Luigi Nonos „Hay que caminar“ sognando

Von der Theorie zur Interpretation

Schriftlicher Projekt-Teil:

- **Einleitung: S. 2-4**
- **Grundlage, Analyse und Konzeption: S. 5-84**
- **Dokumentation: S. 85-96**

Bachelorprojekt von Lukas Züblin (BA Musik)
Betreuung: Prof. Dr. Benjamin Lang

Zürcher Hochschule der Künste, HS 2014 - FS 2015

Einleitung, über das Bachelorprojekt

Das Bachelorprojekt am Ende des praktisch-musikalischen Bachelorstudiums besticht in vielerlei Hinsicht durch Attraktivität. Einerseits steht die Themenwahl anhand derer die Studierenden abschliessend ihre im Grundstudium erlernten Fähigkeiten präsentieren dürfen ganz frei. Anderseits bedeutet das Projekt eine erste Eruierung, Vertiefung und Stärkung von theoretischen und praktischen Interessen vor Beginn des Masterstudiengangs.

Mit der Arbeitsvorgabe Bachelor-Projekt (und nicht –Arbeit) ist implizit das Praktische und Performative angesprochen – insofern verständlich, da es sich bei den im klassisch instrumentalen Musikstudium vermittelten Kompetenzen primär um praktische oder mindestens auf die künstlerische Praxis abzielende handelt.

Genauso verhält es sich bei der bewusst theoretisch gewählten **Grundlage, Analyse und Konzeption**, die nicht als ein von der Praxis isoliert betrachtbarer Teil begriffen werden sollte: Luigi Nono und sein letztes Werk *„Hay que caminar" sognando* für zwei Violinen werden demnach im Folgenden nicht innerhalb separierter, für sich alleine stehenden Kategorien oder Disziplinen ausgeleuchtet.
Hauptsächlich soll ein ganzheitlich ausgerichteter interpretatorischer Ansatz versucht werden, welcher eine fliessende Bewegung vollzieht: aus der Theorie zur Praxis. Umgekehrt darf keineswegs der Eindruck entstehen, dass mit diesem Projekt die Theorie als notwendige und unumgängliche Grundlage der Interpretation und künstlerischen Praxis fundiert wird. Denn die oben angedeutete Bewegung ist niemals einseitig. Wichtig ist, dass die künstlerische Praxis im Allgemeinen und speziell in dieser Arbeit als ihre je eigene nichtsprachliche Reflexion der aufgearbeiteten Theorie erschlossen werden soll.
Konkret bedeutet dies engste Verschränkung der einzelnen Projekt-Teile, welche sich wie folgt schematisch darstellen lassen:

Bachelorprojekt : Luigi Nonos „Hay que caminar“ sognando / Von der Theorie zur Interpretation

Praktischer Projekt-Teil

- Organisation, Administration (Raum, Musiker, etc.)
- Einstudierung und Einübung
- Performance, Inszenierung, Konzert

Schriftlicher Projekt-Teil (vorliegende schriftliche Arbeit)

- Grundlage, Analyse und Konzeption
- Dokumentation (des Projektverlaufs)

Die **Dokumentation**, der zweite Teil der schriftlichen Arbeit, verfolgt das Ziel, die Genese des Projekts und die damit verbundenen einzelnen Arbeitsschritte erkenntlich zu machen. Wichtig dabei sind Transparenz, Nachvollziehbarkeit und die realitätsnahe Wiedergabe von Arbeitsprozessen. Das chronologisch geordnete Journal als erster Teil der Dokumentation – in Form von möglichst sachlich gehaltenen tagebuchartigen Einträgen – soll diese Funktion erfüllen.
Der dem Journal nachfolgende kurze Bericht mit der Überschrift „Reflektion des Projektverlaufs“ ist im Gegensatz dazu eine subjektiv gefärbte Sichtweise auf das Bachelorprojekt. Probleme, Schwierigkeiten, Erfolge, etc. die im Verlaufe der Projektarbeit entstanden sind, werden mehr thematisch als chronologisch rekapituliert.
Schliesslich bietet der Anhang einiges Bildmaterial von praktisch erfolgten Arbeitsschritten aus Probearbeit, Administration, etc.

Danksagung

Herzlichen Dank an all die Personen, die mich auf dem Weg zur Fertigstellung des Bachelorprojekts unterstützt haben:
Benjamin Lang danke ich herzlich für die Geduld und die Ruhe (mir zuzuhören) sowie für das Vertrauen und die vielen guten Ratschläge als Betreuungsperson. Er bewies die nötige Hartnäckigkeit, meine ausufernden und manchmal utopischen Ambitionen einzudämmen, was für das Gelingen des Projekts essentiell war.
Mariann Häberli danke ich für die präzise musikalische Arbeit am Stück, ihr grosszügiges Engagement überstieg dasjenige einer Hauptfachdozentin bei Weitem. Das Insistieren auf der Notwendigkeit der (auch performativen) Ausgestaltung jeder noch so kleinen Phrase hat enorm viel bewirkt.
Mit Cosima Bodien darf ich auf eine wunderbare Zeit der intensiven Proben zurückblicken. Ihr Engagement und die seriöse Vorbereitung übertrafen jegliche Erwartungen.
Vielen Dank an Vera Mühlebach, Vera Thomann und Martha Zürcher für die Videoarbeit und Texte, respektive deren Einstudierung. Ich bin stolz, dass derart ausdrucksstarke und begabte Künstlerinnen ihre wundervollen Werke beigesteuert haben.
Danke an die gesamte „Nachtwach“-Redaktion, namentlich Angelika Thoma, für die Offenheit und das Vertrauen bezüglich des Archivmaterials.
Grossen Dank gebührt auch Christof Löser für das Einscannen und Versenden seiner Arbeit, seine Selbstverständlichkeit zur Mithilfe ist aussergewöhnlich.
Schlussendlich Danke ich meiner Familie, den Freunden und Mitstudenten für einige langgezogene Diskussionen und viele aufmunternde Worte.

Grundlage, Analyse und Konzeption

Inhalt

1. Teil: Grundlage **7**

1.1. Erläuterung und Einführung der These *7*

1.2. Methodologie *8*

1.3. Zum Politischen *9*

2. Teil: Analyse **12**

2.1. Biographie *12*

a) Luigi Nonos Kindheit und Jugend, erste kompositorische Versuche und Darmstadt 12

b) Konkretisierung der Kompositionsweise ins Politische und internationaler Durchbruch auf dem Weg zum Musiktheater 14

c) Politischste Werke, Hinwendung dem Elektronischen und Infragestellung 18

d) Neue Wege, Prozessdenken und Fragment 25

2.2. Kontext Analyse des „späten" Luigi Nonos *32*

a) Einleitung und Problematik 32

b) *L'erreur comme nécessité* und das Hören des Anderen – Manifestationen eines Musik-Denkens und neuen Ästhetischen Verständnisses 33

c) Einfluss des Philosophischen 35

d) Einfluss jüdischen Denkens 37

e) Musikalische Umsetzung 39

2.3. Werkanalyse *40*

a) Allgemein 40

b) Titel und Notenausgabe 40

c) Ursprung *La lontananza nostalgica-utopica futura* 41

d) Besetzung und Aufführung 43

e) Höreindruck 43

f) Materialumgang, Verarbeitungsstrategien und Selbstreferenzialität 44

g) Tonvorrat 46

h) Melodik 46

i) Harmonik 48

j) Tempo 49

k) Dynamik 49

l) Stille 50

m) Spieltechniken, Artikulationen und Phrasierungen 50

n) Form 52

3. Teil: Konzeption **53**

3.1. Konklusion *53*

3.2. Aufführungspraxis *55*

3.3. Inszenierung *55*

4. Bibliographie **60**

4.1. Literatur *60*

4.2. Noten und Partituren *61*

4.3. CD-Einspielungen *62*

4.4. Video *62*

5. Anhang **63**

1. Teil: Grundlage

1.1. Erläuterung und Einführung der These

Die folgende und in sich dreiteilige **Grundlage, Analyse und Konzeption** ist, wie die Überschrift andeutet, einerseits kritische Auseinandersetzung und anderseits ein Weiterdenken aufgrund von analytisch erarbeiteten Ideen. Gerichtet jedoch ist diese theoretische Arbeit auf die Praxis, die Performance und die Interpretation. Im vorliegenden Text geht es somit nicht um ein - sich lediglich auf dem Blatt abspielendes - musikwissenschaftliches Gedankenspiel.
Die zentrale Frage lautet viel eher: Wie könnte oder sollte politisch engagierte Musik (damit die Musik Luigi Nonos) *adäquat* aufgeführt werden? Ein Frage, welche die Art und Weise der Interpretation genauso betrifft wie die grundsätzliche Fragestellung, ob derartig geprägte Musik ein spezielles Format benötigt, innerhalb oder durch welches sie zu *adäquater* Rezeption gelangt.
Damit die Arbeit nicht beim erwähnten abstrakten „Gedankenspiel auf dem Blatt" bleibt und eine praktische Bedeutung erhält, wird der interpretatorische Versuch (man könnte auch von einem theoretisch-praktischen Experiment sprechen) am Stück für zwei Violinen *„Hay que caminar" sognando* von Luigi Nono gewagt.
Wie im Eingang dieses Abschnittes erwähnt, durchläuft das Stück einen in drei Teile gegliederten Arbeitsprozess. Eine Bewegung hin zur Aufführung und sogar Inszenierung des Stückes, welche sich im Optimalfall als Reflexion des vorangegangen Arbeitsprozesses präsentiert.

Im ersten Schritt (Teil 1) des Arbeitsprozesses wird die These vorgestellt, der Aufbau der Arbeit präsentiert und danach als Schwerpunkt die methodologische Frage und diejenige nach „dem Politischen" gestellt.

Im zweiten Schritt (Teil 2) wird der analytische Schwerpunkt des Prozesses vollzogen. Einerseits wird auf die Biographie Nonos eingegangen und diese dann in einen multiperspektivischen Kontext gestellt. Anderseits wird das Werk *„Hay que caminar" sognando* untersucht und Verbindungen zum Vorangegangen hergestellt.

Der dritte und abschliessende Schritt (Teil 3) hin zur Aufführung fasst das Erarbeitete allererst noch einmal zusammen und konzipiert daraus Ideen zur Aufführung. Mit diesem dritten Schritt endet der schriftliche Bachelorprojekt-Teil der **Grundlage, Analyse und Konzeption** und der hier gewagte interpretatorische Versuch tritt in die Praxis über, welche durch die nachfolgende Dokumentation festgehalten wird und somit den Bogen über die Theorie hinaus spannt.

1.2. Methodologie

Die Frage nach der Vorgehensweise an die im letzten Kapitel ausgeführte These dieses Bachelorprojekts stellt eine der wichtigsten Grundsatzentscheidungen zu Beginn dieser Arbeit dar.
Sich blindlings für eine übergeordnete Art und Weise des Schreibens und Denkens-über zu entscheiden, wäre in diesem Falle ein Fehler. Nicht nur aufgrund des theoretisch-praktischen (damit zweifachen) Charakters – viel eher darum, weil jeder Teil als differenter aber mit den anderen Teilen fest zusammenhängend eine eigene Art und Weise des Denkens verkörpern sollte. Auf dem Weg der Interpretation durchläuft Luigi Nonos Werk damit verschiedenste sich eigene Ebenen (Arbeitsschritte), welche zum Schluss in der und durch die Aufführung reflektiert werden und so optimalerweise eine künstlerische Aussage erzeugen.
Die den einzelnen Teilen fundierten methodischen Modi könnten wie folgt zusammengefasst werden:

- Der erste Teil (betrifft den Abschnitt **1.3. zum Politischen**), geschrieben in der Form eines *Gedankenentwurfes* zum Politischen, nachdem die Gliederung, der Aufbau und die These vorgestellt wurden.
  Die Denkweise ist bei diesem Abschnitt absichtlich offen gewählt. Das Ziel des Abschnittes ist eine kurze und essayartige Darlegung, weshalb eine spezifische Weise der Aufführung von Musik mit politischen Engagement gesucht wird. Eine Frage, die sich nicht abschliessend beantworten lässt und dies *umso weniger mit rein wissenschaftlichen Mitteln.* Sie ist Anstoss und zugleich Umtreibende Kraft für das gesamte Bachelorprojekt. Ob sie sinnvoll gestellt wurde, wird sich am Ende dieses „interpretatorischen Experiments“ herausstellen – anhand des performativen Moments, des *Effekts* oder der *Wirkung*.
- Der zweite Teil, die **Analyse**, verfolgt anhand *wissenschaftlicher Methodik*, *„Hay que caminar“ sognando* in verschiedene Kontexte zu stellen, weshalb nebst einer Werksanalyse auf die Biographie Nonos, sowie historische, politische und philosophische Bedingungen Augenmerk gelegt wird.
  Die Entscheidung, den zweiten Teil (die Analyse) wissenschaftlich zu gestalten, hat verschiedene Gründe: Transparenz der formulierten Aussagen, Nachvollziehbarkeit der Denkprozesse (Kohärenz). Damit bietet Wissenschaftlichkeit eine zwar nicht unumgängliche, aber doch nicht zu vernachlässigende Hürde, welche die Instrumentalisierung und Verzerrung von gewonnener Erkenntnis sicherstellt.
  Sie führt dazu, dass die Analyse (und damit ein grosser und wichtiger Teil dieses Bachelorprojekts) auf einem Fundament steht, welches nebst ihrer zugegeben subjektiv gesteuerten Richtung der Fragestellung und Ausarbeitung als annähernd objektiv bezeichnet werden dürfte, da sie als Methodik auf gesellschaftlichem Konsens beruht.
  Anderseits stellt sie als Bestandteil dieses interpretatorischen Versuches neue Anforderungen an den Interpreten und seine Denkmuster, befreit ihn damit von der herkömmlichen und institutionalisiert vermittelten Art und Weise der Interpretation und

fördert die Eigenleistung. Der Musiker/Interpret als Handwerker degradiert, begibt sich so in einen Prozess der künstlerischen Forschung und erhält neue Eigenverantwortung.

Der Praxis am nächsten ist Teil drei. Die Methodik der **Konzeption** ist eine künstlerische Auseinandersetzung mit den zwei vorangegangen Teilen. Es wird bewusst wider auf konsequente Wissenschaftlichkeit verzichtet, somit die Sichtweise erneut Richtung Aufführung gelegt und die Frage gestellt, wie sich die gewonnene Erkenntnis künstlerisch Verarbeiten und vermitteln lässt. Dies bedeutet die künstlerisch-kreative Suche nach passenden performativen Formaten und Konzepten, welche direkt in die praktische Arbeit einfliessen werden.

1.3. Zum Politischen

In diesem Abschnitt soll geklärt werden, warum das Projekt in Form eines interpretatorischen Versuches nach einer bestimmten Art und Weise sucht, politisch engagierte Musik aufzuführen. Die Frage ist deshalb wichtig, da sie als zugrunde liegende Initialfrage von grosser Bedeutung für das Projekt ist.
An dieser Stelle muss aber erst hervorgehoben werden, um welches Verständnis es sich beim Begriff des Politischen in dieser Arbeit überhaupt handelt.
Damit nicht gemeint ist sicherlich jegliche realpolitische Haltung. Es geht nicht um grosse Ideologien, aktuelle parlamentarische Diskurse und nicht um universell zu verfechtende Werte (vergleichbar dem Schaffen Luigi Nonos in den 1960er Jahren). Vielmehr ist eine Musik verstanden, die anerkennt, dass jeder Mensch innerhalb von Machtgefügen lebt und diese bis in die individuellen Lebensweisen engst verästeltsten Machtgefüge mit künstlerischer Bewegung zu durchbrechen versucht, neue Möglichkeiten produziert.
Bewegung/Wandern, Prozess und Fragmentierung sind einige der wichtigsten Schlagworte des späten Luigi Nono[1] (nach dem Streichquartett), sie sind entsprechend ausgedrückt durch den Titel seines letzten Werks *„Hay que caminar" sognando* (ungefähr: Es muss weiter gegangen werden, träumend), weshalb es sich äusserst gut für das hier durchzuführende Projekt und das zugehörige politische Verständnis eignet.

Ein Ziel der Aufführung des Werkes wird also ein *Effekt* oder *Wirkung* des Politischen in der Musik auf die bestehenden Verhältnisse und Denkordnungen des rezipierenden Subjekts sein. Auch Luigi Nono selbst bezeichnete die Ästhetik stets als „Funktion der Politik"[2]. Er versteht den Künstler lange Zeit als Revolutionär und das Kunstwerk als Bestandteil des revolutionären Prozesses.[3]

[1] Vgl. Stenzl 1998: 93 ff.
[2] Vgl. Flammer 1981: 24.
[3] Vgl. ebd. 25.

Natürlich möchte diese Arbeit (wie auch der späte Luigi Nono nicht mehr[4]) mit dem genannten Ziel des Effektes nicht einen Beitrag zu einer Revolution leisten oder gar Sicherheiten konstituieren. Vielmehr geht es um eine kleine Bewegungen im Denken des Zuhörers, welche durch das politische Moment in der Musik ausgelöst wird.

Weil Denkordnungen (damit auch Hörgewohnheiten) eines zuhörenden Subjekts immer historisch bedingt sind, ist es für das Politische in der Musik notwendig Aktualität vorzuweisen. Dies hat den Grund, dass die Denkordnungen und Daseinsweisen der Konzertbesucher als historisch bedingte, selbst als politisch, historisch und gesellschaftlich konstituierte verstanden werden müssen.
So ist es die Interpretation, welche als aktualisierende Kraft des Politischen aufgefasst werden muss und sicherstellt, dass die Aufführung nicht zu einer rein musealen Wiedergabe eines künstlerisch-historischen Artefakts verkommt, welche die sinnliche Wahrnehmung des Rezipienten zu rein kontemplativen Zwecken durchläuft. Die Interpretation aktualisiert das Politische und stellt auf diese Weise sicher, dass die Musik eine Wirkung auf den Zuhörer hat. Oder wie es Helmut Lachenmann, ein Schüler Nonos, Bezug nehmend auf diesen selbst ausdrückt:

> „[…] der direkte Weg zur Beeinflussung und Aufrüttelung des Menschen – und das ist die Chance der Kunst heute – geht über dessen ästhetische Tabus. Denn dort schlägt sich das allgemeine Ideal nieder, welches ihm letztlich die Legitimation für sein gesellschaftliches Verhalten gibt. Die Vorstellung von Kunst und Schönheit […] ist der irrationale Massstab für alle, auch die rationalen, Handlungen […] bei denen es […] letztlich doch ehrlich um das vermeintlich ‚Gute, Wahre und Schöne' geht."[5]

Diese von Lachenmann angesprochenen „ästhetischen Tabus" sind Bestandteile der Denkordnung eines jeden Subjekts. Eine Wirkung oder Effekt (damit gewollte Veränderung der historisch bedingten Denkordnung) zu erzielen, bedeutet folglich diese Tabus zu durchbrechen – dies könnte als Produktion von Betroffenheit oder nach Lachenmann als „Aufrüttelung" bezeichnet werden.
Über den Begriff der Betroffenheit kann so letztlich verstanden werden, warum im gesamten Projektverlauf und damit in dieser Arbeit die bereits erwähnte Notwendigkeit empfunden wird, politische Inhalte der Musik durch Interpretation zu aktualisieren. Und, dass unter dem Begriff des Politischen in der Musik schliesslich eine Form der Kritik (wenn auch keine konkrete) an der Daseinsweise der Gesellschaft gemeint ist.
Demnach birgt politische Musik die starke Kraft, der Gesellschaft ihren je eigenen und gerade aktuellen Spiegel vorzuhalten, entstanden aus einem *kritischen Moment der Selbstreflexi-*

[4] Vgl. Stenzl 1998: 102 f.
[5] Häusler (Hg.) 1996: 256.

on (wie es beim „späten“ Luigi Nono, dem Nono „in crisi“[6], immer der Fall war – ein Kraft und eine Funktion schlussendlich, gewährleistet durch den Interpreten.[7]

Nun bleibt abschliessend darzulegen, was unter dem Prozess der Aktualisierung der sich in einem musikalischen Werk manifestierenden politischen Ideen gemeint ist. Einerseits geht es allererst um ein Aufarbeiten und Verstehen dieser Ideen. Anderseits und das ist möglicherweise der wichtigere Teil, geht es darum, diese in einen aktuellen oder gegenwärtigen Kontext zu setzten, damit der Rezipient das Werk ohne Einführung oder eigenständige Aufarbeitung verstehen kann – sprich, die Grundlage wird geschaffen, welche Betroffenheit erst ermöglicht.
Eine Wirkung, die sich über das Durchdringen von ästhetischen Tabus entfaltet und so eine Denkordnung prägen könnte, das ist die dem Begriff „Aktualisierung des Politischen“ innewohnende Idee, welche die vorliegende Arbeit zu einem der Leitgedanken erklärt. Es wird sicherlich mit den Ideen von historischer Aufführungspraxis, wissenschaftlichen Einführungen oder Programmheften im momentanen Konzertalltag gebrochen und damit ein Risiko eingegangen – jedoch mit dem klaren Wissen, dass diese exklusiven, sich im musikalischen Alltag längst fundierten Denkgewohnheiten nicht im Geringsten dazu im Stande wären, Betroffenheit zu generieren. Genau dies sind jedoch das Potenzial und die Kraft der Musik Luigi Nonos.

> „Den neuen Gefühlen, Tatsachen und Empfindungen, die heute den Geist des Menschen bewegen, entsprechen notwendigerweise neue Begriffe und eine neue Verwirklichung des schöpferisch-musikalischen Hörens. Aber immer ist es für mich der Mensch allein, der jede neue menschliche Situation bestimmt, da sein Geist seine Zeit durchdringt und sie sich bewusst macht“ [8]

[6] Stenzl 1998: 98.

[7] Anm.: Hier ist das vorangegangene Kapitel zur wissenschaftlichen Methodik und einer zu vermeidenden Instrumentalisierung von Erkenntnis im zweiten Teil der Arbeit, der Analyse von Wichtigkeit. Denn mit grösserer Freiheit und gestiegener Relevanz des Interpreten im Prozess bis zur Aufführung eines Stückes, wächst die Verantwortung dem Stück, Werk und den Ideen des Komponisten gegenüber.

[8] Stenzl (Hg.) 1975: 123.

2. Teil: Analyse

2.1. Biographie[9]

a) Luigi Nonos Kindheit und Jugend, erste kompositorische Versuche und Darmstadt

Luigi Nono wurde am 29. Januar 1924 in Venedig als Sohn von Mario, Ingenieur und Experte für die Bilder seines eigenen Vaters (des Malers Luigi Nono) und Maria Nono, welche ursprünglich aus der Nähe Padua stammte und mit Mädchennamen Manetti hiess, geboren.[10]
Am 10. Juni 1924 wurde Giacomo Matteotti in Rom von faschistischen Squadristi entführt und ermordet, was einen erheblichen Stimmungswechsel und Wendepunkt in Italien mit sich zog und einen ersten Einbruch des bis anhin doch breit abgestützten faschistischen Siegeszuges bedeutete. Im Januar 1925, mit seiner Rede vor dem Parlament und der Übernahme jeglicher Verantwortung für das Geschehene, dem Verbot oppositioneller Parteien, der Einschränkung der Meinungsfreiheit, der Umformung des Regierungsapparats und der Entmachtung des Parlaments, legte Benito Mussolini schliesslich das institutionelle Fundament für sein Regime.[11]
So fiel die frühe Jugend, welche Luigi Nono im Geburtshaus am Giudecca-Kanal verbrachte, „[…] in die Zeit der faschistischen Machtkonsolidierung, seine erste Schulzeit in die Jahre des ‚consenso', der allgemeinen Zustimmung zu Mussolini nicht nur in Italien."[12]
Die Gymnasialzeit (Abitur 1942), welche er im Liceo Marco Polo absolvierte und durch den faschistischen Einfluss autoritär geprägt war, verbrachte Nono zusehends in oppositionellen Kreisen, wie zum Beispiel mit dem – für ihn auch noch in späterer Zusammenarbeit wichtigen – Maler Emilio Vedova.[13]
Auf Wunsch des Vaters hin, einen rentablen Beruf zu erlernen, begann er an der Universität Padua das Studium der Jurisprudenz, welches er im Jahre 1946 mit Diplom abschloss.[14]
Nachdem die Interessen des Jungen Luigi Nonos im Gymnasium eher dem Griechischen und der Physik galten (der Klavierunterricht wurde nur mit Desinteresse besucht), entwickelte sich 1941 durch die Bekanntschaft mit Gian Francesco Malipiero, einem Freund des Vaters und Direktor des venezianischen Konservatoriums, erstmals ein tieferes Interesse an Musik. Malipiero, welcher jedoch Nono selbst nie unterwies, vermittelte ihn für Kompositions- und Theorieunterricht an einen seiner Studenten. 1946 wechselte Nono auf eigenen Wunsch zu Bruno Maderna, gleichfalls ein Student des Direktors. Maderna lehrte Nono den Tonsatz

[9] Anm.: Der grossformale Aufbau und Teile der Titel verdankt dieses Kapitel der herausragenden und äusserst lesenswerten Darstellung der Biographie Luigi Nonos von Jürg Stenzl, welche 1998 im Rowohlt Verlag erschienenen ist (Stenzl 1998, vgl. Bibliographie).
[10] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 117.
[11] Vgl. Albath 2010: 27 ff.
[12] Stenzl 1998: 11.
[13] Ebd. 11.
[14] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 117.

Paul Hindemiths, gleichzeitig weckte aber Malipiero durch seine Studien zu alter Musik das Interesse beider an der Musik der Renaissance und des Frühbarocks. Mit Maderna arbeitete Nono sich durch die gesamte Geschichte des Kontrapunkts und erlangte so eine beeindruckte Technik.[15]

Maderna vermittelte seinen Studenten keinen spezifischen kompositorischen Stil mit Schulcharakter. Viel eher ging es um die freundschaftliche und sehr intensive Weitergabe „[…] eines Musikdenkens, eines Denkens in Musik; und Musik hiess für ihn Musik aller Zeiten und Gattungen.“[16]

Als Maderna und Nono 1948 der Aufforderung Malipieros bezüglich der Teilnahme am Dirigierkurs von Hermann Scherchen in Venedig (im Rahmen der Biennale) folgten, zeigte sich das gemeinsam geteilte Musikdenken bereits in den ersten erhaltenen Kompositionen Luigi Nonos, den „Liriche greche“ - Vertonungen von Übersetzungen antiker griechischer Lyrik, die einen kompletten Bruch zwischen alter und neuer Musik noch keineswegs erahnen liessen.[17]

Tief geprägt durch die Begegnung mit Scherchen, folgte ihm Nono nach dem Dirigierkurs - mittlerweile von Malipiero entfremdet – weiter nach Zürich und Rapallo. Von der Wichtigkeit Hermann Scherchens in Funktion eines musikalischen Vaters, auch als derjenige Madernas, zeugen mehrere Briefe aus der Zeit um 1953. Zudem brachte Scherchen im August 1950 an den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik mit den *Kanonischen Variationen über die Reihe aus Schönbergs op. 41* (Nonos 1. Opus) erstmals ein Werk Luigi Nonos zur Aufführung.[18] Diese Aufführung endete aufgrund grossen Unverständnisses mehrerer Teilnehmer für die Kompositionsweise, die Besetzung, sowie die Andeutungen in dem von Schönberg stammenden Grundmaterial in einem Skandal. Für die zukünftige Entwicklung sicherlich prägend (nebst dem vorherig erwähnten einschneidenden Ereignis), waren die entstandenen Bekanntschaften in Darmstadt mit anderen Musikschaffenden wie z.B. Edgar Varèse, Wolfgang Steinecke (seiner Bekanntmachung mit Nono folgte ein intensiver Briefwechsel) und Hans Werner Henze.[19]

In den nachfolgenden Jahren sah sich Luigi Nono zusehends eingebettet im Kreise der jungen Komponisten in Darmstadt, dem nebst Pierre Boulez (welchen er jedoch das erste Mal in Paris auf Reisen mit Scherchen traf) und Karlheinz Stockhausen auch Bruno Maderna angehörte. Maderna lebe zu dieser Zeit gar in Darmstadt. Zwar hatte die enge Beziehung zu Scherchen nach wie vor eine gewisse Relevanz, seine Tagungen wurden weiterhin besucht und Nono arbeitete zudem im 1949 von Scherchen gegründeten Verlag *Ars Viva*. Jedoch verlagerten sich die Einflüsse zunehmend Richtung Darmstadt und dessen Ferienkurse, die den optimalen Rahmen für immer mehr Aufführung Luigi Nonos boten. So durfte er sich einer wachsenden Popularität nicht nur in Darmstadt erfreuen, denn im Gegensatz zu Italien wur-

[15] Vgl. Stenzl 1998: 12 f.
[16] Ebd. 13.
[17] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 118.
[18] Vgl. Stenzl 1998: 16.
[19] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 118.

de seine Musik in Westdeutschland (Donaueschingen, Hamburg, Köln, Baden-Baden) immer häufiger gespielt und auch durchaus positiv aufgenommen.[20]

b) Konkretisierung der Kompositionsweise ins Politische und internationaler Durchbruch auf dem Weg zum Musiktheater

Die wachsende Popularität Luigi Nonos, stand in engem Zusammenhang mit der Uraufführung von *Polifonica – Monodia – Ritmica* (das zweite Werk Nonos) durch Scherchen im Jahre 1951 in Darmstadt.[21]
Schon immer ging es in der Arbeit Nonos um „menschlich Grundsätzliches"[22], wie z.B. die Beziehung zur Natur, die im afrikanischen Rhythmus in der *Polifonica* (vermittelt durch Eunice Catunda, einer brasilianischen Komponistin und Pianistin, welche Nono und Maderna 1948 kennengelernt hatten[23]) zum Ausdruck kam. Jedoch wiesen die ersten beiden Arbeiten noch einen deutlich höheren Grad an Abstraktion und Befassung mit grundlegend musikalischen Gestaltungsmitteln vor – welche durch Scherchen offen kritisiert wurden.[24]
So kann mit Beginn der Arbeit am Fučik-Projekt (Julius Fučik war ein kommunistischer prager Journalist und Schriftsteller, der von Nationalsozialisten hingerichtet wurde; er hinterliess die berühmte *Reportage unter dem Strang geschrieben*), welches schlussendlich das „verborgene Programm der *Composizione per orchestra*"[25] (1952 durch Maderna in Hamburg uraufgeführt) bildet, eine zunehmende Hinwendung Nonos zu aktuellen politischen – und damit konkreten – Bezügen beobachtet werden. So zeigt sich auch im 1951 begonnenen *Epitaffio per Federico García Lorca* (schlussendlich angelegt als dreiteiliges Werk in Form eines Triptychons mit wechselnder Besetzung; im Folgenden auch als *Lorca Epitaph* bezeichnt), dass „die von Scherchen gerügte Abstraktheit […] zu einer realitätsbezogenen musikalischen Sprache weitergeführt [wurde]."[26]
So scheint es eine natürliche Konsequenz, dass sich die um ca. 1945 anzusiedelnde erste ernsthafte Beschäftigung mit Politik, kommunistischer Theorie und Marxismus auf immer konkretere Weise in der Musik manifestierte und 1952/53[27] zum Eintritt in die Kommunistische Partei Italiens (KPI, ital.: PCI) führte.[28]
Die Zeit bis zur Heirat 1955 mit Nuria Schönberg, der Tochter Arnold Schönbergs, verbrachte Nono im elterlichen Haus in Venedig. Sie war geprägt durch eine Reise 1953 nach Algerien

[20] Vgl. Stenzl 1998: 20.
[21] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 118.
[22] Stenzl 1998: 21.
[23] Vlg. Henius, Nono und Stenzl 1995: 118.
[24] Vgl. Stenzl 1998: 20 f.
[25] Ebd. 23.
[26] Ebd. 23.
[27] Hier unterscheidet sich die Jahreszahl bei J. Stenzl und E.H. Flammer, da sich die Autoren auf verschiedene Quellentexte stützen. Vgl. dazu: Henius, Nono und Stenzl 1995: 118, Stenzl 1998: 31 f (Quellentext: Nono im Gespräch mit Hansjörg Pauli) und Flammer 1981: 20 (Nono im Gespräch mit Hans Bertram Bock). Beide Quellentexte mit den jeweils vertretenen Daten enthalten in: Stenzl (Hg.) 1975.
[28] Vgl. Flammer 1981: 20 f.

und mehreren Reisen nach Deutschland aufgrund Uraufführungen seiner Werke (dazu kamen die im letzten Kapitel beschriebenen alljährlichen Teilnahmen an den Ferienkursen in Darmstadt, die Reisen mit Hermann Scherchen, sowie die Arbeit in dessen Verlag). Musikalisch begleitete ihn in diesen Jahren der spanische Schriftsteller und Dichter García Lorca (1898-1936) und das mit ihm zusammenhängende Bild Spaniens, welches Nono und Maderna durch Eunice Catunda vermittlet wurde: Es entstanden Werke wie der bereits erwähnte *Lorca Epitaph*, *Due espressioni* für Orchester, *La victoire de Guernica* (Chorkomposition) und die Musik zum Lorca-Ballett *Der rote Mantel* von Tatjana Gsovsky und die Berliner Festwochen von 1954. [29]

Einer der entscheidenden Schritte, der im kompositorischen Verfahren Nonos um die Zeit der Lorca-Rezeption stattfand, fasst Jürg Stenzl folgendermassen zusammen:

> „Im Lorca-Eptiaph geht Nono einen entscheidenden Schritt über die Composizione per orchestra hinaus. Waren dort die neuen, in den beiden Instrumentalwerken erarbeiteten Kompositionsverfahren inhaltlich konkret geworden, ergreift nun diese Konkretisierung auch das musikalische Material. Mit präexistenten Melodien und Rhythmen soll der Bezug zwischen der Zeit Lorcas, seiner Ermordung durch die Faschisten und der eigenen Gegenwart unmissverständlich zum Ausdruck gebracht werden.“[30]

Riskant war der gewagte Schritt insofern, und dies in Anbetracht des Kalten Krieges (1947-1989), dass Nonos Musik vornehmlich in Westdeutschland gespielt wurde. Anfangs zeigten sich Ängste und Bedenken gegenüber den eigenen Neuerungen in der Musik, vor allem aus dem Grunde einer potentiellen Ablehnung seiner Kompositionen aus rein politisch ideologischen Gründen.[31]

Nach der Heirat mit Nuria Schönberg und dem Einzug in die gemeinsame venezianische Wohnung im März 1956 – gelegen in einem Arbeiterviertel auf der Giudecca-Insel – zeichneten sich wiederum Neuerungen im kompositorischen Verfahren Nonos ab: Mit den *Canti per 13*, „instrumentale ‚Gesänge‘ für 13 Instrumente“[32] und *Incontri* (geschrieben für *Domaine Musicale, eine* Konzertreihe Pierre Boulez‘; das Stück ist eine Beschreibung der Begegnung mit Nuria Schönberg mittels zweier sich begegnender und symbiotisch verhaltender musikalischen Strukturen[33]) entstanden die ersten seriellen[34] Stücke Luigi Nonos.[35]

Wie er es später zum Ausdruck brachte (in einem Text zum *Diario Polaco ‚58‘*), und was ihn von seinen seriell komponierenden Zeitgenossen stark unterschied, war, dass „Alle [seine]

[29] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 118 und Stenzl 1998: 25 ff.
[30] Stenzl 1998: 28..
[31] Ebd. 29.
[32] Ebd. 38.
[33] Ebd. 38 f.
[34] Anm.: seriell in dem Sinne, wie es in den 1950er Jahren bei den Darmstädter Komponisten bereits weit verbreitet war – d.h. nebst Tonhöhe werden auch Dauer, Dynamik und weitere musikalische Parameter durch serielle Verfahren erarbeitet.
[35] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 118.

