

Irene Lehmann

Auf der Suche nach einem neuen Musiktheater

Politik und Ästhetik in Luigi Nonos
musiktheatralen Arbeiten
zwischen 1960 und 1975

Dissertation der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, der Philosophischen
Fakultät des Fachbereichs Theaterwissenschaft

Erstbetreuer: Prof. Dr. Clemens Risi, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Zweitbetreuerin: PD.in Dr.in Christa Brüstle, Kunst Universität Graz

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds der VG Wort

Dieser Band erscheint als Band 29

in der Reihe *sinefonia*

© Irene Lehmann

alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2019

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

unter Verwendung eines Szenenbildes aus:

Luigi Nono, *Al gran sole carico d'amore*, La Scala, Mailand 1975 (Abbildung 18)

ISBN 978-3-95593-029-5

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Einleitung	11
1. Methoden und Theorien	21
1.1 Theatralität, Musiktheater und <i>Composed Theatre</i>	21
1.2 Performativität und Repräsentativität	26
1.3 Aufführungsbegriffe	30
1.4 Theaterhistoriographie	35
1.5 Formbegriffe	40
1.6 Politikbegriffe und Theater	46
I. ENTWÜRFE UND ENTWICKLUNG EINES NEUEN MUSIKTHEATERS	
2. Initial eines neuen Musiktheaters: <i>Intolleranza 1960</i> – Venedig 1961 und Boston 1965	57
2.1 Skandale um <i>Intolleranza 1960</i> als Brennglas der Analyse	57
2.2 Boston 1965 und Venedig 1961	64
2.2.1 Politisches oder unpolitisches Musiktheater?	64
2.2.2 Josef Svoboda: „Lighting Wizard“ und <i>Laterna Magika</i>	69
2.2.3 „It is – alas – an anti-opera“	72
2.3 Dramaturgie und Zeitlichkeit des neuen Musiktheaters	76
2.4 Methodische Reflexion: Konstruktion aus dem Archiv	78
2.5 Szenische Analyse	81
2.5.1 Wahrnehmung von Gewalt	82
2.5.2 Handeln, Zuschauen, Zuhören	87
2.5.3 Ästhetik des Absurden	89
2.5.4 Figurenkonzeption und Schauspieltechnik	92
2.5.5 Frauenfiguren und die Inversion der Zeit	94
2.5.6 Fernsehen, Bild und Projektion	97
2.6 Projektion als theatrales Dispositiv	99
2.7 Kulturpolitik I: <i>Intolleranza 1960</i> und das Konzept der Kulturhegemonie	102
3. Luigi Nonos musiktheatrales Komponieren und Skizzen zu <i>Intolleranza 1960</i>	109
3.1 <i>Per il teatro</i> – Für das Theater	111
3.2 Inspiration durch Entwürfe des <i>Bauhaus</i>	114
3.3 Aufspaltung der Bühnenfigur	117

3.4	Reihungen und Parameter des Theaters	119
3.5	Klang im Raum, Statik und Dynamik I	123
3.6	Szene und Gesang, Chor und Solostimmen	127
3.7	Szenische Strukturen	129
3.8	Projektion und Zeitlichkeit – Rückblick auf <i>Intolleranza 1960</i>	132
4.	Neue Theaterkonzepte	134
4.1	Situierung	134
4.1.1	Situierung I: Texte und Bilder	135
4.1.2	Situierung II: Schriftsteller und Zeitschriften	137
4.1.3	Situierung III: Geste und Zeichen	139
4.1.4	Diskussion in <i>Il Verri</i> : Form und Figur	142
4.1.5	<i>Composed Theatre</i> und Verfransung	147
4.1.6	Situierung IV: Engagement	150
4.2	Nonos Texte zum neuen Musiktheater: <i>Möglichkeit und Notwendigkeit</i>	152
4.2.1	Bewusstsein, Engagement und <i>espressione-testimonianza</i>	153
4.2.2	Publikum und Räumlichkeit	158
4.2.3	Hören und Sehen I	160
5.	Neue Formideen: <i>Diario Italiano</i> (1962–1964)	163
5.1	Politische Aspekte des Produktionsprozesses	164
5.2	Entwicklung des Sujets: Makrostrukturen	167
5.3	Die politischen Ereignisse als Material	170
5.4	Kulturpolitik II: Arbeiterbildung	172
5.5	Formideen	175
5.5.1	Vajont und die Phoneme	175
5.5.2	Figur und Grund	177
5.5.3	<i>Campo sonoro</i> – Klangfeld	179
5.5.4	Hören und Sehen II	181
5.5.5	Dunkel – Stille – Nichts	187
5.6	Projektion III: Die verzerrte und verdinglichte Welt	188
5.7	<i>Composizione scenica-pubblico</i> : Das Publikum als Teil der Komposition	191
II. PERFORMATIVITÄT UND AKTION IM NEUEN MUSIKTHEATER		
6.	Paradoxa der Sichtbarkeit: <i>La fabbrica illuminata</i> (1964)	197
6.1	Theatralität und Performativität	197
6.2	Situierung	198
6.2.1	Aufführungspläne	198
6.2.2	Konzertabend und neues Musiktheater	200
6.2.3	Politische Praxis und engagiertes Musiktheater	204

