

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Idiom, Trauerspiel, Dialektik des Hörens Zur Benjamin-Rezeption im Werk Luigi Nonos

»Idiom«, »Trauerspiel« und »Dialektik des Hörens« sind die Überschriften der drei Teile dieses Beitrages, der Benjamins Rezeption im Werk Luigi Nonos behandelt. Genauer gesagt: Es handelt sich eher um die verblüffende Konvergenz von Nonos Denken mit Benjamins Philosophie, unabhängig davon, ob, wie, wann und in welcher Breite Nono sie sich bewusst angeeignet hat. Zwischen ihnen steht ein Exkurs über die Idee des *opus perfectum et absolutum* und dessen Entfaltung vom »organischen« zum »autopoietischen« Werkbegriff, dem Nono sich widersetzt.

1. Idiom

Nonos Äußerungen über den italienischen Komponisten Vincenzo Bellini sind als Ausgangspunkt für meinen Ansatz besonders erhellend. Nono hält es für eine wirkliche »Beleidigung«, dass Bellini ohne Weiteres in die Tradition der italienischen Oper eingefügt wird, während der größte Teil seines Werkes (für Orchester, Lieder, Chorstücke usw.) unbeachtet bleibt. Nono spricht von einer positivistischen Tradition, einer akademischen Mentalität, welche die mannigfaltigen kulturellen Strömungen, die sich in Bellini vermischen, einfach ignoriert. Doch seien bei Bellini griechische, byzantinische, orthodoxe, hebräische, hispanische und arabische Einflüsse zu beachten, die mit dem in fertigen Formeln der italienischen Oper kodifizierten Gesang nichts zu tun haben. Dementsprechend fordert Nono eine Wiederentdeckung der Werke Bellinis, die, so Nono, uns bisher nur in der manipulierten Überlieferung der Belcanto-Praxis (von sogenannten Divas wie Maria Callas) bekannt seien und auf der Basis der originalen Handschriften neu erschlossen werden müssten. Bellinis Gesangskunst bestehe u. a. in einer Gliederung von Stimme und Atem

(der Emission erst mit den Lippen und dann mit den Zähnen wie beim orthodoxen Gebet), die charakteristisch für bestimmte Wendungen des sizilianischen Dialekts, den Gesang der *pastori* (Hirten) und die subtile Akustik der antiken griechischen Theater sei. Bei Bellini seien die Pausen nicht leer, sondern erfüllt, also »klingende« Pausen, wie in *Il Pirata*: noch dramatischer als der Schrei des Orchesters wirke der Schrei der Pausen. Weder die überlieferte Aufführungspraxis noch die Musikwissenschaft würden Bellini gerecht, der mit Donizetti gepaart werde, obwohl er tatsächlich ein ganz anderes musikalisches und szenisches Konzept vertrete.¹

So wie in seiner unorthodoxen Bellini-Deutung lehnt Nono die vorherrschende Anschauung ab, die bei Schönberg bloß »abendländisches, wienerisches, idealistisches Denken« wahrnimmt, während sein Ideengebäude eher auf »der Kultur, dem großen Konflikt, der hebräischen Tragödie« ruhe, am »selben Faden« wie das »kabbalistische und alchimische Denken der Renaissance« anknüpft, »den Gegensatz zwischen Pythagoras' und Platos Schule« aufhebe – d. h. gerade das Gegenteil zum »systematischen«, »für die Maschinen gemachten Denken« sei, das andere in ihm sahen.²

Was Nono hierbei andeutet, ist das Problem des Idioms, ähnlich wie es in Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* behandelt wird. Im Idiom kristallisieren sich Praktiken heraus, die zum Handwerk des Interpretieren gehören. Es entwickelt sich durch die erlernten Fähig- und Fertigkeiten und gilt als Reservoir einer Tradition von Vorannahmen und Selbstverständlichkeiten, die eben darum weder Rechtfertigung brauchen noch infrage gestellt werden. Das, was nicht notiert ist bzw. nicht notiert werden kann, diese Schicht der »Ungenauigkeit«³ ist beim Musikmachen entscheidend. Dadurch entsteht das Idiom, d. h. »ein Verhältnis zur Musik, in dem das Musikmaterial, kraft seiner Vergegenständlichung, dem musikalischen Subjekt zur zweiten Natur geworden ist«, wie Adorno zunächst formulierte⁴ und es später als »jene

1 Luigi Nono: »Bellini: Un Sicilien au Carrefour des Cultures Méditerranéennes«, in: ders.: *Écrits*, hg. v. Laurent Feneyrou, Paris (Christian Bourgois) 1993, S. 480–483.

2 Ebd.

3 Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001, S. 346.

4 Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1998 ff., Bd. 18, S. 161.

Schicht von Naivetät« bezeichnete, welche durch Geschichte kritisiert wird. Es geht um den Zusammenhang, »der über den je einzelnen Text hinausgeht und nach Analogie mit herrschenden Spiel- und Vortragsweisen unproblematisch darüber wacht, wie dies und jenes aufgefasst werden soll, was in den Zeichen des Werkes an sich nicht eindeutig enthalten ist. Dieser Bezug auf unproblematisch vorgegebene, aber dem Werk selbst nicht immanente Modelle macht die Naivetät der Interpretation im üblichen Sinn aus.«⁵ Idiom sei also mit Adornos Worten: »das musiksprachliche« bzw. »tonsprachliche Kontinuum« – »Inbegriff aller Konventionen des Vortrags«⁶ –, auf das auch Mahlers Diktum »Tradition ist Schlamperei« zielte. Anstelle dieses musiksprachlichen Surrogats sollte die Erkenntnis des musikalischen Sinnes gesetzt werden.⁷ Dies war gerade, was Nono über Bellini oder Schönberg meinte: Sie sollten von idiomatischen Traditionen befreit werden, die ihre durch die Zusammenströmungen von vielfältigen Raum- und Zeit-Koordinaten gestalteten Individualitäten verkannten.⁸

Sowohl bei Adorno als auch bei Nono liegt der Bezug zu Walter Benjamins Philosophie der Geschichte auf der Hand: Bei Adorno wird er in einer Theorie der musikalischen Reproduktion, bei Nono als Teil seiner kritischen Überlegungen zur Musikgeschichte artikuliert. Auf der Ebene der Interpretation setzen beide das »Aufsprengen« des idiomatischen »Kontinuums« voraus. Was Nono über die Aufgabe der musikalischen Wiedergabe am Beispiel von Bellini sagt, könnte präziser auch in Benjamins Worten formuliert werden: »In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen« (These VI; GS I, 695). Oder, wie es Benjamin in einer seiner Aufzeichnungen zur »echten Geschichtschreibung« zum Ausdruck bringt: »Wovon kann etwas Gewesenes gerettet werden? Nicht sowohl vor dem Verruf und der Mißachtung, in die es

geraten ist als vor einer bestimmten Art seiner Überlieferung. Die Art, in der es als »Erbe« gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Verschollenheit es [...] sein könnte« (WuN IXX, 128).

Luigi Nono hätte Mahlers Diktum über die Tradition unterschreiben können. Er ist zweifellos jener Komponist des 20. Jahrhunderts, der das Idiom als Ideologie am drastischsten infrage gestellt und aus der bei ihm immer wiederkehrenden Herausforderung, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten« (These VII; GS I, 697), die radikalsten Konsequenzen für seine eigene Strategie als Komponist und die Aufführungspraxis seiner Werke gezogen hat. Seine Kritik der Tradition zeichnet sich nicht nur durch seinen Blick auf die Musikgeschichte als ein »aufgesprengtes Kontinuum« und auf die vergangene Kunst als ein Unabgeschlossenes aus,⁹ sondern besonders auch durch seine Gesinnung beim Komponieren, die unablässige Suche nach neuen Möglichkeiten für die menschlichen Stimmen und Instrumente sowie die gegenseitige Aufhebung der in der abendländischen Tradition verhärteten Grenzen zwischen den Sphären der Komposition und der Interpretation von Musik.

Die Strenge, mit der sich Nono diese Frage stellt, wird in seinem Verhältnis zu seinen Interpreten sehr deutlich zur Geltung gebracht. Die Arbeit mit Sängern und Instrumentalisten wie Carla Henius, Mezzosopran (*La fabbrica illuminata*, 1964), Liliana Poli, Sopran und William Smith, Klarinette (*A floresta é jovem e cheia de vida*, 1966), Elena Vicini (*Y entonces comprendió*, 1969/70), Slavka Taskova, Sopran und Maurizio Pollini, Klavier (*Con una ola di fuerza y luz*, 1971/72 bzw. *sofferte onde serene ...*, 1976), das LaSalle-Quartett (*Fragmente – Stille. An Diotima*, 1980), Roberto Fabricciani, Flöte und Bassflöte (seit *Das atmende Klarsein*, 1981) und Gidon Kremer, Violine (*La lontananza nostalgica utopica futura*, 1988/89) sind charakteristische Beispiele einer Kompositionsweise, die mit dem höchsten Anspruch beginnt, der an einen Interpreten gestellt werden kann: dass er aus dem Idiom austritt, d. h. sich von Schule, Stil und Technik als zweiter Natur befreit. Oder mit anderen

5 Ders.: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 264.

6 Ebd., S. 88 u. 346.

7 Vgl. ebd., S. 266 u. 268.

8 Vgl. Nono: »Bellini« (Anm. 1).

9 Vgl. die ausführliche Darstellung von Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte in Mário Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 31), Graz u. a. (Universal Edition) 1996, S. 187–219.

Worten: dass der Interpret neue Möglichkeiten wagt, seine Fähig- und Fertigkeiten neu erfindet, überschreitet und seine eigene Singularität über jeden vorbestimmten Kanon hinaus wiederentdeckt. Die Dialektik von Subjekt und Tonmaterial, ein radikaler Nonkonformismus gegenüber dem Idiom, dessen Dekonstruktion durch erneutes Forschen und Experimentieren – darin besteht das, was Nono in den Interpreten zu erwecken trachtete. Der Virtuose – besser gesagt aber: der Interpret als Muster oder Vertreter technischer Expertise – interessierte Nono kaum, weil jener notwendigerweise in einer Tradition sowie in deren Idiom bzw. Ideologie eingebettet wurde und die Formeln, den Automatismus und ein Kontinuum der Technik mit sich brachte. Nono dagegen wollte mit Interpreten arbeiten, die zwar als Virtuosen galten und den fortschrittlichsten Stand der Technik beherrschten, gleichzeitig aber so intensiv wie er selbst dazu beitragen wollten, die idiomatische Tradition dialektisch aufzuheben, gegen sie oder trotz ihr ein neu erfundenes, eigenes, individuelles Idiom durchzusetzen. Nono suchte nach Kommunikationspartnern, die zusammen mit ihm das Unbekannte, die Möglichkeiten eines neuen Hörens erforschen wollten; die sich auch bei Verwendung der *live electronics* nicht von der Technik beherrschen ließen, sondern jene kritisierten und infrage stellten. Dadurch veränderte sich das Verhältnis zwischen Komponisten und Interpreten: Anstelle des traditionell unidirektionalen und autoritären Verhältnisses trat ein auf gegenseitigen Rückkopplungen basierendes Gleichgewicht zwischen den Kommunikationspartnern – eine Art Koautorschaft – ein.

Für Nono wurden z. B. Flöte und Bassflöte in der Person von Roberto Fabriciani so gleichbedeutend, dass viele seiner Werke für diese Instrumente ab 1981 tatsächlich speziell für diesen Musiker konzipiert waren. Erst kam die Person des Spielers, danach das Instrument an sich. Bezeugt wird dies beispielsweise durch die ersten Skizzen von *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* (1987), in denen gewisse instrumentale Partien für ›Roberto‹ bestimmt werden, und nicht für ›Flöte‹ oder ›Bassflöte‹. Kanonisierte Technik und Klang rückten in den Hintergrund: Nono wollte keine Flöte haben, sondern Roberto und dessen spezifische Spielweise, dessen eigenes Musikmachen, dessen Art und Weise, den Weg beim *Geben zu machen*, seine »Kreativität, schöpferische Phantasie, klangräumliche Imaginationskraft und Sensibilität für Klanqualität« – kurz gesagt alles, was Nono selbst als Lehrer bei seinen Studenten stimulieren wollte, obwohl er dabei, wie es in einem of-

fenen Brief an den Präsidenten der Hochschule der Künste in Berlin von 1988 zu lesen war, auf ein »Syndrom von Traditionalismus« und »Versteinerung« stieß.¹⁰

Die Fähigkeit, mit dem Stil, sogar mit dem eigenen, zu brechen und das Idiom als zweite Natur bei jeder Interpretation zu problematisieren, wird von Adorno als Bedingung für eine wahre Rekonstruktion des Werkes angesehen. Weder die akademische Überlieferung eines etablierten Idioms noch der Versuch, durch die historische Aufführungspraxis ein ehemaliges Idiom wiederherzustellen, könnte diese Aufgabe erfüllen. Im Gegenteil: Der Stil liquidiere das Werk. Stil sei Ideologie, da dieser ein falsches Bewusstsein verkörpere, dass die Frage nach dem Sinn verfehle. So stimmt Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* auf den ersten Blick mit seiner *Ästhetischen Theorie* überein: in beiden setzt »Hoffnung auf Wahrheit« die Dialektik Subjekt-Objekt voraus; in beiden, d. h. sowohl bei der Entstehung des musikalischen Kunstwerkes als auch bei dessen Reproduktion könnte diese Dialektik durch die Metapher *den Weg beim Geben zu machen* beschrieben werden.¹¹

Meiner Ansicht nach unterscheiden sie sich jedoch in einer Hinsicht grundlegend voneinander. In der *Ästhetischen Theorie* betont Adorno in Bezug auf die *poiesis* (die Entstehung des Kunstwerkes) die Idee einer »fortschreitenden Entwicklung«, das Moment des »Zwangs des Materials«, das »kein Naturmaterial« ist, »sondern geschichtlich durch und durch«. (»Die Expansion ins Unbekannte, die Erweiterung über den gegebenen Materialstand hinaus, ist in weitem Maß dessen Funktion und die der Kritik an ihm, die er seinerseits bedingt.«)¹² Im Gegensatz dazu fordert er aber bei der musikalischen Reproduktion die Sprengung des Kontinuums der Tradition, und beruft sich dabei ausdrücklich auf Brechts Begriff der Verfremdung: »Gegenüber jeglicher Konvention hat die rekonstruierende Reproduktion zunächst einmal das zu vollbringen, was Brecht *Verfremdung* nennt; ohne dies Moment ist die

10 Zit. nach Jürg Stenzl: *Luigi Nono*, Hamburg (Rowohlt) 1998, S. 122. Nono verzichtete auf einen Kurs an dieser Hochschule, den er 1988 in der Folge einer Einladung des Berliner Wissenschaftskollegs begonnen hatte.

