

AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE

AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE

129 SAISON 2019/2020

AL GRAN SOLE CARICO D'AMORE

**(Unter der grossen Sonne
von Liebe beladen)**

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Schweizer Erstaufführung
Szenische Aktion in zwei Teilen von Luigi Nono
Texte von Bertolt Brecht, Tamara «Tania» Bunke,
Fidel Castro, Georgi Dimitroff, Maxim Gorki,
Ernesto «Che» Guevara, Antonio Gramsci,
Wladimir Iljitsch Lenin, Karl Marx, Louise Michel,
Cesare Pavese, Arthur Rimbaud, Celia Sánchez,
Haydée Santamaría und anonymen Zeitzeug_innen
Textauswahl von Luigi Nono und Juri Ljubimow**

Gewidmet Claudio Abbado und Maurizio Pollini

Soprano 1 **Sara Herschkowitz**

Soprano 2 **Cathrin Lange**

Soprano 3 **Sarah Brady**

Soprano 4 **Kristina Stanek**

Tania **Rainelle Krause**

Contralto **Noa Frenkel**

Tenore **Karl-Heinz Brandt**

Baritono **Domen Križaj**

Basso 1 **Andrew Murphy/Alin Anca**

Basso 2 **Antoin Herrera-Lopez Kessel/**

Paull-Anthony Keightley*

Voce di donna **Carina Braunschmidt**

Ufficiale **Ingo Anders**

Soldato **Constantin Rupp**

Coro piccolo **Kammerchor des Theater Basel**

1. Sopran **Cécilia Roumi****, **Svea Schildknecht**

2. Sopran **Lara Bevilaqua**, **Stephanie Denzel-Hoffman****

1. Alt **Sari Leijendekker**, **Francisca Näf**

2. Alt **Mathilde Legrand**, **Sonja Rullmann**

1. Tenor **Neil Banerjee**, **Daniel Issa**

2. Tenor **Arndt Krüger**, **Donovan Elliot Smith**

1. Bass **Vincent Gühlow**, **Felix Gygli**

2. Bass **Santiago Garzón**, **Jean-Christophe Groffe**

Coro grande **Chor des Theater Basel**

Statisterie des Theater Basel

Sinfonieorchester Basel

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

** Mitglied der OpernChorAkademie (OCA) des Theater Basel

In italienischer, französischer, spanischer und deutscher Sprache
mit deutschen und englischen Übertiteln.

Musikalische Leitung **Jonathan Stockhammer**

Inszenierung **Sebastian Baumgarten**

Bühne **Janina Audick**

Kostüme **Christina Schmitt**

Choreografie **Beate Vollack**

Video **Chris Kondek**

Licht **Roland Edrich**

Chor **Michael Clark**

Klangregie **Cornelius Bohn**

Dramaturgie **Pavel B. Jiracek**

Musikalische Assistenz **Georg Köhler**

Studienleitung **Thomas Wise**

Korrepetition **Iryna Krasnovska**, **Leonid Maximov**,
Georg Köhler

Regieassistenz **Timon Jansen**,

Maria-Magdalena Kwaschik

Bühnenbildassistenz **Jeanne Louët**

Kostümassistenz **Anja Bodenmann**,

Janina Baldhuber

Videoassistenz **Sara Victoria Holdt**

Videotechnik **David Fortmann**

Regiehospitantz **Lisa Pottstock**, **Nima Aron Zarnegin**

Dramaturgiehospitantz **Lea Vaterlaus**

Inspizienz **Thomas Kolbe**

Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung

Claudia Christ

Videoinspizienz **Sonja Jud Landau**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Yaak Bockentien, René Flock**
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**
Ton **Cornelius Bohn**
Video **Lukas Fuchs, Lukas Wiedmer**
Requisite **Kerstin Anders, Corinne Meyer,**
Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer,
Hans Wiedemann, Zae Csitéi (Auszubildende)
Maske **Daniela Hoseus, Susanne Tenner**
Ankleidedienst **Mario Reichlin, Nicole Persoz,**
Noemi Schär, Elisa Thönen

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Bühnenobermeister **Mario Keller**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**
Gregor Janson
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeisterin Damen **Frauke Freytag,**
Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister_in Herren **Ralph Kudler,**
Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**
Liliana Ercolani
Kostümfundus **Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 14. September 2019 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Uraufführung am 4. April 1975 mit dem Ensemble des
Teatro alla Scala (Mailand) im Teatro Lirico di Milano

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden, eine Pause nach dem
ersten Teil

Aufführungsrechte G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musik-
verlag GmbH

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

**Mit freundlicher Unterstützung der Ernst von Siemens
Musikstiftung**

 **ernst von siemens
musikstiftung**

ZUM INHALT

VORBEMERKUNG

«Al gran sole carico d'amore» ist keine Oper im herkömmlichen Sinn. Luigi Nono selbst bezeichnete sein Werk als «szenische Aktion» – als ein dynamisches Geschehen, das eher den Charakter einer Installation oder Performance hat, als dass es einer klassischen Operndramaturgie folgt. Anstelle einer linearen Handlung und Figurenentwicklung spannt Nono in einer eigens zusammengestellten Textcollage einen Bogen, der einen Zeitraum von etwa hundert Jahren umfasst und zentrale Ereignisse der Revolutionsgeschichte beschreibt. Eine Besonderheit des Werks ist, dass Nono dabei seinen Fokus auf Frauen richtet, die an den revolutionären Aufständen aktiv beteiligt waren und an der Seite von Männern gekämpft haben. «Die Grundidee von «Al gran sole carico d'amore» ist die Kontinuität der weiblichen Präsenz im Leben, im Kampf, in der Liebe. Das Gestern, das Heute, das Morgen – übereinandergelagert, vorwiegend und fragmentiert» (Luigi Nono).

«Al gran sole carico d'amore» besteht aus zwei Teilen, denen ein Vorspiel («Come Preludio») vorangestellt ist, in dem zwei Sätze erklingen, die als eine Art Motto über dem Werk stehen: «Die Schönheit steht der Revolution nicht entgegen» (Ernesto «Che» Guevara) und «Für dieses weite und hilfsbereite Herz, trunken von Solidarität, ist die einzig atembare Luft die Menschenliebe» (Jules Jouy über die Kommunardin Louise Michel).

ERSTER TEIL

Im Mittelpunkt des ersten Teils stehen die historischen Ereignisse rund um die Pariser Kommune von 1871. Damals gelang es Arbeiter_innen im Schatten des Deutsch-Französischen Kriegs, die Macht in der Stadt Paris gegen den Willen der konservativen Versailler Zentralregierung zu übernehmen. Die Kommunist_innen verabschiedeten umgehend Gesetze zur Verbesserung der Lebensbedingungen des einfachen Volks. Eine der zentralen Figuren der Kommune war die Lehrerin und Anarchistin Louise Michel, die u. a. auf den Barrikaden kämpfte und Verwundete versorgte. Nach 72 Tagen wurde die Kommune von der Regierung von Adolphe Thiers, der zu der Zeit mit dem deutschen Reichskanzler

Bismarck über die Konditionen des Friedens zwischen Deutschland und Frankreich verhandelte, blutig niedergeschlagen. Bei den Kämpfen sowie den darauffolgenden Massenexekutionen wurden Schätzungen zufolge bis zu dreissigtausend Menschen getötet. Zehntausende Kommunist_innen wurden verhaftet, und viele von ihnen in Strafkolonien verbannt. Auch Louise Michel wurde vor Gericht gestellt, trotzte aber ihren Richtern, indem sie die volle Verantwortung für ihr Handeln übernahm und keine Begnadigung ersuchte. Sie wurde nach Neukaledonien vor der Küste Australiens deportiert. Für viele, etwa für Karl Marx und Wladimir Iljitsch Lenin, markierte die Kommune die Geburtsstunde des Kommunismus.