6.3	Stimme und Räumlichkeit	209
6.3.1	Stimme, Räumlichkeit, graphische Darstellung	209
6.3.2	Politische Dimension des Alltäglichen	214
6.3.3	Das Paradox der Aktion	216
6.4	Sängerin und Fabrik	219
6.4.1	Sichtbarkeit und Subjektivität der Sängerin	219
6.4.2	Das Dispositiv der Fabrik und die Aufteilung des Sinnlichen	223
6.4.3	Das Double der Stimme und die Paradoxa der Sichtbarkeit	225
6.5	Bewusstseinstheater und <i>détournement</i>	229
7.	(Un-)Darstellbarkeit: <i>Musiche di scena per Die Ermittlung</i> und <i>Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz</i> (1965/1966)	231
7.1	Inspiration durch Erwin Piscators Theater	233
7.2	<i>Musiche di scena per Die Ermittlung</i>	237
7.3	Undarstellbarkeit und Zeugenschaft	242
7.4	Undarstellbarkeit und Autonomieästhetik	247
7.5	Musik, Text und Szene in <i>Musiche di scena</i> und <i>Ricorda</i>	249
7.6	<i>Ricorda</i> , Aufführung beim Maggio Musicale Fiorentino 1968	254
7.7	Unsagbarkeit und Stille.	257
8.	Explosivität und Intensität: <i>A floresta è jovem e chea de vida</i> (1966)	260
8.1	Genese I: Interpretinnen und Stimmen.	262
8.2	Genese II: Zusammenarbeit mit dem Living Theatre	263
8.3	Genese III: Stückentwicklung.	265
8.3.1	Nguyen van Trois Geschichte.	268
8.3.2	Politisches Bewusstsein und Erfahrung	270
8.4	Genese IV: Figuren- und Schauspielkonzepte Piscator – Living Theatre – Nono	273
8.5	Aufführungen und Aufführungsreaktionen	276
8.5.1	Theatrale Dimension: Entwurf und Realisierung.	281
8.5.2	Performativität in <i>A floresta</i>	283
8.6	Fernsehdokumente von <i>A floresta</i>	292
9.	Räumlichkeit in Nonos Musiktheater: <i>Voci Destroying Muros</i> (1970)	296
9.1	<i>Voci Destroying Muros</i>	298
9.2	Fabrik – Stadt – Theater	301
9.3	Biennale-Proteste 1968/69	306
9.3.1	Die Theatralität der Proteste.	309
9.3.2	<i>Piazza e movimento</i> – Platz und Bewegung	311
9.4	Repräsentation und Aktion I: Zur Sichtbarkeit des Unvernehmens.	317
9.5	Rückblick <i>A floresta: violenza</i> als Erscheinung des Unvernehmens	321

9.6	Repräsentation und Aktion II: Kunst und Leben	322
9.7	Vom Platz ins Theater: Singen gegen Mauern	325
9.8	Repräsentation und Aktion III: Doppel- und Gegenräume.	327
9.9	Form und Ausdruck, Repräsentation und Performativität.	328
9.10	Zur Frage des Scheiterns – Die politische Situation zwischen <i>Voci</i> und <i>Al gran sole</i>	330

III. GESCHICHTE UND REFLEXION

10.	Historische Präsenz des neuen Musiktheaters: <i>Al gran sole carico d'amore</i> (1972–1974)	333
10.1	Situierung	333
10.1.1	Rezeption und politische Situation	333
10.1.2	Kulturpolitische Situation	337
10.1.3	Musik, Theater und Dokumente der Aufführung	341
10.1.4	Theater und Musik in der Zusammenarbeit	343
10.2	Strukturen – Konstellationen	346
10.2.1	Dramaturgie: Zeit und Geschichte	346
10.2.2	Doppel- und Gegenkonstellation von Figuren, Chor und Orchester	348
10.2.3	Gestaltung der Aufführungsdimension: <i>Teatro-Laboratorio</i>	352
10.2.4	Szenisches Dispositiv: Raum, Bild, Bewegung	353
10.3	Ästhetischer Ausdruck der politischen Geschichte	355
10.3.1	Ästhetische und politische Geschichte I: Dynamisierung der Bilder	356
10.3.2	Ästhetische und politische Geschichte II: Vom Bild zum Aktionsraum	358
10.3.3	Ästhetische und politische Geschichte III: Chor und Publikum im Schlussbild	361
10.4	Repräsentation und Performativität	362
10.4.1	Bilder und Dokumente	362
10.4.2	Flüchtigkeit und Intensität	363
10.5	Geschichtsphilosophie und Zeitlichkeit	366
10.5.1	Polyphonie	366
10.5.2	Statik und Dynamik II	367
10.6	Ästhetik der Unverständlichkeit	369
11.	Schlussbetrachtung	377
11.1.	Ausblick: Kontinuitäten des neuen Musiktheaters	377
11.2.	Resümee: Entwicklungslinien in Nonos Musiktheater zwischen 1960 und 1975	379

Literaturverzeichnis	389
Siglen	415
Abbildungsverzeichnis	416

ANHANG

A. Aufführungsinformationen	417
B. Stücküberblicke / Texte	420
C. Skizzen / Photographien	434
Dank	447

Einleitung

„Ogni spettacolo è un castello di sabbia,
un'efemera cattedrale che, col passare degli anni,
perde i contorni, tremola,
si assottiglia nell'acqua della memoria.“¹

Das Musiktheater des venezianischen Komponisten Luigi Nono (1924–1990) stellt eine außergewöhnliche Position in der Konstellation der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts dar.² Im Unterschied zu seinen Zeitgenoss*innen, die sich etwa bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik in den 1950er und 1960er Jahren zusammenfanden, integrierte Nono in sein Komponieren zwei der Musik damals scheinbar widerstrebende Aspekte: Theater und Politik. Aus der Neukonstellierung von Musik, Theater und Politik entwickelte Nono vor allem in den 1960er Jahren Entwürfe für ein neues Musiktheater, mit denen er in zahlreichen Projekten und Aufführungen experimentierte, wie in dieser Arbeit dargestellt werden soll.