11 Diese Metapher trifft besonders die Dialektik von Subjekt-Objekt, so wie sie Adornos Essay *Vers une musique informelle* (1961) darstellt. Vgl. ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), Bd. 16, S. 493–540.

12 Ebd., Bd. 7, S. 222 f.

Aufgabe der Interpretation noch nicht einmal erkannt.«¹³ Erfolgte also die immanente Kritik des Materials beim Komponieren aus einer »Dialektik in Bewegung«, die mit dem geschichtlich fortschreitenden Kontinuum des Materialstands zusammenhing, so verlangte dagegen die musikalische Reproduktion eine »Dialektik im Stillstand« in dem Sinne, dass das Kontinuum der idiomatischen Konventionen aufgesprengt und zum Stillstand gebracht wurde. Adornos Kritik des Idioms konvergiert also deutlich mit Benjamins und Nonos Ansätzen.

In seinen Texten aus den 1950er Jahren zur musikalischen Komposition – z. B. *Die Entwicklung der Reihentechnik* (1958) – hebt Nono die Kontinuität der musikalischen Entwicklung hervor, die mit einer »als historisch und fortschreitend verstandenen Gesellschaft« zusammenhängt.¹⁴ Was dabei auffällt, ist der Widerspruch zwischen solchen Äußerungen und Nonos kompositorischer Praxis. Er nahm durchaus »den fortschrittlichsten Materialstand« seiner Zeit in Anspruch, rebellierte aber zugleich schon in seinen ersten Werken gegen das musikgeschichtliche Kontinuum.¹⁵ Die *Variazione Canoniche* (1950) sind seriell geprägt, stellen jedoch gleichzeitig durch den »Tigersprung ins Vergangene« (These XIV; GS I, 701) – d. h. in die *canoni enigmatici* der franko-flämischen Vokalpolyphonie, die er gemeinsam mit Bruno Maderna analysierte – die Reihentechnik infrage. In *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951) kommt der geschichtliche Bruch hingegen durch den Rückgriff auf altes musikalisches Material brasilianischer Herkunft zustande. Die Beispiele ließen sich bis zu den letzten Werken beliebig vermehren. Durch sein Komponieren leistet Nono Widerstand gegen den Verfall ins Idiomatische – hier im Sinne der Erstarrung in einem eigenem Stil verstanden.

Benjamins Philosophie der Geschichte blieb Nono scheinbar bis zu den späten 1970er Jahren unbekannt, war aber sozusagen latent in seiner Kompositionstrategie präsent. 1972, noch bevor er sich ausdrücklich auf Benjamin berief, tauchte die Konvergenz mit dessen Denken sogar fast wörtlich auf: »[Es ist] hier nicht die Kontinuität der Tradition, sondern wir, heute, die die Ver-

gangenheit erkennen. Dies ist das genaue Gegenteil des Akademismus, wir müssen die Geschichte nicht hinnehmen, wie sie uns vorgesetzt wird. [...] [W]ir entdecken heute die Geschichte gemäß unseren heutigen Bedürfnissen.«¹⁶

Das Motiv des aufgesprengten Kontinuums prägte Nonos Verhältnis zu seiner eigenen Entwicklung als Komponist. Er ließ nicht zu, dass die von ihm gemeisterten Kompositionstechniken – und zwar durch den Rückgriff auf das Neue, das ehemals aufgeblitzt war und in der Kontinuität der akademischen Tradition verschwunden war – sich verdinglichten, eben in einem Idiom erstarrten, sich seiner selbst bemächtigten. Nono lehnte die Sicherheit des schon kompositionstechnisch Angeeigneten entschieden ab. Er verlangte ständig von sich selbst gerade das, was er auch von den Interpreten forderte: das Experimentieren. Und in dem Maße, wie er sich von einem Ideal technischer Virtuosität entfernte, das der konventionellen Virtuosität der Interpreten entgegenkäme, ist es kein Wunder, dass selbst Michael Gielen im Zusammenhang mit *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* von Nono Musik forderte, welche die ausgezeichneten Mitglieder seines Orchesters stärker beschäftige.¹⁷

Kein Wunder auch, dass eine gewisse Verwirrung bei Experten der Werkanalyse herrscht. Gerade weil sie sich meistens nach prästabilierten Kriterien und Methoden richten, verfehlen sie ihr Objekt – und in diesem Fall Nonos Werke. Ihre Arbeit beginnt mit einer anästhetischen Operation: Alles was verdächtig ist, »außermusikalisch« zu sein, wird von der Analyse ausgeschlossen; das musikalische Werk wird auf die Noten (die Partitur an sich) reduziert. Darin gerade bestand aber das, was Nono bei der Bellini-Rezeption kritisierte und uns heute bei der Nono-Rezeption ebenso widrig erscheinen muss. Nur eine Methode, wie Nono sie selbst in Bezug auf Bellini oder Schönberg vorschlägt – die sich aus dem Objekt und in Interaktion mit diesem und mit den kulturellen Zusammenhängen entwickelt –, ist seinen Werken angemessen.

13 Ders.: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 128.

14 Luigi Nono: »Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters«, in: Jürg Stenzl (Hg.): *Luigi Nono. Texte. Studien zur seiner Musik*, Zürich (Atlantis) 1975, S. 87–99.

15 Vgl. Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9), S. 187–219.

16 Luigi Nono: »Seminar über die Funktion der Musik heute«, in: Stenzl (Hg.): *Texte. Studien zur seiner Musik* (Anm. 14), S. 276, hier zit. nach Mário Vieira de Carvalho: »New Music« between Search of Identity and »Autopoiesis«, or: The »Tragedy of Listening«, in: *Theory, Culture & Society* 16 (1999) 4, S. 127–135. Vgl. bei Benjamin auch These VI; GS I, 695.

17 Vgl. Mário Vieira de Carvalho: *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a Música do Século XX*, Lissabon (Imprensa Nacional – Casa da Moeda) 2007, S. 206.

Die Analysen von Balázs, Motz, Assis und Nielinger zeigen, wie sich Nonos Werke in ihrer Singularität behaupten, kategorialen Einordnungen entgehen, und einer unterschiedlichen Annäherung bedürfen. So wird eine strikt serielle Analyse seinen Werken aus den 1950er Jahren keineswegs gerecht. Anhand der Skizzen von *Il canto sospeso* beschreibt Wolfgang Motz, »wie Nono bestrebt war, aus seiner strengen Materialvorordnung sinnvolle und ausdrucksvolle Musik zu formen.«¹⁸ Seine Musik sei von Personalzügen stark geprägt und entferne sich von der seriellen Mechanik. Der Sinn – die poetische Idee – setze sich gegen die bloße Zurichtung der Parameter durch: Aus dem Material entstehe Musik, so dass sich unerwartet Beziehungen zu Nonos Werken aus den 1980er Jahren herstellen.¹⁹

Bei diesem erneuten Versuch, mit dem Kontinuum seines eigenen Kompositionsidioms zu brechen, strebt Nono nach Befreiung von den Fesseln der Sprache, vom konventionellen Moment der Signifikation in der Notation. Der Weg, den Nono als Komponist *beim Gehen* macht, ist der Weg von der musikalischen Schrift (als historischer Zwang, dem jeder in der europäischen Tradition ausgebildete Komponist nicht entgehen kann) zu deren Aufhebung. Es ist die umstürzlerische Suche nach jener Einheit des Musikmachens, in der sich Komposition und Reproduktion noch nicht in einer Dichotomie spalten ließen; nach der Einheit zwischen dem mimetischen Impuls und dem halluzinatorischen Moment der Erkenntnis, die von keiner diskursiven Äußerung wiedergegeben werden kann.²⁰ Es ist ein Weg, der aus der Sehnsucht nach

einer verlorenen Freiheit entsteht: die Freiheit, Musik zu machen, ohne jeden normativen, diskursiven Zwang, so wie sie historisch vor der Erfindung der Notation bestand – wobei Notation im Sinne Adornos als ein autoritäres Moment der Unterdrückung und »Wundmal von Gewalt« im zivilisatorischen Prozess verstanden werden sollte.²¹ Deshalb führt Nonos Weg tendenziell zur Aufhebung der Notation. Einige seiner letzten Kompositionen wurden nicht mehr aufs Papier gebracht – man könnte sagen: nicht mehr der Gewalt der Setzung in eine Partitur unterworfen. In diesen sozusagen ephemeren Werken treibt Nono seine »Entdeckung des Umsturzes« am weitesten, wie eines davon in seinem Titel unmittelbar bezeugt: *Découvrir la subversion – Hommage à Edmond Jabès*, für Mezzosopran, Erzähler, Flöte, Basstuba, Horn und *live electronics* (1987). Ausgehend von Gedichten Jabès²² in der französischen Originalsprache (vorgetragen v. Evelyne Didi) und einer deutschen Fassung (vorgelesen v. Susanne Otto) weist das Werk nach Feneyrou²³ auf »die Spaltung der Sprache in Sprachen«, welche in der biblischen Erzählung des Babelturms »alle Sprachen und allen vergötterten Glauben an deren Macht« zu einem »tödlichen Dasein« verurteilt. Französisch und Deutsch können – ich zitiere noch einmal Feneyrou – als »Exilsprachen für den hebräischen Dichter Edmond Jabès« gelten, gleichzeitig aber, so könnte man hinzufügen, Exilsprachen wie alle anderen möglichen diskursiven Sprachen auch. Die Musik wurde zu einer solchen Exilsprache, als die Intentionalität der Signifikation bzw. der Bedeutung in die Notation einbrach.²⁴ War dies bei Nono bloß Zufall oder tiefe Intuition des Wesentlichsten in Jabès Dichtung? Die in den Skizzen vier notierten Töne (f, fis, c, cis) fallen angeblich hinter den Stand zurück, der als »Setzung in schriftlicher Form« Partitur genannt werden

18 Wolfgang Motz: *Konstruktion und Ausdruck, Analytische Betrachtungen zu »Il Canto sospeso« (1955/56) von Luigi Nono*, Saarbrücken (Pfauf) 1996, S. 66.

19 Motz vergleicht die Nr. 7 von *Il canto sospeso* mit dem *Diario pollaco no. 2* (1982): Frauenstimmen in der höchsten Stimmhöhe, dieselben Töne auf verschiedene Stimmen verteilt, Abwechslung der Klangfarbe und der Vokalemission (*boccha chiusa*), plötzliche Erweiterung von Klangräumen durch den Übergang von Konzentration in Ausdehnung, usw. Vgl. ebd., S. 121.

20 Hiermit ist die Erkenntnis als »Halluzination« im Sinne des portugiesischen Philosophen Fernando Gil gemeint; vgl. dazu: ders.: »En deçà de l'existence et de l'attribution: croyance et hallucination«, in: *Le Colloque de Cordoue. Ibn Rochd, Maimonide, Saint Thomas ou La filiation entre foi et raison*, hg. v. Claude Melman, Paris (Climats) 1994; verfügbar unter: www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=fgil181093; zuletzt abgerufen am 27.10.2010. Vgl. hierzu noch Mário Vieira de Carvalho: »Der Trug der Bedeutungen oder die Fesseln der Sprache. Von Eichendorffs zu Adornos musikalischer Poetik«, in: Katrin Bicher/

Jutta Toelle/Jin-Ah Kim (Hg.): *Festschrift Christian Kaden zum 65. Geburtstag*, Berlin (Ries & Erler) 2011, S. 245–265, hier S. 264.

21 Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 226 u. 249.

22 Vgl. Edmond Jabès: *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris (Gallimard) 1982 bzw. *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*, übers. v. Felix Ph. Ingold, München u. a. (Hanser) 1985.

23 Laurent Feneyrou: »... Le silence infini de nos communes paroles ... Edmond Jabès – Luigi Nono, une interprétation hébraïque«, in: Gianmario Borio/Giovanni Morelli/Veniero Rizzardi: *La Nuova ricerca sull'Opera di Luigi Nono*, Florenz (Olschki) 1999, S. 156.