Die Ereignisse von 1871 werden im ersten Teil immer wieder mit den Erfahrungen von Tamara «Tania» Bunke in Verbindung gebracht, die 1967 an der Seite Ernesto «Che» Guevaras als Guerillera im bolivianischen Befreiungskampf aktiv war und bei der Überquerung des Rio Grande aus dem Hinterhalt erschossen wurde.

Am Ende des ersten Teils führt Luigi Nono mit der fiktiven Figur der Mutter, die auf einer Romanfigur von Maxim Gorki basiert, eine der zentralen Figuren des zweiten Teils ein. Sie erscheint mit dem (tröstenden) Wissen, dass die Russischen Revolutionen von 1905 und 1917 die Ideen der Pariser Kommune unter anderen Umständen und zu einer anderen Zeit fortführen werden.

ZWEITER TEIL

Der zweite Teil von «Al gran sole carico d'amore» ist in seiner Struktur fragmentarischer. Im Mittelpunkt stehen hier die Mutter aus Maxim Gorkis gleichnamigen Roman und die Ereignisse um den St. Petersburger Aufstand von 1905. Pawel, der Sohn der Mutter, arbeitet in einer Fabrik. Da ihm sein Lohn gekürzt wurde, fehlt es ihm und seiner Mutter an allen Ecken und Enden. Die Prostituierte Deola, eine Figur aus der Poesie des italienischen Dichters Cesare Pavese, sorgt für lyrischen Einspruch in der trostlosen Gegenwart. Pawel engagiert sich politisch und mobilisiert die Arbeiter gegen den Fabrikdirektor. Durch das Engagement ihres Sohnes wird auch die Mutter zunehmend politisiert. Sie verteilt Flugblätter. Als Pawel getötet wird, führt die Mutter seinen Kampf fort. Genoss_innen im Geiste sind die Kämpfer_innen der Kubanischen Revolution. Neben Zitaten aus

dem Turin der 1950er-Jahre mit den Arbeiterunruhen in den Fiat-Werken verarbeitet Nono u. a. auch O-Töne vietnamesischer Mütter. Das musikalische Aufmarschieren der sogenannten «Unterdrückungsmaschinerie» im Orchester zeugt davon, wie sich die Verhältnisse immer weiter zuspitzen.

Das Libretto von «Al gran sole carico d'amore» mitsamt einer Übersicht über den Aufbau der einzelnen Szenen ist diesem Programmheft beigelegt.

Weitere Informationen zu den historischen Hintergründen des Werks und den handelnden Figuren finden sich in diesem Programmheft ab Seite 34.

EIN GESPENST GEHT UM

Jonathan Stockhammer (Musikalische Leitung) und Sebastian Baumgarten (Inszenierung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

Luigi Nono hat «Al gran sole carico d'amore» nicht als Oper bezeichnet, sondern als «szenische Aktion». Worin liegt der Unterschied?

Jonathan Stockhammer Vielleicht liegt ein Unterschied in der Erwartungshaltung: Von einer Oper erwartet man als Zuschauer_in meist, durchaus mit einer gewissen Passivität, dass einem eine Geschichte erzählt wird, die sich linear entfaltet und eine Entwicklung der Figuren beinhaltet. Nono geht in seiner «szenischen Aktion» vollkommen anders vor. Er montiert unterschiedliche Szenen und Textformen aneinander und lädt sein Publikum zum aktiven Nachdenken ein. Damit sprengt er die Grenzen des Genres ein Stück weit und öffnet die Gattung Oper auch für Menschen, die sich vielleicht nicht in erster Linie als Opernliebhaber_innen definieren, sondern sich z. B. für die inhaltlichen Fragestellungen des Werks interessieren.

Im Mittelpunkt von «Al gran sole carico d'amore» stehen einige Schlüsselereignisse in der Geschichte des Kommunismus. Was kann uns das Werk dreissig Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer und dem Zusammenbruch der Sowjetunion heute noch sagen? Scheint der Kommunismus, wie ihn Karl Marx einst theoretisch formulierte, durch die Praxis nicht widerlegt?

Sebastian Baumgarten Man bewegt sich bei der Beschäftigung mit der Thematik in einer dauerhaften Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis: Schaut man sich an, wie die Theorien von Karl Marx im Kommunismus realisiert wurden, fragt man sich in der Tat, warum man sich heute damit beschäftigen sollte. Geht man aber von der Idee einer kollektiven, gerechten und nicht zentral auf Geld basierenden Gesellschaft aus, sind Marx' Gedanken nach wie vor interessant und in meinen Augen auch sehr aktuell. Vom Standpunkt des Jahres 2019 aus schauen wir allerdings auf eine vollkommen andere ökonomische – und damit auch soziale – Lage in der Gesellschaft als diejenige, die noch Marx und auch Nono vor Augen hatten ...

Jonathan Stockhammer ... aber auch wenn die Verhältnisse heute anders sein mögen als jene, die Nono beschreibt, hat sich an einigen grundlegenden Strukturen meines Erachtens absolut nichts geändert – zum Beispiel an der Existenz einer «Unterdrückungsmaschinerie», wie es in Nonos Partitur heisst. In «Al gran sole carico d'amore» wird an Menschen erinnert, die sich über die Zeiten hinweg aufgelehnt haben gegen diese Maschinerie, die ganz unterschiedliche Formen und Gestalten annehmen kann. Auch heute kämpfen Menschen überall auf der Welt gegen repressive Maschinerien an – nicht nur in autoritär regierten Ländern, sondern auch in westlichen Demokratien wie meinem Heimatland, den USA. Dort konnte man unmittelbar nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 erleben, dass eine solche vermeintlich imaginäre Maschinerie sehr wohl existiert und ihre Zähne zeigen kann: Wer in den Verdacht geriet, der US-Regierung gegenüber kritisch eingestellt zu sein, der wurde nicht selten von der CIA ins Visier genommen und bezichtigt, auf der Seite der Terroristen zu stehen. Ein anderes Beispiel ist für mich die Situation von Afroamerikaner_innen in den USA: Obwohl die Vereinigten Staaten ein sehr multikulturelles Land sind, werden Schwarze dort immer noch massiv diskriminiert. Vierhundert Jahre nach Beginn der Sklaverei in Amerika sind die Strukturen der Sklaverei in unserer modernen kapitalistischen Gesellschaft allgegenwärtig. Solches Unrecht gehört kritisiert und richtiggestellt. Der Kommunismus mag zwar gescheitert sein, aber das macht die Idee des Kommunismus und das Streben nach einer gerechteren Gesellschaft heute nicht weniger relevant.

Wie drückt Nono besagte «Unterdrückungsmaschinerie» musikalisch aus?

Jonathan Stockhammer Die «macchina repressiva», wie Nono sie in der Partitur bezeichnet, kommt im zweiten Teil des Werks an verschiedenen Stellen zum Einsatz, an denen das Orchester allein spielt. Nono verwendet dabei erstaunlich wenig musikalisches Material – meist nur einen Akkord oder ein Cluster von Tönen, der in einer grossen rhythmischen Strenge ständig wiederholt wird. Die «Unterdrückungsmaschinerie» hat etwas Maschinelles, Fabrikhaftes an sich und steht musikalisch im krassen Gegensatz zu den zahlreichen lyrischen, gesungenen Passagen des Werks.

In diesen lyrischen Passagen erheben meist Frauenfiguren ihre Stimme, die an den revolutionären Kämpfen beteiligt waren und die Nono in seinem Werk als Handelnde in den Fokus rückt...

