

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Zum Verhältnis von Text und Musik in Luigi Nonos *Das atmende Klarsein*

VON JOACHIM JUNKER

Luigi Nonos Komposition *Das atmende Klarsein* (für kleinen Chor, Baßflöte, Tonband und Live-Elektronik, 1981) stellt einen wichtigen Meilenstein auf dem Weg zu seinem als *Tragedia dell'ascolto* bezeichneten musikdramatischen Projekt *Prometeo* (für Vokal- und Instrumentalsolisten, Solistenchor, vier Orchestergruppen und Live-Elektronik, 1984/85) dar. Mit diesem zentralen Werk der achtziger Jahre hat sich Nono, wie aus seinen Skizzen zu den vorausgehenden Stücken und aus mehreren Textdokumenten hervorgeht,¹ bereits unmittelbar im Anschluß an seine »Azione scenica« *Al gran sole carico d'amore* (für Vokalsolisten, kleinen und großen Chor, Orchester und Tonband, 1972/74) auseinandergesetzt. Innerhalb dieses kompositorischen Entwicklungsprozesses erweist sich *Das atmende Klarsein* in mehrfacher Hinsicht als ein Werk des Durchbruchs: Einerseits begann mit diesem Stück Nonos Zusammenarbeit mit dem Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks in Freiburg, die sich über sein gesamtes letztes Lebensjahrzehnt erstreckte und maßgeblichen Einfluß auf die musikalische Konzeption seiner in dieser Zeit entstandenen Werke hatte.² Andererseits ist *Das atmende Klarsein* das erste Stück, dessen kompositorische Substanz Eingang in die Hörtragödie fand: Ursprünglich als Prolog zu *Prometeo* konzipiert, bildete es in dessen Erstfassung als gekürzte Version den Abschluß und ging schließlich, in einzelne Fragmente untergliedert, in die Endfassung ein.³ Neben dem Streichquartett *Fragmente–Stille, An Diotima* (1979/80), in dessen Partitur Zitate aus Gedichten Friedrich Hölderlins eingefügt sind,⁴ ist *Das atmende Klarsein* zudem Nonos erste im Vorfeld von *Prometeo* entstandene textgebundene Komposition. Somit

1 Stellvertretend für weitere Quellen seien hier zwei entsprechende Belege genannt: Auf dem zu ...*sofferte onde serene...* (für Klavier und Tonband, 1976) gehörenden Skizzenblatt 42.12.02/09sx (die Numerierung der Skizzenblätter erfolgt nach dem Katalog des Archivio Luigi Nono, Venedig) deutet Nono die ursprünglich geplante Verwendung dieses Stückes als Bestandteil von *Prometeo* an. Massimo Cacciari, Textautor mehrerer in den achtziger Jahren entstandener Werke Nonos, äußert sich zum Entstehungsprozeß von *Prometeo* folgendermaßen: »Die ersten Ideen, die ersten Studien, die ersten Entwürfe zum *Prometheus* gehen zurück auf die *Al gran sole* unmittelbar folgende Zeit. ... Nonos Werke seit *Al gran sole* stehen im Zeichen des *Prometheus*, und nicht nur diejenigen, die auf ihn explizit verweisen.« (*Auf dem Weg zu Prometheus. Tragödie des Hörens*, in: Luigi Nono. *Prometeo* [Programmbuch Frankfurter Feste 1987], hg. v. Massimo Cacciari, Frankfurt a. M. 1987, o. S.).

2 Diese Zusammenarbeit ist dokumentiert bei Hans Peter Haller, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks 1971–1989. Die Erforschung der elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte* (Südwestfunk. Schriftenreihe Rundfunkgeschichte, Bd. 6/2), Baden-Baden 1995, S. 114–201.

3 Vgl. Hella Melkert, »*Far del silenzio cristallo*«. Luigi Nono: Chorkompositionen im Rahmen des »*Prometeo*«, Saarbrücken 2001, S. 13 u. S. 78–81.

4 Diese sollen allerdings, wie Nono im Vorwort zur Partitur anmerkt, »in keinem Fall während der Aufführung vorgetragen werden«, so daß sie dem Hörer verborgen bleiben.

kommt diesem Werk auch hinsichtlich der Erprobung von neuartigen Gestaltungstechniken der musikalischen Umsetzung eines Textes eine wesentliche Bedeutung zu.

