

Helmut Lachenmann

## **Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik**

Melos 6 (1971), S. 225–230

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© Schott Music GmbH & Co. KG

## Helmut Lachenmann

### Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik

Jeder Künstler wird sich in einem bestimmten Stadium seiner Entwicklung entscheiden müssen, wie er sich zu der Gesellschaft, als deren Requisite er fungiert, zu verhalten hat. Für einen Komponisten ist eine solche Entscheidung insofern kompliziert, als er zur Realisierung und Verbreitung seiner Werke im allgemeinen auf die Zusammenarbeit mit Institutionen dieser Gesellschaft angewiesen ist. Dennoch: die Entscheidung ist unumgänglich auch für ihn; dem auszuweichen, wäre gleichbedeutend mit gedankenloser Zustimmung.

Von den Komponisten der Generation, die nach dem Zweiten Weltkrieg die entscheidenden musikalischen Entwicklungen einleitete, haben die meisten lange geglaubt, sich um diese Entscheidung drücken zu können. Man ging offenbar davon aus, daß sich das Musikdenken in Übereinstimmung mit der gesellschaftlichen Entwicklung revolutionieren und sich neue ästhetische Form etablieren ließe.

Zwar war in den Werken, die um 1950 entstanden, etwa in Stockhausens „Spiel für Orchester“, in der „Polyphonie X“ von Boulez oder in Nonos „Komposition I für Orchester“, deutlich etwas von einem Geist zu spüren, der über ästhetische Tabus hinweg an einen gesellschaftlichen Nerv rührte: diese Werke entweihten den Konzertsaal auf rücksichtslose Weise. Das Ausfallen des gewohnten, unmittelbar gebrauchsfertigen Kontakts zum Publikum enthielt ein aggressives Moment, das über den ästhetischen Schock hinaus jegliche gemeinnützige Vorstellung von akklamabler Ordnung ins Wanken brachte, einfach dadurch, daß in diesen Werken nicht mehr vorher geläufige Ordnungen zelebriert, sondern Material-Organisationen kommuniziert wurden, auf die der Hörer nicht eingestellt war.

Aber diese Zeit — die Zeit, in der man in einem Atem von Nono, Stockhausen und Boulez glauben sprechen zu können als einer gemeinsamen Front gegenüber einem Banausentum, an dem die Erfahrungen der ersten Jahrhunderthälfte spurlos vorübergegangen waren — diese Zeit stellt sich uns heute dar als eine Phase, welche völlig verschiedene und entgegengesetzte Mentalitäten und Ideologien gebündelt hatte, um so jene ästhetischen Tabus leichter zu durchbrechen, die infolge der Stagnation während

zweier Weltkriege sich verfestigt statt — wie üblich — mit dem Abtreten einer Generation verflüchtigt hatten.

In dieser revolutionären Phase der Neuen Musik konnte keine ganze Arbeit geleistet werden; entscheidende Tabus nämlich und Quellen zukünftiger Mißverständnisse, wie zum Beispiel die bürgerliche Vorstellung einer konsumablen Kunst, somit das im alten Geist konsumierende Publikum selbst blieben trotz aller Erregung unerschüttert. Die meisten Komponisten machten bald Gebrauch von dem Angebot der Gesellschaft, als avantgardistische Tausendsassas dem Bürger Revolution vorspielen zu dürfen, ihm damit einen Kitzel für seine Ignoranz zu verschaffen. Diese Art Arrangement schien dem einzelnen Komponisten eine Weiterarbeit zu ermöglichen, im Einklang mit einer Öffentlichkeit, die nun ein gewisses dekorativ orientiertes Interesse für ihn aufbrachte.

Keine Frage, daß sich so die musikalische Entwicklung in einer Weise fortsetzen ließ, der wir neue Möglichkeiten und Erfahrungen verdanken.

