43199

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER, RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Hans Rudolf Vaget
Thomas Mann und Furtwängler

Claus-Steffen Mahnkopf
Nonos Arbeitsweise

Ulrich Siegele
Von zwei Kulturen der Fuge

Albrecht v. Massow
Matteo Nanni zu Nono und Adorno

Peter Gülke
Du Fays *O sancte Sebastiane*

Konrad Küster
Musik an Lateinschulen

Matthias Schmidt
Literatur zu Mozart

Christoph Maria Moosmann
superverso von Ernst Helmuth Flammer

bludenzer tage zeitgemäßer musik 2006

10. Jahrgang, **Heft 40**, Oktober 2006
Klett-Cotta Stuttgart

Nonos Arbeitsweise

Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik[1]

Claus-Steffen Mahnkopf

Für Matteo Nanni

Das Studium der Skizzen, die zu den Werken der Komponisten im 20. Jahrhundert geführt haben, gehört heute zum selbstverständlichen Instrumentarium der Wissenschaftler. Sie erhoffen sich Aufschlüsse, wenn nicht gar hinreichende Erklärungen über die Genese, aber auch das Wesen der untersuchten Werke. Institutionell haben sich die Stiftungen der Verstorbenen (und teilweise der noch nicht Verstorbenen) darauf eingestellt, manche Komponisten tun das auch, indem sie entweder die Skizzen verschwinden lassen oder umgekehrt die künftige Detektivarbeit der Forscher, Epigonen oder Hagiographen antizipieren, um sie zu lenken. Wie wichtig die Skizzenforschung ist, beweist, daß die Paul Sacher Stiftung den Ehrgeiz hat, von allen bedeutenden – und natürlich großen – Komponisten die Nachlässe zu erwerben, um sie der Forschung zur Verfügung zu stellen. Nuria Schoenberg Nono wollte den Nachlaß ihres Mannes – vor allem die etwa 10 000 Bände umfassende Privatbibliothek, seine Skizzen, die Briefe, die Photos und sämtliche Ton- und Videodokumente – nicht nach Basel geben. Sie sind nun in Venedig im »Archivio Luigi Nono« offen zugänglich. Vor allem liegen alle Skizzen in hervorragenden Farbkopien vor und können zur Gänze eingesehen werden, was den Vergleich unterschiedlicher Werkgruppen oder Schaffensphasen ungemein erleichtert.

Die Nachlaß-Erforschung hat interessanterweise eine wichtige Frage umgangen: Kann man an den Skizzen den Stil des Arbeitens, des Denkens und den Grad der »Professionalität« – sozusagen die Stärken und Schwächen – des Komponisten ablesen? Diese Frage ist nicht nur interessant für nachgeborene Komponisten, die verständlicherweise am Detail interessiert sind, sondern gerade für eine Rezeption, die nicht von vornherein und wie selbstverständlich davon ausgeht, daß ihr geliebtes Objekt ein Genie und überhaupt der Größte aller Zeiten war. Wie wichtig die Skizzen für die Erkenntnis sind, zeigen einfache Unterschiede: Nonos sind vielfarbig, schrill bunt; Lachenmanns monochrom, bleistifthaft; Klaus Hubers Skizzen verraten professionelle Strategien; Rihm hat so gut wie keine, zumindest keine, die den Entstehungsprozeß erahnen lassen. Nonos Skizzen bilden große Konvolute,

1 Dieser Aufsatz ist entstanden dank einem Stipendium des »Centro Tedesco di Studi Veneziani« in Venedig; ich danke auch Nuria Schoenberg Nono für wertvolle Hinweise zu Nonos Lebensführung.

sie sind zahlreich, nehmen fast überhand, aber anders als im Falle von Carter, dessen Blätter von Noten manisch und geradezu bürokratisch-protokollarisch übersät sind, ist der Anteil, der ohne Notenpapier auskommt, beträchtlich.

