

Revolution – Produktion – Live

Dry Cleaned Revolution

Katie Mitchells Produktion *Al Gran Sole Carico D'Amore*

Die Frauen der Revolution hebeln die Dielen in ihren Küchen auf, wo sie Flugblätter oder gefärbte rote Tücher als Revolutionsmaterial verstecken. Louise Michel hantiert mit einer Pistole. So wird **Revolution** gemacht. Sie schneiden ihre Haare ab und spielen effektiv mit Schießpulver, das auflodernd in die Haushaltskerzenflamme gestreut wird. Sie schreiben revolutionäre Sätze mit Feder und Tinte oder der Schreibmaschine. Sie verletzen sich an dramatisch flackernden und dann zerspringenden Glühbirnen. SciFi lässt grüßen. Blut im Waschbecken. Nahaufnahme. Sie ziehen nervös an einer Zigarette. Sie ...



Nichts bleibt verborgen, alles wird sichtbar in dieser **Produktion**. Im Trafo-Gebäude des Kraftwerks Mitte produziert Katie Mitchell zu Luigi Nonos *Azione scenica Al Gran Sole Carico D'Amore* einen unablässigen Bilderstrom. Das ist faszinierend. Es beschäftigt das Auge, stellt sich, die Musik bebildern, gegen diese und behauptet in Großkino-Bildqualität mit Schraffierungseffekt, dass Revolutions- wie Produktionsprozesse auf diese Weise sichtbar (und verständlich) werden.



Doch, man sollte sich rechtzeitig Karten für die nächste Aufführungsserie von *Al Gran Sole Carico D'Amore* im Kraftwerk Mitte sichern. - Nein, man muss nicht jede Sekunde des **Bilderstroms** gesehen haben. Empfehlenswert ist vielmehr, gelegentlich die Augen zu schließen, um die unerhört gute Staatskapelle Berlin unter Ingo Metzmacher, die exquisiten Solisten und den verehrungswürdigen Chor der Staatsoper zu hören. Denn genau darin liegt das Unglück der „Produktion“ (Katie Mitchell), dass der mehrdimensionale Bilderstrom Nonos Komposition gnadenlos als Bildlieferanten ausbeutet.



Ausbeutung ist bekanntlich eines der theoretischen Grundprobleme des Kapitalismus, das durch den Kommunismus zu lösen versucht wird. Die Ausbeutung des Arbeiters ist des Kapitalisten Gewinn. Mit Maxim Gorki formuliert:

Armut, Hunger und Krankheit, das ist es, was die Menschen von ihrer Arbeit haben. Alles ist gegen uns – wir bringen unser ganzes Leben Tag für Tag bei der Arbeit zu, immer im Schmutz, immer hintergangen. Die Früchte unserer Arbeit aber genießen andere und überfressen sich daran. Man hält uns wie Hunde an der Kette in Unwissenheit – wir wissen ja nichts! – und in Furcht – wir haben vor allem Angst! Nacht ist unser Leben, dunkle Nacht!

So sagt es die Mutter in einer Schlüsselszene des „halb dokumentarischen Romans“ *Die Mutter* von Maxim Gorki. *Die Mutter* erzählt von der gescheiterten, russischen Revolution von 1905. Maxim Gorki (1868-1936) schrieb seinen Roman in den Jahren 1906/7.



Die zitierten Sätze sind Schlüsselsätze insofern die Reaktionen der Arbeiter und der Gendarmen auf sie zu einer blutigen Konfrontation als revolutionärer Situation führen werden. Für einen Ansatz zur **Durcharbeitung** der Komposition von Luigi Nono (1974) wie der Inszenierung von Katie Mitchell ist es lohnenswert, das vom Komponisten verarbeitete Textmaterial und dessen musikalische Transformation im Verhältnis zur Bühnenproduktion zu stellen. Woran arbeitete Nono? Und was macht Katie Mitchell daraus? Wie verhält es sich mit der Darstellung von Revolution?