Der Text von *Das atmende Klarsein* wurde von dem mit Nono eng befreundeten Philosophen und Politiker Massimo Cacciari zusammengestellt. Cacciari griff dabei auf antike orphische Hymnen⁵ sowie auf die *Duineser Elegien* und – was bisher unerwähnt blieb – auf die *Sonette an Orpheus* von Rainer Maria Rilke⁶ zurück. Aus diesen Gedichten löste er einzelne Bruchstücke heraus und fügte sie zu einem collageartigen Konglomerat zusammen. Innerhalb dieser Textmontage erscheinen die orphischen Hymnen teilweise in italienischer Übersetzung, so daß die Sprachen Griechisch, Italienisch und Deutsch miteinander kombiniert sind. Insgesamt liegt der Text von *Das atmende Klarsein* in drei verschiedenen Erscheinungsformen vor:

- in seinen ursprünglichen Zusammenhängen, also im Kontext der zugrundeliegenden Gedichte.
- in der von Cacciari erstellten Textcollage, die aus dem Herauslösen und Neu-gruppieren von Fragmenten aus den ursprünglichen Gedichten hervorgeht. In Bsp. 1 ist diese Textgestalt in der Handschrift Cacciaris wiedergegeben.⁷

Das atmende Klarsein

nach spätem Gewitter ... das atmende Klarsein...

Εἶς ἄιδω ἀβυθὸς εὐχέρας ἔστ' ἐνὶ θύρῃ ΚΡΗΝΑ Πῶρ δ' αὖτ' ἔσταν ἀρούθ ΚΥΤΤΑΙΣΕΘΕ	Ache NOI Vano de cas di ADE Tramano una FONTE	EIN REINES FRUCHTLANDS INS FREIE
ES WÄRE EIN PLATZ ZEIGTEN DIE LIEBENDEN IHRE TÜRME AUS LUST	πρὸς τὸ δὲ τῶν ἄλλων ἕως ἀβυσσοῦ ἀνὶ λίβυς ψυχρὸν ἕλαρ κρητῶν INS FREIE	
DI': Sen figlio di Terra e di Cielo stellato Sen anno di stelle καὶ ἀπὸ ἀλλοδαπῶν	SIEME: Da nied ich die Liebenden Es können aus grüßern INS FREIE	EITEIN: Es ist ins Nichts καὶ ἀβυσσοῦ ἀστερόετος δὲτε γὰρ πρὸς ἀνὶ τῷ ΚΡΗΝῃ
	Ancora: Viam Uno der Monti Len fiam: gliorini AUS LUST INS FREIE	
UN ATTIMO EINE STUNDE ΧΑΪΡΕ ΧΑΪΡΕ ΧΑΪΡΕ NEPURE UN ATTIMO NICHT GANZ EINE STUNDE πᾶν ὡς τὸ πᾶν ἡμα E TUTTO DIVENTA KAUM HEISSICHES ΧΑΪΡΕ ΧΑΪΡΕ IN SEINEM FÜHLENDEN SÜDEN VOLL DASEIN ΧΑΪΡΕ		
UN ATTIMO ZWISCHEN ZWEI WEILEN πᾶν ὡς IMMISURABILE HIER SEIN IST VIEL εἰς πᾶν ἡμα		
AUS DUNKEL STEIHT EIN BUNTES OFFENBARES ZWISCHEN STROM UND FESTEIN das atmende Klarsein INS FREIE		

Bsp. 1

5 Diese Texte sind in dem dreibändigen Werk *La sapienzia greca* von Giorgio Colli abgedruckt (Mailand 1977, vgl. Bd. 1, S. 172–197).

6 Im einzelnen wird aus der zweiten, fünften, siebten und neunten Elegie zitiert. Die Worte »in seinem fühlenden Süden« stammen aus dem Sonett I/7, während der Vers »Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares« dem Sonett I/14 entnommen ist.

7 Die Wiedergabe erfolgt nach *Brennpunkt Nono* (Programmbuch Zeitfluß 93), hg. v. Josef Häusler, Salzburg 1993, S. 58; eine deutsche Version der gesamten Textcollage findet sich auf S. 59 dieser Publikation.

Die einzelnen Textsplitter sind nicht als lineare Textsequenz angeordnet, sondern erscheinen in einer räumlichen Darstellungsform. Auf diese Weise entsteht ein Textgefüge, das den Leser dazu einlädt, selbst nach möglichen Zusammenhängen und Verknüpfungsmöglichkeiten zu suchen. Darüber hinaus regt die keinem erkennbaren Prinzip folgende Verwendung von Groß- und Kleinbuchstaben sowie von dünn und fett geschriebenen Wörtern den Leser zur Suche nach Bezügen zwischen den in gleicher Schriftform notierten Textkonstituenten an.