Nono ist ein Emphatiker. Nicht nur, daß er alle möglichen Farben und alle möglichen Farbstiftsorten (grobe Filzstifte, Buntstifte, Füller etc.) und vor allem alle möglichen Dicken auf seinem Schreibtisch versammelte, es ist die Eigenart, wie er damit umgeht. Der Idealtypus ist so beschaffen: Es steht eine Information oder eine Gruppe von Noten, eine Idee oder ein Einfall, ein Erinnerungshinweis oder verbale Beschreibung; dann folgt in einer anderen Farbe die (mehrfache) Unterstreichung, dann, wieder in einer anderen Farbe, die (mehrfache) Umkringelung, dann mehrere Ausrufezeichen und schließlich ein »importante« oder ein »fare«. Vermutlich dürfte das Papier eingedrückt sein. Teilweise dringen die verschiedenen Farben auf die Rückseite des Papiers, welches nicht selten wertvoller Zeichenkarton ist. Und natürlich sind die Wörter in Majuskeln geschrieben. Es ist, als ob Nono das Skizzierte beschwören müßte, etwas, was nicht ist, aber sein muß, etwas, was vielleicht seinem Gedächtnis entglitte oder in demselben eine unerwünschte Veränderung durchmachen sollte, und er deshalb das Original retten müßte. Freilich nimmt diese Art von Emphase derart zu, daß kaum zwischen einem Original und einer Verfremdung zu unterscheiden wäre. Der ungeduldige Komponist, so scheint es, stellt sich ein Bein, denn mit derlei Häufungen geht es nicht unbedingt einfacher voran. Meine Vermutung ist, daß Nono nur das denken konnte, was er vor sich visuell hatte. Anders ist die Redundanz seiner Skizzen nicht zu erklären: die unzähligen Wiederholungen, die Farben, die Striche, die Kringel, die Pfeile, die Durchstreichungen, die Überzeichnungen, die Palimpseste. Wenn Nono niederschreibt, dann ist das eine körperliche Geste, eine Exaltation – übrigens das absolute Gegenstück zu Boulez, dessen monochrome, winzige, kommentarlose Handschrift Konzentration in der Sache und eine gekrümmte Haltung am Schreibtisch verrät.

Die Vorbereitung der Stücke zeigt Nonos »ricerca«. Das beginnt bei der Textauswahl, der Zusammenstellung der Textteile und vor allem bei deren inhaltlicher Bestimmung (was ist wichtig, was weniger, welche Bezüge werden hergestellt, welche Silben sind besonders signifikant etc.). Die Instrumente werden zusammengestellt, deren Spieltechniken katalogartig systematisiert werden. Teilweise nimmt Nono geradezu Unterricht, bei seinen Interpreten oder bei den Technikern des Freiburger Experimentalstudios; exemplarisch ist die Zusammenarbeit mit Roberto Fabbricciani, der zeigt, was auf der Flöte geht und was nicht. Die Form spielt vergleichsweise eine geringere Rolle, als man annehmen könnte. Sie ergibt sich zumeist aus den inhaltlichen Vorgaben. Wenn nötig, wird der Raum skizziert und gegebenenfalls die Elektronik spezifiziert. All das gleicht dem Planungsstadium eines

Architekten, der ein größeres Vorhaben kalkulieren muß. Nono notiert häufig »Gedanken« zum Stück, sie geraten aber nicht zu konsistenten Entwürfen im Sinne von diskursiven Texten; vieles bleibt angedeutet, der Intuition anvertraut oder einfach des Aufschreibens unbedürftig. Die charakteristischen Nonoschen Emphasen überwiegen: »tanto«, »massimo«, »estremo«, »...issimo«. Überraschenderweise denkt Nono immer wieder in basalen binären Oppositionen, mit denen er den musikalischen Darstellungsraum zu fassen versucht, um sich darin von der einen Seite zur anderen zu bewegen: so »piano/forte«, »alto/basso«, »vicino/lontano«, auch so Banales wie »legno/crini« oder »ponte/tasto«. Diese scheinbar sturen Kategorien sind nötig, um zu den vielfältigsten Kombinationen in der Klangdifferenzierung zu gelangen, wie im Streichquartett *Fragmente. Stille – an Diotima* oder in *A Carlo Scarpa* besonders deutlich wird.

Die Skizzenmaterialien zu den einzelnen Werken sind meistens extrem umfangreich. Das ergibt sich daraus, daß es viele Blätter gibt, die praktisch leer sind, daß Nono zu einer äußerst großen Schrift neigt und immer wieder zahlreiche Wiederholungen auftreten. Subtrahiert man sozusagen die Redundanzen, wird das Material sehr wohl übersichtlich und nachvollziehbar, sofern man den roten Faden gefunden hat. Wobei nicht zu vergessen ist, daß Nono auch, wohl in frühen Stadien, immer wieder Skizzen nicht nur einfach verwarf, sondern dem Papierkorb anvertraute. So publikumsfreundlich die Skizzenkästen des Archivio auch sind, alles, was Nono niederschrieb, wird uns niemals zugänglich sein. (Es ist sympathisch, daß der Autor nicht für seinen späteren Nachlaß schrieb.) Dabei ist Nono kein Komponist, der schnurstracks voranschreitet und die Skizzen nur als Memento, also als strikte Arbeitserleichterung benötigte. Er war sehr wohl zu Verwerfungen von bereits Gediehenem fähig. So sollte beispielweise die Flöte in *Das Atmende Klarsein* eine »ottavino« sein und antiphonal den Chor in Form von Mehrklängen begleiten oder – wenn man möchte – führen. Später wurde daraus eine Baßflöte und eine strikte formale Trennung.