Werke […] immer von einem menschlichen Anreiz aus[gehen]“[36]. Weiter, so beschreibt er an gleicher Stelle, ginge es immer darum als Komponist Zeugnis abzulegen.[37]

Derart eingestellt begann Luigi Nono im Februar 1956 die Arbeit am lange Zeit berühmtesten und sich bis anhin - vom ideellen Gehalt - am stärksten auf die Wirklichkeit beziehenden Werk, *Il canto sospeso*, das auf Texten von zum Tode verurteilten Widerstandskämpfern aus dem 2. Weltkrieg beruhte. Das Stück für Orchester, Chor und Vokalsolisten in neun Sätzen wurde am 24. Oktober unter Hermann Scherchen in Köln uraufgeführt und bedeutete den europäischen Durchbruch Nonos. Einerseits wurde noch vereinzelt die verlorene Textverständlichkeit kritisiert und damit ein allfälliger Zerfall und Auflösung des Textes in der Musik, diese Kritik gründete jedoch vor allem in Unverständnis der ästhetisch-musikalischen Konzepten Nonos. Anderseits erstaunte und begeisterte das rationale und streng serielle kompositorische Verfahren, das eine ungeahnte Expressivität offenbarte. Nono selbst sah den *Canto sospeso* selbst aber als Etappe auf dem Weg zum Musiktheater, der Oper.[38]

Im Jahre 1957 entstanden einerseits die ungewohnt experimentellen *Varianti* für Solovioline, Holzbläser und Streicher und andererseits die bereits 1956 geplante Vertonung von Pavese-Gedichten, *La terra e la compagna*. Wie wichtig die Lektüre seiner Texte für Nono war, drückte Nono in einem Programmtext von 1958 aus: „Cesare Pavese (1908-1950) ist eine der wichtigsten Erscheinungen der modernen Literatur. Seinen beiden Gedichtssammlungen [...] sind die Texte zu meinem Zyklus ‚La terra e la compagna‘ (Die Erde und die Gefährtin) entnommen, dessen erster […] Teil heute aufgeführt wird. Die Erde – Lebenselement – und die Liebe – Lebenstat.“[39]

Was sich von *Il canto sospeso* über die *Cori di Didone* aus dem Jahr 1958 (Vertonung von Gedichten Giuseppe Ungarettis) abzeichnete und in den folgenden Chorwerken und Werken mit Chor als wichtige Neuerung erwies, ist ein neues Verständnis des Chores an sich. Ein Verständnis, welches diesen nicht mehr als Masse und einheitsstiftendes, singendes Kollektiv begriff – denn „[…] nichts würde der Hermetik und Intimität derartiger Dichtung [Anm.: Pavese, Ungaretti] mehr entgegenstehen […]“[40] – hingegen als Zusammenführung von vielen Einzelstimmen.

Sicherlich, wie er es selbst einige Male artikulierte[41], war eines der wichtigsten Erlebnisse des mittlerweile 34-jährigen Luigi Nonos die erste Reise nach Polen Ende 1958, aus Anlass des Musikfestivals „Warschauer Herbst“ (Nono besuchte es in den Folgejahren immer wieder). Begeistert von den gesammelten Erfahrungen in Warschau und angepeitscht durch ein immer grösser werdendes (auch öffentlich ausgetragenes) linkspolitisches Engagement, begann er 1959 die Arbeit am *Diario polacco’58*. Es waren die Jahre, welche eine zunehmende Ablehnung Nonos Musik aus politisch ideologischen Gründen bedeutete (z.B. die Absage der Aufführung des *Lorca Epitaphs* bei der Biennale 1959). Dies führte zu einer wachsenden Polarisierung in der Rezeption – schliesslich wuchs nicht nur die Ablehnung, auch gab es Künst-

[36] Stenzl (Hg.) 1975: 123.
[37] Ebd. 123.
[38] Vgl. Stenzl 1998: 41 ff.
[39] Stenzl (Hg.) 1975: 121.
[40] Stenzl 1998: 49.
[41] Ebd. 49.

ler und Komponisten, welche sich infolge der Geschehnisse öffentlich zu Luigi Nono bekannten. So tat dies beispielsweise der befreundete Karl Amadeus Hartmann in seinem emotionalen Text „Mein ja zu Luigi Nono / Zur Aufführung von Nonos ‚Canti di vita e d'amore'" in welchem er schrieb: „Könnte ich, der den Schrecken gesehen hat, der das Grauen kennt, dürfte ich Nein sagen, Nein zu dem Menschen, dem Künstler Luigi Nono?"[42]
In die Zeit der Arbeitsphase am rein instrumentell besetzten *Diario polacco'58*, das er wie bereits *Il canto sospeso* als Fundierung seines Weges zum neuen Musiktheater sah, wurde am 16. Mai 1959 Silvia, die erste Tochter Nonos, geboren. Zudem kam er Ende der 1950er Jahre erstmals einer regelmässigeren und intensivierten Unterrichtstätigkeit nach. Einerseits lehrte er zusammen mit dem langjährigen Freund Bruno Maderna in Dartington, England. Anderseits besuchte ihn seit Ende 1958 Helmut Lachenmann in Venedig als Privatstudent, welchem später David Bedford und Ende der 1960er Jahre Nicolaus A. Huber folgten.[43]

Einen weiteren wichtigen und einschneidenden Schritt in der Entwicklung Richtung politischer Konkretisierung der Kompositionsweise (nebst der parallel und sehr verschränkt ablaufenden Entwicklung hin zum Musiktheater) stellt der am 1. September 1959 in Darmstadt gehaltene Vortrag *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*[44] dar – er verkörperte ein Tag vor der Uraufführung vom *Diario polacco'58* ein mindestens gleichwertiges Ereignis.[45]
So erweiterte Nono seine politischen Forderungen gegenüber der Kunst, gegenüber Musik – sie beinhalteten ein Überschreiten des reinen Zeugnis-Ablegens. Nono beschwor den Künstler als Revolutionären, proklamierte Kunst als Synonym zur Freiheit und verlangte vom Komponisten mitunter eine Musik, die sich ihrer Historizität vergegenwärtigt, sowie, aufgrund logisch gewonnener Erkenntnis über verfallende Strukturen, neue herbeiführt.[46]
Als musikalische Manifestation der politischen Konkretisierung und der Entwicklung Nonos hin zum Musiktheater entstand in den Jahren 1960/61 die *azione scenica,* eine szenische Handlung in zwei Akten (Nono nannte es „azione scenica" um den Begriff der Oper zu vermeiden), *Intolleranza 1960*.[47]
Dass *Intolleranza 1960* in vielerlei Hinsicht das Ergebnis eines langen Findungsprozesses darstellte, welcher werkübergreifend ablief, belegen verschiedenste Bestandteile der Komposition: auf musikalischer Ebene beispielsweise die Übernahme von kompositorischen Methoden aus älteren Werken wie den Pavese- und Ungaretti-Vertonungen[48]oder Zitate aus *Il can-*

[42] Stenzl (Hg.) 1975: 328 .
[43] Vgl. Stenzl 1998: 51.
[44] Vgl. Stenzl (Hg.) 1975: 40.
[45] Vgl. Stenzl 1998: 52.
[46] Vgl. Stenzl (Hg.) 1975: 34 ff.
Anm.: Der äusserst lesenswerte und von Helmut Lachenmann aufgezeichnete Vortrag besticht nebst dem manifestartigen Forderungen auch durch eine sehr interessante Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Denkmodell des amerikanischen Komponisten Joseph Schillinger und überzeugt durch die schlussendliche Verwerfung der Tendenzen der Neuen Musik, welche sich um Neuheit in der Musik als Selbstzweck zu drehen scheint.
[47] Vgl. Stenzl 1998: 54.
[48] Ebd. 55.

to sospeso und *incontri*[49], auf textlicher Ebene die endliche Verwendung der Fučik-Reportage[50] oder die Mitarbeit des venezianischen Malers und Jugendfreundes Emilio Vedova am Projekt.[51]
Von grosser Wichtigkeit für die Entstehung der *Intolleranza 1960* war Angelo Maria Ripellino, welcher das Textbuch lieferte. Nono kannte den „[…] grossen italienischen Vermittler slawischer Kultur […] [durch] dessen Buch über ‚Majakowski und das russische Theater der Avantgarde' […]"[52]. So wurde nach einer Weiterentwicklung der von Autoren wie Majakowski, Meyerhold, Schlemmer und Piscator proklamierten Theaterformen gesucht, die Nono von der Restauration im Theater zerschlagen sah.[53] Ripellino und Nono entwarfen in der Folge die Handlung anhand eines Bildes der Intoleranz in der Vergangenheit und heute, in Verbindung mit den neuen und visionären Konzepten von autonom gestalteten und entkoppelt funktionierenden szenischen, musikalischen und visuellen Bestandteilen. Nach massiven Kürzungen des Textbuches und Ergänzungen mit neuen Texten durch Nono entzweiten sich jedoch Komponist und Autor voneinander.[54]
Die Uraufführung der *Intolleranza 1960* (die erste Uraufführung eines Werkes Nonos in Italien) unter Bruno Maderna am 13. April 1961 avancierte zu einem venezianischen Opernskandal, welcher durch politische Gegner Nonos vorbereitet wurde – umso grösser war aber das positive Echo, es folgten Aufführungen in Deutschland und den USA (diejenige in Boston, als Aufführung ein Desaster, bestätigte die negativen Ansichten Nonos gegenüber den USA zusätzlich).[55]

c) Politischste Werke, Hinwendung dem Elektronischen und Infragestellung

Die rigide Verweigerung einer Trennung von politischen Ansichten und musikalischer Expressivität wurde in den Kreisen der neuen Musik zusehends zu einem Ärgernis. Diese Rigidität der Verbindung seines politisch-musikalischen Denkens hiess jedoch unter keinen Umständen, dass Luigi Nono – wie es jedoch viele zu kritisieren versuchten – ein dogmatischer Anhänger kommunistischer oder linkspolitischer Ideen war. Die sich in der Nono-Rezeption spürbar verfestigten politischen Vorurteile führten zu einem Übersehen derjenigen Aspekte in der Musik, welche einem hohen Grad an Selbstreflexion und sogar Unsicherheit gleichkamen.[56] Oder wie es Helmut Lachenmann ausdrückte:

---

[49] Ebd. 56.
[50] Ebd. 54.
[51] Ebd. 53.
[52] Stenzl 1998: 53.
[53] Vgl. Stenzl (Hg.) 1975: 126.
[54] Vgl. Stenzl 1998: 53.
Anm.: Genauer kann im Rahmen dieser Arbeit leider auf die Handlung, die genauere kompositorische Ausarbeitung und die Individualitäten dieses hervorragenden Werkes nicht eingegangen werden. Vgl. dazu: Stenzl 1998: 52 ff.
[55] Zur praktischen Entstehung stellen die Tagebuchaufzeichnungen von Carla Henius ein äusserst spannendes und lesenswertes Zeitdokument dar. Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 91 ff.
[56] Vgl. Stenzl 1998: 58.

> „Studium bei Nono, das musste heissen: im Blick auf neu entdeckte Wirklichkeiten ein für allemal und zeitlebens sich ständiger innerer Verunsicherung ausgesetzt wissen, so wie er es selbst bis zum letzten Augenblick war, und es schloss die Bereitschaft ein, sich nach seinem Vorbild zeitlebens Konflikten und Krisen, äusseren und inneren, auszusetzen.“[57]

Die Zeit während der Arbeit an der *Intolleranza* ab 1960 war geprägt durch einige Vorträge, die Nono im Rahmen der Ferienkurse in Darmstadt hielt: Ein bekanntes Beispiel dafür, ist der Vortrag *Text – Musik – Gesang*, welcher unter anderem durch Kritik und Entfremdung von Karl Heinz Stockhausen angeregt war. Weitere Vorträge und Aufsätze, vor allem gehalten zum Thema des Musiktheaters, folgten bis 1963.

Ein äusseres Ereignis führte dazu, dass die lange Schaffensphase bis zur Aufführung der *Intolleranza* zwangsläufig ein erschütterndes und tief prägendes Ende fand: der tödliche Umfall Wolfgang Steineckes am 23. Dezember 1961.[58]
So nahm Nono ab 1962 (nebst anderen Projekten, Unterrichtstätigkeit in Dartington und Helsinki und Reisen in die damalige UdSSR[59]) die Umsetzung eines weiteren Musiktheaters in Angriff: *Da un diario italiano,* für welches er ein Szenarium für die Mailänder Scala entwarf (die Aufführung war geplant für 1964): Es ging um die Reflexion des aktuellsten italienischen Zeitgeschehens (z.B. die sich während der Arbeit am Projekt ereigneten Stauseekatastrophe von Vajont 1963[60]). *Diario italiano* wurde jedoch nie vollendet und stellt den Beginn einer Periode des Suchens nach neuen kompositorischen Möglichkeiten dar, die 1964 mit der Fertigstellung von *La fabricca illuminata* einen Abschluss fand und direkt mit der zunehmenden Entdeckung der Elektronischen Musik verbunden war.[61]
Mit Marino Zuccheri, dem Toningenieur des Mailänder *studio di fonologia*[62] ging Nono bereits ab 1960 erste Zusammenarbeiten ein, aus welcher sich schnell Freundschaft entwickelte und zudem erste Stücke wie die *Omaggio a Vedova* hervorgingen. Schon 1961 äusserte sich Luigi Nono äusserst optimistisch bezüglich der Möglichkeiten, welche die sich rasant entwickelnde Technik bot: „Natürlich geben diese neuen Möglichkeiten den Anstoss zu neuen Konzepten. Dies geschieht auch heute, besonders im Zusammenhang mit den elektronischen Mitteln.“[63]
Dass die veränderten Arbeitsbedingungen Nonos keinen kompletten Neuanfang oder Schnitt mit den früher geschaffenen Kompositionen und deren Erfahrungen bedeuteten, zeigten

[57] Häusler (Hg.) 1996: 296.
[58] Vgl. Stenzl 1998: 59.
[59] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 119.
[60] Anm.: Auch als Katastrophe von Longarone bekannt; das Aufstauen des Flusses Vajont durch den 1956 errichteten Damm führte zu einem Bergrutsch mit anschliessendem Tsunami, welcher die Staumauer überwand und das Städtchen Longarone im Nordosten Italiens zerstörte.
[61] Vgl. Stenzl 1998: 60.
[62] Anm.: Das Studio wurde 1955 von Bruno Maderna und Luciano Berio gegründet: Henius, Nono und Stenzl 1995: 19.
[63] Stenzl (Hg.) 1975: 149.

neue Werke wie die *Canti di vita e d'amore* (1962, mit Thematik von Hiroshima), welche an Satztechniken der *Varianti* und des *Diario polacco* anschlossen oder der bereits erwähnte *Diario italiano* mit Anknüpfung der Chorpassagen an die *Cori di Didone*.
Auf diese Weise wurden ebenfalls Teile der zweiten Szene des *Diario italiano* zur Komposition der *Fabricca illuminata* genutzt, deren Texte auf Ausschnitten von Arbeiterumfragen in Palermo und bei Fiat in Turin „[…] zur ‚Darstellung der Unterdrückung' dienen […]"[64] sollten.
Die *Fabricca illuminata* für Singstimme und Tonband[65], geschrieben aus Anlass schlechter Arbeitsbedingungen der Arbeiter in den Italsider-Stahlwerken in Genua-Cornigliano, stellt eine „Untersuchung, Beleuchtung und Erhellung der herrschenden Zustände in einem kapitalistischen Produktionsbetrieb"[66] dar. Die Texte wurden von Guiliano Scabia nach dem Konzept von Luigi Nono zusammengestellt und enthielten, nebst den bereits erwähnten Elementen aus dem *Diario italiano*, Gedichte von Pavese, Bestandteile von Arbeiterverträgen und Textbeiträge von Scabia selbst. Zusammen mit ihm und Zuccheri zeichnete Nono während dreier Tage die Arbeits- und Produktionsgeräusche in den Stahlwerken auf, die zu Teilen des Tonbandes verarbeitet wurden. Das vierteilige Werk beschreibt erst die Fabrik und die Arbeitsplätze, dann die Gefühle der in diesen Zuständen lebenden Menschen. Im dritten Teil werden mögliche Aktionen dagegen aufgezeigt und im vierten die Hoffnung auf Besserung der Bedingungen ausgedrückt.[67]
Nebst den Fabrikgeräuschen befinden sich auf dem Tonband Chorpartien und Teile mit Sologesang. Diese wurden mit der für das Stück vorgesehenen Solistin, Carla Henius (die Nono in Darmstadt kennenlernte), anhand geleiteter Improvisation erarbeitet.[68]
Aufgrund der Texte wurde die geplante Uraufführung in den Italsider-Werken in Genau von der RAI (öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalt Italiens) gestrichen. Die politisch motivierte Absage wurde öffentlich als Nichtaufführbarkeit aus technischen Gründen deklariert.[69]
Schlussendlich erklang die Uraufführung der *Fabricca illuminata* am 15. September 1964 an der Biennale in Venedig. Das Werk polarisierte lange Zeit extrem und erfuhr in Folge eine lange Geschichte an Boykotten.[70]
Diese Phase höchsten politischen Engagements bedeutete für Nono auch, seine Musik für die Arbeiter zugänglich zu machen, so förderte er den Austausch mit Ihnen, führte seine Werke vor und diskutierte diese anschliessend.
Ab 1962 konnte eine erhebliche Minderung der Anzahl an produzierten Kompositionen Nonos beobachtet werden (es gelangte Jährlich noch ca. ein neues Werk zur Uraufführung), mögliche Gründe für die Verlangsamung des Arbeitsprozesses lagen einerseits im erwähnten erhöhten politischen Engagement (was mit vielen Reisen ausserhalb Europas einherging).

[64] Stenzl 1998: 60.
[65] Anm.: Zur genauen Ausführung des Werkes vgl. Stenzl 1998: 64 f.
[66] Flammer 1981: 70.
[67] Anm.: Eine detaillierte Analyse und Interpretation hat Ernst H. Flammer erarbeitet, sie erschliesst das Werk vor allem in Hinblick auf das Politische äusserst gewinnbringend. Vgl. Flammer 1981: 70 ff.
[68] Anm.: Die Briefwechsel zwischen Carla Henius und Luigi Nono zeigen den Entstehungs- und Aufführungsprozess sehr genau auf, einsehbar sind unter anderem auch Skizzen und Entwürfe des geplanten Aufbaus des Stückes. Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 16 ff.
[69] Vgl. Henius, Nono und Stenzl 1995: 38 f.
[70] Vgl. Stenzl 1998: 63.

Anderseits machten sich auch immer längere Vorbereitungs- und Experimentierphasen bemerkbar, was an der zunehmenden Nutzung elektronsicher Kompositionsmittel lag.[71]
1965, ein Jahr nach der Geburt der zweiten Tochter Serena Bastiana (14. November 1964[72]), beschäftigte sich Nono mit der Komposition der Bühnenmusik zu Peter Weiss' Stück *die Ermittlung* (Ausschwitz-Thematik). Die Inszenierung entstand unter Erwin Piscator – ein Jahr vor dessen Tod – in Berlin (Uraufführung 19. Oktober 1995). Mit Teilen der für die Bühnenmusik entstandenen, aber nicht verwendeten Materialien, entstand 1966 das rein elektronische Werk *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (dt. Titel: *Erinnere dich, was sie dir in Auschwitz angetan haben*), welches seinem Freund Marino Zuccheri gewidmet war. So stellte das Erinnern an und Warnen vor dem Schrecken den thematischen Mittelpunkt des Stückes dar.[73]
Parallel zur Entstehung von *die Ermittlung* arbeitete Nono im Herbst 1965 am Projekt *A floresta e jovem e cheja de vida* (dt.: Der Wald ist jung und voller Leben) unter Mitwirkung des *Living Theatre*[74]. Das Stück für zwei vierspurige Tonbänder, 3 Sprechstimmen (zwei weibliche, eine männliche), ein solo Sopran, eine Klarinette und fünf Kupferplatten stellte mit der Vertonung von verschiedenen Vietnam-Texten ein „Polit-Fresko"[75] mit dem „heftigen Willen zur Intervention"[76] dar, was in den USA – wo Nonos Musik seit der Aufführung der *Fabricca* in Boston boykottiert wurde – grosse Ablehnung auslöste. Das Stück basierte ähnlich wie schon die *Fabricca illuminata* oder *die Ermittlung* auf vom Komponisten geleiteten Improvisationen der Interpreten, welche später im Tonband verarbeitet wurden. So zeigte sich nachträglich, dass Nonos Ablehnung von Aleatorik unter gewissen und vor allem durch den Komponisten kontrollierten Bedingungen eine immer grössere Rolle spielte.[77]
Von Wichtigkeit in der immer rigoroseren Ablehnung von „eurozentrischen Konzept[en]"[78] war Nonos Rezeption der Texte Frantz Fanons (1925-1961), welche im Mittelteil von *A floresta* auch verarbeitet wurden.[79] Wie wichtig *A floresta*, trotz des oberflächlich gesehen rein politischen Charakters, für Nono auch in musikalischer Hinsicht war, formuliert Jürg Stenzl folgendermassen:

> „In *A floresta* sind nicht nur die phonetische Expressivität von *Ricorda* und die Abschiedsgesänge des *Canto sospeso* aufbewahrt, auch die Dramaturgie von *Al gran sole* erscheint vorweggenommen. Mehr noch: bereits im Keim enthält

[71] Stenzl 1998: 66.
[72] Ebd. 74.
[73] Vgl. Stenzl 1998: 68 f.
Anm.: Eine genaue Analyse zum Stück und seiner Entstehung bietet Friedrich Spangemacher, interessant sind vor allem die Darstellungen kritischer Stimmen über die Ereignisse des 2. Weltkrieges. Vgl. Spangemacher 2006: 162 ff.
[74] Anm.: Das *Livinig Theatre* ist eine, bis heute bestehende, politische Theatergruppe mit Zweigen in New York und Italien. Das von Erwin Piscator beeinflusste Ensemble setzte sich stark für die Aufführung junger Autoren ein und wurde 1947 von Judith Malina und Julian Beck gegründet.
[75] Stenzl 1998: 72.
[76] Ebd. 72.
[77] Ebd. 70 f.
[78] Stenzl (Hg.) 1975: 248.
[79] Vgl. Stenzl 1998: 66 ff.

A floresta Wesentliches eines ‚drama in musica' […] wie es dereinst der *Prometeo* sein wird."[80]

Nach dem Tod Karl Amadeus Hartmanns infolge Krebserkrankung am 5. Dezember 1963, starb am 12. Juni 1966 mit Hermann Scherchen der letzte grosse Mentor Nonos aus den 1950er Jahren (zu denen sicherlich auch der tödlich verunfallte Wolfgang Steinecke zählte). Scherchens Tod brachte verlegerische Probleme mit sich, denn er hatte bereits früher sein Verlag *Ars Viva* an *Schott* verkauft – folglich wurde die Herausgabe der Werke ab *A floresta* vom Verlag *Giulio Ricordi* übernommen.[81]

Die dreimonatige Lateinamerikareise Luigi Nonos mit Familie und Aufenthalten in Buenos Aires, Montevideo, Lima, Chile und Cuba stellte für ihn eine der einprägsamsten Erfahrungen dar. Zustande kam sie 1967 aus Anlass einer Einladung für die Kompositionskurse im „Centro latinoamericano de altos estudios musicales" in Buenos Aires (eingeladen waren auch andere Komponisten wie Dallapiccola, Messiaen und Xenakis). Nach Äusserungen in Lima zur aktuellen politischen Lage Perus, wurde Nono festgenommen und erst nach mehreren Tagen der Befragung wieder freigelassen. Er wurde mitsamt der Familie des Landes verwiesen. Später, nach Besuchen in Bergbaugebieten Chiles, reiste Nono nach Cuba und traf dort Fidel Castro.
Ein Jahr später, es war Nonos zweite Reise nach Lateinamerika, besuchte er in Venezuela die FALN[82], eine guerillaartig organisierte Widerstandsorganisation. Danach reiste er in Kuba an den lateinamerikanisch-europäischen Kulturkongress, der in Havanna stattfand. Der bleibende Eindruck der Bekanntschaft mit Carlos Franqui, einem Castro-Mitstreiter und späteren Dissidenten, zeigte sich in der Verwendung dessen Gedichte für die ca. ein Jahr darauf folgende (1969/70) Komposition *Y entonces comprendió*. [83]
In den vorangegangen Jahren grosser gesellschaftlicher Spannungen, auch Italien betreffend, entstanden 1967 mit *Per Bastiana – Tai-Yang Cheng* (zum ersten Geburtstag der Tochter und Auftragskomposition des Toronto Symphony Orchestra[84]) und 1968 mit *Contrappunto dialettico alla mente* (für Stimmen und Tonband, Douglas Bravo, dem Anführer der venezolanischen FALN gewidmet[85]) politisch äusserst engagierte Werke.
Das zweiteiligen *Musica-Manifesto n.1: Un volto del mare – Non consumiamo Marx* (der erste für Singstimme, Sprechstimme und Tonband komponiert, der zweite Teil ein reines Tonbandstück) von 1968/69 war das erste musikalische Manifest Nonos. Gewidmet ist es Carlos Franqui und den „Menschliche[n] Situationen im Klassenkampf unserer Zeit, in denen das

[80] Vgl. Stenzl 1998: 74.
[81] Ebd. 70.
[82] Anm.: FALN ist ein Akronym aus „Fuerzas Armadas de Liberación National", dt.: Bewaffnete Kräfte der nationalen Befreiung.
[83] Vgl. Stenzl 1998: 74 f und Stenzl (Hg.) 1975: 139.
[84] Vgl. Stenzl 1998: 78 ff.
[85] Vgl. Stenzl (Hg.) 1975: 134.
Anm.: Eine wiederum detailreichere Analyse des Werkes, für die der Rahmen dieser Arbeit leider nicht ausreicht, bietet Friedrich Spangemacher. Vgl. Spangemacher 2006: 174 ff.

Liebesmoment Paveses neue Perspektiven, eine neue Bedeutung, eine neue Wirklichkeit bekommt“[86]. Eindeutig erschliesst sich die Widmung (und damit implizite politische Aussage) aus dem Zeitgeschehen, in Anbetracht der Studentenbewegungen in ganz Europa, welche in Form von live Tonaufnahmen der Proteste in Venedig in das Werk einflossen.[87]
Wie die vorherig aufgeführte Beschreibung Nonos zeigt, spielte in der Komposition wiederum ein Gedicht Paveses eine wichtige Rolle, *Mattino* (Bildnis für Fernanda Piaviono), 1940 geschrieben. Musikalisch interessant in der damaligen Entwicklung Nonos war die Art und Weise der Rezitation des Gedichtes, bestehend zu ca. 30% aus Improvisation.[88]

Das bereits erwähnte Stück *Y entonces comprendió* (dt.: Und da verstand er) für drei Sopran- und drei weibliche Sprechstimmen, sowie Chor und Tonband, stand bezüglich der kompositorischen Arbeit (von Nono geleitete Improvisation, die aufgenommen und verarbeitet wurde) in Fortsetzung zu *A floresta*. Musikalisch stellte das Werk eine weitere Verwirklichung der „Passion“ Nonos für die menschliche Stimme dar[89] - bestätigend zu dieser Annahme seine Reflektion des Materials:

> „Das Material dieser Komposition beruht ausschliesslich auf der menschlichen Stimme mit Text, auf reinen Klängen in verschiedener elektronischen Bearbeitung, so dass daraus die durchgehende Achse der Komposition entsteht.“[90]

In politischer Hinsicht (welche in den Jahren eine grosse Rolle spielte) fundiert das Werk jedoch eher auf den Erfahrungen der Lateinamerikareisen. Textlich verwendet wurden Gedichte Carlos Franquis‘ und der letzte Brief Ernesto „Che“ Guevaras an Fidel Castro, ebenso enthält es musikalische Zitate aus dem *Musica-Manifesto* (Demonstrations-Aufnahmen), welche mit der Stimme Fidel Castros überlagert wurden. Folglich ist es auch „‚Che‘ Guevara und alle[n] Genossen der Sierras Maestras der Welt“[91] gewidmet.[92]

Auf die nächsten nicht minder politischen Werke wie *Voci destroying muros* (geschrieben 1970 im Auftrag des Holland Festivals, jedoch wieder zurückgezogen)[93] und *Ein Gespenst geht um in der Welt* (entstanden 1971, basierend auf Teilen des zurückgezogenen *Voci*; der

[86] Stenzl (Hg.) 1975: 137.
[87] Ebd. 137.
[88] Anm.: Zur genaueren Vortragsweise und Bedeutung des Gedichtes im Stück, vlg. Stenzl 1998: 76.
[89] Vgl. Stenzl 1998: 81 f.
[90] Stenzl (Hg.) 1975: 139.
[91] Ebd. 139.
[92] Anm.: Eine detaillierte und sehr lesenswerte Einsicht bezüglich des Einsatzes der Solostimme/Sopranstimme bei Luigi Nono ermöglicht Jürg Stenzl. Stenzl 1998: 81 ff.
[93] Vgl. Stenzl (Hg.) 1975: 140 f.
Anm.: Bei dem kurzen Exkurs über die Stellung der Sopranstimme und der Frauen, in welchen Jürg Stenzl Nono als sensiblen Macho und „homme à femme“ darstellt, wurde leider vergessen, dass *Voci destroying muros*, trotz Rückzug durch den Komponisten, auf Texten von „Frauen, die bereits in die Geschichte eingegangen sind“ (Stenzl. (Hg.) 1975: 140) basiert. Und das Stück somit aufzeigt, dass Nonos Verhältnis zu Frauen möglicherweise nicht derart einseitig und machoartig war, wie es in der Textstelle Stenzls erscheinen mag. Vgl. Stenzl 1998: 81 ff.