24 Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 235.

könnte, weshalb die Rekonstruktion des Werkes unmöglich sei.²⁵ Sollte die »Entdeckung des Umsturzes« aber möglicherweise nicht gerade in dieser Unmöglichkeit einer neuen Aufführung bestehen? (*Unmöglichkeit* als dialektisches Moment radikaler Öffnung zu den *infiniti possibili* durch den Verzicht auf Notation und die Entdeckung oder das Wiedererkennen des »Ursprungs« der musikalischen Erfahrung: *Ursprung ist das Ziel.*)²⁶

2. Exkurs: Vom »organischen« zum »autopoietischen« Werk

Mit seinen Positionen spaltete sich Nono vom Mainstream der musikalischen Avantgarde um 1950 und von dessen Ideal eines *opus perfectum et absolutum* ab. Dieser Begriff stammt von Nikolaus Listenius aus der Zeit um 1540 und bezeichnet eine sich ab dem 14. Jahrhundert allmählich mit der Entfaltung von Marktverhältnissen besonders in Italien ausbildende Werkidentität.²⁷ Er führt aber noch weiter zurück: zur griechischen Philosophie, genauer: zu Platon und Aristoteles, bei denen die einzelnen Teile jeder Rede bzw. jedes Kunstwerk »so zusammengefügt sein [müssen], daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht Teil des Ganzen.«²⁸ Platon fügt dem zum ersten Mal die sogenannte »organische Metapher« hinzu,²⁹ indem er das künstlerische Schöne mit einem lebenden Wesen vergleicht: »Eine Rede [muß] wie ein lebendes Wesen gebaut sein und ihren eigentümlichen Körper haben, so daß sie weder ohne Kopf ist noch ohne Fuß, sondern eine Mitte hat und Enden, die gegeneinander und

gegen das Ganze in einem schicklichen Verhältnis gearbeitet sind« (*Phaidros*, 264c).³⁰

Die »organische Metapher« taucht im Laufe der Geschichte immer wieder auf, aber erst um 1800 findet ein Paradigmenwechsel statt, der, wie schon Foucault bemerkte, mit der Entstehung der modernen Biologie zusammenhängt: mit dem Wechsel vom Präformations- (Einschachtelungs-) zum Epigenesis-Begriff. So wird das Organische im Kunstwerk bei August Wilhelm Schlegel dynamisch, als ein »Werdendes«, als »organische Entwicklung« verstanden. Im Gegensatz zu mechanischer Form, sei die organische »eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes.«³¹ »Organische Entwicklung« und *opus perfectum et absolutum* bzw. »organisches« *Opus*-Werk (wie es Adorno nennt) prägen die Kompositionslehre sowie die Musiktheorie im 19. Jahrhundert (z. B. bei Adolf Bernhard Marx, Johann Christian Lobe, Hugo Riemann) und wirken auch im 20. Jahrhundert fort – und zwar nicht nur in Bezug auf die tonale Musik (wie bei Heinrich Schenker), sondern auch in Bezug auf die Zwölfton-Musik bei Schönberg und Webern.³² Um 1950 münden sie in die Theorie der seriellen Musik bzw. des integralen Serialismus.

Der Begriff des seriell organischen Werkes treibt jedoch den Vergleich mit der Natur bzw. biologischen Prozessen, der auch in Weberns Vorträgen er-

25 Stenzl: *Nono* (Anm. 10), S. 149.

26 Zu Benjamins Begriff vom »Ursprung« als »wesensprägendes Moment« und »das Echte«, das »einer Entdeckung [ist], die in einzigerartiger Weise sich mit dem Wiedererkennen verbindet« vgl. GS I, 225–227. Zur Frage des Idioms bei Nono vgl. außerdem Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 199–212.

27 Vgl. Ludwig Finscher: »Die Entstehung des Komponisten«, in: *IRASM* 25 (1994) 1/2, S. 149–164.

28 Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart (Reclam) 1991, S. 29 (Abschnitt 1451a).

29 Gian Napoleone Giordano Orsini: »The Organic Concept«, in: *Comparative Literature* 21 (1969), S. 1–30.

30 Platon: *Werke in acht Bänden*, hg. v. Gunther Eigler u. übers. v. Klaus Schöpsdau, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1970 ff., Bd. 5, S. 139.

31 Zit. nach Johannes Bierbrodt: *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750–1810*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000, S. 43 f. Vgl. hierzu auch Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971 und die Diskussion in John Neubauer: »Organicist Poetics as Romantic Heritage?«, in: *Romantic Poetry. Histoire Comparé des Littératures de Langues Européennes*, hg. v. Coordinating Committee for A Comparative History of Literatures in European Languages, Amsterdam u. a. (John Benjamins Publishing Corporation) 2002, S. 492–507.

32 Vgl. Angelika Abel: *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 19) Wiesbaden (Steiner) 1982; Lotte Thaler: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München (Katzbichler) 1994 sowie Gianmario Borio: »Schenker versus Schoenberg versus Schenker. The Difficulties of a Reconciliation«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001), S. 250–274. Zur Kritik des organischen Denkens in der Musiktheorie und -analyse vgl. auch Joseph Kerman: *Contemporary Music. Challenges to Musicology*, Cambridge (Harvard University Press) 1985.

scheint,³³ noch weiter. Es handelt sich jetzt um die tendenziell völlige Abschaffung des Komponisten als ein dem Werk transzendentes Subjekt, das im Laufe des Kompositionsprozess freie Entscheidungen treffen könne und solle. Adorno kritisiert diese bereits von Webern vertretene Tendenz, »Musik auf die nackten Vorgänge im Material, [auf] das Schicksal der Reihen als solcher« zu reduzieren.³⁴ Im Briefwechsel zwischen Goeyvaerts und Stockhausen (1951–1954) wird Webern hingegen vorgeworfen, er sei seinen Weg »nicht bis zum Ende gegangen«: »Der Aspekt ›Projektion in Raum und Zeit‹ beschränk[e] sich bei Webern [...] auf kurze Fragmente [...]. Das Ganze aber zeig[e] [sich] noch immer ein ›Geschehen in der Zeit‹. Mit der konsequenten Durchsetzung von Schönbergs »Prinzip der absoluten und einheitlichen Erfahrung des musikalischen Raumes« sollte das musikalische Werk hingegen nicht mehr als ein »Geschehen in der Zeit« begriffen werden, also nicht als »eine Zeit, in der Musik sich entfaltet, sondern [als] ein Sein in der Zeit, eine Zeit, in die Musik gestellt ist«, so Goeyvaerts' Ansicht.³⁵ Der Verlauf in der Zeit als konstitutives Moment des Komponierens setze Entscheidungen voraus, die dem entstehenden Werk nicht immanent seien. Deshalb sollte der Eigenwille des Komponisten ausgeschlossen werden. Die ganze Komposition sollte sich allein aus ihren Voraussetzungen ableiten lassen. Selbst die Reihe, die serielle Struktur, als Keim des Ganzen, werde nicht »konstruiert«, sondern sei eher »gegeben«.³⁶ Im gleichen Sinn knüpft Stockhausen an Webern an und postuliert, die Komposition entstehe aus neuen »nicht von Menschen gemachten«, sondern »über den einzelnen Menschen hinausgehenden Naturgesetzen« – wie er noch 1985 wiederholte.³⁷

33 Vorträge gehalten in den Jahren 1932 und 1933. Vgl. Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien (Universal Edition) 1960.

34 Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), Bd. 4, S. 150 f.

35 Vgl. Herman Sabbe: *Die Einheit der Stockhausen-Zeit. Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts (= Musik-Konzepte*, Bd. 19), München (Edition Text + Kritik) 1981, S. 16.

36 Ebd., S. 17.

37 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. 3. bis 5. Juni 1985*, Murrhardt (Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft) 1986, S. 20.

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, nimmt Stockhausens und Goeyvaerts Idee des musikalischen Werkes den Begriff der Autopoiesis vorweg.³⁸ Geprägt von den Biologen Maturana und Varela zu Beginn der 1970er Jahre und später von Niklas Luhmann in seine Theorie »Sozialer Systeme« übernommen, bezeichnet Autopoiesis die Momente von Selbstreferenz, Selbstregulation und Selbstreproduktion, die sich für jedes Lebewesen als konstitutiv erweisen. Ein autopoietisches System kann sich »nur durch Relationieren seiner Elemente konstituieren und ändern«. Diese bilden ebenfalls »Elemente nur für die Systeme, die sie als Einheit verwenden«. ³⁹ Dadurch grenzt sich das System von der Umwelt ab, in der es entsteht. Dies war gerade das, was die Vertreter des seriellen Denkens als musikalisches Werk begriffen und schaffen wollten – oder besser gesagt: nicht ›schaffen‹, sondern ›entstehen lassen‹ wollten. Das Neue, das sie dem Begriff des Kunstwerks als Organismus hinzufügten, war das ideale Verschwinden des Autors, der beim Komponieren an die Stelle eines bloßen Beobachters rücken sollte. Mit anderen Worten: Nicht erst nach seiner Vollendung, sondern mit dem Beginn seiner Entstehung sollte das Werk sich selbst vor seinem erstem Beobachter – dem Komponisten – ähnlich wie ein Lebewesen als ›organische Entwicklung‹ entfalten. Systemtheoretisch bedeutet diese Beseitigung der Dialektik von Subjekt und Objekt im Kompositionsprozess, dass der Komponist nicht mehr ein ›Element‹ des Systems der Komposition bleibt, sondern in die Umwelt des sich selbst komponierenden Werkes vertrieben wird. Dieses Ideal einer musikalischen Autopoiesis entwickelten die oben genannten seriellen Komponisten noch vor der späteren Prägung des Begriffes.

Eine der Konsequenzen des Begriffes vom musikalischen Werk als autopoietischem System ist die Relativierung des Unterschiedes zwischen ›geschlossenem‹ und ›offenem‹ Werk, zwischen ›Determinismus‹ und ›Aleatorik‹. Stockhausens *Klavierstück XI*, das Umberto Eco für das Paradigma des ›offenen Werkes‹ hielt und in dem ›Determinismus‹ und ›Aleatorik‹ ineinander um-

38 Vgl. dazu Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9); ders.: »New Music‹ between Search of Identity and ›Autopoiesis‹« (Anm. 16) sowie ders.: »Art as Autopoiesis? A critical approach beginning with the European musical avant-garde in the early 1950s«, in: *Journal of Socio cybernetics* 2 (2001), S. 33–40.

39 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1987, S. 43.

schlagen, erscheint in dieser Hinsicht als Paradigma des Werkes als autopoietisches System: Nicht nur der Komponist, sondern auch der Interpret sollten sich in die Umwelt des Werkes zurückziehen und sich als bloße Beobachter von dessen Entstehen verhalten. Auch bei Boulez⁴⁰ sollte Musik durch den Begriff der »Selbstbestimmung der Struktur« und bei Cage durch die weit radikalere Forderung des Zufalls bzw. der ›Aleatorik‹ als Kompositionsprinzipien autopoietisch wirken.⁴¹

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, an den Begriff von »Phantasmagorie« zu erinnern, den Marx benutzte, »um die Welt der Waren zu beschreiben, die in ihrer bloßen sichtbaren Gegenständlichkeit jegliche Spur der Arbeit, die sie hervorgebracht hat, verbergen.«⁴² Adorno verwendet ihn, um Wagners Kunst zu kennzeichnen: »Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produktes ist das Formgesetz Richard Wagners. Das Produkt präsentiert sich als sich selbst Produzierendes.«⁴³ So entstehe – nach Buck-Morss – eine Art der Kommunikation, die, »um der Verdeckung der Arbeit willen [...] Subjektivität [spiegelt]:« »Ohnmächtig begegnet der Träumende dem Bilde seiner selbst wie einem Wunder.«⁴⁴

In der *Ästhetischen Theorie* spricht Adorno aber erneut vom »Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen«, der zu deren Rätselcharakter gehört.⁴⁵

An beiden Stellen bezieht sich Adorno offensichtlich auf Benjamins Begriff der Aura als »Erwiderung des Blickes« und den dazu gehörenden »Kultwert« des Phänomens: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen« (GS I, 646 f.).

Daraus könnte man schließen, eine scheinbar organische, sich selbst produzierende Kunst, sei es das »Gesamtkunstwerk« durch dessen Wirkung als Täuschung, sei es *l'art pour l'art* durch eine »objektzentrierte« Erfahrung, die

40 Pierre Boulez: »Alea«, in: ders.: *Relevés d'apprenti*, Paris (Éditions du Seuil) 1966, S. 41–54.

41 Für eine ausführlichere Diskussion vgl. »Série, ›alea‹ e ›autopoiesis‹«, in: Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 67–82.

42 Susan Buck-Morss: »Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz«, in: Kolleritsch (Hg.): *Das aufgesprengte Kontinuum* (Anm. 9), S. 52.

43 Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), Bd. 13, S. 82.