- in der Vertonung Nonos. Diese Version des Textes, die aus dem Herauslösen und Neugruppieren von Wörtern und Wortgruppen aus Cacciaris Collage hervorgeht, ist im folgenden Beispiel wiedergegeben.⁸

nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein

KPHNA / Anche noi
εύφρας
ein reines Fruchtländ(s)
ΕΙς Ἄϊδα ἰόμευς / ins Freie
KPHNA / Es wäre ein Platz
φυχρόν ἔσορ προρόν ὁ
Μναμοσύνας
reines Fruchtländ(s) / ihre Türme
die Liebenden
aus Lust / ins Freie
siehe / εἰπεῖν
εὐρήσεις / Ascolta
KPHNA λευκά προρόν

Ascolta / siehe / εἰπεῖν
Γῆς καίς εἰμι
da rief ich die Liebenden
es kämen aus Gräbern
ins Freie
arso di sete / ἴδε μοι πῦν
(Son figlio...) di cielo stellato
οὐρανοῦ ἑστερόευτος
(fammi bere) ἀπὸ τῆς KPHNHΣ

siehe / Ascolta / καίρε
ein reines Fruchtländ(s)
KPHNA λευκά
παθὼν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / Un attimo
παθὼν τὸ πάθημα

Hiersein / voll Dasein / καίρε
nicht ganz eine Stunde
kaum Meßliches
un attimo
καίρε
aus Lust / ins Freie
καίρε / παθὼν τὸ πάθημα
buntes Offenbares
aus Lust / ins Freie
καίρε / zwischen Strom und Gestein
καίρε
aus Lust
ins Freie

Bsp. 2

8 Die dargestellte Textgestalt ist der einzigen verfügbaren Partitur zu *Das atmende Klarsein* entnommen (Ricordi, Mailand 1987).

Dabei bleiben unmittelbare Wiederholungen einzelner Wörter unberücksichtigt; außerdem ist nicht ersichtlich, welche Einheiten des Textes sukzessive und welche simultan erklingen. Als Ergebnis von Nonos Auseinandersetzung mit Cacciari's Vorlage entsteht ein vorwiegend linearer, jedoch keiner syntaktischen Logik folgender, einzelne Bruchstücke assoziativ aneinanderreihender Textverlauf. Dabei handelt es sich um eine mögliche Lesart von Cacciari's Collage, bei der keineswegs auf deren gesamtes Textmaterial zurückgegriffen wird.

Mit Cacciari's Operation des Fragmentierens und anschließenden Zusammenfügens wird der ursprüngliche semantische Kontext der Textsplitter nicht völlig außer Kraft gesetzt; vielmehr schwingt er als hintergründig wirksame inhaltliche Bezugsebene weiter mit. Die musikalische Einbindung der Zitate in die Originaltexte, also ihre Zugehörigkeit zu einem übergeordneten metrischen und lautlichen Gefüge, wird jedoch aufgegeben.⁹ Die aus der siebten *Duineser Elegie* entnommenen Worte »nach spätem Gewitter ... das atmende Klarsein« sind im Originaltext beispielsweise Teil einer Aufzählung, deren einzelne Glieder durch die anaphorisch gebrauchten Worte »nicht nur« miteinander verbunden sind. Rilke entwickelt an dieser Stelle ein vielschichtiges Bild des zum Jenseits strebenden, zyklisch organisierten irdischen Daseins, dem er, eingeleitet durch »sondern«, die menschliche Erinnerung an eine überirdische ewige Ordnung gegenüberstellt. Dieser semantische Kontext schwingt in dem von Cacciari verwendeten Textfragment weiter mit. Gleichzeitig geht jedoch seine Einbettung in eine fünfhebige fallende Taktreihe mit freier Senkungsfüllung und seine klangliche Anbindung an die Worte »nicht nur« durch das zu diesen alliterierende »nach« verloren. An zwei Stellen des Zitates fügt Cacciari drei Punkte ein und verweist so einerseits auf dessen ursprünglichen Kontext, vergrößert aber andererseits – durch eine entsprechende räumliche Anordnung unterstützt – die Distanz zwischen zwei Wortgruppen, die im Originaltext lediglich durch ein Komma voneinander getrennt sind:

»Nicht nur die Morgen alle des Sommers –, nicht nur
wie sie sich wandeln in Tag und strahlen vor Anfang.
Nicht nur die Tage, die zart sind um Blumen, und oben,
um die gestalteten Bäume, stark und gewaltig.
Nicht nur die Andacht dieser entfalteten Kräfte,
nicht nur die Wege, nicht nur die Wiesen im Abend,
nicht nur, nach spätem Gewitter, das atmende Klarsein,
nicht nur der nahende Schlaf und ein Ahnen, abends...
sondern die Nächte! Sondern die hohen, des Sommers,
Nächte, sondern die Sterne, die Sterne der Erde.

9 Vgl. Dino Villatico, *L'alone della parola. Filosofia del linguaggio e poetica del collage nei testi di Massimo Cacciari per Luigi Nono*, in: *Nell'aria della sera. Il mediterraneo e la musica*, hg. v. Carlo de Incontrera, Montalcone 1996, S. 272–308, hier S. 285–290.

