

Music & Musical Performance

Issue 4

November 2023

Im Tonfall der Empörung: Luigi Nonos *Intolleranza 1960*

Max Nyffeler

University of New Hampshire, rob.haskins@unh.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/mmp>

Recommended Citation

Nyffeler, Max (2023) "Im Tonfall der Empörung: Luigi Nonos *Intolleranza 1960*," *Music & Musical Performance*: : Iss. 4.

Available at: <https://digitalcommons.fiu.edu/mmp/vol1/iss4/4>

This work is brought to you for free and open access by FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Music & Musical Performance by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

Im Tonfall der Empörung: Luigi Nonos *Intolleranza 1960*

Max Nyffeler

Abstract

Intolleranza 1960, die 1961 im Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführte Oper von Luigi Nono, brach seinerzeit wagemutig mit traditionellen Vorstellungen von Musiktheater. Die Darstellung von körperlicher und institutioneller Gewalt gegen Menschen, die Erweiterung des Bühnenraums durch Lichtprojektionen und Lautsprecherklänge und dazu eine Musik der permanenten Unruhe und des Protestes—all das diente dem Zweck, das Publikum zu einer Parteinahme gegen Unterdrückung und Unrecht zu provozieren. Die Oper sorgte 1961 für einen Skandal, hat sich aber durchgesetzt als ein Werk, das durch Nonos Musik einem Tonfall der Empörung Ausdruck verleiht, in dem sich eine zeitlose menschliche Wahrheit artikuliert.

Keywords: Luigi Nono, Angelo Maria Ripellino, *Intolleranza*, Teatro La Fenice, Oper, Musik und Politik, Italien—20. Jahrhundert

Die Uraufführung am 13. April 1961 im Teatro La Fenice in Venedig hatte den Charakter eines wagemutigen Experiments, denn das Werk stand in Form und Inhalt quer zu allen traditionellen Vorstellungen von Musiktheater. Die Darstellung von körperlicher und institutioneller Gewalt gegen den Menschen, die Erweiterung des Bühnenraums durch Lichtbildprojektionen und Lautsprecherklänge und dazu eine Musik der permanenten Unruhe und des Protests – all das diente dem Zweck, das Publikum zu einer Parteinahme über die Formen von Unrecht und Unterdrückung zu provozieren, die im Werk angeprangert werden. In einer Zeit, in der die kulturtragende Schicht die nur anderthalb Jahrzehnte zurückliegenden Kriegsgräuelp vergehen wollte und sich auch im Theater die gute alte Oper zurückwünschte, sorgte das für einen Skandal. Doch das Werk hat sich durchgesetzt und seine Aktualität bis heute bewahrt. Das ist nicht zuletzt Nonos Musik zu verdanken, in deren Tonfall der Empörung sich eine zeitlose menschliche Wahrheit artikuliert.

Luigi Nono und das Musiktheater

Drei große Musiktheaterwerke hat Luigi Nono geschrieben, und jedes stellt eine Zusammenfassung der vorangegangenen künstlerischen und politischen Erfahrungen dar.

Der hier zu lesende Aufsatz ist ursprünglich im Programmheft der Salzburger Festspiele 2021 veröffentlicht worden. Er ist hier mit Genehmigung des Verfassers elektronisch weitergegeben.

Nyffeler, Max. "Im Tonfall der Empörung: Luigi Nonos *Intolleranza 1960*." *Music & Musical Performance: An International Journal*. Issue 4, article 4 (November 2023): 1–6.