44 Ebd., S. 87.

45 Ebd., Bd. 7, S. 185.

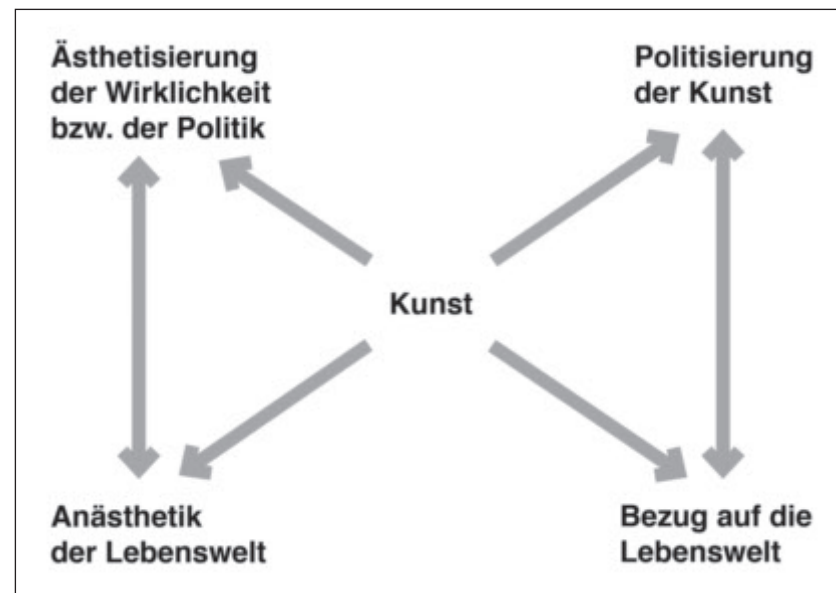


Abb. 1: Kunst im Verhältnis zur Lebenswelt.

dem »Fetischcharakter der Ware als die Veneration des Selbstgemachten« ähnelt,⁴⁶ bedecke sich mit Aura, einer »einmaligen Erscheinung einer Ferne«. Mit der »Unnahbarkeit«, die »eine Hauptqualität des Kultbildes« sei (647), wird sie dadurch zum Vorbild der (und verwandelt sich in die) »Ästhetisierung der Politik« und Wirklichkeit.⁴⁷

Demzufolge meint Autopoiesis das wie nie zuvor als *zweite Natur*, als Naturprozess ohne menschliches Eingreifen – als Phantasmagorie – begriffene Kunstwerk und schlägt in Ästhetisierung der Wirklichkeit um. Lobte Mari-

46 Ebd., Bd. 14, S. 24.

47 Es geht hier nicht darum, den Streit über den Begriff von »Aura« bei Adorno und Benjamin fortzuführen, sondern bloß auf eine Ebene möglicher Konvergenz zwischen beiden zu verweisen.

netti die Ästhetik des Krieges, so beschrieb Stockhausen die Zerstörung der New Yorker Zwillingsstürme als »das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat«. Kein Künstler hätte solch eine autopoietische Organizität leisten können – hier wird deutlich, was eigentlich im Hintergrund von Stockhausens einen großen Skandal auslösenden Äußerungen steht. Ligeti diagnostizierte »Größenwahnsinn« und schlug die Einlieferung des Komponisten »in eine psychiatrische Klinik« vor.⁴⁸ Es handelte sich aber um keine »Psychopathologie«, die Stockhausens »Zurechnungsfähigkeit« beeinflusste (eine Störung im »Bereich der Sozialisation«), sondern um »Entfremdung«, die die »Solidarität« als Grundlage der Lebenswelt entwertet (Störung im »Bereich der sozialen Integration«). Diese Habermas entnommenen Begriffe⁴⁹ helfen uns zu verstehen, dass Stockhausen in seiner umstrittenen Stellungnahme nur die letzten Konsequenzen aus seinem eigenen Kunstbegriff zog – einem Ästhetizismus, der in der musikalischen Avantgarde überdauerte und dessen Kehrseite die radikale Anästhetik der Beziehungen zur Lebenswelt bildete (vgl. Abb. 1).⁵⁰

3. Trauerspiel

Luigi Nono brach mit der vorherrschenden objektzentrierten Kommunikation schon in seinen ersten in Darmstadt aufgeführten Werken, obwohl er am Anfang seine Position noch nicht offenkundig zeigte. *Variazioni canoniche*, *Polifonica-Monodia-Ritmica* und *Composizione per orchestra* sind objektzentrierte Titel, die nichts darüber verraten, was in ihnen steckt: eben »Politisierung der Kunst« im Sinne Walter Benjamins. Die Metapher des aufgesprengten Kontinuums gibt hierüber erneut Aufschluss: Nonos Pathos der Entscheidung beim Komponieren sprengte das Kontinuum der seriellen Autopoiesis auf, wie die Revolutionen bei Benjamin den Automatismus der Geschichte. Dieses Pathos der Entscheidung entstand bei Nono gerade aus der Intensität,

48 »Ich bin der Meinung, dass die Musikwelt diesen Größenwahnsinnigen boykottieren muss. Wenn er diesen niederträchtigen Massenmord als Kunstwerk auffasst, gehört er in eine psychiatrische Klinik« (zit. nach: *Die ZEIT* vom 27.09.2001).

49 Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, Bd. 2, S. 214 ff.

50 Vgl. dazu ausführlicher Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 83–100.



Abb. 2: Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y de luz* (1971/72). »Luciano! Luciano! Luciano!«. Die Ermordung (?) von Luciano Cruz bricht ins Werk ein und verändert dessen Konzept.

mit der er seine Verankerung in Lebenswelt(en) in die Kompositionsarbeit übertrug. Was ihn in der Wirklichkeit bewegte, sei es ein mimetischer Impuls, ein prägendes Erlebnis oder eine poetische Idee, mischte sich als ein ethischer oder politischer Imperativ notwendigerweise in die Kompositionsarbeit ein. *Como una ola de fuerza y de luz* für Sopran, Klavier, Orchester und 4-Spur-Tonband (1971/72) gilt als Beispiel dafür, wie ein politisches Ereignis, das Nono tief erschütterte – die mutmaßliche Ermordung des chilenischen Revolutionärs Luciano Cruz im September 1971 – plötzlich in die Komposition hereinbrach und deren Konzept und Verlauf völlig veränderte. Dem ursprünglich für Klavier und 4-Spur-Tonband gedachten Werk, an dem Nono und Pollini bereits im *Studio di Phonologia* der RAI in Mailand arbeiteten, wurde sowohl ein Gedicht von Julio Huasi (einem argentinischen Dichter) als auch ein Sopran-Solo und Frauenchor hinzugefügt (vgl. Abb. 2).

Lebenserfahrungen, die als Zitate in die Stücke Einzug halten, sind für die meisten Werke Nonos konstitutiv und werden stets mit anderen Zitaten zu-

sammengestellt: Zitate aus Texten, Gedichten, mal stumm nur auf der Partitur notiert – nicht selten jedoch mit einer strukturellen Funktion –, mal zur Darstellung gebracht, ab und zu sogar tongetreu als Dokumente; musikalische Zitate, mal als Gebilde erkennbar, mal als Baustein-Material, mal als Kompositionsverfahren, mal als Selbstzitate: Zitate à l'ordre du jour, die auf Fragmente der Geschichte, der Kultur- und Musikgeschichte, der Politik, des Weltgeschehens und der Lebenswelt hinweisen.

Nono lehnte in seinen Äußerungen Zitat und Collage als Kompositionsmethode nachdrücklich ab, obwohl er selbst davon umfangreichsten Gebrauch machte. Er nahm jedoch Abstand von einer neoklassischen Aneignung der Tradition als Restauration, die auf Wiederherstellung bzw. auf die Parodie des Vergangenen abzielte. Gleichzeitig aber bezeugen seine Kompositionspraxis sowie seine Aussagen zum eigenen Schaffen eine intensive Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte. Als wäre ihm vom Anfang an Benjamins Denken vertraut, »bürste« er diese »gegen den Strich« und versuchte immer wieder, das von der Tradition Abgeschlossene in ein Unabgeschlossenes, in eine »mit Jetztzeit geladene Vergangenheit« zu verwandeln. Ebenso stimmt Nono in dieser Hinsicht – wie bereits dargelegt⁵¹ – in seiner Praxis als Komponist mit Benjamins Theorie des Zitats als dialektisches Bild überein. Auch »die Wirklichkeit ist ein Text«, der der »Deutung im rechten Augenblick« bedarf – wie es Konersmann formuliert.⁵² Geschichte und Text zu interpretieren, verlange dieselbe Operation: »Heraussprengen«: »Wie den vermeintlich gleichmäßig fließenden Strom der historischen Zeit, so unterbricht der Leser [der Erkennende] ... auch die Linearität des Textes, um am so gewonnenen Bruchstück das Besondere und Aktuelle herauszuheben.«⁵³ Diese Methode wohnt auch Nonos Zitat-Verfahren inne: Es geht um die Sprengung des Textes, nicht um dessen Kanonisierung. Nono befreit die zitierten Fragmente aus ihren ursprünglichen literarischen oder musikalischen Zusammenhängen und belädt sie mit der »ungebrochenen Kraft der allegorischen Intention« (GS I, 339).

51 Vgl. dazu Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9) u. ders.: »Towards Dialectic Listening. Quotation and Montage in the work of Luigi Nono«, in: *Contemporary Music Review* 18 (1999) 2, S. 37–85.

52 Vgl. Ralf Konersmann: *Erstartete Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991, S. 68 f. (über Benjamins »Kunst des Fragments«).

53 Ebd.

Ähnlich wie in Benjamins »Kunst des Fragments« verweisen die Bruchstücke aufeinander als Ergebnis einer »ebenso kühnen wie phantasievollen *ars combinatoria*«, bilden neue »Bedeutungsebenen«,⁵⁴ und dies – wie beispielsweise in der »szenischen Handlung« *Al gran sole carico d'amore* – umso grundlegender als die Zitate, die aus Gedichten, Reden, Essays, Schauspielstücken, Parolen sowie aus Kompositionstechniken, Liedern und anderen musikalischen Werken (einschließlich der eigenen Musik) stammen, mit der »allegorischen Zerstückelung« der Geschichte und deren so gewonnenen Bruchstücken (geseiterten Revolutionen und revolutionären Frauengestalten) zusammengestellt werden, was diese »szenische Handlung« (*azione scenica*) von der Oper als »Verfallsprodukt« im Sinne Benjamins (386) unterscheidet. Nonos Konzept von *azione scenica* als Gegensatz zur Oper, das mit dem Entwurf von *Intolleranza 1960* beginnt, nimmt aber keinen Bezug auf den *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, der dem Komponisten zu jenem Zeitpunkt vermutlich noch unbekannt war. Nono verweist auf Brecht, Eisenstein, Meyerhold, Piscator, Schönberg (*Die glückliche Hand*), in keiner einzigen Stelle aber auf Benjamin. Letzteren erwähnt Nono 1974 zum ersten Mal in einem Interview, wobei er scheinbar den Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* meint,⁵⁵ nicht jedoch andere Schriften, wie z. B. *Über den Begriff der Geschichte* (später zum Leitmotiv der Zusammenarbeit mit Massimo Cacciari am *Prometeo-Projekt* geworden). Durch das Verhältnis zur Geschichte und sein Zitierverfahren versucht Nono, in beiden seiner ersten *azioni sceniche* – vor allem in der zweiten, die das Konzept weiterentwickelt –, nicht nur mit der *banale consequencialità* der linearen Dramaturgie zu brechen, sondern auch,

54 Ebd.

55 Vgl. »Intervista di Bernd Leukert« (1974), in: *Luigi Nono – Scritti e colloqui*, hg. v. Angela Ida De Benedictis/Luca Veniero Rizzardi, Mailand/Luca (Ricordi/LIM) 2001, Bd. 2, S. 156–175, hier S. 164 u. 173. Zu Nonos privater Bibliothek gehörten verschiedene deutsche und italienische Ausgaben der Schriften, darunter die deutsche Ausgabe der *Gesammelten Schriften* in sechs Bänden, Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1978 ff. sowie der Neudruck der Sammlung *Angelus Novus – Saggi e frammenti* (1962), Torino (Einaudi) 1976, aber in keinem dieser Bücher fand ich Anmerkungen von der Hand Nonos zu Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«. Im Gegensatz dazu ist Nonos Exemplar der Taschenbuch-Ausgabe von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1963 mit zahlreichen und nicht selten emphatischen Unterstreichungen und Zeichen versehen.

Abb. 3: Luigi Nono: *Al gran sole carico d'amore* (1975). »Frau Revolution«, aus: *Bandiera Rossa*; Polytonale Montage von Fragmenten.

als wären ihm Benjamins Schriften zum Trauerspiel bzw. »Zentralpark« vertraut, den Bruchstücken von Geschichte, Text, Musik, Bühnen-Geschehen und -Ausstattung jene »allegorische Intention« zu verleihen, die als »Zerstörung des Organischen« (669 f.) wirkt.

Tania Bunke, Louise Michel, Deola, Haydée Santamaria, Celia Sanchez, und andere Frauengestalten sind keine eigentlichen Personen, sondern »fleischgewordene« Revolution – »Frau Revolution« – deren allegorische Funktion sich sogar in der Zerstückelung der entsprechenden handelnden Person ausdrückt: jede erscheint oft mehrstimmig – von mehreren Darstellerinnen simultan gespielt – wie in der *commedia di madrigale* (vgl. Abb. 3).