Sebastian Baumgarten ... und dass er das tut, dass er Frauen wieder einen zentralen Platz einräumt in der Geschichte, neben Ernesto «Che» Guevara, neben den aufständischen Kommunisten in Paris, ist zumindest im Musiktheater geradezu revolutionär. Eine Frau wie Tamara Bunke war zwar in der DDR, wo ich aufgewachsen bin, sehr präsent, und zahlreiche Schulen und Kulturhäuser waren nach ihr benannt, aber sowohl sie als auch die Pariser Kommunistin Louise Michel sind eher keine Figuren, die in unserem kollektiven Gedächtnis verankert sind. Ich finde es grossartig, dass Nono diese Frauen wieder aktiviert und in unser Bewusstsein zurückruft – auch, weil es Frauen sind, die sich nicht einfach nur per Wort, per Schrift äussern, sondern die aktiv gekämpft haben und im besten Sinne «gefährliche» Frauen waren. Was ich interessant finde, ist, dass Nono in «Al gran sole carico d'amore» eine inhaltliche Aussage – nämlich die grosse Bedeutung und die Existenz von Frauen im revolutionären Kampf – mit einer ganz modernen Erzählform verknüpft: Nicht nur das, was erzählt wird, sondern auch, wie es erzählt wird, scheint bei Nono mit einem neuen Blick auf «Weiblichkeit» in Verbindung zu stehen...

Diese moderne Erzählform ist nicht zuletzt auch Nonos collagierender Verwendung unterschiedlichster Texte geschuldet – darunter Gedichte, Ausschnitte aus Theaterstücken, historische Zitate...

Sebastian Baumgarten Die Texte, die Nono hier verwendet, weisen keine verbindende Ästhetik auf und sind in sich gebrochen. Mal sind es Texte im Brecht'schen Vorzeigegestus, mal sind es hochprivate, intime Texte. Nono steht hier in der Tradition des epischen Theaters eines Bertolt Brecht oder Erwin Piscator, die die Scheinrealität des Theaters zu durchbrechen versuchten und das Publikum durch harte Brüche zu einer distanzierten, kritischen Betrachtung der Ereignisse auf der Bühne führen wollten. Interessanterweise verwendet Nono auf der musikalischen Ebene nur an wenigen Stellen harte Brüche. Vielmehr versucht er mit seiner Musik, eine grosse Bindungsklammer über das Ganze zu spannen, was eher untypisch für das epische Theater ist. Komponisten wie Kurt Weill, Paul Dessau oder Hanns Eisler

etwa, die ebenfalls in der Tradition des epischen Theaters standen, sind im Musiktheater viel stärker von einer Art Nummernform ausgegangen. Bei Nono hingegen bewirkt die Musik gewissermassen eine Überlappung, ein Ineinanderfließen. Der Gestus, mit dem dies geschieht, hat für mich bisweilen den Charakter einer grossen Geisterbeschwörung – was nicht zuletzt mit dem nahezu permanent präsenten Tonband zusammenhängt. Diese geisterhafte Tonbandstimme, von Nono u. a. aus dokumentarischem Material, aus Geschichtspartikeln sozusagen, erzeugt, ist in meinen Augen ein wichtiger Mitspieler des Abends. Manchmal erscheint es mir fast so, als riefte das Tonband die Geister der Revolution wieder hervor, als befänden wir uns in einer kommunistischen Séance...

Jonathan Stockhammer Ich kann gut nachvollziehen, dass man die Klänge des Tonbands als geisterhafte Klänge verstehen kann. Nono hat seine Tonbänder meist nicht aus elektronischem Material generiert, sondern Stimmen, Klavierklänge, Orchesterinstrumente aufgenommen und dann verfremdet. Vielleicht wirkt das Tonband auch deshalb weniger synthetisch und fremd. Ich finde den Gedanken einer Séance, von der du gesprochen hast, sehr spannend. Indem wir die Geister des Stücks wieder ins Leben rufen und ihre Gedanken und die Beweggründe für ihr Handeln nachvollziehen, haben wir die Möglichkeit, ihre Überzeugungen zu verstehen und ihren Mut zu würdigen. Im Hinblick auf geschichtliche Ereignisse tendieren wir meist dazu, Fakten zu studieren. Diese Fakten nehmen wir als Selbstverständlichkeit hin, denken aber kaum darüber nach, was für die betroffenen Menschen auf dem Spiel stand und warum sie getan haben, was sie taten. Die Begegnung mit den Geistern der Revolution, die «Al gran sole carico d'amore» ermöglicht, gibt mir, bildlich gesprochen, Fleisch auf den Knochen der Geschichte, und auch ich als Nichtkommunist begreife, dass es sich bei den Aufständischen und Revolutionär_innen nicht um mechanische Figuren handelte, sondern um Menschen, die Beweggründe hatten für ihr Handeln. Luigi Nono hat «Al gran sole carico d'amore» mit einer tiefen Empathie und Leidenschaft geschrieben. Je offener man diesem Werk begegnet, desto mehr kann man dadurch empfangen.

«Al gran sole carico d'amore» ist seit seiner Uraufführung 1975 vergleichsweise selten inszeniert worden, zuletzt 2009 bei den Salzburger Festspielen. Was sind einige der Herausforderungen, die das Werk an die Regie stellt?

Sebastian Baumgarten Wir befinden uns ja bis zur Premiere noch in der Arbeit und insofern in der Kampfzone der Auseinandersetzung, aber man steht als Regisseur_in bei «Al gran sole carico d'amore» vor der grundsätzlichen Frage, ob man etwas, das nicht narrativ gedacht ist, doch wieder auf die Narration zurückführt. Das hilft sicherlich dabei, die Rezeption des Abends zu erleichtern, aber es torpediert auch die Konsequenz der neuen Form dieses Werks. Was ich persönlich wichtig finde, ist, dass man versteht, was an welchem Ort zu welchem Zeitpunkt stattgefunden hat, denn erst die Analyse dessen ermöglicht es in meinen Augen, das Vergangene ins Verhältnis zu einer Gegenwart und einer möglichen Zukunft zu setzen. Nono hat die Aufstände, die er in «Al gran sole carico d'amore» thematisiert, mit Bedacht ausgewählt. Er wählt z. B. nicht etwa die Französische Revolution, die eine Revolution des Bürgertums war, sondern ganz bewusst zwei zentrale proletarische, also durch die Arbeiterklasse motivierte Aufstände.

Revolutionen oder aufständische Bewegungen finden, historisch betrachtet, oft dann statt, wenn Krieg herrscht oder ein Krieg gerade verloren wurde – so auch 1871, zur Zeit der Pariser Kommune (der Deutsch-Französische Krieg) und 1905, zur Zeit der ersten Russischen Revolution (der Russisch-Japanische Krieg). Ein Zufall? Wie könnte man sich einen möglichen Zusammenhang erklären?

Sebastian Baumgarten Wenn Menschen Hunger leiden oder wenn deren Grundversorgung nicht gewährleistet ist, wie nach oder während eines Kriegs, scheint eine Nation in sich infrage gestellt: in ihrer Bürokratie, ihrer militärischen Organisation und ihrer Regierungsform – also in ihrer gesamten Leitungsstruktur. Es bedarf einer gewissen Instabilität in einem Land, damit ein System umgestürzt werden kann und Strukturen sich verändern. Wenn alle halb zufrieden sind, wie in den meisten europäischen Ländern, scheint eine Revolution in weiter Ferne. Die Geschichte lehrt uns jedoch, dass sich die Verhältnisse sehr schnell verändern können.

Meist wurden diese Veränderungen mit Gewalt herbeigeführt ...