Die Rezeption von Nonos Musiktheater ist sowohl in der Forschung als auch in der Kunstpraxis bisher fragmentarisch. Dies resultiert aus verschiedenen Schwierigkeiten, zu denen in dieser Arbeit neue Zugänge gesucht werden. Insgesamt ist eine geringe Rezeption der Entwürfe des neuen Musiktheaters nach 1945 festzustellen,³ die sowohl in der Musik- wie in der Theaterwissenschaft Randbereiche einnehmen. Auch für den praktischen Bereich verlangen diese musiktheatralen Kompositionen besondere Arbeitsweisen, da die institutionelle Trennung der Arbeitsbereiche Musik und Theater häufig aufgehoben werden sollte. Gerade dieser Aspekt wird jedoch selten realisiert, wodurch im Fall von Nonos Musiktheater einige der theatralen und performativen Qualitäten in Vergessenheit geraten sind, die in zeitgenössischen Rezensionen große Aufmerksamkeit erfahren haben. An Nonos Musiktheater ist gleichzeitig zu bemerken, dass die künstlerische Präsenz in Opern- und Konzerthäusern ein entscheidender Faktor auch der wissenschaftlichen Re-

-
- 1 Ripellino, Angelo Maria (1965): *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Turin: Einaudi, S. 2. „Jedes Schauspiel ist eine Sandburg, eine ephemere Kathedrale, die mit dem Vergehen der Zeit ihre Konturen verliert, erzittert, und sich im Wasser der Erinnerung verdünnt.“
 - 2 Zur Biographie Nonos: Stenzl, Jürg (1998): *Luigi Nono*. Reinbek: Rowohlt; Ramazzotti, Marinella (2007): *Luigi Nono*. Palermo: L'epos sowie Nono, Luigi/Restagno, Enzo (2004): *Incontri – Luigi Nono*. im Gespräch mit Enzo Restagno, Berlin, März 1987. Hofheim: Wolke.
 - 3 Mit dem Begriff des neuen oder experimentellen Musiktheaters beziehe ich mich auf musiktheatrale Kompositionen, die nach einer neuen Verbindung der beiden (und weiterer) Künste suchen. Andere zeitgenössische Entwürfe, die etwa unter dem Begriff der Literaturoper zusammengefasst wurden, werden in dieser Arbeit nicht untersucht. Vgl. zur genaueren Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Strömungen und Forschungsansätzen Kapitel 4.

zeption ist.⁴ In den letzten zwanzig Jahren sind im Genre des experimentellen Musiktheaters vielfältige neue Kompositionen und Aufführungen entstanden, wodurch auch die Auseinandersetzung mit den noch wenig rezipierten und dennoch historischen Entwürfen der 1960er Jahre erleichtert wird.⁵ Dieses bildet auch hier einen neuen Hintergrund für die Diskussion von Nonos Musiktheater, das bislang hauptsächlich im Rahmen der Operntradition rezipiert wurde. Seine Erforschung erfolgte überdies weitgehend aus musikwissenschaftlicher Perspektive, während sich aus theaterwissenschaftlicher und historiographischer Sicht neue Fragen ergeben und unberücksichtigte Dokumente in den Blick geraten. Der Ansatz meiner Arbeit erfolgt aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, die Ergebnisse der musikwissenschaftlichen Forschung werden dabei vielfach zur Grundlage genommen, ergänzt und diskutiert. Dadurch hoffe ich, über die Kluft der Disziplinen hinweg bisherige Ergebnisse und Zugänge neu zu perspektivieren.

Bislang wurden hauptsächlich Nonos Kompositionen *Intolleranza 1960* (1961) und *Al gran sole carico d'amore* (1975) als musiktheatrale Arbeiten wahrgenommen, da sie über eine explizite szenische Ebene und dramaturgische Elemente verfügen. Die beiden großen „azioni sceniche“ (szenische Aktionen) bilden den zeitlichen Rahmen meiner Untersuchung, auch weil sie von der bisherigen Forschung als Anfangs- und Endpunkt von Nonos Musiktheater beschrieben wurden. Aus einem eher literaturwissenschaftlich geprägten Theaterverständnis heraus konzentrierte sich die Nono-Forschung bisher weitgehend auf dramaturgische und narratologische Fragestellungen anhand der literarischen Texte der Stücke, während Inszenierungen und Aufführungen nicht als wesentlicher Bestandteil wahrgenommen wurden.⁶ Die Theaterbegriffe, mit denen Nonos Musiktheater bisher beschrieben wurde, werden nochmals einer kritischen Revision unterzogen, und mehr noch der Aspekt diskutiert, dass sich aus der Zusammenfügung der Aspekte Musik, Theater und Politik ein spezifischer eigener Theaterbegriff ergibt. Unter anderem hieraus ergibt sich das innovative Potential von Nonos Musiktheater.

4 So lässt sich eine Korrelation der geringen Präsenz von Nonos Kompositionen auf US-amerikanischen Bühnen und eine geringe Präsenz desselben in der englischsprachigen Forschung vermuten.

5 Beispiele sind auf der Seite der Komponist*innen etwa Arbeiten von Heiner Goebbels, Olga Neuwirth, Manos Tsangaris; auf der Seite der Regie Arbeiten von David Marton oder Christoph Marthaler. Vgl. Rebstock, Mathias/Roesner, David (2012): *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol/Chicago: Intellect.