O einst tot sein und sie wissen unendlich,
alle die Sterne: denn wie, wie, wie sie vergessen!¹⁰

Die einzelnen Textsplitter der Collage verweisen jedoch nicht nur auf ihre Ursprungstexte, sondern treten auch untereinander in Beziehung. Dabei kommt es zu einem wechselseitigen Erschließen neuer Bedeutungshorizonte. Das Wort »Klarsein« beispielsweise steht in engem inhaltlichem Zusammenhang mit den Textsplitttern »KRHNA«, »λευκα«, »Ins Freie«, »di cielo stellato«, »ουρανου αστερόεντος« und »Ein buntes Offenbares«, so daß es mit einer Fülle von in seinem ursprünglichen Kontext nicht enthaltenen semantischen Assoziationen aufgeladen wird. Aus dem Eintauchen des einzelnen Wortes in Bedeutungsfelder, die sich in seinem Interagieren mit den anderen Konstituenten der Textcollage aufbauen, erwächst also eine ungeheure Verdichtung seines semantischen Gehaltes. Auf diese Weise werden die einzelnen Wörter und Wortgruppen zu blitzartig aufscheinenden inspirativen Momenten, in deren Gesamtheit sich Cacciari's philosophisches Denken mitteilt.

Im Gegensatz zu Cacciari's Vorgehensweise beim Erstellen der Textcollage ist Nono's neuerliches Herauslösen und Umgruppieren von Textpartikeln offenbar nicht primär von inhaltlichen Erwägungen bestimmt. Geht die musikalische Gestalt seiner früheren Vokalwerke vielfach unmittelbar aus der Auseinandersetzung mit dem semantischen Gehalt der vertonten Texte hervor,¹¹ so führt die Durchsicht der Skizzen zu *Das atmende Klarsein* zu dem Ergebnis, daß die musikalischen Strukturen dieses Werkes erst in einem weit fortgeschrittenen Arbeitsstadium textiert wurden. Bsp. 3 zeigt die Skizze,¹² auf der der in Bsp. 4 wiedergegebene Partiturausschnitt¹³ zum ersten Mal in textierter Form erscheint.

10 Zit. nach Rainer Maria Rilke, *Gegenüber dem Himmel. Die schönsten Gedichte*, hg. v. Uwe Heldt, München 1997, S. 76.

11 Eine solche Kompositionsweise läßt sich für *Canti di vita e d'amore: Sul ponte Hiroshima* (für Vokalsolisten und Orchester, 1962) nachweisen; vgl.: Angela Ida de Benedictis, *Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni degli anni sessanta*, in: *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono* (Studi dell'Archivio Luigi Nono, Bd. 1), hg. v. Gianmario Borio, Giovanni Morelli u. Veniero Rizzardi, Florenz 1999, S. 67–94.

12 Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Skizzenblatt 45.13.01/05rsx. Der Abdruck erfolgt mit Genehmigung des Archivio Luigi Nono, Venedig.

13 Da die Partitur des Werkes (vgl. Anm. 8) keine Taktzahlen enthält, erfolgen Stellenangaben nach folgendem Prinzip: Angabe der Seite, Angabe des Taktes auf dieser Seite und, sofern erforderlich, Angabe der Zahlzeit innerhalb des Taktes. Bei dem in Abbildung 4 wiedergegebenen Partiturausschnitt handelt es sich um S. 8/T. 1–5. Aus Platzgründen wurde bei sämtlichen Partiturbeispielen auf Nonos Anweisungen zur Aussteuerung der Live-Elektronik verzichtet.

Handwritten musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "KRHNA - - ANCHE NOI." The score includes dynamic markings like *p*, *pp*, *ppp*, and performance instructions such as "T. 66" and "No." There are also handwritten annotations like "KRHNA" and "ANCHE" above the notes.

Bsp. 3

Printed musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It features three sections labeled A, B, and C with specific tempo and duration markings: $\text{♩} = 66$ ca, ca 4", ca 5", and ca 2". The lyrics are "KRH NA An - che (e) i (i) no - (o)". Dynamic markings include *p*, *pp*, and *ppp*.

Bsp. 4

Zwischen der Entwurfsfassung und der definitiven Version dieser Passage bestehen nur minimale Unterschiede. Nonos Arbeitsweise läßt darauf schließen, daß sich die Textierung vor allem nach den musikalischen Erfordernissen richtet, die von den bereits vorhandenen kompositorischen Strukturen ausgehen. Nono bettet also die von Cacciari aus ihrem ursprünglichen klanglichen Zusammenhang herausgerissenen Textbausteine in einen neuen musikalischen Kontext ein.

Cacciari's Textcollage kreist um die Idee des Kairos, also um den aus dem linearen Kontinuum der Zeit herausgesprengten erfüllten Augenblick, der dem Kronos, also dem geradlinig fortschreitenden, als zerstörerisch angesehenen Zeitstrom entgegengesetzt ist. In einem solchen visionären Augenblick begegnen sich Vergangenheit und Zukunft, so daß das unaufhörliche Fortschreiten der Zeit kurzfristig außer Kraft gesetzt scheint.¹⁴ Cacciari beschreibt dies folgendermaßen:

»Es gibt ein Nunc der Schöpfung, das auf geheimnisvolle Weise dem der göttlichen Gewalt ähnlich ist: Einen Augenblick der Schöpfung, unfassbar, ein unvorhergesehenes Unterdessen (zwischen zwei Weilen), welches einzufangen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht mißlingt, welches die Dauer bricht, welches Ausnahme ist in bezug auf ihre Norm. Dieses Nunc führt ›ins Freie: Es findet sich überall, überall kann es sich offenbaren. Es ereignet sich nicht am Ende im eschatologischen Sinn, oder es ist immerwährend mögliches Ende. Es liegt nicht bei uns, es hervorzubringen – aber es liegt bei uns, es hingeneigt zu erwarten: schauend-sprechend-hinhörend.«¹⁵

Diese Form und Inhalt von Cacciari's Textcollage bestimmende geschichtsphilosophische Position spiegelt sich in der strukturellen Konzeption von *Das atmende Klarsein* wider. Das Werk besteht aus vier Abschnitten für Chor und Live-Elektronik. Diese sind durch zum Teil recht umfangreiche Soli der Baßflöte voneinander getrennt. Eine vom Tonband begleitete, ins Offene führende Improvisation der Baßflöte bildet den Abschluß des Stückes. Für die formale Gestaltung der Chorteile grundlegend ist die Tatsache, daß nahezu die gesamte kompositorische Substanz des ersten und zweiten Abschnittes im dritten und vierten wiederaufgenommen wird. Dabei wird das Material der ersten beiden Abschnitte in Segmente von wenigen Tönen bis hin zu einer Länge von etwa vier Takten untergliedert. Diese werden in den beiden folgenden Abschnitten völlig neu miteinander kombiniert, wobei jedes Segment nur ein einziges Mal wiederkehrt. Die Parallelen dieser kompositorischen Verfahrensweise zu Cacciari's Vorgehen beim Erstellen der Textcollage sind offensichtlich. Gleichzeitig entsteht auf diese Weise eine musikalische Analogie zu deren Inhalt: *Das atmende Klarsein* besteht aus einer Abfolge erfüllter Augenblicke, die aus dem linear fortschreitenden Zeitverlauf herausgelöst und in völlig neue Zusammenhänge gestellt werden. Weisen die musikalischen Segmente der ersten beiden Abschnitte in die Zukunft, so beziehen sich die der zwei folgenden auf Vergangenes. Vergangenheit und Zukunft durchdringen sich gegenseitig im Erleben von Momenten erfüllter Gegenwart. Unterstützt wird die musikalische Umsetzung dieser geschichtsphilosophischen Aussage durch den weitgehenden Verzicht auf schnelle Notenwerte, stets langsame Tempi und zahlreiche Fermaten von zum Teil sehr langer Dauer.¹⁶

14 Cacciari hat seine Geschichtsphilosophie in seinem Luigi Nono gewidmeten Buch *Zeit ohne Kronos. Essays* ausführlich dargestellt (hg. u. übers. v. Reinhard Kacianka, Klagenfurt 1986).

15 Massimo Cacciari, *Das atmende Klarsein*, in: *Brennpunkt Nono* (Anm. 7), S. 57 u. 60, hier S. 60.

16 Diese stilistischen Merkmale sind zwar für nahezu alle in den achtziger Jahre entstandenen Werke Nonos charakteristisch, jedoch treten sie in kaum einem Stück so konzentriert auf wie in *Das atmende Klarsein*. Die stilistische Homogenität der ab 1976 entstandenen Kompositionen ist ein weiterer Beleg für ihre gedankliche Zugehörigkeit

Nonos Technik der späteren Wiederverwendung des kompositorischen Materials der ersten beiden Chorabschnitte wird im folgenden anhand eines Vergleiches zwischen dem Beginn des zweiten Chortheils und den aus diesem abgeleiteten Passagen näher untersucht. Der Anfang des zweiten Chorabschnittes ist in Bsp. 4 wiedergegeben.¹⁷ Die Segmente, in die Nono diese Takte untergliedert, sind mit den Buchstaben A, B und C gekennzeichnet. Bsp. 5 zeigt die aus dem dritten und vierten Chortheil herausgeschnittenen Wiederaufnahmen dieser drei Segmente.

The musical score for Bsp. 5 consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). Above the staves are three boxed segments labeled A', B', and C'. Each segment has a tempo marking: $\text{♩} = 30 \text{ ca}$. Segment A' is marked with *ppp* and contains the lyrics "A - scol - ta". Segment B' is marked with *ppp* and contains the lyrics "SIE HE". Segment C' is marked with *ppp* and contains the lyrics "INS FREIE". The lyrics for the other voices are: S. "E", A. "FREI E", T. "INS FREI", B. "GRÄ BERN". The lyrics "χαί - ρε" are written in Greek below the Tenor staff. Dynamics include *ppp*, *p*, and *ppp*. Time signatures are indicated as *ca 5''*, *ca 9''*, and *ca 11''*.