Sebastian Baumgarten Von heute aus betrachtet, würde man sich natürlich wünschen, dass Revolutionen anders als über Gewalt funktionieren und dass sie nicht auf die Mittel der Gegner_innen zurückgreifen, die man bekämpft. Es gibt Revolutionsmodelle, die ich viel interessanter finde.

Welche zum Beispiel?

Sebastian Baumgarten Wir haben uns im Rahmen der Beschäftigung mit «Al gran sole carico d'amore» intensiv mit den Theorien der Biologin, Wissenschaftsphilosophin und Literaturwissenschaftlerin Donna Haraway auseinandergesetzt, die u. a. über die Notwendigkeit einer Veränderung im Anthropozän schreibt. Anthropozän bezeichnet unser gegenwärtiges Zeitalter, in dem der Mensch (ánthropos) innerhalb eines kurzen, aggressiven Zeitraums zum zentralen Einflussfaktor auf die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse auf der Erde geworden ist und nicht mehr im Einklang mit der Natur lebt, sondern sie radikal ausbeutet. In diesem Zusammenhang wird vielerorts wieder von der Notwendigkeit einer «Revolution» gesprochen. Ich bin der Meinung, dass eine derartige Revolution heute nicht mehr in einer gewaltsamen, schlagartigen Veränderung zu denken ist, sondern dass es genauso revolutionär sein kann, im selbstversöhnlichen Handeln ein Umdenken zu erzeugen. Haraway spricht von einer generationsübergreifenden Verantwortung füreinander – und zwar nicht nur begrenzt auf unsere unmittelbare genetische Verwandtschaft, also auf andere Menschen, sondern erweitert auf alles, was uns umgibt. Haraway fordert, dass die Verantwortlichkeit nicht dort endet, wo der Mensch seine Grenzen für sich abgesteckt hat, etwa gegenüber dem Tier, der Pflanze, gegenüber der Materie insgesamt, sondern dass man die vermeintlichen «Ränder» mitbedenken muss, um sein eigenes Überleben auf Dauer zu sichern. Das sind Ideen, die ich reizvoll finde, wenn ich an die Zukunft denke.

In der Gegenwart jedoch erleben wir überall auf der Welt radikale Abschottungstendenzen sowie das Erstarken faschistischer Ideologien. Wo ist die Linke heute?

Sebastian Baumgarten Eine grosse Gefahr besteht in meinen Augen darin, dass die Rechte in ihren einfachen

Argumenten immer leicht untereinander vereinbar ist. Die Linke hat historisch gesehen ein grosses Talent, sich in lauter kleine Splittergruppen zu unterteilen und so ihre grosse innere Kraft zu zerstören. In meiner Heimat Berlin z. B. werden erbitterte Diskussionen darüber geführt, ob auf den Fussgängerampeln zu viele Ampelmännchen dargestellt sind und nicht genügend Ampelfrauen. Bei allem Respekt für diese Diskussion und dem Bewusstsein für die Notwendigkeit des Kampfs für die Gleichstellung von Mann und Frau glaube ich, dass wir uns wahrscheinlich zu oft in zu ausdifferenzierten Diskussionen aufhalten und die grösseren Zusammenhänge dabei aus den Augen verlieren. Man kann nur daran appellieren, dass die Linke wieder eine gemeinsame Sprache finden muss.

Apropos Sprache: Luigi Nono wurde immer wieder vorgeworfen, dass er Texte so vertont, dass man sie nicht oder kaum verstehen kann – auch bei «Al gran sole carico d'amore». Wollte Nono nicht verstanden werden?

Jonathan Stockhammer Nono war nicht in erster Linie Publizist. Hätte er Propaganda betreiben wollen, die möglichst viele Leute möglichst schnell erreicht, hätte er vielleicht anders geschrieben – aber Nono war ein Künstler. Sein Empfinden, seine Emotionen gaben ihm die Form vor. Und einem Publikum diese Emotionen zu vermitteln, ist in meinen Augen bei Aufführungen von Werken Luigi Nonos das Entscheidende. Ja, die Texte sind wichtig, aber nicht, um sie Wort für Wort zu verstehen, sondern vielleicht eher als ein Strukturelement, wie das Fundament eines Hauses: zwar ist das Fundament der wichtigste Teil eines Gebäudes, aber es ist nicht offen sichtbar.

Nach «Al gran sole carico d'amore», von Nono selbst einmal als ein «Elefant der Mittel» bezeichnet, veränderte sich Nonos musikalisch-textliches Vokabular; er wandte sich vermehrt der Stille und der Innerlichkeit zu. Wie kann man diese Wandlung deuten?

Sebastian Baumgarten Vermutlich war Nono zu der Zeit, in der er «Al gran sole carico d'amore» komponierte, der Auffassung, dass es in der Kunst angesichts der aktuellen politischen Lage einer gewissen Polemik, einer hohen Lautstärke und eines starken Sendungsbewusstseins bedurfte. Vielleicht war er sich auch nicht so stark bewusst, dass es

grosse Widersprüche in der Politik gibt, die nicht so leicht auflösbar sind, und dass selbst die Kraft, die Gutes will, dialektisch gesehen Böses schaffen kann. Nono war nicht nur ein Mitglied der Kommunistischen Partei, sondern er war eben auch ein Freigeist, der sich gegen Unrecht jeglicher Art zur Wehr setzte. Dadurch war er vielen hochrangigen Funktionären auch ein Dorn im Auge. Mein Grossvater war seinerzeit Intendant der Staatsoper Berlin, und «Al gran sole carico d'amore» sollte dort in den 1970er-Jahren aufgeführt werden. Das hat damals aber nicht geklappt – eben auch, weil es den Genoss_innen vermutlich zu gefährlich war, eine Oper über den Kampf gegen eine «Unterdrückungsmaschinerie» zu zeigen. Sprich: Der real existierende Sozialismus muss für Nono in der Praxis eine absolute Erschütterung gewesen sein. Bei vielen Philosoph_innen, Dichter_innen, Maler_innen und eben auch Komponist_innen hatte das Erkennen der Schattenseiten des Kommunismus zur Folge, dass sie anfangen, sich von der Welt ein Stück weit zurückzuziehen, um sich auf einen inneren Kern zu fokussieren. Dieser ist in Nonos späterer «Hörtragödie» «Prometeo» vielleicht mehr spürbar als im «üppigen» «Al gran sole carico d'amore».

«Völker, hört die Signale», heisst es in der «Internationalen». Auf welche Signale sollten wir heute hören, oder anders gefragt: wo steht die Arbeiterklasse im Jahr 2019?

Sebastian Baumgarten Mit der zunehmenden Digitalisierung der Welt sowie der Feilbietung der eigenen Person als sogenannte Ich-AG löst sich der klassische Begriff der Arbeiterklasse immer weiter auf. Dennoch leben Menschen heute nach wie vor in höchst prekären Verhältnissen. Der entscheidende Unterschied zwischen der Arbeiterklasse von einst und derjenigen von heute ist, dass die Arbeiter_innen zur Zeit von Karl Marx noch wussten, wo sie im Maschinenpark des Kapitals, in den Fabriken, den Schraubenschlüssel reinstecken mussten, um das System zum Erliegen zu bringen. Das heutige System ist viel komplexer, und die in prekären Verhältnissen lebende Arbeiterschicht, insbesondere in Asien oder Afrika, hat diese Möglichkeit nicht. Es wird sich zeigen, ob aus ihr eine Kraft hervorgehen kann, die den Widerstand einleitet, allein schon aufgrund der hohen Anzahl von betroffenen Menschen. In den meisten Ländern Europas leben wir seit siebzig Jahren überwiegend