Titel entstammend dem kommunistischen Manifest Marx' und Engels')[94] folgte in den Jahren 1971/72 *Como una ola de fuerza y luz* für Sopran, Klavier, und Orchester mit Tonband, welches den Umfalltod Luciano Cruz' beklagt. Cruz, ein Freund Nonos, war Leiter der chilenischen M.I.R. (Movimento de izquierda revolucionária, dt.: Bewegung der revolutionären Linken). Ihm ist das Stück gewidmet. Prägend in dieser Zeit war sicherlich die entstandene Freundschaft zu Claudio Abbado und Maurizio Pollini, mit welchen Nono für *Como una ola de fuerza y luz* und auch später immer wieder zusammenarbeitete. [95]

Das nächste Grossprojekt Luigi Nonos war seine zweite *azione scenica*, mit dem aus einem Gedicht von Arthur Rimbaud entnommenen Namen, *Al gran sole carico d'amore* (im französischen das Gedicht an Louise Michel: „Au grand soleil d'amoure chargé", dt.: An der grossen Sonne, von Liebe beladen). Sie wurde 1975 in der Mailänder Scala uraufgeführt. *Al gran sole* stellte als Zusammenfassung und abschliessendes Werk seines Schaffens der 1960er und der frühen 1970er Jahre auch eine Erprobung des bisherig Geschaffenen auf zukünftige Perspektiven dar: eine Erprobung, der kompositorischen Tendenzen, die sich aus der *Fabricca illuminata* und den Folgewerken des *diario italiano* wie z.B. *A floresta* –„latent szenischen Werken"[96] – herauskristallisierten.
Mit dem russischen Regisseur und Leiter des Taganka-Theaters, Juri Ljubimow, versuchte Nono diejenigen Ideen zu verwirklichen, welche am Projekt des *diario italiano* gewachsen waren, jedoch nicht realisiert werden konnten: Eine Sicht auf aktuelle und vergangene revolutionäre Prozesse (z.B. die gescheiterte russische Revolution) und die Befragung des gesellschaftlichen Gegenwartsverständnis.[97]
Das Jahr 1973, in welchem die Zusammenarbeit mit Juri Ljubimow begann, war durch zwei weitere Todesfälle geprägt, Malipieros am 1. August und derjenige Nonos guten Freundes, Bruno Maderna, der am 13. November an Lungenkrebs starb.[98]
Ebenfalls wichtig in *Al gran sole* ist die Rolle der Frau in der Revolution. So stehen im ersten Teil Louise Michel und die Pariser Commune von 1871 im Mittelpunkt, ebenso wie Tamara (Tania) Bunkes Kampf und Tod an der Seite „Che" Guevaras in Bolivien.
Im Fokus des zweiten Teils steht die russische Revolution anhand der Darstellung Maxim Gorkis „Mutter" in Brechts Bearbeitung. Diese wird verbunden mit Textzitaten aus dem kommunistischen Manifest. Behandelt wird auch das Turin von 1953, damit wiederum die Sphäre des Arbeiters.[99]
Zwei bemerkenswerte Aspekte des Werkes sollten an dieser Stelle hervorgehoben werden, denn einerseits gelang es Nono werkübergreifend eine musikalische Einheit zu komponieren (trotz unterschiedlichster Text- und Tonunterlagen, Themenkomplexen, vielen Eigenzitaten

[94] Vgl. Stenzl (Hg.) 1975: 142.
[95] Vgl. Stenzl 1998: 84 f und Stenzl (Hg.) 1975: 143 f.
Anm.: Sehenswert und sich um die Freundschaft Nonos, Pollinis und Abbados drehend, der Dokumentarfilm *A Trail on the Water* von Bettina Erhardt. Vlg. Erhardt 2001.
[96] Stenzl 1998: 84.
[97] Vgl. ebd. 86.
[98] Vgl. ebd. 138.
[99] Anm.: Für einen genaueren Überblick der Szenen und Themen, vgl. Stenzl 1998: 86 ff.

ohne stilistische Veränderungen und ständig wechselnde Besetzungen). Andererseits fehlt, trotz szenischer Ausarbeitung der Musik, jegliche Anweisung zur schlussendlichen visuellen Gestaltung der Aufführung von *Al gran sole*.[100]

Die in den 1960er Jahren entstandene und bereits erwähnte Freundschaft zum Pianisten Maurizio Pollini brachte das Stück (für Klavier und Tonband, 1977 in Mailand uraufgeführt) *…sofferte onde serene…* zum Ausdruck, welches dem Musiker und seiner Frau Marilisa gewidmet war. Es entstand nach einem Kindestod in der Familie Pollinis und aus Betroffenheit über die innerhalb von drei Monaten (1975/76) verstobenen Eltern Luigi Nonos.
Die nachfolgende und drei Jahre andauernde Schaffenskrise, in welcher 1979 nur ein Stück zum Tod des Komponisten Luigi Dallapiccola enstand, bedeutete die schwerwiegendste Infragestellung seines ihn bis anhin bestimmenden musikalischen Denkens: Das Ende der Phase politisch konkreter Musik.[101]

d) Neue Wege, Prozessdenken und Fragment

1979/80 entstand im Auftrag des Bonner Beethoven-Festes das langersehnte Streichquartett für das – durch Aufführung von Werken aus dem 20. Jahrhundert bekannt gewordene – *La-Salle* Quartett. Wie der Titel andeutet, *Fragmente –Stille, an Diotima*, stellte ein für Nono ungewohnt introvertiertes Stück, eine Wende im ästhetischen Denken, dar. Folglich löste es unglaublich ambigue Interpretationen in der gesamten Nono-Rezeption aus.[102]
Die entstandenen Fragen drehten sich vor allem darum, ob Nono sich von seinen politischen Idealen verabschiedet hatte, gar unpolitisch geworden sei. Diese Befürchtungen wurden nicht nur durch die nachfolgenden Stücke widerlegt – wie es Jürg Stenzl festhält.[103]
So betonte Heinz-Klaus Metzger in seinem Aufsatz *Wendepunkt Quartett?* eine wichtige politische Komponente in der vielfach missverstandenen Introvertiertheit des Quartetts: „Darum ist in den intimen Innenraum von Nonos Quartett die ganze Aussenwelt – nicht als reproduzierte, sondern als negierte und aufgehobene – eingegangen […]“[104] Weiter verweist er auf Nonos Gebrauch des bereits von Johannes Ockeghem verwendeten Cantus firmus *Malheur me bat* (gegen Ende des Quartetts in der Bratsche zitiert[105]), „dessen Ursprünge sich in den Tiefen der Zeit [[106]] und der geschundenen Völker verlieren“[107] und interpretiert daraus und aus dem wichtigen *„me“* des Zitats einen stillen und subjektiven Widerstand gegen die Gewalt der Industrie und die vorherrschenden Produktionsverhältnisse. Die erstmals ins Mate-

[100] Vgl. Stenzl 1998: 89 f.
[101] Ebd. 91.
[102] Ebd. 97.
[103] Ebd. 98.
[104] Huber et al. 1981: 94.
[105] Vgl. Stenzl 1998: 97.
[106] Anm.: der Cantus firmus stellte im Mittelalter populäres Liedgut dar.
[107] Huber et al. 1981: 95.

rial eingeflossene *scala enigmatica*[108] Giuseppe Verdis (eine „rätselhafte Tonleiter" welche zur Harmonisierung des bekannten *Ave Maria* diente und als „Klangbild der Jungfrau"[109] fungiert) unterstreicht den nach innen gerichteten Charakter des Quartetts – mystifiziert ihn gar zusätzlich.

Auf kompositorischer Ebene waren weitere Neuerungen ersichtlich. Zum einen ordnete sich Nono den tradierten Gattungsansprüchen des Streichquartetts unter, was in Anbetracht seines bisherigen Schaffens erstaunte.[110] Andererseits entwickelte er neue kompositorische Schwerpunkte, welche alle folgenden Werke massgeblich mitbestimmten und den Weg zum *Prometeo* andeuteten: Fragment und Prozessdenken. Sie entstammten als Kerngedanken der Lektüre der Frankfurter Ausgabe[111] der Werke Hölderlins und waren die Grundlage für das spätere Konzept der Klanginseln. Die Behandlung der im Streichquartett verwendeten Hölderlin-Texte, die, nur für die Interpreten ersichtlich, in die Partitur eingewoben wurden, erinnerte an die Art und Weise wie sie seit der *Fabricca* praktiziert wurde. Die Liebesthematik, Hölderlins Diotima (im Stück durch die *scala enigmatica* symbolisiert), fand – im Gegensatz zum weiterverwendeten Prozessdenken und zur Fragmenthaftigkeit – im Quartett einen Abschluss.[112]

So konnte nach dem Quartett doch eine Wende, d.h. ein kompositorischer Paradigmenwechsel und eine Transformation des Politischen beobachtet werden: Luigi Nono wandelte sich, wie es Helmut Lachenmann ausdrückte, vom „Verkünder" zum „Künder und […] Seher".[113] Konstante Selbstbefragung und Krisen, wurden zum ständigen Begleiter Nonos.

Für die Weiterentwicklung, die Fundierung des „neuen" Luigi Nonos spielten drei Faktoren eine erhebliche Rolle. Erstens sah Nono selbst mit dem Abschluss des Streichquartetts den entscheidenden Schritt noch nicht vollzogen und zweitens erfuhr er durch die Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem venezianischen Philosophen Massimo Cacciari viele neue Einflüsse und Bestärkung auf den neuen Wegen.

Der dritte Faktor stellt das Freiburger Experimentalstudio der Heinrich Strobel-Stiftung dar, welches unter der Leitung von Hans Peter Haller stand und Nono zum ersten Mal Ende 1980 besuchte. Der erste richtige Arbeitsaufenthalt folgte 1981, im Mittelpunkt der Arbeit stand vor allem die Nutzbarmachung von neuen technischen Geräten zur Transformation von live gespielten Tönen und Klängen.[114]

Das 1981 entstandene Stück *das atmende Klarsein* für Chor a cappella und Solo-Bassflöte stellte für Nono den angesprochenen Schritt in die neue Richtung dar. Unterlegt mit einer Textcollage von Cacciari, welche – selbst Fragment aus Dichtungen Rilkes, deutschen, italie-

---

[108] Anm.: Die Tonleiter Verdis spielt in weiteren Werken, unter anderem in dem im Folgenden behandelten „Hay que caminar" sognando, eine wichtige Rolle und wird an genannter Stelle nochmals aufgegriffen.

[109] Stenzl 1998: 97.

[110] Vgl. Stenzl 1998: 94, 96.

[111] Anm.: Eine erstmals 1978 in Frankfurt erschienene Herausgabe der Werke Hölderlins (geplant als Herausgabe sämtlicher Werke), welche zuerst stark durch die Hölderlin-Forschung kritisiert wurde. Die Manuskripte, etc. wurden prozessartig geordnet, sodass die Textgenese aus den Manuskripten (alle als Faksimile abgedruckt) bis zu den erschienen Bänden ersichtlich wurde.

[112] Vgl. Stenzl 1998: 93.

[113] Häusler (Hg.) 1996: 301.

[114] Vgl. Stenzl 1998: 98 ff.

nischen und griechischen Texten – nur fragmentiert im Chor wiedergegeben wurde. So entstand ein vielfach kaum verständliches Geflecht aus, zum Teil in drei verschiedenen Sprachen, simultan gesungen Texten. Wichtig in der Phase in Freiburg war sicherlich auch die Zusammenarbeit mit Musikern wie dem Flötisten Roberto Fabbriciani.[115]
Was sich im Streichquartett und im *atmenden Klarsein* ästhetisch wahrnehmbar abzuzeichnen vermochte, war ein neuer Umgang mit Raum und Zeit – was Dirk Krömer unter dem „Hören des Anderen" zusammenfasst[116]. Das erstere hing anfänglich noch stark mit den neuen technischen Perspektiven zusammen, die das Experimentalstudio bot. Das zweitere war sicherlich am stärksten durch die neuen kompositorischen Schwerpunkte (Prozess und Fragment) bedingt. In der bis 1987 andauernden Phase der Arbeit in Freiburg im Breisgau entstanden mehrere zum Teil sehr ausgedehnte Werke, welche bis 1984 als Etappen hin zum *Prometeo* betrachtet werden sollten. Vielfach entstanden diese auf Basis von langer improvisatorischer Arbeit mit den Interpreten, die Partituren wurden erst nach den ersten Aufführungen erstellt.[117]

Ein erster Teil des *Prometeo*, welcher von 1981-1984 entstand, wurde bereits 1981 mit *Io. Frammento del Prometeo* in Venedig aufgeführt. Dass das fertige Stück keine Oper oder *azione scenica* mehr werden konnte, deutete das Fragment unmissverständlich an und war – in Anbetracht des Bruchs mit dem vorherigen Schaffen Nonos und dem Streben nach Neuem – nicht überraschend.
Vorerst entstanden jedoch mit *Quando stanno morendo. Diario pollaco 2°* (wenn sie sterben) und *Guai ai gelidi mostri* (Wehe den kalten Ungeheuern) zwei weitere unglaublich politische Werk, für die wiederum Massimo Cacciari die Texte anfertigte.
Quando stanno morendo entstand 1981/82 als zweites polnisches Tagebuch, gewidmet den Freunden und Genossen des Festivals *Warschauer Herbst*, welche das Werk erst in Auftrag gaben, jedoch unter Verhängung des Kriegsrechts in Polen im Dezember 1981 verstummten. Es wurde 1982 in Donaueschingen uraufgeführt.[118]
Guai ai gelidi mostri enstand 1983 in der Zeit nach dem berühmten genfer Vortrag *Der Irrtum als Notwendigkeit*[119] (am 17. März gehalten) in der Auseinandersetzung mit einem Bildzyklus Emilio Vedovas – eine Verdeutlichung, „wie sehr dieses Denken [das Denken Nonos] über die Musik hinausstrebt […]"[120].
Ende 1983 reiste Nono zum nationalen Kongress der Künstler und Kulturschaffenden in Chile, über welchen er im kommunistischen Parteiblatt ausführlich berichtete und wo er eine

[115] Vgl. Stenzl 1998: 100 f.
[116] Vgl. Schäfer (Hg.) 1999: 106.
Anm.: Auf das ästhetische Denken des späten Nonos wird im Folgenden noch weiter eingegangen, damit verbunden auch auf das erwähnte Konzept.
[117] Vgl. Stenzl 1998: 101 f.
[118] Ebd. 103 f.
[119] Anm.: Im Folgenden wird noch auf diesen Vortag eingegangen.
[120] Stenzl 1998: 107.

grosse Übereinstimmung der gesellschaftlichen Auseinandersetzung der Chilenen mit seinem eigenen, sich in den aktuellen Stücken manifestierenden, Denken vorfand.[121]

Dass mit dem 1984 fertiggestellten und uraufgeführten, dann 1985 revidierten Stück *Prometeo* keine *azione scenica* entstand, wie ursprünglich geplant – das Visuelle also in den Hintergrund rückte – wurde bereits erwähnt. Den Grund dafür sah Stefan Drees in der „Ausrichtung am Primat des Hörens, die in den Abschnitten *Prologo* und *Tre Voci b* des *Prometeo* von den Vokalisten ausdrücklich im „Ascolta!" formuliert wird […]"[122] und so entstand der *Prometeo* als *Tragedia in ascolta* (Tragödie des Hörens).
Die neu eingeschlagenen Wege Nonos, waren wiederum sehr durch die Zusammenarbeit mit Massimo Cacciari geprägt, der das Libretto schrieb. Dieses stellte Cacciari aus Texten in italienischer, deutscher und griechischer Sprache zusammen und wurde ähnlich der Arbeit mit Texten früherer Stücke stark durch Nono bearbeitet, weiter fragmentarisiert und mit der Musik verwoben. Das „Insel-Konzept" welches zudem der fruchtbaren Zusammenarbeit entsprang und das erste Mal in seiner konkreten Form Verwendung fand (sich jedoch wie erwähnt seit dem Streichquartett abzeichnete), erzeugte zusammen mit der fragmentarisierten und Aufgebrochenen Kompositionsweise ein Werk starker Selbstbefragung und verstärkter Unsicherheiten. So zeigt der *Prometeo*, welcher „durchaus autobiographische Züge [trägt]"[123], Nonos immer stärker werdendes Selbstverständnis auf: jenes des ziellosen Wanderers.
Die erzielten Erfolge mit *Prometeo* waren riesig, Aufführungen in ganz Europa und eine breite Auseinandersetzung mit dem Komponisten folgten.[124]

1985 gelangten zwei sehr verschiedene Stücke zur Uraufführung, die jedoch konzeptuelle Parallelen aufwiesen.
Mit *A Carlo Scarpa* entstand ein Stück für Orchester (das erste Stück ohne Elektronik seit dem Streichquartett) aus Anlass des Todes des befreundeten venezianischen Architekten Carlo Scarpa. Im extrem anspruchsvollen Stück wurden nur die Töne „c" und „es" verwendet (die Initialen Scarpas) und diese mannigfaltig gefärbt: Z.B. durch Mikrointervalle, was dessen leidenschaftliche Beschäftigung mit dem Werkstoff Glas musikalisch einbezieht.
Genauso architektonische Züge hatte das Stück *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum*, welches zum 60. Geburtstag Boulez' aufgeführt wurde. Das kurze Stück für Bassflöte, Kontrabassklarinette und Live-Elektronik handelt von der Erinnerung der ersten Besuche bei Pierre Boulez in Paris.[125]
Beiden Werken gemeinsam ist die Beschäftigung mit Architektur und räumlicher Beschaffenheit, dies führt zu einer vertieften Beschäftigung mit Mikrointervallen, die wiederum bis in die 1960er Jahre zurückreicht und später in Freiburg intensiviert wurde; *A Carlo Scarpa*

[121] Vgl. Stenzl 1998: 109.
[122] Drees 1998: 12.
[123] Stenzl 1998: 115.
[124] Vgl. Stenzl 1998: 118.
[125] Vgl. ebd. 1998: 116 f.

weist jedoch die höchste Komplexität an Mikrointervallen auf und deutet klar in Richtung zukünftiger Werke, vor allem in jene des Orchesterstücks *No hay caminos, hay que caminar… Andrej Tarkowskij*.[126]

Die Jahre 1985 und 86 (die Jahre der Entstehung der vorher erwähnten Werke und der Überarbeitung des *Prometeo*) waren durch Krankheit (Bronchitis) und seelische Krisen gekennzeichnet und manifestierten sich so in den beiden 1986 aufgeführten Werke *Omaggio a Kurtág* und *Risonanzi erranti a Massimo Cacciari* (an der Widmung zeigt sich die Wichtigkeit dieser gegenseitigen Freundschaft, denn nicht nur Nono widmete Cacciari ein Werk – auch Cacciaris Buch *Zeit ohne Kronos*[127] ist Nono gewidmet). So verweist vor allem der Liederzyklus für Cacciari auf die inneren Unruhen Nonos, welcher in „zerstörerischer Weise" und anhand Text-Bruchstücken Ingeborg Bachmanns und Herman Melvilles Parallelen zur „Bedingungslosigkeit einer dichterischen Existenz"[128] – auch der damit verbundenen, fragilen Seinsweise – demonstriert.
Die auf Spanienreise als Inschrift einer Klostermauer in Toledo entdeckten – und fälschlicherweise für mittelalterliche gehaltene – Worte „Caminante, no hay caminos. Hay que caminar" (Wanderer, es gibt keine Wege – nur das Gehen) erwiesen sich als tief prägend. Sie stammten, ohne dass dies Nono erkannte, von Antonio Machado (es handelt sich bei der Inschrift um ein freies Zitat), eines von 1875-1939 lebenden Lyrikers, dessen Gedichte Nono bereits in den 1960er Jahren vertont hatte.[129]

Das der Inschrift zugrunde liegende und höchst wahrscheinlich von Nono nicht rezipierte Gedicht, übersetzt nach Erna Brandenberger:

„Wanderer, deine Spuren
Sind der Weg, sonst nichts;
Wanderer, es gibt keinen Weg,
Weg entsteht im Gehen.
Im Gehen entsteht der Weg,
und schaust du zurück,
siehst du den Pfad,
den du nie mehr betreten kannst.
Wanderer, es gibt keinen Weg,
nur eine Kielspur im Meer."[130]

[126] Vgl. Esterbauer 2011: 79 f.
[127] Vgl. Cacciari 1986: 6.
[128] Stenzl 1998: 119.
[129] Vgl. Stenzl 1998: 118, Löser 1995: 8, Esterbauer 2011: 29 f.
[130] López und Siebenmann (Hg.) 2003: 108, 109.
Anm.: An dieser Stelle beziehen sich die drei in Fussnote 129 erwähnten Autoren auf verschiedene Quellentexte und Übersetzungen, was durch diese auch festgestellt wurde. Klar wird aber, dass Nono das Gedicht höchst wahrscheinlich nicht kannte und dass sich die Inschrift tatsächlich auf Machados Gedicht bezieht und nicht umgekehrt Machado durch dieselbe Mauerinschrift inspiriert wurde. Nach E. Esterbauer sind in der Bibliothek

So betont Jürg Stenzl vermehrt die Wichtigkeit der Worte:

> „Nono begreift diese Worte, die er immer wieder zitierte und auf die er sich in allen Titeln seiner zwischen 1987 und 1989 entstandenen letzten Werken bezog, als Metapher seines Selbstverständnisses eigentlich seit dem Streichquartett, ganz besonders seit dem *Prometeo*“[131]

Als Wanderer begriff sich Nono zudem aus historischer Perspektive. Eine historische Komponente wies das Komponieren Nonos bereits zu Beginn seines Studiums bei Maderna auf, jedoch verstärkten sich die Bezüge auf die Renaissance Musik oder Komponisten wie Verdi und Schubert (vgl. Streichquartett *Malheur me bat* oder die *scala enigmatica*, die im *Prometeo* und den nachfolgenden Werken wieder Verwendung fand. Genauso beschäftigte sich Nono während der *Prometeo*-Überarbeitung 1985 mit Schuberts Liedzyklus *Winterreise*, die folglich einbezogen wurde). Historisches Bewusstsein bedeutete zudem – konsequenterweise – einen Einbezug des eigenen vorangegangen Schaffens, dessen Verarbeitung und Fragmentierung.[132]

Luigi Nono lebte von 1986-88 hauptsächlich in Berlin, verfolgte an der dortigen Hochschule der Künste einen Lehrauftrag für Komposition, welchen er mit vehementer Kritik an der Schulleitung wieder aufgab. In dieselbe Zeit fielen einige Reisen, unter anderem nach Grönland (auf dieser Reise beschäftigt sich Nono vermehrt mit Partituren befreundeter Komponisten), Kuba, in die Sowjetunion und nach Japan.[133]
Die letzten Jahre Nonos drehten sich hauptsächlich um das geplante Caminantes-Triptychon[134] inspiriert von der Mauerinschrift in Toledo.
Die Mauerinschrift wurde dreigeteilt und jeweils durch weitere Worte mit inhaltlicher Implikation ergänzt, auf diese Weise entstanden die Titel der Stücke:

- 1° **Caminantes**... Ayacucho (entstanden 1986/87)
- 2°) „**No hay caminos**, hay que caminar… Andrey Tarkowskij“ (1987)
- „**Hay que caminar**“ sognando (1989)

In *1° Caminantes… Ayacucho* verbirgt sich thematisch eine dreiteilige Anlage: der Wanderer, die sich ständig im widerstand befindende Stadt Ayacucho in Peru, sowie die Texte des Dichters und Philosophen Giordano Bruno (1548-1600, er wurde wegen Ketzerei vom Vatikan

---

der Luigi Nono Stiftung in Venedig mehrere Ausgaben der Gedichte Machados vorhanden, sie wurden teilweise durch Nono im Rahmen der Lektüre bearbeitet.

[131] Stenzl 1998: 119.

[132] Vgl. ebd. 1998: 119.

[133] Ebd. 119 f.

[134] Anm. aus mehreren Gründen kann davon ausgegangen werden, dass das Caminates-Triptychon nie fertiggestellt wurde und dass „Hay que caminar“ sognando aufgrund der fehlenden Ordnungsnummer nicht der vielfach interpretierte dritte Teil ist. E. Esterbauer trägt die Quellen sinnvoll zusammen und listet die wichtigsten Argumente auf, eine eindeutige Schlussfolgerung kann jedoch nicht getroffen werden. Vgl. E. Esterbauer 2011: 28.

hingerichtet). Im Stück für Alt, Bassflöte, Orgel, zwei Chöre, drei Orchestergruppen und Live-Elektronik steigerte Nono vor allem zwei für sein Spätwerk charakteristische Aspekte. Einerseits war dies die starke Reduktion der kompositorischen Mittel, verbunden mit deren extremsten Differenzierung (Streicher mit vier gleichen Saiten, gestimmt auf Mikrointervalle, nur tiefster und höchster Ton der Orgel verwendet, etc.). Anderseits waren es die Bedeutung des Raumes und die Bewegung des Klanges darin; die Grösse des musikalischen „Apparats" war unter keinen Umständen reine Effekthascherei, sie stand ganz im Dienste dieser Entwicklung.[135]

2°) „No hay caminos, hay que caminar… Andrey Tarkowskij", setzte wie bereits früher erwähnt, bei *A Carlo Scarpa* an. Mit dem Orchesterstück, wie *A Carlo Scarpa* ohne Live-Elektronik komponiert, versuchte Nono deren Funktion – Klangbewegung im Raum – durch sieben, rund um den Zuschauerraum aufgestellte, Orchestergruppen zu imitieren. Genauso charakteristisch für das Spätwerk sind die grosse dynamische Spannbreite (vielfach in den leisesten Bereichen) und der meist sehr langsame Grundpuls. Am eindrücklichsten ist jedoch, dass Nono darin nur den Ton „g" verwendet (in *A Carlo Scarpa* waren es lediglich „c" und „es"), mit Halb- und Vierteltönen angereichert.[136]

Ursprünglich sollte an zweiter Stelle der Trilogie das Werk *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* (ein für Nono wichtiger Schriftsteller und Poet, 1912-1991) stehen, jedoch unter dem oben genannten Titel *no hay caminos*. Dieses wurde aus dem Triptychon-Kontext gelöst und aufgrund des Todes des Regisseurs Andrey Tarkowskij, den Nono bewunderte, ein neues Stück komponiert.[137] *No hay caminos* versuchte, das „Hören des Anderen" zu ermöglichen, eine ästhetische Grundhaltung, welche Nono in den Filmen Tarkowskijs erfüllt sah.[138]

Durch die Bekanntschaft mit dem Geiger Gidon Kremer im Jahr 1987 entstand das Stück *la lontananza nostalgica-utopica futura. Madrigale con più „caminantes" con Gidon Kremer* für Solovioline und Tonband, welches im September 1980 uraufgeführt wurde. Die Partitur bildete die Grundlage für das letzte, von Luigi Nono vollendete Stück *„Hay que caminar" sognando* für zwei Violinen (fertiggestellt und uraufgeführt im Jahre 1989).[139]

Das geplante zweite Streichquartett wurde nie fertiggestellt, Luigi Nono verstarb nach langem und schwerem Leiden (Funktionsstörungen der Leber) am Abend des 8. Mai 1990.

[135] Vgl. Stenzl 1998: 122 f. und Vgl. Esterbauer 2011: 31 ff.
[136] Vgl. ebd. 1998: 123 f.
[137] Vgl. Esterbauer 2011: 33.
[138] Vgl. Stenzl 1998: 124.
[139] Anm.: Auf beide Stücke wird in der folgenden Analyse genauer eingegangen.

2.2. Kontext Analyse des „späten“ Luigi Nonos

a) Einleitung und Problematik

Der Begriff „spät“ impliziert die Frage nach einem Bruch oder einer Grenze, welche sich durch das Schaffen Nonos zieht und so zwei getrennte Schaffensperioden ausformt. Zudem wirft sie eine weitere auf: wo ist dieser Bruch historisch anzusiedeln? Und wenn möglich: an welchem Werk könnte sie festgemacht werden?
Die Schwierigkeiten einer solchen Fragestellung zeigen sich jedoch ziemlich schnell. Einerseits divergieren dazu die Meinungen der Autoren von Fachliteratur relativ stark: Es wäre müssig die Argumente abzuwägen und zu überprüfen – sich schlussendlich einer Meinung oder Tendenz anzuschliessen.
Anderseits würde die Beantwortung der Frage nicht nur einige methodische Schwierigkeiten bereiten (das sinnliche und damit subjektive Hören der Werke müsste eine zentrale Rolle spielen, damit wäre Objektivität grundsätzlich in Frage gestellt) und einen unvorhersehbaren Arbeitsaufwand generieren. Die Frage impliziert aber viel eher an sich schon einen unsinnigen Prozess. Dies begründet sich wesentlich darin, dass die biographische Auseinandersetzung mit dem Komponisten und Menschen Luigi Nono (im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit) eine enorme Kontinuität, welche mit einer mannigfaltigen und nicht bestimmbaren Anzahl von Kleinst-Brüchen durchsetzt ist, aufgezeigt hat.
Es scheint von grosser Seltenheit zu sein, dass ein Komponist ein derart ausgeprägtes Bewusstsein für Geschichtlichkeit entwickelt hat, welches vom Zeugnis Charakter der Musik bis zur ständigen Infragestellung des Selbst und seinem Platz in der Gesellschaft – es hat sich gezeigt, dass die Krise als treibende künstlerische Kraft fungiert – reicht.
So ist mit dem Begriff „später“ Luigi Nono vor allem eine sprachliche Vereinfachung und eine nicht vollends bestimmbare, unscharfe Zeitperiode gemeint. Demnach liegt der Fokus dieses Kapitels auf den Einflüssen und Denkkonzepten der letzten ca. 10 Jahren des musikalischen Schaffens, ohne dabei – wie oben erwähnt – eine bestimmtes Werk oder biographisches Ereignis als definitiven Bruch mit dem Alten zu verstehen. Natürlich besteht zudem nicht im Geringsten ein Anspruch auf Vollständigkeit in der Auflistung von möglichen Einflüssen; als potentieller, psychologischer Erklärungsversuch wäre dieses Kapitel deutlich missverstanden. Trotzdem scheint es interessant, manche der Einflüsse zum besseren oder erweiterten Verständnis der musikalischen Ideen nachzuvollziehen. Als Ausgangspunkt dafür soll der Vortrag *L’erreur comme nécessité* (der Irrtum als Notwendigkeit) dienen.

b) *L'erreur comme nécessité* und das Hören des Anderen – Manifestationen eines Musik-Denkens und neuen Ästhetischen Verständnisses

An dieser Stelle sollen erst die wichtigsten Gedanken aus dem Vortag, welchen Nono am 17. März 1983 in Genf hielt und in der Schweizer Musikzeitung abgedruckt[140] wurde, zusammengefasst und eingeordnet werden. So darf er, wie dies Jürg Stenzl festhält, als sehr präzise formuliertes, diskursives Abbild des musikalischen Denkens Nonos verstanden werden.[141] Dieser – der beschriebenen, kontinuierlichen Entwicklung entsprungene – Vortrag besticht in seiner sprachlichen Form durch manifesthaften Charakter und stellt folglich genau einen der, im letzten Abschnitt erwähnten, unzähligen Kleinst-Brüche im Schaffen Nonos dar.
Der erste zu beleuchtende Aspekt ist das bereits erwähnte Konzept vom „Hören des Anderen", wie es Dirk Krömer benennt.[142] Dafür greift er ziemlich genau die Wortwahl des Vortrages auf, in welchem Nono folgendes formulierte:

> „Le silence.
> Il est très difficile à d'écouter, dans le silence, *les autres*.
> Autres pensées, autres bruits, autres sonorités, autres idées."[143]

Weiter ergänzt Nono, dass dieses Hören der/des Anderen eine solche Schwierigkeit darstelle, weil man grundsätzlich ständig dazu tendiere, in der Stille sich selbst zu hören: „Au lieu d'écouter le silence, […] les autres, on espère écouter encore une fois soi-même."[144] Nono führt aus, dass er diese Ich-Bezogenheit des Hörens als akademisches und konservatives Problem erachtet. Die systematische, institutionalisierte und ständige Reproduktion des Ichs wertet er als leere zur Schau Stellung von Intelligenz, somit als elitäres Gehabe welches als festgefahrene Gewohnheit jegliche Entstehung von neuen Ideen (in der Musik) verunmöglicht.
Es zeigt sich, dass Luigi Nono – auch nach dem Streichquartett von 1980 – keineswegs die politische Kraft abhanden gekommen ist. Denn das „Hören des Anderen" in der Stille ist keineswegs nur der Neuentwurf eines Hörkonzepts, vielmehr ist es ein Gegenentwurf. Ein Gegenentwurf zum gesellschaftlich und kulturell Verbreiteten, der Selbstprojektion im Hören der Stille. Diese harsche Kritik an den akademischen Institutionen, möglicherweise auch am zunehmenden gesellschaftlichen Individualismus, welcher durch das akademische Bildungs-System produziert wird, ist für die „späten" Werke Nonos von grosser Wichtigkeit. Denn die Stille, welche im ersten Teil des Vortrages behandelt wird, ist der Faktor welche seine Musik zunehmend durchzieht und mitträgt[145] (Inselkonzept vom *Prometeo*). Dieser Stille wird nun diskursiv Bedeutung beigemessen, eine Bedeutung von politischer Kraft: Die Stille in der Musik übernimmt die Funktion der Öffnung gegenüber der/des Anderen, damit des Neuen –

[140] Vgl. Nono 1983: 269 ff.
[141] Vgl. Stenzl 1998: 105.
[142] Vgl. Schäfer (Hg.) 1999: 106.
[143] Nono 1983: 270.
[144] Ebd. 270.
[145] Vgl. Schäfer (Hg.) 1999: 106.

wenn das Ich reflektiert wird, ist dieses nie gelöst vom Wir, einer Gesellschaft und seiner Historie.
Nach dem Begriff der Stille wechselt der Schwerpunkt des Vortrages auf denjenigen des Raumes. In ihm sind allererst mehrere Bedeutungen vereint, so wird der klassische Konzertraum (als erste Assoziation) einer eher polemischen Kritik ausgesetzt: Er sei „un espace horrible“[146]. Kritik erfährt der klassische Konzertraum jedoch nicht auf architektonischer oder infrastruktureller Ebene, denn er ist vielmehr Ausdruck und Symptom der gesellschaftlichen Verhältnisse, in ihm herrscht eine bestimmte Hörkonvention: die bereits genannte Selbstprojektion im Hörprozess. Der Konzertsaal als eine Institution, welche die Nähe zum akademischen Umfeld sucht und sich darum in den Augen Nonos konsequenterweise nicht eignet, um das gesuchte Andere oder Neue einem Publikum zu präsentieren.
Die Aussage, dass der klassische Konzertraum nicht Möglichkeiten biete, sonder nur eine Möglichkeit (diejenige, welche durch gesellschaftliche Konventionen bestimmt ist), unterstreicht die vorangegangene These zusätzlich.[147]
Auf die Kritik des Konzertraums folgt eine Erörterung der Musik Nonos unter Einbezug von Raum. Nono erklärt, dass er auf der Suche nach einer Musik mit Raum ist (gemeint ist eine Symbiose)[148]. Erneut handelt es sich dabei um einen Gegenentwurf zum konventionellen Musikbegriff, die sich im Raum (wörtlich verstanden) abspielt. Eine Musik die Raum einbezieht, damit arbeitet und nicht nur darin stattfindet, verändert sich zwangsläufig mit diesem – und da Raum wiederum an Historie gebunden ist, wird sie zum stets singulären Ereignis, d.h. sie öffnet sich für das Andere und verwehrt sich der rationalisierten, strukturierenden und akademischen Denkordnung.
Über Erwähnung Robert Musils Möglichkeitssinns und des Unvorhersehbaren in der elektronischen Musik wird der nächste Schwerpunkt erreicht, der Irrtum[149]. Diesem räumt er, durch Ludwig Wittgenstein inspiriert, eine grosse Bedeutung ein – Nono beschreibt den Irrtum als treibende, subversive Kraft, die mit ihrem Innovationspotential gegen die stabilen Institutionen wirkt. Der Irrtum ist es, der die Regeln bricht und Konventionen zerstört: Er lässt neue Räume und menschliche Gefühle entstehen.