Erwähnenswert ist beispielweise, dass gerade die zitierte Formulierung als **Text** im Stück nicht (!) vorkommt. Stattdessen hat Nono die unmittelbar vorausgehende Rede der Mutter zitierend im zweiten Teil seiner *Azione scenica* verarbeitet:

Ihr habt meinen Sohn getötet, weil er allen die Wahrheit bringen wollte. Ihr haltet die Wahrheit nicht auf mit blutigen Händen. Wacht auf und werdet euch eurer selbst bewusst, sonst ereilt euch der Tod ohne Söhne.

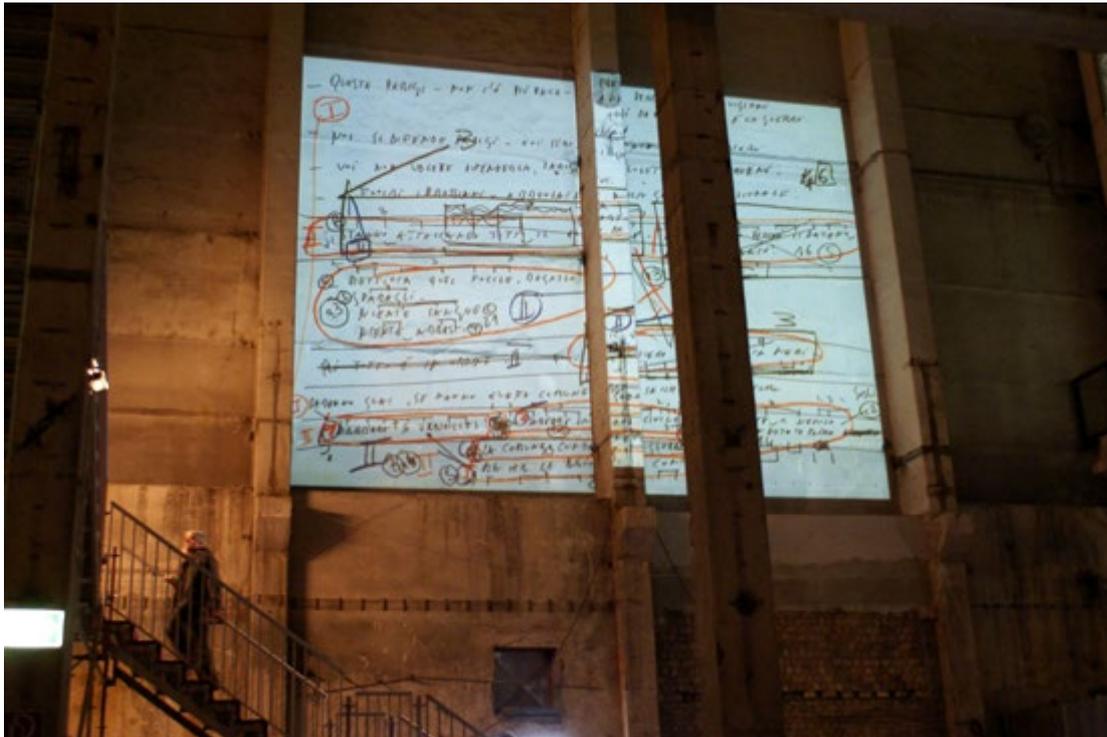
Dieses Zitat ist allerdings eine dramatische Bearbeitung des Romans durch Bertold Brecht zum „Lehrstück“ *Die Mutter. Das Leben der Revolutionärin Pelagea Wlassowa aus Twer*, das am 31. Januar 1932 mit Helene Weigel in der Titelrolle im Berliner Komödienhaus am Schiffbauerdamm uraufgeführt wurde.



Gegenüber dem ersten Zitat, mit dem das Problem der Ausbeutung zur Sprache gebracht wird, hat bei Brecht eine Verschiebung stattgefunden. In der quasi-revolutionären Situation Anfang 1932 in Deutschland wird das Problem zum **Appell**: „Wacht auf und werdet euch eurer selbst bewusst, sonst ereilt euch der Tod ohne Söhne.“ Der appellative Wachruf wird nun auf der Ebene eines Sich-selbst-bewusst-werdens in der Verschränkung mit der Drohung eines durchaus problematischen Verlusts der Söhne, der das Selbst als Mutter betrifft, formuliert. Was mit dem Appell angestoßen werden soll, ist vor allem eine Aktion.