Ein weiteres Charakteristikum ist das Fehlen von Begriffen der musikalischen Formenlehre, aber auch der »modernen« Terminologie, die doch mit dem Aufstieg der neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg geradezu Umgangssprache wurde. Sicherlich findet man Vokabeln wie »Canto« oder »Finale«, aber kaum technische Hinweise, schon gar nicht technische Neologismen. Trotzdem ist der Sprachanteil in den Skizzen enorm: Hinweise zur Poetik, den verwendeten Texten, während der Zusammenarbeit mit Cacciari wild-chaotische Wortansammlungen (von diskursiven, gar argumentativen Zusammenhängen kann nicht im geringsten die Rede sein), viel Politisches. Und dann genaue Ausdrucksbezeichnungen. Für die Frauenstimme in *Como una ola de fuerza y luz* wird beispielsweise ausgeführt: »Donna – tragica / passionale / stupita / triste / violenta / forte lotta / severa dura«. In den

Skizzen von *Io – frammento da Prometeo* stehen die Attribute »lacerato«, »frammentato«, »violentato« und »massimo dinamica spaziale«.

Nono war kein Kompositionsprofi, nicht der Routinier, der sowohl ein immenses Handwerk in jungen Jahren gelernt, als auch dasselbe in permanenter Arbeit frisch gehalten hätte. In den Skizzen finden sich immer wieder Notizen, die, wüßte man es nicht besser, einen Anfänger vermuten lassen: So werden Tonumfänge notiert, die Obertöne der Streichersaiten aufgelistet. Auch die Zahlen scheinen mitunter dilettantisch – was soll denn eine Folge 1-2-3-4-5-6-5-4-3-2-1 bedeuten, die nicht nur einmal auftaucht? Fast kindlich muten die beiden Klavierhände an, die Nono zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit Pollini zeichnet, um sich die Numerierung der Finger besser merken zu können. Es ist, als habe Nono niemals an einem Klavier gesessen. Die Praxisferne geht so weit, daß bei 17'35 in *Como una ola de fuerza y luz* ein Harfencluster zwischen *e* und *b* notiert ist: »tutti i suoni contenuti cromaticamente« wird vorgeschrieben. Daß die Harfe ein diatonisches Instrument ist, war das ihm wirklich unbekannt? Man kann nicht umhin, sich zu fragen, warum Nono soviel ausprobierte, wenn doch die Materialien basale (etwa Spieltechniken) oder nicht-komplexe (wie Tonleitern oder die berühmte Scherenreihe) waren. Es ist, als ob Nono immer wieder von vorne angefangen hätte, vergessen dessen, was er bereits gedacht hatte. Der Aufwand der Skizzen ist höher als der Informationswert, sind doch die Ergebnisse vergleichsweise einfache. Den ohrwurmartigen Beginn des *Prometeo* mit den beiden Quinten *fis/cis* und *d/a* schreibt Nono Dutzende Male nieder, ohne daß ersichtlich wird, warum das nötig war.

Nono ist der Inhaltsästhetiker par excellence. Es gibt kein Werk, das nicht von außermusikalischen Momenten – Texten, Bezügen, Ideen – inspiriert und im Gehalt getragen wäre. Selbst das reinste aller Musikwerke, das Streichquartett, benötigt Hölderlinverse, auch wenn diese nicht zu hören sind und auch wenn – nota bene – die Musik unabhängig von denselben komponiert wurde. Auch *À Pierre*, eine Musik, die scheinbar kaum mehr ist als Klang und dessen Darbietung, ist auf eine Person bezogen, genauso das Stück, das Steinecke gewidmet ist (*Piccola gala notturna veneziana in onore di 60 anni di Heinrich Strobel*), dessen Geburtstagszahl 60 konstitutiv für die musikalische Faktur ist. So wundert es nicht, daß Nono sich im Vorfeld von neuen Stücken umfassend einliest: In den Skizzen zum *Prometeo* finden sich nicht nur seitenweise Abbildungen antiker griechischer Tempel (deren Räumlichkeit und Akustik für dieses Raumstück nicht ohne Belang gewesen sein mögen), sondern auch solche von ägyptischen in der Zone um Luxor. Wer die Skizzen genau verstehen will, muß strenggenommen die Bücher lesen, die Nono im Umfeld las und mit Annotationen versah. Für *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* las er alle Bücher des Franzosen, übernahm aber nur Winziges davon.

Nicht zuletzt erlaubt das Skizzenstudium unschätzbare Einblicke in die Weiterentwicklung von Nonos Musiksprache. So zeichnet er im Streichquartett zwar die Fermaten ein und differenziert sie durch verschiedene Formen, die von kurz bis lang reichen sollten. Doch die exakten Sekundenangaben oder gar verbale Hinweise wie »sehr lange« oder »so lange wie möglich« erscheinen erst in einer Kopie der Reinschrift, wohl aus der Phase der Proben oder der Reflexion über das bereits abgeschlossene Werk. Solche Änderungen sind also nicht einfach Retouchen, klanglich-dynamische Anpassungen, sondern stellen eine weitere – nun innovative – kompositorische Schicht dar, die vielleicht mitgedacht wurde, aber nicht wirklich konkret imaginiert werden konnte. Das ändert sich dann in *Das Atmende Klarsein*, wo schon in einer frühen Phase die Längen angegeben wurden – so sollte eine Quinte *h/fis* eine Minute vom Chor gehalten werden! Nono ist nun dieses neuen Sprachelements sicher und kann sogleich darüber verfügen.