in Frieden und in relativem Wohlstand und wir haben Angst, dass unsere Ruhe zerstört wird. Gleichzeitig gibt es aber eine Notwendigkeit dafür, dass sich Dinge verändern, da ansonsten nur ein Überleben in den westlichen Zentren gesichert ist und andere Gesellschaften zusammenbrechen könnten. Erste Warnzeichen, nicht zuletzt auch die Auswirkungen der Klimakatastrophe, sind bereits deutlich zu vernehmen. Wie diese Veränderungen aussehen könnten, darüber müssen wir gesamtgesellschaftlich viel ernsthafter ins Gespräch miteinander kommen – und zwar nicht nur unter Berücksichtigung etablierter Diskurse. Gerade in unseren Kulturinstitutionen, die zu diesem Zweck ja auch von der öffentlichen Hand (mit-)getragen sind, haben wir die Aufgabe, gängige Diskurse immer wieder kritisch neu zu betrachten und, um mit Donna Haraway zu sprechen, «unruhig zu bleiben» – also auch innerhalb der eigenen Ansichten Unruhe zu stiften. Ich finde es wichtig, dass ein Diskurs, sobald er sich etabliert hat, auch gleich schon wieder kritisiert und angefochten werden darf. Und das geht in meinen Augen heute etwas unter. Wenn wir gleich zu Beginn der Diskussion einer «schönen alten Zeit» nachtrauern, hilft uns dies nicht weiter. Die Vorstellung davon, was Schönheit bedeutet, kann sich im Übrigen auch ändern. Heute mag ein gepflegtes Blumenbeet als Inbegriff von Schönheit gelten, morgen vielleicht eine wild gewachsene Wiese...

Jonathan Stockhammer Wie auch immer Schönheit letztlich definiert wird, es gilt der Satz, der ganz zu Beginn von «Al gran sole carico d'amore» fällt, als eine Art Leitspruch: «Die Schönheit steht der Revolution nicht entgegen.» Es gab und gibt Situationen in der Geschichte – und es wird sie weiter geben –, in denen wir gefordert sind, zu Handelnden zu werden und Dinge aktiv zu verändern. Davon erzählt «Al gran sole carico d'amore». Es wäre das grösste Glück in meinen Augen, wenn dieses Stück nicht mehr gebraucht würde, wenn es ein Verfallsdatum hätte und wir uns an einem utopischen Ort unter der grossen Sonne befänden, an dem es gerecht und liebevoll zugeht. Aber das Schmerzhafte an dem Werk ist, wie relevant es bleibt.



"Il musicista Luigi Nono colta dal fotografo mentre lancia una sedia contro gli agenti di polizia, durante le manifestazioni anti Biennale svoltesi mercoledì pomeriggio a Piazza San Marco."

Der Musiker Luigi Nono, vom Fotografen festgehalten, beim Werfen eines Stuhls auf Polizeibeamte während der Biennale-Proteste, die am Mittwochnachmittag auf dem Markusplatz stattfanden.

«Il Gazzettino», 21.06.1968

DIE NOSTALGIE DER ZUKUNFT

Notizen zu «Al gran sole carico d'amore»



Sprengung des alten Basler Stadttheaters
am 6. August 1975

Am frühen Morgen des 6. August 1975 sprengten die Basler Bürgerinnen und Bürger ihr altes Stadttheater in die Luft. Schön war es gewesen, mit Stuck beladen – doch seine Zeit war gekommen. Man hatte erkannt, dass das alte Theater den Anforderungen kommender Generationen nicht mehr gerecht werden würde und hatte den mutigen Entschluss gefasst, einen Neuanfang

zu wagen. Fast schien es so, als habe der französische Komponist und Revoluzzer Pierre Boulez höchstpersönlich bei der Sprengung Hand angelegt, hatte dieser doch nur wenige Jahre zuvor in einem Interview im Magazin «Der Spiegel» die kühne Forderung geäussert: «Sprengt die Opernhäuser in die Luft!» – ein Aufruf, mit dem er auf Verkrustungen in Musiktheaterbetrieben hingewiesen hatte und auf die Notwendigkeit, nicht nur das Alte zu lieben, sondern für das Neue zu leben.

Im selben Jahr, in dem Basel seinen alten Musentempel in den Theaterhimmel beförderte, kam in Mailand ein Musiktheaterwerk zur Uraufführung, das ebenfalls Sprengkraft bewies. Die Scala hatte das Werk in den politisch aufgeheizten frühen 1970er-Jahren bei einem Komponisten in Auftrag gegeben, der bereits gut zehn Jahre zuvor bei der Musikbiennale Venedig mit einem Musiktheater namens «Intolleranza 1960» für Wirbel und einen handfesten politischen Skandal gesorgt hatte. Dieser Komponist war als «Orpheus von links» bekannt. Sein Name war Luigi Nono.

Orpheus von links

Luigi Nono wird am 29. Januar 1924 als Sprössling einer alten venezianischen Familie in der Lagunenstadt geboren. Sein Grossvater war der bekannte Maler Luigi Nono, seine Grossmutter liebte klassische Musik. Sein Vater, ein Ingenieur, und seine Mutter spielten Klavier und besaßen eine grosse Plattensammlung. Aber Gigi, so der Kosenamen des Jungen, wächst ansonsten nicht in einem besonders musikalischen Haushalt auf. Als Vierzehnjähriger liest er jedoch in den «Musikalischen Haus- und Lebensregeln» von Robert Schumann den Rat: «Hörst Du eine Orgel in einer Kirche spielen, so trete ein und höre.» «Ich entschied mich, ihn in die Praxis umzusetzen, und so fand ich mich des Öfteren in der Markuskirche ein, um die Orgel zu hören», so Luigi Nono später. Die besondere Akustik in der Kirche lässt den kleinen Luigi nicht mehr los. Aber auch sonst wird der Stadtraum Venedigs für ihn nach und nach zu einer klingenden Kulisse: «Ich bin sicher, dass es in Venedig eine ganz besondere Art zu sprechen gibt, und zu hören – auch z. B. die Glocken. Dieser Klang der Glocken mit Hall und Widerhall durchzieht Venedig, durchzieht sein Wasser. Und die verschiedenen Echos, die auch von unten kommen, werden von den Häusern wieder reflektiert, und in das alles kommt plötzlich ein Rhythmus hinein – das ist wirklich ganz besonders und unvergleichlich.»

In der Schule liebt Luigi Physik und Griechisch. Doch seine wahre Leidenschaft gilt längst der Musik. Durch Vermittlung seines Vaters wird Luigi externer Schüler des Komponisten Gian Francesco Malipiero, eine Art «Schutzgott des Musiklebens» der Stadt in den dunklen Tagen der faschistischen «Schwarzhemden». Malipiero führt Nono ein in die Musik u. a. von Claudio Monteverdi, von Giovanni und Andrea Gabrieli, von Béla Bartók. «Mit Malipiero fühlte man sich wie an der Hand genommen und geführt durch die Labyrinth des Denkens und der Erkenntnis und der unterschiedlichen Kulturen», so Nono später.

Als es jedoch darum geht, einen handfesten Beruf zu ergreifen, wünscht Luigis Vater mit Nachdruck, dass der junge Mann Jurisprudenz in Padua studiert – ein Wunsch, dem der Sohn sich beugt. 1946, kurze Zeit nach Ende des Zweiten Weltkriegs, schliesst er sein Studium ab. Im selben Jahr

begegnet Nono einem Menschen, mit dem er zeitlebens in Freundschaft und Kollegialität verbunden bleiben sollte: dem jungen Komponisten Bruno Maderna (1920–1973). Mit Feuereifer nimmt Luigi Nono nun seine musikalischen Studien wieder auf, angeleitet und betreut von Maderna. Vier Jahre lang währte der unterrichtsartige Austausch der beiden, der nicht nur ein intensives Partiturstudium beinhaltete, sondern auch die Lektüre musiktheoretischer Schriften des Mittelalters und der Renaissance. «Es war wie in jenen Werkstätten der Renaissancemaler, aber die Qualität von Brunos Unterricht wäre auch heute revolutionär. Das Wesen dieses Unterrichts bestand in dem, was man als vergleichendes Studium bezeichnen könnte. Man nahm zum Beispiel ein kompositorisches Element, den Rhythmus oder die Dauern, und man schaute sich an, wie es in den verschiedenen Epochen die verschiedenen Komponisten verstanden und gehandhabt haben.»