Die Forderung, welche aus diesen Punkten folgt ist, eindeutig: „Diversité de la pensée musicale. Non pas des formules musicales, des règles, ou des jeux.“[150] Weiter verlangt Nono nicht eine Anpassung des Berufs des Musikers an die zeitgenössische Musik (also keine neuen Konventionen), er fordert eine Transformation des Musik-Denkens der Musiker und dessen Differenzierung.
Über eine Schönberg Anekdote wird der Kreis zum Ritual der Aufführung geschlossen und damit ein Bogen zu den anfänglich aufgeworfenen Fragen gespannt. Denn in der Aufführung konzentrieren sich die Probleme des Raums, des Hörens, der Stille.

[146] Nono 1983: 270.
[147] Vgl. ebd. 270.
[148] Vgl. ebd. 270.
[149] Vgl. ebd. 270.
[150] Ebd. 270.

Demnach ist es das Ziel, das Entscheidende der Musik von heute, diese ritualisierten Konventionen aufzubrechen, das Ohr und die Augen zu wecken und so das Erfahren des Anderen zu ermöglichen.[151]
Mit diesem hoffnungsvollen Appell endet der Vortrag von wegweisendem Charakter für die darauf folgende kompositorische Arbeit bis zum Tod Nonos im Jahr 1990.

> „Die Aufmerksamkeit [Nonos] gilt einem Erkenntnismodus, nämlich dem Hören, der das Subjekt in Frage stellt, ihm jedoch zugleich neue Möglichkeiten im Verhältnis zu den Dingen der Welt erschliesst.“[152]

So beschreibt Dirk Krömer die Transformation des Denken Nonos der 1960er Jahre zu demjenigen des „späten“ Luigi Nono. Analog wird im Vortag von 1983 die Verlagerung konkret politischer Probleme zum philosophischen Problem des Politischen schnell ersichtlich. Dies bedeutet nicht, das Nono eine unpolitische musikalische Ästhetik sucht, vielmehr wird die Weise der Auseinandersetzung mit politischen Problemen eine philosophische. Die Probleme wandeln sich von aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen und möglicher Einflussnahme, zu grundsätzlicheren wie beispielsweise politische Formen, welche Musik mit den damit verbundenen Konventionen tradiert.
Einerseits besteht damit eine Differenz zum früheren Denken. Andererseits, und das drückt der Begriff der Transformation implizit aus, handelt es sich um eine Differenz im Denken, die durch einen kontinuierlichen Prozess hervorgerufen wurde und nicht durch einen scharfen Bruch entstanden ist. Zumal verschiedenste und nicht mehr vollends rekonstruierbare Einflüsse in dieser Entwicklung eine Rolle gespielt haben, erscheint es schwer die These Krömers nachzuvollziehen – nämlich, dass sich zwischen den zwei Denken „eine Kluft“[153] zeigt. Dennoch liefert er in seinem Aufsatz „Das Hören des Anderen. Philosophisches und musikalisches Denken beim späten Nono“[154] einige wichtige Aspekte, welche in den nächsten Abschnitten zum Teil in zusammengefasster, zum Teil in ergänzter Form aufgeführt werden.

c) Einfluss des Philosophischen

Die Verlagerung des Problems des konkret oder real Politischen in das „abstrakt“ Philosophische wurde bereits erläutert. Dass sich Luigi Nono bereits früh mit philosophischen Fragestellungen beschäftigte, zeigt auf, dass wiederum auch dieser vermeintlich bruchartigen Neuerung eine lange Bewegung des stetig wachsenden Interesses vorausging.
Am besten aufgezeigt werden kann dies an einem Beispiel von Sekundärliteratur, welche die Konsequenzen dieser Tendenzen (diejenigen des Spätwerks) noch nicht kennen konnte, demnach vor dem Vortrag *Irrtum als Notwendigkeit* und den nachfolgenden sowie kurz zu-

[151] Vgl. Nono 1983: 270.
[152] Schäfer (Hg.) 1999: 107 f.
[153] Ebd. 108.
[154] Ebd. 106 ff.

vor entstandenen Werken erschienen ist. Folglich stellt das zweite Kapitel der 1981 erschienen Abhandlung Ernst H. Flammers ein deutliches Indiz dafür dar, dass ein gewisser philosophischer Einfluss auf Nonos Werk bereits vor der von Dirk Krömer proklamierten „Kluft", im wissenschaftlichen Diskurs um Nono eine beachtenswerte Rolle gespielt hatte.[155]

Die ersten Kontakte Luigi Nonos mit polit-philosophischer Theorie entstanden über die Lektüre des KPI-Gründers Antonio Gramsci, wie Flammer festhält.[156] Später betont er Nonos Nähe zur Brechtschen Theorie des epischen Theaters[157], die als Theorie des Theaters durchaus auch polit-philosophische Züge aufweist.

Wichtig jedoch für eines der zentralen Elemente der Musik Nonos, der historischen Auseinandersetzung, war die Philosophie Walter Benjamins. Nicht nur Flammer zeigt die Bezüge zum Benjaminschen Werk auf, Jürg Stenzl weist zudem darauf hin, dass in *Al gran sole* „[…] unmittelbar Worte aus Benjamins ‚über den Begriff der Geschichte' vertont w[urden] […]".[158]

Die musikalische Verwendung von Passagen der Aphorismen *Über den Begriff der Geschichte*[159] (entstanden 1940 auf der Flucht Benjamins vor Nazideutschland[160]), durch Nono im Jahr 1975 belegen somit ein, sich auf immer grössere Teile des Denkens ausbreitendes, philosophisches Interesse. Folglich darf angenommen werden, dass Nonos politisches Engagement niemals ganz von philosophischen Fragestellungen getrennt war und er im Bewusstsein dieser Fragestellungen eine realpolitische Position eingenommen hat (zum Beispiel sein Eintritt in die KPI).

Unbestreitbar jedoch bleibt die Transformation seines Denkens (Musik-Denkens), damit verbunden die Veränderungen seiner lange und kontinuierlich gleichbleibenden politischen Position. Die bereits verwendete Beschreibung Helmut Lachenmanns des von Nono vollzogenen Paradigmenwechsels soll hier nochmals erwähnt sein: vom „Verkünder" zum „Künder und […] Seher".[161]

In diesem Kontext darf die Zusammenarbeit mit dem venezianischen Philosophen Massimo Cacciari, welche mit *Al gran sole* begann und zu einer wichtigen Freundschaft heranwuchs, nicht vergessen werden. Kennengelernt hatten sich Nono und Cacciari bereits zuvor über die Zeitschrift *Angelus Novus*, die Cacciari zusammen mit Freunden ab 1964 herausgab. Sie luden Interessenten zu Gesprächen ein, unter ihnen war Luigi Nono.[162]

Cacciari förderte das philosophische Denken Nonos und trug in den Jahren der Zusammenarbeit wesentlich zu den wichtigsten Neuerungen im Spätwerk bei. Einerseits war dies die Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrich Nietzsches zur Zeit des *Prometeo*. Die Wande-

---

[155] Vgl. Flammer 1981: 42 ff.
[156] Vgl. ebd. 20 f.
[157] Vgl. ebd. 42 ff.
[158] Stenzl 1998: 86.
[159] Vgl. Benjamin 1977: 251 ff.
[160] Vgl. Kramer 2003: 105.
[161] Vgl. Fussnote 119.
[162] Vgl. Röller (Hg.) 1995: 16.
Anm.: Bei dem Titel der Zeitschrift handelt es sich um die Adaption der Idee Walter Benjamins für ein eigenes Periodikum. Interessanterweise deutet die erwähnte Gegebenheit auf eine Beschäftigung Nonos mit dem Benjaminschen Werk vor der Bekanntschaft mit Massimo Cacciari, sodass die Zeitschrift die Neugier Nonos überhaupt wecken konnte.

rer-Thematik – eines der zentralsten Denkkonzepte des „späten“ Nonos – war neben musikalischen und lyrischen Vorbildern (Schubert und Machado[163]) durch Nietzsche inspiriert und führte schlussendlich auf direktem Weg zu den letzten Stücken, dem geplanten Caminantes-Tryptichon. „Ja, das ist Nietzsches Wanderer, der Wanderer der ständigen Suche, des Prometheus von Cacciari“[164] formulierte Luigi Nono.
Andererseits war die Zusammenarbeit auch in spezifisch musikalischen Aspekten interessant, so war Cacciaris Insel-Konzept im *Prometeo*[165] ein Ausdruck tiefen Verständnisses der Neuerungen in Nonos Schaffen.

Massimo Cacciari beschrieb Nonos „spätes“ Denken ziemlich treffend und für sich sprechend, so dass das folgende Zitat am Schluss dieses Abschnittes nicht passender sein könnte[166]:

> „Jedes Denken hat eine politische Dimension, insofern es eine Beziehung zu dem Anderen sucht. Es ist ein Kommunizieren, das die Differenzen achtet. Politisches Denken lässt sich nicht definieren als etwas, das von Aussen zum Denken hinzukommt, sondern das Politische ist eine essentielle Dimension des Denkens. Politisch denken heisst eben nicht, das man versucht, über politische Gegenstände zu sprechen. […] Die Philosophie ist das Konkrete. Hegel hat deutlich gemacht, dass nur die Dummen davon ausgehen können, dass Philosophie nichts mit Politik zu tun hat. […] Sie klagt an, stürzt um. […] Ich habe Nono kennengelernt, als wir beide schon davon überzeugt waren, dass Politik in einer kritischen Haltung besteht, nachdem Nono klar geworden war, dass der Marxismus kein geeignetes Instrument dafür war. […] Für Nono waren Brecht und Adorno immer wichtiger als Lenin und Stalin.“[167]

d) Einfluss jüdischen Denkens

Dirk Krömer betont einen zweiten Aspekt in Nonos späteren Schaffen, welcher durchaus wichtig ist: denjenigen des jüdischen Denkens. Dieser bestärke ihn Grundsätzlich in der Idee des „Hören des Anderen“, denn ein Kerngedanke und Leitmotiv der Jüdischen Religion ist die Geschichte Abrahams. Die zentrale Aussage ist das irreversible Ereignis des Verlassens des Gewohnten (Gott befiehlt Abraham, dass er seine Sippe und das Haus seines Vaters verlassen soll). Dieser radikale Akt wird durchaus positiv gewertet, denn er eröffnet zwar ungewisse, aber neue Wege.

[163] Vgl. das vorhergehende, biographische Kapitel.
[164] Röller (Hg.) 1995: 16.
[165] Vgl. Stenzl 1998: 110.
[166] Anm.: Zudem werden die Ausführungen aus Kapitel „1.3. Zum Politischen“ noch einmal unterstrichen.
[167] Röller (Hg.) 1995: 15 f.

Die Geschichte Abrahams steht damit im krassen Gegensatz zur griechischen Odyssee (welche mit der europäischen Kultur-Tradition assoziiert wird), bei der es in ähnlicher Weise um Auszug geht, jedoch folgt auf ihn immer die Rückkehr, bei der das erfahrene Neue mit den althergebrachten Mitteln rationalisiert und zerstört wird.[168] Dass sich Nono viel eher auf die gesamte jüdische Tradition bezieht, deren mannigfaltigen Denkkonzepten und nicht auf einzelne Aspekte, eröffnet ein weiteres Mal die Offenheit und Grosszügigkeit im Denken Nonos, von welchem er im musikalischen Schaffen essentiell abhängig war und schlussendlich profitieren konnte.

> „Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang zum Beispiel, wie vielfältig bei den Bläsern die Sprech- bzw. Blaswerkzeuge eingesetzt werden, also die Lippen, die Zunge, die Zähne, der Gaumen. Alles dies verdankt sich nicht zuletzt dem Studium jüdischen Gesangs, der im Gegensatz zum gregorianischen Gesang nicht auf statischen Tonhöhen beruht […]“[169]

Im Kontext des jüdischen Denkens waren sicherlich Zeitgenossen wichtig, welche ähnliche Richtungen einschlugen und deren Werke eine grosse Verwandtschaft zu denjenigen Nonos aufwiesen. Unter ihnen befand sich der Schriftsteller und Lyriker Edmond Jabès.
Jabès (1912-1991) lernte Luigi Nono über Massimo Cacciari kennen, es herrschte gegenseitige Begeisterung für die Werke der anderen. Die Treffen fanden ab 1984/85 statt, Nuria Nono Schönberg sprach von „anerkennendem Schweigen“[170] während diese stattfanden.[171]
In seinen Aufsätzen *Zu Edmond Jabès: Ein Kommentar* und *Edmond Jabès im heutigen Judentum – eine Spur*[172] erläutert Massimo Cacciari die aus dem jüdischen Denken stammenden, literarischen Motive Jabès‘, der selber Jude, jedoch nicht praktizierend war. Es zeigen sich grosse Parallelen zu Nonos Werk und Denken: „Die Wüste ist immer, auch bei Jabès, der Ort-Unort des Wanderers und des Fremden, insofern als der den eigenen Augen fremd ist, der aus sich selbst fortwandert“[173]
Diese Parallelen sind natürlich keinesfalls zufällig, denn wie bereits erwähnt, ergaben sich während der Treffen wichtige Einflüsse aus der Dreiecksfreundschaft Nono, Cacciari und Jabès. Die Freundschaft kommt in mehreren gegenseitigen Hommagen zum Ausdruck, wie in einigen Texten Cacciaris über Nono und Jabès, sowie Werken Nonos mit Widmung an Cacciari und Jabès[174] und beispielsweise auch im Text Edmond Jabès zur Musik Nonos.
So schreibt er in *Luigi Nono*: „Das Denken ist Musik, ist vielleicht Musik des Denkens“[175], und bringt einen der zentralsten Aspekte des späten Schaffens Nono auf den Punkt.

---

[168] Schäfer (Hg.) 1999: 108 ff.
[169] Ebd. 111.
[170] Röller (Hg.) 1995: 11.
[171] Vgl. ebd. 10 ff.
[172] Ebd. 59 ff und 77 ff.
[173] Ebd. 79 f.
[174] Anm.: Vgl. das vorhergehende biographische Kapitel zu den Werken für Cacciari (*irrende Resonanzen*). Zur Hommage an Jabès vgl. Röller (Hg.) 1995: 24 ff.
[175] Röller (Hg.) 1995: 20.

e) Musikalische Umsetzung

Im diesem Abschnitt soll zu Beginn noch einmal erwähnt sein, dass im gesamten Kapitel kein Anspruch auf Vollzähligkeit aller Einflüsse besteht. Viele werden nicht behandelt oder gar benannt: Hölderlin, Lyotard, Lévinas, etc. – die Liste wäre beinahe ins unermessliche fortzusetzen in Anbetracht der Bezüge Nonos.[176]
Von grosser Wichtigkeit ist jedoch, dass die literarischen, philosophischen, politischen, etc. Einflüsse stets in die Musik und deren Entstehungsprozess eingeflossen sind. Dies soll an einem Beispiel gezeigt werden.
Im Stück *La lontananza* interagiert die Solovioline mit einem Tonband. Dabei entsteht vermeintlich ein grundsätzliches Problem der Synchronisierung. Jedoch nur, wenn nicht bedacht wird, dass Nono dies bereits im Entstehungsprozess derart angelegt hat. Eine geringe Verschiebung des Instruments zum Tonband ist im Stück absichtlich konzipiert. Jede Aufführung wird singulär (wie bereits weiter oben im Kontext des Vortrages erwähnt, geschieht dies auch aufgrund des Raumes), erst durch die Aufführung wird das Stück zum Werk. Folglich wird das vermeintliche Problem der Verschiebung zu einer musikalischen Aussage. Wir haben es mit einer Musik zu tun, welche sich stark mit Reproduzierbarkeit befasst. Denn als Werk - dieses entsteht ja immer singulär in/mit einem gewissen Raum, zu einer gewissen Zeit und anhand einer zwangsläufigen einzigartigen Verschiebung des Instruments zum Tonband – ist die Musik nicht mehr reproduzierbar und somit authentisch und echt[177]. An dieser Stelle wird, um das Beispiel abzurunden, der Einfluss des Benjaminschen Denkens deutlich. Dies erweist die folgende Textstelle aus *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*:

> „Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit. […] Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerks gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerks unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und Jetzt. […] Das ist seine Echtheit.“[178]

[176] Vgl. Schäfer (Hg.) 1999: 106.
[177] Vgl. Drees 1998: 102 f.
[178] Benjamin 2013: 14 f.

2.3. Werkanalyse[179]

a) Allgemein

Der Kontext des Caminantes-Triptychons wurde bereits erläutert, sowie die damit verbundene, ständige Überarbeitung des Gesamtplanes. Beinahe sämtliche Werke, die nach der Entdeckung der Mauerinschrift in Toledo entstanden, weisen, wenn auch nicht dirket zum Triptychon gehörig, einen Bezug zur Wandererthematik auf. Als drittes Stück war ursprünglich *lontananza nostalgica-utopica futura* geplant, dieses wurde jedoch im Verlauf der Entstehung aus dem Plan des Triptychons gelöst. An seine Stelle trat das letzte fertiggestellte Stück, *„Hay que caminar" sognando*. Ob dieses jedoch wirklich das dritte Stück der Reihe darstellt, bleibt fraglich und nicht vollends zu klären.[180]

b) Titel und Notenausgabe

Der Titel der Druckversion des Stückes, wie bei Ricordi erschienen, lautet *„Hay que caminar" Soñando,* was jedoch mit grösster Sicherheit ein editorischer Fehler seitens des Verlages ist. Denn „soñando" ist im Spanischen als Verbform nicht existent. Zudem finden sich Belege auf den Skizzen, welche den Titelzusatz „träumend" in der italienischen Form, also „sognando", verwenden.[181]
Der Titel weist deutlich auf die – um das Traumhafte erweiterte – Caminantesthematik. Drees interpretiert diesen Hinweis wie folgt:

> „[…] [Der Titel] kann als Anspielung auf die diskontinuierliche Zeitgestaltung verstanden werden: In seiner unvorhersehbaren Abfolge von Brüchen, Fragmenten, und Rätselbildern birgt der Traum ein vielschichtiges Bild der Realität; damit liefert er ein Charakteristikum, das auf die Aufhebung rationaler Zeitstrukturen in Nonos Musik verweist."[182]

Folglich wird die Wandererthematik, wie sie im Abschnitt d) des vorherigen Kapitels besprochen wurde um eine Farbnuance in Nono Denkspektrum erweitert, die des Traumes. Das Wandern erhält eine utopische Komponente, was wiederum eine künstlerisch-politische Aussage generiert. Jürg Stenzl beschreibt sie als „Utopie in einer Zeit, in welcher die grossen Zukunftsentwürfe allesamt zusammengebrochen sind"[183].

---

[179] Anm.: Stefan Drees und Christof Löser (vgl. Drees 1998 und Löser 1995) bieten mit ihren Analysen den perfekten Zugang zum Stück. Deren Ergebnisse werden im folgenden Kapitel zusammengefasst, gegenübergestellt und bewertet.
[180] Vgl. Esterbauer 2011: 33 ff und Anm. zu Fussnote 134.
[181] Vgl. Drees 1998: 169.
[182] Ebd. 169.
[183] Stenzl 1991: 98.

Die bei Ricordi erschienen Ausgabe[184], als Reproduktion des Manuskripts (Faksimile) herausgegeben, ist bis heute die einzige erhältliche Version des Stückes.
Für *La lontananza*[185] wurde ebenfalls das bei Ricordi erschienene Faksimile verwendet.

c) Ursprung *La lontananza nostalgica-utopica futura*[186]

Das Stück *La lontananza nostalgica-utopica futura* entstand im Auftrag der Berliner Festwochen und wurde im September 1988 uraufgeführt. Es entstand in enger Zusammenarbeit mit Gidon Kremer, dem Stück liegen Aufnahmen geleiteter Improvisationen zugrunde, ähnlich derer anderer Stücke (einige davon wurden in der Biographie besprochen).
Geplant war *La lontananza* als dritter Teil des Caminantes-Triptychon, es wurde aber durch diverse Änderungen in der Titelvergabe aus dessen direkten Zusammenhang gelöst. Das Motiv des Suchen und Wanderns wurde mittels Synchronisationsproblem zwischen Spieler und Tonband konzeptuell in der Musik angelegt (im Abschnitt e) des vorherigen Kapitels geschildert). Auch war das performative Wandern des Geigensolisten durch den Aufführungsraum vorgesehen. Das Stück besteht aus sechs Station (Leggio I - VI; „Leggio“ bedeutet Notenpult), für jede dieser Stationen sucht sich der Violinist ein neues Notenpult.[187]
La lontananza bildet die kompositorische Grundlage für *„Hay que caminar“ sognando*. Der Zusammenhang zwischen den Werken sowie die Unterschiede und Transformation gewisser Charakteristiken sollen anhand einiger Aspekte aufgezeigt werden.[188]

- Fragment: In *La lontananza* klingen bewusst vergangene Stücke wie die *Varianti* für Streicher und Holzbläser (1957) an. Stellen diese Fragmente das Vergangene (das Nostalgische) im Ausblick („lontananza“) auf die utopische Zukunft dar, bestehen die zwei Violinstimmen von *„Hay que caminar“* fast vollständig aus Fragmenten der Violinstimme des ersteren Werkes. Oder wie es Drees ausdrückt:

> „Geht es in *La Lontananza* vorrangig um eine Konstitution neuer Möglichkeiten aus jener Materialbasis, die fragmentarische Momente von Vergangenem enthält, wird dieser Entwurf nun in *„Hay que caminar“ sognando* in das Material selbst verlegt. […] In gewissem Sinn handelt es sich daher um die Bearbeitung eines eigenen Werkes im Sinne einer Transkription oder Paraphrase. Durch die Reihe von Modifikationsprozessen entsteht – gleichsam als Anwendung des in *La lontananza* formulier-

[184] Anm.: Vgl. Bibliographie.
[185] Anm.: Vgl. Bibliographie.
[186] Anm.: Für einen genaueren Überblick zu *La lontananza* vgl. Drees 1998: 92 ff.
[187] Vgl. ebd. 92 ff.
[188] Vgl. ebd. 170.

ten, utopischen Konzepts – Musik als schrittweise Erarbeitung neuer Möglichkeiten aus alten Zusammenhängen.“[189]

- Tonband: *„Hay que caminar“ sognando* ist lediglich für zwei Violinen komponiert. Das Fehlen des Tonbandes aus *La lontananza* löst *„Hay que caminar“* aus dem Werkkontext der Stücke für Solist und Tonband (z.B. *…sofferte onde serene…* oder *La fabricca illuminata*). Assoziativ hörend ergibt sich aufgrund der Streicherbehandlung viel eher die Verbindung zum Streichquartett oder den bereits erwähnten *Varianti*. Diese vielschichtigen Bezüge zeigen wiederum die eindrückliche Kontinuität im Schaffen Nonos auf.
- Raum: In *La lontananza* wird Raum auf zweierlei Weisen erschlossen. Einerseits wird Raum visuell, performativ erschlossen: Der Solist wandert im Raum umher und spielt von mehreren darin verteilten Notenpulten.
  Andererseits werden die im Raum verteilten Lautsprecher unterschiedlich angesteuert, sie verwenden ihn als Klangmedium. Zusammen mit der sich bewegenden Violinstimme ergibt sich daraus ein einzigartiger Raumklang als einer Einheit zweier – sich ständig in Bewegung befindender – Klangquellen.
  Für *„Hay que caminar“ sognando* gilt dies in gleicher Weise: Die zwei Interpreten bewegen sich unterschiedlich im Raum, spielen wie im ersteren Stück von mehreren Notenpulten und erschliessen diesen visuell und akustisch für den Zuhörer (Zuschauer).
- Suche: Die Suche findet in *La Lontananza* auf erster Ebene Visuell ab, symbolisiert durch den ständig wandernden Soloviolinist. Jedoch spiegelt sich die Suche auch musikalisch wieder. Sie entsteht in der Verschiebung von Tonband und Musiker, die ständig auf der Suche nacheinander sind – nach Einklang und einem singulären, sich erst durch die Aufführung konstituierenden Werk.[190]
  Dies gilt analog für *„Hay que caminar“ sognando*.
- Streicherbehandlung: Einige Elemente der Streicherbehandlung erscheinen durchaus eine Entwicklungslinie zu bilden, von *Varianti* über das Streichquartett bis zu *La lontananza* und damit zwangsläufig auch zu *„Hay que caminar“ sognando*. Dies sind zum Beispiel die Komposition mit der *scala enigmatica* sowie die Wichtigkeit der leeren Saiten der Streichinstrumente. In *„Hay que caminar“ sognando* kommen diese Prallelen zum Streichquartett jedoch eher zum tragen, da aufgrund des fehlenden Tonbandes eine, den zwei erwähnten Werken ähnliche, kammermusikalische Klanglichkeit entsteht.

[189] Drees 1998: 170.
[190] Vgl. ebd. 102 f.

d) Besetzung und Aufführung

„Hay que caminar" sognando ist geschrieben für zwei Violinen. Es besteht aus drei Sätzen (Stationen, Leggio 1-3). Die Spieler bewegen durch den Raum, da sie die Notenpulte nach jeder Station wechseln. Es gibt jedoch mehrere mögliche Notenpulte pro Wechsel, die Wahl des nächsten Standortes steht dem Spieler frei und soll aus dem Moment entstehen.[191]

e) Höreindruck

Das eindrücklichste am Stück scheint die Konsequenz in der Klanglichkeit und im expressiven Ausdruck. Diese wirkt einheitsstiftend, verbindet die drei Stationen trotz differenzierten Charakteristiken miteinander zu einem Stück.
Einerseits entsteht dieser Höreindruck durch die ständige Präsenz von Stille. Löser besteht sogar auf den Begriff von „Gleichzeitigkeit von Stille und Klang"[192]. Die Klänge verdrängen die Stille nicht, sie scheint immer auch deren Bestandteil. Ein Nach-klingen oder in gewisser Weise auch Vor-klingen der Klänge erfüllt die Stille, derart entsteht kontinuierlich Spannung und neue musikalische Färbungen, das Stück ist ständig in Bewegung. Spannung jedoch nicht im Sinne von entstehenden subjektiven Erwartungen, viel eher scheint die Musik einem ständigen und unausweichlichen Wandel unterworfen.
Andererseits entsteht er durch den während des ganzen Stücks gleichbleibenden assoziativen Charakter der Violinstimmen. Sie bilden manchmal ein Gemeinsames, manchmal funktionieren sie miteinander oder gegeneinander und in gewissen Situationen scheinen sie ganz getrennt und in verschiedenen Sphären zu wirken.
Das „sognando" aus dem Titel ist definitiv hörbar. Die Komposition mutet traumhaft an, da ein klarer Zeitverlauf aufgehoben scheint und sich keine Hierarchien oder Kausalitäten zwischen Ereignissen ausbilden. Die lauten Stellen scheinen genauso wichtig, wie die leisen stellen, vielmehr entsteht aber allererst gar keine Wertung der Klangereignisse.
Dies verdeutlicht sich zudem im äusserst langsamen Grundpuls, meist 30 Schläge pro Minute. Ein derart langsamer Puls löst nie das Gefühl eines hörbaren Metrums aus, die Zeitgestaltung scheint flexibel.
Wichtig scheint auch die Hörhaltung zu sein, denn die Musik verschliesst sich dem traditionellen Hörer, befremdet ihn und scheint verschlüsselt. Sie steht radikal entgegen jeglicher Hörgewohnheiten. Lässt sich der Hörer auf die von Nono vorgeschlagene Suche ein, begibt er sich hörend auf Wanderschaft, es eröffnet sich eine fantastische und traumhafte Klangwelt.

[191] Vgl. Anmerkungen in der Partitur, Nono 2006.
[192] Löser 1995: 28.

f) Materialumgang, Verarbeitungsstrategien und Selbstreferenzialität

Drees liefert mit seiner Analyse eine komplette Tabelle des aus *La lontananza* übernommenen Materials.[193]

Dabei ergibt sich ein übergeordnetes Schema der Neuverteilung[194]:

La lontananza		*„Hay que caminar" sognando*
Leggio I und Leggio VI	→	Leggio 1
Leggio II und Lggio V	→	Leggio 2
Leggio III und Leggio IV	→	Leggio 3

Leggio 1 lässt sich auf Materialebene in der ersten Violine fast vollständig auf Leggio I und in der zweiten Violine auf Leggio VI zurückführen. Das heisst sie repräsentieren jeweils den Anfang und das Ende von *La lontananza.* Werden nur in geringem Masse Tonhöhen und Rhythmus (Tondauern) geändert, so sind die Eingriffe in Dynamik, Phrasierung, Klangfarbe und Artikulation umso grösser. Es entstehen völlig neue Zusammenhänge zwischen den Einzelnen Fragmenten, sie kommentieren, ergänzen und reflektieren einander Musikalisch. Imitation äussert sich vor allem auf dynamischer Ebene.
Leggio 2 basiert vollkommen auf übernommenem Material, bis Takt 46 bedient sich Nono für die Komposition der ersten Violine von Leggio II und für die zweite Violine von Leggio V (mit einer Ausnahme in Takt 6). Nach dem Unisono beider Stimmen (Takt 47-51, Material aus Leggio V) ändert sich der Umgang mit dem Material: Überlappten sich die Fragmente bis anhin stark, so erscheinen sie nach dem vier Takte langen totalen Einklang (auch identische Klangfarbe und Dynamik) blockartig und münden erneut in einem Unisono.
Der Materialumgang in Leggio 3 ist komplexer, zudem sind die übernommenen Fragmente grösseren Veränderungen und gar Umformungen unterworfen. Zu Beginn bedient sich Nono vor allem den bewegten Strukturen aus Leggio IV (Takte 1-18 von Leggio 3) und greift erst später auf die ruhigeren Fragmente aus Leggio III zurück (ab Takt 19). Am Schluss erfolgt eine Synthese aus den ruhigen Strukturen und den zu Beginn vorgestellten Rhythmen.

Aus dem Schema ergeben sich vier kompositorische Strategien der Verteilung vom Material auf die Violinstimmen, die jeweils das Zusammenspiel folgendermassen beeinflussen.

- Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Fragmenten verschiedener Klangidiome: Es entsteht ein klanglich komplexer, polyphoner und kontrapunktischer Satz.
- Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Fragmenten desselben Klangidioms: Es entsteht ein einheitlicher, jedoch individuell ausgeprägter Satz.
- Gleichzeitigkeit identischer Fragmente, mit meist differenter Klangfarbe: Das extremste Beispiel des Miteinanders stellen diese Tonhöhen-Unisoni dar.

[193] Vgl. Drees 1998: 190 ff.
[194] Vgl. ebd. 173.

- Pendeln oder Nacheinander von Fragmenten: Es entsteht ein Wechselspiel zwischen den zwei Stimmen in Form eines Dialogs, dieser reicht von imitierendem Charakter bis zum krassen Gegensatz und Gegeneinander der Stimmen.