Intolleranza 1960 bringt Szenen der Unterdrückung von der Zeit des Faschismus bis zur Gegenwart auf die Bühne und setzt damit den spektakulären Schlusspunkt hinter Nonos erste Schaffensphase politisch intendierter Kompositionen. *Al gran sole carico d'amore*, uraufgeführt 1975, zieht die Summe aus den politisch radikalen, formal offenen Entwürfen wie *A floresta é jovem e cheja de vida* und *Musica-Manifesto n. 1* sowie den Bekenntnismusiken *Ein Gespenst geht um die Welt* und *Como una ola de fuerza y luz* – Werke, in denen sich Nonos Erfahrungen von den Reisen in das revolutionäre Lateinamerika und in die Sowjetunion niedergeschlagen haben. Und 1984 schließlich *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*: Mit seinem Rückzug in die Sphäre der Reflexion und subjektiven Wahrnehmung – nicht mehr die Gesellschaft, sondern das hörende Bewusstsein sollte nun verändert werden – ist dieses in Form und Inhalt völlig neuartige Stück das Resultat von Nonos Arbeit mit der Live-Elektronik im Freiburger Experimentalstudio und zugleich eine Reaktion auf den Zerfall des sozialistischen Lagers mit dem damit verbundenen Verlust linker Utopien.

In der ein Vierteljahrhundert überspannenden Trilogie spiegelt sich nicht nur ein Stück objektiver Zeitgeschichte und der Aufstieg und Niedergang einer das 20. Jahrhundert prägenden revolutionären Ideologie, die nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal an Attraktivität gewinnen sollte. Sie steht auch für drei perspektivenreiche Versuche, der Gattung Oper nach 1945 durch einen kritischen Wirklichkeitsbezug eine neue Legitimität zu verschaffen. Oder mit anderen Worten: sie vom Kopf auf die Füße zu stellen.

Werk und Wirklichkeit

In *Intolleranza 1960* verortet Nono das Geschehen radikal im Hier und Jetzt, doch macht er das mit dem für ihn typischen Blick auf die Geschichte und dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Er entwirft ein weites Panorama von Krieg und gesellschaftlichen Konflikten, in dem sich Empörung über Nazis, Faschisten und Polizeitrupps aller Art die Waage halten mit der utopischen Hoffnung auf soziale Befreiung. Die Nachrichten aus dem damals tobenden Kolonialkrieg in Algerien sind der Bilderfolge als aktueller Zündstoff beigemischt. Dass das Ganze eine dezidiert antikapitalistische Tendenz aufweist, versteht sich von selbst. Nono, der 1952 in die Kommunistische Partei Italiens eingetreten war und die Schriften über Kultur und Gesellschaft von Antonio Gramsci studiert hatte, konzipierte das Werk als eine Folge von Momentaufnahmen aus dem weltumspannenden Klassenkampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat.

Seit den frühen 1950er-Jahren hatte Nono die Thematik immer wieder umkreist, wobei der Horizont seiner Interessen bis ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichte. Im Gespräch mit Enzo Restagno erinnert er sich 1987 an die Begeisterung, welche die Begegnung mit den Werken aus der kulturellen Aufbruchzeit im Russland der frühen 1920er-Jahre in ihm auslöste, und es fallen Namen wie Wladimir Majakowski, Wladimir Tatlin, Dsiga Wertow, Sergej Eisenstein, Wsewolod Meyerhold und Kasimir Malewitsch. Durch die Lektüre eines Buchs von Angelo Maria Ripellino über Majakowski und das russische Avantgardetheater

nahmen die Pläne für sein erstes Bühnenwerk schließlich konkrete Gestalt an. Was ihm vorschwebte, war ein „Raumtheater nach Meyerhold und Piscator“. Ripellino schrieb ihm dazu ein Libretto, doch Nono veränderte den Text stark und mischte ihn mit anderen Quellen. Das Bühnenstück nannte er schließlich *Intolleranza 1960* mit dem Untertitel: *Azione scenica in due tempi da un'idea di Angelo Maria Ripellino* (Szenische Handlung in zwei Teilen nach einer Idee von Angelo Maria Ripellino).

