

*Friedrich Geiger und Andreas Janke*

## „ZUHÖREN = MEER – FISCH – WOLKEN – TIEFES MEER!“ Zur Rolle Venedigs für Luigi Nonos Musik

---

Friedrich Geiger,  
Andreas Janke  
(Hrsg.)

### Venedig – Luigi Nono und die komponierte Stadt

Zur musikalischen  
Präsenz und  
diskursiven Funktion  
der Serenissima

2015, 248 Seiten, br., 39,90 €,  
ISBN 978-3-8309-3195-9

E-Book: 35,99 €,  
ISBN 978-3-8309-8195-4



Friedrich Geiger und Andreas Janke (Hgg.)

## VENEDIG Luigi Nono und die komponierte Stadt

Zur musikalischen Präsenz und  
diskursiven Funktion der Serenissima

WAXMANN



**WAXMANN**

Steinfurter Str. 555  
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0  
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com  
order@waxmann.com

www.waxmann.com  
Mehr zum Buch [hier](#).

Friedrich Geiger und Andreas Janke

## „ZUHÖREN = MEER – FISCH – WOLKEN – TIEFES MEER!“ Zur Rolle Venedigs für Luigi Nonos Musik

Die in der Überschrift zitierte Gleichung, die Luigi Nono kurz vor seinem Tod in einer Postkarte an die Kinder Helmut Lachenmanns aufstellte,<sup>1</sup> fasst einen Grundzug seiner Ästhetik zusammen – die Überzeugung nämlich, dass sich die Welt im bewussten Hören am besten erschließt. Komponieren, als das Gestalten von Hörerfahrungen, vermittelt demnach eine geschärfte Wahrnehmung der Wirklichkeit, indem es diese zu Klängen formt.

So finden sich auch im Hinblick auf Nonos Heimatstadt zahlreiche Äußerungen des Komponisten, die auf Venedig als Inspirationsquelle im weitesten Sinn für sein musikalisches Denken hindeuten.<sup>2</sup> Olivier Milles Dokumentarfilm *Archipel Luigi Nono*<sup>3</sup> aus dem Jahr 1988 vermittelt viel von der Eindrücklichkeit, mit der Nono diesen Topos immer wieder aufgegriffen hat – man sieht den Komponisten, wie er auf fahrendem Boot vor venezianischer Kulisse den Einfluss beschwört, den seine Heimatstadt auf seine Musik ausgeübt habe.<sup>4</sup> Bei all dieser Suggestivität erstaunt es nicht, dass sich Nonos Aussagen vielfach auch in Berichten von Freunden und Kollegen spiegeln, so auch von Claudio Abbado:

In seinen Kompositionen spüre ich deutlich seine Heimat Venedig. Im Hintergrund riß seine Bindung an die lange Tradition venezianischer Musik nie ab, erkennbar in seinem untrüglichen Gefühl für Raumklang, wie ihn etwa Gabrieli in San Marco praktiziert hatte.<sup>5</sup>

Nono wird hier von Abbado als venezianischer Künstler par excellence dargestellt, in dessen Musik die Stadt substantiell eingegangen sei. Gestützt auf die Äußerungen des Komponisten bildet auch in der Literatur zu Nono die Überzeugung, dass seine Musik in hohem Maße von seiner Heimatstadt inspiriert sei, eine mehr oder minder explizite Konstante. Gemessen an der Bedeutung, die diesem Aspekt für das Verständnis von Nonos Œuvre zugesprochen wird, wurde er bislang wenig gezielt untersucht. Zwar lässt sich kaum bezweifeln, dass Nono von seiner Heimatstadt inspiriert wurde, jedoch fehlt eine umfassende, systematische und differenzierte Auseinandersetzung zu Nono und Venedig. In Analysen werden regelmäßig bestimmte Kompositionen (oder bestimmte Merkmale daraus) als ‚venezianisch‘ rubriziert, ohne dass eine über die Eigenaussagen Nonos hinausführende Diskussion darüber stattfände, was als ‚venezianisch‘ gelten kann,

---

1 Vgl. 1990/1 (der Nachweis bezieht sich auf die gesammelten Äußerungen Luigi Nonos im Anhang dieses Bandes).

2 Siehe die gesammelten Passagen im Anhang.

3 *Archipel Luigi Nono*, Regie: Olivier Mille, Artline films, Paris 1988.

4 Vgl. 1988/11–15.

5 Claudio Abbado, *Mein stiller Freund. Einige Erinnerungen an Luigi Nono*, in: *Inventionen '91. Musik im Februar*, Berlin 1991, S. 37f.

in welcher Form dieses in die Komposition eingegangen ist oder weshalb es nach ihrer Fertigstellung als ‚venezianisch‘ rezipiert werden kann. Zudem bietet die Stadt in ihrer Individualität und Andersartigkeit einen nahezu grenzenlosen Imaginationsraum, der zwar für persönliche Assoziationen höchst willkommen sein mag, im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Nonos Kompositionen aber auch verwirren kann.<sup>6</sup>

Stefan Drees verweist zu Recht auf den häufig assoziativen Charakter von Nonos Äußerungen, die für die Analyse seiner Werke zunächst wenig aussagekräftig seien.<sup>7</sup> Dennoch sind sie fester Bestandteil der musikwissenschaftlichen Literatur und bilden häufig entweder den Ausgangspunkt oder die Conclusio von Analysen. Drees sieht Nonos einschlägige Äußerungen als Elemente einer „vom Komponisten bewußt angestrebten Kontextualisierung“, „deren Mittelpunkt das historisch wie geographisch in gleichem Maße bedeutsame Modell der Lagunenstadt bildet.“<sup>8</sup> Zur Erläuterung seiner These zieht er insbesondere Beispiele heran, die auf Venedig als Nonos Studienort verweisen und somit als biographische Referenz dienen. Spezifische Verweise auf Venedig innerhalb von Nonos Kompositionen werden jedoch nicht benannt, vielmehr geht Drees allgemein auf Nonos Rezeption von Renaissancemusik ein. Die Einarbeitung von Ockeghems *Malor me bat* in Nonos Streichquartett, die Drees insbesondere heranzieht, kann zwar auf Nonos Studienjahre in Venedig bezogen werden, jedoch nicht auf die Stadt selbst – der Venedig-Bezug ist demnach lediglich ein vermittelter.

Venedig ist ein historischer Imaginationsraum, der durch authentische Reiseberichte, durch Belletristik, durch die bildende Kunst, durch den Film und nicht zuletzt durch die Musik zum immer wieder reproduzierten ästhetischen Gemeingut geworden ist. Vor diesem Hintergrund besteht die Gefahr eines unangemessen pauschalen Verständnisses von Nonos Äußerungen, das diesen Aspekt seiner Ästhetik zum Lokalkolorit zu banalisieren droht. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich hingegen, dass seine Vorstellungen von Venedig differenzierter sind, als sie oft gelesen werden. So lassen sich zwei sehr unterschiedliche Definitionen herausarbeiten, nämlich einerseits die von Nono persönlich und unmittelbar erlebte Musikstadt<sup>9</sup> und andererseits ein Bild des geschichtlichen Venedig, wie es sich aus Nonos Studien zusammensetzte.

Nonos Beschreibungen von Venedig als Musikstadt wirken in der Summe überaus ernüchternd. So gab es laut Auskunft des Komponisten in der Stadt seiner Jugend außer Musik von Richard Wagner kaum Interessantes zu hören,<sup>10</sup> selbst die

6 Vgl. etwa die teilweise extrem gegensätzlichen Interpretationen zu *A Carlo Scarpa*, die David Albus im vorliegenden Band behandelt.

7 Vgl. Stefan Drees, *Fluchtpunkt Venedig. Luigi Nono und die Kontextualisierung kultureller Bezüge*, in: *Non consumiamo Marx. Luigi Nono. Musik – Bildende Kunst – Politische Utopie*, hgg. von Sigrid Konrad und Heinzjörg Müller, Saarbrücken 2008 (Netzwerk Musik Saar 3), S. 106–115, hier S. 106.

8 Ebd., S. 107.

9 Zu den unterschiedlichen historischen Dimensionen einer „Musikstadt“ vgl. Friedrich Geiger, *Musikstadt Hamburg. 1848 bis 1933*, in: *Andocken. Hamburgs Kulturgeschichte 1848 bis 1933*, hgg. von Dirk Hempel und Ingrid Schröder, Hamburg 2012, S. 258–267.

10 Vgl. 1961/1.

Orgelmusik an San Marco enttäuschte ihn.<sup>11</sup> Während zeitgenössische Musik auch später gar nicht oder nur sporadisch gespielt wurde,<sup>12</sup> gelangten Komponisten wie Antonio Vivaldi – zum Ärger Nonos – immer wieder historisch „falsch“<sup>13</sup> zur Aufführung. Nono kritisierte neben den Institutionen Venedigs<sup>14</sup> auch die Öffentlichkeit<sup>15</sup> und das musikalische Personal der Stadt, das sich vom mittelmäßigen Chorleiter an der Kirche San Marco, den er in seiner Jugend erlebte,<sup>16</sup> bis hin zu den „gescheiterten Musikanten“<sup>17</sup> der 60er Jahre erstreckte. Aufgrund ihres Konformismus erschien ihm die Stadt zeitweise sogar geradezu unerträglich.<sup>18</sup>

In diesem Licht betrachtet wundert es nicht, dass sich das zeitgenössische musikalische Venedig kaum als Inspirationsquelle für Nono anbot. Vielmehr berief er sich insbesondere auf die charakteristischen Merkmale der Stadt selbst, wie ihre Glocken,<sup>19</sup> die Lagune,<sup>20</sup> das Wasser oder das Meer,<sup>21</sup> die seit langem als immer wieder beschworene Signaturen Venedigs dessen weltbekannte Zeichensphäre konstituieren.<sup>22</sup> Erst in den 80er Jahren, als Nonos Werke selbst wichtiger Bestandteil der Musikstadt geworden waren, machte der Komponist mit dem modernen Venedig seinen Frieden, wie er etwa 1984 bekannte:

Ich versöhne mich gerade mit Venedig, das ich total abgelehnt hatte. Aber diese Ablehnung richtete sich gegen die Mentalität einiger seiner mittelmäßigen Bewohner. Sie war nicht gegen die Steine, die Farben, das Wasser, die Stürme gerichtet. Also habe ich mich auf die Suche nach seinen fernen Wurzeln begeben: Die Chaldäer, die Assyrer und Babylonier, die Ägypter, die Magie und die Wunder.<sup>23</sup>

Bemerkenswert ist hier die Auskunft, dass Nonos Ablehnung des gegenwärtigen Venedig seine Hinwendung zum historischen Venedig bewirkt habe. Die Wichtigkeit von Nonos Studien alter Musik als Inspirationsquelle für seine Kompositionen ist oft hervorgehoben worden.<sup>24</sup> Im Vergleich zum Venedig von Nonos Gegenwart sind die entsprechenden Orientierungspunkte weniger abstrakt. Erkennbar sind insbesondere das Aufgreifen und Transformieren einschlägigen musikalischen Materials und bestimmter kompositorischer Verfahrensweisen. In

11 Vgl. 1987/13.

12 Vgl. 1968/5.

13 Vgl. 1972/1.

14 Vgl. 1964/1, 1968/5, 1972/1.

15 Vgl. 1966/2.

16 Vgl. 1987/13.

17 1964/1.