Folgenreich ist die Begegnung mit dem Dirigenten Hermann Scherchen, den Nono 1948 bei einem Dirigierkurs im Rahmen der Biennale kennenlernt und der zu einer Art geistigem Vater für ihn wird. Scherchen war 1933 als Kommunist von Deutschland in die Sowjetunion geflohen. Malipiero, Nonos ehemaliger Lehrer, ist nicht begeistert von Nonos Faszination für den Kommunisten Scherchen und die Moderne, die dieser repräsentiert, und schwärzt Nono bei dessen Vater als Neutöner und Revoluzzer an, weswegen Nono nun für längere Perioden bei Scherchen in Zürich Unterschlupf sucht. Auch Scherchen erteilt Nono einige wichtige Lektionen: «Es war eine ununterbrochenene Unterweisung, in der er mir all die musikalischen Erfahrungen mitteilte, die er seit 1912 in Berlin gemacht hatte: Uraufführungen von Schönberg und von Webern, von Strawinsky, von Bartók, das kulturelle Leben der Weimarer Republik, des vornazistischen Berlin, und vor allem seine Experimente zur Klangtransformation, die er damals am Radio durchgeführt hatte.»

Darmstadt

Hermann Scherchen war es auch, der Nonos erstes Werk, sein «Opus 1», am 27. August 1950 bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik zur Uraufführung brachte. Bei dem Werk handelte es sich um Nonos «Kanonische

Variationen über die Reihe des «Op. 41» von Schönberg». Diese Zwölftonreihe war von Nono nicht zufällig gewählt: Schönberg hatte sie 1942 für seine «Ode an Napoleon» verwendet. Es war das erste Werk, in dem Schönberg zu den politischen Ereignissen, die ihn ins Exil getrieben hatten, zum Naziterror, kompositorisch Stellung bezogen hatte: «Ich wollte die tiefe Erschütterung der Menschen über all jene Verbrechen zum Ausdruck bringen, die Krieg hervorgerufen. Ich wusste, dass es eine moralische Pflicht der Intellektuellen war, gegen die Tyrannei Stellung zu beziehen.»

Die Uraufführung von Nonos Erstlingswerk gerät zum Skandal. Auf einem Tonbandmitschnitt des Ereignisses ist die Stimme Hermann Scherchens zu hören, der das störende Publikum lautstark als «Schweinebande» beschimpft. Andere wiederum lässt Nonos Werk aufhorchen. Komponistenlegende Edgar Varèse, ebenfalls in Darmstadt anwesend, lädt Nono ein, ihm am darauffolgenden Tag die Partitur vorbeizubringen. Varèse analysiert sie und weist den Sechszwanzigjährigen auf Augenhöhe auf einige kompositorische Probleme des Werks hin. Ein Ritterschlag für den jungen Komponisten.

Darmstadt, seinerzeit das Mekka der Neuen Musik, sollte für Nono auch in den kommenden Jahren ein prägender Ort für seine künstlerische Laufbahn bleiben. Seit Ende der 1940er-Jahre trafen sich hier Komponist_innen aus aller Welt, um sich über neue Entwicklungen in der Musik auszutauschen und gemeinsam nach Wegen in die Zukunft zu suchen. Drei Komponisten traten dabei besonders hervor und sollten auf ganz unterschiedliche Art wegweisend für die Neue Musik werden: neben Luigi Nono waren dies der deutsche Komponist Karlheinz Stockhausen (1928–2007) sowie der eingangs erwähnte Franzose Pierre Boulez (1925–2016). Sie bildeten Anfang der 1950er-Jahre eine Art «heilige Dreifaltigkeit der Neuen Musik. Das war die Zeit, in der man in einem Atemzug von Boulez, Nono und Stockhausen sprechen konnte als einer gemeinsamen Front gegenüber einem hartnäckigen Banausentum, an welchem die Erfahrungen dieses Jahrhunderts offenbar spurlos vorbeigegangen waren» (Helmut Lachenmann).

Doch diese Front begann schon bald zu bröckeln. Es zeigte sich, dass es grundlegende Differenzen zwischen Nono und seinen Kollegen gab, die nicht zuletzt politischer Natur waren. Nach 1945 suchten viele Komponist_innen den radikalen Bruch mit der Vergangenheit, mit jeglicher Tradition. Sie wollten reinen Tisch machen und sehnten sich nach einer Stunde null. Für Nono war dies undenkbar: «In selbstgefälliger, naiver Ahnungslosigkeit ist man nun dabei, das zusammengebrochene europäische Denken von seinem Katzenjammer zu erlösen, indem man ihm die resignierte Apathie des «Es ist ja alles egal» in der gefälligen Form «ICH bin der Raum; ICH bin die Zeit» als moralische Auffrischung vorsetzt und ihm damit erspart, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit stellen zu müssen – einer Verantwortung, die, in der Masse, wie sie heute tatsächlich auf uns lastet, zu gross und lästig geworden ist.»

Nono, der sein politisches Engagement seit 1952 auch durch die Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei Italiens untermauerte, wollte und konnte die Geschichtsvergessenheit seiner Kollegen nicht akzeptieren. Für ihn war dies spätestens nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs unmöglich geworden. Nach einem Besuch der Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau, der ihn tief erschütterte und ihn zu seinem Werk «Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2» (1959) veranlasste, schrieb er in einem Begleittext zu dieser Komposition: «Alle meine Werke gehen immer von einem menschlichen Anreiz aus: ein Ereignis, ein Erlebnis, ein Text unseres Lebens rührt an meinen Instinkt und an mein Gewissen und will von mir, dass ich als Musiker wie als Mensch Zeugnis ablege.»

Das Musiktheater nimmt für ihn dabei immer wieder eine besondere Stellung ein: «Die wenigen Stücke, die sich der Gattung Oper annähern, ohne sich ihrer romantischen Tradition verpflichtet zu fühlen, scheinen Nonos ästhetische wie auch ideologische Interessen und Intentionen jeweils zusammenzufassen» (Lydia Jeschke) – so etwa in seiner «szenischen Aktion» «Intolleranza 1960», die am 13. April 1961 im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt wurde. Nonos erstes Werk für die Opernbühne ist ein flammender Protest gegen Intoleranz und Unterdrückung und die Verletzung der Menschenwürde. Nono verweist darin auf

verschiedene aktuelle und historische Begebenheiten, darunter das Bergwerksunglück 1956 im belgischen Marcinelle, den Befreiungskrieg Algeriens gegen Frankreich und die katastrophale Überschwemmung des Po 1951. Die Uraufführung wird von entrüsteten Zwischenrufen des Publikums begleitet. Während einer Folterszene ertönt der Ruf «Viva la polizia» («Es lebe die Polizei») aus dem Zuschauersaal.