Keine Frage aber auch, daß solches Arrangement ein korruptives Moment enthielt, welches auf die Dauer Rückschläge zeitigen mußte. Denn nun fiel die Führungsrolle natürlich an diejenigen Komponisten, deren Musik — ob gewollt oder ungewollt — den spätromantischen bürgerlichen Neigungen und Mißverständnissen am ehesten entsprach. Der Kult um einen Komponisten wie Penderecki oder um einen Kompositionsstil wie denjenigen Ligetis könnte als Anzeichen einer Regression des musikalischen Denkens gedeutet werden. Daran scheint auch die Leistung Kagels nichts ändern zu können, denn auch seine Art antihetischen Komponierens hat unsere Gesellschaft geschluckt. Kunst solcher Art ist zur Ausflucht für die anachronistischen bürgerlichen Gelüste unserer Gesellschaft geworden.

Komponieren ist in eine fast ausweglose Problematik geraten. Für diese Gesellschaft oder gegen sie komponieren ist für diese dasselbe und birgt die Gefahr, womöglich gerade dann, wenn man diese Gesellschaft ganz empfindlich treffen will, sich von ihr heimtückisch umarmen zu lassen.

So lautet das Grundproblem des Komponierens heute: wie befreie ich die kompositionstechnischen Mittel von ihren in der Gesellschaft etablierten Fehlinterpretationen so, daß ich in die Lage komme, mich als schöpferischer Künstler zu dieser Gesellschaft frei und kritisch zu verhalten? Vorausgehen muß dem aber die Einsicht der politischen Relevanz jeglicher künstlerischer Aktivität und Mitteilung. Vor dieser Einsicht haben sich, wie gesagt, fast alle gedrückt. Wichtigste Ausnahme: Luigi Nono.

Zu einer Zeit, als noch keiner daran dachte, mit roten Fähnchen sein Dirigentenpult zu schmücken, „Freibriefe für die Jugend“ zu veröffentlichen oder Opernhäuser anzuzünden, verstand sich Nono schon als politisch engagierter und wirkender Musiker, dessen Kunst Appell sein wollte, Aufruf zu neuem Denken, vor allem gegenüber den offenen und latenten Denkformen des Faschismus und seiner Wurzeln, die er auch und besonders gefährlich in Vergeßlichkeit und Bequemlichkeit sah — einer vergeblichen Bequemlichkeit, die es nicht zuletzt im ästhetischen Bereich nachzuweisen und aufzurütteln gilt.

Das Moment des pathetischen Appells läßt sich bei Nono von seinen frühesten Werken an nachweisen. Ihm verdankt sich offenbar auch ein gewisser Querfeldein-Kontakt seiner Musik zum Publikum der fünfziger Jahre. Spätestens aber zu Beginn der sechziger Jahre bekam Nono von der westdeutschen Öffentlichkeit – nicht nur von ihr – zu spüren, daß sie genug von der Linkskoketterie hatte und sich nicht in ihrem restaurativen Weg irritieren lassen wollte von einem, dem es über einen Allerweltshumanismus hinaus ernst mit dem Sozialismus war. Man begann Nono den Rücken zu kehren. Ursprünglich hatte man ihn gerade in Deutschland bei den zuständigen avantgardistisch gestimmten Funktionärskreisen gefördert, wohl auch deshalb, weil die Verbindung eines unangreifbaren ethischen Humanitätsanspruchs mit einer kompositionstechnisch radikalen Sprache bei ihm ein pikanter gesellschaftlicher Leckerbissen zu werden versprach.

Aber Nono entzog sich allen Umarmungen, als er sah, wie feindlich und gleichgültig man seinen eigentlichen

Idealen gegenüber verharrete. Seine Texte wurden direkter, seine Musik wurde plakathafter, er selbst wurde menschlich härter, sein Verhalten in allen Bereichen, auch gegenüber der jungen Generation, immer provozierender. Es schien manchmal, als laufe er Amok gegen alles, was sich an Freundschaften und Verbindungen zu ihm gebildet hatte. Aber er zog und er ertrug alle Konsequenzen seiner politischen Haltung, wobei das Unrecht, welches gerade die Öffentlichkeit bei uns ihm antat, indem sie ihn weithin zu ignorieren sich anschickte und glaubte, ihn abtun zu können als einen durch politische Ideen vom künstlerischen Wege Abgekommenen – wobei dieses Unrecht seine Enttäuschung und Ressentiments gegenüber den Westdeutschen rechtfertigt.