*

Es wurde immer wieder über einen Bruch in Nonos Musik während der zweiten Hälfte der 1970er Jahre spekuliert, und immer wieder wiesen Nonoianer, auf die Einheit seiner Musik pochend, das sofort und brüsk von sich, als gälte es, das Zerfallen des libidinös besetzten Objekts in zwei Hälften zu verhindern. Daß diese Frage sich aber hält, ist der Beweis dafür, daß etwas passiert ist nach *Al gran sole carico d'amore*.

Zunächst muß lapidar festgehalten werden: Natürlich gibt es einen Bruch auch musikalisch. Nono verzichtet auf die Reihentechnik und wendet sich vorgegebenem, gleichsam gesuchtem oder gefundenem Material zu, so der scala enigmatica im Streichquartett oder den Flötenmehrklängen in *Das atmende Klarsein*. Im Serialismus mußte der Variationsmodus aus dem Material selber abgeleitet sein, dessen entledigte sich nun Nono. Er arbeitet buchstäblich frei. Er probiert aus, er spielt, er bastelt, er stellt wie ein Innenarchitekt um, er sucht und tastet – man könnte es ein vagabundierendes Komponieren nennen. Antiprofessionalistisch, aber dafür künstlerisch. Nonos Wende wendet aber nicht nur das Bisherige zu einem Anderen desselben, sondern das gesamte kompositorische Koordinationssystem wird neu bestimmt. Dabei kommen folgende Aspekte zusammen: Von früher sozusagen wird das Konstruieren übernommen; Restbestände abstrakter Kombinationslogiken sind allenthalben sichtbar. Postmodern mag man die Hinwendung zu fremdem Material nennen (wiewohl Nono das seit den 1950er Jahren immer wieder machte), doch zugleich könnte man darin eine Antizipation der Zweiten Moderne ausmachen, da dieses Material zum Werk wird und dessen Verarbeitung jedwede Ironie und Verschmähung von Wahrheit abgeht. Adornos Forderung nach informellem Komponieren kommt zu Ehren: Nono hört lebendig ab, was aus dem Material geworden ist. Schließlich

kommt mit dem Altersstil etwas ins Spiel, was vorher so nicht da war: »immer dasselbe« – aber verschoben, nicht-identisch gemacht, idealtypisch durch die live-elektronischen Möglichkeiten des pitch-shifting, der Überblendung, der zeitlichen Verzögerung und der räumlichen Depostierung.[2]

Freilich existiert, umgekehrt gefragt, die Einheit der Musik Nonos nicht nur in der theoretischen Konstruktion. Man fragt sich, wieso in der Rezeption immer wieder auf die Ähnlichkeiten der Werke in den verschiedenen Jahrzehnten hingewiesen wird. Das ist mehr als Idealisierung. Die Erklärung für die Konsistenz von Nonos Werk liegt meines Erachtens nicht eigentlich in der Persistenz seiner Persönlichkeit; diese mag die notwendige Bedingung gewesen sein, warum er nicht, wie so viele, umknickte. Sondern die Erklärung ist eine kompositorische und musikalische. Nono gelang es, dem Serialismus, mit dem er begann und dessen raison d'être ihm, dem intellektuellen Nicht-Praktiker, so entgegenkam, bis zum letzten Werk treu zu sein – treu im Bruch und treu in der Verwandlung. Serielles Denken durchzieht sein Werk bis zuletzt: Zahlen bzw. Variablen und deren Permutation sind in allen Skizzen zu finden. Nono war interessiert am Ausreizen der kombinatorischen Potentiale seines Materials. Rhythmen und Tonhöhen werden unabhängig voneinander konstruiert (zuweilen auch die Tonhöhen vom Text), was der seriellen Unterscheidung von Produktion und – nachgeschalteter – Plazierung entspricht. Nono konstruiert, traditionelle – oder postmodern aus der Tradition übernommene – musikalische Satzmodelle kennt er nicht (es ist auch fraglich, ob er, bei seinem Denktypus, deren überhaupt fähig gewesen wäre). Serielles Denken in Parametern ist eine Konstante in seinem Werk: bis zur sogenannten Wende sowieso, danach als Hintergrund-Grammatik, die kein System und schon gar keine Methode mehr ist.