18 Vgl. 1983/3.

19 Vgl. 1968/1–2, 1978/1, 1979/1, 1984/6, 1984/9, 1985/3, 1987/21, 1987/32, 1987/36, 1987/39, 1988/3–4, 1988/6–7, 1988/11.

20 Vgl. 1978/1, 1979/1, 1983/8, 1984/6, 1987/28, 1987/36.

21 Vgl. 1968/1–2, 1978/1, 1979/1, 1983/3, 1984/6, 1984/9, 1984/12, 1984/19, 1985/3, 1987/6, 1987/21, 1987/32, 1987/36, 1987/39, 1987/45, 1988/2–4, 1988/6–12, 1988/14, 1990/1.

22 Vgl. Martin Nies, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787–2013*, Marburg 2014.

23 1984/19.

24 Vgl. z. B. Drees, *Fluchtpunkt Venedig*.

seinen Äußerungen bezieht sich Nono am häufigsten auf die Komponisten Andrea und Giovanni Gabrieli,<sup>25</sup> auf die Kathedrale San Marco<sup>26</sup> und auf die venezianische Mehrchörigkeit allgemein,<sup>27</sup> wobei in der Regel alle drei Komponenten in einem Atemzug genannt werden.

Nono greift also auf zwei unterschiedliche venezianische Inspirationsräume zu, einen zeichenhaften und einen historischen. Dass er diese selbst unterschiedet, wird aus einem bisher unveröffentlichten Interview deutlich (ALN S187.01/01–07), das im Anhang dieses Beitrags abgedruckt ist.<sup>28</sup> Der in der Korrespondenz Nonos aufgefundene Text weist Korrekturen von seiner Hand auf. Unklar ist bislang die Datierung.<sup>29</sup> In einer Kurzvita des Komponisten am Schluss des Interviews wird *Con Luigi Dallapiccola* als aktuellste Komposition aufgeführt. Zwar wurde diese im Redaktionsprozess von Nono gestrichen – wie auch *Sarà dolce tacere* –, dennoch mag das Datum der Uraufführung (4. November 1979) als möglicher Terminus post quem für den Zeitpunkt des Interviews gelten. Nimmt man die noch nicht genannte Komposition *Fragmente – Stille, An Diotima* (Uraufführung 2. Juni 1980) als Terminus ante quem an, so lässt sich der Zeitraum des Interviews besser eingrenzen. Der Interviewer ist nicht namentlich genannt.

In diesem Text bekennt Nono nun einerseits, „die Lagune“ und „die Einzigartigkeit Venedigs“ hätten „dazu beigetragen, mich in meinem Empfindungsvermögen zu formen.“ Hier ist zunächst also von der besagten Zeichensphäre die Rede: „Auf der Giudecca, entlang des Gehweges, besonders am Abend oder früh am Morgen, hört man eine Raummusik im eigentlichen Sinn, und nicht nur von Glocken, und alles ist anders, je nachdem, ob es Nebel gibt oder keinen Nebel.“ Doch auf die anschließende Frage des Interviewers, ob er sich „diese Klänge Venedigs angeeignet“ habe, bringt der Komponist dann, um jeder Einengung zu entgehen, gezielt das historische Venedig ins Spiel:

Ich möchte Ihnen sagen, dass nicht nur diese die Klänge von Venedig sind, es gibt auch jene ganz verschiedene, jene der Kapelle von S. Marco; Giovanni Gabrieli, die ich weiterhin studiere und die ich mehr liebe als Monteverdi.

Während dieser Rückbezug auf das historische Venedig durchgängig ab 1959 aufscheint, werden die oben genannten Zeichen ‚Glocken‘, ‚Lagune‘ und ‚Wasser‘ überwiegend erst in den 80er Jahren verstärkt herangezogen: „Es scheint mir

25 Vgl. 1959/2, 1960/1, 1966/1, 1973/1, 1973/4, 1977/2, 1979/3–4, 1981/1, 1982/2, 1983/2, 1984/4, 1984/15, 1984/18, 1985/2, 1986/2, 1986/6–7, 1987/3, 1987/5, 1987/14, 1987/18–19, 1987/37, 1987/39, 1987/41, 1987/43–44, 1987/48, 1988/5, 1989/2.

26 Vgl. 1959/1, 1962/1, 1968/1–2, 1975/3, 1981/1, 1982/2, 1983/2, 1983/6, 1983/9, 1984/2–3, 1984/11, 1984/15, 1984/17, 1984/21, 1985/2–4, 1986/3, 1986/6, 1987/5–6, 1987/9, 1987/13, 1987/19, 1987/21, 1987/28, 1987/30, 1987/41–43, 1988/1, 1988/5–6, 1988/9, 1988/13, 1989/3.

27 Vgl. 1959/2, 1962/1, 1966/1, 1977/2, 1983/2, 1983/9, 1984/21, 1986/6, 1987/3, 1987/24–25, 1987/28, 1987/30, 1987/43, 1988/1.

28 Wir danken Noemi H. Deitz für den Hinweis auf dieses bisher offenbar unveröffentlichte Interview.

29 Im Katalogeintrag des ALN wird 1979 vermutet (<http://www.luiginono.it/it/node/21981>).

sogar“, so Nono 1987, „als würde ich Venedig vor allem in den letzten Jahren ‚enthüllen‘, erkennen, hören, sehen und fühlen“.<sup>30</sup> Im Laufe der Zeit verdichteten sich für den Komponisten diese Zeichen allmählich zu einem „akustischen Multiversum“ Venedig.<sup>31</sup>

Wie erwähnt, kam Nono über Jahrzehnte hinweg in Gesprächen immer wieder auf die genannten Venedigbezüge zurück. Will man dies mit Drees als Bestandteil einer künstlerischen Strategie begreifen, so wäre in erster Linie danach zu fragen, welche Funktionen die historischen Rückbezüge auf Venedig und die Verwendung seiner Zeichensphäre im Rahmen einer solchen Strategie erfüllen können. Hier lassen sich a) eine kommunikative, b) eine identitätsstiftende und c) eine produktionsästhetische Funktion des Topos Venedig voneinander unterscheiden und idealtypisch beschreiben – auch wenn sie in der Praxis dann mehr oder minder vermischt erscheinen.

### a) Kommunikative Funktion

Nono verwendete auf die Erstellung seiner Texte und auf die Redaktion seiner Interviews, die unter anderem essentieller Teil vieler Programmhefte waren, viel Zeit und Aufmerksamkeit. Die Broschüre etwa, die Massimo Cacciari anlässlich der Uraufführung von *Prometeo* in Venedig 1984 herausgab, enthielt neben einem Interview mit dem Komponisten ausführliche Erläuterungen zur Genese der *Tragedia dell' ascolto*.<sup>32</sup> Bemerkenswert erscheint dabei, dass das Heft als „percorso letterario eventualmente propedeutico all' ascolto dell' opus“<sup>33</sup> angeboten wurde. Es ist daher wohl durchaus auch dem propädeutischen Programmheft und nicht allein der „instinktiven“ Erinnerung zu verdanken, wenn Friedrich Spangemacher zur Uraufführung des *Prometeo* schreibt:

The antiphonal possibilities were extended in this way beyond all limits: allowing for sound-motion in space but also the explosion of inner space-captivity and liberation. One was instinctively reminded of the great works of the Venetian School in the 16th century: the polychorality pieces of Willaert and Gabrieli in the neighbouring church of San Marco, which also used the architectural possibilities of the building as compositional principles.<sup>34</sup>

Nicht allein in Programmheften für ein größeres Publikum, sondern auch in Briefen an einzelne Multiplikatoren seiner Kunstauffassung gab Nono explizite Höranleitungen, etwa für *Contrappunto dialettico alla mente* in einem

30 1987/10.

31 Vgl. 1984/6 und 1987/36.

32 Ausführlich zum *Prometeo* vgl. den Beitrag von Inken Meents in diesem Band.

33 Luigi Nono. *Verso „Prometeo“*, hg. von Massimo Cacciari, Mailand 1984, S. 5.

34 Friedrich Spangemacher, *Nono's „Prometeo“*, in: *Tempo. A quarterly review of modern music* 151 (1984), S. 51f.

Schreiben vom 23. Juli 1968 an den Literaturkritiker Leone Piccioni, damals Nachrichtendirektor der Radiotelevisione Italiana (RAI):

Con queste informazioni, penso, l'ascolto della mia composizione Le potrà esser maggiormente chiaro.

