtet, daß die dramatischen Strukturen von *Intolleranza 1960* nicht nur dem modernen Sprechtheater, sondern in verschiedenen Aspekten ebenso genuin der traditionellen Oper verhaftet sind. (Das liegt nach den obigen Erläuterungen zum Verhältnis zwischen modernem Theater und traditioneller Oper nahe, stellt sich bei Nono allerdings als Traditionsverhaftung dar. Denn der Komponist hat Giuseppe Verdi sowie dessen Einsatz für das *Risorgimento* genau studiert.¹⁴) Es entsteht damit ein Einflußverhältnis zwischen traditioneller Oper, modernem (epischem) Sprechtheater und avantgardistischer Oper, wobei Spezifika der vorhergehenden in die jeweils nachfolgende Gattung übernommen werden. Nono nutzt diese Zusammenhänge: Indem er sich künstlerisch auf das Sprechtheater bezieht, nimmt er Formen der traditionellen Oper ebenfalls wieder auf. Macht man sich klar, daß dieselben Bestandteile der szenischen Konzeption (wie die Montage einzelner Szenen, der Vorrang des Monologs oder der monologisierenden Ensembles sowie zeitliche und personale Brechungen) für die traditionelle Oper die Basis darstellen, während sie im politisch engagierten Sprechtheater eine zur Reflexion anregende Distanzierung vom Bühnengeschehen bewirken sollen, und fokussiert man außerdem noch, daß die Oper eine Gattung ist, die sich dadurch definiert, daß ihre Protagonisten singen, um Gefühle auszudrücken, das heißt also, daß

die Oper im Gegensatz zum die Rationalität stark machenden epischen und proletarischen Theater auf eine spezifische Expressivität abzielt, so ergeben sich neue Einsichten sowohl für das Verständnis von *Intolleranza 1960* im besonderen als auch für das Wesen des politisch engagierten Musiktheaters im allgemeinen: Zum einen eröffnet die Wechselwirkung zwischen den Gattungen die Möglichkeit, die Komposition eines Bühnenwerkes als scheinbar die Tradition der Oper brechende Neuheit zu rechtfertigen, zum anderen wirken sich die Zusammenhänge zwischen modernem Sprechtheater und traditioneller Oper dahingehend aus, daß Nono gerade, indem er die dramaturgischen Konzepte des politisch engagierten Sprechtheaters auf das Musiktheater zurücküberträgt – wo sie ohnehin immer herrschten –, beide antagonistischen Qualitäten, eine Reflexion stiftende Verfremdung und Brechung sowie eine betroffen machende und aktivierende Expressivität, miteinander vereinen und letztere für seine politisch engagierten Intentionen nutzbar machen kann.

Das möchte ich im folgenden zeigen.

Grundprinzip der Oper ist eine innere Handlung. Sie entsteht aus einer Reihung von kontrastierenden Situationen, die unterschiedliche Gefühls- bzw. Affektexplikationen dramaturgisch motivieren. Äußere, das heißt auf szenischer Aktion basierende Handlung kann daher auf entwickelnde Stringenz und Zielgerichtetheit verzichten und setzt sich aus einer montageartigen Abfolge kontrastierender Affektexplikationen zusammen. Nono verwebt in *Intolleranza 1960* diese Konzeption der opernhaften Reihung mit der des Sartreschen *Theaters der Situationen* und Brechts Konzeption eines Stationen-Stückes, das – bewußt oder unbewußt – auf das Modell der neapolitanischen Nummernoper zurückgreift (vgl. *Mahagonny*) und es zugleich radikalisiert. Miteingeschlossen ist hierin die Übernahme des dramaturgischen Ziels Brechts und Sartres, die Veränderung eines Menschen¹⁵ bzw. die Entwicklung eines freiheitsbewußten Charakters¹⁶ vorzustellen. Das Resultat nennt der Komponist »Bewußtseinstheater«¹⁷. Dieser Konzeption entsprechend, steht im Zentrum von *Intolleranza 1960* der Emigrante, ein Bergarbeiter in Norditalien, der im Verlauf der Handlung einen Akt der Bewußtwerdung vollzieht: Ist es zunächst der Wunsch des Emigrante, in seine Heimat nach Süditalien zurückzukehren, so entwickelt er durch seine Erfahrungen auf der Rückreise (Demonstration gegen Rassismus und Intoleranz, Verhaftung im Polizeistaat und Folterung im KZ)¹⁸ ein von Verantwortung bestimmtes Bewußtsein, für die Freiheit aller Menschen zu kämpfen. Der äußerliche Handlungsverlauf ist dabei, vergleichbar der Szenenabfolge in der Oper, eine Reihung sozial-politisch brisanter Themen. Dabei ist die örtliche und zeitliche Kohärenz aufgehoben. Bezüglich des hohen Bekanntheitsgrades für das Publikum der Uraufführung 1961

ähnelt die Handlung den traditionellen Fabeln, die auf Textverständlichkeit mehr oder weniger verzichten können (zum Beispiel *Orpheus* von Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck und Ernst Krenek), die in der Regel die Inhalte der Oper bilden und an denen sich die Emotionskontraste aufhängen. Sie treten dadurch aber in Gegensatz zu Brechts Theorie der Verfremdung, die eine Verfremdung, das heißt Distanzierung, auch bezüglich Ort und Zeit nahelegt.