Nonos politischem Glühen tut dies keinen Abbruch. «Nono spricht, und seine Sprache ist Feuer» (Karl Amadeus Hartmann). Er begnügt sich nicht damit, Proteste und Demonstrationen aus der Ferne zu beobachten – er nimmt aktiv an ihnen teil. Es entstehen dabei Tonaufnahmen, die er in einige seiner Stücke integriert. Aufnahmen etwa, die er während der Proteste gegen die Biennale in Venedig aufnimmt, verwendet er u. a. in «Contrappunto dialettico alla mente» (1968) und «Al gran sole carico d'amore» (1975). «Die Proteste gegen die Biennale von 1968 haben eine herausragende Bedeutung, da mit ihnen die Kunstinstitutionen in den Fokus der Arbeiter- und Studentinnenbewegung gerieten. Während der Kunstbiennale wurden in Venedig mehrere Pavillons besetzt, und der italienische Pavillon musste leer eröffnen, da die meisten Künstler ihre Bilder zurückgezogen hatten. Kern der Auseinandersetzung war eine geforderte Erneuerung des Programms, die zu einer stärkeren Repräsentation junger Künstler führen sollte» (Irene Lehmann).

1967 unternimmt Nono eine dreimonatige Reise durch Südamerika, die ihn prägen sollte. Begleitet wird er zeitweise u. a. von dem berühmten chilenischen Liedermacher und Gitarristen Víctor Jara. In Lima (Peru) folgt er einer Einladung, Vorlesungen an der dortigen Universität zu halten. Nono nutzt die Gelegenheit, in seiner ersten Vorlesung die herrschende Militärdiktatur anzuklagen. «Logischerweise wurde am nächsten Tag nicht nur der Kurs abgebrochen, sondern es kam auch die Guardia Civil ins Hotel und brachte mich in den Sexto del Fronton, wo ich Tag und Nacht ins Verhör genommen und bedroht wurde von wütenden Offizieren der Guardia Civil, die von mir verlangten, all das, was ich gesagt hatte, zurückzunehmen. Aber dies waren in Europa öffentlich publizierte Nachrichten gewesen, und ich zitierte «Le Monde» und «L'Unità». Es gab eine sofortige Intervention von Seiten Italiens, und am nächsten Tag wies man

mich aus Peru aus.» Víctor Jara, seine zeitweilige Reisebegleitung, sollte einige Jahre später weniger Glück haben: Nach dem Militärputsch von General Pinochet gegen die Regierung Allende in Chile «vergnügte sich Pinochets Polizei damit, ihm (Jara) die Hände, die Finger zu zertrümmern, bevor sie ihn zusammen mit tausenden Chilenen im Stadion von Santiago umbrachten.»

Der andere 11. September

Der Putsch des chilenischen Militärs unter General Augusto Pinochet gegen die demokratisch gewählte sozialistische Regierung Salvador Allendes am 11. September 1973 stellte für Nono ebenso wie für die Linke insgesamt ein Trauma dar, waren doch grosse Hoffnungen in den demokratischen Sozialismus in Chile gesetzt worden. Vor dem Hintergrund dieses Ereignisses ist auch das Werk «Al gran sole carico d'amore» mit seinem Blick auf gescheiterte Aufstände und Revolutionen zu verstehen, das zu der Zeit entstand.

Al gran sole carico d'amore

Den Kompositionsauftrag zu diesem Werk hatte Nono von der Mailänder Scala bereits 1972 erhalten. Als Glücksfall für Nono und das Werk stellte sich die Zusammenarbeit mit dem russischen Regisseur Juri Ljubimow heraus, mit dem zusammen Nono die Textgrundlage des Werkes erstellte. Wladimiro Dorigo, der Direktor des Theaterfestivals der Biennale, hatte Nono erstmals auf Ljubimow aufmerksam gemacht. «Ljubimow war im Westen total unbekannt und arbeitete in Russland auch praktisch nur in Moskau, im Taganka-Theater – einem Theater mit sechshundert Plätzen, das, offiziell nicht einmal so wichtig, in intellektuellen Kreisen und der internationalen Szene eine unglaubliche Resonanz fand» (Luigi Nono). Wie Nono war auch Ljubimow ein kritischer Geist. «Ich bin ein Gegner von Idolen. Vielleicht, weil es unbequem ist, das Leben eines solchen Menschen wie Puschkin mit dem Verstand zu begreifen, wenn man kniet» (Juri Ljubimow).

Doch die bürokratischen Schwierigkeiten, die einer Zusammenarbeit zwischen Nono und Ljubimow zunächst im Weg standen, erwiesen sich als enorm. Nono berichtet von zermürbenden Gesprächen mit der Kulturministerin Ekaterina Furtseva. «Ich drängte auf Ljubimows Mitarbeit, und diese

gebildete und höchst intelligente, aber auch unflexible Frau schlug mir ständig andere Namen vor. Als ich die Vergeblichkeit meines Drängens einsah, wandte ich mich an Enrico Berlinguer, mit dem mich gegenseitige Achtung und Zuneigung verband. Ich erklärte ihm mein Problem und fragte ihn, ob er mir auf irgendeine Weise helfen könnte.» Der Eingriff des damaligen Generalsekretärs der Kommunistischen Partei Italiens, Enrico Berlinguer, löst das Problem und der Zusammenarbeit mit Ljubimow steht nichts mehr im Weg.

In einem Brief an Ljubimow legt Nono diesem seine konzeptionellen Vorstellungen zu «Al gran sole carico d'amore» dar: «Keine historische Rekonstruktion, sondern Überlagerung verschiedener Elemente, um eine dialektische Beziehung zwischen allem herzustellen, nicht als Resultat, sondern um dem Publikum etwas zu geben, das es in Betracht ziehen, worüber es nachdenken kann, um dann, wenn möglich, besser zu handeln, mit mehr Bewusstsein, mehr Kenntnissen und Analyse.» Teil dieser von Nono erwähnten Überlagerung von Elementen sind auch musikalische Zitate und Anklänge, die Nono in seiner Partitur verwendet. So verwendet Nono etwa musikalische Zitate aus den Revolutions- und Arbeiterliedern «La bandiera rossa» und «Non siam più la Comune di Parigi», aus dem russischen Kampflied «Dubinuschka», aus der «Internationalen». Aber auch Ausschnitte aus eigenen früheren Werken verwebt Nono in «Al gran sole carico d'amore» – Teile etwa aus seinem in den Jahren 1962 bis 1964 verfolgten Projekt «Aus einem italienischen Tagebuch», den Chor «Ein Gespenst geht um in der Welt», der in abgewandelter Form bereits im gleichnamigen Konzertwerk von 1971 eine Rolle spielte, sowie (etwas uminstrumentiert) das «Aufmarschieren der Unterdrückungsmaschinerie» im zweiten Teil von «Al gran sole carico d'amore», das der «Intolleranza 1960» entnommen ist. Darüber hinaus gibt es Entlehnungen aus seinen Werken «La terra e la compagna» (1958) und «Canti di vita e d'amore» (1962) sowie aus dem Tonband für «Non consumiamo Marx» (1969). Aus seinem 1965 geplanten, jedoch nicht realisierten Musiktheaterwerk «Deola e Masino» übernimmt Nono die weibliche Titelfigur und einige Texte.

Bereits im Vorfeld der Uraufführung erhitzen sich die Gemüter derjenigen, die vermuteten, es werde mit «Al gran sole

carico d'amore» eine «manifestazione politica» auf der Opernbühne dargeboten. «Besonders die durch die Zugänglichkeit von Textbuch und Partitur bekannt gewordene Verwendung des kommunistischen Liedes ›Bandiera rossa‹ sorgte für Aufregung, schliesslich entstand das Gerücht, zur Uraufführung sollten rote Fahnen vom Opernhaus wehen. Auch wurden die Kosten der Produktion masslos übertrieben dargestellt. Beides sollte dazu dienen, eine negative Stimmung gegen das Stück zu erzeugen» (Irene Lehmann).