Eine Reise durch die menschliche Hölle

Das Arnold Schönberg postum gewidmete Werk besteht aus einer Folge von insgesamt elf Szenen. Den Rahmen bilden zwei A-cappella-Chorsätze. Zu Beginn singt der in vier Gruppen räumlich aufgeteilte Chor als warnenden Appell einen Gedichttext von Ripellino: „Leben heißt wach bleiben“. Den nachdenklichen Schluss bildet die letzte Strophe von Bertolt Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*. In die Bilderfolge mit revolutionären Situationen eingearbeitet ist die Geschichte eines anonymen Arbeitsemigranten, damals „Gastarbeiter“ genannt. Dieser Auswanderer macht im Laufe des Stücks einen Bewusstseinsprozess vom passiv unter den Verhältnissen Leidenden zum Teilnehmer an revolutionären Aktionen durch.

Zu Beginn sieht man ihn in seinem Bergarbeiterdorf in der Fremde. Er folgt seinem inneren Ruf nach der Heimat, verabschiedet sich von seiner Geliebten und kommt in eine Stadt, wo er in eine antifaschistische Demonstration gerät, verhaftet und gefoltert wird. Dann trifft man ihn in einem Konzentrationslager, aus dem er zusammen mit einem algerischen Gefangenen fliehen kann. Seine Sehnsucht nach der Heimat verwandelt sich nun in einen starken Freiheitswillen. Mit dem „Chor der Algerier und Auswanderer“, dessen aktivistischer Text „Schlagt auf den Plätzen das Gestampfe des Aufstandes!“ auf Majakowski zurückgeht, endet der erste Teil. Im zweiten Teil trifft der Emigrant auf die kampferprobte „Gefährzurtin“, die ihm ihre Liebe in Form von solidarischer Zuneigung schenkt – ein Gegenbild zu der von individualistischen Gefühlen geleiteten Geliebten des ersten Teils. Die beiden widerstehen den Verführungen durch Indoktrination, Fanatismus und Rassismus, doch als sie in Sichtweite des Heimatdorfs des Auswanderers sind, erleiden sie als letzte Prüfung eine sintflutartige Überschwemmung. Das Ende bleibt somit offen.

Mit dieser allegorischen Darstellung eines menschengemachten Weltuntergangs endet die qualvolle Wanderung des namenlosen Emigranten; sie besitzt in ihrer Düsternis die Züge einer säkular gewendeten Dante'schen Höllenreise und lässt das Paradies einer postrevolutionären Gesellschaft nur als schwache Utopie am Horizont erscheinen. Mit Brechts Zeilen – „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut [. . .] gedenkt unser mit Nachsicht.“ – setzt der Chor den Schlusspunkt hinter das von Brüchen und Ausbrüchen, mächtigen Kulminationspunkten und tiefen Abstürzen gezeichnete musikalisch-szenische Geschehen.

Ein Schnittpunkt der Avantgardetraditionen

In der konstruktivistischen Anlage von *Intolleranza 1960* treffen die unterschiedlichsten Traditionslinien aufeinander. Der Einfluss des politischen Revuetheaters von Erwin Piscator zeigt sich in der Montage von akustischen und visuellen Elementen mitsamt Dokumentationsmaterialien sowie in der Öffnung der Guckkastenbühne mit dem Ziel einer direkten Ansprache an das Publikum. In der Idee einer Einheit von politischer und ästhetischer Avantgarde schimmert das Denken des sowjetischen Theatermanns Meyerhold durch; die Lichtprojektionen brachte Josef Svoboda vom seinerzeit berühmten Prager Theater *Laterna magika* mit nach Venedig. Die Erweiterung des akustischen Raums durch das mehrkanalige Lautsprechersystem – bei der Uraufführung wurden die extrem schweren Chorpartien vorproduziert und über Tonband zugespield – hat ihre Wurzeln in der venezianischen Mehrchörigkeit um 1600, die der junge Nono im Studium bei Gian Francesco Malipiero und Bruno Maderna kennengelernt hatte. Anregungen für die chorischen Massenszenen erhielt Nono zweifellos auch durch Schönbergs *Oper Moses und Aron*; deren konzertante Uraufführung hatte er 1954 in Hamburg erlebt und dabei Schönbergs Tochter Nuria kennengelernt, die er ein Jahr später heiraten sollte.