Zugleich, auf der Seite der musikalischen Erscheinung, ist Nonos Punktualismus zu betonen. Nono ist eigentümlich zwiespältig. Auf der einen Seite ist ihm ein cantus-firmus-Denken eigen – das kommt natürlich vom Gesang –, das sich noch in »Choralsätzen« wie im Streichtrio-Part des *Prometeo* zeigt. Der Punktualismus war bekanntlich eine kurze und scheinbar unergiebige Phase der seriellen Entwicklung. Stockhausen ging alsbald zur Gruppenkomposition über, die Nono, wie in *Como una ola de fuerza y luz*, keineswegs verschmähte. Aber genau diese sehr begrenzte Praxis war der entscheidende Anknüpfungspunkt für Nono. So wie im *Canto sospeso* die zwölf Töne einzeln komponiert werden, um zu einem orchestralen Tableau zusammengesetzt zu werden, denkt Nono auch sonst in Einzelnem. Dieses

2 Nonos Idee der Verschiebung mag man mit Derrida zusammendenken. Und in der Tat werden dekonstruktive Verfahrensweisen in der neuen Musik während der 80er Jahre immer prominenter. Es wäre aber genauestens zu untersuchen, wieweit Nono Erbe seiner selbst, d. h. des integralistischen Identitätsdenkens des seriellen Ansatzes, ist. Nono verschiebt Identitäten, aber er sprengt sie nicht auf in der Weise, wie es eine jüngere Generation nach ihm tun sollte.

Einzelne braucht nicht allein ein Ton, gar ein isolierter zu sein. Es kann ein Akkord, ein Einbruch, ein Takt, eine Miniphrase sein. Genau das bricht im Spätwerk, also ab *Con Luigi Dallapiccola*, an die Oberfläche. Die Pausen, die Fermaten, aber auch die jähen Wechsel im Register oder in der Lautstärke zerteilen die Musik in einzelne Mosaiksteine (oder Steinchen), wie einst die Einzeltöne im punktuellen Stil gedacht wurden.

Dieses punktuelle Erbe bricht während der Wende wieder durch und wird bestimmend für Nonos »Stil«. Und das wiederum tangiert die Form, die nicht mehr eine aus einem Guß sein kann. Die fast zum Klischee erstarrte Rede von Nono als dem Suchenden, Wanderer, als dem, der keinen Weg kenne, ist freilich in der kompositorischen Arbeit, wie die Skizzen es belegen, wahr: Nicht wird nach der Wende ein Prozeß ausgefüllt oder ein System umgesetzt, sondern es wird beim Einzelnen angesetzt, das wie eine Modelliermasse von allen Seiten behandelt wird. In *.....sofferte onde serene...* schrieb Nono den Anfang immer wieder ab, um ihn geringfügig zu modifizieren. Vor allem präzisierte er die Rhythmik, genauer: die exakte Länge jedes einzelnen Tons des in sich bewegten Akkord-Klangfeldes, oder gab an, ob bestimmte Töne arpeggioartig antizipiert und übergebunden werden. Diese Dauern sind aber keine seriellen Parameter mehr, sondern die Konstituenten des Klanges selber, von dessen minuziös gefeiltem Sosein. (Artikulation und Dynamik werden verhältnismäßig spät präzisiert.) Wie später mit den Mitteln des Freiburger Experimentalstudios arbeitet Nono an Verschiebungen, an den kleinsten Veränderungen, auf die hin er den Hörer sensibilisieren will. Nannte Adorno Berg den Meister des kleinsten Übergangs, für den Nono nach der Wende müßte man die Formulierung Meister der kleinsten Verschiebung prägen. Die konstellative Formgebung des disparat Entwickelten, die Zusammenführung der Fragmente zu einem musikalischen Fluß, dessen Fragmenthaftigkeit erhalten bleiben sollte – das ist das Ideal. Nono schreibt während der Arbeit »inserire frammenti«. Dazu paßt, daß der späte Nono immer auch auf bereits Komponiertes zurückgriff: Für *Prometeo* zerschnitt er die Partitur von *Das Atmende Klarsein*, um zu Fragmenten zu gelangen, die er dann weiterverarbeiten konnte.

Paulo de Assis hat mit seiner Nonostudie[3] nicht nur eine grundlegende Arbeit zu dessen Musik der 70er Jahre vorgelegt, sondern auch Ernst gemacht mit der Frage nach dem Bruch, der in jenen Jahren stattgefunden haben soll. Assis geht von der Überzeugung aus, daß sich diese Wende nicht nur phänomenologisch – also darin, wie die Musik klingt und wie wir das Gehörte deuten –, sondern auch und vor allem technisch ausweisen muß. Und technisch heißt kompositionstechnisch und arbeitsökonomisch. Er

3 Paulo de Assis, *Luigi Nonos Wende. Zwischen »Como una ola de fuerza y luz« und »....sofferte onde serene...«*, Hofheim 2006 (= sinefonia 2).