6 Taibon, Mateo (1993): *Luigi Nono und sein Musiktheater*. Wien: Böhlau. Stenzl, Jürg (1981): „Azione scenica und Literaturoper“. In: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.) (1981): *Luigi Nono (Musik-Konzepte 20)*. München: edition text + kritik, S. 45–57. Breuning, Franziska (1999a): „Auf dem Weg zum Situationentheater. Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore*“. In: Schaefer, Thomas (Hg.) (1999): *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*. Saarbrücken: Pfau, S. 53–64. Kirchert, Kay-Uwe (2006): *Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen ‚Al gran sole carico d'amore‘ und ‚Prometeo‘*. Saarbrücken: Pfau. Noller, Joachim (1996): *Situ/azione scenica sul teatro di Luigi Nono negli anni '60*. Venedig: Centro tedesco di studi veneziani. Zu weiteren Studien zu Nonos Musiktheater siehe Jozefowicz, Nina (2012): *Das alltägliche Drama. Luigi Nonos Vokalkompositionen mit Tonband *La fabbrica illuminata* und *A floresta è jovem e cheja de vida* im Kontext der unvollendeten Musiktheaterprojekte*. Hofheim: Wolke. Rizzardi, Veniero (1999b): „Verso un nuovo stile rappresentativo. Il teatro mancato e la drammaturgia implicita.“ In: Borio, Gianmario (Hg.) (1999): *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*. Florenz: L.S. Olschki, S. 35–51. Die vielfältigen Einzelstudien werden in den jeweiligen Kapiteln genauer diskutiert. Im Fokus der Forschung standen bisher besonders die Rekonstruktion von Produktionsabläufen und die musikalisch-textliche Beziehung.

Mit Ansätzen von Rebstock und Roesners Begriff des *Composed Theatre* soll außerdem fokussiert werden, wie sich durch die Verflechtung von Musik und Theater, durch die Veränderung der Produktionsweise auch Aufführung und Werk auf neue Weise verschränken.⁷ Diese Perspektive legt einen theaterhistoriographischen Zugang nahe, der sowohl werkästhetische Fragen umfasst als auch die Aufführung als historisches und ästhetisches Ereignis betrachtet und in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen versucht.⁸ Im Laufe meiner Arbeit, die sich auf zahlreiche archivarisches, bisher nicht berücksichtigte und einige nicht bekannte Dokumente stützt, wurden zwei bisher in ihrer Bedeutung nicht erfasste Aspekte deutlich: zum einen, dass Nono nicht nur programmatische Texte für ein neues Musiktheater formulierte, sondern seine Konzeption von Theater zwischen 1960 und 1975 grundlegend weiterentwickelte; auch mittels unvollendeter Projekte wie *Diario Italiano* oder *Mai prima che i boschi si disseccino*. Zum anderen wird nachvollzogen, wie diejenigen Kompositionen, die als Studien aus diesen Projekten hervorgingen – *La fabbrica illuminata* (1964) und *A floresta è jovem e chea de vida* (1966) – eine distinkte theatrale und performative Dimension entfalten, die auf jeweils spezifische Weise mit dem politischen Aspekt zusammenhängen. Ein Augenmerk liegt darauf, wie sich mit den Entwicklungen der musiktheatralen Dimension auch die Art und Weise ändert, in der sich politische Momente in Stücken, Projekten und Aufführungen realisieren.

Der Tatsache, dass Nono um 1960 gleichzeitig seine erste szenische Realisation gelang und er politisch aktuelle Themen zum Gegenstand machte, verweist auf die Verbindung von Theater und Politik in seinen Projekten, der hier nachgegangen wird. Die Präsenz des politischen als eines weiteren „außermusikalischen“ Aspektes in Nonos Komponieren enthält für die Rezeption und wissenschaftliche Erforschung gewisse Herausforderungen. Zunächst fallen die politischen Sujets ins Auge, die sowohl eine Auseinandersetzung mit den europäischen faschistischen und nationalsozialistischen Regimes und der Shoah enthalten als auch die in den 1960er und 1970er Jahren aktuellen Geschehnisse von Arbeitsstreiks bis zu antikolonialen Kämpfen umfassen. Über die politischen „Inhalte“ hinaus machte das politische Engagement Nonos,⁹ das sich nicht nur in seinen Kompositionen äußerte, die Aufführungen seiner musiktheatralen Stücke selbst zu politischen Ereignissen, die nicht selten die Form eines Skandals annahmen. Aus zahlreichen Rezensionen lässt sich entnehmen, dass Nono als politischer Künstler stark polarisierte. Seine Rolle als Exponent der Nachkriegsavantgarde und die hohe Anerkennung der musikalischen Qualität seiner Kompositionen verstärkten die Polarisierung noch. In den künstlerischen und intellektuellen Kreisen des 20. Jahrhunderts wurde das Konzept der politischen oder

7 Rebstock, Matthias (2012): „Composed Theatre. Mapping the Field“. In: Ders./Roesner (2012), S. 17–51, hier S. 21.

8 Siehe zur näheren Auseinandersetzung der Begrifflichkeiten und Methoden Kap. 1.

9 Nono war ab 1952 Mitglied der italienischen Kommunistischen Partei Italiens (PCI). Die Diskussion um politische Aspekte ist sehr umfangreich, vgl. z.B. Ramazzotti (2007) und De Benedictis, Angela Ida (Hg.) (2011a): *Presenza storica di Luigi Nono*. Lucca: LIM. Zum Überblick zur Rezeption Nonos als politischer Künstler vgl. Heister, Hanns-Werner (1991): „Freiheit oder/statt Sozialismus“. Einige Muster der bundesdeutschen Nono-Rezeption“. In: Kolleritsch, Otto (Hg.) (1991): *Die Musik Luigi Nonos*. Wien: Universal, S. 257–301.

engagierten Kunst häufig im Widerspruch zu Positionen einer ästhetischen Avantgarde gesehen.¹⁰ In der konkreten Rezeption von Nonos Stücken wurde andererseits, aus einer Position der „absoluten Musik“ heraus, die Bezugnahme auf politische Sujets vielfach als solche abgelehnt.¹¹ Auch heute noch gibt es in der Nono-Rezeption eine Trennung der politischen und der ästhetischen Seite, die trotz des historischen Abstands auf ein Fortwirken dieses Konflikts hinweist.¹²