»Die Mutter« vertritt die Mütter aller Revolutionen, allegorisch die »fleischgewordene Praxis«, wie sie Benjamin selbst im Bezug auf *Die Mutter* von Brecht bezeichnet – und in Zusammenhang damit erscheint das einzige Zitat Benjamins, das in *Al gran sole carico d'amore* vorkommt: »Sind die Mütter revolutioniert, so bleibt nichts mehr zu revolutionieren« (GS II, 511 u. 513).⁵⁶ Die Pariser Kommune, die Guerilla in Südamerika, der Arbeiteraufstand in Turin, die russischen Revolutionen von 1905 und 1917, der gescheiterte Ver-

⁵⁶ Vgl. Walter Benjamin: »Ein Familiendrama auf dem epischen Theater. Zur Uraufführung »Die Mutter« von Brecht« (GS II, 511–514).

Marx
Comune
Brecht
Vietnam donne
Cuba
Che
Soprani
Dimostranti
8 Nastri – 8 Materiali – 8 Fonti

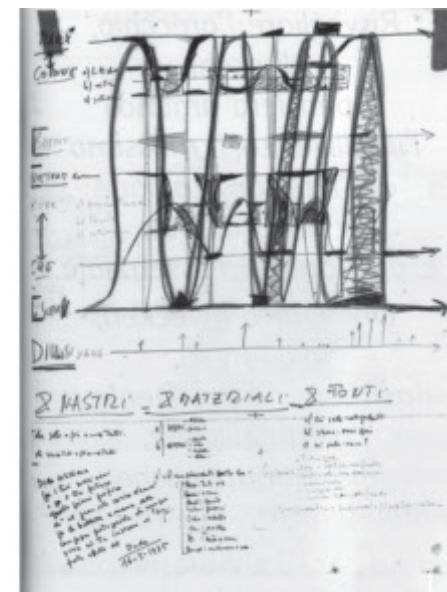


Abb. 4: Luigi Nono: Skizze aus *Al gran sole carico d'amore* (1972).

such von Moncada in Kuba, der Vietnam-Krieg, Streiks und reaktionäre Gewaltstreiche werden »aus dem homogenen Verlauf der Geschichte« herausgesprengt (These XVII; GS I, 703) und als Trümmer und Ruinen »stillgestellt«: Nonos Konzept entspricht genau dem, was Benjamin als »Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt« bezeichnet; »bedeutend ist [Geschichte] nur in den Stationen ihres Verfalls«, in ihrer »facies hippocratica« (343). Die dargestellten geschichtlichen Bruchstücke werden »simultanisiert« (»Vergegenwärtigen der Zeit im Raum«) (370), schießen nicht eine aus der anderen empor, sondern »staffeln sich vielmehr terrassenartig« (369; vgl. auch Abb. 4).

Der Chor sowie die Orchester-Zwischenspiele (Riflessioni) unterbrechen den szenischen Verlauf, bringen ihn zum Stillstand und heben dadurch das

Moment der Trauer hervor – worin ihre auf die Zerrissenheit von Laut und Bedeutung zurückzuführende »allegorische Funktion«⁵⁷ besteht.

Die Poetik der Montage, die in diesem und anderen Werken von Nono durch Nebeneinanderstellen und Überlagerung von Bruchstücken bzw. Zitaten erfolgt, manifestiert sich auch in der Sprengung der traditionellen Darbietungsstruktur, die in Theatern und Konzertsälen herrscht. Im Gegensatz zu Stockhausen, der die Raum-Dimension – als ein weiteres serielles Parameter – »organisch« dachte, erscheint sie Nono gerade umgekehrt als Chance, durch räumliche Sprengung die Fragmente zu verorten. Dabei beruft sich Nono auf die *cori spezzati* (gebrochene Chöre) der Basilika San Marco in Venedig, ein Moment lokaler Innovation,⁵⁸ das im Kontinuum der Musikgeschichte verschwunden war, für den Komponisten jedoch als ein mit »Jetztzeit« beladenes Kompositionsverfahren immer wieder »aufblitzt«, dem ursprünglichen Zusammenhang als Zitat entrissen wird und »subkutan« das Ganze durchzieht.⁵⁹ In der *Composizione per orchestra no. 2: Diario polacco* '58

57 Vgl. dazu Benjamin (GS I, 387): »Die schwelgerische Lust am bloßen Klang hat ihren Anteil am Verfall des Trauerspiels. Demungeachtet aber ist Musik – nicht dem Gefallen der Autoren, sondern ihrem eigenen Wesen nach – dem allegorischen Drama innig vertraut. Zumindest würde die Musikphilosophie der wahlverwandten Romantiker [...] dies lehren. Zumindest würde in ihr, und nur in ihr, die Synthesis der vom Barock bedachtsam aufgerissenen Antithetik und erst mit ihr das volle Recht der Antithetik sich ergeben. Zumindest ist mit einer dergestalt romantischen Betrachtungsart der Trauerspiele doch gefragt, wie die Musik bei Shakespeare und bei Calderon zu ihnen anders als rein theatralisch sich geselle.« Benjamin meint die Antithetik zwischen Laut und Bedeutung, die bei Nono auch im Wort-Ton-Verhältnis zum Ausdruck kommt.

58 Vgl. hierzu Vieira de Carvalho: »New Music« between Search of Identity and »Autopoiesis« (Anm. 16).

59 István Balázs behauptet in seinem Aufsatz »Il giovane Prometeo. I »peccati« di Nono contra il serialismo ortodosso nel periodo darmstadtiano«, in: Enzo Restagno (Hg.): *Luigi Nono*, Turin (EDT) 1987, S. 102–115, dass sich Nonos Musik – »ohne Kompromiss mit dem Collage-Denken« – bereits in den 1950er Jahren der Welt der *realia* öffne. Es gäbe kein Zitat, sondern eine »subkutane« *Einfügung* in das »musikalische Gewebe« – was, wie er selbst bemerkt, »eines der Haupttabus für die nach den seriellen Prinzipien konstruierten Werken sei.« Meines Erachtens muss man jedoch zwischen Collage und Zitat unterscheiden und Nonos Zitat-Verfahren zudem in seinen verschiedenen Erscheinungen und im Bezug auf Benjamins Theorien untersuchen. Nono selbst erklärt zu »Diario polacco '58«, er habe keine »Ping-Pong-Auffassung« der *cori spezzati*, »bei der die Musik von rechts nach links und von links nach rechts wechselt, wie der Ball beim Ping-Pong-Spiel, und alles sich in Effekt auf-



Abb. 5: Luigi Nono: *Composizione per orchestra no. 2 – Diario polacco* '58 (1958–1959); Aufstellung des Orchesters.

(1958–59) besteht die Verräumlichung in der Unterteilung des Orchesters in 16 Subgruppen, die zwei symmetrische Instrumentalensembles bilden (jede schließt jeweils zwei Gruppen von Holzbläsern, Blechbläsern, Schlagzeug und Saiteninstrumenten ein; vgl. auch Abb. 5 u. 6).

Es geht also darum, das Spielen, Hören und die musikalische Kommunikation in Fragmente zu zersplittern. Durch die Montage der Bruchstücke von Raum und Zeit in dialogischen Strukturen entsteht anstelle einer linearen, uni-

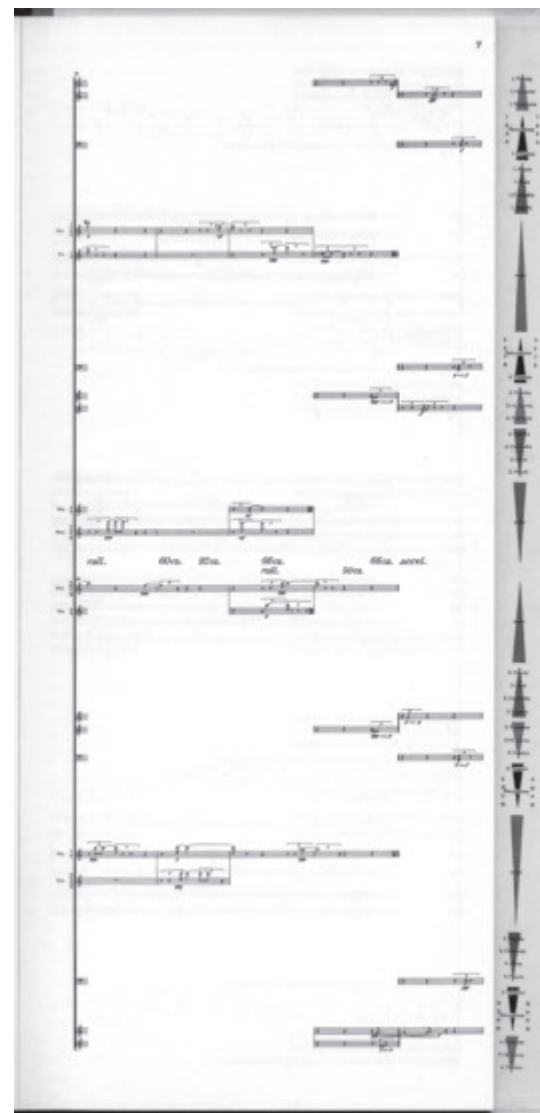
löst«, sondern er setze »den Klang räumlich zusammen durch die Benutzung verschiedener, im Raum getrennter Ausgangspunkte.« Vgl. Luigi Nono: »Diario polacco '58 (1959)«, in: Stenzl (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 14), S. 124. Es handelt sich also um eine Operation, die das Zitat vergegenwärtigt, d. h. in etwas Neues verwandelt.

direktionalen, homogenen und sogar autoritären Darbietung beim Musizieren und Zuhören eine multilaterale Perspektive. Die Kritik am traditionellen Konzertwesen und an dem ›organischen‹ Ideal des integralen Serialismus weist zugleich auch auf Nonos Erfahrungen während seines Besuchs in Polen hin: die Widersprüche des ›Realsozialismus‹, vor allem aber Auschwitz. Das Prinzip der gebrochenen Chöre (*cori spezzati*) wirkt hier und in anderen Werken Nonos allegorisch als ein Modell sozialer Interaktion, das für die gesellschaftlichen Verhältnisse im Allgemeinen gilt. Es ermöglicht dem Komponisten zudem, disparate, jedoch genau identifizierte »Gefühlszustände« (das »Entsetzen«, das »bewundernde Staunen«, die »Begeisterung«) klanglich so vorzustellen, als wären sie allegorische Personen eines Trauerspiels: »Der raschen Aufeinanderfolge, dem oft gleichzeitigen Nebeneinander der erlebten Situationen, entsprechen eine rasche Aufeinanderfolge der verschiedenen ›Tagebuchhinweise.«⁶⁰ Dass Nono in diesem Zusammenhang von seinen Plänen für ein ›neues Musiktheater‹ spricht, bestätigt den theatralischen Hintergrund, der diesem Werk anhaftet. Im Keim ist *Diario polacco '58* bereits eine *Tragedia dell'ascolto* – so wie viel später der *Prometeo* ein Trauerspiel ohne Bühnengeschehen.

Das ursprüngliche Konzept des geplanten Musiktheaterwerkes *Intolleranza 1960*, das nur teilweise in der endgültigen Fassung verwirklicht wurde, beruhte auf der Absicht, im Geiste des epischen Theaters das Prinzip der Trennung der Elemente bis zur letzten Konsequenz durchzusetzen. Das Kontinuum der Kommunikation sollte auf allen Ebenen zersprengt werden:

Theater nicht mehr als Kirchenmeßopfer mit Publikum, das beiwohnt, sondern selbst teilnimmt und bisweilen aktiver Akteur ist ..., nicht mehr auf die Szene beschränktes Theater ..., sondern im ganzen Raum, keine Einheit mehr des szenischen Ortes, sowie keine Einheit mehr der Zeit und der Handlung. Sondern Verstärker an verschiedenen Punkten des Raumes installiert, angeschlossen an Tonbandgeräte (vorproduzierte Bändeinspielungen ...), oder Liveschaltungen mit Stimmen-Gesängen-Instrumenten auf oder hinter der Szene, jedoch so übertragen, daß sie im Rücken des Auditoriums erklingen, rechts, links, über, unter ihm von überall! ... Keine Anbindung mehr der visuellen und auditiven Ereignisse ..., sondern autonome und koordinierte Entfaltung der audio-visuel-

Abb. 6: Luigi Nono:
Composizione per orchestra
no. 2 – Diario polacco '58
(1958–1959); Bruchstücke
und Leerstellen.