Le consiglio, mi permetta, di ascoltare la composizione almeno due volte – al minimo. Questo, perché la composizione stereofonica richiede più ascolti per poterla veramente ‚intendere‘, sia come fatto acustico differenziato nello spazio, sia come fatto musicale signficante. Vi è infatti una composizione stereofonica precisa.<sup>35</sup>

Während Nono in seinen Kompositionen die meisten Rückbezüge etwa auf alte Musik bewusst bis zur Unhörbarkeit verschleierte,<sup>36</sup> kompensierte er dies häufig durch assoziative oder konkrete Äußerungen, die dem Verständnis seiner Musik dienen und es auch lenken sollten. In diesem Kontext konnte er Venedig als ein allgemeinverständliches Zeichensystem nutzen, das als Erklärungsmodell auch international ausgezeichnet funktionierte, wie sich an zahlreichen Rezeptionszeugnissen ablesen lässt.<sup>37</sup>

Nonos Eigenaussagen lassen sich somit in den Kontext einer „expliziten künstlerischen und medialen Selbstreflexion“<sup>38</sup> stellen, wie sie spätestens seit dem 18. Jahrhundert in Venedig-Geschichten, Reiseberichten und Briefen üblich ist – so auch im folgenden Brief des Schriftstellers und Komponisten Heinrich Köselitz (alias Peter Gast) an den Theologen Franz Overbeck vom 12. Dezember 1880. Köselitz ruft hier alle gängigen Chiffren Venedigs auf, um zu beschreiben, auf welche Art und Weise er Friedrich Nietzsche die *Barcarolle* op. 60 von Frédéric Chopin vorspielte:

Mit dem nächsten *Poco più mosso* scheint sich ein südländischer Volkschor von der Strasse her vernehmen zu lassen, der sich in die Weite verliert. Die im Kahne hören noch hin, der Chor ist aber um eine Felsenecke gegangen und verschwunden. Über das Wasser tönt dann (*Meno mosso*), sich aus dem ETriller entwickelnd, ein entferntes Glockengeläute; so tönen wirklich die Glocken über die Lagune von sehr weiten Inseln her, so unbestimmt, in allen möglichen Toncombinationen schillernd; danach wären aber die 6 Tacte ppp zu spielen; so *thue* ich's auch.<sup>39</sup>

35 *Scritti* 1, S. 462f. Siehe dazu ausführlicher auch den Beitrag von Arne Gadamski in diesem Band.

36 Vgl. Lydia Jeschke, „Prometeo“. *Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 42), S. 10 und S. 43–50.

37 Ein markantes Beispiel aus dem Jahr 2010 bietet der Blog von Tom Service für den *Guardian* vom 18.02. (<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2010/feb/18/classical-music-luigi-nono-venice>, letzter Zugriff am 28.11.2014).

38 Nies, *Venedig als Zeichen*, S. 17.

39 Brief von Heinrich Köselitz an Franz Overbeck, Venedig 12.12.1880, in: Franz Overbeck und Heinrich Köselitz [Peter Gast], *Briefwechsel*, hg. und kommentiert von David Marc Hoffmann [u. a.], Berlin [u. a.] 1998 (Supplementa Nietzscheana 3), S. 78f.

Als weiterer Beleg für die grenzübergreifende Wirkungsmacht des Zeichensystems Venedig mag mit Blick auf dieses Beispiel gelten, dass Chopin selbst nie in der Lagunenstadt gewesen ist – trotz des Titels, der eine explizit venezianische Gattung aufgreift, war für den Entstehungskontext der *Barcarolle* vielmehr Paris ausschlaggebend, das hier gleichwohl in einem venezianischen Spiegel erscheint.<sup>40</sup>

Nono bediente sich exakt derselben Zeichensphäre zur Beschreibung seiner Musik. Er verwendete sie jedoch nicht, um so konkret wie Köselitz musikalische Sachverhalte namhaft zu machen. Selbst wenn Nono sich auf bestimmte Kompositionen bezog, ging er nie derart ins Detail. Der eher atmosphärische Gebrauch, den Nono von der Zeichensphäre machte, ist vielmehr der Art vergleichbar, in der sich etwa der Kunsthistoriker Theodor Hetzer (1890–1946) in seinem 1985 wieder gedruckten Buch über die venezianische Malerei äußerte:

Ganz anders in Venedig: In Venedig ist der Raum nicht begrenzt und nicht durch das Verhältnis kubisch klarer Körper zueinander bestimmt. In Venedig dominiert der Raum schlechthin, der ausgedehnte, offene, unendliche, leere, alle Richtungsmöglichkeiten enthaltende. Es gibt in der venezianischen Landschaft keine nahe, bühnenmäßige Begrenzung, keine meßbaren Distanzen. Das Auge schweift über die flimmern- den Flächen der Lagunen, verliert sich in der unermeßlichen Bläue des Himmels.<sup>41</sup>

Auch wenn und gerade weil Nono Venedig aus eigener Anschauung durch und durch vertraut war, kann davon ausgegangen werden, dass er die einschlägigen Texte gut kannte, die immer wieder die gleiche Zeichensphäre reproduzierten. Spätestens seit Charles Burneys ausführlichem Venedig-Kapitel in *The Present State of Music in France and Italy* (London 1771) – Nono besaß davon eine italienische Übersetzung, die er mit Anmerkungen versah<sup>42</sup> – war die besondere Musikalität der Stadt ein Topos, der sich in zahllosen Reisebriefen prominenter Musikerinnen und Musiker findet – so auch bei Felix Mendelssohn, dessen *Lettere dall' Italia* dem Komponisten, wie die annotierte Ausgabe in seinem Besitz zeigt, ebenfalls bekannt waren.<sup>43</sup> Und auch was seine Rückbezüge auf das musikhistorische Venedig angeht, lassen sich bestimmte Vorlagen greifen. So ist etwa Nonos Handexemplar von Paul Winters Arbeit *Der mehrhörige Stil* von 1964 im ALN erhalten, das zahlreiche Markierungen und Anmerkungen des Komponisten aufweist.<sup>44</sup>

40 Vgl. dazu Tobias Janz, „Freiheit in Fesseln“ – Zur Metamusikalität von Chopins „Barcarolle“ op. 60, in: *Musikkulturgeschichte heute. Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg*, hg. von Friedrich Geiger, Frankfurt am Main [u. a.] 2009 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 26), S. 111–141.

41 Theodor Hetzer, *Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretto*, hg. von Gertrude Berthold, Stuttgart 1985 (Schriften Theodor Hetzers 8), S. 34.

42 Heute im ALN unter der Signatur C 775 (*Viaggio musicale in Italia*, Turin 1979).

43 ALN B 318 (Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Lettere dall' Italia*, Turin 1983).

44 Vgl. hierzu eingehender die Beiträge von Tobias Knickmann und Lana Zickgraf in diesem Band.

In der Forschung werden bestimmte auf Venedig bezogene Aussagen Nonos besonders häufig aufgegriffen<sup>45</sup> und dabei oft pauschal auf das gesamte Œuvre des Komponisten ausgedehnt. Dies ist insofern problematisch, als Nono im Laufe der Jahre seine Meinungen mehrfach änderte oder Gedankengänge präziserte.<sup>46</sup> Zu fragen ist also nach der Validität von Nonos Aussagen – und zwar erstens, was ihre Geltungsdauer, zweitens ihre Konstanz und schließlich ihre Übertragbarkeit vom Einzelfall auf andere Kompositionen betrifft.

Dass Nono selbst in dieser Hinsicht durchaus skeptisch war, geht beispielsweise aus seiner Absage an Massimo Mila hervor, der geplant hatte, Jürg Stenzls 1975 erschienene Sammlung *Luigi Nono. Texte. Studien zu seiner Musik* ins Italienische zu übersetzen:

Vedendolo, non ritengo che possa esser tradotto in italiano così com'è. ci sono testi ripetitivi – brevi – alcuni inutili (forse per la Germania va bene nel suo insieme e per la loro sordità o disinformazione o apriorismo).

poi mancano i testi dal 70 a oggi (compreso Reggio-Emilia e altre interviste migliori) e manca uno scritto (almeno, se non due) mio sia su tutta la mia esperienza musicale sia su varie esperienze dal 64 a oggi sia sull'ultima tecnica-studio-proposta fino a oggi.

PER CUI:

*non ritengo valida per l'Italia la ripubblicazione del libro così com'è – va rivisto, in parte eliminato, in parte aggiunto.*<sup>47</sup>

Offenkundig spielte für Nono die Aktualität seiner Aussagen eine erhebliche Rolle, weshalb er auch bereit war, ältere Stellungnahmen vollständig zu verwerfen.

Dass sich ferner im Laufe der Zeit ganz unterschiedliche Venedig-Assoziationen einstellen konnten, zeigt sich exemplarisch, wenn man Nonos Äußerungen über .....*sofferte onde serene*... aus den Jahren 1979 und 1987 vergleicht. Während in dem früheren Kommentar die Akustik Venedigs im Vordergrund stand, bezieht er im späteren auch die historische Komponente der „San Marco Schule“ mit ein.<sup>48</sup> Man hat also durchaus mit Rückprojektionen von Aspekten, die Nono zu einem bestimmten Zeitpunkt wichtig waren, auf frühere Kompositionen zu rechnen.

Fraglich ist schließlich, ob Charakteristika einer ‚venezianischen‘ Ästhetik, die Nono nennt, auf eines, mehrere oder alle seiner Werke übertragen werden können. So lassen sich beispielsweise nur zwei Äußerungen über das „asymmetrische Moment“ der venezianischen Architektur aus den 1980er Jahren dokumentieren,<sup>49</sup> die zudem keinen expliziten Bezug zu einer seiner Kompositionen herstellen.

45 1959/2, 1979/1, 1988/3.

46 Darauf wies bereits Lydia Jeschke hin („*Prometeo*“, S. 56 und 59).

47 Zit. nach *Scritti* 1, S. XX.

48 Vgl. 1979/1 und 1987/28. Ausführlich zu .....*sofferte onde serene*... siehe den Beitrag von Noemi H. Deitz in diesem Band.

49 1984/12 und 1988/3.

Gleichwohl wird dieser Aspekt im Allgemeinen für die Untersuchung von Werken aus allen seinen Schaffensphasen herangezogen.