Der grosse Aufschrei blieb aus. Und doch blieb dem Werk der Eingang ins Repertoire seitdem weitestgehend verwehrt. Vor der Schweizer Erstaufführung am Theater Basel erlebte «Al gran sole carico d'amore» seit seiner Uraufführung 1975 in Mailand (Claudio Abbado/Juri Ljubimow) bislang nur sechs Neuinszenierungen, zuletzt vor über einem Jahrzehnt bei den Salzburger Festspielen (davor 1978 Michael Gielen/Jürgen Flimm in Frankfurt, 1982 Michael Luig/Jorge Lavelli in Lyon, 1998 Lothar Zagrosek/Martin Kušej in Stuttgart, 1999 Ingo Metzmacher/Travis Preston in Hamburg, 2004 Johannes Harneit/Peter Konwitschny in Hannover, 2009 Ingo Metzmacher/Katie Mitchell in Salzburg).

Nono selbst wandte sich nach «Al gran sole carico d'amore» vermehrt der Stille, der Innerlichkeit zu. «Leise Musik hört man besser», so meinte er einmal. Es entstehen Werke wie sein Streichquartett «Fragmente – Stille. An Diotima» (1980) und das als «Hörtragödie» bezeichnete Musiktheater «Prometeo» (1984). «Ich hatte mich von Mal zu Mal im wahrsten Sinn des Wortes verliebt in die grosse Tradition des russischen Theaters bis hin zum Taganka, in die Möglichkeit, durch das elektronische Medium dem Klang andere Grenzen zu öffnen, auch in die grossen Themen der Freiheit und der Unterdrückung. Diese Leidenschaften beeinflussten ›Al gran sole carico d'amore‹. Danach empfand ich das Bedürfnis nach einer anderen Verliebtheit. Alle, die damals versuchten, mich in eine Phase der Intimität und des In-sich-Zurückweichens festzuschreiben, waren ziemlich taub und schematisch. ›Al gran sole‹ scheint mir heute noch, mit der Komplexität seiner Themen, wie eine Welle, die riesengross, fast wie ein Seebeben geworden war. Nach dieser Komplexität habe ich die Notwendigkeit gespürt, von vorne anzufangen, wieder zu beginnen zu studieren.»

Zeitlebens begriff sich Nono als Wanderer, getreu einem seiner Leitsprüche: «Wanderer, es gibt nicht den Weg, es gibt nur das Gehen.» Auch in «Al gran sole carico d'amore» steht dieses Gehen im Zentrum. Das Stück hat eine brennende Dringlichkeit, gerade heute, weil es uns vor Augen und vor Ohren führt, dass es Zeiten gibt, die von uns fordern, die von uns verlangen, dass wir Unrecht nicht einfach hinnehmen, sondern uns dagegen zur Wehr setzen müssen. Nono zeigt uns für die Gegenwart, dass es mutige Menschen in der Vergangenheit gegeben hat, die dies getan haben – eine Hoffnung für die Zukunft. Als er einmal von einer Zeitung gefragt wird, was seine Geisteshaltung ausmacht, antwortet er: «Die Nostalgie der Zukunft.» Luigi Nono verstarb am 8. Mai 1990 in Venedig.

Auch wenn sich das Darmstädter Triumvirat von einst nicht zuletzt aufgrund unterschiedlicher Ansichten über die politische, soziale Dimension von Musik auseinandergelebt hatte: der gegenseitige Respekt von Stockhausen, Boulez und Nono füreinander blieb bestehen. Eines seiner späteren Werke widmete Luigi Nono auch Pierre Boulez. Es gehört zur Ironie der Geschichte, dass Pierre Boulez kurz nach den Terroranschlägen des 11. September 2001 im Basler Hotel Les Trois Rois festgenommen und verhört wurde. In einem Schweizer Polizeiarchiv hatten seine Forderungen nach der Sprengung der Opernhäuser die Zeiten überdauert und ihn zum Verdächtigen gemacht.

Pavel B. Jiracek

**Wanderer, deine Spuren sind der Weg
und sonst nichts.**

Wanderer, es gibt keinen Weg.

Weg entsteht im Gehen.

Im Gehen entsteht der Weg.

Und schaust du zurück,

siehst du den Pfad,

den du nie mehr betreten kannst.

Wanderer, es gibt keinen Weg.

Nur eine Kielspur im Meer.

RAUM FÜR DAS NEUE

Janina Audick über ihr Bühnenbild zu «Al gran sole carico d'amore»

In Luigi Nonos «szenischer Aktion» geht es um ein Anliegen, nämlich das Anliegen, ungerechte Gesellschaftsverhältnisse, die über die Zeiten hinweg bestehen, zurechtzurücken. Ich habe versucht, der Oper dafür einen «Möglichkeitsraum» zu erschaffen; einen «Handlungsort», an dem es denkbar ist, etwas Altes zu überwinden und zu etwas «Neuem» aufzubrechen.

Der Spiegelboden markiert dabei eine Art Grenze zwischen den Zeiten und Welten. Gleichzeitig erlaubt er auch den Blick in den Spiegel – und zwar nicht nur im Sinne einer (egozentrischen) Selbstreflexion. Bei der Beschäftigung mit «Al gran sole carico d'amore» war für mich Nonos feministischer Ansatz zentral: ihm ging es um die Sichtbarmachung von Frauen in der Revolution bzw. in der Geschichte überhaupt. Die fragmentierte, scheinbar versunkene Frauenfigur, inspiriert von einem Bauwerk der brutalistischen Nachkriegsarchitektur, bricht ein in die spiegelnde Welt der narzisstischen Elite des sich immer neu zementierenden Patriarchats. Ihr gesenkter Kopf scheint mir von derselben poetischen Melancholie, mit der Tania Bunke in der Oper nach ihrer Präsenz in der Geschichte fragt. Gleichzeitig ist sie ein Gegenstück zu den heroischen Kopfdarstellungen sozialistischer Ikonen wie Marx oder Lenin.

Eine weisse Steinwand richtet sich hinten auf der Bühne wie ein Bollwerk auf. Doch keine auch noch so einschüchternde Wehranlage kann die utopische grosse Sonne, die «da draussen» irgendwo sein muss, abblocken. Allerdings ist die «Unterdrückungsmaschinerie», die Nono im zweiten Teil der Oper musikalisch eindrucksvoll «aufmarschieren» lässt, mächtig. Diese Maschinerie ist eine Bedrohung, die man auf Distanz zu halten versucht, deren Eindringen aber unvermeidbar ist. Bei uns nimmt die Unterdrückungsmaschinerie die Form eines körperlosen Wesens an, das alles auf der Welt niederzudrücken scheint – heute vielleicht der zugespitzte Neoliberalismus, der jegliches Aufbegehren mit Konsumgütern zu ersticken versucht (eine moderne

Variante des Weissbrots, mit dem Thiers die Pariser Kommunard_innen im ersten Teil ruhig stellen möchte)?

Ein Werk wie «Al gran sole carico d'amore» führt uns vor Augen, dass der Kampf für eine gerechtere Welt nicht vorbei ist und vielleicht auch nie vorbei sein wird. Es muss heute in meinen Augen um weit mehr gehen als um die liberale Freiheit zur Selbstoptimierung. Wir können vor der heutigen Unterdrückungsmaschinerie und der Zerstörung unserer Welt nicht länger die Augen verschliessen. Wir können es uns nicht mehr leisten, nur darauf zu warten, dass andere dafür Sorge tragen, dass sich die Dinge zum Positiven wenden. Wir sind diejenigen, auf die wir gewartet haben.



Frauenskulptur von Laurence Rieti in der Wohnsiedlung «La Grande Borne»
(Grigny bei Paris)