Im Mittelpunkt der Oper stehen typisierte Emotionen, wie Rache, Liebe oder Eifersucht, deren entpersönlichter Träger in der traditionellen Oper der Protagonist ist. Diese Position nimmt in *Intolleranza 1960* der Emigrante ein, der im Vergleich zur traditionellen Oper noch nicht einmal mehr einen personifizierenden Namen aufweist. Er ist Archetyp ohne frappante psychologisierbare Eigenschaften, der – dem Chor, das heißt in sozialistischer Terminologie dem Kollektiv, vorangestellt – exemplarisch sein Freiheits- und Verantwortungsbewußtsein entwickelt und damit Brechts und Sartres Konzeption nachkommt.

Gemäß dem Verfahren in der traditionellen Oper, Monologe, also Arien, ins Zentrum zu stellen und Dialoge, also Handlung vorantreibenden Diskurs, nur auf relativ kurze rezitativische Momente zu beschränken, verzichtet Nono in *Intolleranza 1960* ebenfalls weitgehend auf Dialoge. Das Libretto setzt sich demzufolge aus expressiven, meist poetischen Formulierungen zusammen, die keinen stringenten Handlungsfaden enthalten, die aber durch treffende Schlag- oder Schlüsselworte (in der Terminologie Verdis »parole sceniche«) die wichtigsten Informationen für das Verständnis des Inhalts vermitteln. Dabei entfernt sich Nono weit von Brechts epischem Theater, indem die Textpräsentation ohne Argumentation erfolgt.

Bedeutsamste konzeptionelle Bestandteile des epischen Theaters sind meines Erachtens Brechungen (in Brechts Vokabular: [Verfremdungs]-Effekte), die als Verweis auf die außertheatralische Wirklichkeit eine Einführung in die Handlung vermeiden sollen. Hier ist das Verhältnis zwischen traditioneller Oper und modernem Sprechtheater umgekehrt. Radikalisiert das Sprechtheater bezüglich Thematik und Szenenabfolge die Oper, so muß es, um ähnliche Resultate wie diejenigen zu erzielen, die im Musiktheater mit Musik erreicht werden, auf andere dramatische Träger zurückgreifen, weil ihm die musikalischen Mittel nur bedingt zur Verfügung stehen. Dabei erreicht es aber offensichtlich niemals ganz die Intensität des Musiktheaters, weswegen es sich auch für Brecht anbot, in seine Stücke Musik zu integrieren. Solche Mittel, auf die das Sprechtheater verzichten muß, sind in *Intolleranza 1960* unter anderen folgende:

Bei der Uraufführung 1961 wurde der Gesang des Chores vom Band eingespielt, die Darsteller des Chores selber agierten nur noch pantomimisch auf der Bühne. Waren der Anlaß für diese Aufspaltung der Perso-

nenführung, für die *Renard* von Igor Strawinski ein gutes Vorbild abgibt, ursprünglich musikalisch-technische Schwierigkeiten, so beweist die Tatsache, daß Nono die Version vom Band autorisierte¹⁹, daß er die ursprüngliche Notlösung zum ästhetischen Prinzip erhob. Die Aufspaltung des Chores in eine physische und eine akustische Präsenz ermöglicht es, die Zuschauer in die Handlung zu integrieren: Über im Zuschauerraum verteilte Lautsprecher kann der Chor akustisch im Raum wandern, den Rezipienten zum Beispiel von hinten überraschen oder ihn von allen Seiten einkesseln, so zum Beispiel in der dritten Szene des ersten Teils. »Das Publikum ist zwischen zwei Herden von Rebellen gefangen, einem optischen und einem akustischen [. . .] und der Chor durchströmt aus allen vier Ecken zusammen den ganzen Saal, während die Masse auf dem Proszenium ankommt.« Unterstützt diese personale Brechung zum einen die von Brecht gewünschte Distanzierung des Zuschauers von der Handlung²⁰, so hebt sie sie zu einem Gutteil wieder auf, indem die Zuschauer in die Handlung integriert, das heißt szenische Illusion und außerszenische Realität ununterscheidbar werden.