## b) Identitätsstiftende Funktion

Da Nono seine Heimatstadt immer wieder erwähnte, blieb es nicht aus, dass umgekehrt seine Gesprächspartner begannen, ihrerseits mehr und mehr den Topos Venedig abzufragen.<sup>50</sup> Besonders deutlich wird dieser Mechanismus in dem bereits erwähnten Gespräch von 1979/1980 (siehe im Anhang dieses Beitrages). Der Interviewer versucht hier in typischer Manier, Nono deutliche Bezüge zwischen dem Veneto und seiner Musik zu entlocken. Dies gelingt jedoch nur bedingt, da Nono stets relativierend antwortet und sich offenbar nicht auf das Veneto oder auf Venedig festlegen lassen möchte – so gleich zu Beginn, als der Komponist auf die Frage nach dem Nährboden für seine Musik erwidert: „Mit keinem spezifisch venetischen Nährboden, sie bezieht sich vielmehr auf verschiedene Länder der Welt.“ Nono versucht hier offenbar, einer einseitigen Etikettierung der Art zu entgehen, wie er sie bereits als politischer Komponist<sup>51</sup> erfahren hatte. Tatsächlich werden auch in Nonos Selbstzeugnissen die Referenzen auf Venedig häufig zusammen mit anderen Einflüssen genannt:

Meine eigenen Bindungen? Nicht nur die venetianische Schule: Andrea und Giovanni Gabrieli vor allem. Nicht nur die niederländische musikalische Kultur, Dufay, Josquin, Ockeghem, nicht nur Squarcialupi, die große europäische Musikgeschichte, sondern das Studium und die vergleichende Analyse von europäischen, asiatischen, amerikanischen und afrikanischen Kulturen.<sup>52</sup>

Darstellungen, die Nonos Ästhetik unter Berufung auf seine Eigenaussagen ausschließlich auf venezianischen Einfluss zurückführen, greifen somit zu kurz – wie hier Max Nyffeler:

Ohne die festlichen, mehrchörigen Klanginszenierungen der Gabrielis in San Marco wäre das Raumklangkonzept, das er in den 80er Jahren bei seinen Arbeiten im Freiburger Experimentalstudio des SWR entwickelte, nicht denkbar.<sup>53</sup>

Christine Dollinger hebt jedoch hervor, dass das Thema Raum und Mehrchörigkeit bereits in Nonos Kompositionen Anfang der 60er Jahre präsent war. Er ge-

50 Vgl. z. B. 1973/4, 1983/3, 1983/7, 1986/5.

51 So hielt Nono fest: „Un etichetta che spesso mi viene imposta è che della musica faccio politica“ (*Scritti* 2, S. 232) und „Sono stato spesso catalogato come musicista politico“ (*Scritti* 2, S. 270).

52 1966/1.

53 Max Nyffeler, *Der Querdenker von der Giudecca. Luigi Nono und der Klangraum Venedig*, in: *Partituren* 6 (2006), S. 63–66, hier S. 64.

hörte damit zu einer Gruppe von Komponisten, die ein dezidiertes Interesse an räumlichen Aspekten der Musik verband.<sup>54</sup> Sie formierte sich anlässlich der Darmstädter Ferienkurse, an denen Nono erstmals 1950 teilnahm. Während mehrerer Ferienkurse kamen nicht nur Raumkompositionen zur Aufführung, sondern es wurden auch Vorträge zum Thema Raum angeboten.<sup>55</sup>

Ende der 1960er Jahre wandte sich Nono von Darmstadt ab und begann, sich intensiver mit der venezianischen Mehrchörigkeit der Gabriellis zu beschäftigen. Bereits 1962 stellte er während eines Vortrags fest,<sup>56</sup> dass eine Studie zu den Cori spezzati wünschenswert wäre. Zwei Jahre später veröffentlichte Paul Winter exakt eine solche Abhandlung, die Nono, wie erwähnt, nachweislich intensiv studierte. Ab diesem Zeitraum traten bei Nono die Begriffe „Gabrieli“, „San Marco“ und „Mehrchörigkeit“ überwiegend als korrelierende Merkmale auf, durch die sich ein für Nono spezifisches Inspirationsfeld abstecken lässt.

Mit seiner Abkehr von Darmstadt begab sich Nono quasi in die Isolation von Venedig, eine Situation, die Helmut Lachenmann, der 2004 auf seine Studienzeit bei Nono (1958–1960) zurückblickte, eindrücklich als produktive Erfahrung beschrieb:

In Venedig, und das hatte auch etwas für sich, konnte man damals übrigens, was man so Neue Musik nennt, nicht hören. Meine Altersgenossen in Westdeutschland, die bei Wolfgang Fortner in Freiburg oder bei Boris Blacher in Berlin Komposition studierten, fanden in ihrer Umgebung doch immer wieder Aufführende, konnten ihre Arbeiten meist sofort hören und auf diese Erfahrung reagieren. Ich nicht, ich konnte nur auf die Lagune hinausschauen und meine Imagination und mein inneres Ohr bemühen.

Nicht mal ein Klavier gab es. Die ganze damalige Klangpraxis der Nonoschen Musik hat bestimmt etwas zu tun mit diesem, im Grunde auch wieder nützlichen Handicap.<sup>57</sup>

So markiert der Bezug auf die Gabriellis durchaus eine Quelle für Raumkompositionen, die neben anderen Komponisten und Orten Inspiration gespendet haben mag. Doch daneben erfüllt der permanente Rekurs auf die Gabriellis auch eine identitätsstiftende Funktion, die den Venezianer Nono von anderen Komponisten unterscheidet und unterscheiden soll:

---

54 Vgl. Christina Dollinger, *Unendlicher Raum – zeitloser Augenblick. Luigi Nono: „Das atmende Klarsein“ und „I° Caminantes...Ayacucho“*, Saarbrücken 2012, S. 159–183. Ausführlich hierzu siehe auch Gisela Nauck, *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 38).

55 Vgl. Dollinger, *Unendlicher Raum – zeitloser Augenblick*, S. 159–183.

56 Vgl. 1962/1.

57 „Bei Nono ist Hören immer glückliche Arbeit“. Andreas Wagner im Gespräch mit Helmut Lachenmann, in: Luigi Nono „Intolleranza 1960“. *Materialien, Skizzen, Hintergründe zur Inszenierung des Saarländischen Staatstheaters*, hgg. von Alexander Jansen und Andreas Wagner, Saarbrücken 2004 (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar 2), S. 52–58, hier S. 56.

Deshalb sehe ich eine für mich wichtige Traditionslinie mehr in der alten venezianischen Schule. Das ist keine universelle Erfahrung, sondern meine. Für andere Komponisten gibt es andere.<sup>58</sup>

Der ständige Bezug auf die alte venezianische Schule wird somit – marketing-psychologisch gesprochen – zu einem Alleinstellungsmerkmal des Komponisten. Die Erfahrungen aus Darmstadt ließen sich relativieren, indem man die Mehrhörigkeit als längst bekannte Tradition reklamierte, die ihren Ursprung in Venedig hatte und von Komponisten außerhalb lediglich wieder aufgegriffen wurde.<sup>59</sup> Nono lässt sich hier bezeichnenderweise auch eine Spitze gegen Stockhausen nicht nehmen: „Auch Stockhausen hat dies in *Gruppen* erprobt, wenn auch auf mechanischem Wege, man muss diesen [den Raum] aber wieder in die Komposition integrieren.“<sup>60</sup> Dass dieses Alleinstellungsmerkmal als solches wahrgenommen wurde, zeigen nicht zuletzt zahlreiche Nono gewidmete Kompositionen, in denen venezianische Klangchiffren Verwendung finden.<sup>61</sup>

Auch über die Gabriellis und die venezianische Schule hinaus dient der Bezug auf seine Heimatstadt für Nono immer wieder der Selbstvergewisserung. „Venedig“ fungiert in seinen Äußerungen als Abkürzung für seine Biographie und seine künstlerische Identität. Die Stadt bildete den Schauplatz für Nonos musikalische Ausbildung, in deren Zentrum die Unterweisung durch zwei andere venezianische Komponisten stand – zunächst durch Gian Francesco Malipiero am Conservatorio di musica Benedetto Marcello di Venezia nahe San Marco, später privat durch Bruno Maderna. Gemeinsam mit Maderna trieb er bekanntlich eingehende Studien anhand von Noten und Musiktraktaten in der Biblioteca Marciana, in einer Atmosphäre weltabgeschiedenen Arbeitens, die Nono als eine „äußerst glückliche Zeit des Studiums, der Entdeckungen, der Diskussionen“<sup>62</sup> in Erinnerung behielt. Wenn er sie rückblickend gar mit „den großen Malerwerkstätten des venezianischen 16. Jahrhunderts“ verglich,<sup>63</sup> zeigt dies deutlich das Bestreben, die eigene künstlerische Entwicklung aus der großen Tradition der Stadt hervorgehen zu lassen und sie eng mit ihr zu verflechten.

Zu dieser Tradition gehört auch der musikgeschichtliche Topos, dass Venedig seit jeher bedeutende Musiker zu inspirieren pflegt. Insbesondere Richard Wagner, der virtuose Diskursstrategie unter den Komponisten, griff diesen Topos auf und

58 1977/2.

59 Vgl. 1981/1.

60 1981/1.

61 So äußerte Wolfgang Rihm über seine „Musik in memoriam Luigi Nono“ *Cantus firmus* für 14 Instrumentalisten aus dem Jahr 1990, das Stück sei von „der klanglichen Wirklichkeit der Stadt Venedig“ und ihren „seltsam stotternden Glocken“ angeregt worden (Booklet zur CD *Cadenza* CAD 800 886). Vgl. zu diesem Stück ausführlich Stefan Drees, „Zustände, jeweils andere“: *Kompositorische Strategien in Wolfgang Rihms „Musik in memoriam Luigi Nono“*, in: *Die Tonkunst* 6/2 (2012), S. 170–181. Das bereits von Drees herangezogene Zitat Rihms findet sich auf S. 171, Anm. 10.

62 1973/2.