Bsp. 5

Diese Segmente erscheinen in variiert Form und werden daher als A', B' und C' bezeichnet.¹⁸ Die dabei von Nono eingesetzten Techniken der Variantenbildung lassen sich folgendermaßen beschreiben:

- Von geringfügigen Abweichungen abgesehen bleiben bei der Wiederaufnahme die rhythmischen und diastematischen Konturen der Vorlage erhalten. Solche kleineren Modifikationen finden sich etwa in A': Nono verkürzt hier die den zweiten Takt einleitende punktierte Halbe auf eine punktierte Viertel, so daß ein in der Partitur nicht als solcher gekennzeichnetener 3/4-Takt entsteht.¹⁹ Au-

zu *Prometeo*. Gleichzeitig bildet dieses Projekt den geistigen Ausgangspunkt für die in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre entstandenen Stücke.

17 Zur Position dieses Beispiels in der Partitur vgl. Anm. 13.

18 Diese drei Segmente befinden sich an folgenden Partiturstellen: A': S. 16/T. 1–2; B': S. 16/T. 8/Z 2–S. 16/T. 9./Z 1; C': S. 21/T. 7.

19 Bei der Ableitung der Segmente kommt es häufig zu Positionsverschiebungen innerhalb des metrischen Ordnungsgefüges. Da während sämtlicher Chorabschnitte jedoch kaum jemals ein durchgehendes Metrum erkennbar ist, sind diese Verschiebungen für die Beschreibung von Nonos Variationstechnik von untergeordneter Bedeutung.

ßerdem läßt er auf dem d^2 des Soprans im Alt den Ton e^2 weiterklingen, so daß eine in A nicht vorhandene Sekundreibung entsteht. Durch solche geringfügigen Eingriffe in die rhythmische und diastematische Gestalt der wiederkehrenden Segmente beugt Nono einem mechanisch starren Abspulen bereits erklangener musikalischer Abläufe vor.

- Es treten häufig Änderungen in der Anzahl der beteiligten Stimmen, in der Verteilung der Töne auf die einzelnen Stimmen und in der Wahl der Oktavlagen auf. Beispielsweise kommen in B nur Sopran, Alt und Tenor zum Einsatz, während in B' alle vier Stimmen verwendet werden. Dabei erscheint die ursprüngliche Sopranstimme im Tenor, während der Alt in den Baß verlegt wird. Bei dem Sopran handelt es sich um eine Synthese aus der früheren Tenor- (b^1) und Altstimme (e^1), während im Alt die vorherige Sopran- (fs^1) und Tenorstimme (b^1) miteinander kombiniert sind. Auffällige Beispiele für einen Wechsel der Oktavlage sind die Töne g im Tenor (vorher g^1) und g im Baß (vorher ebenfalls g^1). Nono ersetzt auf diese Weise eine fallende kleine Sekunde durch eine steigende große Septime und eine fallende kleine Terz durch eine steigende große Sexte. Somit erzielt er einen beträchtlichen Spannungszuwachs im melodischen Bereich. Die beschriebenen Eingriffe rufen zudem deutliche Veränderungen in der klangfarblichen Wirkung von ursprünglichem Segment und zugehörigem Derivat hervor.
- Beim Vergleich von A, B und C mit A', B' und C' fällt auf, daß Nono in den Bereichen Tempo, Fermaten- und Zäsurensetzung, Dynamik und Artikulation kaum ein kompositorisches Detail beibehält. In ihrer Gesamtheit führen diese scheinbar geringfügigen Modifikationen zu erheblichen Abweichungen der abgeleiteten Segmente von ihrer früheren Erscheinungsform. Aus dieser exemplarischen Gegenüberstellung dreier Segmente in ihrer ursprünglichen und transformierten Gestalt geht hervor, daß Nono beim Prozeß des Ableitens die primären Parameter (Rhythmus und Tonhöhe) nahezu unverändert läßt, während er im Bereich der sekundären Parameter (Klangfarbe, Dynamik, Artikulation usw.) teilweise weitreichende Eingriffe vornimmt. Ein solches Komponieren erfordert ein neuartiges, traditionelle Gewohnheiten überwindendes und »ins Freie«²⁰ führendes Hören. In Verbindung mit den wenig kontrastreichen, die Grenzen zwischen den einzelnen Segmenten verwischenden Texturen der Chorpartien und den teilweise beträchtlichen Zeitspannen, die zwischen dem ursprünglichen und dem modifizierten Erscheinen eines Segmentes vergehen, machen es die von Nono eingesetzten Variationstechniken für den Hörer des Stückes nahezu unmöglich, die diesem zugrundeliegenden Prinzipien der Formbildung bewußt wahrzunehmen; sie lassen sich allenfalls errahnen.