Der Vielschichtigkeit der politischen Dimension in Nonos musiktheatralem Œuvre soll sich in dieser Arbeit von verschiedenen Seiten genähert werden. Die Herausforderung, die durch diesen Aspekt in Nonos Musiktheater an Aufführende, Institutionen und Publikum erging, verweist überdies auf die jeweilige (kultur-)politische Situation, in deren Rahmen die Aufführungen stattfanden. Nonos politisches Engagement bestimmte nicht nur inhaltliche Momente, sondern wurde auch als Material zur Basis der komponierten und in der Aufführung konstituierten Form, wie verschiedentlich festgestellt wurde.¹³ An Projekten und Aufführungen soll nachvollzogen werden, wie sich die politischen Momente in Nonos Musiktheater ästhetisch in immer neuen Konstellationen realisieren.

Drei Aspekte zeigen dabei besonders deutlich die Verknüpfung von ästhetischem Experiment und politischem Engagement: Dabei handelt es sich erstens um das Verhältnis von Sehen und Hören, das auch dasjenige von Theater und Musik in Abgrenzung zur Oper neu konstituiert. Diese Abgrenzung ist sowohl eine Reaktion auf die ästhetische Entwicklung als auch auf die politische Geschichte, da die Oper zu Zwecken der faschistischen Machtrepräsentation durch Mussolini in Dienst genommen wurde.¹⁴ Hieran zeigt sich bereits die spezifische historische Situation von Nonos Auseinandersetzung mit dem Musiktheater, die neben politischen Konflikten auch inmitten von kulturpolitischen Streitigkeiten stattfand. Zum Verständnis seiner Positionierung als politischer Künstler ist

10 Der Konflikt zwischen Avantgarde und politischer oder engagierter Kunst entstand in Deutschland in den 1920er Jahren mit den Entwürfen einer der bürgerlichen entgegengesetzten proletarischen Kunst. Die Avantgarde wurde eher der bürgerlichen Kunst zugeordnet. Die Diskussion setzte sich fort und verschärfte sich in der Expressionismus- und Formalismusdebatte und der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus. Vgl. Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.) (1973): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; Breuer, Katrin (2011): *Grundlagen und Wirkungen der Realismusdebatte in Zeitschriften der Kommunistischen Partei Italiens (PCI) im Italien des Dopoguerra 1944–1962*. Rinascita, Società, Contemporaneo. Hamburg: Kovač. Eine extreme Formulierung der Position vertrat Georg Lukács. Vgl. Lukács, Georg (1958): *Wider den missverstandenen Realismus. Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*. Hamburg: Claassen. Mit den Auswirkungen der Debatte war auch Nono konfrontiert, da seine Musik in den Staaten des ‚Ostblocks‘ als dekadent abgelehnt und die konkrete Zusammenarbeit mit sowjetischen und tschechischen Künstlern erschwert wurde. Vgl. Kap. 2 u. Kap. 10.

11 Vgl. Dahlhaus, Carl (1978): *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter. Näheres in Kap. 7.

12 Diese Trennung hat auch zur Folge, dass bestimmte Stücke Nonos so gut wie nicht aufgeführt werden. Der historische Abstand konkretisiert sich etwa durch das vorläufige Ende des Ost-West-Konflikts 1989, das zunächst ein Ende der Systemkonkurrenz zur Folge hatte.

13 Den Gedanken, dass auch politische Überzeugungen der Künstlerinnen und Künstler zum Material eines Kunstwerks werden, formuliert Adorno. Vgl. Adorno, Theodor W. [1965]: „Engagement.“ In: Ders.: GS 11, S. 409–430, hier S. 410 u. 414. Zum Formbegriff siehe unten, Kap. 1.5.

14 Stenzl, Jürg (1990): *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952. Faschismus, Resistenza, Republik*. Buren: Knuf. Zur Abgrenzung von Oper und Musiktheater siehe Kap. 4.

der italienische Kontext zu beachten, in dem der Kultur eine besondere Rolle im Streit der politischen Parteien um Hegemonie zukam.¹⁵

Nonos musiktheatrale Experimente umfassen darüber hinaus eine Veränderung des künstlerischen Produktionsprozesses. Während in der Oper üblicherweise die Arbeit an Text, Musik und Inszenierung getrennt wird, sucht Nono eine enge Zusammenarbeit mit Schriftstellern, Regisseuren, Szenographen, Interpret*innen. Diese wird mitbestimmend für die Struktur der Kompositionen und macht überdies die Aufführung zum herausragenden Ort, an dem alle künstlerischen Bereiche aufeinandertreffen.¹⁶ Wie noch zu sehen sein wird, beeinflusst die gesteigerte Bedeutung der Aufführung das Konzept des Werkzeugs, das sich einerseits erst hier vollständig realisieren kann, andererseits aber durch historische Bedingungen in der Realisation Einschränkungen erfährt.

Der zweite Aspekt betrifft das Verhältnis, das in Projekten und Aufführungen zum Publikum gesucht wird. Dieses bezeichnet Nono in einem seiner programmatischen Texte als unumgänglichen Bestandteil des neuen Musiktheaters;¹⁷ ein Umstand, der bislang noch nicht analytisch zur Kenntnis genommen wurde. Hieran zeigt sich jedoch die spezifische Nähe der Gattung des Theaters zum Bereich der Politik, die sich historisch jeweils unterschiedlich herstellt.¹⁸

Im Lauf der Untersuchung entwickelt sich außerdem ein dritter Aspekt: So positioniert sich Nonos Musiktheater nicht nur zwischen Avantgarde und engagierter Kunst, sondern auch zwischen Komposition und Performance, zwischen Involvierung und Distanzierung des Publikums, zwischen repräsentativer Politik und spontaner Intervention. Die hier skizzierten Aspekte erweitern sich zudem um die Dimensionen von Räumlichkeit und Zeitlichkeit und erfahren durch Nonos Auseinandersetzung mit zeithistorischen Geschehnissen, die sich in seiner kompositorischen Entwicklung niederschlagen, Veränderungen. Nachgezeichnet werden soll, wie die Verschiebungen im politischen Gefüge auch zu Veränderungen in der politisch-theatralen Dimension der Kompositionen Nonos führen.

