

Luigi Nono

Gitterstäbe am Himmel der Freiheit

Melos 3 (1960), S. 69–75

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

Gitterstäbe am Himmel der Freiheit

Luigi Nono

Während der Darmstädter Musiktage 1959 sprach Luigi Nono über „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute“. Dieser Vortrag hatte eine ungewöhnliche Resonanz. Der Komponist überließ uns lebenswürdigerweise das Manuskript zum Erstdruck.

Es herrscht heute — auf dem Gebiet des Schöpferischen wie auf dem des Kritisch-Analytischen — vielfach die Tendenz, ein künstlerisch-kulturelles Phänomen nicht in seinen geschichtlichen Zusammenhang einzufügen: es also nicht in Beziehung zu seinen Ursprüngen und zu den Elementen, aus denen es sich gebildet hat, betrachten zu wollen, nicht in Beziehung zu seiner Zugehörigkeit und Wirksamkeit im aktuellen Dasein, nicht in Beziehung zu den ihm innewohnenden Möglichkeiten, in die Zukunft zu strahlen, sondern ausschließlich um seiner selbst willen, in sich selbst und nur in Beziehung zu jenem bestimmten Moment, in dem es sich manifestiert.

Man lehnt nicht nur jede Einordnung in die Geschichte, sondern man lehnt unmittelbar die Geschichte selbst ab, mitsamt ihrem evolutiven und konstruktiven Prozeß.

« moi, Antonin Artaud, je suis mon fils,
mon père, ma mère,
et moi;
niveleur du périple imbécile où s'enferme
l'engendrement,
le périple papa-maman
et l'enfant »

Charbonnier: Essai sur Antonin Artaud

Das ist das Manifest derer, die sich einbilden, auf diese Weise ex abrupto eine neue Ära eröffnen zu können, in der alles programmatisch „neu“ sein muß, und die sich so eine ziemlich billige Möglichkeit verschaffen wollen, sich selbst als Anfang und Ende, als Evangelium zu setzen.

Das ist das Programm, und es erinnert uns an die anarchische Gebärde eines Bombenwurfs, als einzige und letzte Möglichkeit, die Fiktion einer Tabula rasa zu schaffen, als verzweifelte Reaktion auf eine Lage, die historisch und innerlich immer noch nicht bewältigt zu sein scheint.

Ein Programm, dem jener konstruktive Schwung, der dem Revolutionär eigen ist, gänzlich fehlt, jener Schwung, der im klaren Bewußtsein um die Situation den Zusammenbruch bestehender Strukturen herbeiführt, um neuen, sich entwickelnden Strukturen Platz zu schaffen.

Man lehnt nicht nur die Geschichte und ihre formenden Kräfte ab, sondern man geht sogar so weit, in der Geschichte die Fesseln für eine sogenannte „spontane Freiheit“ des menschlichen Schaffens zu sehen.

Für diese Grundkonzeption finden sich heute zwei theoretische Formulierungen, die in ihrem Aufbau verschieden, aber in ihren Konsequenzen gleich sind. Sie stammen von zwei Männern der amerikanischen Kultur, Joseph Schillinger – eigentlich russischer Herkunft – und John Cage, und üben in den letzten Jahren direkt und indirekt einen verwirrenden Einfluß in Europa aus. Am Anfang des ersten Kapitels „Kunst und Natur“ in „The Mathematical Basis of the Arts“ von Joseph Schillinger, einem 1948 in New York erschienenen Buch, wird die folgende Theorie über Freiheit und Unfreiheit des Schaffenden aufgestellt:

„Wenn Kunst die Begriffe Auserlesenheit, Geschicklichkeit und Gestaltung enthalten will, müssen ihr beweisbare Prinzipien zugrunde liegen. Sind einmal solche Prinzipien entdeckt und formuliert, so können Kunstwerke durch wissenschaftliche Synthese hervorgebracht werden. Es besteht ein allgemeines Mißverständnis darüber, wieweit der Künstler die Freiheit hat, sich selbst auszudrücken. Kein Künstler ist wirklich frei. Er ist in seiner Arbeitsleistung den Einflüssen seiner augenblicklichen Umgebung unterworfen und auf die ihm zur Verfügung stehenden stofflichen Mittel beschränkt. Wäre ein Künstler wahrhaft frei, so würde er seine eigene persönliche Sprache sprechen. In Wirklichkeit spricht er nur die Sprache seiner unmittelbaren geographischen und geschichtlichen Umgebung. Es gibt keinen Künstler, von dem man wüßte, daß er, in Paris geboren, sich selbst spontan in der chinesischen Sprache des vierten Jahrhunderts n. Chr. ausdrücken könnte, noch gibt es irgendeinen Komponisten, der, in Wien geboren und erzogen, die angeborene Meisterschaft des javanischen Gamelans besäße.

Der Schlüssel zur wahren Freiheit und Emanzipation von örtlicher Abhängigkeit ist die wissenschaftliche Methode.“

Schillinger stellt also die Bindung des Menschen an seinen geschichtlichen und geographischen Ort fest, aber er verurteilt diesen Zusammenhang als Hindernis für die spontane Ausdrucksweise. Wenn seine Behauptung „Kein Künstler ist wirklich frei“ stimmen würde, hätte es im Verlauf der Geschichte nie Kunst gegeben. Denn Kunst und Freiheit sind synonym immer dann, wenn der Mensch sein Bewußtsein, seine Erkenntnis, seine bestimmte Entscheidung in einem bestimmten Moment des konstruktiven, historischen Prozesses ausdrückt, und jedesmal, wenn er bewußt und entschlossen in den Befreiungsprozeß eingreift, der sich in der Geschichte vollzieht.

Schillingers Forderung nach wissenschaftlicher Synthese als einziger Möglichkeit, Kunstwerke „frei“ zu schaffen, läßt uns an Serienproduktion denken, worin ein Grundprinzip zur Geltung kommt, das gleichfalls wissenschaftlich ist, aber in dem die für ein Werk charakteristischen Grundeigenschaften vollständig ausgemerzt sind: nämlich seine lebendige Kraft als unverwechselbarer Beitrag der Zeit, in der es entsteht, als Zeugnis seiner Zeit.

Das Bestreben, in einem wissenschaftlichen Prinzip oder einer mathematischen Beziehung eine abstrakte Zuflucht zu suchen, ohne sich um das Wann, das Warum und die Funktion dieser Prinzipien zu kümmern, entzieht jeglichem allgemeingültigen Phänomen die Existenzbasis, indem es seine historische Individuation als typisches Zeitdokument abschafft und in die Mittelalterlichkeit dogmatischer Prinzipienfestungen zurückfällt.

Aber nie ist es die Befolgung eines schematischen Prinzips (wissenschaftlicher oder mathematischer Art), die einem Kunstwerk Leben verleiht, sondern immer nur die Synthese – als dialek-



Luigi Nono

tisches Resultat – zwischen einem Prinzip und seiner Verwirklichung in der Geschichte, das heißt: seiner Individuation in einem ganz bestimmten Moment, und nicht früher und nicht später.

John Cage, der andere der beiden, bedient sich einer anderen Methode, um seine von vornherein atemporale Konzeption zu dokumentieren (und dies, ohne scheinbar seine Indifferenz gegenüber dem augenblicklichen geschichtlichen Moment preisgeben zu müssen): er fundamentiert seine Ästhetik auf einige Aussprüche der Weisen des Kaiserlich-Chinesischen Himmelreichs.

Diese Aussprüche lassen sich wunderbar verwenden, solange man verschweigt, daß in der Epoche, deren treues Dokument sie sind, unter den herrschenden Dynastien die Abschaffung des historischen Entwicklungsbegriffs zum politischen und religiösen Programm gehörte, weil verhindert werden sollte, daß die weiterschreitende Zeit dem Machtgefühl der Götter jener Epoche entgegenwirke.