20 Vgl. das entsprechende, aus Rilkes siebter Elegie stammende Textfragment in Cacciari's Collage.

Deutete bereits Nonos spätes Textieren der Chorpartien auf ein für *Das atmende Klarsein* charakteristisches hohes Maß an Unabhängigkeit zwischen dem kompositorischen Detail und dem diesem zugeordneten Wort hin, so wird diese Annahme durch einen Vergleich der den Segmenten A, B und C bzw. A', B' und C' unterlegten Textelemente bestätigt. Der Text von A lautet »KRHNA«, der von A' »Ascolta/SIEHE«. In B erscheinen die Worte »Anche noi«, deren Vokale »e« und »o« in C weiterklingen. B' dagegen ist mit »INS FREIE/GRÄBERN« textiert, und C' ist mit dem Text »INS FREIE/χαίρε/MESSLI-« versehen, wobei die das letzte Wort komplettierende Silbe »-CHES« erst im folgenden Segment erklingt. Demnach weisen die Texteinheiten, die den aufeinander bezogenen Segmenten zugeordnet sind, keinerlei semantische oder lautliche Entsprechungen auf; zudem steht das Fragmentieren der Musik in keinem erkennbaren Zusammenhang mit der syntaktischen oder semantischen Gliederung des Textes. Text und Musik verlaufen auf dieser strukturellen Ebene weitgehend als autonome Zeichensysteme, aus deren Zusammenwirken eine vielschichtige, facettenreiche Gesamtarchitektur entsteht. Demgegenüber lassen sich jedoch auch einige bislang noch nicht erwähnte Analogien zwischen Text und Musik beobachten:

- Im Verhältnis zu früheren Werken Nonos treten in den Chorpartien von *Das atmende Klarsein* auffällig häufig reine Quinten und Quarten auf, und zwar sowohl als sukzessive wie auch als simultan erklingende Intervalle. So enthält der Sopran in A' die Quarte $f^{\circ}-c^{\circ}$ und in B' die Quinte h^1-e^1 . Auf der ca. 11 Sekunden auszuhaltenden eckigen Fermate in B' erscheint der Dreiklang $e^1-fis^1-h^1$, in dem das Rahmenintervall der Quinte mit einer Quarte im Akkordinneren kombiniert ist. In C' dagegen erklingt mit den Tönen $fis-h-e^1$ eine Schichtung zweier reiner Quartan. In der häufigen Verwendung reiner Quinten und Quartan vollzieht sich eine Rückbesinnung auf die Ursprünge der abendländischen Musikgeschichte, die sich zu der im Text angesprochenen Erinnerung des Menschen an seinen göttlichen Ursprung in Beziehung setzen läßt.²¹
- Der Chorsatz zeichnet sich durch eine überwiegend parallele Führung der einzelnen musikalischen Parameter aus. Segment A beginnt im Sopran mit dem signalartig einsetzenden, akzentuierten melodischen Höhepunkt f° . Mit fortschreitender Dauer erfolgt ein Decrescendo vom einleitenden p hin zum ppp, ehe über ein Crescendo zurück zum p Spannung hin zum folgenden Ton d^2 aufgebaut wird. Dieser erklingt, mit einem Dehnungsstrich versehen, vollständig im ppp und ist mit einer eckigen Fermate von ca. vier Sekunden Dauer verbunden, die ihm ein ruhiges Ausschwingen ermöglicht. Zudem ist diese

21 »Zu den Behausungen des Hades gehen heißt den Ort suchen, wo die Quelle der Mnemosyne entspringt. Von der erhabenen orphischen Göttin sagt Giorgio Colli: »Die pessimistische Erkenntnis der Scheinhaftigkeit der Welt, die uns umgibt, findet eine theoretische Kompensation in ihrer Deutung als Spur, Reflex, Ausdruck, Erinnerung eines früheren göttlichen Lebens, unveränderlich, der Zeit entzogen, die Mnemosyne uns wiedererlangen läßt.« (Cacciari, *Das atmende Klarsein* [Anm. 15], hier S. 57).

musikalische Einheit von der folgenden durch eine Zäsur und zusätzlich durch eine runde Fermate abgegrenzt. Die kompositorische Ausgestaltung des Alts stimmt – bei abweichendem diastematischem Verlauf – exakt mit der des Soprans überein. Solche synergetischen Beziehungen zwischen den einzelnen Stimmen treten in *Das atmende Klarsein* mit auffällender Häufigkeit auf. Kommt es dagegen tatsächlich zu einer in sich kontrastierenden kompositorischen Ausgestaltung einzelner Passagen, so ist diese meist auf einen Ausgleich der divergierenden Kräfte hin angelegt. In C' beispielsweise setzen die Frauenstimmen im p ein, bewegen sich auf das ppp zu und kehren schließlich wieder ins p zurück. Die Dynamik der Männerstimmen verläuft zu dieser Entwicklung exakt komplementär. In solchen Gestaltungsprinzipien manifestiert sich wohl Cacciaris Streben nach dem erfüllten Augenblick als einer in sich harmonischen, dem linearen Zeitverlauf entthobenen Totalvorstellung.