Drees erwähnt im Zusammenhang dieser auf den Klang angewandten, kontrapunktischen Techniken das *lontananza*-Tonband und hebt damit einen Zusammenhang zum Nachfolgestück hervor, der über die reine Materialübernahme hinausreicht:
„So verzichtet Nono in seiner neuen Komposition zwar auf das Zuspielband, verwendet aber dennoch einige der dort erprobten Kompositionsprinzipien“[195]

Unter dem Begriff Selbstreferenzialität versteht Drees eine Art „[…] des rückbezüglichen Komponierens […]“, das eine „[…] essentielle Komponente von Nonos Komponieren […]“[196] seit den Werken der 1980er Jahre darstelle und zunehmend an Wichtigkeit gewonnen habe.
Sie ist eine Arbeitsweise, die Grundsätzlich durch Übernahme alten Materials über das Einzelwerk hinausweist. Dennoch erfährt sie in den letzten Werken ein Höchstmass an Radikalität und wird sozusagen in *„Hay que caminar“ sognando* potenziert. Deutlichster Verweis ist der beschriebene Materialumgang mit den Fragmenten aus *La lontananza.* Drees weist jedoch darauf hin, dass *La lontananza* selber schon fragmentartig sei in der Anlage[197] und Bezüge zu älteren Stücken wie den *Varianti* bestehen[198]. Dies bedeutet, dass *„Hay que caminar“ sognando* quasi das Ergebnis einer Fragmentierung eines nach dem Prinzip der Fragmentierung entstandenen Stück ist, welches zudem noch konkrete Fragmente älterer Kompositionen enthält. Auf die Spitze trieb es Nono mit der Planung des zweiten Streichquartetts: Es sollte wiederum aus Fragmenten beider Violinstimmen von *„Hay que caminar“ sognando* entstehen.
Ein weiterer Verweis ist die Verwendung der *scala enigmatica*, sie verbindet das Stück mit dem Streichquartett (in dem die Tonleiter erstmals als Materialgrundlage diente), ist jedoch auch in musikalischer Hinsicht wichtig: Sie unterbricht die Fragmente und stellt ein wesentlich anderes Material dar, welches in den Leggi 1 und 3 zur Verwendung kommt.[199]
Die Selbstreferenzialität, also der Rückbezug auf eigenes Komponieren, entspricht der musikalischen Grundhaltung der letzten Werke. Zukünftiges als Utopisches entsteht stets aus den unendlichen Möglichkeiten der Neukombination von bereits Existierendem. Darin drückt sich ein musikimmanentes Zeitverständnis aus: die Diskontinuität von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft oder wie es Drees ausdrückt:

[195] Drees 1998: 174.
[196] Ebd. 188.
[197] Vgl. ebd. 133 ff.
[198] Vgl. ebd. 176 f.
[199] Anm.: Zur weiteren Ausführung und Funktion der Tonleiter, vgl. Drees 1998: 175 ff und Löser 1995: 53 ff.

„Von diesem Blickwinkel aus ist Nonos Musik eine Musik der Gegenwart, in der sich – basierend auf einer fragmentarisch erklingenden Vergangenheit – die klingende Jetztzeit im Hinblick auf eine Ahnung des Kommenden verdichtet.“[200]

g) Tonvorrat[201]

Der Tonraum von *„Hay que caminar“ sognando* ist sehr gross und reicht vom tiefsten auf der Violine spielbaren Ton g bis zu einem der höchsten spielbaren Töne b‘‘‘‘ resp. c‘‘‘‘‘ unter Einbezug der Flageoletttöne.
Der Tonraum der ein- und zweigestrichenen Oktave ist dabei am dichtesten besetzt und wird zunehmend in die Extremlagen ausgedünnt. Löser hält folgende Werte für die einzelnen Oktaven fest (durchschnittlich verwendete Tonhöhen pro Oktave; Maximalwert ist 12 aufgrund der 12 chromatisch möglichen Töne)[202]:

Oktave‘‘‘‘‘:	1
Oktave‘‘‘‘:	6.3
Oktave‘‘‘:	10
Oktave‘‘:	11,3
Oktave‘:	11,3
Kl. Okt.:	4,3

Weiter erwähnt Löser die Wichtigkeit der leeren Saiten der Violinen für den Höreindruck, sie seinen zwar aus der *scala enigmatica* ableitbar, jedoch aufgrund der Auffälligkeit als eigenes Reservoir von Tonhöhen zu führen. Zudem wird dem g (leere Saite) eine zentrale Rolle beigemessen.[203]

h) Melodik

Nur begrenzt lässt sich in *„Hay que caminar“ sognando* von einem traditionellen Begriff der Melodik ausgehen.
Einerseits hat sich gezeigt, dass Nonos Priorität ganz klar auf einem klanglichen Kontrapunkt lag[204]. Anderseits ist die Melodik fast vollständig auf bereits existierendes und damit präkompositorisches Material zurückzuführen, welches in seinem – aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissenen – fragmenthaften Auftreten als Vergangenes in einem neuen,

[200] Drees 1998: 186.
[201] Vgl. Löser 1995: 51 ff.
[202] Vgl. ebd. 52.
[203] Vgl. ebd. 56.
Anm.: Zur Erschliessung des Tonraumes vgl. Löser 64 ff.
[204] Vgl. Abschnitt f) dieses Kapitels.

gegenwärtigen Kontext (Zusammensetzung der Fragmente, Dynamik, Klangfarbe, etc.) seine volle Expressivität, sprich seine neuen Möglichkeiten entwickelt.
Dies bedeutet, dass den horizontalen Linien genau jene, einem Begriff der Melodik inhärente, bewusste Gestaltung fehlt, sie viel eher erst durch den neunen klanglichen Kontext gestaltet werden.
Trotzdem kann eine Eigenheit erwähnt werden, welche die aus Fragmenten entstandenen, horizontalen Linien kennzeichnen, zumal sie nicht gerade von anderen Klangereignissen unterbrochen werden und als solche hörbar sind[205]: Auffälligstes Element der horizontalen Bewegungen sind sicherlich die von den leeren Violinsaiten abgeleiteten Quart-, Quint-, Tritonus- und Septimverhältnisse.[206]
Da das Gehörte allererst durch vertikale Klangagglomerate gekennzeichnet ist, entstehen meist unwillkürlich alle möglichen, denkbaren Intervallbeziehungen in horizontaler Richtung (sicherlich auch durch die changierende Anzahl Stimmen in beiden Violinen herrührend). Diese sind viel eher von den vorgenommenen Nuancierungen in der Interpretation des Stücks als durch den Notentext selber bedingt. Der Sachverhalt ist durchaus konzeptuell zu rechtfertigen, er ist ein Teil des Suchens, der expliziten Aufforderung zum Weitergehen (*„Hay que caminar"*) und des Traumhaften.

Eine mögliche Ausnahme bilden die – zudem durch Nono markierten und offengelegten – Passagen aus Leggio 1 und 3, welche auf der *scala enigmatica* beruhen. Da sie als nicht präkompositorisches Material in das Stück eingeflossen sind – demnach eine vollumfängliche melodische Gestaltung erfolgte, entsteht eine hörbare horizontale Priorität der Musik.
Löser betont in den genannten Stellen sogar eine mittels der Tonleiter erzeugte Tonalität. Diese führt er auf die skalenmässige Durchschreitung und Betonung des Oktavraums zurück. Jeder Ton erhalte eine bestimmte Position in Bezug auf seine halb- bzw. ganztönige Umgebung, es entständen Leittonwirkungen und, damit einher, tonale Hierarchien.[207]

> „Von Kantabilität, wie sie im ‚Canto sospeso' […], noch in ‚Como una ola der fuerza y luz' […] fast emphatisch zum Ausdruck kommt, zu sprechen, ist hier kaum mehr möglich, das espressivo scheint noch mehr als im Quartett […] in die ‚innigste Empfindung', in die Bewegung im Ton selbst zurückgezogen"[208]

Diese Aussage wird sicherlich durch die immer wiederkehrende Aufforderung Nonos, „suono non statico", unterlegt. Immer wider steht die bewusste Gestaltung langer, sich begegnender Einzeltöne im Zentrum, es entsteht Expressivität in ihrem pulsierenden Auf-einander-zu- und Von-einander-weg-Bewegen, in ihren Mischfarben oder Unvereinbarkeit.

[205] Anm.: Obwohl die hier Präsentierte Betrachtungsweise der Melodik nicht derer Lösers entspricht, kann die von ihm erstellte Liste der Stellen, an denen hörend horizontale Linien in den Einzelstimmen und zwischen den beiden Stimmen festgestellt werden, übernommen werden. Vgl. Löser 1995: 77 f.
[206] Vgl. Löser 1995: 81.
[207] Vgl. ebd. 80.
[208] Ebd. 86.

i) Harmonik

Für den Begriff der Harmonik gilt dasselbe wie eingangs des letzten Abschnittes besprochen. Wiederum ist nicht klar, welche Passagen explizit vertikal gehört werden sollen. Im Kontext von *„Hay que caminar" sognando* scheint es ziemlich einleuchtend, unter Harmonik ein Zusammenklingen zweier oder mehrer Töne zu verstehen. Die Klänge sind jedoch meist nicht homogen, unter Zusammenklingen ist nicht verstanden, dass die Töne zu einem, dem Klang, verschmelzen. So ist ein Zusammenklingen, also eine vertikale Gleichzeitigkeit von mehreren Tönen möglich, die sich nicht zu begegnen scheinen. Ein Klang kann sich in *„Hay que caminar" sognando* demnach – was paradox scheint, sich aber beim Hören bestätigt und die Anziehung des Stücks ausmacht – gerade durch seine Wahrnehmbarkeit als Zusammenklang von nicht zusammen Klingendem konstituieren.
An dieser Stelle kann die von Löser vorgeschlagene Klassifizierung von Klängen[209] übernommen werden, wobei die Singularität jedes Klangereignisses und dessen rein graduelle Unterscheidbarkeit von anderen in Bewusstsein bleiben muss.

- Reine, klare Klänge: Sie sind vor allem gekennzeichnet durch reine Quintstrukturen ohne „Störtöne" (in unmittelbarer Nähre), vielfach auf leeren Saiten gespielt. Sie kennzeichnen das Klangbild enorm, ihre Prominenz und beachtliche Hörbarkeit ist durch eine gewisse Härte und Klarheit charakterisiert. Oft sind sie Quintschichtungen bestehend aus zwei bis drei Tönen, sie erhalten in einigen Passagen einen fast tonalen Einschlag. Löser spricht von einer für das Stück „[…] weitreichende[n] Bedeutung der Quintstrukturen […]"[210].
- Vage, schwebende Klänge: Bei den vagen Klängen handelt es sich um den meist verwendeten Klangtypus. Sie kennzeichnen sich vor allem durch mit weiteren Intervallen angereicherte Tritoni.[211]
  Ihr Charakter hebt sich ganz klar von der Klarheit des erst genannten Typus von Klängen ab. Zudem vermitteln sie ein vollkommen anderes Hörgefühl: werden die reinen Klänge als eher statisch wahrgenommen, verhält es sich bei den vagen Klängen praktisch entgegengesetzt. Sie sind ständigen dynamischen und spieltechnischen Veränderungen unterworfen, sind unbeständig. Weiter fehlt den Klängen ein Zentrum – sie sind oft symmetrisch aufgebaut, die Töne wirken gleichberechtigt.
- Scharfe Klänge: Diese dritte Gattung lässt sich vornehmlich auf die Kleinsekundklänge der *scala enigmatica* zurückführen. Erscheinen sie zuerst als normale Zusammenklänge von kleinen Sekunden, werden sie im Verlauf des Stücks mittels Oktavierung gestreckt, was der Schärfe im Klang nicht entgegenwirkt.
  Sie treten, wie Löser festhält, meist bei Übergängen von Komplexen oder anderen auffälligen Klangereignissen auf, wie z.B. nach Imitationen.

[209] Vgl. Löser 1995: 87 ff.
[210] Ebd. 88.
[211] Anm.: Für die genauen Konstruktionsmerkmale der Klänge, vgl. Löser 1995: 88 ff.

Die drei Klangtypen werden von Nono gemischt und vielfach durch kleinere Verfremdungsprinzipien[212] verändert, vielfach ist eine getrennte Wahrnehmung nicht mehr möglich, sie besteht möglicherweise nur in der Partitur.

j) Tempo

Das Stück erklingt im äusserst langsamen Grundpuls von 30 Schlägen pro Minute. Im ersten sowie zweiten Satz erscheint zudem die Tempoangabe von 72 Schlägen über kürzere Passagen. Im dritten Satz präsentieren sich mehrere und differenziertere Angaben als in den zwei vorhergehenden: 30, 54, 66, 88 und 92 Schläge pro Minute.
Die genaue Einhaltung dieser Angaben nimmt jedoch nur eine hintergründige Rolle im Stück ein, wie bereits erwähnt steht eine fliessende und flexible (damit traumartige) Zeitgestaltung im Vordergrund, ein Puls ist in den allermeisten Passagen nicht zu spüren. Dies ist auf folgende Gründe zurückzuführen:

- 30 Schläge pro Minute scheinen an der Grenze der rhythmischen Aufführbarkeit, sie sind nur sehr schwer regelmässig zu halten.
- Tempowechsel sind meist nicht abrupt vorgenommen, sie treten meist nach Fermaten, Accelerandi oder Ritardandi ein.
- Lange Noten und Phrasen die sich vielfach über einige Takte hinziehen kennzeichnen das Klangbild. Rhythmische Passagen sind meist durch eher komplexe Rhythmen und deren Überlagerungen als solche verfremdet.
- Fermaten zerstören an vielen Stellen ein regelmässiges Metrum, ihre Länge wird durch ungefähr einzuhaltende Sekundenangaben definiert.

Zeit präsentiert sich in *„Hay que caminar" sognando* folglich als diskontinuierlich und fragil. Sie entbehrt sich einer rationalen, mathematisierbaren Logik (genaue Unterteilung der Minute in Schläge) welche die Fragmente ordnet und für die Hörgewohnheit zugänglicher machen würde und verstärkt damit den traumartigen Charakter des Stückes.

k) Dynamik

Die Dynamik erweist sich als einer der differenziertesten kompositorischen Aspekte des Stückes, sie reicht von siebenfachem piano (pppppppp) bis zu vierfachem forte (ffff), zusätzlich erscheinen sf, sff, sfff.
Die dynamischen Prozesse sind einerseits der Zeitgestaltung ähnlich, sie sind vielfach fliessend. Dies äussert sich in den minimalen graduellen Lautstärkeunterschieden und vielen Crescendi sowie Decrescendi. Anderseits sind sie ähnlich der fragmentarischen Textur

[212] Vgl. Löser 1995: 95.

bruchartig, sprunghaft und assoziativ. Damit entstehen laute, blockartige Gebilde aber auch unabsehbare und unorganische dynamische Spitzen.
Die erste Variante der dynamischen Gestaltung dominiert jedoch, genauso wie die leisen Bereiche der dynamischen Skala, das Klangbild. Es gibt keine langen und lauten Abschnitte, meist sind die lauten Stellen Formen von musikalischen Ausbrüchen in einer ansonsten leisen, ruhigen und pulsierenden Landschaft. Sie wirken verstörend und aufschreckend.

> „Neben der […] Differenzierung nach bewegungsmässigen, qualitativen und kontrapunktischen Prinzipien könnte der Gesamteindruck in dynamischer Hinsicht auch mit einem andersgearteten Bild wiedergegeben werden, […] nämlich mit dem eines sich durchs ganze Stück ziehenden ppppp/ppppppp-Bandes, das von Ausbrüchen unterbrochen oder überdeckt wird."[213]

Der von Löser benutze Ausdruck der Überdeckung der leisen und ruhigen Grundstimmung durch ausbruchartige Klangereignisse beschreibt den entstehenden Höreindruck äusserst treffend. Wie er weiter ausführt, ist dieses Prinzip der dynamischen Gestaltung eines, das sich durch das gesamte Spätwerks Nonos beobachten liesse, vornehmlich in den Stücken mit Bezug zur Caminantesthematik. Es verbinde die Stücke auf mannigfaltige Weise untereinander, stellt sie in eine Linie, wobei keines einen Beginn und ein anderes ein Ende darstellen würde.[214]

l) Stille

Stille in ihrer „Reinform" offenbart sich vor allem in den unzähligen und langen Fermaten. Sie ist durchaus von expressivem Charakter, Löser verweist auf die Ähnlichkeit der ganz stillen Momente zu denjenigen des Streichquartetts[215]: In Streichquartett werden die Spielenden mittels der Hölderlin Texte in der Partitur dazu aufordert, das Mögliche dieser erfüllten Momente zu suchen (diese Hörhaltung lässt sich auch auf den Zuhörer übertragen) – das Hören des anderen.
Zudem ist die Stille, wie bereits erwähnt, Teil der Klänge. Sie schwingt immer mit und treibt den Suchenden durch ihre ständige Präsenz auf seinem Weg an.

m) Spieltechniken, Artikulationen und Phrasierungen

Artikulationen und Phrasierungen wirken immer mit den Spieltechniken zusammen und erzeugen so mannigfaltige Effekte. Diese sind – da die verschiedenen Passagen mit einzelnen Spieltechniken zudem des Öfteren fliessenden Übergängen von der einen zur anderen

[213] Löser 1995: 106.
[214] Vgl. ebd. 106 f.
[215] Vgl. den Abschnitt im vorhergehenden Kapitel zum Vortrag *Irrtum als Notwendigkeit*.

Spieltechnik unterworfen sind – nicht klassifizierbar. Denn, trotz der auf den ersten Blick gering erscheinenden Anzahl an Techniken, Artikulationen und Phrasierungen sind die kombinatorischen Möglichkeiten (auch unter Einbezug der Dynamik) schier unendlich. Zudem kommt der Sachverhalt, dass diese Möglichkeiten in ihren minimalen Unterschieden durch den Interpreten praktisch nicht steuerbar sind. Der Interpret ist demnach spielerisch auf einer ständigen Suche nach dem gewünschten, singulären Effekt und dessen relativen und graduellen Unterschied zum nächsten, bzw. vorgängigen.
Die Spieltechniken betreffen einerseits den Bogen, andererseits die linke Hand. Diejenigen, den Bogen betreffenden, sind:

- Streichendes Bogenteil: Haar, Holz/Stange, Haare und Stange gleichzeitig
- Bogenstelle: Frosch, Spitze
- Kontaktstelle: Steg oder Griffbrett
- Bogengeschwindigkeit, Arpeggiogestaltung: Schnelles Ziehen, schnelles und unregelmässiges Arpeggieren von Akkorden, Tremolo

Die Spieltechniken der Linken Hand sind:

- Aufsetzen des Fingers: Normales Aufsetzen, natürliche Flageoletttöne, künstliche Flageoletttöne
- Vibrato: Ständiges modulieren der Töne um einen 1/16-Ton, fast ohne Vibrato

Artikulationen sind:

- Verschiedene Akzente: >, ^
- Auf- und Abstriche
- Sforzati: Diese reichen von normalen sf bis zu sfff
- Fortepiano; Diese reichen bis zu ffppp
- Leere Saiten
- Decrescendo in die Stille

Phrasierungen:

- Die Phrasierung ist mal durch lange, sich über mehrere Takte hinziehende Bögen, mal durch bruchartige Passagen gekennzeichnet. Sie bestimmt wesentlich, falls sicht anders durch einen Akzent vorgeschrieben, die Art und Weise der Tonanfänge und Bogenwechsel.

n) Form

Grossformal ist das Stück wie bereits erwähnt in drei Stationen (Leggi 1-3) unterteilt. Gliederndes Moment ist dabei bestimmt die Wanderung zwischen den einzelnen Teilen.
Form scheint in *„Hay que caminar" sognando* spontan und simultan mit den musikalischen Ereignissen zu entstehen. Wie Löser betont, unterscheiden sich die drei Teile vor allem in ihrer Schlussbildung.[216]
Weitere formbildende Elemente sind Brüche, Zäsuren und Pausen. Die Komposition lebt von ständiger Unterschiedlichkeit und Kontrasten, kein Klangereignis gleicht einem nächsten. Die Komposition ist ständigen Transformationen unterworfen.
Trotzdem ergeben sich Zusammenhang schaffende und damit Form generierende Faktoren:

- Motivische Verwandtschaften
- Klangliche Verwandtschaften
- Rhythmische Verwandtschaften

Obwohl derart gewisse Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften zwischen verschiedenen Teilen innerhalb einer Station Teilen entstehen – die Teile sind meist durch Fermaten voneinander getrennt – kann nicht von Entwicklung desselben Materials die Rede sein.[217]
Es scheint, dass das im Kontext des *Prometeo* eingeführte Inselkonzept ein adäquaterer Ansatz ist, um Form in *„Hay que caminar" sognando* zu beschreiben:
Demnach bilden die drei Stationen drei verschiedene Inselgruppen, Archipele. Man wandert von Insel zu Insel wobei sie manchmal in tiefem Nebel versinken, manchmal Aussichtspunkte mit enormer Aussicht bieten, manchmal sogar auf die anderen zwei Archipele. Jede Insel steht für sich selbst, ist dennoch Teil eines grösseren, Wasser umgibt sie alle. Manche liegen dichter beisammen und scheinen ähnlich, andere sind weit entfernt: sie unterscheiden sich umso stärker in ihrer Erscheinung und sind isoliert.
Es entwickelt sich eine Fragestellung an den Hörer, den Interpreten: Vermögen wir Brücken zu bauen, Verbindungen zu schaffen – neue Möglichkeiten, das gegenwärtig nicht Denkbare? Vermögen wir es zu hören, das Andere? Das Utopische, Zukünftige zu erahnen – in der Stille?

[216] Anm.: Zur genauen Unterscheidung der Schlüsse lohnt sich ein Blick in die Partitur, genauso werden sie bereits beim ersten Hören als klar unterschiedlich wahrgenommen. Ebenso bietet Ch. Löser in seiner Analyse einen detaillierten Einblick: vgl. Löser 1995: 131.
[217] Vgl. Löser 1995: 144.

3. Teil: Konzeption

3.1. Konklusion

Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit, der Grundlage, wurden die Arbeits- und Denkweise, sowie die Fragestellung respektive These geklärt. Ein bestimmtes politisch-philosophisches Interesse an Luigi Nonos Werk hat sich herauskristallisiert, sowie die Absicht auf wissenschaftliche Weise Nonos Ideen und Ansätze nachzuvollziehen.
Im zweiten Teil, der Analyse, lag der Fokus allererst auf der Biographie Nonos. So stellt das Kapitel eine Art Bestandesaufnahme dar, ein Sammelbecken von Ideen, Erlebnissen, menschlichen Begegnungen und sonstigen Einflüssen. Die Biographie soll keineswegs – genau wie der ihr nachfolgende Teil – als Erklärungsversuch verstanden werden, der kausale Gründe und teleologische Prinzipien konstruiert, um das Spätwerk als unumgängliche Konsequenz aus dem Vergangenem herzuleiten. Es geht im Gegensatz dazu darum, für das Leben Nonos ein Gefühl zu entwickeln, für die Bedingungen seines Schaffens.
Im zweiten Kapitel fokussierte sich der Blick auf die Einflüsse und Ideen der letzten Jahre. Es zeigte sich die ungewöhnliche Grosszügigkeit und Offenheit des Denken Nonos, aber auch, dass ihm – trotzt deutlichen Veränderungen – das politische Engagement niemals abhanden gekommen war.
Mittels Analyse von *„Hay que caminar" sognando* und den Ergebnissen der erarbeiteten zwei Kapitel stets im Hintergrund präsent, zeigte sich ein dritter, essentieller Punkt des Schaffen Nonos: eine unglaubliche Kontinuität, in Form von Selbstreferenzialität, zuletzt sogar als einer der kompositorischen Grundgedanken.
Nono erwies sich zwar in seinen politischen Ideen als flexibel, er veränderte seine radikalen Positionen zugunsten offenerer und differenzierter. Dagegen präsentierte sich in beeindruckender Weise ein äusserst konsequenter Umgang mit Vergangenheit, sie war immer Teil des Musikdenkens und floss bewusst in den Kompositionsprozess ein.
Möglicherweise ist genau dieser gnadenlos transparente Umgang mit der eigenen und menschlichen Geschichte die politische Konstante im Denken Nonos. Sie ist Bekundung und Kampf zugleich: Bekundung zu einem – wenn auch utopischen – Glauben an eine bessere Zukunft und Kampf gegen das Vergessen, das Vergessen menschlicher Schicksale und Tragödien.

Luigi Nono sollte als Wanderer verstanden werden, der sich stets seinen hinterlassenen Spuren stellte. Ständig auf dem Weg ins Ungewisse und auf der Suche nach neuen Möglichkeiten. Gewiss ist nur die die Vergangenheit, die sich langsam und kontinuierlich – wie eine Kielspur im Wasser – am Horizont auflöst.

„Wanderer, deine Spuren
Sind der Weg, sonst nichts;
Wanderer, es gibt keinen Weg,
Weg entsteht im Gehen.
Im Gehen entsteht der Weg,
und schaust du zurück,
siehst du den Pfad,
den du nie mehr betreten kannst.
Wanderer, es gibt keinen Weg,
nur eine Kielspur im Meer.“ [218]

[218] López und Siebenmann (Hg.) 2003: 108, 109.

3.2. Aufführungspraxis

In aufführungspraktischer Hinsicht erwies sich der Notentext in Form des Faksimiles des Manuskripts als äusserst ungeeignet für eine Aufführung. Sie hat nebst einigen unklaren Stellen auch fehlerhafte Passagen (z.B. rhythmische Unklarheiten und spieltechnisch nicht mögliche Stellen) und ist zudem unleserlich geschrieben.
Anhand der Analysen von Christof Löser und Stefan Drees[219] (hier soll vor allem Drees kritischer Bericht zur Notenausgabe erwähnt sein) wurde im Rahmen dieser Arbeit eine Reinschrift des Manuskripts angefertigt, sie befindet sich im Anhang.
Des Weiteren hat sich bei der Probearbeit herausgestellt, dass einige der von Nono vorgeschlagenen Spielweisen nicht funktionieren. Dazu gehören z.B. die nur mit dem Holz des Bogens gespielten Töne (in der vorgeschlagenen Weise sind sie unhörbar, unter Einbezug der in der Bibliographie verzeichneten Aufnahmen bestätigt sich dieser Verdacht – der Effekt wurde von den Interpreten weggelassen), oder dass gewisse Flageoletttöne an den geforderten Kontaktstellen nicht ansprachen.
Das Problem wurde mittels praktischer Suche gelöst, in einigen Fällen halfen die pragmatischsten Lösungen, den gewünschten Klang zu erreichen (Kontaktstelle wechseln, kein flautato, etc.).

3.3. Inszenierung

Mit diesem Abschnitt ist die Arbeit am Punkt angelangt, welcher definitiv den Übertritt in die Praxis markiert. Ganz zu Beginn wurde erwähnt, dass mittels Inszenierung *„Hay que caminar" sognando* aktualisiert werden soll. Demnach muss eine gegenwärtige politische Situation durch eine dem Stück adäquate Weise reflektiert und für den Rezipienten zugänglich gemacht werden. Darin sollen die theoretisch erarbeiteten Ergebnisse einbezogen werden, wie der Titel des Projekts impliziert.
Als Nono leitendes und umtreibendes Motiv haben sich die Zukunft und das Suchen nach deren utopischen Möglichkeiten erwiesen. Dieses Motiv soll in konkreter Weise in die Inszenierung einfliessen. Es geht um unsere Zukunft in einer urbanen, modernen Welt: Welche Möglichkeiten bietet sie – Freiräume, Schranken?
Durch Adaption der erwiesenen musikalischen Kompositionsmethoden, Traum, Fragment und Selbsreferenzialität, soll diese Frage untersucht werden ohne konkrete Antworten zu liefern – die Zukunft bleibt utopisch. Sie muss gesucht werden, erspürt aus den gegenwärtigen Möglichkeiten, ein Hören in die Stille, das Hören des „Anderen"[220].

[219] Vgl. Bibliographie.
[220] Vgl. Kapitel „Kontextanalyse".

Der Titel der Inszenierung lautet **Hay que caminar“ sognando. Urbane Fragmente**. Im folgenden Abschnitt wird anhand der einzelnen Bestandteile der Inszenierung das Konzept präsentiert.

Thema/Titel: Das urbane Leben als aktuelles, politisches Problem. Eine utopische und traumhafte Suche nach den zukünftigen Möglichkeiten der gegenwärtigen Zustände soll gewagt werden. Der Titel der Aufführung liefert dem Zuschauer einen Hinweis dafür, um was es geht – aber möglicherweise viel eher dafür, dass es um etwas geht. Uns alle betreffen die aufgeworfenen Fragen der Musik Luigi Nonos, es geht um unsere Zukunft.

Ort: Die globalisierte Welt präsentiert sich uns als vernetzte. Sie ist aber Vernetzung aus einer unendlichen Anzahl an Fragmenten und unterschiedlichsten Realitäten, welche im Jetzt aufeinander prallen. Genauso ist die Stadt ein Geflecht aus Fragmenten, die nicht recht zu einander passen wollen und doch irgendwie Ein-heit bilden. Produziert wird ein Ganzes, das ständigen Transformationen unterworfen ist, und wiederum seine Einzelteile, die Fragmente, mit stets neuer Sinnhaftigkeit belegt.

Derart ist auch die Kirche ein Fragment der Stadt. Heute scheint sie ihrer ursprünglichen Funktion beraubt, die zunehmende Individualisierung in Glaubensfragen bedroht ihre Existenzberechtigung: das kollektive Ausleben spiritueller Ideen. So bleibt die Gebäudehülle als Fragment ihrer einstigen gesellschaftlichen Relevanz im Stadtbild bestehen, wobei sich in ihr neue Möglichkeiten und Formen von Sinnsuche entwickeln, die städtischer und moderner wirken.

Als Aufführungsort ausgewählt, wurde die reformierte Kirche Unterstrass in Zürich. Einerseits bietet sie eine dem Stück entsprechende Akustik. Ein Raum, in dem die Musik Platz findet und sich entwickeln kann. Andererseits ist die unkonventionelle, rundliche Architektur des Innenraumes sehr passend für das Vorhaben, weil sie nicht derart sinnbehaftet ist wie der herkömmliche, katholische Kirchenraum (die Architektur verweist auf explizite Rituale und religiöse Handlungen). Dementsprechend bietet die offenere Variante der reformierten Kirche mehr Möglichkeiten und Handlungsspielraum.[221]

Video: Die lautlose Videoarbeit projiziert die Stadt in die Kirche (sie zeigt verschiedene zusammengeschnittene Szenen und Bilder aus der Stadt Zürich[222]). Es entsteht ein vielschichtiger und traumartiger Effekt (analog wie in der Musik); Das Video als fragmentarisierte Darstellung der Stadt wird in der Kirche – die ja selbst bereits als Symbol der Fragmentarisierung des städtischen Lebens fun-

[221] Vgl. Skizze des Kirchenraumes im Anhang.
[222] Vgl. Printscreens der Videoarbeit im Anhang.

giert – wiedergegeben, somit wir ein Fragment der Stadt in einem Raum, der sich als Fragment dieser selbst in ihr befindet, produziert.
Konkret befasst sich der Film mit dem Motiv der Suche. Analog zur Musik besteht eine ständige gräuliche Stille, die sich als roter Faden durch die Videoarbeit zieht. Gezeigt werden bewegte Bilder gefilmt aus dem Hinterteil eines Trams, von Schienen sowie Stromleitungen. Hier besteht eine Parallele zum Gedicht von Machado, der Weg zeigt sich erst im Rückblick.
Die Bilder werden zusammengeschnitten, entfremdet, das Zeitgeschehen verdreht. Diese Grundstimmung wird durch Ereignisse angereichert, welche die traumartige Stimmung brechen. Es sind kurze Szenen aus der Stadt Zürich, bekannte Plätze. Folglich entsteht im Film eine dem Stück äusserst ähnliche Ästhetik.[223]

Text: Der Text ist eine Textcollage aus dem Wanderer Gedicht von Machado und „Nachtwach"-Beiträgen[224]. Er wird vom Balkon der Kirche aus verschiedenen Perspektiven durch eine Schauspielerin vorgetragen, dies zwischen den einzelnen Stationen von *„Hay que caminar" sognando.* Er ist einerseits Fragment fast vergessener Schicksale, Ausdruck von Not und gesellschaftlichen Missständen – „die Anderen" werden hörbar in der Stille (zwischen den Sätzen). Andererseits erhält er durch die Machado Gedichte eine zukünftige und utopische Perspektive (die des Wanderns[225]).
Wiederum versucht der Text die Ästhetik der Musik aufzugreifen. Wie der Film arbeitet er mit der Inselidee in der Anordnung der Fragmente. Längere Passagen aus den Nachtwach-Fragmenten werden immer wieder durch jene aus dem Gedicht unterbrochen.
Zudem wird durch die fragmentarische Arbeitsweise die historische Chronologie der Texte aufgehoben, es entsteht eine diskontinuierliche Zeitgestaltung.

Musik: *„Hay que caminar" sognando* bildet die Grundlage der gesamten Aufführung.
Die musikalischen Gestaltungsmittel wurden für die anderen Bereiche adaptiert, derart wie sie in der Analyse erarbeitet wurden.[226]

---

[223] Vgl. Analyse

[224] Anm.: Nachtwach ist eine im Fernsehen und Radio übertragene Talkshow mit Telefongästen. Die Themen werden im Vorfeld der Sendung kommuniziert. Die Anrufer erhalten die Möglichkeit, ihre Geschichten zum Thema zu erzählen. Natürlich können diese Erzählungen nicht verifiziert werden, trotzdem sind sie aufgrund ihrer historischen Faktizität ein Ausdruck gesellschaftlicher Missstände. Viele der Anrufer leiden, scheinen nicht selten eher am Rande der Gesellschaft zu stehen.
Vgl. Textausschnitte im Anhang.

[225] Vgl. Kapitel „Kontextanalyse", „Einfluss jüdischen Denkens".
Anm.: Das Wandern ist im jüdischen Denken ein äusserst positiv behaftetes Motiv und ist die Metapher für den irreversiblen Ab- und Aufbruch mit/aus bestehenden Verhältnissen – ein Aufbruch ins Ungewisse, mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

[226] Vgl. Analyse.