Fest steht, daß Nono durch alle die Masken, welche unserem System nach und nach abgerissen worden sind, schon von Anfang an hindurchgesehen hat. Fest steht zudem, daß gerade ein in seinem Sinne operierendes musikalisches Bewußtsein in der Lage wäre, hinter die avant-

Luigi Nono, „Ha venido“, Canciones para Silvia, Seite 5

72 ca. 60 ca. 72 ca. rall. 19 pp 60 ca. 20 p accel. ppp

16 17 18 19 20

HA VE-NI DO.

1 A I O A...

2 A I O A...

3 I O A...

4 O A...

5 O A...

6 A...

HA VENIDO.

gardistische Maske unseres modernistischen Musikbetriebes zu leuchten. Fest steht schließlich, daß wesentliche musikalische und expressive Substanz, die man heute aus gängigeren und leichter konsumierbaren Werken herauszufinden sich voll Ehrfurcht anschickt, der authentischeren Leistung Nonos zu verdanken ist.

Die Kompositionstechnik Nonos ging von Anfang an von der historischen Notwendigkeit aus, sich nicht nur von jeglicher thematischen Verarbeitung, sondern vom thematischen Denken überhaupt und vom tonalen Denken, das sich nicht davon trennen läßt, endgültig zu lösen. Der durch das grundsätzlich punktuelle Verhalten der Musik isoliert erfahrbare, in der Zusammensetzung seiner Eigenschaften unwiederholbare einzelne Ton sollte so in eine vielfache Beziehung zu seiner Umgebung treten, daß sich der Ausdruck vom momentanen Gestus weg auf die Konstellation des Ganzen verlagern sollte. Nicht, daß der Einzelton dabei zum bloßen Stellenwert degradiert würde, aber statt, wie üblich in der alten Musik, zur Bestimmung eines Ganzen beizutragen, sollte er nun vom Ganzen her bestimmt und sinnvoll wirksam werden.

Die erwähnte typische Nonosche „Pathetik“ führt davon her, daß mit der punktuellen Isolation des seriell verfügbaren Tones jenes aus der tonalen Praxis stammende Moment des Gestischen nicht ganz zerbrochen, sondern lediglich *reduziert* worden ist.

Der einzelne Ton, scheinbar integriert in ein serielles Gefüge, ist zugleich in eigentümlicher Weise expressiv geworden. Klangfarbe und Lautstärke, die an geläufige instrumentale und vokale Mittel gebunden blieben, erhalten dabei durchweg Erfahrungskategorien alter, tonaler Machart lebendig und wirksam. Die sinnvolle Integration solcher nicht weiter auflösbaren Reste in neue Konzeptionen ist ein Problem, dem auch heute noch die Komponisten hilflos gegenüberstehen. Die seit 1955 etwa versuchten Auswege, zum Beispiel die Gruppenkomposition, die Zusammenfassung und Entlastung der einzelnen Tonhöhen durch Rückkehr, wenn nicht zur Gestik, so eben zu ihrer absurderen Form: zur Gestikulation, die dann logisch zur Improvisation und zur mit den verschiedensten Pseudoideologien salonfähig gemachten Aleatorik führte, Entwicklungen, die ganze Schwärme von Epigonen verschiedenen Niveaus hervorriefen, oder jener andere Ausweg einer neodadaistischen, kulturkritisch sich gebärdenden Rückbesinnung auf absurde Klischees der musealen Musikkultur – alle diese Auswege, die meistens Rückwege waren oder bedeuteten, lehnte Nono ab. Er versuchte, das Problem ohne stilistische Konzessionen auszutragen.