- Die im gesamten Chorpart vorherrschenden leisen dynamischen Werte ermöglichen das differenzierte Aushören feinsten klanglicher Nuancen, an deren Entstehung die durch die Live-Elektronik hervorgerufenen Klangtransformationen entscheidenden Anteil haben. Auf diese Weise manifestiert sich die im Text geäußerte Auffassung, daß eine Rückbesinnung auf den göttlichen Ursprung des Menschen nur als komplexe Sinneserfahrung möglich ist, innerhalb derer dem Hören eine wesentliche Bedeutung zukommt.²²
- Die Segmente B und C sind im Sopran mit »An-che«, im Alt mit »A-i« und im Tenor mit »no« textiert; die Worte »Anche noi« werden also in einzelne phonetische Bestandteile aufgespalten und erklingen in keiner beteiligten Stimme vollständig. In Segment C' dagegen werden, wie bereits erwähnt, die Wörter »INS FREIE«, »χαίρε« und »MESSLI- (CHES)« übereinandergeschichtet. Beide Techniken, also sowohl das Aufspalten eines Wortes in seine phonetischen Komponenten und deren Verteilung auf verschiedene Stimmen als auch die horizontale Schichtung verschiedener Wörter, im gegebenen Fall sogar in zwei Sprachen, schaffen eine Verräumlichung des Textes,²³ die mit der räumlichen Anlage von Cacciaris Textcollage und der sich in dieser manifestierenden assoziativen, nicht-diskursiven Denkweise korrespondiert.

22 »Wenn man in der Dimension des Hörens und in der Dimension des Sprechens nicht verbleibt, ... wird man das Offenbare nicht sehen können ..., wird nun nicht an der Quelle der Mnemosyne trinken können – sondern an jener, gefrorenen, des Vergessens, die das Leben verleugnet« (a. a. O., hier S. 57).

23 Zu ähnlichen räumlichen Klangeffekten in früheren Vokalwerken Nonos vgl. Ivanka Stoianova, *Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre*, in: *Die Musik Luigi Nonos* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 24), hg. v. Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1991, S. 180–204. Angela Ida de Benedictis wirft Stoianiva vor, ein graphisches Phänomen mit einem akustischen zu verwechseln (*Costituzione* [Anm. 11], hier S. 68). Dieser Vorwurf erweist sich jedoch insofern als haltlos, als mit der Verteilung des phonetischen Materials eines Textes auf mehrere Stimmen auch eine klangräumliche Differenzierung einhergeht. Außerdem entstehen in *Das atmende Klarsein* durch den Einbezug der Live-Elektronik zusätzliche räumliche Klangeffekte.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß in *Das atmende Klarsein* enge Beziehungen zwischen der Aussage des zugrundeliegenden Textes und der musikalischen Gestaltung des Werkes nachweisbar sind. Im Gegensatz zu Nonos Chorwerken der 50er Jahre kommt es dabei jedoch nicht zur madrigalartigen Ausdeutung einzelner Wörter innerhalb eines in den Prämissen seiner Strukturbildung vom Text inspirierten seriellen Gewebes.²⁴ Vielmehr wird die gesamte Textvorlage einschließlich ihrer Entstehungsweise und ihrer graphischen Gestalt zum Ausgangspunkt eines innovativen kompositorischen Konzeptes, das von der Formbildung bis zur Intervallstruktur, von der Zeitgestaltung bis zur Live-Elektronik, vom Zusammenwirken der einzelnen Parameter bis zur verräumlichenden Textverarbeitung sämtliche Dimensionen des Tonsatzes umfaßt. Daß neben solchen Übereinstimmungen auch deutliche Anzeichen für eine autonome Koexistenz von Text und Musik wahrnehmbar sind, schmälert die Wirksamkeit dieses Konzeptes keineswegs: Auf diese Weise entsteht eine komplexe, hermetisch anmutende Gesamtstruktur, die das Werk trotz all seines vermeintlichen Klarseins in ein geheimnisvolles Licht taucht.

24 Zu madrigalartigen Techniken der Textausdeutung in früheren Vokalwerken Nonos vgl. die Analyse des zweiten Satzes von *Il canto sospeso* (für Vokalsolisten, Chor und Orchester, 1955/56) durch Wolfgang Motz (*Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu »Il canto sospeso« [1955/56] von Luigi Nono*, Saarbrücken 1996, S. 44–58).

© 2004 Joachim Junker (joachimjunker@hotmail.com)

Hohenstaufen-Gymnasium Kaiserslautern [Hohenstaufen Grammar School Kaiserslautern]

Junker, Joachim (2004), »Zum Verhältnis von Text und Musik in Luigi Nonos *Das atmende Klarsein*« [On the relationship between text and music in Luigi Nono's *Das atmende Klarsein*], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 326–337.
<https://doi.org/10.31751/p.319>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Das atmende Klarsein; Geschichtsphilosophie; live electronics; Live-Elektronik; Luigi Nono; Massimo Cacciari; philosophy of history; text collage; Textcollage

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024