Traditionell repräsentiert der Chor auf der Bühne das Volk (Beispiele: *König Ödipus* von Sophokles oder *Der Wildschütz* von Albert Lortzing). In *Intolleranza 1960*, einem Werk, das sich für die Rechte aller Menschen einsetzt, wird der Chor als Kollektiv zu einem zentralen Moment engagierten Verhaltens. Nono knüpft dabei an Philosopheme Albert Camus' an: Für den Existentialisten ist das Kollektiv der soziale Rückhalt, mit dessen Hilfe die existentialistische Sinnlosigkeit überwindbar wird. In der »Solidarität der Kette«²¹, die aus allen Menschen gebildet werden soll, ändert sich für den einzelnen Menschen die Haltung zum Absurden, indem sich ein neuer existentieller, superindividueller Sinn herstellen läßt. Es liegt nahe, die Solidarität der Kette onomatopoetisch in der Struktur der Chormusik verwirklicht zu sehen. Der Text wird in Wörter, Silben und Phoneme zergliedert und so auf die einzelnen Stimmen und Stimmlagen verteilt, daß er zwar in originärer Reihenfolge, jedoch in extrem weit entfernten Stimmlagen (und damit Intervallen), sich meist überschneidend, als geschlossener Text erscheint. Nono entwickelte dieses Prinzip zuerst in *La Victoire de Guernica* (1954) und verfeinerte es für *Il canto sospeso* (1956). Die einzelnen Stimmen führen die musikalische Linie von Ton zu Ton weiter und bilden daraus eine Kette – die Kette der Solidarität. Anhand dieses Beispiels onomatopoetischen Verfahrens erklärt sich folgendes Zitat Nonos: Ziel des Verfahrens der Textzersplitterung sei es, eine »Einheit des Ausdrucks und seiner Form [. . .], eine unmittelbare Wechselwirkung zwischen dem Textsinn und der musikalischen Gestaltung« zu konstituieren.²² Vermittler gewandelten Bewußtseins ist also nicht nur ein exemplarischer Protagonist wie im epischen Theater, sondern auch das Kollektiv, der Chor, sowie dessen zum gestischen Symbol geprägte gesangliche Faktur.

Eine Form der Brechung im epischen Theater ist unter anderem der Kommentator – diese Funktion können zum Beispiel auch eingeblendete Untertitel übernehmen (in *Mahagonny* sind es Projektionen auf den Vorhang) –, der immer wieder die Handlung als bloße Bühnenhandlung bewußt macht, wertet und Einfühlung verhindert. Ähnliches geschieht in der traditionellen Oper. Aufgrund der irrealen, oftmals inkonsistenten Präsentation der Fabel²³ weiß der Opernrezipient immer, wenn auch nur unbewußt, daß die Handlung ein imaginiertes Produkt des Dramaturgen ist, der jede Facette des Handlungsablaufs eigenmächtig bestimmt. (Am deutlichsten wird das beim *deus ex machina*). In *Intolleranza 1960* sind es die einzelnen, aktuelle Ereignisse reflektierenden Module, die, zur Handlung montiert, die Fabel als ein Werk des Dramaturgen enthüllen.

Neben dem Eingreifen des Dramaturgen in den Handlungsablauf entstehen Brechungen im Musiktheater aber vor allem dadurch, daß zur Ebene des Textes die der Musik hinzukommt. Der antiillusionistische Charakter, der unter anderem durch die Brechungen erzielt werden soll, muß nicht unbedingt – wie beim Chor in *Intolleranza 1960* – auf einer Aufspaltung in physische und akustische Präsenz beruhen, sondern ist ohnehin schon eine Folge des Wesens der Musik, das heißt eine Folge ihrer Bindung an ästhetisierte Zeit und ästhetisierten Klang. Aus der Präsenz von musikalisiertem Text auf der Szene resultiert Irrealität – eine Irrealität, die als solche allerdings kaum wahrgenommen wird, weil sie in der ästhetischen Sphäre der Opernbühne stattfindet, wo gerade für außermusikalische Verhältnisse ungewöhnliche Konstellationen und Verhaltensweisen die Normalität ausmachen: Erstens kommunizieren Menschen in der Regel nicht singend, und zweitens werden mit dem Gesungenen Gefühle und Reflexionen ausgedrückt, die oftmals als ein innerer Monolog – an der Rampe gesungen oder nicht – an das Publikum gerichtet sind. Die anderen auf der Bühne Anwesenden erfahren hiervon nichts, das Monologische ist für sie nicht hörbar. Der innere Monolog nimmt bereits als irreales aparte-Sprechen im traditionellen Sprechtheater eine wichtige Stellung ein. (Man denke an den berühmten Monolog des William Shakespeareschen *Hamlets*, der in Form einer Selbstreflexion die dialektische Situation der Titelfigur verdeutlicht, während Ophelia auf der Bühne ist [3. Aufzug, 1. Szene].) Die entäußerte innere Reflexion stellt damit wie der Kommentar im Brechtschen Theater einen Ausbruch aus der dramatischen Geschlossenheit dar. In *Intolleranza 1960* sind es insbesondere die Chöre, die aus der Handlung heraustreten und sich an das Publikum wenden (zum Beispiel 1. Teil, 5. Szene). Auch beim Eingangsmonolog des Emigranten (1. Teil, 1. Szene) handelt es sich weniger um einen Diskurs mit den Bergarbeiterkumpen und der Donna, der Lebensgefährtin des Emigranten, als um ein reflektierendes Selbstgespräch. Der innere Monolog wird gegenüber dem Sprech-