Die Entwicklung von Nonos Musiktheater zeichnet sich insgesamt durch die Bewegung einer Suche aus, die als Teil seiner ästhetischen Praxis gelten kann. Im Spätwerk kristallisiert sich diese Suche in der Figur des Wanderns. Mit der Formulierung „no hay caminos,

15 Hierfür spielte das Hegemonie-Konzept Antonio Gramscis eine große Rolle, auf das sich Nono vielfach bezieht. Siehe auch Kap. 2.7 und Kap. 5.4.

16 An einem Prinzip von Autorschaft hält Nono dennoch fest.

17 Nono, Luigi [1962c]: „Gioco e verità nel nuovo teatro musicale“. In: SC I, S. 136–140, hier S. 138. Zur Entfaltung und Diskussion von Nonos Theaterkonzept beziehe ich mich auf die italienischen Originaltexte. Von den bis 1975 erschienen Texten ist ein großer Teil in Jürg Stenzls Ausgabe (LN) erschienen, diese sind häufig ebenfalls angegeben. Übersetzungen habe ich vorsichtig aktualisiert, besonders hinsichtlich der Begrifflichkeiten des Theaters. Wenn nicht anders angegeben, sind alle weiteren Übersetzungen von mir, I.L. Ich bedanke mich für die Durchsicht und Anmerkungen von Claudia Marrà, Lucile Nouis, Marlene Pardeller und Antonella Sarubbi. Die Transkriptionen und Übersetzungen der autographen Skizzen wurden mit den Mitarbeiterinnen des Nono-Archivs geprüft, mein großer Dank gilt Nuria Schoenberg Nono.

18 Vgl. Fitzgerald, Sandy (2015): *Spectators in the Field of Politics*. New York: Palgrave Macmillan.

hay que caminar“, die zum Titel einer späten Komposition wurde, drückt sich das Prinzip aus, erst während des Gehens einen Weg finden zu können.¹⁹ Dies verweist auf eine prinzipielle Offenheit der Suche, in der das Experiment, der Versuch und auch das Scheitern zu Teilen des künstlerischen Prozesses werden. Dieser experimentelle Aspekt wurde für das Musiktheater Nonos unterschätzt: Es wurde in der Periodisierung von Nonos Œuvre mit den beiden musiktheatralen Werken *Intolleranza 1960* und *Al gran sole carico d'amore* von einem recht klaren Anfangs- und Endpunkt ausgegangen, da beide Kompositionen musikalisch jeweils vorher stattfindende Entwicklungen zusammenfassen. In dieser Arbeit gehe ich hingegen von einem sich erst entwickelnden Konzept von Musiktheater aus, und insofern wird diese Einteilung zu hinterfragen sein. Auch die Gründe für die Nichtrealisierung der vielen theatralen Projekte besonders der 1960er Jahre soll in eine andere Perspektive gerückt werden als die eines „verfehlten“ und gescheiterten Theaters.²⁰

Zur Neubetrachtung dieser Prozesse gehört die erneute Auseinandersetzung mit verschiedenen Theaterkonzepten, die Nono verwendet oder die ihm zugeschrieben werden. Diese sind in der bisherigen Forschung vielfach zu eng gefasst oder zu direkt auf andere Dramatiker und Regisseure wie Bertolt Brecht oder Jean-Paul Sartre zurückgeführt worden, so dass Nonos spezifische Auseinandersetzung mit dem Theater noch zu wenig wahrgenommen wurde.

Darüber hinaus ergibt sich aus der Untersuchung der musiktheatralen Entwicklungslinien eine andere Perspektive auf das vermeintliche Scheitern von *Al gran sole*, das mit der viel diskutierten „Wende“ von 1980 in Zusammenhang gebracht wurde.²¹ Festgestellt wurde eine Veränderung in der Verwendung politischer Referenzen, die als Verinnerlichung und Abkehr von politischem Engagement insgesamt gesehen wurde. Während letzterer Punkt sich leicht mit später entstandenen Kompositionen widerlegen ließ, ist die Annahme bezogen auf das Theater bestehen geblieben. Gegen diese verbreitete Sicht möchte ich dagegen eine Interpretation vorschlagen, die die Veränderungen der politischen Situation in der Phase um 1968 als Ausgangspunkt dafür nimmt, dass sich die politischen Aspekte in Nonos Werk verändert haben. Auf diese Weise kann eine bisher unbeachtete Dimension von *Al gran sole* herausgearbeitet werden: der bewusste Rückblick auf theatrale und politische Entwürfe in den 1960er Jahren in der Form der musiktheatralen Aufführung.