In seinen Werken von „Varianti“ 1957 bis „Diario Polacco“ 1959 hat Nono verschiedene Arbeitsweisen angewandt, um jenen letzten Rest durch neue Methoden der Artikulation zu überwinden. Dies geschah mit Hilfe innerlich reich differenzierter Massierung von Tonhöhen, durch Aufspaltung in verschiedene Klangfarben, schließlich durch Vertikalisation der Reihe zu chromatisch gefüllten Klanggebilden. In den meisten seiner Werke seit „Incontri“ hatte sich Nono immer derselben Reihe bedient, in welcher alle Intervalle der Größe nach in Zickzackrichtung aufeinanderfolgen. Solches Beibehalten ergab sich aus der Notwendigkeit, statt ein zuvor lebloses Klangmaterial charakteristisch zu machen, nun im Gegenteil ein Material durch

eine gewisse Gleichschaltung abzutöten, weil dessen Neigung, vorzeitig intervallische oder gar thematische Charaktere zu bilden, übergroß war. Bei diesem seriell manipulierten Abtötungsprozeß ließ Nono aber wieder jenen Rest von nicht zerbrochener, sondern bloß reduzierter harmonischer Thematik stehen, wie dies bei einer permanenten Chromatik unvermeidlich ist.

Was hat es auf sich mit jenen erwähnten tonalen Resten? Man wirft Nono immer wieder vor, er sei stehen geblieben. Man erkennt dabei, was Stehenbleiben bedeutet in einem Stadium, wo alle anderen Komponisten zurückgegangen und auf Wege geringeren Widerstandes ausgewichen sind. Der kompositionstechnische Konflikt der Musik Nonos, der dem enttäuschten Bourgeois und dem enttäuschten Gesinnungsgenossen von früher gleichermaßen Vorwände zur Polemik liefert, ist der zentrale Konflikt dieser musikalischen Epoche: Wie befreie ich mich endgültig von der offenkundig überlebten Tonalität, ihren Denkmodellen und Mitteilungsformen – anders ausgedrückt: wie gelange ich zu einer Musik außerhalb jener Erfahrungsgesetze des tonalen Bewußtseins und dessen ästhetischen Klischees?

Einer analytischen Untersuchung an anderem Ort bleibt der Nachweis vorbehalten, daß die Neue Musik, so wie sie sich entwickelt hat, hilflos fixiert bleibt an eine mit dem Begriff „Tonalität“ umschreibbare Mitte, ja, daß radikalster Avantgardismus, auch dort, wo er die bizarrsten Formen annimmt, nichts anderes bleibt als ein Spiel mit dieser Mitte, eine wenn auch noch so raffinierte inszenierte Bewußtseinsanspannung, deren kommunikativer Wert sich immer aus dieser Mitte bestimmt.

Die Reihentechnik war ein Versuch, die Tonalität systematisch zu überwinden. Der Versuch, dem wir gewiß entscheidende Erfahrungen verdanken, was leicht vergessen wird: er mißlang. Diese Erkenntnis wirkte lähmend auf die einen, siehe Boulez, anderen aber schien sie Signal zu sein zu einem unsystematischen Fischen im trüben anhand privater Euphorien.

In jedem Fall scheint mir die Zeit, in der die Avantgarde sich ihrer seriellen Uniform wieder entledigen mußte, wenn sie nicht in Donquichotterien verfallen wollte, den tiefsten Aufschluß über die kompositorische Grundhaltung des einzelnen zu geben.

Nonos Weg seit „Diario Polacco“ 1959 war gekennzeichnet von der Auseinandersetzung mit den Problemen neuer Materialordnungen, nachdem sich seine Sprache in einer totalen Chromatik festgefahren hatte. In seinen Chorwerken „Sarà dolce tacere“ und in den „Canciones para Silvia“ operiert er mit Formen diatonischer Modi und versucht eine Art Aufwertung der Intervalle, die bei ihm bisher mehr als Additionsposten chromatischer Summen fungiert hatten.