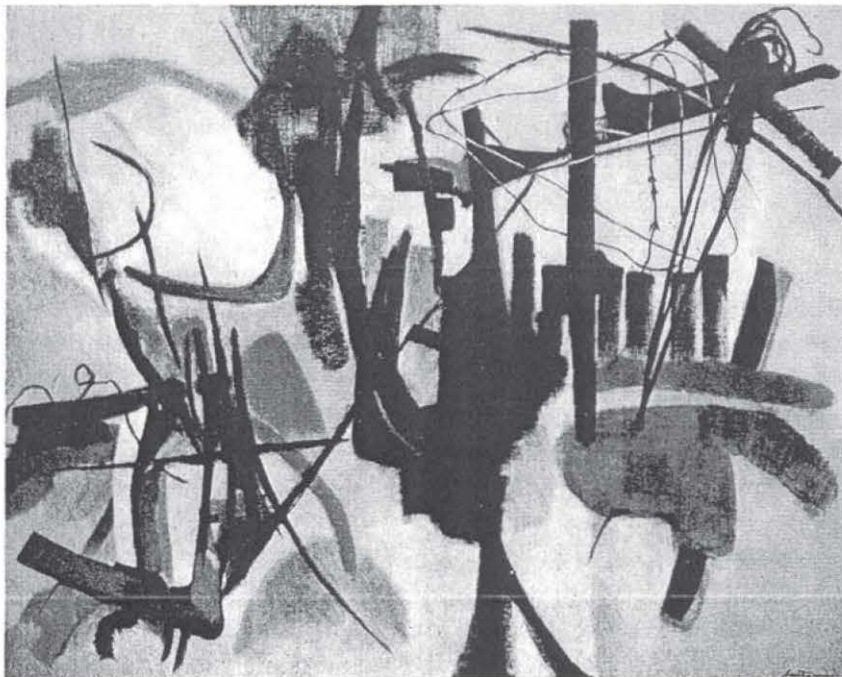
Aber das Kaiserlich-Chinesische Himmelreich ist tot, und seine geistige Struktur ist tot, und der geschichtliche Prozeß hat alle diesbezüglichen programmatischen Dokumente Lügen gestraft und als vergebliche Anmaßung der Verabsolutierung des eigenen Ichs entlarvt. Und so hat der Ausspruch von Daisetz Teitaro Suzuki: „... er lebte im 9. oder 10. Jahrhundert oder im 11. Jahr-

hundert oder im 12. Jahrhundert oder 13. Jahrhundert oder im 14. . . .“, den uns John Cage in seinem Aufsatz in den „Darmstädter Beiträgen“ 1959 mitteilt, dem heutigen notwendigen geschichtlichen Denken überhaupt nichts zu sagen. Das Ideal eines statischen Begriffs von der Zeit fand sich ähnlich in der Konzeption des Sacrum Imperium Romanum: dem Ideal eines Reichs, das als Abbild des Reiches Gottes auf Erden in unveränderlicher hierarchischer Ordnung auf das Kommen des Jüngsten Tages wartet. Aber die Kirche, da sie dieses weltliche Machtideal mit einer aktiven Mission verbinden mußte, hat dieses Ideal nie verwirklichen können: Erscheinungen wie die Gründung des Jesuitenordens im 16. Jahrhundert oder die Institution der Arbeiterpriester in Frankreich heute sind inkonsequente Konsequenzen, zu denen sie der unbestechliche und notwendig sich vollziehende Fortgang der Entwicklung gezwungen hat.

In selbstgefälliger Unschuld ist man dabei, das angeblich zusammenbrechende europäische Denken von seinem Katzenjammer zu erlösen, indem man dem jungen Europäer die resignierte Apathie des: „Es ist ja alles egal“ in der gefälligen Form des „Ich bin der Raum; ich bin die Zeit“ als moralische Auffrischung vorsetzt und ihm damit ersparen will, sich seiner geschichtlichen Verantwortung und seiner Zeit zu stellen – einer Verantwortung, die in dem Maße, wie sie heute tatsächlich besteht, für manche zu groß und zu lästig geworden zu sein scheint.

