

Vorwort

Ab Mitte der 1970er Jahre veränderte sich der Kompositionsstil Luigi Nonos. Weniger die politische Botschaft als vielmehr die klangliche Erkundung, um mit Paolo de Assis zu sprechen, scheint von nun an im Interesse des Komponisten zu liegen. 1981 bezeichnete Nono den Grund für die Veränderung als ein »Bedürfnis, meine ganze Arbeit und mein ganzes Dasein als Musiker heute und als Intellektueller in dieser Gesellschaft neu zu durchdenken, um neue Möglichkeiten der Erkenntnis und des Schöpferischen zu entdecken«.¹ Doch wird diese Veränderung, die das Spätwerk Nonos kennzeichnet, zumeist nicht unkritisch mit dem Wort »Wende« auf einen Begriff gebracht, der das Verhältnis des Politischen zum Ästhetisch-Musikalischen (auch) beim späten Nono angemessen bezeichnet? Anlässlich des 100. Geburtstags Luigi Nonos gehen die Autoren des vorliegenden Bandes dieser durchaus diffizilen Frage nach, ohne in den Widerspruch zur Frage selbst zu geraten, nämlich der Versuchung nicht zu widerstehen, diese abschließend beantworten zu wollen.

Um die Frage nach der Wende beantworten zu können, vergleicht Laurent Feneyrou ein frühes mit einem späten Werk, nämlich Nonos *Il canto sospeso* (1955–56) mit dem Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* (1979–80) und erhellt Nonos neue Art des Komponierens als »den *kairos* der Entscheidung, des *rompere*, zu öffnen, in dem die Abfolge der Ereignisse nicht mehr gilt, in dem der Fluss der Ereignisse durch den Blitz der messianischen Zeit ersetzt wird, in dem sich die Spannungen in einer zum Stillstand gekommenen, monadologischen Dialektik aufstauen und entladen und in dem das politische Modell nicht mehr das immer wieder verschobene Eintreten der Geschichte ist, sondern ein Absolutum, das die Gewalt jeder Krise spiegelt«.²

Im Anschluss daran nimmt Paulo de Assis dasjenige Werk in den Blick, welches zuerst den »Wendepunkt« markierte, die Rede ist von *sofferte onde serene...* (1976–77) für Klavier und Tonband, in dem Nono seinen bisherigen Kompositionsansatz einer ästhetischen Revision unterzog und seine Kompositionstechniken neu ausrichtete, woraus aber nicht zu schließen ist, dass er »apolitisch wurde oder sich den politischen Fragen seiner Zeit entzog«.³

Pauline Driesen entfaltet dann den experimentellen Sinn der offenen bruchstückhaften Strukturen, die Nonos Spätwerk im Allgemeinen prägen

¹ Zit. nach Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek 1998 (= *rororo-monographien* 1290), S. 97f; s. a. ders. Art. »Nono, Luigi«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lüttekens, New York – Kassel – Stuttgart 2016 ff, veröffentlicht November 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47994>.

² Feneyrou, S. 22.

³ De Assis, S. 26.

und im Besonderen dem *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1981/85) zu eigen und darauf angelegt sind, es »den Ausführenden [zu] überlassen, sie in immer neuem Licht zu lesen, nicht dem Komponisten. Dessen Handeln beschränkt sich auf das Auswählen und Neu-Zusammenstellen von Fragmenten, mit anderen Worten auf das Errichten eines Rahmens für das Experimentieren. Die Erkundung der Klänge selbst – das lebendige Experiment im Jetzt – ist Sache der Musiker.«⁴ Durch die exemplarische Analyse eines Teils (*3 voci a*) des *Prometeo* legt Driesen dar, wie die Skizzenforschung die Grundlage schaffen kann, um den von Nono offen gestalteten Prozess zwischen Komponist – Werk – Aufführenden und Hörern rational gestalten zu können.