60 Nono: »Diario polacco '58 (1959)« (Anm. 57), S. 124.

len Möglichkeiten und simultane Entfaltung verschiedener Möglichkeiten [...].⁶¹ [D]as Schema »ich höre, was ich sehe und ich sehe, was ich höre« zu durchbrechen.⁶²

Schon um 1955 hatte Nono in *Il canto sospeso* das Wort-Ton-Verhältnis revolutioniert. Die Diskussionen mit Hermann Scherchen spielten sicher dabei eine Rolle. Wie es in einem Brief von Scherchen an Nono vom 5. Mai 1955 heißt, ging es um die Aufforderung, »dass wir nicht weiter stammeln wie arme Irre[,] die in Toenen Ungesagtes sagen wollen und dazu Worte gebrauchen[,] die schlecht riechen und vermodert aneinander gebunden werden.«⁶³ Dementsprechend stellte Nono das lineare Durchkomponieren der Textvorlage radikal in Frage. Deren Auswahl und Zusammenstellung – Zitate aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter antifaschistischer Widerstandskämpfer – brachen bereits mit der Linearität und einem einheitlichen Kontinuum der ursprünglichen Texte. Nono griff nicht einmal auf vollständige Phrasen, sondern oft bloß auf deren Fragmente und sprachliche Bruchstücke als Textvorlage zurück. Bei der Komposition entwickelte sich der Prozess der Fragmentierung und die Montage sprachlicher Elementen noch radikaler, und zwar so, dass selbst Stockhausen Bedenken aussprach: Nono habe »nur noch als Komponist Stellung zu sich selbst« genommen, nicht zu den ausgewählten Texten: »[E]r interpretiert nicht, er kommentiert nicht: er reduziert vielmehr die Sprache auf ihre Laute und macht mit diesen Musik«; »einige Teile (II, VII, IX) gehen bis zur Auflösung des Sprachsinnes; andere Teile (V, VII) zitieren, ja verdeutlichen den Text«, als habe der Komponist »ganz bewußt bestimmten Textstellen die Bedeutung »ausgetrieben«.⁶⁴ Nono antwortete, dass Wort und Ton einander gegenseitig durchdringen. Keiner von beiden werde dem ande-

ren untergeordnet, sondern sie bilden vielmehr »ein neues, autonomes Ganzes«: »Aus diesem Verschmelzungsprinzip von musikalischem und semantischem Gehalt des gesungenen Wortes« sei »die weitere Aufspaltung in Silben, [...] die weitere Zerlegung des Wortes in die Vokale und Konsonanten seiner Klanggestalten« zu verstehen. Das Prinzip der Textzerlegung treibe nicht dem Text die Bedeutung aus, sondern mache »den Text als phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck«. Die Frage, warum er jenen bestimmten Text und keinen anderen genommen habe, sei »nicht intelligenter als die Frage, wieso man, um das Wort ›dumm‹ auszusprechen, ausgerechnet die Buchstaben d – u – m – m benützt«.⁶⁵ Diese Sprachaufsplitterung (*frantumazione linguistica*) setze nicht »Ohren mit passiven und falschen literarischen und schauspielbedingten Gewohnheiten« voraus, sondern »Verständnis und Verstehbarkeit des Textes als Verständnis und Verstehbarkeit der Musik mit allen daraus erwachsenden Fragen«,⁶⁶ »das Finden und Wiederfinden der Mitteilungsfähigkeit, der Worte, der Phoneme, ... die im akustischen Raum zu musikalischen Bedeutungsträgern geformt werden.«⁶⁷

Nonos Vision könnte keine treffendere Formulierung finden als in Benjamins Begriff der »Sprachzerstückelung« im deutschen Trauerspiel: »Dergestalt wird die Sprache zerbrochen, um in ihren Bruchstücken sich einem veränderten und gesteigerten Ausdruck zu leihen«, wobei »das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung« darin zur Geltung komme. Hier liegt der Schlüssel für Nonos Ansatz zum Wort-Ton-Verhältnis: »[D]as Wort, die Silbe und der Laut« werden »emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung«; Laut und Bedeutung geraten in eine Antithetik und finden sich bloß als dem »organischen Sprachbau« entrissene Fragmente wieder zusammen (GS I, 382 ff.). Diese Nicht-Versöhnung von Laut und Bedeutung, die u. a. *Il canto sospeso*, *La terra e la compagna*, *Cori di Didone*, *Sarà dolce tacere* mitbestimmt, bleibt eine Konstante in Nonos Schaffen (Abb. 7).

61 Brief von Nono an Angelo Ripellino (11.01.1960), zit. nach Nicola Sani: »Intolleranza 1960«. Luigi Nono-Angelo Maria Ripellino. Briefe«, in: *Luigi Nono: Intolleranza 1960*, Programmheft der Staatsoper Stuttgart, hg. v. Gottfried Meyer-Thoss/Klaus Zehlein, Stuttgart (Staatsoper Stuttgart) 1992, S. 40–53, hier S. 45.

62 Nono beruft sich auf Schönbergs Einakter *Die glückliche Hand*. Vgl. Luigi Nono: »Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters« (1963), in: Stenzl (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 14), S. 87–99, hier S. 92.

63 Zit. nach Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 256.

64 Karlheinz Stockhausen: »Luigi Nono – Sprache und Musik II« (1958), in: ders.: *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Köln (DuMont) 1964, Bd. 2, S. 158 f.

65 Luigi Nono: »Text – Musik – Gesang« (1960) in: Stenzl (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 14), S. 41 u. 59.

66 Ders.: »La Terra e la Compagna« (1957), in: ebd., S. 121.

67 Ders.: »Sarà dolce tacere« (1962), in: ebd., S. 127.

Abb. 7: Luigi Nono: *Il canto sospeso* (1956); *Frantumazione linguistica* (Zerstückelung der Sprache).

Ihre eigentliche Kulmination wird um 1980 in einem nicht vokalen Werk erreicht: Das Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* ist das erste seiner Werke, in dem sich Nono ganz bewusst auf Benjamins Philosophie der Geschichte bezieht.⁶⁸ Hier verstummt das Wort vollkommen als Schrift. Auf jeder Seite der Partitur verstreut werden die zahlreichen Fragmente Hölderlins nicht mehr zu Sprachlauten bzw. Sprachlautbruchstücken, sondern stellen als Schriftzeichen eine Beziehung zu den Noten als ebenso stummes Schriftbild der Musik her – ein Verhältnis, das die Bedeutung hemmt und sich ausgerechnet im rein Sinnlichen (im instrumentalen Austönen und Schweigen) auswirkt. Nicht weniger stehen Musik als Schrift und Musik als Laut hier »in hochgespannter Polarität einander gegenüber.«⁶⁹ Die Bedeutungsebene, auf deren Erschließung die musikalische Werkanalyse abzielt, verfällt dem »Hieroglyphischen« nicht nur des stummen Wort-Ton-Verhältnisses, sondern auch der Sprengung des Tonsatzes, der so fragmentarisch ist, wie es die Zitate Hölderlins sind. Es gibt keinen Schluss, kein Telos, keinen linearen Verlauf, keine Organizität, keine »Entwicklung« bzw. »Durchführung«,⁷⁰ keine Dialektik in Bewegung, sondern Fragmente und Stille als Metaphern des »aufgesprengten Kontinuums«, eine Dialektik im Stillstand, die sich im Unabgeschlossenen und Unvollendeten auflöst.⁷¹ Vor allem aber wird die Kluft zwischen musika-

68 Zu Nonos Rezeption von Benjamins Philosophie der Geschichte in Zusammenhang mit dem Streichquartett vgl. Doris Döpke: »Fragmente-Stille, an Diotima«, in: Restagno (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 59) 1987, S. 184–205; Doris Döpke: »Zeugnis ablegen. Nachruf auf Luigi Nono«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151 (1990) 7/8, S. 4–7 sowie Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9); ders.: »Towards Dialectic Listening« (Anm. 51) u. ders.: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17).

69 Vgl. Benjamin zum Verhältnis von Schrift und Laut im deutschen Trauerspiel (GS I, 376 u. 381–384).

70 Carola Nielinger-Vakil: »Fragmente-Stille«, an Diotima: World of Greater Compositional Secrets«, in: *Acta Musicologica* 82 (2010), S. 105–147 veröffentlicht in ihrer Untersuchung der Skizzen und des Entstehungsprozesses des Streichquartetts handschriftliche Notizen, in denen Nono seine Absichten verdeutlicht: *NON SVILUPPO, MA SUCCESSIONE E PROFILICAZIONE ... SEMPRE APERTE → FRAMMENTI, ... VARI USI E PRESENTAZIONE DEI FRAMMENTI, ... QUANTO MATERIALI BASE* (»Keine Entwicklung, sondern Aufeinanderfolge und Proliferation ...«, »Immer offen → Fragmente«, »... Unterschiedliche Anwendungen und Darstellungen der Fragmente, [sowie] der Grundmaterialien«.

71 Wie bereits erwähnt, spricht Konersmann: *Erstarrte Unruhe* (Anm. 52), S. 168 ff. in Bezug auf Benjamins »Thesen zur Geschichte« von der »Kunst des Fragments«. Zu Nonos Streich-

lischer Schrift und Laut, Notation und Klang so gesteigert, dass das Notierte, dass jedes auf der Partitur geschriebene Zeichen durch jedes andere ins Schwanken gerät. Das Pathos der Entscheidung schlägt in seiner Aufhebung um: Das Tempo ändert sich fast mit jedem Takt und wird noch einmal durch Fermaten negiert; die den Notenwerten entsprechende Dauer bleibt durch widersprüchliche Angaben ebenso unbestimmt. Selbst die Fermaten wechseln in ihrem Wert, weisen zwölf unterschiedliche Stufen auf und sollen verschiedene »Ausdrucksinhalte« umfassen.⁷² Ähnliches gilt für die nicht selten in Sekunden angegebenen Pausen und Stillen. Die Tonstärke, die zwischen einer fast vollkommenen Stille und Fortissimi variiert, gewinnt, da sie so unterschiedlich in der horizontalen wie der vertikalen Dimension behandelt wird, besonderes Gewicht als Strukturkomponente des Klanges: Letzterer erreicht noch extremer differenzierte Nuancierungen durch die Simultaneität verschiedener Streich-Anschläge. Auch die mikrotonalen Stellen erweitern die Schicht der Ungenauigkeit. Die »Parameter« kennen keine Linearität mehr, gehen ineinander auf, und jeder wird von den anderen zerlegt. Diese *frantumazione* (Zersprengung) des Tonsatzes auf allen Ebenen liquidiert – in Benjamins Worten – »den falschen Schein der Totalität« und damit die »Selbsterherrlichkeit der Kunst« (352). Von überlieferten Bedeutungskonstellationen und idiomatischen Selbstverständlichkeiten der musikalischen Schrift bleiben nur Trümmer und Ruinen. Die Interpreten sollen diese zum Klingen bringen und als Allegorien in Zusammenhang mit den Fragmenten Hölderlins verlaubar machen: Streichquartett als Trauerspiel.

Nie hatte Nono wahrscheinlich so »allegorisch« gedacht, die »Zur-Schau-Stellung der ›Repräsentation‹«, die »Selbstthematrisierung der Sprache und der Darstellung« (auf beiden Ebenen – in der Musik, im Text sowie in ihrem Zusammenhang) soweit geführt. Diese »innere Spannung«, »Zerrissenheit« und

»Zwiespältigkeit« – Kategorien, mit denen Benjamin die »allegorische Verfasstheit« des Trauerspiels beschrieb⁷³ – prägen auch Nonos Streichquartett. Allegorie wird hier insofern zur Trauer, als das Problem der Repräsentation, wie es Massimo Cacciari 1987 in *Angelo necessario* formulierte, im Kern getroffen sei und die Suche nach dem »Sagen«, d. h. nach der symbolischen Dimension des »Namens« scheitert.⁷⁴ Die Trauer ergibt sich aus »der gegenseitigen Hemmung und Blockade der beteiligten Dimensionen der Sprache«⁷⁵ und daraus die Trümmer und Ruinen: »Die Allegorie hält an den Trümmern fest« (vgl. GS V, 415).⁷⁶ In dieser Hinsicht spiegelt das Streichquartett, wie vielleicht kein anderes Werk von Nono, die Erfahrung des »Daseins« als »Trümmerfeld« einer »leeren Welt« wider, die Benjamin in seiner Theorie der Trauer beschreibt (GS I, 318 f.): Nicht im eigentlichen theologischen Sinn, sondern umgekehrt im Gegensatz zum theologie-ähnlichen Automatismus des Historischen Materialismus, als hätte sich Nono den trauernden Blick von Benjamins »Engel der Geschichte« angeeignet.

Welchem vokalen oder instrumentalen Werk von Nono wohnt aber nicht der Geist des Trauerspiels inne? Prägen Geschichte und Leidensgeschichte – ihre *facies hippocratica*, Bruchstücke, die Kluft zwischen Laut und Bedeutung, Allegorie und Trauer – nicht alle seine Kompositionen? Kaum finden wir eine, in der die Poetik von Zitat und Montage nicht alle diese Elemente zusammenbringt, sei es aus seinem früheren, sei es aus seinem späteren Schaffen, sei es unmittelbar im Stoff und in der Auswahl der Texte oder in »rein instrumentalen« Kompositionen verschlüsselt. *Prometeo* ist das einzige Werk, das den Untertitel Tragedia trägt, wirft aber rück- und vorausblickend – nicht zuletzt durch seine intensive Beziehung zu Benjamin – ein neues Licht auf Nonos

quartett verweist Giovanni Morelli: »Prima che l'ultimo osso si svegli. Le Musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau«, in: Maria Teresa Muraro (Hg): *Musica e Storia*, Florenz (Olschki) 1994, Bd. 2, S. 95 f. auf Benjamins These XVII: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung.« (GS I, 702 f.).

72 Vgl. Nonos Vorwort zur Partitur. Der Bezug auf seine oben zitierte Deutung der Pausen in Bellinis *Il Pirata* liegt auf der Hand.

73 Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld (transcript) 2010, S. 18 f.

74 Vgl. Massimo Cacciari: *The Necessary Angel* (1987: ital./dtsh. Erstausgabe), Albany (State University of New York Press) 1995, S. 48.