theater in der Oper potenziert, indem etwa mehrere Protagonisten für sich laut und simultan ihre unterschiedlichen Gefühle und Gedanken, die aber keiner der anwesenden Protagonisten kennen darf, aussprechen bzw. aus-singen. Typisch ist hierfür, daß die Musik den kurzen Augenblick aus-dehnt. Es entsteht das kontemplative Ensemble, das *tableau vivant*, in dem die Zeit stillsteht und ein bzw. mehrere Protagonisten ihre Gefühle mit-teilen. In Verdis *Un ballo in maschera*, 3. Akt, Nr. 14 (Quintett zwischen Ame-lia, Oskar, Renato, Samuel und Tom), stagniert die Handlung für mehr als zwei Minuten, weil alle Beteiligten die Situation, die Einladung Oskars und den geplanten Mord an Ricardo, reflektieren. In *Intolleranza 1960* korre-spondiert hierzu die 6. Szene des 1. Teils: Während der Gefolterte an die Menschen, das heißt das Chorkollektiv der Gefangenen, appelliert, ihn nicht zu vergessen, und der Chor dies zusagt, gelangen der Emigrante und der Algerino (Algerier) zum Bewußtsein des Rechts auf Freiheit. Der dritte Punkt in unserer Aufzählung von Brechungen sind also (neben Kommuni-kation mittels Gesang und Ausdruck der Gefühle als innerer Monolog) irrealer Zeitstrukturen, die aus dem Singen des Textes resultieren.

Daß in Form des kontemplativen Ensembles in der Oper an entschei-denden Wendepunkten der Handlung innegehalten werden kann, kommt dem Vollzug von Bewußtwerdungsakten in besonderem Maße entgegen, wie zum Beispiel in *Intolleranza 1960* in der 6. und 7. Szene des ersten Teils. Die Phase der Kontemplation, die die Protagonisten in der traditio-nellen Oper auf der Bühne vorführen, hat bei Nono der Brechtschen Kon-zeption gemäß die Funktion inne, zur Reflexion anzuregen. Nono nennt derartige imperative Formabschnitte in seinem nachfolgenden Werk für Musiktheater *Al gran sole di carico d'amore* »Riflessioni«. Hiermit im Zu-sammenhang steht das Eingedenken, das der Gefolterte (1. Teil, 6. Szene) fordert. (»Se sopravvivate: non dimenticate! Non dimenticate!«²¹) Einge-denken, das heißt Erinnern, ist die erste Phase im Lern- und Erkenntnis-prozeß. Während die Protagonisten kontemplieren, erhält das Publikum Zeit, über die Geschehnisse auf der Bühne nachzudenken und die vom Komponisten intendierten Bewußtseinsprozesse zu vollziehen, die Einsicht in die Notwendigkeit, sich für die Belange aller Menschen einzusetzen, die der Emigrante exemplarisch vorführt.

Eine vergleichbare Funktion erfüllen lange Zwischenspiele. Auf Allegs Schilderung von Folterungen, 1. Teil, 4. Szene (»Per notti intere durante un mese, ho sentito urlare i torturati. Le loro grida stanno incise nella mia memoria.«²⁵), folgt ein Zwischenspiel zur 5. Szene des 1. Teils (Takte 501–555). Es untermalt eine Folterung hinter der Szene (vorhergehende Regie-anweisung: »I prigionieri vengono portati alla tortura.«²⁶). Die instrumenta-len Klangbänder, ein Zitat aus *Il Canto sospeso*, geben Raum für die Imagi-nation der Folterung sowie zur Reflexion über das szenisch geschehende