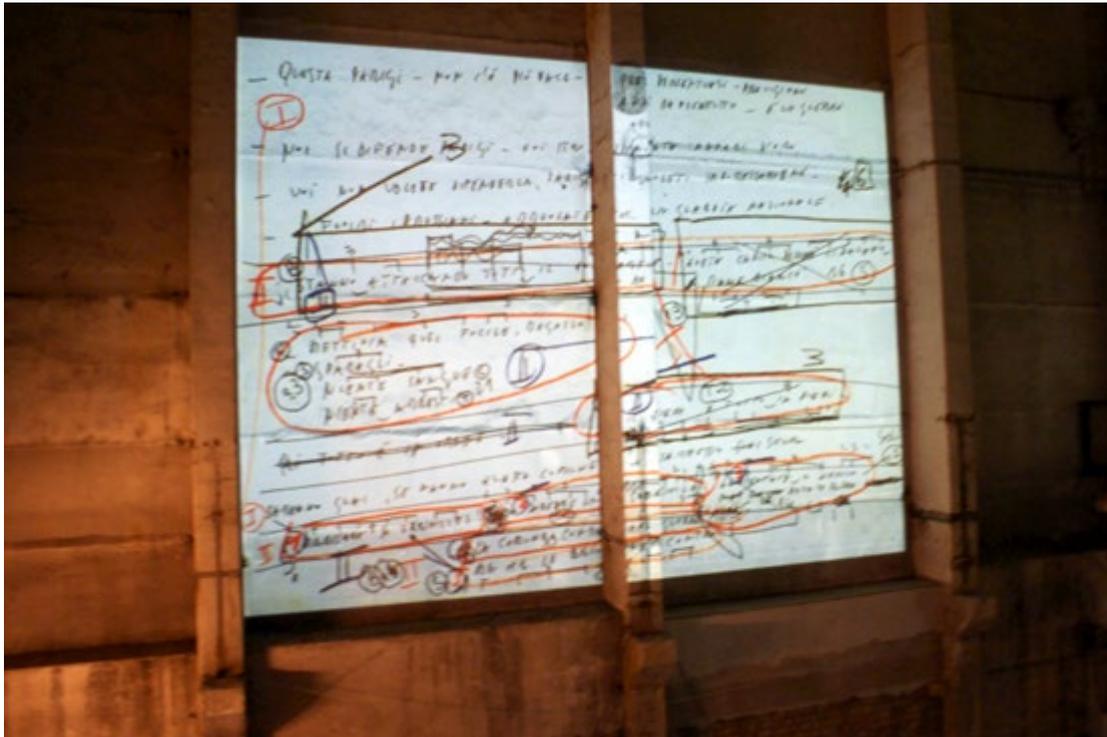
Die Gegenüberstellung des narrativen Textes bei Gorki im Modus eines Sozialistischen Realismus mit dem dramatischen Appell zur **Aktion** - *Azione scenica* - wird die Revolution gerade nicht erzählt und in ihren teilweise chrono- wie mikrologischen Handlungsabläufen – *Ruhiger und fester geworden, nahm sie sich aufs äußerste zusammen; sie fühlte, wie der erwachte Stolz in ihr wuchs, die unterdrückte Freude wieder entbrannte, und sie riß die zusammengepackten Blätter aus dem Koffer, verteilte sie nach rechts und links an geschwinde, gierige Hände ...* (Gorki) – durch Attribute – ruhiger, fester, Stolz, Freude, gierig - emotional ausgekleidet. Das Selbst-bewusstsein werden als Aktion zur Aktion dagegen wird von Brecht allein als Prozess formuliert.