75 Menke: *Das Trauerspiel-Buch* (Anm. 73), S. 201.

76 Vgl. ebd., S. 176: »Allegorien bezeichnen die ›ursprüngliche‹ Disjunktion, die ›Ursprung der Bedeutung‹ in der Trauer ist, indem sie das Vorgestellte und das Bedeutete auseinandersetzen und deren Inkompatibilität auftreten lassen«.

Musik: Sein gesamtes Schaffen ist eine *Tragedia dell'ascolto*, ein »Trauerspiel des Hörens«. ⁷⁷

4. Dialektik des Hörens

Auch wenn Nonos sogenannte »Wende« – oder die prägnanteste aller seiner »Wenden« – wie Assis überzeugend darlegt⁷⁸ – bereits um 1976, mit der Komposition von *sofferte onde serene* ... für Klavier und Tonband stattfand, scheint seine Auseinandersetzung mit Benjamin erst ab 1978 durch den Verkehr mit dem italienischen Philosophen Massimo Cacciari zu beginnen. Die außerordentliche Begeisterung, die Erfahrung einer wirklichen Offenbarung, die Benjamins Denken in ihm weckten, so dass er Fragmente aus dessen »Thesen über den Begriff der Geschichte« (in der Zusammensetzung von Cacciari) als wichtigste Textunterlage für *Prometeo – Tragedia dell'ascolto* verwendete, kann meiner Ansicht nach nur als Wiedererkenntnis seiner selbst, seines »Neubeginns« als Komponisten, seines Verhältnisses zur Geschichte und Musikgeschichte, seiner Poetik der Montage und seiner Kritik der Kommunikationsverhältnisse verstanden werden. Nono entdeckte, wie er durch die gleichzeitige Beziehung zum Marxismus und zum jüdischen Denken sehr nah zu Walter Benjamin gestanden hatte, zumal er sich den Marxismus hauptsächlich über Gramsci und das jüdische Denken durch seine spezifische Schönberg-Rezeption aneignete, die wesentlich prägender als für andere seriellen Komponisten

77 Nimmt man den Bezug auf Benjamin ernst, so sollte »Trauerspiel« bzw. »Trauer-Spiel« und nicht »Tragödie« die treffendste Formulierung sein. »Gehalt« des Trauerspiels, »sein wahrer Gegenstand« ist das »geschichtliche Leben«. »Es unterscheidet sich darin von der Tragödie. Denn deren Gegenstand ist nicht Geschichte, sondern Mythos« (GS I, 242 f.). Selbst in *Prometeo*, der auf den Mythos verweist, wird Geschichte – und zwar im Lichte von Benjamins Philosophie – zu dessen eigentlichem »Gehalt«. Aus »Konstellationen der Weltchronik« besteht der Gegenstand der meisten von Nonos Werken. Selbstverständlich bezieht sich Nono jedoch bewusst auf Elemente der griechischen Tragödie – z. B. auf das »Stasimon«, das durch *Prometeo* auf seine früheren Werke von neuem aufschlussreich rückwirkt, und sich mit dem *Verfremdungseffekt* verbinden lässt. Vgl. Vieira de Carvalho: *Tragedia da Escuta* (Anm. 17), S. 292–296.

78 Paulo de Assis: *Luigi Nonos Wende. Zwischen Como una ola de fuerza y de luz und sofferte onde serene ...*, Hofheim (Wolke) 2006.

war (die meisten hielten sich lieber für die Erben Webers). Auch seine Zusammenarbeit mit Scherchen und sein Interesse für Brecht, Piscator und Meyerhold dürften dazu beigetragen haben.

Nono war der Begriff antihegemonialer Kultur durch Gramsci ebenso vertraut, wie dessen kritische Dimension, die auf dem Prinzip des aktiven sinnproduzierenden Lesers, Zuschauers, Zuhörers beruhte.⁷⁹ Dasselbe Prinzip wohnte Brechts epischem Theater inne, für dessen Theorie und Praxis Nono sich seit den frühen 1950er Jahren interessierte (1954 lernte er Brecht persönlich kennen, besuchte das Berliner Ensemble und unterhielt seitdem eine enge Freundschaft mit Paul Dessau).⁸⁰ Die *cori spezzati* der Basilika di San Marco aktualisierte er in diesem Zusammenhang als Kritik der Kommunikationsverhältnisse.

Damit verknüpft sich ebenso das Motto *No hay caminos, hay que caminar*. – »Es gibt keine Wege, sondern es gibt das Gehen.« Es wurde Nono erst 1985 bewusst und prägte den Titel mehrerer nachfolgender Werke. Immerhin erscheint seine allegorische Darstellung nicht erst 1987 im Instrumentalwerk *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovsky*, sondern bereits einige Jahre früher in *Prometeo* in Zusammenhang mit der Rezeption von Benjamins Philosophie der Geschichte und deren Kreuzung mit Nietzsches »Wanderer«. ⁸¹ Alle Motive des Mottos sind bereits vorhanden:

1) Das Archipel, dessen Bedeutung angesichts der Veröffentlichung von Massimo Cacciari's Buch *L'Arcipelago* (1997), einer philosophischen Reflexion über die heutige Welt in Dialog mit dem griechischen Denken, neue Konturen gewinnt.

79 Renate Holub: *Antonio Gramsci Beyond Marxism and Postmodernism*, London (Routledge) 1992, S. 3 ff.

80 Brechts wichtigste theoretische Schriften zum Theater in deutschen und italienischen Ausgaben sowie dessen dichterische Werke erwarb Nono kontinuierlich seit Anfang der 1950er Jahre (vgl. den »Fondo Luigi Nono« im Archivio Luigi Nono). Zu Benjamins Darstellung der »Prinzipien des epischen Theaters«, (GS II, 519–539), die den Zusammenhang zwischen wichtigen Aspekten von Benjamins und Brechts Denken deutlich macht, vgl. Samuel Weber: »Theaters als Exponierung: Walter Benjamin«, in: Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin (Theater der Zeit) 2007, S. 258–278.

81 Luigi Nono: »Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno«, in: Restagno (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 59), S. 70.

2) Das *Schiff*, auf das die architektonische Struktur verweist, die Renzo Piano für die multipolaren Beziehungen zwischen Interpreten sowie zwischen diesen und den Zuschauern entworfen hat.

3) Die *Seefahrt* als Metapher der Wanderung des Klages und des Hörens, die den Weg beim Gehen schaffen: *Mappe rote navigazioni* – Karten, Routen und Seefahrten – erwähnt Nono in einem Brief an Piano und Claudio Abbado,⁸² in der Autobiographie spricht er von »Erfinden, Entdecken der Route auf dem Meer«,⁸³

4) Die Idee des *nefas argonautico*, der – wie Cacciari darlegte⁸⁴ – sich gegen den Nomos wendet, sich für eine Gemeinschaft *in itinere* einsetzt, und »die Mannigfaltigkeit von Formen und logoi entdeckt, die beim Wandern gesehen und gehört werden«, kurz: die *infiniti possibili* und deren umstürzlerische Kraft erkennt.

In diesem Sinn verweisen die fünf Inseln des *Prometeo*-Archipels auf die sieben als *cori* bezeichneten Instrumentalgruppen von *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* voraus. Und man könnte behaupten, jene fünf Inseln seien ihrerseits von den 16 Orchestersubgruppen des *Diario polacco '58* vorweggenommen – nur mit dem Unterschied, dass die Metapher der Wanderung zu jener Zeit bei Nono noch nicht auftaucht. Würden jedoch die 16 Instrumentalsubgruppen des *Diario polacco '58* in eine heutige Aufführung, der diese Kette von Beziehungen bewusst ist, so im Raum disponiert, dass sie die Zuschauer umkreisen, dann wäre das Netzwerk wechselseitiger Verweisungen – der *cori spezzati* als wiedererkanntem Ursprung, der Wanderung, des Mottos *No hay caminos, hay que caminar* und der Philosophie der Geschichte Benjamins – auch für dieses frühes Werk a posteriori zur Geltung gebracht. »Von den neueren Werken fällt Licht auf die älteren«: Adornos Postulat besitzt volle Gültigkeit nicht nur für das Verhältnis von Nonos Schaffen zur Musik-

geschichte, sondern auch für das Verhältnis von jedem seiner neuen Werke zu den zuvor komponierten.⁸⁵

Hinsichtlich der Kommunikationstheorie stellte Nonos anti-hegemoniale Alternative zum überlieferten Konzert- und Opernwesen die Komplexität wieder her, die sowohl durch das Identifikationsmuster der Aufklärung als auch die objektzentrierte Kommunikation drastisch reduziert wurde. Nono lehnte sowohl die Versenkung in die Einfühlung als Kommunikationsmodell als auch das jeglichen über die Beschaffenheit des Objekts hinausgehenden Rezeptionshorizont verwerfende Prinzip des *l'art pour l'art* unmissverständlich ab. Aura und Kultwert, die die Rezeption einiger seiner letzten Werke prägen, verfehlen ihr Objekt. Durch Zitat, Fragment und Montage leistet auch Nonos spätes Schaffen dagegen Widerstand und befruchtet von neuem und wie niemals zuvor die *Dialektik des Hörens*:

1) Im auratischen Kommunikationsmodell verschwindet die Konstruktion vollkommen im Ausdruck, die darstellenden Mittel im Dargestellten, die Kunst in deren Erfahrung als *zweiter Natur*. Das Kontinuum der Kommunikation gewährleistet die Illusion, ruft die Aura, »die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (GS I, 479), hervor. Benjamin selbst beschreibt als Beispiel von »Aura« die Erfahrung sowohl von Natur (ebd.) als auch von Kunst als *zweiter Natur*, wie es im Theater geschieht: »Aura« an das »Hier und Jetzt« des menschlichen Darstellers und Dargestellten gebunden (489); dies im Gegensatz zu dem den Darsteller »befremdenden« Film, der keine Aura und dementsprechend keine »Kultwerte« sowie keine »Einfühlung« ins Dargestellte mehr bewirke (488–491).⁸⁶ In dieser Hinsicht dürfte das illusionistische Theater und *die vierte Wand*, mit denen Brecht – und in seiner Folge Nono in seinen *azione sceniche* – brechen wollten, für das beste Modell der Aura und auratischen Kommunikation gehalten werden. (Vgl.

82 Brief vom 12.03.1983, zit. in: Vieira de Carvalho: *Tragedia da Escuta* (Anm. 17), S. 291 f.

83 Nono: »Un'autobiografia« (Anm. 81), S. 72.

84 Massimo Cacciari: *L'Arcipelago*, Milano (Adelphi) 1997, S. 26 ff.

85 Vgl. Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 254, der ausdrücklich von dem ausgeht, was »Benjamin über das Verhältnis von Dichtung und Übersetzung« und den »Begriff des ›Originals‹« ausführt: »[I]n seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original« (GS IV, 12).

86 Natürlich entwickelten sich die *talking pictures* und ihre Wirkung in die entgegengesetzte Richtung, was in diesem Rahmen jedoch nicht diskutiert werden kann.

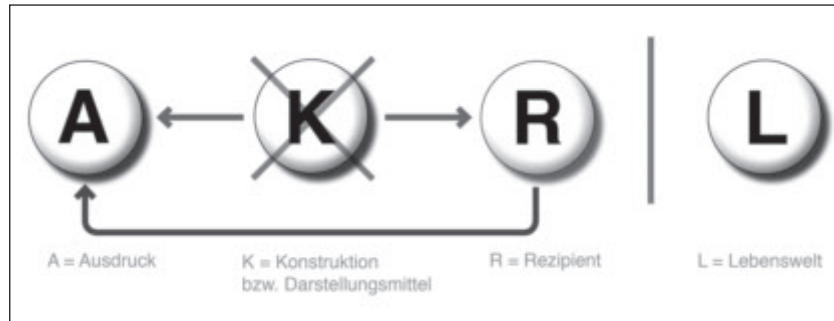


Abb. 8: Kunst mit Kultwert. Die Aura als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.

Abb. 8 mit einem Identifikationsmuster der Aufklärung: Dargestelltes erscheint als zweite Natur, so dass K in A verschwindet. Es besteht kein Bezug zur Lebenswelt und der Rezipient rückkoppelt nur auf das Dargestellte. Ein Kontinuum der Kommunikation gewährleistet so die Illusion: Als ›imaginäres Leben‹ Dargestelltes wird als ›wirkliches Leben‹ erfahren.)

2) In der objektzentrierten Kommunikation des *l'art pour l'art* besteht eine drastische Reduktion der Komplexität dagegen im Ausschluss von jedem Verweis auf etwas anderes als der Konstruktion. Diese stellt sich selbst dar. Was hier vorgeht hat Christian Kaden als bloße »Verhaltensabstimmung« zwischen Kunstproduzenten und Kunstrezipienten bzw. »Kommunikation ohne Zeichen« beschrieben.⁸⁷ Indem sie den Arbeitsprozess verdeckt und als sich selbst produzierende *zweite Natur* erscheint, kann sie zugleich mit Aura und Kultwert bedeckt werden und in Ästhetisierung der Wirklichkeit bzw. Anästhetik der Lebenswelt umschlagen. (Vgl. die Darstellung objektzentrierter Kommunikation in Abb. 9: Die Konstruktion stellt sich selbst dar und der Rezipient rückkoppelt nur auf die Beschaffenheit des Objekts – »Kommunikation ohne Zeichen« nach Kaden.)