menschenverachtende Unrecht. Hieran schließt sich unmittelbar die Aufforderung zur Gegenwehr an: »E voi? Siete sordi? Complici nel gregge? Nella turpe vergogna? Non vi scuote il lamento dei nostri fratelli? Megafoni! Amplificate quest' urlo!«²⁷ Sartres Worte in der 5. Szene – sie betonen die Freiheit des Willens (»In nessuna epoca la volontà di esser liberi è stata più cosciente e più forte. In nessuna epoca l'oppressione è stata più violenta e meglio armata.«²⁸) – erhalten besondere Prägnanz, weil sie im Kontrast zum Bühnengeschehen, der Folterung, stehen. Kontraste arbeiten die gegensätzlichen Pole besonders scharf heraus und fordern als Brechung zur Reflexion des Widersprüchlichen auf. Die Paradoxie zwischen theoretischem ethischem Imperativ und praktischer Bestialität wird über einem nachfolgenden Zwischenspiel ausgebreitet. Die 6. Szene gipfelt in der Bekenntnis zur Freiheit (»libertà«). Die Reflexion stiftende Reihung von Kontrasten und Zwischenspielen kennzeichnet die geschilderte 5. bis 7. Szene als Höhepunkt von Nonos *azione scenica*.

Die Möglichkeit, verschiedene Dimensionen gegeneinander in Kontrast zu setzen, wird bei der Uraufführung 1961 durch eine weitere Dimension, die Bühnenausstattung, potenziert. Die Projektionsbühne bzw. die Laterna magica schafft schon allein dadurch, daß die Projektionsfläche in mehreren Ausschnitten mit verschiedenen Winkeln zur Betrachterebene erscheint, einen multidimensionalen, wie durch ein Prisma gebrochenen Raum, in dem natürliche perspektivische Ordnungsstrukturen zerstört sind. Sie ist also ein Medium der Distanz fordernden Brechung. Inhalte, die zu dem auf der Bühne gezeigten kontrastieren oder es auch ergänzen und bereichern, wie es vornehmlich in *Intolleranza 1960* geschieht, werden über dieses Medium schnell und flexibel veranschaulicht. Die dramaturgische Sensibilität Vedovas bei der Gestaltung der Glasscheiben beweist sich herausragend im zweiten Finale. Für die Projektion dieses Teils wurden stark verlaufende Farben relativ großflächig aufgetragen. Das Resultat aus der Projektion ist ein riesiges, den gesamten Bühnenhorizont erfüllendes transparentes Aquarell mit fließenden Übergängen. Der Betrachter assoziiert mit den zerlaufenden Farben Wasser im allgemeinen und das Wasser des Flusses im besonderen, der in der letzten Szene (2. Teil, 4. Szene) über seine Ufer tritt und alles überschwemmt, Bauten zerstört und Lebewesen ertränkt. (Der innerstrukturelle Verlauf der Projektion erfolgt dabei entgegen der psychologisch festgestellten Blickrichtung von links oben nach rechts unten und signalisiert damit die auf das Landvolk herniederstürzenden Wassermassen.) Die fließende Farbmasse der Projektion konnotiert jedoch im Gegensatz zu den pejorativen Worten des Librettos nicht nur Gewalt. In ihrer weichen Konturierung steht sie ebenso für die reinigende und Leben spendende Kraft des Wassers. (Aus dem Wasser geht sowohl in der Bibel [Sintflut] als auch in den nordischen Mythen das Leben neu hervor.)

Neben der äußeren Funktion von Brechungen und Zeitdehnungen stellt die Musik als Ergänzung zum Text eine zweite, nonverbale Bedeutungsschicht her. Zum einen kann sie außerhalb der Handlung Stehendes evokieren, ohne daß es verbal genannt wird. (In *Les Huguenots* Giacomo Meyerbeers ist der Luther-Choral *Ein feste Burg* nicht nur akustisches Symbol für den Protestantismus, sondern erinnert an die lange und leidensreiche Geschichte der christlichen Reform; bei *Intolleranza 1960* begleitet die Ermordung Julius Fučiks ein Zitat aus dem *Canto sospeso*, der Briefe von zum Tode verurteilten Mitgliedern der Widerstandsbewegungen als Textgrundlage hat.) Zum anderen konnotiert die Musik Inhalte, die gerade nicht verbalisierbar sind. Hiermit meinte Wagner das »laut erklingende Schweigen«²⁹. Für die innere Handlung, das heißt für den Bewußtwerdungsakt in *Intolleranza 1960*, sind die konnotativen Inhalte von besonderer Bedeutung: Die soeben geschilderte 5. und 6. Szene thematisieren Fučiks Tod durch Folter. Das Entsetzen über die Unmenschlichkeit ist verbal kaum ausdrückbar, soll aber, so erklärt Nono, durch Musik vermittelt werden: »Das, was weder das Wort, noch die szenische Darstellung ausdrücken und darstellen konnten, mußte die Musik darstellen, die Millionen von Toten in den nazistischen Konzentrationslagern.«³⁰ Der Chor klagt zwar resignierend über das Unrecht. Die sich anschließende Musik dagegen (Takte 591–615 und 691–706) entrüstet sich in einem aufbegehrenden Gestus über das Geschehen, weckt aktive Aggression im Hörer. Vergleicht man *Intolleranza 1960* mit *Mahagonny*, so wird in bezug auf den musikalischen Duktus deutlich, daß Brecht und Weill die Musik vornehmlich zur ironischen Brechung verwenden – so zum Beispiel beim kitschig-sentimentalen *Alabama*-Song. Nonos Musik dagegen meint es ernst. In seiner *azione scenica* dürfen mit Ausnahme der Donna nur die Personen singen, die als humanes Vorbild dienen; die Folterknechte, das heißt die *bösen Menschen*, haben keine Lieder.