Im Bilderstrom von Katie Mitchell, der nun Aktion attributierend als Handlung vorführt, erinnern viele Momente an den **Sozialistischen Realismus**, der von Maxim Gorkis Roman ausgehend in den 30er Jahren bereits kanonisiert wird. Die Geste im Sozialistischen Realismus folgt einem Kanon. Jenseits der kanonisierten Gesten herrscht der Verdacht des Abwechslertums. Wie den Handlungen der Mutter bei Gorki wird den Gesten ein Gefühlsinventar zugeschrieben, attribuiert. Brecht misstraut diesem narrativen Gefühlsinventar auch. Nono vermeidet unter anderem den Modus der Melodie, der in der Musik häufig mit dem Gefühl in Verbindung gebracht wird, weshalb die Kompositionen des Sozialistischen Realismus regelmäßig mit der Musik der Romanik verglichen wird. Stattdessen komponiert Nono in Schichtungen und Intervallen und reißt die Geschlossenheit der Melodie damit auf. Diese kompositorischen Verfahren laufen einem Sozialistischen Realismus entgegen.



An der Konstellation der Texte *Der Mutter* von Maxim Gorki und Bertold Brecht lässt sich eine Verschiebung beobachten, die nicht zuletzt dem historischen Produktionsprozess *Der Mutter* in Berlin geschuldet ist. Die Figur der **Mutter** und der Revolution war in Berlin unweit des Uraufführungsortes bereits seit dem Jahr 1927 von Josef Goebbels im Saal des Kriegsvereinshauses in der Chausseestraße im Arbeiter- und Industriestandort Berlin-Wedding lautstark und effektiv vereinnahmt worden. Die Ausschreitungen während der Kundgebung am 4. Mai 1927 führten durch die rassistische Propaganda der NSDAP 1932 zur Absetzung des Berliner Polizeipräsidenten Bernhard Weiß (1880-1951). Und am 12. September 1931 hatten bereits SA-Leute zum Jüdischen Neujahrsfest das „Kurfürstendamm-Program“ veranstaltet.



Ferner soll an die Formulierung der **Mutter der Revolution** erinnert werden. Selbst oder gerade in jüngerer Zeit kam es zu einer wiederholten Titulierung von an Revolutionen beteiligten Frauen als Mutter der Revolution: Bärbel Bohley († 65): Die Mutter der Revolution ist tot (Bild.de, 11.09.2010), Die Mutter der Revolution (Berliner Zeitung, 30.03.2011), Danuta, die Mutter der Revolution (DIE ZEIT, 13.12.2011). Diese quasi google-generierte Auswahl von unterschiedlichen Müttern der Revolution aus Deutschland, Jemen und Polen gibt einen Wink auf die mächtige, imaginäre Verschränkung von der Frau als Mutter und der Revolution. Allerdings handelt es sich hierbei um 3 historisch erfolgreiche Revolutionen, während bei Luigi Nono die Frauen bzw. Mütter in gescheiterten Revolutionen involviert waren.



Die **Frage des Scheiterns** oder des Glückens einer Revolution hat für Luigi Nono anscheinend bei der Auswahl der Texte eine Rolle gespielt. Man kann es vielleicht sogar so formulieren, dass die namentlich genannten Frauen, Louise Michel und Tania Bunke, denen der erste Teil des Musiktheaters gewidmet ist, deshalb besondere Beachtung finden, weil die historischen Revolutionen nicht glückten. Celia Sánchez (1920-1980) und Haydée Santamaria (1922-1980), die im zweiten Teil knapp zitiert werden, sind dagegen zwei Frauen der geglückten Revolution in Kuba. Sie bzw. ihre Texte werden von Luigi Nono anders behandelt.



Louise Michel (1830-1905) und Tania Bunke (1937-1967) werden auf andere Weise zitiert und in der **Komposition** bearbeitet als die anderen Frauen. Das ist insofern nicht unwichtig, als Katie Mitchell die fiktiven und die historischen Frauenfiguren ästhetisch gleich in Szene setzt. Wo Nono in der Komposition beispielsweise in den vier Sopranstimmen, die die Zitate von Louise Michel und Tania Bunke singen, bzw. musikalisch aus einer Subjektposition herausnehmen, führt Mitchell qua Bild in eine Subjektlogik (zurück). Hierbei geht es weniger um eine Frage der „Werktreue“ als vielmehr um eine Art Rückfall im Produktionsprozess. Nono komponiert im Modus eines fragmentarischen Zusammensetzens. Mitchell erzählt chrono- und subjektlogisch.