Das ist die Kapitulation vor der Zeit, die resignierte Flucht aus der Verantwortung, verständlich nur als die Flucht jener, deren (mehr oder weniger versteckte) Ambitionen auf Verabsolutierung des eigenen Ichs kurzatmig geworden sind durch die verschiedenen Niederlagen, welche die Geschichte ihnen bereitet hat – jener, die, nun im Innern ganz klein und arm geworden, nach außen hin um so erlöster tun mit der Verabsolutierung des „Zeitbegriffs“, die, wie sie hoffen, dem absolut gesetzten Ich nicht gefährlich werden kann, und mit dessen Hilfe sie glauben, der Blamage vor der Zeit entgehen zu können. Es ist die Sehnsucht nach einem Zustand naiver und unverlierbarer Unschuld derer, die sich schuldig fühlen, aber das bewußte Erkennen ihrer selbst vermeiden möchten. Nur zu gern möchten sie sich von solchen Notwendigkeiten freikaufen, auch um den Preis eigener Denkvitalität – wobei sie offenbar nicht viel zu verlieren haben.

Es gehören viel Mut und viel Kraft dazu, die Zeit zu erkennen und sich in ihr zu entscheiden. Viel einfacher ist es, den Kopf in den Sand zu stecken: „Wir sind frei, denn wir sind ohne Willen;



Giuseppe Santomaso
Grüne Erinnerung
1953

wir sind frei, denn wir sind tot; frei wie der Stein, frei wie der Sklave seiner Triebe, der sich kastriert hat; nein, im Ernst: wir sind frei, denn das Brett, das wir vor dem Kopf haben, haben wir uns selbst aufgenagelt.“

Das ist die Visitenkarte dieser Mentalität und diese Visitenkarte ist in der Tat neu, aber die Mentalität ist sehr alt – alt im historischen und medizinischen Sinne. Wir stehen hier vor einem ganz reaktionären und toten Ausläufer der gescheiterten Ver-ich-lichung der letzten Jahrhunderte, der sich spätestens in dem Moment als solcher entlarvt, in dem wir den geschwächten europäischen Geist ihm entgegentaumeln sehen, um sich rasch entschlossen durch ihn „erlösen“ zu lassen.

Die Stilllegung jeglicher geistigen Aktivität führt einerseits zu individueller Passivität, andererseits zu einer Aktivität des Materials, mit deren müßiger Beobachtung sich das musikalische Erlebnis künftig begnügen zu sollen scheint.

Auch hier, und gerade hier, zeigt sich der ganze Mangel an geistiger Potenz, in jener Mentalität, die nicht den Weg findet aus dem deprimierenden Dualismus von Geist und Materie: hier der Geist, demgegenüber der Materie nur die sklavische Pflicht auferlegt ist, ihn getreulich widerzuspiegeln, ohne Rücksicht darauf, ob und inwiefern sie sich dazu eignet; dort die Materie, der man aus sich selbst heraus Aussagemöglichkeiten zumutet, und deren autonomen Manifestationen gegenüber der passive Geist anbetend stehen bleibt. Von diesen zwei gleichermaßen armseligen Möglichkeiten wählt man natürlich die zweite, nachdem der Geist seine schöpferische Unfähigkeit offenbar erwiesen hat.

Aber es handelt sich gar nicht um diese zwei Möglichkeiten, denn es gibt nur *eine* Möglichkeit: nämlich das bewußte, verantwortungsvolle Erkennen der Materie *durch* den Geist und die in *gegenseitiger Durchdringung* erlangte Erkenntnis der Materie.

Von dieser einzigen Möglichkeit, dieser Notwendigkeit hat John Cage offenbar keine Ahnung, und auf seine Frage: „Sind Töne Töne, oder sind sie Webern?“ läßt sich sofort zurückfragen: „Sind Menschen Menschen, oder sind sie Köpfe, Füße, Hände, Mägen?“

Ohne jene wechselseitige Durchdringung von Konzeption und Technik – die sich nicht vollziehen kann ohne eine klare Grundkonzeption des Geistes von sich selbst – bleibt jede Aussage des Materials im Dekorativen, im pittoresken Zierat stecken und erfüllt als solche den devoten Zweck der mutwilligen Unterhaltung für das königlich sich amüsierende oder ihm mit tierischem Ernst lauschende Ich.