Fassen wir noch einmal die verschiedenen Aspekte zusammen: Die oben beschriebene Diskrepanz zwischen theoretischer Begründung und wirklichem formalen Wesen des epischen Theaters, nämlich seine strukturelle Verwandtschaft mit der traditionellen Oper, erlaubt es Nono, operneigene Formen unter Pseudonym, nämlich als Formen des epischen Theaters, für das avantgardistische Musiktheaterwerk *Intolleranza 1960* aufzunehmen. Die *azione scenica* weist daher nicht nur zahlreiche dramaturgische Parallelen zum politisch engagierten Theater auf, sondern läßt auch ursprünglich operneigene Mittel in das Musiktheater zurückkehren, die mittlerweile im modernen Sprechtheater durch neue Techniken eine Steigerung erfahren: Allen drei gemeinsam sind Stationen, Archetypik, Brechung, Chorkollektiv, Kommentar und Schlüsselwörter sowie eine Multimedia-Tendenz.

Aus dem epischen Theater fließen als opernstrukturelle Neuerung lediglich die inhaltliche Dimension Betreffendes (Veränderung eines Charakters und Reflexion) ein. Letztere ersetzt die zugleich operntypische Kontemplation. Selbstverständlich muß bei dem vorgenommenen dramaturgiekonzeptionellen Vergleich berücksichtigt werden, daß hier zwei prinzipiell unterschiedliche Gattungen, Sprechtheater und Musiktheater, in Beziehung gesetzt wurden. So ist es nur zu deutlich, daß für Brecht der Text als Medium der Argumentation im Vordergrund steht. Nono dagegen stellt der Tradition der Oper gemäß die Musik in den Mittelpunkt. Indem er als Grundelemente argumentativ nicht nutzbare Monologe und bekannte Fabeln wählt und auf eine die Textverständlichkeit voraussetzende Argumentation verzichtet, greift er entgegen Brechts Konzept auf Operntypik zurück. Darüberhinaus nimmt Nono die Möglichkeit der operneigenen Brechungen wahr und nutzt die Musik, um semantische Ebenen einzuholen, die der diskursiven Sprache verschlossen sind: Onomatopoetik und Konnotationen sowie Reflexion stiftende Zeitdehnungen werden für das politische Engagement eingesetzt. Dennoch ist *Intolleranza 1960* keine Oper im traditionellen Sinn, denn schmückende oder retardierende Elemente wie zum Beispiel der Triumphzug in Verdis *Aida* werden vermieden. Sämtliche Mittel konzentrieren sich auf die Vermittlung der ideologischen Aussage.

Auch wenn theoretische Aussagen von Brecht und Nono die Anders- und Neuartigkeit ihrer Werke im Rahmen der jeweiligen Gattungstradition betonen, so ist das Verhältnis zwischen traditioneller Oper, epischem Sprechtheater und avantgardistischer Oper nach 1945, für die *Intolleranza 1960* hier als Beispiel dienen sollte – andere Werke von Hans Werner Henze oder Luciano Berio verfahren ähnlich –, nicht durch Kontraste, sondern durch Modifikationen bestimmt, im Zuge derer die dem Musiktheater eigenen Konturen im Sprechtheater gesteigert herausgearbeitet und radikalisiert werden und, auf das Musiktheater zurückübertragen, von neuem zur Geltung kommen. Musik- und Sprechtheater befruchten sich gegenseitig. In einer Phase, in der sich die musikalische Avantgarde vom Musiktheater distanzierte und Operngeschichte in Form von Literaturopern fortgeschrieben wurde, dankte die traditionelle Dramaturgie der Oper dem Sprechtheater ihre Fortführung in von Musik losgelöster Form; und indem Nono, auf den Parallelen zwischen traditioneller Oper und modernem Theater aufbauend, die dramaturgischen Formen von Oper und epischem Theater zusammenführte, machte er das Musiktheater für die Avantgarde wieder möglich. Dabei konnte er die Musik durch ihre spezifischen Eigenschaften (antiillusionistische Brechung, Reflexion unterstützende Zeitdehnung, Konnotation und nichtverbalisierbare Expressivität) als Mittel für seine politisch engagierten Ziele nutzbar machen.