Das ausgesprochen intervallbewußte Komponieren in den Silvia-Gesängen steht in krassem Gegensatz auch zu jenen Auswegen aus der seriellen Sackgasse, bei welchen Intervalle und Tonhöhen überhaupt ignoriert und nur noch Nebenresultate von Geräusch- bzw. aleatorisch wirksamen Aktionsfeldern wurden.

Auch in seinen weiteren Werken wendet Nono strukturelle Intervalltechniken auf andere Systeme an, so in seinem elektronischen Stück „Ommagio a Vedova“, in „Sul

Ponte di Hiroshima“, wo er mit Vierteltönen umgeht, bis zu „Tai-Yang Cheng“ für Tonband und Orchester, in dem eine vielfältige Scordatura auf den ganzen Streicherapparat angewandt und zudem eine, wenn auch eng begrenzte, zufällige Variabilität des Zusammenklangs ermöglicht wird.

Typisch für Nonos Arbeitstechnik überhaupt ist sein Bedürfnis skalenartiger Verordnung innerhalb homogener Ausgangsmaterialien. Man denke an sein Ballett „Der rote Mantel“ mit dem Stück für sechs verschieden hohe Triangeln oder an die Besetzung von „Cori di Didone“ mit ihren 32 Solostimmen, 8 Becken und 4 Tamtams. Dieses Bedürfnis nach innerer Abstufbarkeit homogener Klanggattungen hat ihn wohl auch von der „Kammermusik“, das heißt von der kleinen „bunten“ Besetzung, immer wieder abgehalten.

Was Nono seit „Diario Polacco“ anhand verschiedener Ausgangsmaterialien bis heute weiterentwickelt — immer im Hinblick auf den Zwang, tonalen Kraftfeldern zu entrinnen —, das sind die Vorformtechniken. Auch die serielle Technik war für ihn nicht mehr und nicht weniger als eine Vorformtechnik. Der kompositorische Akt selbst hätte sich bei ihm ebenfalls erneuern müssen, wenn er von der Problematik jeweils ausgegangen wäre, die jedem Material von selbst anhaftet. Aber Nono denkt anders. Die Eigenschaften des einmal vorgeformten Materials werden bei ihm im folgenden als immer auf die gleiche Weise verfügbare Stellenwerte behandelt. Man mag bei Nono unterscheiden zwischen einem aktiven und einem passiven Klangsinn. Der aktive, schöpferische Klangsinn ist bei ihm immer aufs Ganze gerichtet geblieben, im Detail wirkt sein passiver, modifizierender Klangsinn, gleichsam automatisch bestimmt von einem Ausdruckswillen, der — als fertiges Resultat historischer, gesellschaftlicher und ästhetischer Reflexion — nicht mehr bereit ist, sich selbst zu reflektieren. Komposition als auf sich selbst bezogener offener Reflexionsprozeß ist undenkbar bei Nono. Der heute allenthalben mit jedem Material von neuem problematische Begriff der Kompositionstechnik bleibt bei ihm reduziert auf seine typische abstrakt operierende Satztechnik. Das scheint mir wieder ein „tonales“ Relikt zu sein. Im Moment des Erklings legitimiert sich alles immer wieder aus denselben Funktionen der Exklamation, der Deklamation, der engagierten Akklamation. Nonos von vornherein expressiv gerichteter Wille übt eine rücksichtslose Herrschaft über jedes Material aus, die diesem Material keine Möglichkeit mehr läßt, sich außerhalb dieses Willens in eigener Sache zu kristallisieren oder gar auf diesen Willen zurückzuwirken.