63 1987/8, vgl. auch 1987/9–10. Vgl. hierzu Stefan Drees, *Renaissance-Musik als Inspirationsquelle für das Komponieren Bruno Madernas und Luigi Nonos*, in: *The past in the present. Papers read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus (Budapest & Visegrád 2000)*, Bd. 1, hg. von László Dobsay, Budapest 2003, S. 545–558.

steigerte ihn zum Mythos in eigener Sache.<sup>64</sup> Wie Matthias Schmidt in einer detaillierten Analyse der berühmten Venedig-Passage aus Wagners Schrift *Beethoven* von 1870 zeigt, hat Wagner „das Potential Venedigs als Gedächtnisort europäischer Kultur und zugleich als Kulisse seines Lebensdramas scharfsinnig erkannt“<sup>65</sup> und überaus effektiv zur Selbstdarstellung genutzt. Nono, der Wagners Musik zu seinen frühesten Einflüssen zählte,<sup>66</sup> kannte die Venedig-Schilderungen des deutschen Komponisten genau.<sup>67</sup> Wagners Briefe an Mathilde Wesendonck, in denen die Entstehung des von Nono geschätzten *Tristan* eng mit der Sphäre der Lagunenstadt verwoben wird, finden sich in der mit Randbemerkungen versehenen Ausgabe von 1906 in seiner Bibliothek.<sup>68</sup> Indem er beispielsweise betonte, dass die „Gesänge der Gondolieri, die Wagner hörte“, die gleichen gewesen seien, „die ich viel mit Massimo Cacciari gehört habe: in diesen Gesängen spricht der Gondoliere mit sich selbst, er spricht mit dem Wasser, mit dem Glockenturm“,<sup>69</sup> identifizierte er sich mit dem großen Vorgänger und stellte sich in die Traditionslinie eines Komponierens, das von Venedig inspiriert ist.

### c) Produktionsästhetische Funktion

Wenn bisher mit der kommunikativen und der identitätsstiftenden Funktion des Venedig-Topos Aspekte beschrieben wurden, die Nonos Musik nur mittelbar betreffen, so soll damit keineswegs negiert werden, dass die Stadt sich auch ganz direkt auf das klangliche Erscheinungsbild etlicher Werke auswirkte. Die besonderen ästhetischen Erfahrungen, die der urbane Raum Venedigs vermittelt, sind – wie erwähnt – mannigfach künstlerisch reflektiert worden. Wer sich in der Stadt bewegt, stellt augenblicklich fest, dass musikrelevante Größen wie Raum, Zeit und Klang hier auf individuelle und unverwechselbare Weise zusammenwirken. Die Erfahrung abrupter räumlicher Kontraste – etwa beim Heraustreten aus einer dunklen, kaum schulterbreiten Gasse auf einen weitläufigen sonnenüberfluteten Campo – wird nicht allein visuell, sondern maßgeblich auch akustisch als

64 Zu der einschlägigen Literatur – insbesondere John W. Barkers grundlegender Monographie *Wagner and Venice*, New York 2008 – ist jüngst hinzugekommen: Sabine Meine, *Wagner in Venedig. Projektionen und Realitäten*, in: *MusikTheorie* 28/2 (2013), S. 138–153 und Luca Zoppelli, „Töne, zur Natur geworden“: *Richard Wagner in Venedig*, in: *Exil als Daseinsform. Die Schauplätze Richard Wagners*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2014, S. 128–137.

65 Matthias Schmidt, *Inseniertes Hören. Anmerkungen zu einem venezianischen „Nachttraum“ Richard Wagners*, in: *MusikTheorie*, 28/2 (2013), S. 154–167.

66 Vgl. 1961/1.

67 Vgl. 1988/14.

68 ALN C 297 (*Richard Wagner an Mathilde Wesendonck: Tagebuchblätter und Briefe*, Berlin 1906). Siehe darin beispielsweise die Briefe aus Venedig vom 3., 5., 16. und 29. September 1858. Zu Nonos Wertschätzung des *Tristan* siehe z. B. seine Bemerkungen zum dritten Aufzug in: *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*, hg. von Wolfgang Storch, Frankfurt am Main 2002, S. 127. Ausführlich über Nonos Position zu Wagner und die Bedeutung des *Tristan* für den *Prometeo* siehe Martin Zenck, *Wagner in perspective: Luigi Nonos „Prometeo“, Pierre Boulez und Wieland Wagner in Osaka/Bayreuth*, in: *wagnerspectrum* 6/2 (2010), S. 69–100.

69 1987/45.

eine plötzliche Erweiterung des Hörraumes vermittelt. Die inseltypische Bauweise, die den naturgemäß begrenzten Raum in die Höhe führt und nur die schmalsten Durchgänge ausspart, erzeugte in Verbindung mit dem standesgemäßen Repräsentationsbedürfnis der venezianischen Granden gewaltige Steinschluchten, die jene charakteristischen Echowirkungen hervorrufen, von denen zahlreiche Stadtbeschreibungen sprechen.<sup>70</sup> Unzählige Kirchenglocken sind zu vernehmen, allen voran vom Campanile San Marco, dem Prototypen aller Glockentürme. Das allgegenwärtige Wasser reflektiert und absorbiert all diese Schallereignisse so, dass die Wahrnehmung ihrer Quelle oft verschwimmt.<sup>71</sup> Zugleich erzeugt das Wasser selbst eine überaus charakteristische akustische Kulisse. Die typischen Geräusche einer maritimen Lebenswelt, die man in anderen Städten vorwiegend mit den am Rande angesiedelten Hafenvierteln assoziiert, durchdringen in Venedig das Zentrum und vermischen sich mit dem Klangbild einer ‚normalen‘ Stadt – allerdings ohne den überlagernden Autoverkehr. Dessen Absenz und die vielen kleinen und großen Hindernisse, die den venezianischen Alltag prägen, bewirken generell Entschleunigung und damit neben der Raum- auch eine Zeiterfahrung sui generis. Dass der Tonträgermarkt eine ganze Reihe von CDs bereithält, die ein auditives Porträt der Serenissima abbilden, zeigt die Anziehungskraft, die von der klanglichen Signatur der Stadt ausgeht. Insofern liegt die Annahme durchaus nahe, dass Musik, die dort komponiert wurde, etwas von dieser Signatur transportieren kann.

In der Tat treten in Nonos Werken gehäuft musikalische Phänomene wie glockenartige Klänge oder Echos auf, als deren Ausgangspunkt man die stilisierte Akustik Venedigs vermuten kann. Wie aber lässt sich dies verifizieren? Verfolgt man entsprechende Ausdrucksmittel in Nonos Œuvre zurück, dann stößt man auf eine frühe Arbeit, die als anlassgebundene „Gelegenheitskomposition“<sup>72</sup> bisher unbeachtet blieb, in unserem Zusammenhang aber als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen geeignet ist, da sie ihr Paratext explizit als „venezianisch“ ausweist: *Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel* aus dem Jahr 1958 für zwei Klarinetten, Celesta, Harfe, Vibraphon, Glocken und Streicher. Die im ALN vorhandenen Skizzen und Autographe<sup>73</sup> zeigen Nonos Experimentieren mit Titel und Dedikation. Die Bezeichnung „gala notturna veneziana“ erscheint dabei durchgängig von Anfang an, sie gehört somit offenkundig zur Ausgangsidee dieser Komposition.<sup>74</sup> Das lediglich fünf Takte umfassen-

70 Vgl. z. B. Angelika Corbineau-Hoffmann, *Paradoxie der Fiktion: literarische Venedig-Bilder 1797–1984*, Berlin [u. a.] 1993.

71 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Akustik insbesondere von Venedigs Kirchen siehe Deborah Howard und Laura Moretti, *Sound and Space in Renaissance Venice. Architecture, Music, Acoustics*, New Haven [u. a.] 2009.

72 Eberhard Hüppe, *Urbanisierte Musik. Eine Studie über gesellschaftliche Determinanten musikalischer Raumproduktion und Raumaneignung*, Münster 2013, S. 403, Anm. 150. Claus-Steffen Mahnkopf benennt als Widmungsträger irrtümlich Wolfgang Steinecke (Nonos Arbeitsweise. *Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik*, in: *Musik & Ästhetik* 10/40 (2006), S. 51–62, hier S. 54).

73 ALN 17.01 bis 17.05.

74 Nono änderte andere Bestandteile des Paratextes, beispielsweise „wir wünschen, H. S. wird erfahren“ in „wir wünschen, H. S. feiern zu können“ (ALN 17.01/04). Für die eigentliche Dedikation war ursprünglich das gleiche Spiel mit Buchstaben (Konsonanten und Vokale

de Opusculum liegt in einer sehr sorgfältig ausgeführten Reinschrift vor (siehe Abb.). Allem Anschein nach ist sie das Duplikat eines dem Jubilar übersandten Exemplars. Auf der Titelseite des Manuskripts findet man die konstruktive Idee, die dem Stück zu Grunde liegt, in den Grundzügen erläutert: „1 Ton für jedes Jahr – / 5 mal 12 Töne für 5 mal 12 Jahre – / wir wünschen Heinrich Strobel feiern zu können / mit / 10 mal 12 Töne für 10 mal 12 Jahre – / PROSIT! / LGNR UIIUUA NN OO / VENEZIA 31 maggio 1958“.