An diese Zusammenhänge zu erinnern scheint gerade heute angebracht, wo sich gesellschaftspolitische sozialistisch-kommunistische Konzepte als endgültig gescheitert erwiesen haben und wo in der Folge auch künstlerische Ideen obsolet erscheinen, die die Verwirklichung der kommunistisch-sozialistischen Ziele unterstützen wollten. Daran orientierte antiillusionistische Konzepte mit politisch engagiertem Duktus sind keine singuläre Erscheinung, sondern lassen sich aufgrund ihrer strukturellen Verwandtschaft an das Musik- und Sprechtheater angliedern.

Anmerkungen

- 1 Carl Dahlhaus: *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, in: *Musiktheater heute*, Mainz u. a. 1982.
- 2 Selbstverständlich möchte ich mit der Zusammenfassung der Oper vom 17. bis zum frühen 20. Jahrhundert, wie ich sie hier vorgenommen habe, nicht die einschneidenden Veränderungen, die die Gattung während der vergangenen Jahrhunderte erfahren hat, leugnen. Die verschiedenen historischen Erscheinungsformen der Oper können hier dennoch zusammengefaßt werden, weil ihre Unterschiede bezüglich der Gegenüberstellung *Sprechtheater*, *traditionelle Oper* und *avantgardistische Oper* vergleichbar geringfügig sind.
- 3 Sogenannt deshalb, weil Brechts Terminus »anti-aristotelische Dramaturgie« sich weniger gegen die dramaturgischen Kategorien Aristoteles' – sie kamen schon im Laufe des 19. Jahrhunderts aus der Mode –, als gegen eine für das Theater des 19. Jahrhunderts typische Einfühlungsästhetik richten. (Vgl. Bertolt Brecht: *Kritik der »Poetik« des Aristoteles*, in: *Schriften zum Theater*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1963, S. 22 ff., und Dahlhaus: *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, S. 25).
- 4 Vgl. Dahlhaus: *Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper*, S. 28.
- 5 Vgl. Bertolt Brecht: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, in: *Schriften zum Theater*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1963.
- 6 Vgl. Kurt Weill: *Neue Wege der Musik*, in: *Berliner Tageblatt*, 31. 10. 1929, I. Beiblatt, zitiert nach Kurt Weill: *Musik und Theater*, hg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin 1990.
- 7 Vgl. hierzu Sebastian Kämmerer: *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater*, Anif-Salzburg 1990.
- 8 »Dieses Schema [der Vergleich zwischen »Dramatischer Form des Theaters« und »Epischer Form des Theaters«] zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rational Überredende bevorzugt werden.« (Brecht: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, S. 116).
- 9 Man denke zum Beispiel an Situationen auf der Szene, wenn die Musik mehr weiß als der Darsteller in der Handlung und daher auf Zusammenhänge oder Ereignisse verweist bzw. vorausweist. In der *Walküre* Richard Wagners erklingt das Schwertmotiv bereits, bevor Siegmund das Schwert findet.