Musiker: Die Musiker bewegen sich nicht wie vom Komponisten vorgesehen, sie bleiben an Ort und Stelle stehen. Ursprünglich verstärkt das räumliche Suchen des nächsten Notenpultes die musikalische Aussage. Nun wird jedoch ein bewegtes Bild in oder besser auf den Raum projiziert, das heisst, er gerät optisch in Bewegung. Die Bewegung des Raumes wird zudem auf akustischer Ebene verstärkt, da sich die Text rezitierende Schauspielerin ungesehen vom Publikum auf dem Balkon hin- und herbewegt. Anstelle der Musiker im Raum bewegt sicher der Raum um die Musiker, eine traumatische Gegebenheit, in welcher jegliche Utopie der Zukunft noch verstärkt wird.
Einerseits entsteht so eine gewisse Ausgeliefertheit der Musiker. Andererseits ist es aber die Musik, welche die Bewegung hervorgerufen hat.

Ablauf: Das Video läuft bereits, das Publikum findet sich in einem Raum ein, der optisch bereits in Bewegung ist. Die Musiker treten auf, die erste ca. fünfminütige Textpassage beginnt. Auf die erste Station von *„Hay que caminar" sognando* folgt wiederum Text, genau wie auf die zweite, die Aufführung endet mit der letzten Station der Stücks Während der langgezogenen Schlussnoten der dritten Station endet das Video, die Musik in ihrer utopischen Form hat das letzte Wort. Nach dem Ende halten die Musiker die Spannung, Stille breitet sich im Raum aus, die Vorstellung ist zu Ende.

Zusammengefasst darf behauptet werden, dass der Versuch unternommen wurde, die analytisch herausgearbeiteten, musikalischen Gestaltungsmittel, Ideen und Konzepte Luigi Nonos auf die aussermusikalischen Teile der Aufführung zu übertragen.
So wird das behandelte Thema – das Leben im urbanen Umfeld, dessen Bedingungen und Zukunftsmöglichkeiten (die uns alle betreffen) – durch die Brille der Kunst erfahrbar.
Die drei Schwerpunkte der Inszenierung sind:

- Traum/Fragment: Die Musik, der Ort, die Videoarbeit sowie der Text sind Fragmente eines Grösseren, es entsteht ein Komplex an Verschränkungen und Bezügen die für den Rezipienten nicht mehr in ihrer Totalität übersehbar, überhör und überschaubar sind (Abundanz). Genau wie der Traum entzieht sich die entstehende Komplexität einem rationalen Denken.

- Das Hören des „Anderen": Das sich die Aufführung in letzter Konsequenz dem rationalen Denken entzieht, ermöglicht das Erfahrbar-Machen des „Anderen". Die Konventionen und Gewohnheiten in welchen sich das rationale Denken bewegt, gilt es zu durchbrechen. Die Stille stellt die Projektionsfläche des „Anderen" dar, als unbesetzbares Moment wirkt sie als Motor der im Jetzt utopisch erscheinenden Zukunft.

- Utopische Zukunft: Text, Musik und Video zeichnen sich allesamt durch diskontinuierliche Zeitgestaltung aus. Der Text zerstört historische Chronologie, die Musik lässt

> nicht Zeitgleiches aus vergangenen Stücken simultan ablaufen, das Video verzerrt die Zeit auf visueller Ebene. So wird Vergangenes zu Gegenwärtigem, der Blick öffnet sich in eine utopische und weit in der Ferne liegende (vielleicht bessere?) Zukunft.

Weshalb eine multimediale Art der Aufführung mit Musik, Bild und Text gewählt wurde, erklärt sich aus dem Kapitel „Grundlage" dieser Arbeit. Darin war von „Effekt" (Betroffenheit) die Rede, indem Gewohnheit durchbrochen wird. Die Hoffnung besteht, dass mit der Erweiterung der künstlerischen Gestaltungsmittel und der Aktualisierung anhand eines gegenwärtigen Themas die Kraft der Musik Nonos verstärkt wird. Im besten Fall erzeugt sie Betroffenheit.
Des Weiteren funktionieren die verschiedenen Medien ähnlich, wie dies Nono in verschiedenen Produktionen, z.B. *Intolleranza* mit Emilio Vedova, pflegte: Sie stellen alle verschiedene Ebenen dar, laufen autonom ab (keine plakative, gegenseitige Kommentierung) und entwickeln ihre je eigene Expressivität, trotzdem bilden sie durch gemeinsame ästhetische Kriterien ein Ganzes.

> „Natürlich geben diese neuen Möglichkeiten den Anstoss zu neuen Konzepten. Dies geschieht auch heute, besonders im Zusammenhang mit den elektronischen Mitteln."[227] – Luigi Nono

Damit ist die theoretische Planung des Projekts abgeschlossen, die praktische Umsetzung wird mittels Dokumentation festgehalten.

[227] Stenzl (Hg.) 1975: 149.

4. Bibliographie

4.1. Literatur

Albath, Maike [2]2010: Der Geist von Turin. Pavese, Ginzburg, Einaudi und die Wiedergeburt Italiens nach 1943. Berlin: Berenberg.

Benjamin, Walter [3]2013 (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin: Suhrkamp.

Benjamin, Walter 1977 (1955): Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkam

Cacciari, Massimo 1986: Zeit ohne Kronos. Essays. Klagenfurt: Ritter.

Drees, Stefan 1998: Architektur und Fragment: Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: Pfau.

Esterbauer, Erik 2011: Eine Zone des Klangs und der Stille. Luigi Nonos Orchesterstück 2°) No hay caminos, hay que caminar… Andrej Tarkowskij. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Flammer, Ernst H. 1981: Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem. Dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze (Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen Band 65). Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.

Häusler, Josef (Hg.) 1996: Helmut Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung / Schriften 1966-1955. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Henius, Carla, Luigi Nono und Jürg Stenzl 1995: Carla Carissima. Briefe, Tagebücher, Notizen / mit einem Nachwort und Materialien von Jürg Stenzl. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Huber, Niclaus A., Heinz-Klaus Metzger, Norbert Nagler, Luigi Pestalozza, Rainer Riehn, Dieter Schnebel, Friedrich Spangemacher, Jürg Stenzl, Herbert Stuppner 1981: Musik-Konzepte 20. Luigi Nono. In: Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hg.): Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. München: edition text+kritik.

Kramer, Sven 2003: Walter Benjamin. Zur Einführung. Hamburg: Junius.

Lopez, José Manuel und Gustav Siebenmann (Hg.) 2003 (1985): Spanische Lyrik des 20. Jahrhunderts. *Spanisch/Deutsch*. Ditzingen: Reclam.

Löser, Christof 1995: Luigi Nono. „Hay que caminar“ soñando (1989) per 2 Violini. Analytische Untersuchungen. Nicht verlegte wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der Künstlerischen Prüfung für das Lehramt an Gymnasien, Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Preisgau. Privat zur Verfügung gestellt.

Nanni, Matteo und Rainer Schmusch (Hg.) 2004: Incontri. Luigi Nono im Gespräch mit Enzo Restagno Berlin, März 1987. Hofheim: Wolke (Orig.: Restagno, Enzo (Hg.) 1987: Nono – Autori vari. In: *Un'autobiografia dell'autore racconta da Enzo Restagno*. Turin: EDT.).

Nono, Luigi 1983: L'erreur comme nécessité. *Schweizerische Musikzeitung* 123. Jahrgang (5. Heft): 270f (auf Seite 269 befindet sich zudem eine Einführung von Philippe Albéra).

Röller, Nils (Hg.) 1995: Migranten. Edmond Jabès, Luigi Nono, Massimo Cacciari. Berlin: Merve.

Schäfer, Thomas (Hg.) 1999: Luigi Nono: Aufbruch in Grenzbereiche. Saarbrücken: Pfau.

Spangemacher, Friedrich 2006 (1983): Dialektischer Kontrapunkt. Die elektronischen Kompositionen Luigi Nonos zwischen 1964 und 1971. Saarbrücken: Pfau.

Stenzl, Jürg (Hg.) 1975: Luigi Nono. Texte und Studien zu seiner Musik. Zürich: Atlantis.

Stenzl, Jürg 1991: Traum und Musik, in: Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hg.): Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten. München: edition text+kritik.

Stenzl, Jürg 1998: Luigi Nono. Dargestellt von Jürg Stenzl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

4.2. Noten und Partituren

Nono, Luigi [Nachdruck]2006 (1989): „Hay que caminar“ soñando. Per 2 violini. Mailand: Ricordi.

Nono, Luigi 1988: Lontananza Nostalgica Utopica Futura. Madrigale per Più 'Caminantes' Con Gidon Kremer. Vl. Solo, 8 Nastri Magnetici. Versione Koe 232. Mailand : Ricordi.

4.3. CD-Einspielungen

Alberman, David und Irvine Arditti (Arditti Quartett) 2003: Luigi Nono. Fragmente, hay que caminar. Paris: Naïve Montaigne.

Becker, Joanna und Clemens Merkel 2001: Nono Frey. Haan: Edition Wandelweiser.

Bräutigam, Andreas und Stephan Kalbe (Ensemble UnitedBerlin) 1998: Luigi Nono. Polifonica – Monodia – Ritmica / Canti per 13 / Canciones a Guiomar / „Hay que caminar“ soñando. Mainz: Wergo.

Grindenko, Tatjana und Gidon Kremer 1992: Nono. La lontananza nostalgica utopica futura. Hamburg: Deutsche Grammophon.

4.4. Video

Erhardt, Bettina 2001 : A Trail on the Water. München : bce.

5. Anhang

a) Noten „Hay que caminar“ sognando
b) Bsp. Printscreens Viedoarbeit
c) Bsp. Text
d) Skizze Kirchenraum

a)

Luigi Nono

„Hay que caminar“ sognando

(1989)

Für 2 Violinen

Tatiana [Grindenko] und Gidon [Kremer] gewidmet

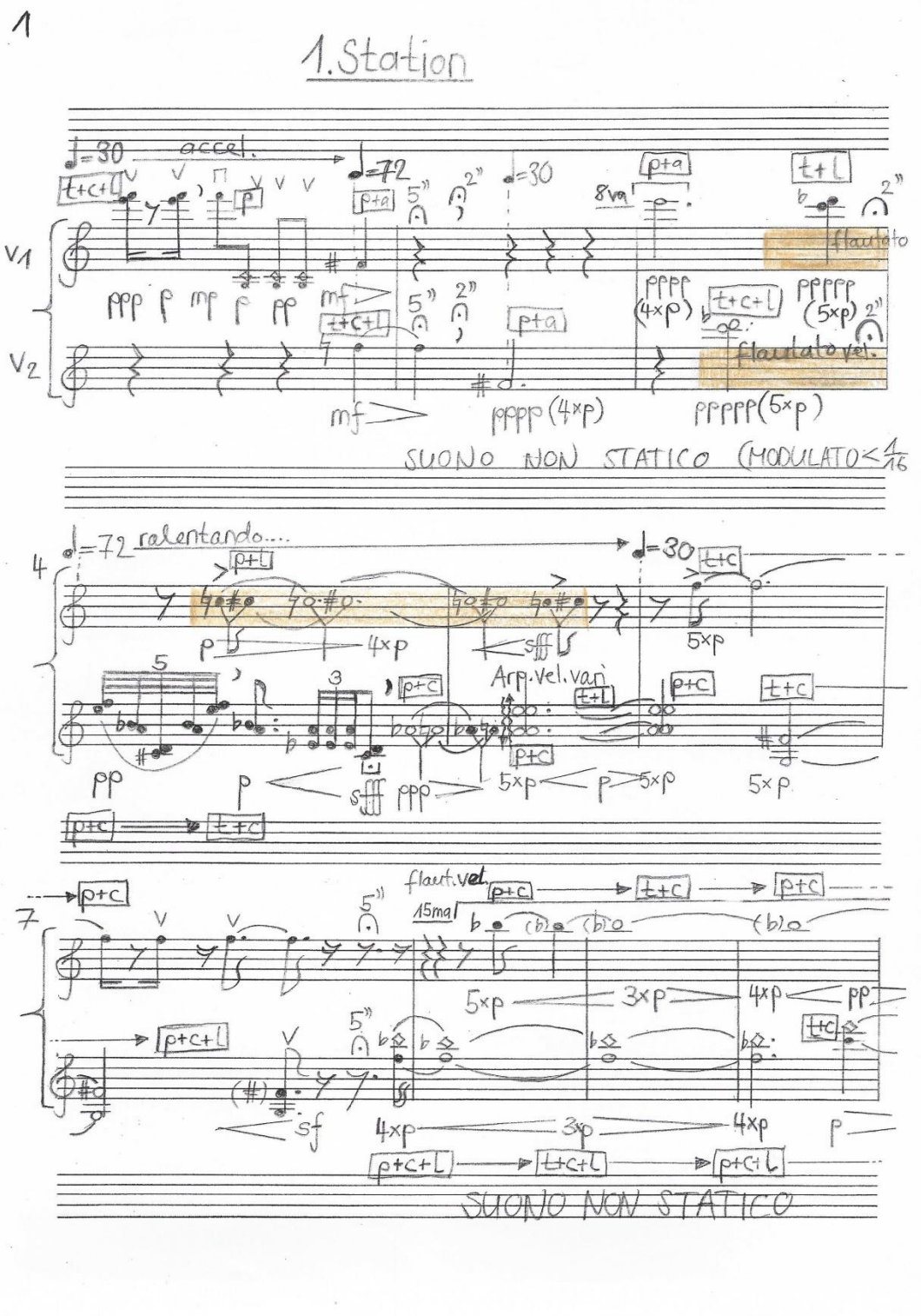
Ab- und Reinschrift des Faksimiles des Manuskripts (KOE 20A, 1989, Milano: Ricordi) und anhand des kritischen Berichts von Stefan Drees[1] überarbeitet.

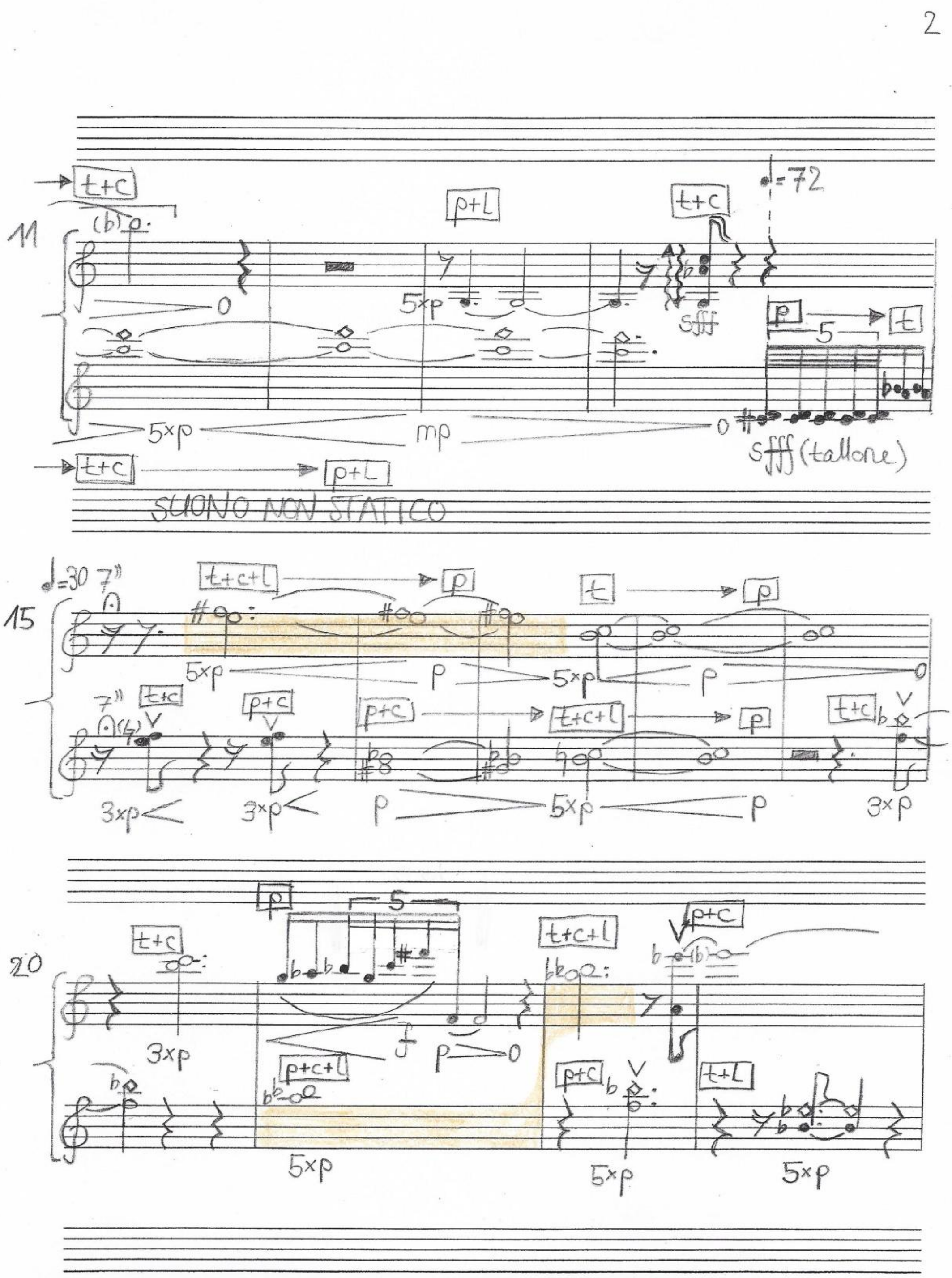
Editiert von Lukas Züblin.

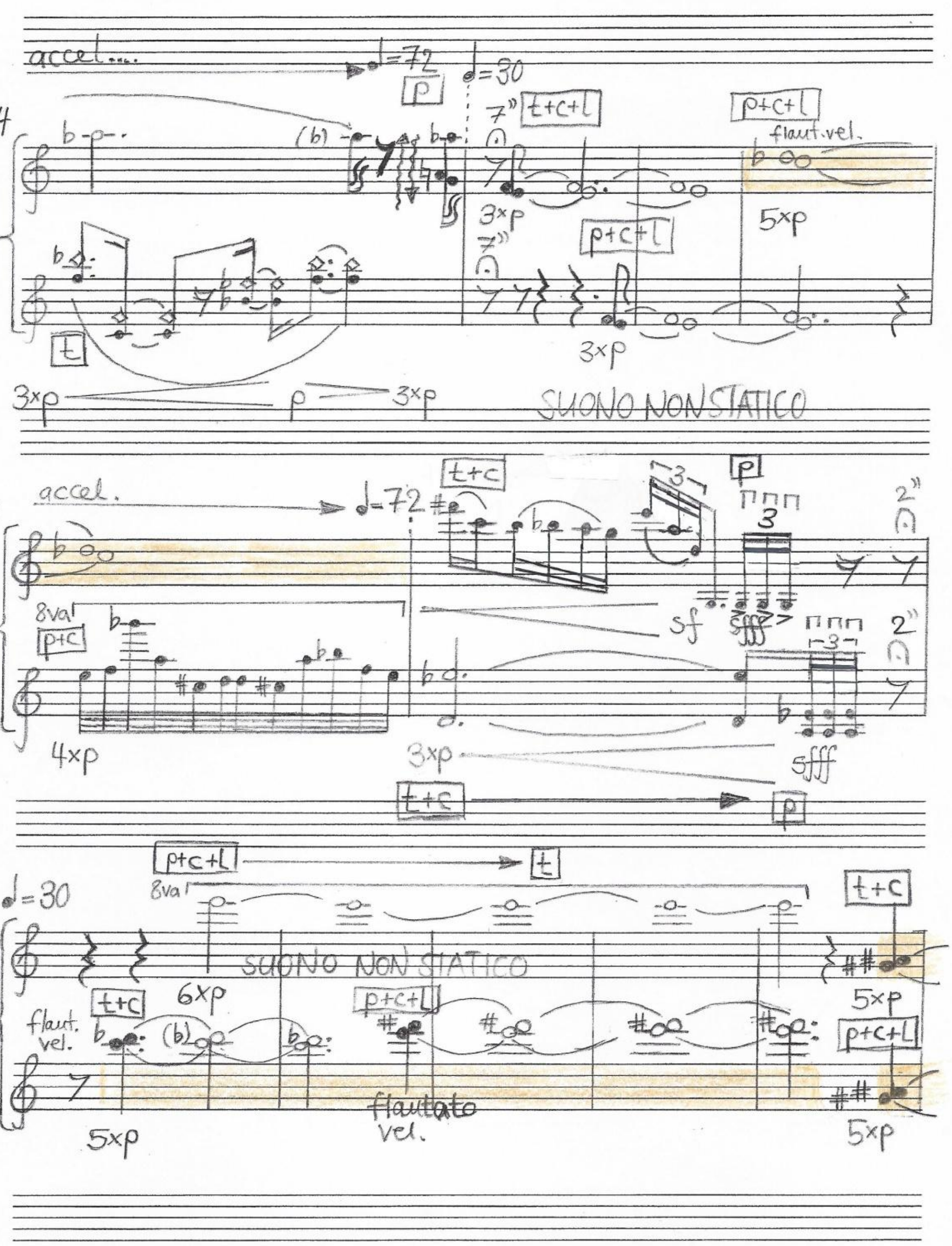
[1] Vgl. Drees, Stefan 1998: Architektur und Fragment: Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: Pfau. 254 ff.
Stefan Drees erarbeitet einen umfänglichen Bericht anhand verschiedenster Vorschläge von Christof Löser, David Alberman, etc. und vergleicht diese mit den Aufnahmen von Kremer/Grindenko und Arditti/Alberman.

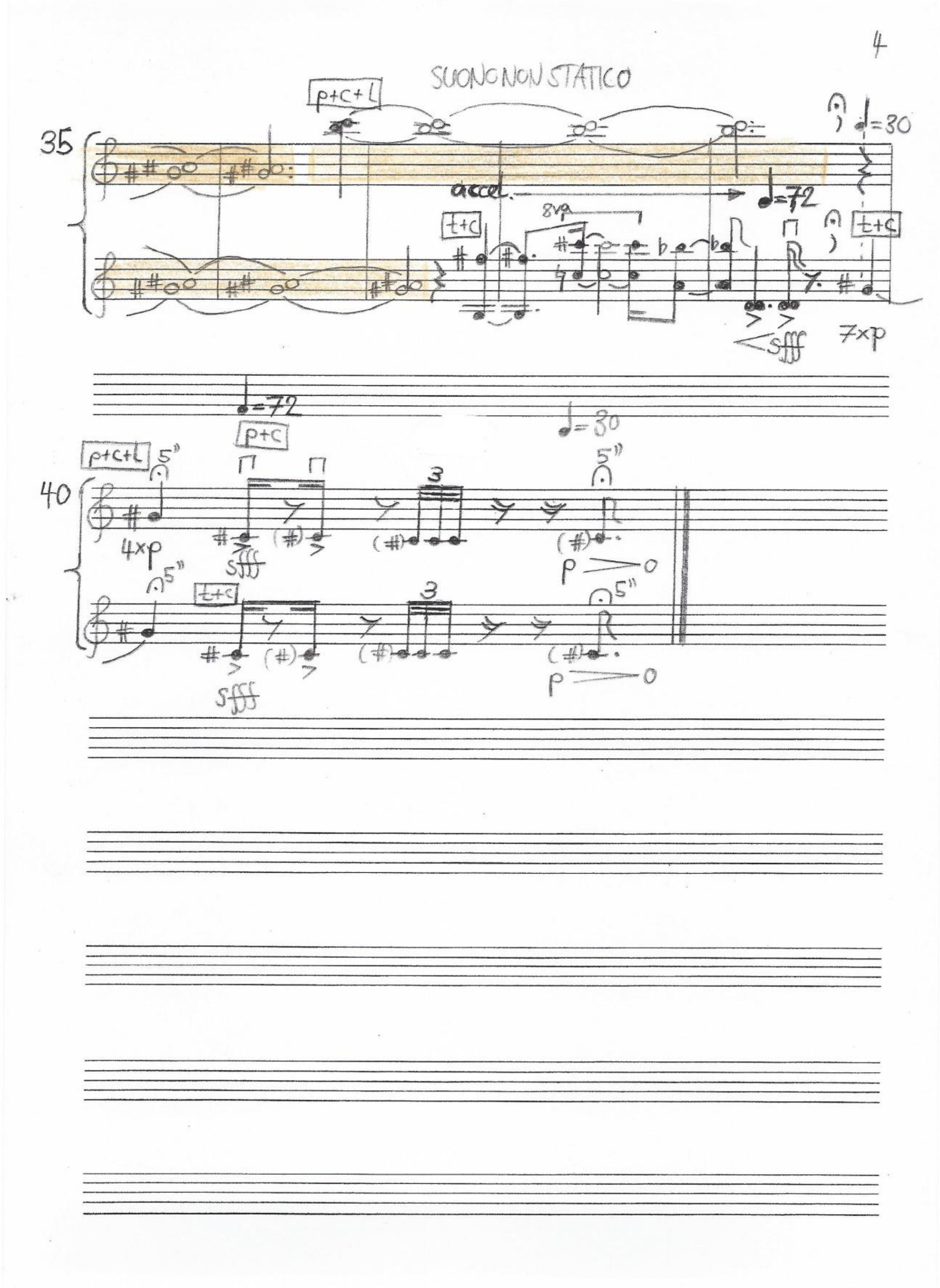
Anmerkungen zum Notentext (für Aufführungsanweisungen vgl. Einführung des Ricordi Notentextes):

- Die Töne niemals statisch, sondern immer weniger als 1/16 Ton moduliert halten.
- Die mit Farbe versehenen Abschnitte sind aus der enigmatischen Tonleiter von Verdi: Wenn nicht anders vermerkt mit wenig Vibrato hervorrheben.
- Die Tempoangaben wurden von Nono mit „ca." ergänzt, dies wurde im vorliegenden Notentext der Übersichtlichkeit willen weggelassen, gilt jedoch weiterhin.
- Bogen-Spielanweisungen sind allesamt mit Buchstaben-Kürzel in Rechtecken vermerkt: c=crini (normales Streichen mit dem Bogenhaar), a=arco (mit a und c wird das selbe gemeint, jedoch zu Beginn des Stückes nicht einheitlich gehandhabt und so beide Ausdrücke verwendet), t=tasto (Griffbrett), p=ponte (Steg), l=legno (mit dem Bogenholz gespielt).
- Das gewellte Pfeilpaar verlangt ein schnelles Arpeggieren des Akkordes.
- Flautato velucissimo (gekürzt= flaut. vel.) verlangt einen schnellen Bogen ohne Druck.


1
1.Station
accel.
rallentando....
flautato
flautato vel.
Arp.vel.vari
flaut.vel
SUONO NON STATICO (MODULATO<1/16
SUONO NON STATICO

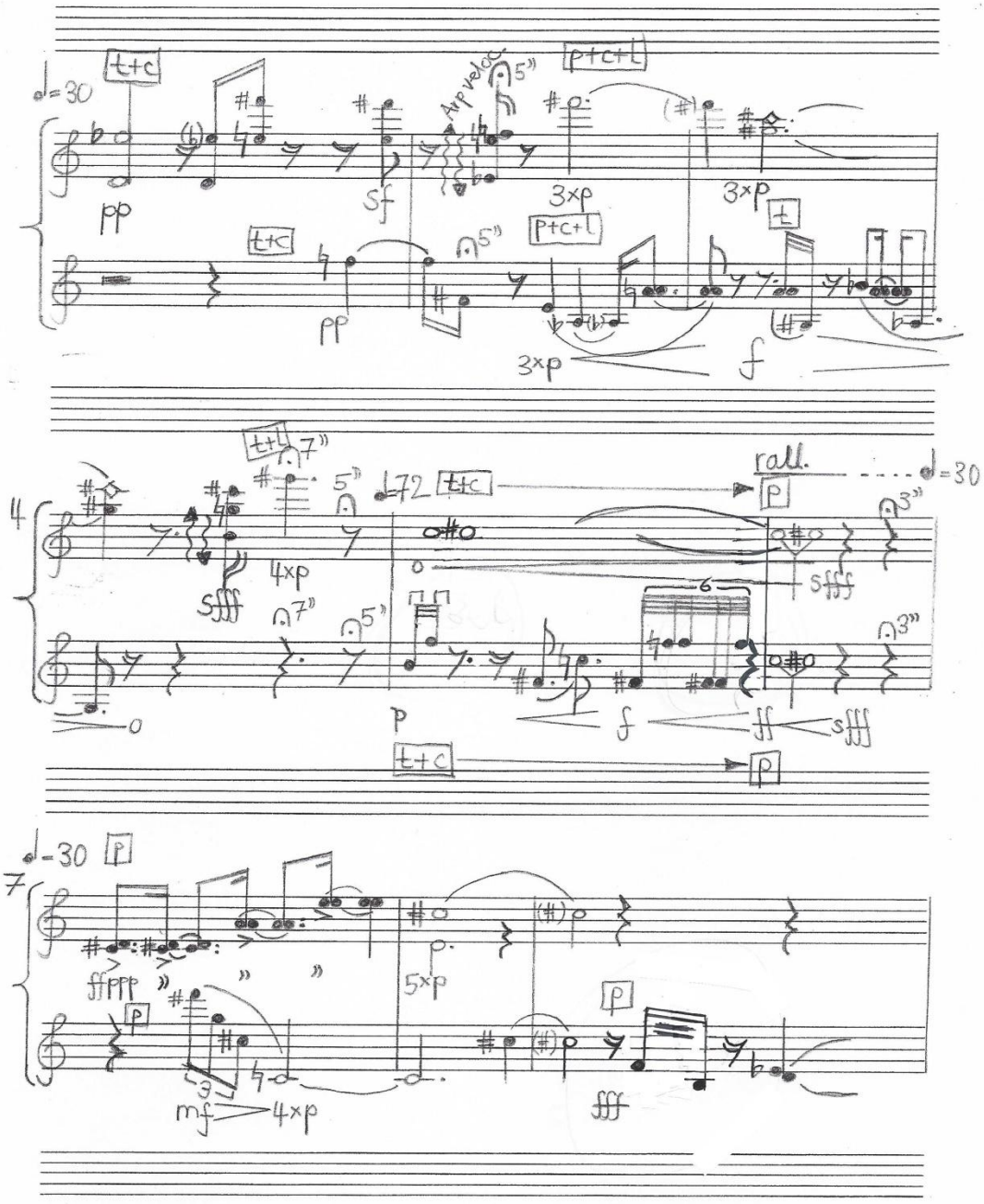

2
11
t+c
p+L
t+c
♩=72
5×p
sfff
p
t
5×p
mp
sfff (tallone)
t+c
p+L
SUONO NON STATICO
15
♩=30 7"
t+c+l
p
t
p
5×p
p
5×p
p
7"
t+c
p+c
p+c
t+c+l
p
t+c
3×p
3×p
p
5×p
p
3×p
20
p
5
t+c
t+c+l
p+c
3×p
f
p
p+c+l
p+c
t+L
5×p
5×p
5×p


accel....
p
t+c+l
p+c+l
flaut.vel.
3×p
5×p
t
SUONO NON STATICO
accel.
t+c
8va
p+c
4×p
sf
sfff
2"
t+c
p+c+l
8va
6×p
flaut.
vel.
flautato
vel.
5×p