Von *Il canto sospeso* ausgehend stellt Jörn Peter Hiekel anschließend am Beispiel des *Prometeo* die rezeptionsästhetische Konsequenz einer offenen kompositorischen Form vor Augen, deren Kohärenz sich nicht aus der narrativen Konsistenz der Textur – weder auf textlicher noch musikalischer Ebene –, sondern aus musikalischen, literarischen und philosophischen Fragmenten der Geschichte und eigenen Gegenwart ergibt, indem sie die »beobachtende Wahrnehmung« des Hörers einfordert und eine reflexive Rezeptionshaltung, keine kontemplative, als Voraussetzung für das Gelingen des Werkes eindenkt.

Im Rekurs auf den Briefwechsel Nonos mit dem Philosophen Massimo Cacciari widerspricht Matteo Nanni der Ansicht, Nono habe sich mit *Fragmente – Stille, An Diotima* in die gattungsgeschichtliche Enklave des Streichquartetts verabschiedet, sich mit Hölderlin in die subjektivistische Innerlichkeit zurückgezogen und damit vom Politischen abgewendet, und argumentiert, dass Nono im Spätwerk keine Wende zum Apolitischen vollzog, sondern eine Umwandlung seiner Konzeption politischer Musik. Um mit Cacciari zu sprechen, verabschiedet sich der späte Nono »von der referenziell geladenen Zeichenhaftigkeit von Musik nicht im Sinne einer metaphysischen Offenbarung ..., sondern als anti-bürgerliche Absage jeglicher Form von Referenzialität. Und darin, so Cacciari, sei der ›revolutionäre‹ Charakter seines künstlerischen Tuns zu sehen.«⁵ Durch ihre Form widersagen Nonos Spätwerke also dem Glaubenssatz linkshegelianischer Dialektik. An die Stelle einer heilsgeschichtlichen Synthese oder postmarxistischen Utopie im Werk tritt die tragische Erfahrung ihres Verlustes, die der Hörer aber mit anderen Hörern teilt, und darin, so Nanni, gerade darin liegt das politische Moment der ästhetisch kommunikativen Erfahrung, die ein Hörer mit Nonos *Prometeo* als einer *Tragödie des Hörens* machen kann.

Mit Ihrem Aufsatz über Nonos *Découvrir la Subversion. Hommage à Edmond Jabès* wendet sich Julia Kursell am Endes des Bandes einer Komposition zu, die nur ein einziges Mal, und zwar 1987 auf dem Festival

⁴ Driesen, S. 54.

⁵ Nanni, S. 88.

d'Automne in Paris aufgeführt worden ist. Da Nono die Gestalt des Werks weder schriftlich fixierte noch in anderer Art und Weise publizierte, wurde der Komposition der Sonderstatus, nicht weiter aufführbar zu sein, zugesprochen. Auf der Grundlage des Mitschnitts der Uraufführung und umfangreicher Archivmaterialien arbeitet Kursell konkret heraus, wie Nono in der situativen Verwirklichung eines nicht abgeschlossenen Werks »Möglichkeiten der Fragmentierung und Schichtung [erkundet], die im bereits Vorhandenen etwas zu erkennen geben, das sich zuvor der Wahrnehmung und der Erfahrung entzog«.⁶ Insofern dieses kompositorische Verfahren der Fragmentierung und Schichtung, das insbesondere für Nonos Spätwerke charakteristisch ist, nach einer veränderten Wahrnehmung, nach einer neuen Art des Hörens verlangt, wird sie auch oder gerade durch die fehlende Partitur mit ermöglicht, sodass sich abschließend die Frage stellt, ob erneutes und sich erneuerndes Hören der einzigen Aufnahme nicht »subversiver« ist, als es eine vermeintlich werktreue Wiederaufführung jemals sein könnte.

Mein Dank gilt allen beteiligten Autorinnen und Autoren, in besonderem Maße Julia Kursell, die die Anregung für diesen Band gab und dem Herausgeber bei der Gestaltung desselben mit großer Expertise zu Seite stand.

Ulrich Tadday

6 Kursell, S. 107.