Die Konstruktion der heterogenen szenisch-räumlichen Elemente korrespondiert mit der Textstruktur. In die ausgewählten Fragmente aus Ripellinos Libretto arbeitete Nono Sprachbilder und Zitate aus anderen Quellen ein. Sie stammen von Paul Éluard und Jean-Paul Sartre, von Brecht und Majakowski, vom linksgerichteten Kulturpolitiker Julius Fučík, der 1943 von Roland Freislers Volksgerichtshof zum Tod verurteilt und hingerichtet wurde, und vom kommunistischen Journalisten und Algerienkämpfer Henri Alleg sowie von Slogans bei Demonstrationen. All diese Verfahren waren, wie die hyperexpressive Musik, nur auf einen Zweck ausgerichtet: den Zuschauer mit der dargestellten harten Realität so zu konfrontieren, dass er der Wahrheit nicht ausweichen konnte – letztlich: das Werk als Anklage und Aufforderung an das Publikum, Partei für die Entrechteten zu ergreifen. Als eine Art Leitgedanke steht dabei im Hintergrund Sartres existenzialistische Idee von Freiheit: Freiheit nicht als Zustand, sondern als Willensleistung und basierend auf einer persönlichen Entscheidung des Individuums zum Widerstand. In der Folterszene, der fünften Szene des ersten Teils, erklingt aus dem Lautsprecher ein Zitat Sartres: „Zu keiner Zeit war der Wille, frei zu sein, bewusster und stärker. Zu keiner Zeit war die Unterdrückung gewalttätiger und besser ausgerüstet.“

Die Grundfrage der politischen Ästhetik

Intolleranza 1960 stellt den gewagten Versuch dar, Ästhetik und Politik, Kunst und Leben auf hohem Niveau zur Einheit zu zwingen. Nono war sich bewusst, dass politisch korrekte Parolen und gerechte Empörung allein noch keine Garantien für künstlerisches Gelingen sind. „Die ideologische Thematik dieser Materialien“, schrieb er 1962 in seinen analytischen Bemerkungen zum Werk, „bringt als solche noch keine szenisch-musikalische Gültigkeit mit sich, noch zwingt sie diese auf, aber sie gibt dem künstlerischen Bewusstsein im

gegenwärtigen Engagement Stoff; das Engagement erfüllt sich in ihrer Verarbeitung und im technisch-expressiven Ergebnis.“

Das Problem der Verarbeitung, ein Knackpunkt für jedes politisch engagierte Kunstwerk, wird von Nono indes auf überzeugende Weise gelöst. Für die Komposition griff er auf Verfahren der seriellen Technik zurück, die er Anfang der 1950er-Jahre bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik kennengelernt hatte. Doch als undogmatischer Denker vermied er jede starre Systematik, die künstlerische Freiheit ging ihm vor. In *Intolleranza 1960* passte er die seriellen Prinzipien den dramaturgischen Erfordernissen an. Kompromisse im Sinne einer leichteren Konsumierbarkeit der politischen Botschaft ging er nicht ein, vielmehr setzte er das monströse Geschehen in Klänge von größter Sperrigkeit um.

Basismaterial der Komposition ist eine Reihe, die Nono schon 1955 im Instrumentalwerk *Incontri* verwendet hatte. Er isolierte aus der Reihe einzelne Segmente, um mit deren Intervallkonstellationen bestimmte Situationen und Personen zu charakterisieren, in linearer Form etwa zur Gestaltung der Singstimmen, als Akkordblöcke zur Strukturierung der Chortutti oder ganzer Szenen. Diese Mischung aus Strenge und Flexibilität bildet zusammen mit der breiten Klangpalette des groß besetzten Orchesters die Basis für eine Musiksprache, die mit geschärfter Diktion, räumlicher Tiefenwirkung und einer enorm wandlungsfähigen Ausdruckskraft dem Werk seine charakteristische Farbe verleiht.