In seinen neueren Werken bedient sich Nono öfters eines Materials, das sich dem Scheine nach leichter in Einklang bringen läßt mit jenem expressiven Willen: das realistische Zitat. Schon in „Intolleranza“ zitiert Nono nicht nur eigene Musik, nämlich den „Canto sospeso“ und die „Incontri“; es gibt zudem eine Szene mit elektronischen Klängen, in welcher Geräusche des kapitalistisch verwalteten Alltags, Büromaschinen, autoritäre Phrasen, schließlich Flugzeugmotoren und eine Bombenexplosion zitiert und teilweise verarbeitet werden. In „La fabbrica illuminata“ hört man Fabrikgeräusche, in „A Floresta“ die nordvietnamesischen Luftalarmglocken und Schüsse, in „Tai-yang Cheng“ zitiert Nono ein chinesisches Arbeiterlied. Dabei erhalten auch jene Floskeln und Gesten Einlaß in Nonos

Sprache, die seine satztechnische Praxis außerhalb des Zitats nie dulden würde.

Die Verwendung realistischer Zitate ist nicht etwas absolut Neues bei Nono. In ihnen wird lediglich präzisiert und aktualisiert, was die lapidare Instrumentalbehandlung der früheren Orchesterwerke assoziativ vermittelte. Man denke nur etwa an die aggressiven Fortissimo-Schlagsätze mit ihren unverkennbaren Assoziationen von der Umwelt des Arbeiters einerseits, von Gewalt und Unterdrückung andererseits, oder an das Beckenrauschen in „Cori di Didone“, wenn dort das Meer besungen wird, oder auch an den mütterlichen Klang der sieben Sopranstimmen in den „Canciones para Silvia“. So abstrakt Nonos Satztechnik ist, heute wie früher, so unverkennbar ist der realistische Einschlag seines musikalischen Ausdrucks.

Scheinbar unfähig zur Dialektik, ist Nonos Musik, wie er selbst, in Wirklichkeit anti-dialektisch. Das ist seine Reaktion auf das Gebaren einer Gesellschaft, welcher dialektisches Denken zum Mittel des Ausweichens geworden ist. Diese Haltung ist es auch, die es ihm unmöglich macht, in kompositionstechnischer Hinsicht pluralistisch zu denken. Im satztechnischen Detail verrät sich für ihn der ideologische Standort des Komponisten und der Gesellschaft, der dieser sich verpflichtet weiß.

Bei Nono wird deutlich, daß Satztechnik heute nicht nur sich mit dem Sog der Tonalität nach wie vor auseinandersetzen hat, sondern daß diese Auseinandersetzung über das Ästhetische hinaus von gesellschaftspolitischer Bedeutung ist. Provozierender als die von ihm selbst an seine Musik gehefteten Schlagworte ist demnach seine ästhetische Aktualität. Nonos Musik ist eben nicht einfach irgendeine Akklamation, sie ist nicht ideologisch nach jedweder Richtung verwendbar, sie ist nicht nur Ausrufungszeichen hinter vertauschbaren Bekenntnissen, sie ist selbst Bekenntnis und politisch in dem Maße wie ästhetisch konsequent. Einer ernsthaften Kritik an Nono kann es meines Erachtens nur darum gehen, Nonos Musik vor dessen eigenen Ambitionen in Schutz zu nehmen, in denen künstlerische und politische Probleme immer wieder Gefahr laufen, sich gegenseitig zu verharmlosen. Die bloße Vertonung von Schlagworten und ideologischen Programmen kann nie gesellschaftsverändernd wirken; der direkte Weg zur Beeinflussung und Aufrüttelung des Menschen — und das ist die Chance der Kunst heute — geht über dessen ästhetische Tabus. Denn dort schlägt sich — wohl unbewußt, dafür unbestechlich — das allgemeine Ideal nieder, welches ihm letztlich die Legitimation für sein gesellschaftliches Verhalten gibt. Die Vorstellung von Kunst und Schönheit als Mittel transzendentalen Lustgewinns ist nicht ein zufälliges Dekor menschlicher Existenz, sondern ist der irrationale Maßstab für alle, auch rationalen, Handlungen des einzelnen, bei denen es diesem, so fragwürdig sie sein mögen, letztlich doch ehrlich um das vermeintlich „Gute, Wahre und Schöne“ geht. Um sich diesen irrationalen Maßstab bestätigen zu lassen, genießt man die Kunst. Indem man Kunst genießt, genießt man sich selbst. Wenn