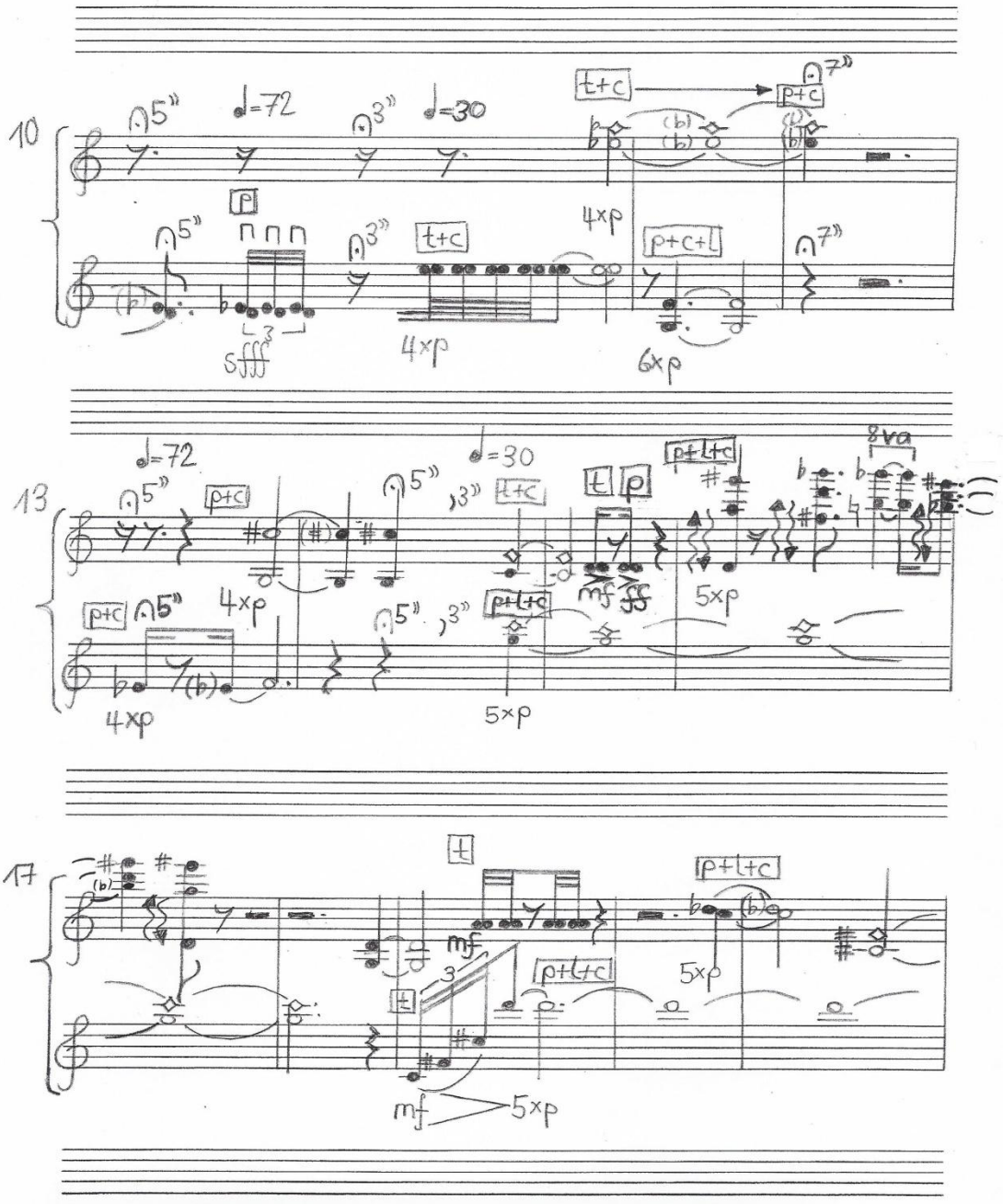

4
SUONO NON STATICO
p+c+L
35
accel.
♩=72
♩=30
8va
t+c
<sfff
7xp
40
p+c+L
4xp
p+c
sfff
t+c
5"
p — o

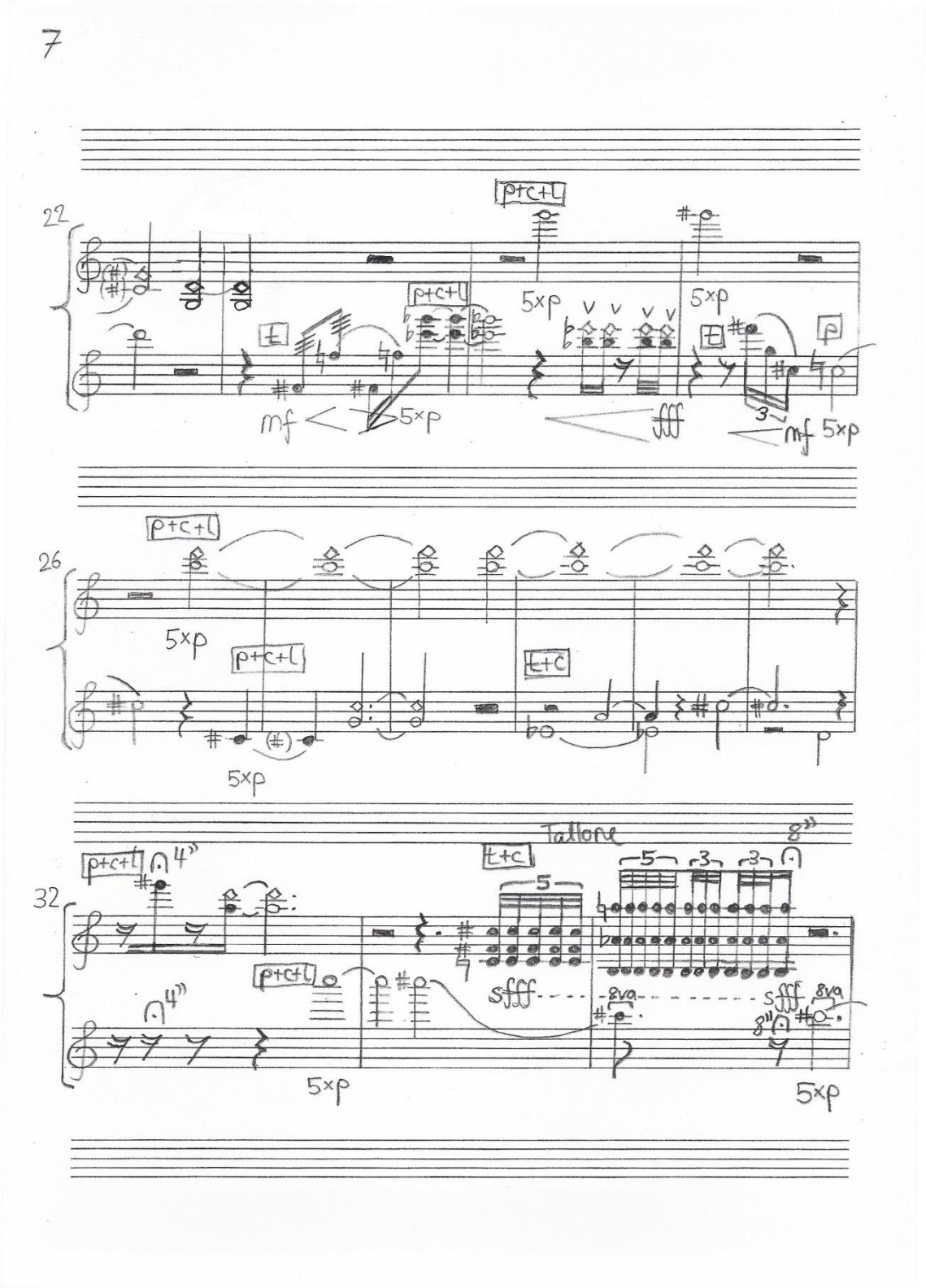
5

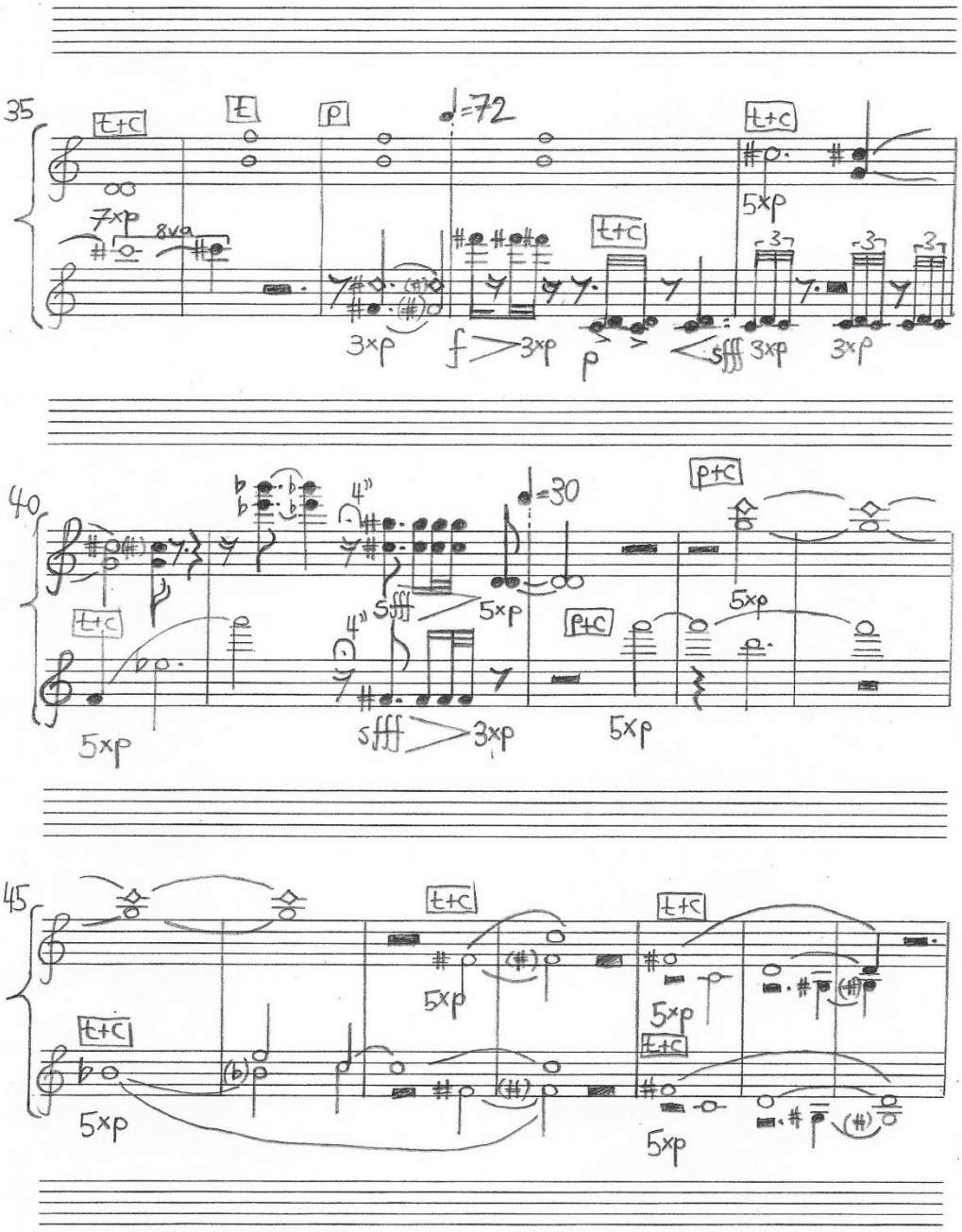
2. Station



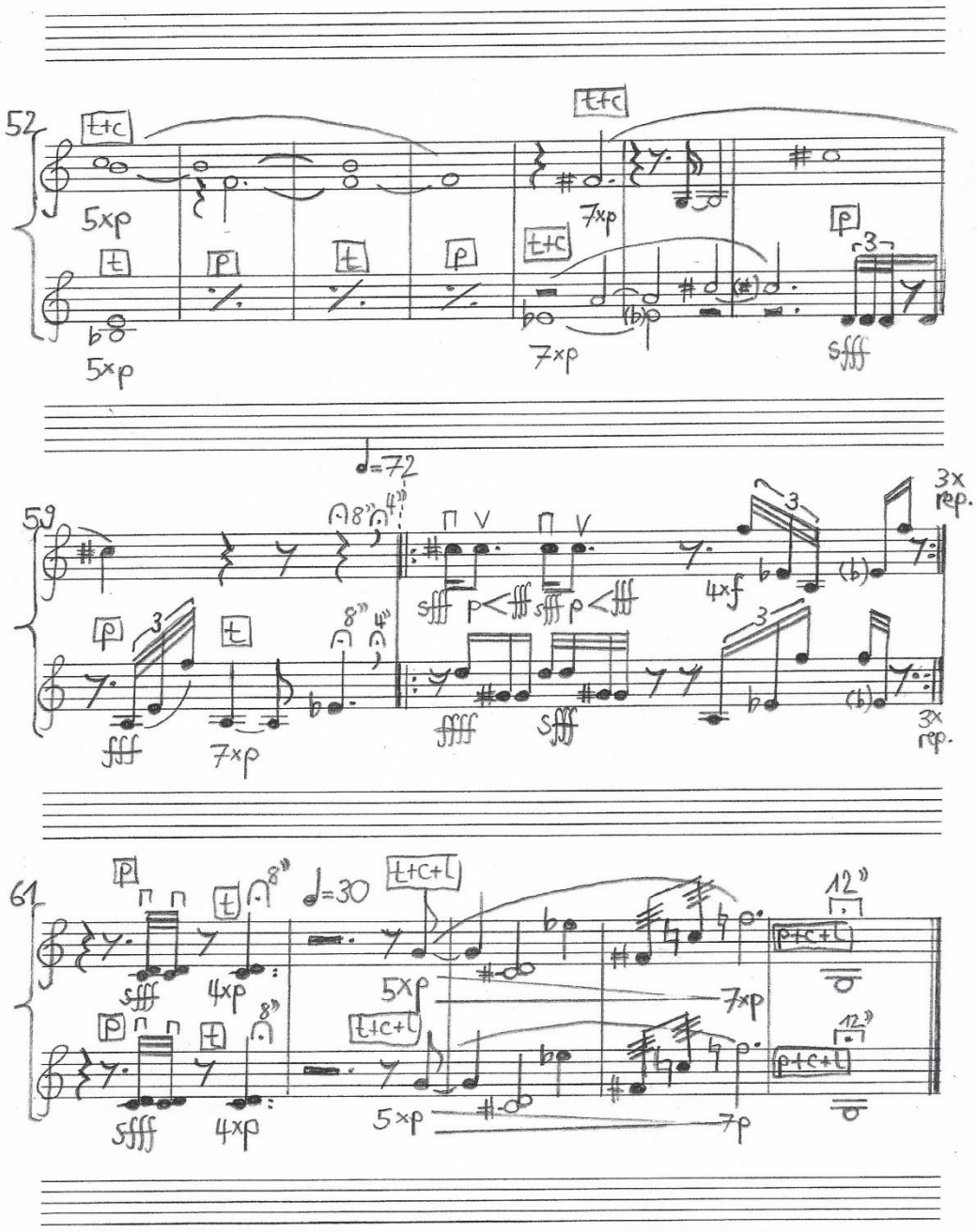
♩=30
t+c
pp
sf
Arp veloc.
p+c+l
3×p
t
f
4
t+l
sfff
4×p
♩=72
rall.
p
ff
7
ffppp
5×p
mf
fff


10
13
17
4xp
5xp
6xp
8va

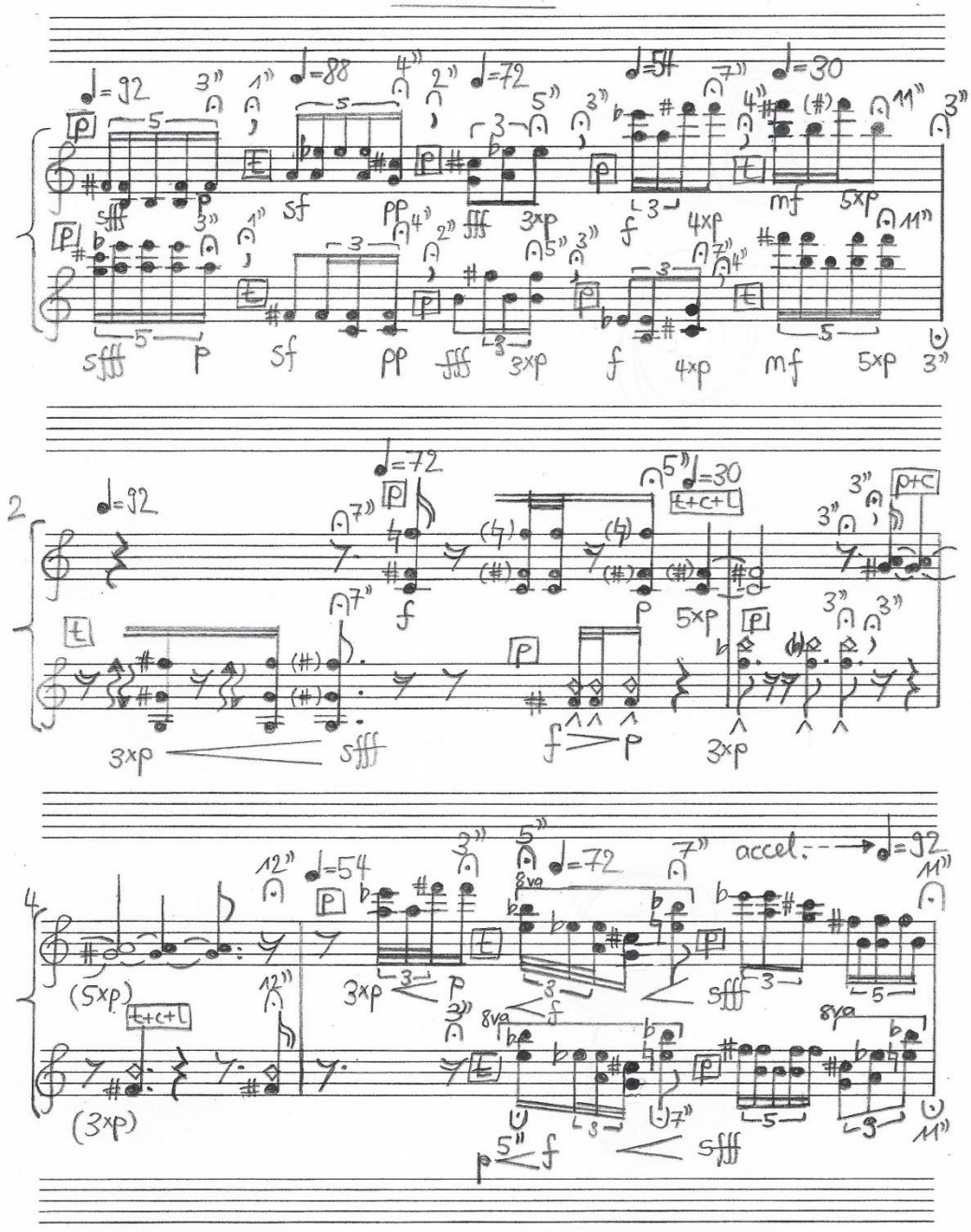

7
22
p+c+l
5xp
t
mf
5xp
fff
mf 5xp
26
p+c+l
5xp
t+c
32
Tallone
8"
4"
sfff
8va
5xp


35
t+c
t
p
♩=72
t+c
7xp
8va
5xp
t+c
3xp
f
3xp
p
sfff 3xp
3xp
40
♩=30
p+c
4"
sfff
5xp
5xp
t+c
p+c
5xp
5xp
sfff
3xp
5xp
45
t+c
t+c
5xp
5xp
t+c
t+c
5xp
5xp

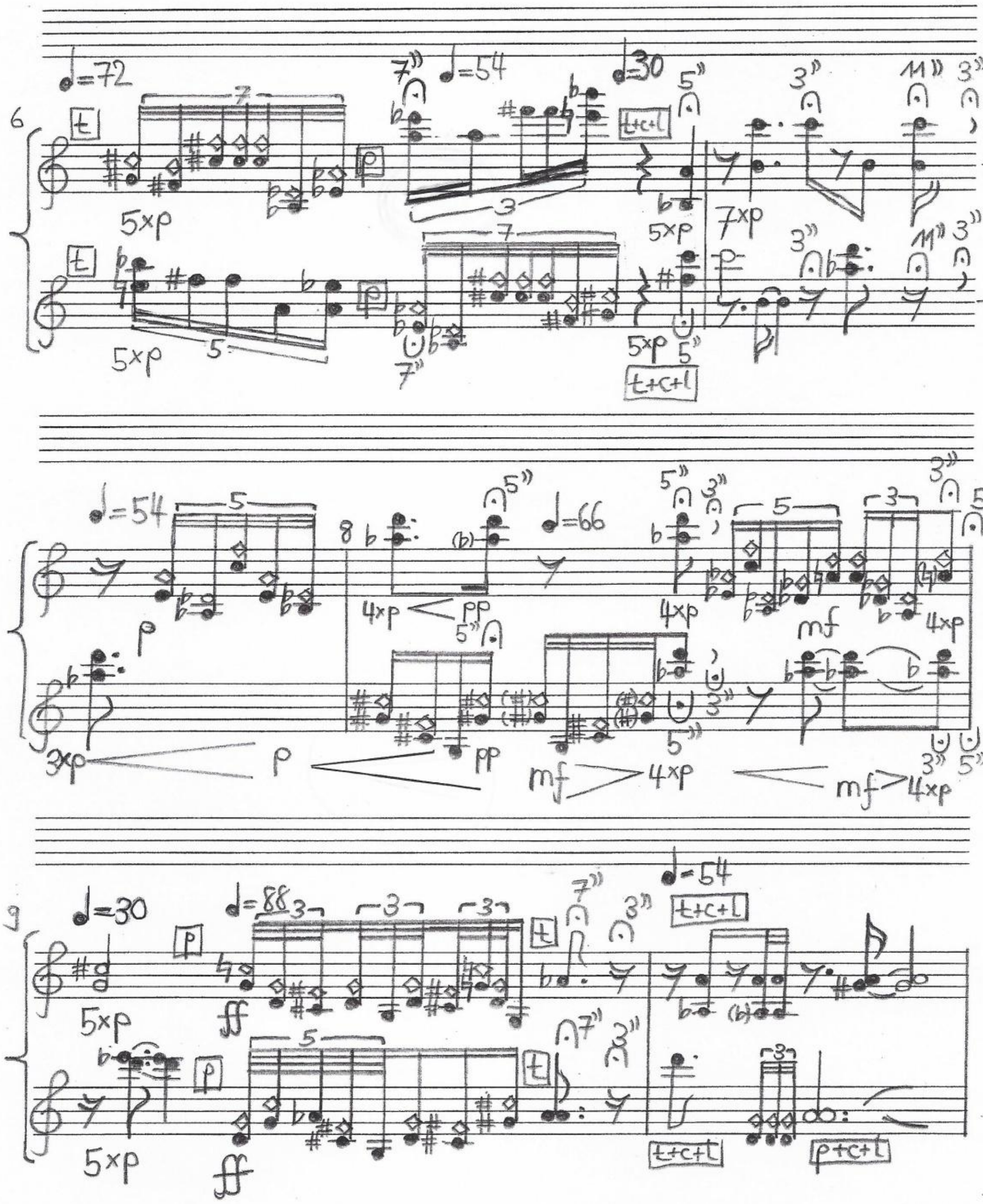
9

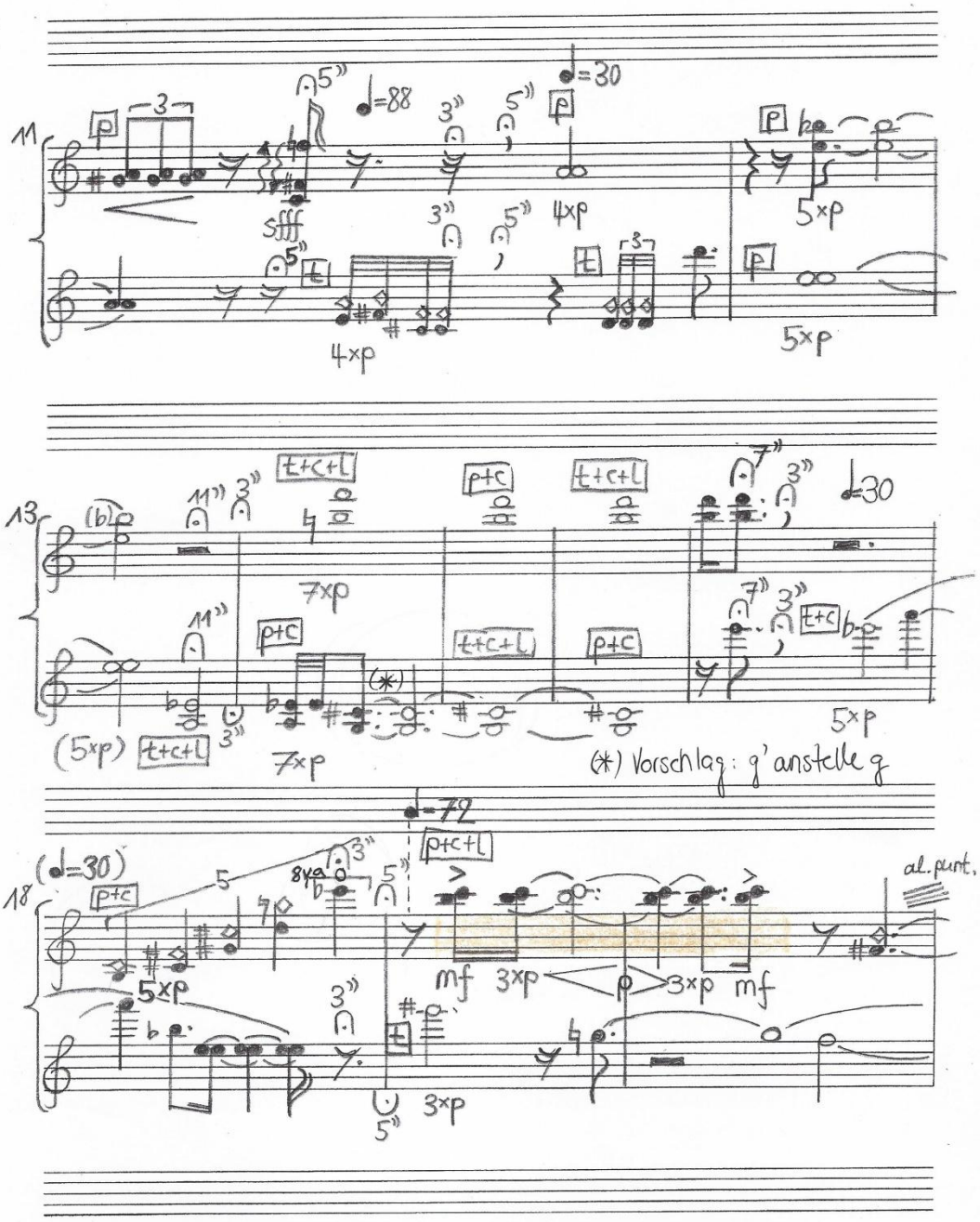


3. Station

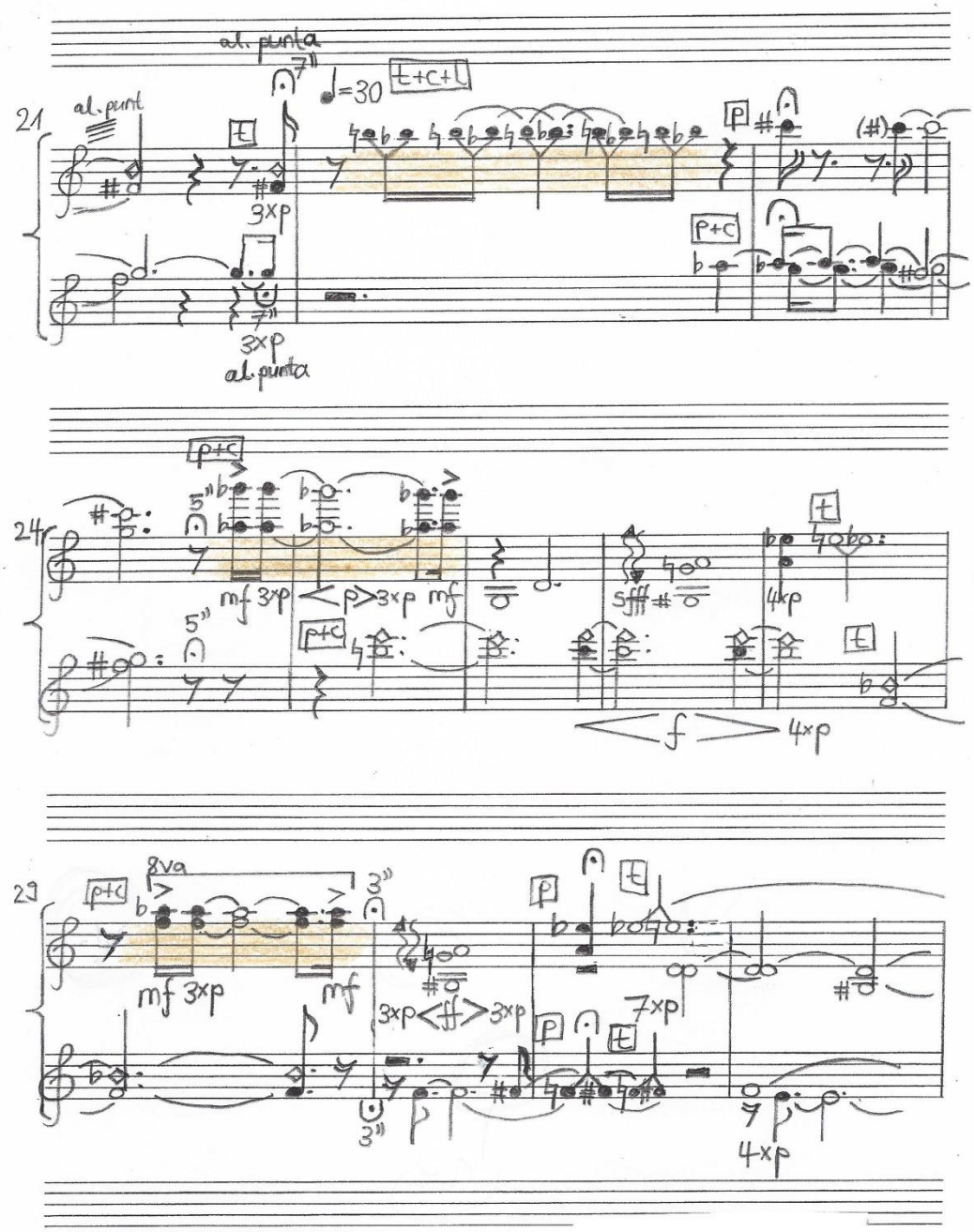

♩=92
♩=88
♩=72
♩=54
♩=30
sfff
p
sf
pp
fff
3xp
f
4xp
mf
5xp
2
♩=92
♩=72
♩=30
t+c+l
p+c
3xp
sfff
f
p
5xp
4
♩=54
♩=72
accel.
♩=92
(5xp)
(3xp)
8va
sfff

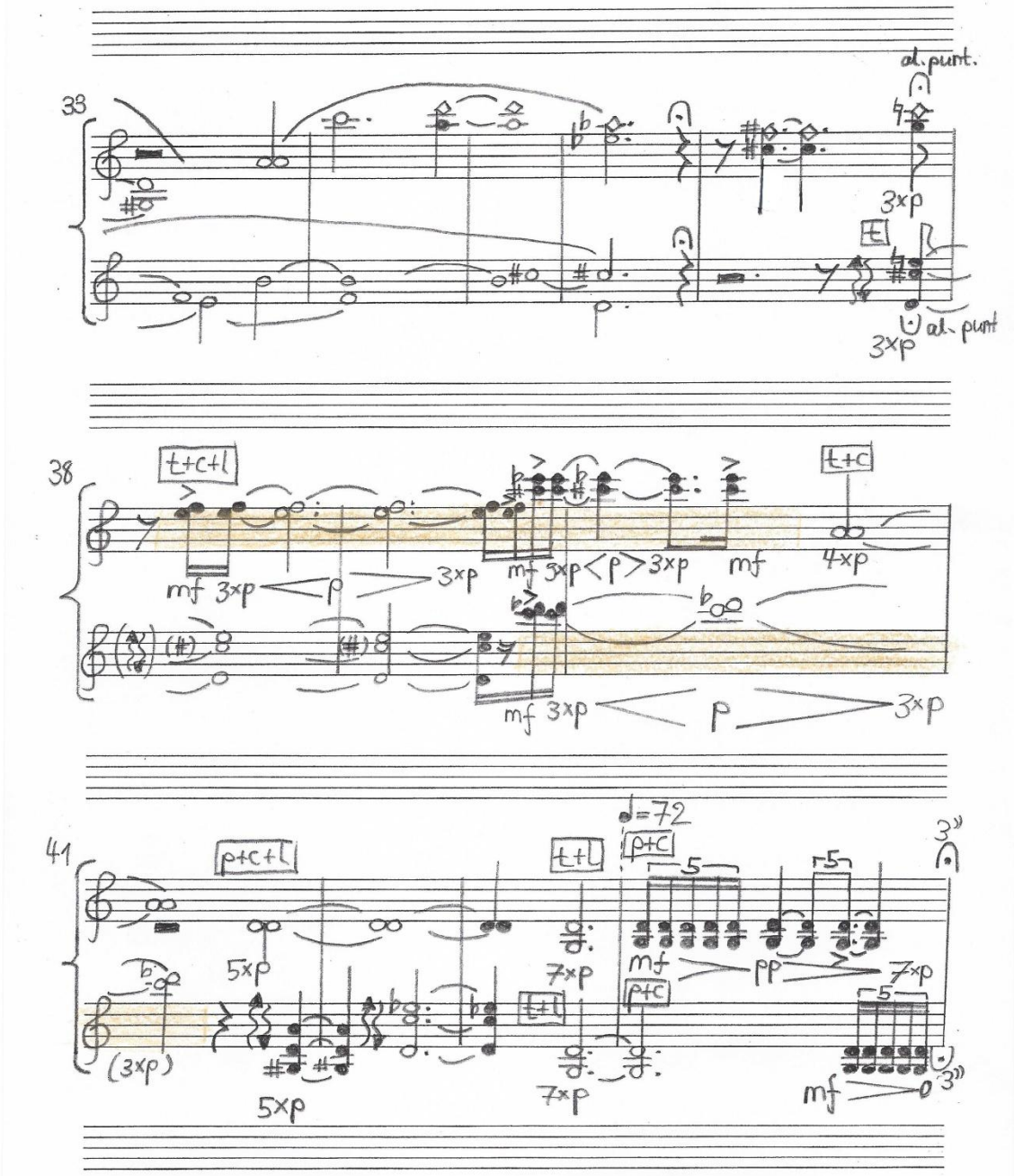
11



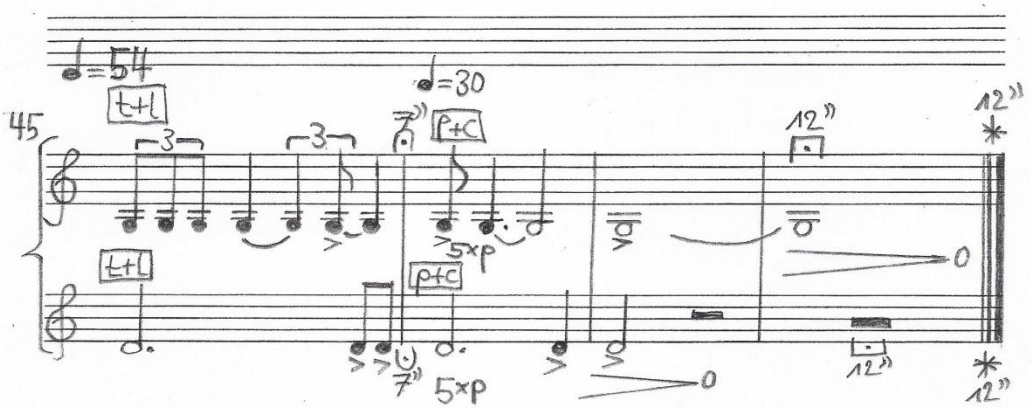

11
13
18
sfff
4xp
5xp
7xp
(5xp)
(*) Vorschlag: g' anstelle g
al. punt.
mf
3xp
p
3xp
mf
3xp

13


al. punta
7"
♩=30
T+C+L
21
al. punt
T
3xp
P
P+C
7"
3xp
al. punta
P+C
5"
mf 3xp
p 3xp
mf
24
5"
P+C
5fff
4xp
T
f
4xp
8va
P+C
3"
mf 3xp
mf
3xp
3xp
P
T
7xp
29
3"
4xp


ad. punt.
33
3xp
3xp
ad. punt
38
t+c+l
mf 3xp
p
3xp
mf 3xp
<p>3xp
mf
t+c
4xp
mf 3xp
p
3xp
41
p+c+l
5xp
(3xp)
5xp
t+l
7xp
7xp
t+l
♩=72
p+c
mf
pp
p+c
7xp
3"
mf
3"

15



* Tenere l'arco fermo sulla corda

b)

c)

Teil 1

Neben Europa gibt es für mich nichts mehr. Ich bin dauernd auf Reisen. Mit den Gedanken oder mit dem Motorrad. Gehen, frische Luft, atmen, anders sehen, fertig, Schluss. Wanderer: Man ist dermassen eingespuhrt, dass man nur in der Spur läuft. Neue Welten entdecken, das ist gar nicht wichtig. Es spielt keine Rolle, wo man fährt. Das Gefühl der Freiheit des Daseins. Deine Spuren sind der Weg Sie müssen realistisch sein, unterstützend und nicht fordernd. Ich bin ein sensibler Mensch geworden, ich kann empathisch auf andere zugehen. Ich kann sehr differenziert sein, auch gegenüber anderen Menschen. Ich hoffe, dass ich das durchstehen kann. Ich stellte Bilder aus, der Direktor der Klinik kaufte zwölf davon. Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heisst. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt.