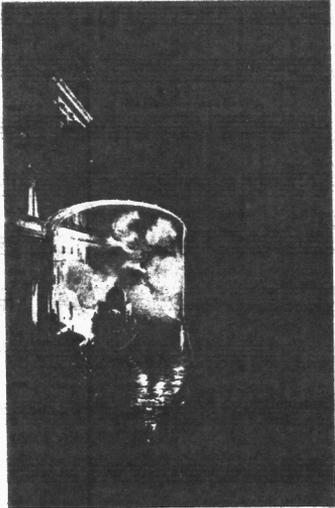
Das hier genannte Datum war der 60. Geburtstag Strobels,<sup>75</sup> beendet wurde die Komposition am 29. April auf der Giudecca.<sup>76</sup> Dass sie den Widmungsträger offenbar rechtzeitig erreichte, lässt sich aus seinem mit dem Datum vom 4. Juni 1958 gestempelten Dankestelegramm schließen: „Dem seriellen Galazauberer venezianischer Naechte dankt mit Piero herzlich = Dein Heinrich“.<sup>77</sup> Mit der seriellen Struktur und der venezianischen *couleur locale* spricht Strobel genau die beiden Aspekte an, die in dem Werk eine bemerkenswerte Symbiose eingehen. Reihentechnische Vorarbeiten zu den Parametern Tonhöhe, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe zeigen, dass Nono für das lakonische Stück einigen Aufwand betrieben hat.<sup>78</sup> Die den seriellen Prozessen zu Grunde liegende Tonhöhenreihe lautet *c-cis-h-d-b-es-a-e-as-f-g-fis*.<sup>79</sup> Es handelt sich also um die scherenartige Verschränkung des chromatischen Hexachords, das von *c* aus absteigt, mit dem von *cis* aus aufsteigenden chromatischen Hexachord, wodurch gewissermaßen automatisch eine Allintervallreihe entsteht. Diese „Scherenreihe“<sup>80</sup> im Sinne eines Markenzeichens gelegentlich sogar „Nono-Reihe“<sup>81</sup> genannt, verwendete der Komponist erstmals exponiert im vierten Satz des *Canto sospeso*, der am 24. Oktober 1956 unter Hermann Scherchen beim Westdeutschen Rundfunk in Köln uraufgeführt worden war. Luigi Pestalozza bezeichnete diese Reihe wegen ihres kaum zu überbietenden Abstraktionsgrades als Diagramm: „Es handelt sich

---

werden in getrennte Gruppen gegliedert) vorgesehen („PR E HNRCH – EII STRBL O E“), das zuletzt nur zur Auszeichnung der Gratulanten Luigi und Nuria Nono verwendet wird: „LGNR UIIUUA NN OO“ (ebd., ALN 17.03/01 R SX und 17.05/01 R).

- 75 Vgl. zu Strobels Biographie neuerdings ausführlich Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikbetrieb am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 1), S. 45–72.
- 76 ALN 17.05/01-02. Eine Uraufführung kann bis heute nicht nachgewiesen werden.
- 77 Telegramm von Heinrich Strobel an Luigi Nono, Baden-Baden, 04.06.1958, ALN Strobel/H 58-06-04 m (im Original in Majuskeln). Mit „Piero“ dürfte italianisierend Pierre Boulez gemeint sein.
- 78 Siehe ALN 17.01/01-05 (Notizen Nonos auf kariertem Papier insbesondere zur Reihendisposition der Rhythmik und Dynamik), 17.02/01 (Particell, in dem unterschiedliche Farben verschiedene Instrumentengruppen repräsentieren), 17.03/01 (nicht ausgeführte Arbeitspartitur, die Skizzen zur Tonhöhendisposition enthält).
- 79 ALN 17.02/01 V dx sup.
- 80 Klaus Zehelein, *Luigi Nono*, in: *Klang und Wahrnehmung. Komponist – Interpret – Hörer*, hg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Mainz [u. a.] 2001, S. 9–37, hier S. 15.
- 81 Friedrich Spangemacher, *Luigi Nono: Vom „Canto sospeso“ zur „Intolleranza 1960“*, in: *Die Musik Luigi Nonos*, hg. von Otto Kolleritsch, Wien [u. a.] 1991 (Studien zur Wertungsforschung 24), S. 50–62, hier S. 59f. Ausführlich zu dieser Reihe Wolfgang Motz, *Konstruktion und Ausdruck. Analytische Betrachtungen zu „Il Canto sospeso“ (1955/56) von Luigi Nono*, Saarbrücken 1996, S. 22–28: „Die Reihe des *Canto* – ein historischer Exkurs“.

PICCOLA  
GALA NOTTURNA  
VENEZIANA  
IN ONORE  
DEI  
60 ANNI  
DI  
HEINRICH STROBEL



1 Ton für jedes Jahr -  
5 mal 12 Töne für 5 mal 12 Jahre -  
wie wünschen Heinrich Strobel feiern zu können  
mit  
10 mal 12 Töne für 10 mal 12 Jahre -  
PROSIT!  
LQNR UUIVIA NN OO  
VENEZIA 31 maggio 1958

18

Abbildung: Luigi Nono, *Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel*: Reinschrift  
(ALN 17.05/01r-02r © Erben Luigi Nonos)

2.  $\text{♩} = 40 \text{ u.}$  ACCEL.

Klarin.

Oboe

Horn

Violon

Violin

3. Flöte

3. Klarin.

3. Fagott

3. Celli

ALLES KLINGT WIE NOTIERT.

mp

⊗ wie gewöhnl. unter dem Arm

⊗ immer ausklingen lassen



um eine Reihe, die ein expressionistischer Komponist kaum gewählt hätte, [...] um eine von thematischen Resten völlig freie Reihe.“<sup>82</sup>

Tilgte Nono somit auf der strukturellen Ebene gleichsam alle musikalische Gegenständlichkeit, so wird diese Abstraktion andererseits durch die überaus konkreten Hinweise auf Venedig aufgefangen, mit denen er das Stück auf anderen Ebenen versah. Was den Paratext angeht, so stellt neben dem Werktitel und der Ortsangabe „Venezia“ auf dem Titelblatt des Manuskripts rechts oben eine Vignette mit einem nächtlichen Venedig-Motiv auch visuell den Ortsbezug her. Vor allem aber verweist das Stück durch seine musikalische Faktur auf einschlägige Traditionen. Offenkundig bezweckte Nono, mit Hilfe der Instrumentation die Szenerie einer kleinen Serenaden-Besetzung aus Holzbläsern und Gitarre im nächtlichen Venedig zu imaginieren. Schon auf einem Skizzenblatt<sup>83</sup> hielt er fest, das durchgängig pizzicato spielende Streicherensemble aus drei Geigen, drei Bratschen und drei Celli möge „wie Gitarre“ klingen. Im Autograph präzisierete er dies dann zu der geradezu szenischen Angabe „wie gitarre, unter dem Arm“. Zu den Streichern treten, gattungstypisch für die stilisierte Freiluftmusik, noch zwei Klarinetten hinzu. Diese Klangschicht aus „Gitarre“ und Holzbläsern kann somit als Repräsentation der im Titel genannten „piccola gala notturna“ gelten. Das lokal präzisierende Adjektiv „veneziana“ hingegen wird durch eine weitere Gruppe aus Celesta, Harfe, Vibrafon (ohne Motor) und Glocken auskomponiert. Deren Klänge sollen, so Nonos Angabe in der Partitur, die Spieler „immer ausklingen lassen“, was unweigerlich Assoziationen an Kirchenglocken hervorruft, mithin an eine der gängigsten venezianischen Klangchiffren.

Auch wenn man das kleine Stück nicht überfrachten sollte, so lässt sich an ihm – da sein Venedig-Bezug keinem Zweifel unterliegt – doch in nuce das weite Spektrum von Nonos Musikbegriff erahnen. Es spannt sich zwischen den Polen einer radikalen Materialabstraktion und einer sinnlich-konkreten Welthaltigkeit auf, die in der *Piccola gala notturna veneziana* gleichsam in Reinkultur zusammentreffen. Für Nonos Ästhetik, so verdeutlicht der musikalische Gruß an Strobel, sind dies keine Gegensätze, sondern das Komponieren stellt nichts anderes dar als eine Abstraktion der Wirklichkeit, die es ermöglicht, diese Wirklichkeit über das Hören besser zu verstehen und zu hinterfragen. Weniger ist Nono daher, wie Claus-Steffen Mahnkopf meint, „der Inhaltsästhetiker par excellence. Es gibt kein Werk, das nicht von außermusikalischen Momenten – Texten, Bezügen, Ideen – inspiriert und im Gehalt getragen wäre“.<sup>84</sup> Vielmehr scheint bei Nono die Kategorie des ‚Außermusikalischen‘ überhaupt negiert. Ganz im Sinne von Wagners auf die Lagunenstadt gemünztem Aperçu „Alles ist Ohr“<sup>85</sup> machte Nono Venedig, als „akustisches *Multiversum*“<sup>86</sup> zu einem präsenten Bestandteil seiner Ästhetik.

82 Zitiert nach Zehelein, *Luigi Nono*, S. 14f.

83 ALN 17.02/01.

84 Mahnkopf, *Nonos Arbeitsweise*, S. 54.

85 *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, Berlin 1906, Eintrag vom 29.09.1858, S. 47.

86 1984/6.

## Intervista a Luigi Nono [1979/1980]

*Esiste nella sua musica qualche elemento che la unisce alla terra veneta?*

Bisogna intendersi, cosa è la terra veneta: humus naturalistico, humus culturale, o storico o cosa d'altro...

*Ecco allora la sua musica, a quale humus si collega?*

Ad un humus che non è veneto specificamente, ma si ricollega a tante terre del mondo

*Quindi non esiste un legame particolare tra la musica e la terra in cui vive...*

No, esiste certamente mediato e maturato in moltissime cose

*Qualche esempio?*

Ci sono delle relazioni continue e dinamiche tra me e il luogo in cui vivo...

*C'è un suono che si ricollega nella sua mente ad Asolo e Marghera[?]*

Asolo, più che ad un suono, mi collega a Francesco Malipiero con tutto quello che c'è per me ancora da scoprire e da analizzare. C'è un tipo di regionalità e provincialismo veneto che ha costretto in limiti angusti la lettura di Malipiero. C'è una abitudine isolana, veneziana, tipicamente locale, non capace di individuare le aperture moderne di Malipiero, non ridicibili a episodi seicenteschi. Il rapporto Malipiero-Monteverdi, come visto dalla inconsistente e improvvisata musicologia italiana, è stato ridotto a qualcosa di puramente letterario e romanzesco. In Malipiero c'è molto da riconsiderare.

*Gibt es in Ihrer Musik ein Element, das sie mit der Gegend Venetiens verbindet?*

Man muss sich einigen, was Venetien darstellt: Einen natürlichen Nährboden, einen kulturellen Nährboden, oder einen historischen oder etwas anderes...