Die imaginäre Subjektlogik erfasst bei Mitchell gar die Darstellung des Schreibens der zitierten Sätze. Michel (Susan Bickley) und Bunke (Julia Wieninger) schreiben als **Schauspielerinnen** die Sätze, die die Soprane I-IV - Elin Rombo, Silk Evers, Tanja Andrijic, Hendrickje Van Kerkhove, Virpi Räisänen - singen. Das Auseinanderklaffen der Stimme, die den Satz schrieb, in vier Stimmen, die singen, wird über die Schauspielerinnen im Bild so zusammengefasst, dass die Zitate aus dem autobiographischen Text Louise Michels und aus Briefen von Tanja Bunke der Musik konzeptionell entgegenlaufen. Vorgespielt wird, wie die hochpoetischen Zitate, die gerade den Modus der Aussagen unterlaufen, geschrieben werden. - Es könnte einem die Schamesröte ins Gesicht treiben.



Die **Schreibszene** erscheint auf der ästhetisch präparierten Kino-Wand quasi synchron zur Musik in Halbtotaler und in Nahaufnahme. Das ist fast ein Schock. Mitchell allerdings führt zugleich auf der Bühne vor, wie der Wechsel zwischen Halbtotaler und Nahaufnahme zustande kommt. Sekunden genau mit der Musik übereinstimmend schreibt nämlich eine „Assistentin“ den Satz synchron. Was auf der Bildwand als Kontinuität des Films synchron zur Musik erscheint, wird so in seinem technisch aufgelösten Produktionsprozess quasi überprüfbar. Es schreiben zwei Frauen den Satz. Doch im Bild wird die Illusion einer Schreibenden im totalisierenden Wechsel von Halbtotaler und Nahaufnahme erzeugt. Gleichzeitig wird durch die schnittechnische Montage behauptet, dass man nun sehen könne, wie Michel und Bunke die Formulierungen gedichtet, produziert hätten.



Die Produktion der sozusagen vorgeführten Produktion der Bilder könnte durchaus interessant sein. Der Zuschauer wird als **Zeuge** eines Produktionsprozesses aufgerufen. Dieser quasi entlarvende Gestus des Produktionsprozesses von Kino ist mit Sicherheit der spannendste, aber auch schwierigste Moment der Produktion. Denn der Produktionsprozess wird gerade nicht in seiner Produktion vorgeführt, sondern er wird als hoch ausgetüftelter, fertiger Prozess von Produktion wiederholt. Das ist handwerklich brillant – Live-Kamera Sebastian Pircher/Krzysztof Honowski, Director of Photography Leo Warner for 59 Productions – doch es bleibt ganz und gar in der Live-Logik des Fernsehens.



Es reicht nicht, nur das **Live** des Bilderstroms von Katie Mitchell in seiner Filmstudio-Ästhetik zu kritisieren. Vielmehr muss man sehr genau hinschauen, um zu sehen, was behauptet wird. Es geht um das Imaginäre des Live, das in der Produktion als Wahrheit installiert wird. Gleichzeitig ist alles Kulisse und Wahrheit. Die Kulisse steht im Dienst der Wahrheit. Zugeschnitten auf Louise Michel, Tania Bunke, Russische Mutter, Deola und Turiner Mutter. Die Gänge, Aktionen, Zooms, Schwenks, Schnitte, Einstellungsgrößen sind gerade in einem Produktionsprozess entstanden, der (nicht) live vorgeführt wird. Vorgeführt wird stattdessen die abgeschlossene Produktion im festgelegten Schema des Live, denn sonst könnte das Live überhaupt nicht funktionieren.