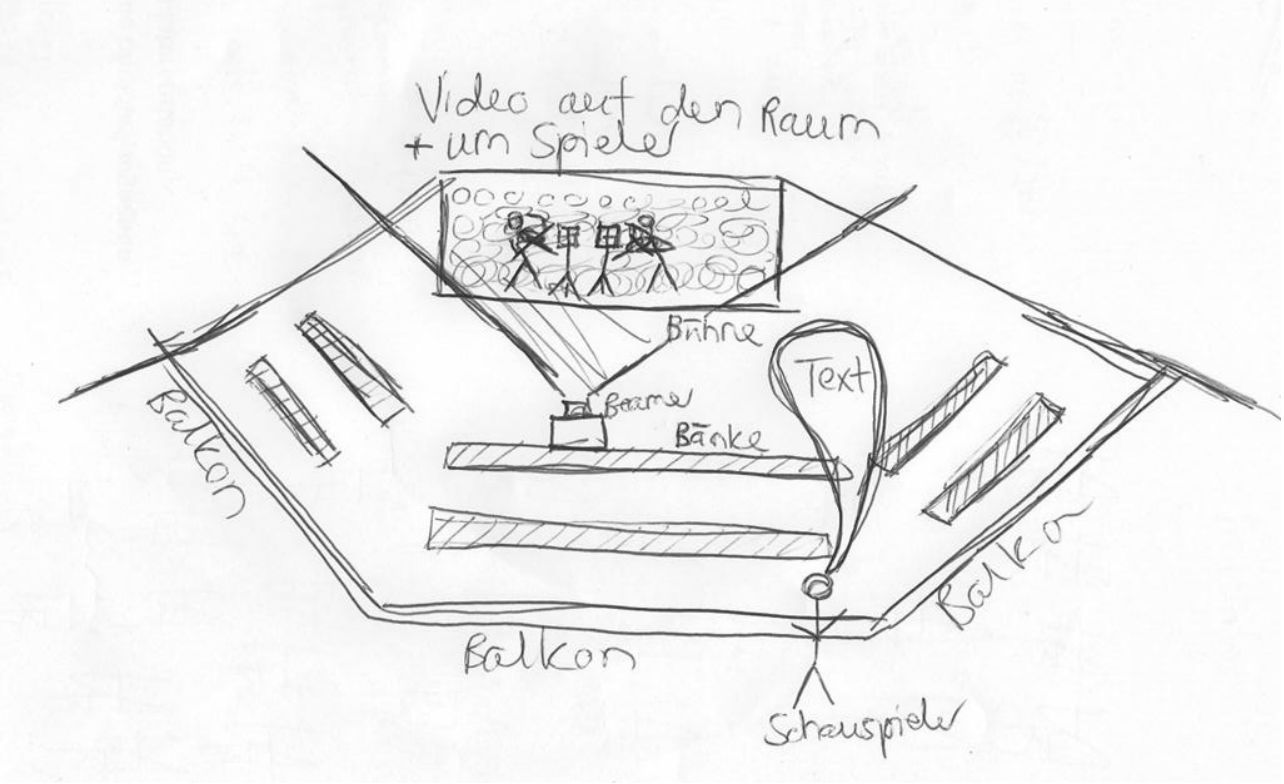
Ich war absolut frei bis zur Gerichtsverhandlung – dann kam ich in die geschlossene Abteilung. Seit zwei Wochen nicht gegessen. Einen alten Mann im Traum treffend, der eine Geschichte erzählte. Er erzählte, dass ihm jemand eine Geschichte erzählte, die er nicht verstanden hat, da war er ganz durcheinander. Dann stand bei mir einfach ganz gross das Wort ‚konfus' im Raum – dann war der Traum fertig. Ich habe Verständnis für das Unverständnis.

Wanderer, es gibt keinen Weg. Es kommt aus dem Nichts. Ich konnte mir von aussen die ganze Situation ansehen, ich war raumlos. Ich konnte mir nicht vorstellen, zurück in den Körper zu gehen. Ich wusste, es gibt mich trotzdem, auch wenn der Körper da leblos am Boden lag. Ich hatte keine Beziehung zum Körper mehr.

Gibt es einen Grund, gibt es keinen Grund? Gegen oben bleibt die Situation offen. Ich gehe spazieren, ich spiele Klavier, ich habe zwei Katzen. Ich habe resigniert. Liebe kann man nicht sagen. Ich war zweimal verheiratet, habe zwei Stieftöchter, komme mit allen super gut aus. Sonst nichts. Selber habe ich keine Kinder, bewusst nicht. Ein Bild meiner Mutter habe ich nicht. Ich wünschte mir eine Mutter, die mich beschützt hätte, die mich nicht immer fertig gemacht hat. Ich war nie wütend auf sie, dass sie mit mir nicht hatte Leben können.

Mit drei Jahren bekam ich Pflegeeltern auf dem Papier. Der Körper hat rebelliert. Eigentlich bin ich dankbar, ist das passiert. Ich schrie jedes Mal, ich war immer gefährdet. Wenn man erkennt, wo die eigene Seele blutet, dann findet man auch einen Weg, diese zu heilen. Weg entsteht im Gehen.

d)


Video auf den Raum
+ um Spieler
Bühne
Text
Balkon
Bänke
Balkon
Balkon
Schauspieler

Dokumentation

1. Projektverlauf

1.1. HS 2014 - September

Beginn des Herbstsemesters 2014 am 15. September. Eine Woche vor dem offiziellen Start des Semesters wiederholter Besuch des Z-Moduls (einwöchiges interdisziplinäres Themenmodul) „Das Unbehagen in der Kunst. Ästhetik des Unbehagens“ bei Herr Dr. Roberto Nigro, einige wichtige Einflüsse von theoretischer Seite (auch aus den Modulen der vorigen Semestern) bezüglich der Themenwahl des Bachelor Projekts sind Herrn Nigro zu verdanken: Entstehung eines Interessens am Politischen in der Kunst und an einer politischen Ästhetik.
Luigi Nono als potentiell zu behandelnder Komponist wird so eine erste Option in der Themenfindung, welche im Hinblick auf die Bachelorprojekt-Informationsveranstaltung anläuft. Interesse an der Einordnung eines kompositorischen Denkens/einer kompositorischen Methode in einen historischen Kontext. Dieser Denkansatz ist in der Vorbereitung zur im Herbstsemester 2014 gebuchten Vorlesungsreihe von Herr Prof. Dr. Dieter Mersch „Überblicksvorlesung: Philosophie und Ästhetik“ entstanden und im Verlauf der Besuche der Veranstaltung wesentlich weiterentwickelt worden.

1.2. Oktober

Am 2. Oktober findet die Bachelorprojekt-Informationsveranstaltung statt. Zu dieser Zeit steht Luigi Nono als übergeordnetes Thema bereits fest.
Erste Unterbreitung des Themas bei der Hauptfachdozierenden Frau Prof. Mariann Häberli, welche das Projektthema absegnet und den Kontakt zum renommierten Musikwissenschaftler und Luigi Nono Experten Herr Prof. Dr. Jürg Stenzl vermittelt.
Mitte Oktober entsteht durch regen E-Mailverkehr mit Herrn Stenzl eine erste konkrete Idee in Ansehung des praktischen Teiles des Projektes: das letzte Werk von Nono, *„hay que caminar“ soñando* (urspr.: sognando) für zwei Violinen soll zur Aufführung gebracht werden. Zuvor wurde unter anderen Stücken zum Beispiel *la lontananza nostalgica utopica futura* aus diversen Gründen ausgeschlossen.[228]

[228] Anm.: die Probewoche (Woche 42) zum Orchesterprojekt „Petruschka“ mit Konzerten am 18. Oktober in Genf und am 22. Oktober in Zürich verkürzte die Arbeitsphasen im Oktober wesentlich.

1.3. November

Abgabe der Projektskizze am 5. November mit dem Titel *Luigi Nonos „Hay que caminar" sognando, von Theorie zur Interpretation*. Das Ziel soll die Aufführung und Inszenierung des Stücks aufgrund einer theoretischen Arbeit sein (siehe Projektskizze im Anhang).

Sammeln und Erstellen eines Wissenskatalogs für die theoretische Einarbeitung in folgende Themengebiete (Hier aufgeführt sind die schlussendlich nicht direkt für die Arbeit verwendeten Bücher. Sie wurden allesamt bearbeitet jedoch wurde aus ihnen im Rahmen der Arbeit nicht zitiert, sie sind somit nicht in der Bibliographie aufgeführt. Für die vollständige Liste, vgl. Bibliographie):

- Italien, Faschismus:
  Altgeld, Wolfgang (Hg.) 2002: Kleine italienische Geschichte. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

  Jansen, Christian 2007: Italien seit 1945. In: Mergel, Thomas und Martin Schulze Wessel (Hg.): Europäische Zeitgeschichte. Band 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht UTB.

- Prägende theoretische Einflüsse auf Luigi Nono:
  Barfuss, Thomas und Peter Jehle 2014: Antonio Gramsci. Zur Einführung. Hamburg Junius.

- Politische Musik

- Studien, Texte, Gespräche, etc. mit und über Luigi Nono:
  Stenzl, Jürg 1998b: Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus – Resistenza – Republik. Laaber: Laaber-Verlag.

19. November, Besprechung der Projekt-Skizze mit Herr Prof. Ranko Markovic. Bestätigung/Bewilligung des Themas und der Projektidee.

Besorgung der Partitur (Faksimile des Original-Manuskripts) und erste auditive, sowie visuelle Einarbeitung anhand verschiedener Aufnahmen (Vgl. Bibliographie)

Gegen Ende November, Unterbruch des Email-Kontaktes mit Herr Stenzl, obwohl Zusage zur offiziellen Betreuung des Projektes bereits erfolgte.

1.4. Dezember

Geltend für den ganzen Dezember: Lektüre und Einarbeiten in den zusammengestellten Wissenskatalog.
Erstes Bachelorprojekt-Kolloquium mit Mitstudierenden am 2. Dezember – gegenseitiger Austausch von Ideen, Problemen und Bedenken zu den jeweiligen Projekten. Wichtigste Konsequenz aus der Veranstaltung: Notwendigkeit einer Reduktion der Komplexität des Politischen und Fixierung eines Schwerpunktes vor allem in Bezug auf die Inszenierung.
7. Dezember, Treffen mit Vera Mühlebach (Musik- und Kunststudentin) aufgrund des Mitwirkens am praktischen Teil des Projekts, Anfrage zur Herstellung einer Videoarbeit für die Inszenierung.
Herr Stenzl ist im Dezember per E-Mail sowie telefonisch nicht mehr zu erreichen, was zu einem Wechsel der Betreuungsperson führt – jedoch besteht die Möglichkeit weiter, zur Teilbetreuung durch Herr Stenzl. Neue Betreuungsperson ist Herr Prof. Dr. Benjamin Lang, ein erstes Treffen mit ihm findet am 9. Dezember statt. Wichtigste Diskussionspunkte sind die dringende Konkretisierung der theoretischen Ideen, ein stärkerer Fokus auf die Aussagen von *„hay que caminar" sognando* an sich. Arbeitsschritte bis zum nächsten Treffen werden besprochen, z.B. die Auseinandersetzung mit anderen politischen Komponisten wie Nocolaus A. Huber oder Mathias Spahlinger und eine tiefere Lektüre der Texte Helmut Lachenmanns über Luigi Nono in *Musik als existentielle Erfahrung*.
Während der Arbeit am Manuskript wird klar, dass es als Notentext für die Aufführung des Werkes nur schlecht geeignet ist (unleserliche Hand- und Notenschrift Nonos, sowie überdimensionierte Notenblätter und einige Fehler). Entscheid zur Herstellung einer Reinschrift, Fertigstellung des ersten Teiles nach Weihnachten.

1.5. Januar

Weiterhin Lektüre und Arbeit am Wissenskatalog.
Fertigstellung der Reinschrift des Manuskripts am 13. Januar – bis Ende Januar endgültige Ausarbeitung und Redigierung einzelner Unklarheiten und interpretierbaren Stellen im Manuskript. Bei Unklarheiten Orientierung an den oben gelisteten Aufnahmen mit vorsichtiger Priorisierung der Aufnahme von Gidon Kremer und Tatjana Grindenko, sowie derer Arditis und Albermans. Einbezug des kritischen Berichts Drees[229].
Beginn der schriftlichen Arbeit.
14. Januar, zweites Treffen mit Benjamin Lang zeigt, dass die vereinbarten Arbeitsschritte eingehalten wurden und der Projektstand stetig fortschreitet. Empfehlung, mit der künstlerischen Auseinandersetzung und der Inszenierung bereits Ende Februar zu beginnen.
Zweites Bachelor Projekt-Kolloquium am 16. Januar. Aktualisierung und Austausch der getätigten Arbeitsschritte.

[229] Vgl. Kapitel „Aufführungspraxis" der Arbeit.

Das Herbstsemester 2014 endet offiziell am 16. Januar 2015.
Mit den Semesterferien beginnt eine intensivierte Arbeitsphase vor allem in Bezug auf die Werksanalyse und die damit zusammenhängende schriftliche Arbeit.
Erste Anfragen an Mitstudierende aus anderen Violinklassen werden getätigt.
Beendigung der ersten Kapitel bis Ende Januar.

1.6. FS 2015 – Februar

Erweiterung des Wissenskatalogs, weitere Einarbeitung und Lektüre (vgl. Bibliographie).

- Werke zum späten Luigi Nono (z.B. Drees)
- Massimo Cacciari:

  Massimo Cacciari 1975 (1970): Qualifikation und Klassenbewusstsein. Frankfurt: Verlag Neue Kritik KG.

  Massimo Cacciari 1995 (1994): Gewalt und Harmonie. Geo-Philosophie Europas. München: Carl Hanser Verlag.

  Massimo Cacciari 1998 (1997): Der Archipel Europa. Köln: DuMont.

  Massimo Cacciari 2009: The Unpolitical. On the Radical Critique of Political Reason. Fordham: Fordham University Press.

Die neu angeschaffte Literatur beschäftigt sich vor allem mit Massimo Cacciari, und dem Denken des späten Nonos, sowie einem verstärkt analytischen Zugang zu dessen späteren Werken.

Die Suche nach einem Mitspieler stellt sich als schwierig heraus, sie dauert bis Anfang März an.
Erste Aufführungskonzepte werden entwickelt, in Zusammenhang damit erste Ausschau nach geeigneten Kirchen zur Aufführung des Projekts, sowie Kontaktaufnahme zu Angelika Thoma von der SRF „Nachtwach"-Redaktion und dem SRF-Juristen Stefan Eberle: Genehmigung zur Verwendung des Archivmaterials wird erteilt.

1.7. März

Kontaktaufnahme zu Christof Löser, Dozent an der staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart, welcher 1995 eine äusserst ausführliche aber nicht öffentlich zugängliche Analysearbeit zu *„Hay que caminar"* verfasst hat, Herr Löser sendet Anfangs erster Woche März einen Scan der 200 Seiten umfassenden Arbeit.

Nach einmonatiger Suche erfolgt die definitive Zusage von Cosima Bodien für das Projekt, sie studiert im Studiengang Master Performance in der Violinklasse von Rudolf Koelmann, ein erstes Treffen findet am Dienstag 17. März statt, das Projekt wird erklärt und Probetermine festgelegt. Die reformierte Kirche Unterstrass in Zürich stellt sich als optimaler Aufführungsort für die Aufführung des Projekts heraus, zudem werden die Aufnahme- und Präsentationsmedien für das Konzert reserviert (Gerätepark ZHdK).
Am 31. März findet ein weiteres Treffen mit Benjamin Lang statt, die ersten 40 Seiten der Arbeit werden besprochen.

1.8. April

Erste Probe mit Cosima Bodien findet am 10. April statt, zweieinhalb Stunden werden mit Fokus auf den ersten Satz geprobt. Am selben Tag wird die Videoarbeit mit Vera Mühlebach bei einem Treffen in Zürich besprochen und Entstehungszeit, inhaltliche Vorgaben und eine „deadline“ festgelegt.
Martha Zürcher (freischaffenden Schauspielerin und Regisseurin aus Zürich) kann für das Vortragen der Texte gewonnen werden. Ein erstes Treffen findet am Montag dem 13. April im Café Grande in Zürich statt. Erste Textausschnitte von Vera Thomann werden ihr präsentiert.
Es finden weitere Proben am 20. Und 23. April statt. Neue Teile der Arbeit entstehen.

1.9. Mai

Proben im Mai finden an folgenden Tagen statt: 1., 4., 9., 11., 17., 21. und 30.
Unterricht mit dem Stück bei Hauptfachdozentin Mariann Häberli am: 4., 11., 17., 20. und 26. Mai.
Am 30. Mai findet ein erstes Vorspiel im Rahmen eines unter Musikstudenten organisierten Vorspieltrainings für die Bachelorprojekt-Programme statt.
Die Arbeit ist am 30. Mai beendet und geht in die Korrektur.
Am 23. Mai findet ein Treffen mit Vera Mühlebach statt, die erste Rohfassung des Videos wird besprochen.
Genauso entstehen die Texte in Zusammenarbeit mit Vera Thomann.
Ein digitaler Flyer für die Aufführung wird erstellt und mittels Email und Social Media verteilt.

1.10. Juni

Weitere Proben und weiterer Unterricht finden statt. Am 10. Juni ist die erste Gesamtprobe geplant. Die Videoarbeit und der Text sind bis am 7. Juni fertiggestellt.
Letzte Treffen mit Benjamin Lang finden statt.

Der vorliegende schriftliche Projektteil wird am 4. Juni abgegeben.
Die Aufführung des Bachelorprojekts findet am 18. Juni um 20:00 in der reformierten Kirche Unterstrass in Zürich statt.

2. Reflektion des Projektverlaufs

Der Projektverlauf erscheint mir als ziemlich gut geplant. Es gab über die gesamte Projektentstehung nur wenige Momente, in denen Zeitdruck entstand. Ähnlich verlief es mit der Probephase, nach dem ersten Schritt eine Mitmusikerin zu finden, fanden regelmässig und genug Proben und Unterricht statt, sodass man beim Spielen des Stücks eine gewisse Routine entwickelte. Organisatorisch empfand ich es als ungemein erleichternd, dass sich keine grossen Probleme präsentierten, die Wahl des Aufführungsortes, sowie der künstlerisch Mitwirkenden am Projekt (Video, Text, Schauspiel, Musik, etc.) erwies sich als optimal.
Weiter bin ich enorm froh über die Unterstützung durch Benjamin Lang als Betreuungsperson, er lieferte viele und äusserst nützliche Inputs.
Obwohl sich das Projekt ziemlich verändert hat – was ersichtlich wird, wenn die ursprüngliche Projektskizze betrachtet wird – durfte ich an den Problemstellungen wachsen. So habe ich in praktischer, wie in theoretischer Hinsicht ungemein viel gelernt. Es entwickelte sich ein, bis heute ungebrochenes, Interesse an der Musik Nonos, das ich gerne noch weiter vertiefen würde. Sicherlich gab es Irrtümer auf dem Weg von der Theorie zur Interpretation, wie bei einem Experiment nicht unüblich. Ein Abschnitt dieser Arbeit erscheint dabei in neuem Licht:

> „Nono beschreibt den Irrtum als treibende, subversive Kraft, die mit ihrem Innovationspotential gegen die stabilen Institutionen wirkt. Der Irrtum ist es, der die Regeln bricht und Konventionen zerstört: Er lässt neue Räume und menschliche Gefühle entstehen.“[230]

Nun bleibt nur noch zu wünschen, dass die schlussendliche Aufführung am 18. Juni ein voller Erfolg wird, dass die Konzeption der Inszenierung aufgeht und das Publikum berührt – Betroffenheit generiert.
Die Aufführung wird audiovisuell aufgezeichnet, ich erhoffe mir davon eine schöne Erinnerung an ein gelungenes Projekt zum Abschluss des Bachelor in Musik an der ZHdK.

[230] Vgl. Kapitel „Kontextanalyse“.

3. Anhang

a) Skizze Bachelorprojekt
b) Probefoto (30.5.2015)
c) Bsp. Probeplan
d) Flyer

a)

Skizze Bachelorprojekt

Lukas Züblin
Oktober 2014

Konzept

Die Arbeit soll Luigi Nono zum Thema haben und gliedert sich nur oberflächlich in je performative und theoretische Teile, welche stark verflochten sind.

Unter performativen Elementen sind jene verstanden, welche beinhalten Luigi Nonos Stück „Hay que caminar" sognando zu interpretieren und als Teil der Präsentation des Bachelorprojekts vor Publikum aufzuführen. Das Stück ist für zwei Violinen geschrieben, stammt aus dem späteren Schaffen Nonos und dauert ca. 25 Minuten. In diesen somit „praktischen" Teil gehört ausserdem die Organisation und Probearbeit des Stückes, sowie die Dokumentation des gesamten Bachelorprojekts.

Die Basis der „Praxis" bilden die theoretischen Elemente, welche zum Ziel haben werden, eine eigenständige Aufführungspraxis des Stückes zu entwickeln. Dies soll durch analytisches Arbeiten gewährleistet werden, das differente Ansätze verfolgt (musikalische, historische/politische/gesellschaftliche, biographische) und durch wissenschaftliche Methodik gekennzeichnet ist.
Die Interpretation des Stückes darf jedoch nicht nur als strikte und rationalisierte Umsetzung von dogmatischen, wissenschaftlich erarbeiteten Richtlinien verstanden werden - mehr noch: sie soll sich als nichtsprachlichen Diskurs und selbstständige Reflexion der theoretisch gewonnenen Erkenntnis erweisen. Somit wird sich im Verlauf des Projekts zeigen, auf welche Weise sich eine Interpretation oder gar eine Inszenierung des Stückes mit zusätzlichen künstlerischen Mitteln (z.B. Installation, Malerei, Fotographie, etc.; dieses Moment gehört auch wesentlich zum Schaffen Nonos, denn bereits bestehende Stücke wurden oft neu formiert und als Produkt eines Prozesses in Zusammenarbeit mit verschiedenen Künsten präsentiert) entwickeln wird, begriffen als Synthese aus Theorie und Praxis (Theorie wird performativ und die Performance ist eine Reflexion der Theorie).

Motivation

Luigi Nono war zu einer Zeit als Künstler aktiv, in der Italien gerade die Folgen des Faschismus und des zweiten Weltkrieges verarbeitete und politisch/gesellschaftlich höchst komplexe und heterogene Prozesse abliefen. Diese Umstände wirkten natürlicherweise auf Nonos Kompositionen, was im mittleren Schaffen schnell ersichtlich wird - eine stark durch Politik geprägte musikalische Ästhetik tritt zu Tage.
„Hay que caminar" sognando aus der nachfolgenden Schaffensperiode trägt keine dergleichen offensichtlich politischen Merkmale mehr. Das Stück entstammt also aus einer künstlerischen Transformation, welche auf den ersten Blick eine Entpolitisierung der Ästhetik Nonos erahnen lässt, dann aber viel eher eine Verlagerung der politischen Elemente vom Konkreten ins Träumerische (vielleicht sogar Traumatische) bedeutet – damit ein radikaler musikalischer Bruch zum Schaffen in den 1960er und 70er Jahren. Eine mögliche Übersetzung für den Titel auf Englisch wäre „But we must go on" dreaming. Um hier den starken Kontrast zu früheren Werken aufzuzeigen einige Titel, in welchen offensichtlich eine starke und den Stücken inhärente politische Meinung mitschwingt: la fabbrica illuminata, Musica-Manifesto N.1, Intolleranza, etc.
Das gewählte Stück stellt ein enorm interessantes Spannungsfeld dar und lässt dergleichen Fragen entstehen: Wie muss/soll/kann das Stück interpretiert und zur Aufführung gebracht werden? Wie behält es seine Aktualität (möglicherweise soll und kann es nicht nur durch gegenwärtige Rezeption aktualisiert werden, sondern auch aus entgegengesetzter Richtung, diejenige des Interpreten)? etc.
Einerseits wären also einige der sich aufdrängenden Fragen durch mögliche Antwort zu klären. Anderseits sollen diese möglichen Antworten eine praktische Prüfung durchlaufen: die Phase der Interpretation (/Inszenierung), Probearbeit und schlussendlich Aufführung des Stückes.

Planung der schriftlichen Arbeit, bestehend aus Analyse und Dokumentation

Analyse:

Erster Teil

- Einleitung
- Erläuterung der Methodologie, Thesen, etc.

Zweiter Teil

- Biographische Einführung
- Kontext-Analyse des politischen, gesellschaftlichen, künstlerischen und philosophischen Zeitgeschehens
- Musikalische Analyse von „Hay que caminar" sognano

Dritter Teil

- Entwicklung einer Aufführungspraxis, performativ adäquate Umsetzung der politischen Leitideen
- Ideen einer möglichen Inszenierung, multimediale Performance mit dem Stück als Mittelpunkt, Thematischer Schwerpunkt: Transformation, wichtige zu klärende Frage: Aufführungsort
- Konklusion, Anhang, Bibliographie, etc.

Dokumentation: Journal, Fotos, Arbeitsprozess

Praktische Planung der Projektphasen

Planung (Konzept, These, Betreuungsperson, etc.)	*bis ca. November*
Einarbeitung, Konzeption (Besorgen und erstes Auswerten von Quellen, Datenträgern, Büchern, Noten)	*bis ca. Neujahr*
Analyse (Verfassen der theoretischen Arbeit)	*ca. Neujahr bis Mai*
Ausführung (Probearbeit, Interpretation, Inszenierung, Aufführung, Dokumentation)	*ca. Februar bis Juni*

Dokumentation

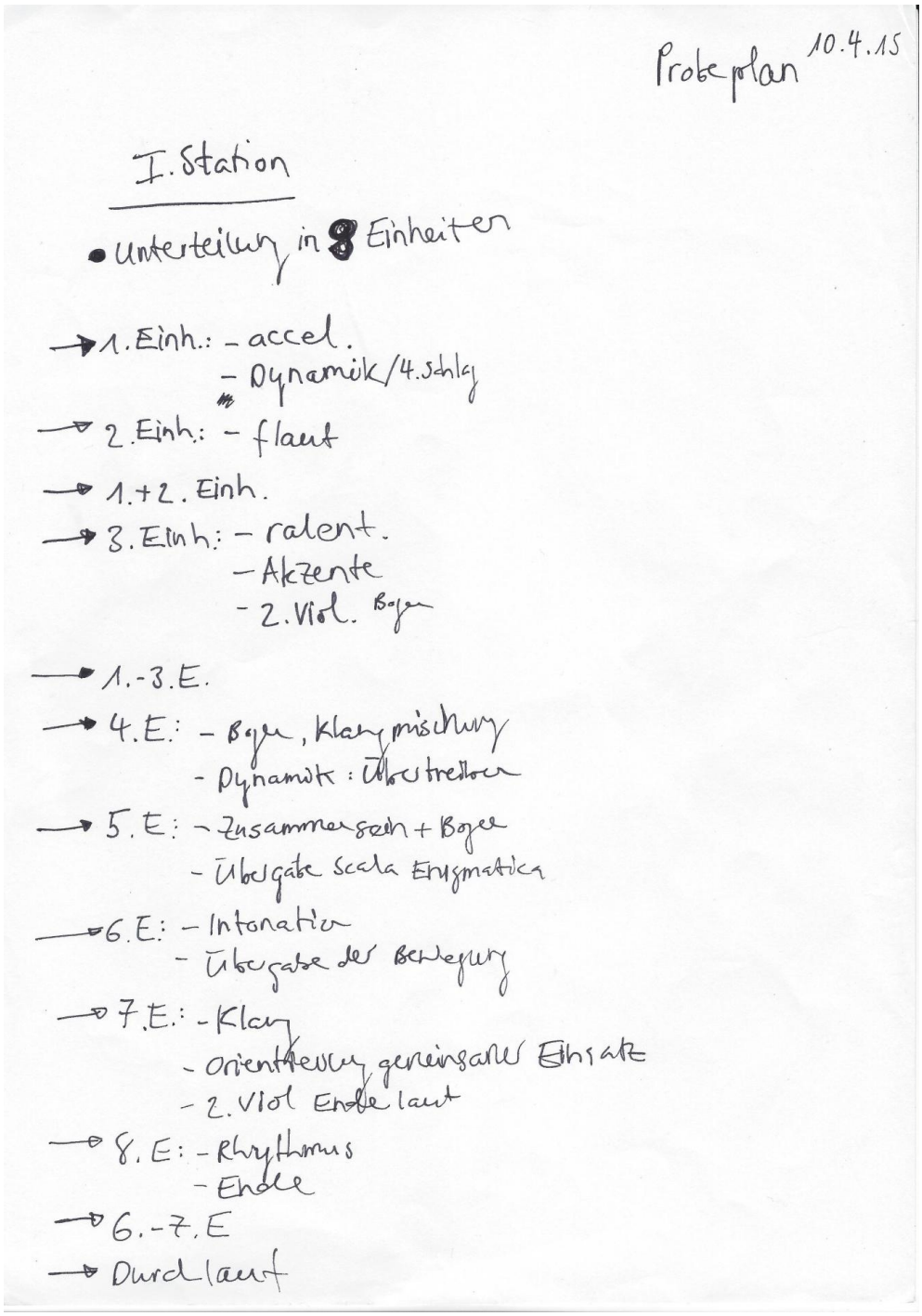
Das Bachelorprojekt soll schriftlich (Journal) und audio-visuell (mögliche Medien: Fotographie, Film, Ton) dokumentiert werden.

Betreuungspersonen

Musikwissensch.:	Herr Prof. Dr. Jörg Stenzl (**offizielle Betreuungsperson**), emerit. Professor für Musikwissenschaften an der Universität Salzburg
Historisch, politisch:	Herr Dr. Roberto Nigro (kleinere Hilfestellungen), Philosoph und Dozent ZHdK
Praktisch:	Frau Prof. Mariann Häberli (im Rahmen des Instrumentalunterrichts), Dozentin Hauptfach Violine ZHdK

b)

c)



Probeplan 10.4.15

I. Station

- Unterteilung in 8 Einheiten

→ 1. Einh.: - accel.
- Dynamik/4. Schlag

→ 2. Einh.: - flaut

→ 1.+2. Einh.

→ 3. Einh.: - ralent.
- Akzente
- 2. Viol. Bogen

→ 1.-3. E.

→ 4. E.: - Bogen, Klangmischung
- Dynamik: Überstreicher

→ 5. E.: - Zusammensein + Bogen
- Übergabe Scala Enigmatica

→ 6. E.: - Intonation
- Übergabe der Bewegung

→ 7. E.: - Klang
- Orientierung gemeinsamer Einsatz
- 2. Viol Ende laut

→ 8. E.: - Rhythmus
- Ende

→ 6.-7. E

→ Durchlauf

d)

Urbane Fragmente
"hay que caminar" sognando von Luigi Nono
Inszenierung und Bachelorprojekt
von Lukas Züblin
Betreuung: Benjamin Lang
Violine: Cosima Bodien, Lukas Züblin
Video: Vera Mühlebach
Text: Vera Thomann
Lesung: Martha Zürcher
18. Juni, 20:00 Uhr
Reformierte Kirche Unterstrass
Turnerstrasse 47, 8006 Zürich
Eintritt frei, Kollekte