*Mit welchem Nährboden verbindet sich also Ihre Musik?*

Mit keinem spezifisch venetischen Nährboden, sie bezieht sich vielmehr auf verschiedene Länder der Welt

*Es existiert also keine besondere Verbindung zwischen der Musik und dem Land, in dem Sie leben...*

Nein, sie ist sicher vorhanden, vermittelt und gereift in sehr vielen Dingen

*Zum Beispiel?*

Zwischen mir und dem Ort, an dem ich lebe, gibt es fortwährende und dynamische Beziehungen...

*Gibt es einen Klang, der sich in Ihren Gedanken mit Asolo und Marghera verbindet?*

Asolo verbinde ich, mehr als mit einem Klang, mit Francesco Malipiero, mit allem was es für mich noch zu entdecken und zu analysieren gibt. Es gibt eine Art von venetischer Regionalität und Provinzialismus, die die Deutung von Malipiero in enge Grenzen gezwungen hat. Es gibt eine Inselgewohnheit, venezianisch, typisch lokal, unfähig die modernen – nicht auf Episoden des 17. Jahrhunderts reduzierbaren – Offenheiten Malipieros zu erkennen. Die Beziehung Malipiero-Monteverdi, wie sie von der unbeständigen und improvisierten italienischen Musikwissenschaft gesehen wird, ist auf etwas rein Literarisches und Abenteuerliches reduziert worden. In Bezug auf Malipiero gibt es vieles zu überdenken.

*E rispetto a Marghera la sua musica.*

Marghera è come l'Italsider di Genova o la Fiat di Mirafiori o altre zone industriali italiane...

*Marghera ha una armonia particolare?*

Certo che esiste una armonia di Marghera.

*Forse è il caso di parlare di disarmonia?*

Più che parlare di disarmonia o armonia, penso si possa parlare di una presenza acustica che ha particolari segnali e che può provocare particolari concezioni musicali. Qui armonia e disarmonia possono essere elise o superate o possono ricomporsi in un modo assolutamente nuovo.

Marghera: non tanto in modo meccanicistico carpire i suoni della fabbrica, ma piuttosto capire le grandi lotte operaie, dal '68. Anche questo ha contribuito a formarmi nella mia sensibilità, così come mi forma la laguna o la unicità di Venezia con le sue tante campane. Alla Giudecca lungo la fondamenta soprattutto verso sera o alla mattina presto si ascolta una musica spaziale nel senso vero, e non solo di campane, e tutto è diverso se c'è nebbia o non nebbia.

*Questi suoni di Venezia, lei li ha assimilati?*

Vorrei dirle che non sono solo questi i suoni di Venezia, ci sono anche quelli diversissimi tra Loro della cappella di S. Marco; Giovanni Gabrieli, che continuo a studiare e che amo più di Monteverdi.

*Und Ihre Musik verglichen mit Marghera.*

Marghera ist wie Italsider aus Genua oder Fiat aus Mirafiori oder wie andere italienische Industriegebiete...

*Hat Marghera eine besondere Harmonie?*

Natürlich gibt es eine Harmonie von Marghera.

*Vielleicht ist es angebracht, über Disharmonie zu sprechen?*

Eher als über Disharmonie oder Harmonie zu sprechen, denke ich, könnte man vielmehr von einer akustischen Präsenz sprechen, die spezifische Signale hat und die spezifische musikalische Konzepte hervorruft. Harmonie und Disharmonie können hier aufgehoben oder übertroffen werden oder können sich auf völlig neue Weise zusammensetzen.

Marghera: Nicht automatisch die Klänge der Fabrik entreißen, sondern vielmehr die großen Arbeiterkämpfe verstehen, ab '68. Auch dies hat dazu beigetragen, mich in meinem Empfindungsvermögen zu formen, so wie mich die Lagune formt oder die Einzigartigkeit Venedigs mit seinen vielen Glocken. Auf der Giudecca, entlang des Gehweges, besonders am Abend oder früh am Morgen, hört man eine Raummusik im eigentlichen Sinn, und nicht nur von Glocken, und alles ist anders, je nachdem, ob es Nebel gibt oder keinen Nebel.

*Haben Sie sich diese Klänge Venedigs angeeignet?*

Ich möchte Ihnen sagen, dass nicht nur diese die Klänge von Venedig sind, es gibt auch jene ganz verschiedenen, darunter die der Kapelle von S. Marco; Giovanni Gabrieli, die ich weiterhin studiere und die ich mehr liebe als Monteverdi.

*Quindi un rapporto di origini con la tradizione musicale veneziana?*

Ho iniziato a studiarla con Malipiero, approfondita poi con Bruno Maderna: alla Biblioteca Marciana, studiando anche i grandi trattati teorici dell'epoca, insieme alle musiche.

*E il rapporto con Vivaldi?*

In occasione del centenario, l'ho studiato un po' di più. A Dresda, per esempio, ho trovato grandi manoscritti Vivaldiani. Sono noti i rapporti tra la Cappella Ducale veneziana e quella principesca di Dresda. Il teatro comico del Veneto arrivava a Dresda e a Praga: questa era una delle tante strade che partivano da Venezia[\*]. Ricordiamoci che Venezia non fu solo fortemente influenzata dal pensiero orientale, ma ebbe un grande apporto, poco studiato fino ad oggi sia come punto di confluenza di vari pensieri ebraici (sefarditi e askenaziti), sia per la presenza fortissima che, nella Repubblica di Venezia, vi era, pur estremamente differenziata di ebrei. Con Massimo Cacciari stiamo studiando l'argomento; sono convinto che sia possibile trovare interessanti specificità di questo gruppo etnico molto composto: le 5 sinagoghe ave[an]o ben 5 riti diversi e quindi nessuna unitarietà e il modo di formare anche con il loro contributo il prisma della cultura veneta dal 400–500–600 era originale\_

*Ma la Venezia di oggi differisce nella musicalità dalla Venezia di una volta?*

Ci sono nuovi e vari segnali acustici. È possibile un parallelo. Ma per fare un confronto pensiamo agli spazi. Malipiero mi diceva:

*Also ein Herkunftsverhältnis zu der venezianischen Musiktradition?*

Diese habe ich angefangen, bei Malipiero zu studieren, später vertieft mit Bruno Maderna: In der Biblioteca Marciana, auch die großen Theorietraktate der Epoche studierend, zusammen mit der jeweiligen Musik.

*Und die Beziehung zu Vivaldi?*

Aus Anlass der Hundertjahrfeier habe ich ihn ein wenig mehr studiert. In Dresden, zum Beispiel, habe ich großartige Vivaldi-Handschriften gefunden. Die Beziehungen zwischen der venezianischen herzoglichen Kapelle und jener fürstlichen aus Dresden sind bekannt. Das komische Theater Venedigs erreichte Dresden und Prag: diese war eine der vielen Straßen, die von Venedig ausgingen. Erinnern wir uns, dass Venedig nicht nur durch orientalische Lehren enorm beeinflusst war, es gab auch eine große Zufuhr, die bis heute wenig untersucht ist, sei es als Punkt des Zusammenflusses von verschiedenen hebräischen Lehren (sefardischen und askenasischen), sei es durch die starke, wirklich äußerst vielfältige Präsenz von Juden, die es in der venezianischen Republik gab. Mit Massimo Cacciari untersuchen wir gerade dieses Thema; ich bin überzeugt, dass es möglich ist, interessante Spezifika dieser ethnisch stark gemischten Gruppe zu finden: die 5 Synagogen hatten 5 unterschiedliche Riten und daher keine Einheit, und die Art und Weise, auch mit ihrem Beitrag ein Prisma der venezianischen Kultur ab 1400 – 1500 – 1600 zu formen, war neuartig\_

*Aber unterscheidet sich das heutige Venedig in seiner Musikalität vom vergangenen Venedig?*

Es gibt neue und verschiedenartige akustische Zeichen. Es bietet sich hier eine Parallele an. Aber denken wir, um einen Vergleich zu ziehen, an die Räume. Malipiero sagte mir:

\* Variante auf S. 6: „Curioso: in occasione del centenario, l'ho studiato meglio. E con lui, il rapporto Bach-Vivaldi, Venezia – Dresda – Praga, la Cappella Principesca di Dresda e quelle ducale veneziana. Da Venezia anche all'ora partivano tante strade – come he arrivano tante.“

„Dicono sempre che Venezia è la città più silenziosa che esista: basta ascoltare in questo pressochè silenzio (il silenzio assoluto non esiste[,] esiste la soglia di udibilità) – un motoscafo che passa o una finestra che sbatte: sono un rumore ben più violento che in una città come Milano o Roma.

Pensiamo ancora una volta alla tecnica dei cori spezzati e all' uso dello spazio fatto al chiuso sia nella Chiesa di S. Marco, sia all' aperto (le musiche composte per il ritorno della flotta veneziana, dopo la guerra, vittoriosa, o i doppi cori usati da Vivaldi alla Pietà o in altri spazi).

Anche a Venezia, l'ambiente e la realtà acustica si sono ampliate, ci sono nuovi rumori che possono provocare fantasie e permettere di arrivare a raffinate forme compositive.

*È possibile trasformare una realtà politica veneta, il doroteismo veneto, in una forma musicale?*

Ho parlato prima di „humus“ che, di solito, è o fertilizzato o ha la necessità di fertilizzante. Credo che il Veneto viva queste due condizioni. Secondo me il doroteismo è un veleno, una sostanza tossica. Penso che il doroteismo abbia una funzione simile ai defolianti. Questa mi sembra una domanda tutto sommato divertente e assurda.

*Esiste nel Veneto un qualche rapporto suono-industria e società?*

Credo di sì. Prendiamo Ruzante: il rapporto con la sua epoca era rapporti di suoni e linguaggi, specifici di vari ceti sociali. Erano momenti particolari di una società di allora. Ruzante ha fatto una grande invenzione.