Aus diesen Überlegungen zur Entwicklung von Nonos Musiktheater ergibt sich eine chronologische Ordnung der Arbeit. Dabei sollen einerseits Entwicklungen und Veränderungen sichtbar gemacht, gleichzeitig aber nicht die Perspektive der Nachträglichkeit

19 Nono, Luigi, *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* (1987). „Du hast keine Wege, du hast nur das Gehen.“

20 Rizzardi (1999b), S. 51, Ramazzotti (2007), S. 30.

21 Zur „Wende“ vgl. Metzger/Riehn (1981); De Assis, Paulo (2006): Luigi Nonos Wende. Zwischen „Como una ola de fuerza y de luz“ und „... sofferte onde serene ...“. Hofheim: Wolke, S. 131–133. Zu diesem Komplex siehe Kap 10.

unterschlagen werden, die allem historiographischen Arbeiten zugrunde liegt und auf die besonders Walter Benjamin hingewiesen hat.²²

Deutlich wird, dass die Entwicklung des interpretierenden Gedankens aus einem zeitlichen Abstand entsteht; seine Nachträglichkeit ermöglicht es, nicht dem chronologischen Ablauf der Entstehung der Dokumente folgen zu müssen. Im Unterschied zu zeitlich stabileren ästhetischen Gegenständen besteht die Besonderheit von Aufführungen darin, dass sie als Gegenstände nur vermittelt über ihre Dokumente erhalten bleiben, die lückenhaft und widersprüchlich sein können, was hier nicht verdeckt werden soll. Für die Erschließung von Nonos Musiktheater bieten diese Überlegungen eine theoretische Grundlage, um sowohl realisierte wie unvollendete Projekte einzubeziehen, sowohl Rezensionen wie vorbereitende Skizzen, Proben- wie Aufführungsberichte als Dokumente zu verwenden. Die analytisch-interpretierenden Fragen der Arbeit nach dem Verhältnis von Musik und Theater und nach der Verknüpfung von politischem und ästhetischem Moment setzen eine eingeschränkte Rekonstruktion der Aufführungen voraus, die sie aus dokumentarischen Materialien, überlieferten Details und durch die Forschungsfragen selbst konstruiert. Die genauen Beschreibungen von Aufführungen und Rezensionen, die eine Methode der Aufführungsanalyse sind, legen außerdem nahe, dass die Konstruktion des Gegenstands bereits eine Interpretation ist.²³ Auch hinsichtlich der Skizzen ist zu berücksichtigen, dass es sich um persönliche Skizzen handelt, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Hier sind zahlreiche Ideen festgehalten, die vielfach nicht verwirklicht werden konnten, oder verworfen wurden. Sie sind zudem nicht datiert, so dass die Entwicklung eines Projekts und manchmal auch die Zusammengehörigkeit bestimmter Skizzengruppen der Interpretation unterliegt. Meine Analyse konzentriert sich auf das Herausarbeiten und Kontextualisieren bestimmter Strukturprinzipien. Zahlreiche Konzepte zur Verknüpfung von Musik und Theater lassen sich hier finden, die teilweise in Aufführungen in ähnlicher Weise realisiert wurden, zum Teil auch erst in späteren Projekten. Diese Strukturanalysen ermöglichen einen neuen Blick auf Nonos Musiktheater.

Einer Methode der Aufführungsanalyse folgend, ließ ich mich in meiner Analyse von außergewöhnlichen Momenten in den Rezensionen und von außergewöhnlichen Dokumenten zu Bedeutungen der Aufführungen leiten, die noch nicht im Fokus vorhandener Interpretationen standen. Auch wenn die Erfahrung an den historischen Dokumenten von derjenigen während der Aufführung unterschieden ist und deshalb in der theaterwissenschaftlichen Forschung lange außen vor blieb, zeigen neuere Ansätze Möglichkeiten,

22 Benjamin, Walter [1925]: Ursprung des deutschen Trauerspiels (Hg. Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M.: Suhrkamp (1982, 2. Auflage). Benjamin, Walter [1935–39] (1982): Das Passagenwerk, 2 Bände (Hg. Rolf Tiedemann). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

23 Mit dem Konstruktionsbegriff beziehe ich mich auf Walter Benjamins Schriften, vgl. Benjamin [1925] und Benjamin, Walter [1940]: „Über den Begriff der Geschichte.“ In: Ders. (1961): Illuminationen. Ausgewählte Schriften (Hg. Siegfried Unseld). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 268–281, hier S. 276: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von ‚Jetztzeit‘ erfüllte bildet.“

um die scharfe Trennung von Performance und Archiv zu überwinden.²⁴ Diese hebt hervor, dass auch in der nachträglichen Betrachtung der Dokumente eine ästhetische Erfahrung geschieht, die die Aufführung in anderer Weise fortführt. Außerdem wende ich mich den Erfahrungen zu, die Rezensent*innen in ihren Berichten festgehalten haben, und beziehe diese auf andere Aufführungsdokumente. Damit beschreibe ich einen ungewöhnlichen Weg in der Forschung, indem ich Methoden der Theaterhistoriographie und der Aufführungsanalyse kombiniere. Subjektive Momente, die durch Selbstreflexion und ihre Ausgangspunkte im Material nachvollziehbar werden, werden mit dem Versuch der Annäherung an die vergangenen, doch weiterwirkenden Aufführungen verbunden.

Meine Forschung nach Dokumenten der Aufführungen führte mich an unterschiedlichste Orte, vom Luigi Nono Archiv und dem Archiv der Biennale in Venedig über verschiedene Theaterarchive in Venedig und Florenz und Fernseharchive in Rom und Lugano bis hin zu den künstlerischen Beständen von Sarah Caldwell und dem Living Theatre in New York, New Haven und Boston. Um den kulturellen Kontext und die kulturpolitische Dimension von Nonos musiktheatralem Werk zu erschließen, suchte ich das Archiv des PCI in Rom sowie verschiedene Zeitschriftenarchive in Rom und Mailand auf. Die Gespräche mit einem der beteiligten Künstler, Giuliano Scabia, und der Kontakt mit italienischen und in Italien forschenden Wissenschaftler*innen vertieften mein Wissen. Die Ergebnisse der intensiven Recherche, die in einem anders angelegten Projekt noch auf weitere Archive hätte ausgedehnt werden können, bestimmen neben der theoretischen Auseinandersetzung die Gestalt der Arbeit. Bestimmte Fragen lassen sich anhand der zugänglichen Dokumente nicht beantworten. Andere bisher der Forschung unbekannte Dokumente konnten entdeckt werden; sie sollen in dieser Arbeit präsentiert werden.