Ein Experiment mit ungewissem Ausgang

Mit *Intolleranza 1960* betrat Luigi Nono musiktheatralisches Neuland, und die Radikalität, mit der er sich von den überkommenen Vorstellungen von Musiktheater löste, nötigt bis heute Respekt ab. Wie das Endprodukt aussehen würde, wusste zu Beginn der Probenarbeit niemand, und auch dem Komponisten war wohl noch nicht ganz klar, wie sich die einzelnen Elemente des komplexen Ganzen, das nur in seinem Kopf vorhanden war, auf der Bühne schließlich zusammenfügen würden. Die Einstudierung hatte den Charme eines Experiments mit ungewissem Ausgang.

Authentische Auskunft über die aufregenden Wochen, die der Uraufführung am 13. April 1961 im Teatro La Fenice in Venedig vorausgingen, liefern die Tagebuchaufzeichnungen der Mezzosopranistin Carla Henius, die damals die Rolle der „Frau“ sang. Zweieinhalb Wochen vor der Premiere reist sie mit der druckfrischen Solostimme in den Händen nach Venedig, ohne zu wissen, was sie erwartet. Die Mitwirkenden kommen aus ganz Europa: aus Prag der Regisseur Václav Kašlík und der Bühnenbildner Josef Svoboda, aus Triest der Korrepetitor, aus Bulgarien der Tenor und aus Berlin die junge Hochschulabsolventin Catherine Gayer, Sopranistin. Die Chöre werden in Mailand auf Tonband aufgenommen, die zugehörigen Massenszenen von Statisten und Balletttänzern dargestellt. Das BBC-Orchester probt unter Bruno Madernas Leitung in London und kommt erst zur Hauptprobe nach Venedig. Während der Proben tritt mit dem Venezianer

Maler Emilio Vedova plötzlich ein neuer Bühnenbildner in Erscheinung. Carla Henius notiert sich: „So ist hier alles: ein unglaubliches Gemisch von wirklichen Begabungen, Ideen, praktischen Kniffen, handwerklicher Fixigkeit, Dilettantismus und Improvisation.“ Doch von Nonos „berserkerhafter Arbeitswut“, so Henius, ließen sich alle anstecken: „Es war die reine Lust!“

Die Premiere verlief in einer politisch angespannten Atmosphäre. Das Werk war in der italienischen Öffentlichkeit vorab als linkes Machwerk verteufelt worden, das die ehrwürdige Operntradition verhöhnen und kommunistische Propaganda verbreiten würde. Für die Premiere hatten faschistische Gruppen Störaktionen angekündigt, und tatsächlich stand die Uraufführung einige Male kurz vor dem Abbruch. Einen Höhepunkt schildert Henius in ihrem Tagebuch: „Die Faschisten machen organisierten Skandal – einige werden von der Polizei verhaftet, als sie in ihren Logen grad riefen: ‚Viva la polizia!‘“ Am Schluss siegten die Bravo-Rufer über die Störenfriede und Nono wurde auf den Schultern der Ensemblemitglieder über die Bühne getragen.

Was ist von all diesen Aufgeregtheiten geblieben? Erweist sich die zeitliche Fixierung auf das Jahr 1960 – damals ein Zeichen für den Kairos, den glücklichen Moment, in dem das Werk seine volle Wirkung entfalten konnte – heute als Hemmschuh der Rezeption? Zweifellos hat sich seit 60 Jahren die Welt tiefgreifend gewandelt; Theaterskandale sind zum Exotikum geworden und der Sieg des Sozialismus ist erst einmal vertagt. Betrachtet man aber die Welt unter einem etwas weiteren Gesichtswinkel, so zeigt sich die zeitlose Wahrheit von Nonos Musik. Ihr Kennzeichen ist der Tonfall der Empörung über die unausrottbare Gewalt, die dem Menschen tagtäglich vor aller Augen angetan wird.