Von Luigi Nono ist die Formulierung überliefert, dass „ein Ereignis, ein Erlebnis, ein Text unseres Lebens ... an meinem Instinkt rühr(e) und an mein Gewissen und will von mir, dass ich als Musiker wie als Mensch Zeugnis ablege“.i[1] Es geht darum ein **Zeugnis** abzulegen. Die Frage des Zeugnisses und Zeugen bei Luigi Nono ist nicht nur mit dem Kommunismus und der Revolution verknüpft, sondern mit seinem Besuch des Konzentrationslagers Auschwitz 1958/59. Das Zeugnis des Besuches wird die Komposition *Diario polacco '58*. Deshalb kommt der Frage des Zeugnisses für die Komposition von *Al gran sole carico d'amore* eine besondere Wichtigkeit zu.



Foto: Monika Rittershaus

In der Komposition spielt das **Tonband** als Zeugnis eine wichtige Rolle. Es kommt bereits im Vorspiel zusammen mit dem Orchester zum Einsatz. Das Tonband als Bestandteil der Komposition (Klangregie André Richard) nimmt eine Zeugnisfunktion ein, die sich dennoch nicht als Zeugnis identifizieren lässt. Das ist zumindest bemerkenswert. Nicht nur das. Mit André Richard (*1944) hat ein Pionier der Zeitgenössischen Musik die Klangregie übernommen. Richard hat in seiner Arbeit *Musique de rue* Szenische Musik für Ensemble und Tonband 1987 das Tonband als Instrument eingesetzt.



Foto: Monika Rittershaus

Es wäre daher gerade sehr genau hinzuhören, wie das Tonband als **Medium** für den Klang eingesetzt wird. Was macht das Tonband am Klang? Am Freitagabend stellte sich jedenfalls durch das audiovisuelle Multitasking der Eindruck her, dass das Tonband im Klang aufgeht. Da half nicht einmal ein zeitweiliges Augenschließen. Wenn das Tonband derart in der Multimedia-Produktion aufgeht und unter dem Diktat der Bilder abgemischt wird, dann wird allerdings auch die Funktion des Zeugnisses fragwürdig. Obwohl für die Musik, den Klang und den Einsatz des Tonbandes sensibilisiert, wurde die Tonspur des Zeugnisses geradezu gelöscht. Für den größten Teil des Publikums kam wahrscheinlich nicht einmal die Frage auf.



Foto: Monika Rittershaus

Es gibt das Zeugnis. Doch die Zeugnisse, die Nono als Texte und **Klang** einsetzt, um Zeugnis abzulegen, sind durch die Originalsprachen – Französisch, Italienisch, Spanisch – , also eine tendenzielle Multilingualität und ihre poetische Formulierung nicht auf ein Zeug zurückzuführen. Das betrifft die Frage von Zeichen und Bezeichnetem. Verstärkt wird die Entkoppelung von Text und Sinn durch die Instrumentierung und musikalische Setzung. Was bezeugt werden soll, löst sich tendenziell unter dem Einsatz neuen Zeugs allein in einer *Azione scenica* auf. Das Zeugnis entspricht keiner Abbildungs- oder Repräsentationslogik bei Nono. Vielmehr wird das Zeug allererst in seinem Produktionsprozess zum Zeugnis. Der (historische) Materialismus, den es durchaus mit den Zitaten gibt, lässt sich nicht davon trennen, wie er produziert wird.



Foto: Monika Rittershaus

Deshalb ist es geradezu unerträglich, dass Katie Mitchell in ihrer Produktion vorproduzierte Museumsszenen eines imaginären Museums mit Zeugnissen der Revolutionärinnen und dem Live verschaltet. Das **Museum**, das für Nono gerade nicht als Zeugnis funktioniert, sondern „ein Ereignis, ein Erlebnis, ein Text unseres Lebens“, wird von Mitchell als Ort des Zeugnisses ausgegeben. Leo Warner mischt als Director of Photography das Live synchron ab, um so das Imaginäre des Live herzustellen. Das Zeug, das sich bei Nono quasi aus künstlerischer Notwendigkeit in der Schwebelage hält, wird mit den Handschuhen, Vitrinen, Schriftstücken brutal trivialisiert. Die Live-Show findet als Nacht im Museum statt.