Die Arbeit ist in drei große Abschnitte unterteilt. Nach einer vertiefenden Methodenreflexion im ersten Kapitel widme ich mich den Aufführungen von zwei Inszenierungen von *Intolleranza 1960*. Diese musiktheatrale Komposition wurde zum Initial für ein neues Musiktheater in Italien und entfachte auch in ihren Neuinszenierungen in den 1960er Jahren Skandale. Innerhalb von Nonos Œuvre treten mit ihr zum ersten Mal das Theater und die Bezugnahme auf aktuelle politische Geschehnisse in Erscheinung. Somit können an den Aufführungen die vielfältigen Aspekte nachvollzogen werden, die sie als politisches Musiktheater auszeichnen. Die Konstellation von ästhetischen und politischen Aspekten werden im dritten und vierten Kapitel anhand von Skizzen und Manifesten und im Kontext ihrer zeitgenössischen Entwürfe untersucht.

Das unvollendete Projekt *Diario Italiano* bildet in Nonos musiktheatralem Schaffen eine Phase des Übergangs. Zum einen werden hier die Beziehungen von Hören und Sehen,

24 Eine Ablehnung formuliert Erika Fischer-Lichte, vgl. Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen u.a.: Francke, S. 233–234; Fischer-Lichte, Erika (1993): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen: Francke, S. 11–12. Vgl. zu neuen, anderen Ansätzen Rebecca Schneider (2011b): „In the Meantime: Performance Remains.“ In: Dies. (2011a): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge, S. 87–110 und Borggreen, Gunhild/Gade, Rune (2013): *Performing Archives/Archives of Performance*. Kopenhagen: Museum Tusculanum Press.

von Musik und Theater sowie die Möglichkeiten zur Einbeziehung des Publikums noch einmal vertieft. Zum anderen entstehen neue Formkonzepte, die eine Dynamisierung des Verhältnisses von Form und Material zur Folge haben. Dies wirkt sich auf die Gestaltung der Aufführungsdimension aus, die denjenigen Kompositionen gemeinsam ist, die im zweiten großen Abschnitt untersucht werden. Die theatrale Dimension dieser Kompositionen, vor allem von *La fabbrica illuminata* und *A floresta è jovem e chea de vida*,²⁵ wird zwar in der Forschung immer wieder erwähnt, ist jedoch noch nicht eingehend untersucht und begründet worden. In der Gestaltung der Aufführungen lässt sich eine deutliche Zunahme performativer Elemente feststellen, aus denen sich ein neuer politischer Aspekt von Nonos Musiktheater ergibt. Die Komposition *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, die aus der Bühnenmusik zu Erwin Piscators Inszenierung von Peter Weiss' Stück *Die Ermittlung* entstanden ist, ist vor allem durch die Aufführungspraxis von Nono Teil dieser Kompositionsgruppe. Zum einen werden an ihr neue Aspekte im Verhältnis von Musik und Theater deutlich, zum anderen belegen neue Dokumente, dass es auch zu dieser reinen Tonbandkomposition Aufführungen mit distinkter visueller Ebene gab.

Der performative Aspekt ist in den Aufführungen von *A floresta* wohl am stärksten ausgeprägt; eine erneute Zusammenführung von politischen und musiktheatralen Aspekten geschieht mit dem musiktheatralen Stück *Voci destroying muros*. Diese von Nono zurückgezogene Komposition markiert eine bisher als solche nicht wahrgenommene Zäsur in der Entwicklung von seinem Musiktheater, die mit den politischen Entwicklungen zwischen 1968 und 1972 zusammenhängt. Wird der Prozess der Öffnung der Kunst hin zu politischen Momenten in Nonos Theater näher betrachtet, so fällt die Zeit um 1968 als eine auf, in der Nono im Rahmen der Studenten-, Künstler- und Arbeiterinnenbewegung Stücke vom Festival der Biennale zurückzog und an Gegenprotesten teilnahm. Kunst und Politik, Theater und Stadtraum treten in ein neues Verhältnis, das in den Kapiteln neun und zehn untersucht wird. Eine Reflexion dieses Geschehens verbirgt sich schließlich in der Inszenierung von *Al gran sole carico d'amore* durch Jurij Ljubimov, die ein neues Licht auf das zweite große musiktheatrale Stück Nonos wirft. Dadurch wird ein neuer Blick auf eine Transformation in Nonos Musiktheater möglich, die bisher als Scheitern missverstanden wurde. Der reflexive Charakter von *Al gran sole* fügt den tagesaktuellen politischen Sujets eine historiographische Perspektive hinzu, die den Aspekt der Zeitlichkeit in Nonos Musiktheater erweitert und auf das Spätwerk vorausweist. Insgesamt lassen sich in dieser Periode zahlreiche Momente auffinden, in denen die musiktheatralen Gedanken und Experimente der Zeit zwischen 1960 und 1975 fortbestehen und weitergeführt werden. Dieser Aspekt kann in dieser Arbeit nur ausblickshaft angedeutet werden, eröffnet aber eine weitere Perspektive auf das Musiktheater Luigi Nonos.

25 Das Wort „cheia“ (portugiesisch: voll) erscheint in Nonos Texten und in Aufführungsankündigungen in verschiedenen Schreibweisen. Insgesamt verwende ich im Folgenden die in der Nono-Forschung üblichen Kurztitel der Stücke. Zur Übersicht der Stücke und der Details ihrer Uraufführungen siehe Anhang und Literaturverzeichnis.