⁸⁷ Christian Kaden: *Musiksoziologie*, Berlin (Verlag Neue Musik) 1984, S. 139 f.

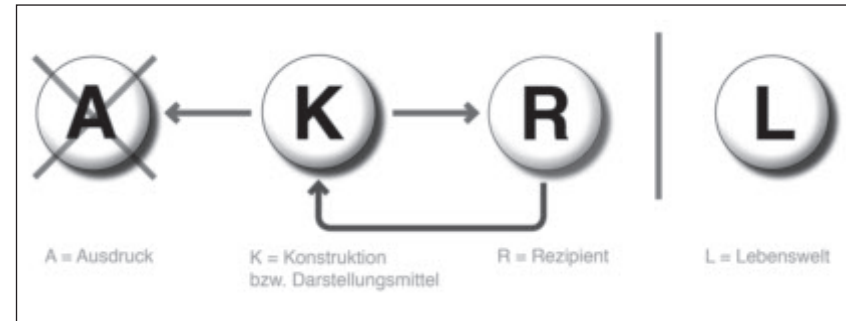


Abb. 9: L'art pour l'art – Ästhetizismus.

3) Im Gegensatz zu derartigen Varianten der Komplexitätsreduktion propagiert Nono seit seinen Darmstädter Werken eine Alternative, die als eine echte »epische Kommunikationsstruktur« bezeichnet werden kann. Immer wieder erneuert und weiterentwickelt, den Raumverhältnissen entsprechend ausgebreitet, durch *live electronics* gesteigert, verschiedene Kommunikationsebenen in Anspruch nehmend, prägt sie seine kompositorische Theorie und Praxis. Schon lange bevor Nono sich mit Benjamins Denken vertraut machte, entwarf er dadurch in seinen Werken »dialektische Bilder«, und versuchte sein Schaffen einem Konzept entsprechend zu entfalten und in einen Kommunikationsprozess einzubetten, der eine »Dialektik des Hörens« und (in den *azioni sceniche*) auch eine »Dialektik des Sehens« befördert und den Zuschauer/Zuhörer als kritischen Sinn-Produzenten aktiviert. (Vgl. Abb. 10 zu dialektischen Bildern im Rahmen einer Dialektik des Sehens und Hörens mit K als Geste des Zeigens [Verfremdungseffekt: Balance zwischen Identifikation und kritischer Distanz]. Durch Zitat und Montage verweisen K, A und L aufeinander. R rückkoppelt als aktiver Sinnproduzent abwechselnd auf K, A und L: Kommunikation als aufgesprengtes Kontinuum.)⁸⁸

⁸⁸ Vgl. zur »Dialektik des Hörens« bei Nono Vieira de Carvalho: »Towards Dialectic Listening« (Anm. 51) sowie ders.: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17). Zu den Begriffen von »dialekti-

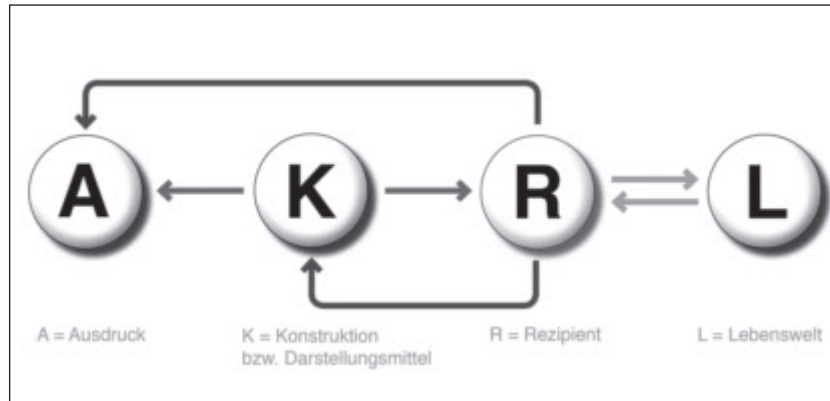


Abb. 10: Epische Kommunikationsstruktur – Kunst mit Ausstellungswert.

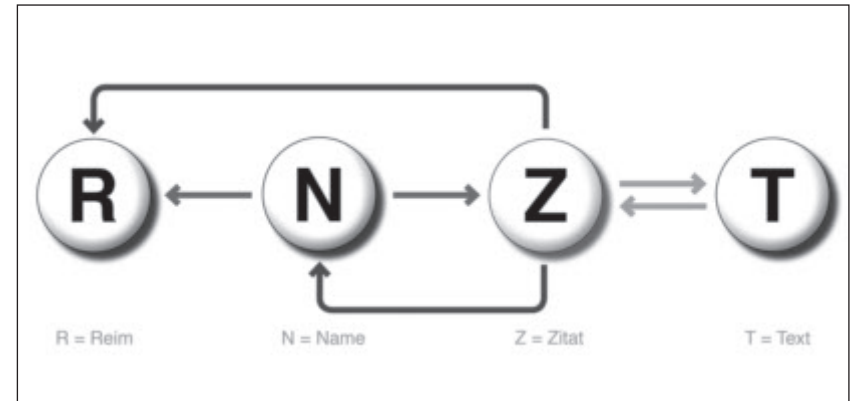


Abb. 11: Sprachkritik als Ideologiekritik.

Das »aufgesprengte Kontinuum« der Kommunikation lässt bei Nono die »dialektischen Bilder« in alle möglichen Richtungen ausbrechen. Darstellung und Dargestelltes, Geschichte und Gegenwart, Kunst und Lebenswelt, Konstruktion und Ausdruck, werden in ein gespanntes Verhältnis zueinander gestellt. Der Komponist tritt vor dem Zuschauer/Zuhörer als »Erzähler« (GS II, 438–465), der von der eigenen »Erschütterung« über das Weltgeschehen »Zeugnis ablegt«. Eine Erschütterung, die der des »Engel[s] der Geschichte« ähnelt (GS I, 697) und »die Stimme des Opfers« lautbar macht. Nonos Musik wäre in diesem Sinne ein Paradigma »großer Kunst«, wie letztere Adorno – auf Benjamins Philosophie der Geschichte Bezug nehmend – in seinen Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59 definiert: »[D]ie große Kunst ... [hält] gewissermaßen mit den Opfern«, sie sei »die bewußtlose Geschichtsschreibung der

Epochen, die Geschichtsschreibung unter dem Gesichtspunkt des Opfers«; »was in den Kunstwerken eigentlich laut wird«, sei »immer die Stimme des Opfers«.⁸⁹

Fragment und Montage bilden bei Nono allegorische Konstellationen, deren Antinomien keinen Sinnzusammenhang als »organische« Totalität dulden.⁹⁰ Die sprachliche und tonsprachliche Überlieferung, die idiomatischen Konventionen von Text und Musik werden durch die Trennung und Gegenüberstellung von Wort und Ton, Schrift und Laut, Bedeutung und Klang gesprengt. Dass eine Erschütterung vor der Leidensgeschichte der Welt und vor dem menschlichen Leiden überhaupt, die in Nonos Schaffen immer wieder zum Ausdruck kommen, »Brüche und Leerstellen« entstehen lässt, hat Benja-

schen Bildern« und der »Dialektik des Sehens« vgl. Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagenwerk*, aus dem Engl. übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1993. Zum Begriff einer »Dialektik des Klanges« bei Benjamin vgl. auch den bahnbrechenden Beitrag von Mirko M. Hall: »Dialectical Sonority. Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination«, in: *Telos* 152 (2010), S. 83–102.

89 Theodor W. Adorno: *Ästhetik* (1958/59) (= Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 3) hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009, S. 80.

90 Vgl. hierzu Hall: »Dialectical Sonority« (Anm. 88), S. 83–102, hier S. 95: »Even today, the actuality of montage continues to reside in its fundamentally allegorical properties. When properly applied, allegory not only shatters the false semblance of totality, but also (re)contextualizes aesthetic artifacts into new configurations.«

min selbst für die tiefe Bedeutung des Wortes gehalten (GS II, 548). Nonos Erschütterung und seine Poetik von Zitat und Montage hängen unmittelbar zusammen, was für die Entstehung der »dialektischen Bilder« als monadische Konstellationen und deren ideologiekritische Wirkung von entscheidender Bedeutung ist: Von Nonos Musik, insbesondere dem Spätwerk, fällt neues Licht auf ihren Begriff bei Benjamin.

Gerade Luigi Nono, dem nicht selten vorgeworfen wurde, er sei ein in Ideologie verstrickter Künstler, ist ein Komponist, der sowohl in Worten als auch in Tönen die Dualität von ›Reim‹ und ›Namen‹ am schärfsten erkannte und daraus für sein Schaffen alle Konsequenzen zog: nämlich durch Sprachkritik Ideologiekritik zu betreiben.⁹¹

91 Vgl. Abb. 11: Das Zitat spaltet das zitierte Wort in ›Reim‹ und ›Name‹ ab und bricht das Zitierte ›zerstörend‹ (als ›Reim‹) aus dem Zusammenhang (Text bzw. Geschichte oder Lebenswelt als Text). Es verweist das Wort ›zurück an seinen Ursprung‹ (als ›Name‹ bzw. ›Reinigung‹) und ruft, wo es im Gefüge eines neuen Textes erscheint, ein dialektisches Bild hervor.

Abbildungsverzeichnis

UTA KORNMIEIER

Abb.1: Umberto Boccioni: *Der Lärm der Straße dringt in das Haus*, 1911, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover (Quelle: Wikimedia Commons).

TOBIAS ROBERT KLEIN

Abb. 1a: Daniel François Esprit Auber: »Finale 3. Akt (No. 12)« (Klavierauszug), aus: ders.: *La muette de Portici*, Paris o. J., S. 192.

Abb. 1b: Hippolyte Le Comte: Kostümskizzen, aus: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, hg. v. Nicole Wild/Herbert Schneider, Tübingen 1993, o. S.

Abb. 2: Daniel François Esprit Auber: »Finale 3. Akt (No. 12)« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *La muette de Portici. Facsimile edition of the printed orchestral score*, New York 1980, Bd. 2, S. 463.

Abb. 3: Félicien César David: »Le lever du soleil / Sonnenaufgang« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *Le Désert. Ode-symphonie en 3 parties*, Mainz ca. 1846, S.92 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus 5702).

Abb. 4: Félicien Cesar David: »Chant du Muezzim / Gesang des Muezzim« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *Le Désert. Ode-symphonie en 3 parties*, Mainz ca. 1846, S.95 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus 5702).

Abb. 5a: Titelblatt der Partitur von *Le Désert* mit einer Lithographie von Célestin Nanteuil, aus: René Brancour: *Félicien David. Bibliographie critique*, Paris 1909, S. 41.

Abb. 5b: Zeitgenössische Gravur des Bühnenbilds zum 4. Akt der Oper *Herculanum*, aus: René Brancour: *Félicien David. Bibliographie critique*, Paris 1909, S. 65.

SABINE SCHILLER-LERG

Abb.1: Ernst Schoen: Vertonung von sechs Gedichten von Fritz Heinle (komponiert 1932), 12 Blatt, abgebildet: Blatt 1, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N1403 (3.2).

Abb. 2: Ernst Schoen, Foto: Johanna Schoen, Privatbesitz.

Abb. 3: Notenblatt »Entronnen aller Gnade«, Sonett I, abgebildet: Blatt 2 u. 3, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N 1403 (3.2).

Abb. 4 Notenblatt »Jubel wurde ausgeschenkt«, Sonett VI, abgebildet: Blatt 11 u. 12, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N 1403 (3.2).

(Die Rechte für Abb. 1–4 liegen bei: Dr. Sabine Schiller-Lerg, Münster.)

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Abb. 1: Kunst im Verhältnis zur Lebenswelt.

Abb. 2: Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y de luz* (1971/72). »Luciano! Luciano! Luciano!«: Die Ermordung (?) von Luciano Cruz bricht ins Werk ein und verändert dessen Konzept. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).

Abb. 3: Luigi Nono: *Al gran sole carico d'amore* (1975). »Frau Revolution«, aus: *Bandiera Rossa*; Polytonale Montage von Fragmenten. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).

Abb. 4: Luigi Nono: Skizze aus *Al gran sole carico d'amore* (1972). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).

Abb. 5: Luigi Nono: *Composizione per orchestra no. 2 – Diario Polacco '58* (1958–1959); Aufstellung des Orchesters. (©ARS VIVA VERLAG, Mainz – Germany).

Abb. 6: Luigi Nono: *Composizione per orchestra no. 2 – Diario Polacco '58* (1958–1959); Bruchstücke und Leerstellen. (©ARS VIVA VERLAG, Mainz – Germany).

Abb. 7: Luigi Nono: *Il canto sospeso* (1956); *Frantumazione linguistica* (Zerstückelung der Sprache). (©ARS VIVA VERLAG, Mainz – Germany).

Abb. 8: Kunst mit Kultwert. Die Aura als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.

Abb. 9: L'art pour l'art – Ästhetizismus.

Abb. 10: Epische Kommunikationsstruktur – Kunst mit Ausstellungswert.

Abb. 11: Sprachkritik als Ideologiekritik.

(Die Rechte für Abb. 1, 8–11 liegen bei: Prof. Dr. Mario Vieira de Carvalho, Lissabon.)