wählte für diese Analyse die beiden Klavierkompositionen, die Nonos zweite Oper *Al gran sole carico d'amore* einklammern: *Como una ola de fuerza y luz* und .....*sofferte onde serene*.... Das ist die strategisch richtige Entscheidung. Die beiden Werke sind exemplarisch gegensätzlich. Bis zu *Como una ola de fuerza y luz* lassen sich folgende Merkmale benennen: »... das Komponieren mit Klangfeldern/Klangblöcken, die aus Bündeln von Tonhöhen bestehen; enge Tonräume mit geschichteten Halb- und Vierteltönen; das Arbeiten mit Clustern; die ständige Verdichtung des musikalischen Satzes; die Überlagerung von rhythmischen Schichten aus Triolen, Quartolen und Quintolen; die Tendenz zum ›*materismo assoluto e massivo*‹; lange Klangflächen; das Ausdehnen des Klangspektrums bis an die Schmerzgrenze; große Besetzungen; die Vermittlung von präzisen, klaren und unmittelbaren politischen Botschaften; das Komponieren mit numerischen Verfahren, die in Nonos ›serielle Phase‹ der 50er Jahre ihren Ursprung finden; die Abwesenheit eines ›harmonisch/akkordischen‹-Systems; Bevorzugung des heftigen Charakters, des irdischen Kampfes und des Gestus.« Während nach der Wende folgende Merkmale zu verzeichnen sind: »das Komponieren mit Klangfeldern, die aus präzisen und klar differenzierten Tonhöhen bestehen; breite Tonräume mit weiten Intervallen; die ständige Verdünnung des musikalischen Satzes; die Fragmentierung des Materials; kammermusikalische Besetzungen; philosophisch/mythologische Fragestellungen zur abendländischen Kultur; das Komponieren aus wenigen Tönen heraus; klar differenzierte Harmonie – im Sinne von *Akkorden* bzw. *Mehrklängen*; Suche nach offenen Formen; ... Bevorzugung musikalischer Charaktere der hieratischen Ruhe, der Transzendenz, der Unerschütterlichkeit.«[4] Scheidepunkt ist Nonos zweite Oper, die noch einmal eine klare politische Botschaft auf die Bühne bringt und dabei das Risiko eines musikalischen Gewaltstreichs eingehen mußte, vor dessen Fragwürdigkeiten Nono selber erschrocken sein mußte. Wie immer die Montage von seriellen Fakturen und Revolutionsliedern zu bewerten sein möge, Nono spürte jedenfalls, daß es so nicht weitergehen konnte. Er sagte dazu: »Subito dopo *Al gran sole carico d'amore* è venuto il silenzio, un silenzio inesprimibile: non avevo cioè i mezzi adatti a esprimermi. ... Ho sentito una necessità di studio non solo sul mio linguaggio musicale ma anche di analisi delle mie categorie mentali e ho ripreso a comporre con .....*sofferte onde serene*..., un lavoro che mi ha impegnato moltissimo.«[5] Nono zweifelt nicht nur an seinem Stil, sondern sieht sich gezwungen, seine gesamte künstlerische Existenz und sein politisches Engagement – mithin seine Stellung in der Gesellschaft – neu zu fassen.

4 A. a. O., S. 260 ff.

5 Luigi Nono, *Intervista di Renato Garavaglia* [1979-80] in: ders., *Scritti e colloqui*, hg. v. Angela Ida De Benedictis u. Veniero Rizzardi, 2 Bde. (= Le Sfere 35), Milano/Lucca 2001, Bd. 2, S. 245.

Assis zeichnet die Veränderungen im Kompositionsprozeß nach, indem er die einzelnen Schritte genau verfolgt und dabei beide Klavierwerke einander gegenüberstellt. Ich habe anhand der Skizzen in Venedig Assis' Rekonstruktion überprüft. Danach ergibt sich folgendes Bild. Für *Como una ola de fuerza y luz* existiert ein Großform-Schema, dessen Details mit Massengestalten gefüllt werden. Der Kompositionsprozeß folgt logisch den Vorgaben von Form, Zeit und Proportionen. Im »Preludio« etwa wird mit einer Zahlenlogik begonnen, daraus die Rhythmik entwickelt, die dann mit Tonhöhen versehen wird, die in einem weiteren Schritt klangfarblich individuiert werden, wobei die Dynamik in Blöcken gedacht ist. Dieser deduktiven Methode steht die Arbeit an *.....sofferte onde serene...* diametral entgegen. Nono sucht, erarbeitet sich ein Detail, an dem er werkelt. Vor allem interessieren ihn die Tonhöhen als solche (als Einzelqualitäten). Statt Form(er)füllung ist er nun an Fragmentierung interessiert: erarbeitete Einzelteile (Takte, Abschnitte, Phrasen etc.) werden ausgesprochen intensiv verfeinert und dann zu der endgültigen Form zusammengestellt. Signifikant ist Nonos Vorbereitung für die Studioarbeit. Bei *Como una ola de fuerza y luz* liegen die Pläne schon vor, bei *.....sofferte onde serene...* suchte er gemeinsam mit Pollini (genauso wie später mit Krämer) in experimenteller Absicht. So notiert er im Skizzenblock für den ersten Teil »Fantasia su«, worauf einzelne Töne folgen. Pollini nahm diese »schwachen« Vorgaben auf und fing an zu spielen. Nono übte sich von nun an in der Rolle des Empfangenden statt des Vorgebenden.