- 10 Vgl. Luigi Nono: *Notizen zum Musiktheater heute* (1961), in: Nono: *Texte*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich u. a. 1975, S. 61.
- 11 Luigi Nono: *Einige genauere Hinweise zu »Intolleranza 1960«* (1962), in: Nono: *Texte*, S. 68.
- 12 Vgl. Luigi Nono: *Notizen zum Musiktheater heute* (1961), in: Nono: *Texte*, S. 61 ff.
- 13 Mateo Taibon: *Luigi Nono und sein Musiktheater*, Wien-Köln-Weimar 1993.
- 14 Vgl. Nono: *Texte*.
- 15 Brecht: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, S. 117.
- 16 Jean-Paul Sartre: *Un théâtre de situations*, in: Sartre: *Textes rassemblés*, hg. von M. Contat und M. Rybalka, Paris 1973.
- 17 Nono: *Notizen zum Musiktheater heute*, S. 62.
- 18 Aufbauend auf Materialien von Angelo Maria Ripellino, wurde das Libretto von Luigi Nono aus Texten von Paul Éluard, Wladimir Wladimirowitsch Majakowskij, Bertolt Brecht, Julius Fučik, Henri Alleg und Jean-Paul Sartre zusammengestellt.
- 19 Erst für die Neuinszenierung in der Staatsoper Stuttgart, Oktober 1992, wurde eine Erlaubnis zum Live-Chor (mit Ausnahme von Prolog und Epilog) eingeholt.
- 20 Der Zuschauer »wird ihr [der Handlung] gegenübergesetzt«. (Brecht: *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«*, S. 116).
- 21 Vgl. Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte*.
- 22 Luigi Nono: *Text – Musik – Gesang* (1960), in: Nono: *Texte*, S. 48.
- 23 Vgl. zu Verdis *Trovatore* Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 32.
- 24 »Wenn ihr überlebt, vergeßt nicht! Vergeßt nicht!« Vgl. Partitur und Textheft Luigi Nono: *Intolleranza 1960*, beide Mainz 1962. Die deutsche Übertragung von Alfred Andersch ist in diesem Zitat sowie den folgenden dem zweisprachigen Textheft (italienisch/deutsch) entnommen.
- 25 »Ganze Nächte lang während eines Monats habe ich die Gefangenen brüllen hören. Ihre Schreie bleiben eingegraben in mein Gedächtnis.«
- 26 »Die Gefangenen werden zur Folterung weggebracht.«
- 27 »Und ihr? Seid ihr taub? Herdenvieh im Pferch der Schande? Schüttelt euch nicht die Klage unserer Brüder? Megafone! Vertausendfacht diesen Schrei.«
- 28 »In keiner Epoche war der Wille frei zu sein bewußter und stärker. In keiner Epoche war die Unterdrückung rasender und besser bewaffnet.«
- 29 »In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermesen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend sagen zu lassen; der Musiker ist es, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.« (Richard Wagner: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Julius Kapp, Leipzig 1914, S. 217).
- 30 Nono bezieht sich hier auf die Bühnenmusik zur *Ermittlung* von Erwin Piscator, Uraufführung 1965 an der Freien Volksbühne, Berlin. Vgl. Luigi Nono: »*Sarà dolce tacere*« (1962), in: Nono: *Texte*, S. 129.

Bilder-Bücher der Erinnerung

s »Jugenderinnerungen eines alten Mannes« im Kontext ihrer Zeit¹

»Ein Faktum« beschäftigt den Dresdner Goethe-Verehrer, Arzt, Anthropologen, vergleichenden Anatom, Psychologen und Maler Carl Gustav Carus (1789–1869) in seinen »am ersten Ostertage 1846« begonnenen und 1865/66 in vier Bänden erschienenen *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* besonders intensiv, nämlich die Tatsache, »daß die allerfrühesten Erinnerungen nie einen Gedanken, sondern immer nur eine oder die andere Sinnesvorstellung, welche gleichsam daguerreotypisch besonders fest sich eingeprägt hatte, zutage fördern werden. Zwar sagt man sich bald«, fährt Carus fort, »daß es nicht füglich anders sein könne, da eben in erster Kindheit das Denken [. . .] noch so unbehilflich und schwach ausgeübt wird. So also, wenn ich mich frage, zunächst wie weit ich mich in die Region der Kindheit hinein und was ich mir dort zumeist erinnern kann, so finde ich aus frühester Zeit durchaus nur einzelne Bilder vorhanden [. . .].«² Beim Versuch, in diese Regionen der frühesten Bilder einzudringen, befällt Carus »ein Gefühl gleichsam der Auflösung, des Verfließens im Allgemeinen, welches, in dieser Richtung, der Seele zuletzt gerade ebenso nahe treten muß als in der Richtung des Aufhörens alles Lebens, des Sterbens.«³

Wie Carus, seinem langjährigen Hausarzt, ergeht es auch dem unlängst durch Martin Walsers Roman *Die Verteidigung der Kindheit* wieder stärker ins Bewußtsein gerückten Wilhelm von Kügelgen bei der Abfassung seiner *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, beim Versuch, sich der Bilder seiner Kindheit zu versichern. Auch ihn beschleicht des öfteren das Gefühl der Angst vor der Auflösung. Dieser »Horror vacui«⁴, wie Kügelgen im Alter diesen Zustand vor allem in bezug auf seine religiösen Unsicherheiten und Krisen nennt, diese Angst vor dem Verschwinden im Nichts, dem Versinken im Gestaltlosen, kennzeichnet, wie ein Blick in Kügelgens Tagebücher und Briefe⁵ verdeutlicht, die Schreibgegenwart des »Alten Mannes«. Es ist ihm, schreibt er zu Beginn des zweiten Teils seiner siebenteiligen *Jugenderinnerungen*, »bei der Abfassung dieser Blätter oft zumute, als durchschifte ich ein Nebelmeer« (S. 61).⁶

Sowohl Carus' »Buch [s]eines Gedächtnisses«⁷, über das Wilhelm von Kügelgen gegen Ende seines Lebens in einem Brief an den Bruder Gerhard äußerst negativ urteilt⁸, sein unablässiges Bemühen, sein eigenes