Rechts: Luigi Nono, „Per Bastiana Tai-Yang Cheng“, Seite 9

This page of a handwritten musical score is set on a grid with vertical lines every 10 measures, labeled 10, 20, 30, 40, 50, and 60. The score includes the following parts:

- Woodwinds:** Flutes (1st and 2nd), Clarinet in C, Bassoon, and Cor Anglais (1st and 2nd).
- Strings:** Violins (1st and 2nd), Violas (1st and 2nd), and Cellos/Double Basses (1st and 2nd).
- Percussion:** A, B, and C.
- Other:** A section labeled 'No.' with a dense, dark, textured block of sound.

The notation is dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into systems, with some parts starting at measure 26 and others at measure 41. The percussion part at the bottom shows a sequence of rhythmic patterns across measures 10 to 60.

Kunst eine gesellschaftliche Berechtigung und Funktion heute hat, dann die, neue ästhetische Realitäten zu kommunizieren und zu reflektieren und so dem einzelnen den alten Boden wegzureißen, ihn zu zwingen, jene Verantwortung, die er bisher solchen irrationalen Instanzen zugeschoben hatte, auf sich selbst zu nehmen.

Bei allen kritischen Ansätzen gegenüber der Musik Nonos stehen wir doch immer wieder vor dem Eingeständnis, daß er aus einem integren Glauben lebt und handelt. Seine Musik ist der reine Ausdruck einer Gesinnung, in deren Licht die schillernde Vielseitigkeit seiner Zeitgenossen nichts weiter ist als ein amüsanter, zu nichts verpflichtendes Herumwühlen in den Trümmern dialektisch strapazierbarer Klang- und Kommunikationsformeln, welche außerstande sind, tonale Kategorien außer Kraft zu setzen.

Die Einseitigkeit von Nonos satztechnischer Praxis hängt mit der Gebundenheit seiner Expressivität an jene erwähnten tonalen Reste zusammen. Hier über ihn hinaus zu gehen, eine von Grund auf rest-los neue „Tonalität“ – und damit meine ich, um jedes Mißverständnis auszuschließen, ein analog der alten Tonalität konkret wirksames Spannungssystem zu entdecken, das scheint mir heute notwendig.

Es geht darum, weiter zu gehen als Nono. Bis heute hat ihm noch keiner direkten Widerpart geleistet. Solange die Gewohnheit herrscht, sich achselzuckend von ihm abzuwenden, weil er nicht ins avantgardistische Puzzlespiel unseres Musiklebens hineinpaßt, solange man ignoriert, daß die jetzige, von so vielen ästhetischen Tabus schon befreite Situation sich zu einem entscheidenden Teil ihm verdankt, wird unser Musikdenken unter dem Niveau des von ihm gestellten Anspruchs bleiben.

Man hat im Zusammenhang mit Nonos Sprache von „Petrifizierung“ gesprochen; man sollte dann aber nicht das stagnierende Im-Kreise-Schwimmen jener tonangebenden Zeitgenossen stillschweigend übergehen, die nichts zu petrifizieren haben. Die Haltung derer, die glauben, ihn als einen in der Sackgasse Steckengebliebenen abtun zu können, ist nicht weniger ignorant als die falsche Toleranz jener rhetorischen Frage des Komponisten Henze: „Wo ist vorne?“ Denn genau diese Frage ist es, die es im Ernst zu beantworten gilt. Und nicht dort ist vorne, wo mit alten Tabus halsbrecherische Spiele getrieben werden, sondern dort, wo Tabus unwiderruflich zerbrechen.