Folgt man Assis' Argumentation – und man muß das wohl –, dann ist klar, daß die Wende nicht mit dem Streichquartett einsetzte, sondern Jahre früher, Mitte der 70er Jahre. Daß die Rezeption erst auf dem Beethovenfest 1980 davon, und zwar schockartig, Kenntnis nahm, diese Verzögerung ist nicht ungewöhnlich und schützte sogar noch den Komponisten, der seinen neuen Weg – oder besser: sein neues Gehen – bereits einige Jahre verinnerlichen und mit einiger Gelassenheit dem beginnenden Nono-Kult begegnen konnte. Assis' Arbeit ist deswegen von so unschätzbarem Wert, weil er, selber Pianist und eben nicht nur Musikwissenschaftler, Skizzen als Dokumente kompositorischen Denkens zu lesen versteht. Damit bekommt der Nono-Diskurs – weitgehend die Verarbeitung jenes Schocks – eine völlig andere Grundlage als bisher. Solche Forschung mag man sich für die Zukunft wünschen.

*

Nachdem nun so überzeugend die Wende offengelegt wurde, nochmals nach der Einheit von Nonos Musik zu fragen, ist kein Sophismus. Denn anders als bei Strawinsky stellt sich diese Frage in der Tat. Zu bewerten ist also die Tatsache des Bruchs, daß er stattfand, genauer: daß Nono ihn bewußt suchte und gestaltete. Er war ein klares Reagieren, in vollem Klarsein dessen, was

das heißt. Er ließ sich Zeit: Zwischen 1974 und 1979 entsteht nur ein wichtiges Werk: .....*sofferte onde serene*....

Es ist meine tiefe Überzeugung, daß Nono der wichtigste, der überzeugendste, der innovativste, der glaubwürdigste Komponist der Stürmer und Dränger nach dem Zweiten Weltkrieg wurde, gerade weil er kein Praktiker war. Die Schwächen und Defekte habe ich bis dahin nicht aus Rancune oder um der Vernichtung willen angeführt. Sondern das Geniale und (vielleicht) Einmalige Nonos ist, daß er diese in Potenz zu wenden wußte. Ja, vielleicht ist es geschichtsphilosophisch nicht zu gewagt, zu behaupten, daß es anders nicht möglich gewesen wäre. Warum haben denn die Kompositionsvirtuosen Boulez und Stockhausen und andere Alleskönner wie Kagel und Berio oder Ligeti nicht eine derartige Wende in der Einheit hingelegt, wie Nono es vermochte? Nono schränkte seine Arbeitszeit als professioneller Komponist auf das Minimum ein – damit er Zeit hatte. Zeit für das Leben und das Lesen, das Lieben und Leiden, für die Kontakte und das Studieren, das Reisen und das Vor-Ort-Sein. Freilich, er war nicht auf Broterwerb angewiesen und nahm damit, klassentheoretisch, die Privilegien derer in Anspruch, die die Arbeiter unterdrücken. So ist es verhältnismäßig einfach, für alles und jedermann offen zu sein. Und er komponierte nicht viel, in den 70er Jahren, der Zeit der Besinnung, gerade einmal acht, neun Werke – sein Landsmann Sciarrino kommt gewiß auf das Zehnfache. Wenn aber, wie Adorno einmal bemerkte, in der Moderne ohnehin nur die radikalen Werke eine Überlebenschance haben, warum dann eine Massenproduktion entfachen? Nono, in seinem Lebensvollzug zwischen Familie, Freunden, politischem Engagement, zwischen Rezeption und Reaktion, zwischen Sinnieren und Planen, zwischen Ungeduld und Hoffnung, antizipierte den Marxschen Kommunismus als eine Form des produktiven, authentischen Müßiggangs, der von einem protestantischen Arbeitsethos nicht mehr weiß. Doch Nono, der seine Partituren nicht mit Venezia, sondern Giudecca – also der Insel mit dem Arbeiterviertel – firmierte, leistete sich keinen Luxus, keine Dekadenz. Ein Schloß wie Henze bewohnte er nie. Er nahm seine Verantwortung als Vordenker und Vor-Hörer ernst.