„Man sagt immer, dass Venedig die leiseste Stadt sei, die es gibt: es genügt, in diese Beinahe-Stille hinein zu hören (die absolute Stille existiert nicht, es gibt die Hörschwelle) – ein Motorboot, das vorbeifährt oder ein Fenster, das zuschlägt: Sie ergeben einen viel gewaltsameren Lärm als in einer Stadt wie Mailand oder Rom.

Denken wir nochmals an die Technik der cori spezzati und an den Gebrauch des Raumes, sowohl des geschlossenen wie in der Kirche von S. Marco, als auch im Freien (die Musiken, die zur Rückkehr der venezianischen Flotte komponiert wurden, nach dem Krieg, siegreich, oder die von Vivaldi verwendeten Doppelchöre im [Ospedale della] Pietà oder in anderen Räumen).

Auch in Venedig sind Raum und akustische Realität verstärkt, es gibt neue Geräusche, die die Fantasie anregen können und es erlauben, zu raffinierten kompositorischen Formen zu gelangen.

*Ist es möglich, eine venetische politische Wirklichkeit, den venetischen doroteismo, in eine musikalische Form zu verwandeln?*

Ich habe vorhin über „Nährboden“ gesprochen, der normalerweise gedüngt ist oder Dünger benötigt. Ich glaube, dass Venetien diese beiden Zustände erlebt. Aus meiner Sicht ist der doroteismo ein Gift, eine toxische Substanz. Ich denke, dass der doroteismo eine ähnliche Funktion wie ein Entlaubungsmittel hat. Alles in allem erscheint mir dies eine lustige und absurde Frage zu sein.

*Gibt es im Veneto eine Beziehung zwischen Industrieklang und Gesellschaft?*

Ich denke schon. Nehmen wir Ruzante: Die Verbindung mit seiner Gesellschaft waren Beziehungen von Klängen und Sprachen, die für verschiedene soziale Schichten spezifisch waren. Es waren bestimmte Momente einer vergangenen Gesellschaft. Ruzante hat eine großartige Erfindung gemacht.

Quale?

Il suo teatro usava suoni, linguaggi e certi conflitti della sua epoca. Mi viene in mente ciò che ha scritto Musil sul suo „Discorso sulla stupidità“.

„Se si approfondisce la questione perché sia reputato da stupidi lo sbandierare il fatto di essere intelligenti, sorge immediata una risposta che sembra ricoperta della polvere dei più antichi antenati perché sostiene che è più prudente non mostrarsi intelligenti. È possibile che questa prudenza profondamente pessimistica, oggi neanche più comprensibile di primo acchito, provenga ancora da condizioni in cui il più debole era realmente più saggio non passare per saggio.“

La saggezza avrebbe potuto minacciare la vita del più forte, la stupidità invece sospice sospetto, essa disarmata come si dice oggi. Tracce di quella scaltrezza, di questa stupidità perbene, se ne trovano infatti tuttora nei rapporti di dipendenza dove le forze sono inegualmente distribuite in cui il più debole cerca il suo scampo nel fingersi più stupido di quello che è, si trovano per esempio nella proverbiale astuzia contadina, nei rapporti tra servitù e padrone del linguaggio colto.“

Questa citazione si vuole riferire ...

A Ruzante e al suo teatro. Ruzante meraviglia sia per la composizione sia per la capacità del più debole di confrontarsi, ma anche di operare in modo che il suo pubblico lo ascoltasse in un certo modo senza avvertirne la forza e l'intelligenza.

È tipico di una mentalità veneta che si è manifestata in molti altri casi: Sarpi, Galilei; la lotta di Venezia contro il Vaticano.

Welche?

Sein Theater verwendete Klänge, Sprachen und gewisse Konflikte seiner Epoche. Mir fällt ein, was Musil in seinem Diskurs „Über die Dummheit“ geschrieben hat.

„Geht man nun auf diese Frage ein, warum es als dumm gelte, zur Schau zu tragen, daß man klug sei, so drängt sich zunächst eine Antwort auf, die den Staub von Urväterhausrat an sich zu haben scheint, denn sie meint, es sei vorsichtiger, sich nicht als klug zu zeigen. Es ist wahrscheinlich, daß diese tief mißtrauische, heute aufs erste gar nicht mehr verständliche Vorsicht noch aus Verhältnissen stammt, wo es für den Schwächeren wirklich klüger war, nicht für klug zu gelten: seine Klugheit konnte dem Starken ans Leben gehn! Dummheit hingegen lullt das Mißtrauen ein; sie ‚entwaffnet‘, wie noch heutigentags gesagt wird. Spuren solcher alten Pffiffigkeit und Dummlistigkeit finden sich denn auch wirklich noch in Abhängigkeitsverhältnissen, wo die Kräfte so ungleich verteilt sind, daß der Schwächere sein Heil darin sucht, sich dümmer zu stellen als er ist; sie zeigen sich zum Beispiel als sogenannte Bauernschlauheit, dann im Verkehr von Dienstboten mit der bildungszüngigen Herrschaft.“

Dieses Zitat bezieht sich auf ...

Auf Ruzante und sein Theater. Ruzante erstaunt, sei es aufgrund der Komposition oder der Fähigkeit des Schwächsten, sich auseinanderzusetzen, aber auch auf eine Art zu handeln, dass sein Publikum ihn auf eine gewisse Art hörte, ohne es auf die Kraft und Intelligenz aufmerksam zu machen.

Dies ist typisch für eine venetische Mentalität, die sich in vielen anderen Fällen zeigt: Sarpi, Galilei; der Kampf Venedigs gegen den Vatikan.

\* Robert Musil, Über die Dummheit. Vortrag auf Einladung des Österreichischen Werkbunds gehalten in Wien am 11. und wiederholt am 17.03.1937 (Schriftenreihe *Ausblicke*), Wien 1937, S. 13f. In Nonos Bibliothek findet sich ein vom Komponisten annotiertes Exemplar der 1979 im Shakespeare-Verlag erschienenen italienischen Ausgabe: *Discorso sulla stupidità* (ALN B 1392).

*Cosa ricorda di particolarmente legato al Veneto?*

Gli anni che dal 68 si prolungarono fino al 71. Ricordo la lotta degli studenti della Accademia delle Belle Arti di Venezia cui hanno partecipato altri studenti, di Nanterre e di Berlino. Tutti insieme questi studenti contro i famosi 5000 poliziotti che avevano invaso la città.

*Quale educazione musicale esiste nel Veneto?*

Per quanto mi risulta esiste una educazione superficiale ed arretrata. Però alla Barchessa a Mirano, a Spinea, esistono numerose iniziative di giovani e interessanti approcci didattici: alla scuola elementare di Mira insegna Gualtiero Bertelli, uno dei rari esempi a livello nazionale.

*E l'Arena di Verona, la Fenice di Venezia: questi poli musicali riescono a dare risposta alla domanda di musica delle regione?*

L'Arena dà una risposta di massa scadente, la sua è una funzione turistico-economica più legata al vino bianco che al resto. Una musica di tipo gastronomico insomma.

Quanto alla Fenice ha avuto fasi alterne; GOMEZ e Trezzini potrebbero contribuire fortemente al suo rilancio.

*E la Biennale?*

Penso che sia da discutere se sia un ente utile o no.

*Erinnern Sie sich an etwas, das besonders an Venetien gebunden ist?*

Die Jahre, die sich von 68 bis 71 erstreckten. Ich erinnere mich an den Kampf der Studenten von der Accademia della Belle Arti in Venedig, an dem andere Studenten aus Nanterre und Berlin teilgenommen hatten. Alle diese Studenten zusammen gegen die berühmten 5000 Polizisten, die in die Stadt eingefallen waren.

*Welche musikalische Ausbildung gibt es in Venetien?*

Meines Wissens gibt es eine oberflächliche und veraltete Ausbildung. Allerdings gibt es in der Barchessa in Mirano, in Spinea, zahlreiche Initiativen von jungen Leuten und interessante didaktische Ansätze: In der Grundschule von Mira lehrt Gualtiero Bertelli, eines der wenigen Beispiele auf internationalem Niveau.

*Und die Arena von Verona, das Fenice in Venedig: Schaffen es diese musikalischen Pole, auf die Musiknachfrage der Regionen zu reagieren?*

Die Arena regiert auf die minderwertige Masse, sie hat eine touristisch-ökonomische Funktion, die eher dem Weisswein verpflichtet ist als allem Übrigen. Eine gastronomische Musik also.

Was das Fenice betrifft, es hat verschiedene Phasen erlebt; GOMEZ und Trezzini könnten enorm zu seinem Aufschwung beitragen.

*Und die Biennale?*

Ich denke, es wäre zu diskutieren, ob sie eine nützliche Einrichtung ist, oder nicht.

\*\*\*

LUIGI NONO Nato a Venezia nel 1924 è stato allievo di Malipiero, Maderna, Scherchen. A livello internazionale viene considerato uno dei più significativi esponenti della nuova avanguardia.

È attento alle esigenze di una musica „radicale“ che risente delle sue esperienze di musica seriale, elettronica e concreta.

Tra le numerose opere significative:

Epitaffio per Garcia Lorca (53);

Il canto sospeso (56);

La fabbrica illuminata (64);

Per Bastiana Tai Yang Cheng (67);

Como una ola de fuerza y luz (72)

Al gran sole carico d'amore – azione scenica in 2 tempi 1972–74

\*\*\*

LUIGI NONO, geboren in Venedig 1924, war Schüler von Malipiero, Maderna, Scherchen. Auf internationaler Ebene wird er als einer der wichtigsten Vertreter der neuen Avantgarde geschätzt.

Er ist aufmerksam gegenüber den Anforderungen einer „radikalen“ Musik, die durch seine Erfahrungen mit serieller, elektronischer und konkreter Musik beeinflusst wird.

Unter den zahlreichen bedeutenden Werken sind:

Epitaffio per Garcia Lorca (53);

Il canto sospeso (56);

La fabbrica illuminata (64);

Per Bastiana Tai Yang Cheng (67);

Como una ola de fuerza y luz (72)

Al gran sole carico d'amore – azione scenica in 2 tempi 1972–74