Foto: Monika Rittershaus

Ereignis, Erlebnis, Text unseres Lebens werden in der Komposition zu einem ganz anderen Zeugnis. Das wirft geradezu eine ethische Frage auf. Wenn man allerdings in der Logik einer Fernsehproduktion die Küchen oder das Schlafzimmer von Cesare Pavese's Deola zum Ort der Zeugnisse macht, dann wird das Live zu einer **Reality-Show**. In der Reality-Show wird das Verhältnis von Zeugnis und künstlerischer Produktion geradezu umgekehrt. Das mag noch so ästhetisch und handwerklich perfekt durchgearbeitet sein, es leugnet die Erfahrung des Zeugnisses, wie es Luigi Nono auf seiner Polenreise in Auschwitz erlebt hat.



Foto: Monika Rittershaus

Indem Katie Mitchell in dem qualitativen Sprung vom Live zur Reality-Show in aller schönsten Bildern **das Reale** der Revolution befördert - denn es gibt durchaus ein unendliches Leid am Realen der Revolution, beispielsweise der aufgedunsene Körper der 30jährigen Tania Bunke im Rio Grande -, lädt sie stattdessen zum Genießen der Bilder ein. Das Feuer im Ofen der Mutter aus *Die Mutter* flackert. Der Putz blättert von den Wänden (Bühnenbild und Kostüme: Vicki Mortimer). Die Gardine am Fenster der Prostituierten Deola weht im warmen Sommerwind. Schnee fällt. Die Turiner Mutter öffnet Schoten und isst die Erbsen. Das rote Zeitungspapier von den gefärbten Tüchern wird mit grünen Erbsenschoten bedeckt. Deola wäscht sich im Schritt mit einem Waschlappen unter dem Rock - close up. Und so weiter und so fort.



Das **Genießen** der Bilder steht durchaus in einem Verhältnis zur Ausbeutung. (Vergleiche z.B. [Danton's Tod](#)) Denn das, was die Mutter bei Gorki als Sprecherin der Idee des Kommunismus einfordert - *Die Früchte unserer Arbeit aber genießen andere und überfressen sich daran.* -, ist nicht zuletzt ein Recht auf Genuss. Die Schwierigkeit, die sich mit der Frage der Ausbeutung und des Genusses zeigt, die eine so entscheidende Frage von Revolution überhaupt ist, wird eben von Katie Mitchell geleugnet.



Nono hatte den Genuss in seiner *Azione scenica* zwar nicht thematisiert, doch spielt eine Formulierung von Tania Bunke vielleicht gerade auf diesen Bereich an:

Wird mein Name eines Tages nichts sein?

Nono beantwortet diese **Frage** nicht. Katie Mitchell beantwortet sie mit einem ins Bild gegossenen, panischen Um-Gottes-Willen-nein. Wo Nono Fragen stellt, und am Schluss der Aufruf zur Aktion im Modus eines Zitats aus der italienischen Internationalen als Utopie im Raum stehen lässt, gibt Mitchell beredt und bisweilen mit Kitsch Antworten.

Non più sevi né padroni.

Su, lottiamo!

Keine Sklaven und keine Herren mehr.

Auf zum Kampf!

Torsten Flüh

Tags : [revolution](#) . [produktion](#) . [live](#) . [katie mitchell](#) . [leo warner](#) . [vicki mortimer](#) . [azione scenica](#) . [al gran sole carico d'amore](#) . [bilderstrom](#) . [ausbeutung](#) . [maxim gorki](#) . [die mutter](#) . [luigi nono](#) . [bertold brecht](#) . [aktion](#) . [sozialistischer realismus](#) . [mutter der revolution](#) . [scheitern](#) . [komposition](#) . [schreibszene](#) . [zeuge](#) . [zeugnis](#) . [auschwitz](#) . [live](#) . [tonband](#) . [medium](#) . [klang](#) . [museum](#) . [reality-show](#) . [genießen](#)

[1] Zitiert nach Stenzel, Jürg: Ein grosser Elefant. Luigi Nonos Azione scenica Al gran sole carico d'amore. In: Staatsoper Unter den Linden: Programmheft. März 2012. S. 31