Während die allermeisten Linken erst 1989 erwachten – oder gar erst im Herbst 2001 (oder auch gar nicht) –, spürte Nono – vor Ort in der kommunistischen Bewegung, »vernetzt« mit den Compagni der Welt, sensibilisiert durch das, was die Kunst fühlbar und so zu einem Antizipator des Kommenden machte (und unterstützt von persönlich-familiären Schicksalsschlägen) –, daß die Zeit der linken Weltrevolution (deren Vision weite Teile der nicht nur westlichen Intelligenz und Jugend erfaßte) vorbei ist, die utopischen Potentiale in wenigen Jahren verschlissen worden waren. Der Meuchelmord an Pasolini 1975 markiert das Ende des klassischen linken Projekts und zugleich den Beginn von radikal anderen Lösungen (ein Umschlag, den die

Linke bis heute nicht wirklich produktiv verarbeitet hat, zumindest gilt das für Italien, und für Deutschland sowieso). Nono reagierte darauf produktiv: musikalisch, und er reagierte früh, nachhaltig und buchstäblich an die Wurzel gehend. Nur ein starker Mensch vermag so etwas. Nono reagierte als Mensch und deswegen dann auch als Künstler, nicht umgekehrt. Und nur wer in primis Mensch und in secundis Musiker ist, kann dann den Musiker in sich derart retten, wie Nono es getan hat. Das ist sein Humanismus, seine Form des Respekts gegenüber der italienischen Kultur, die in der Lagune eine einmalige Konzentration erfuhr. Auch wer den fahlen Halteklängen in seinem Spätwerk, der häufig so unlogischen Abfolge der Ereignisse, dem sakralen Pathos und nicht zuletzt den monstranzartigen leeren Quinten keine Ehrfurcht entgegenbringen kann, wird zugestehen müssen, daß hier ein Komponist, dessen Skizzen außergewöhnliche Mühen bei der Arbeit offenbaren, einen singulären Weg genommen hat, der Fragen nach Legitimation, Relevanz oder gar »ideologischer Richtigkeit« der Lächerlichkeit überantwortet. Nono brach mit dem konkret klassenkämpferischen Programm, das sich historisch erschöpfte, nicht um es zu verraten, wie auch schon unterstellt wurde, sondern um prinzipieller zu fragen, danach, welche die Bedingungen sind, unter denen Bewußtsein und Gesellschaft überhaupt verändert werden können. Nonos Musik nach der Wende reißt, je später das Spätwerk wurde, einen utopistisch-messianistischen Fragehorizont auf, der in der Musik kaum anders heißen kann als »Was ist das Hören?«.[6]

Unbeantwortet bleibt natürlich die Frage, was Nono genau zur jener grundlegenden Neudefinition anstieß. Was steckt hinter dem »silenzio inesprimibile«? War es die Unzufriedenheit mit der Oper, der Tod der Eltern, bestimmte Lektüren? Oder war es nicht auch und wesentlich, daß Nono erschrak über die stalinistischen Verblendungen, denen er selber unterlag, als die Rote Armee in Prag einmarschierte, die ihn dazu verführten, die kubanische, russische und chinesische Revolution in einer Weise zu verherrlichen, die zu bewerten uns heute schwerfällt, weil sie überhaupt nicht in das Bild paßt, das sich als der »zweite« Nono in uns festsetzte? Daß Nono sich ausgerechnet besann in einer Zeit, in der die PCI Europa und den historischen Kompromiß entdeckte, wollen wir nicht zu seinen Ungunsten auslegen. Auch wenn er kein Enrico Berlinguer war, er war der Komponist, der die Konsequenzen zog. Und leider war er der einzige von Rang, der das tat.

Es gibt ein Photo, das Nonos Arbeitsstudio zeigt, an dessen einer Wand in riesigen Lettern »ASCOLTA« steht. Natürlich farbig. Das ist ein Widerspruch, denn dieses Wort muß gelesen, also gesehen werden. Andererseits: Was soll denn Nono machen, wenn die Menschen massenweise heute nicht mehr

6 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Reflexion, Kritik, Utopie, Messianizität. Kriterien moderner Musik – oder: Wie weit trägt die Idee musikalischer Dekonstruktion?*, in: MusikTexte 99 (2003).

hören und hören können, aber nicht, weil ihnen der Zugang zur Musik verwehrt wäre, sondern weil tragischerweise umgekehrt die Musik, die gehört wird, dazu da ist, das Ohr zu zerstampfen? Um mit Adorno zu sprechen, den Nono nicht mochte und der Nono nicht mochte: »Alles, was heutzutage Kommunikation heißt, ausnahmslos, ist nur der Lärm, der die Stummheit der Gebannten übertönt.« Das ist das Motto für Nonos Spätwerk, die Musik nach der Wende – einer Wende, die in einem historisch genau bezeichneten Moment die Einheit durch die Veränderung herstellt.

Summary

Nono's Working Method. And: the question of his music's unity – The extensive sketches and other material in the Archivio Luigi Nono in Venice paint a fascinating picture of Nono's working method, which was astonishingly anti-professional and associative. The second part of the essay takes up the controversial question of a stylistic break in the 1970s, interpreting Nono as an artist who anticipated the social and political changes following the heyday of the European Left and already drew conclusions from it for his own work very early on.