Man kann aus allem ein Dekor machen, und es gibt das ganz einfache Mittel, einer Kultur Elemente zu entnehmen und sie, ihres ursprünglichen Sinns beraubt, ohne jede Beziehung in eine andere Kultur zu stellen. Dieses Prinzip der *Collage* ist ganz alt. Bei einem Bauwerk wie dem Münster von Aachen, das um 800 n. Chr. entstanden ist als Imitation der zweihundert Jahre früher erbauten Kathedrale S. Vitale von Ravenna, handelt es sich um die Transportation einer Kultur, eine Transportation, die als geistesgeschichtliches Dokument eine Bedeutung hat, weil sie Zeugnis ablegt von dem damals geltenden Dominationsprinzip eines Herrschers, dessen ideologische Bestrebungen, einer fremden Kultur die eigene aufzuzwingen, solche Maßnahmen empfehlenswert machten. Collage war auch die Vorliebe der Venezianer in ihrer Blütezeit, wenn bei der Ausgestaltung ihrer Stadt die Siegestrophäen aus anderen Kulturen mitverwendet wurden; nur hat diese Collage den moralischen Vorzug, sich nie als solche verleugnen zu wollen; ein Stein in S. Marco, der offensichtlich aus einer fremden Kultur stammt, hat hier die unmißverständliche Funktion, Zeugnis abzulegen für eine geschichtliche Epoche, für welche die Eroberung fremder Trophäen charakteristisch war.

Die Collage-Methode entstammt kolonialistischem Denken, und es ist kein funktioneller Unterschied zwischen einer hohlen indischen Beschwörungstrommel, die in einem modernen europäischen Haushalt als Mülleimer dient, und den Orientalismen, deren sich die abendländische Kultur bedient, um ihr ästhetizistisches Materialgebastel attraktiver zu machen. An Stelle eines wirk-

lichen fruchtbaren Studiums der geistigen Substanz fremder Kulturen, wie sie bestimmt gutzuheißen und notwendig ist, greift man in brutaler Unbekümmertheit und mit ästhetischem Schauern nach ihren Erzeugnissen, um von der Faszination ihrer exotischen Fremdheit zu profitieren — was man dann mit philosophischen Wendungen aus jenen vergangenen Kulturen fundieren zu können glaubt.

Diese Fundierungen aber, wie sie sich auch in Darmstadt präsentiert haben, bekommen ihre eigentliche attraktive Würze erst durch das Vokabular, das sich der Adjektive „frei“ und „spontan“ bedient. Der technische Begriff, der dieses Vokabular rechtfertigen will, ist der uralte Begriff der „Improvisation“. Die Improvisation in der alten chinesischen Musik basierte auf geschriebenen Vorlagen, in denen *ein* Parameter — die Tonhöhe — fixiert war, während die anderen Parameter zur Improvisation freigegeben waren. Die Ausführung solcher Improvisationen war immer ganz bestimmten Kasten vorbehalten, innerhalb derer diese Vorlagen von Generation zu Generation weitergereicht wurden. Nie darf dabei vergessen werden, daß solche Improvisationen kultische Handlungen waren, also immer auf ein höheres Wesen, auf einen Gott bezogen.

In der Commedia dell'arte begegnen wir einer im Technischen verwandten Gattung der Improvisation: Die Handlungen der Theaterstücke waren damals auf einige wenige Aktionsangaben reduziert; diese Angaben, die Bühnentechnisch die Grundsituationen menschlicher Beziehungen andeutend umkreisten, bestimmten den Raum, innerhalb dessen der Schauspieler frei Rede und Handlung zu improvisieren hatte. Man hat sich dieser gebotenen Freiheit nicht auf die Dauer zu bedienen gewußt: unter dem Eindruck einiger hervorragender Schauspieler, die es verstanden hatten, in allen freigegebenen Bereichen ihrer Darstellungskunst zu exzellieren, hat man sich in der Folge auf die Nachahmung solcher Höchstleistungen beschränkt, von ihnen profitierend — das heißt: die ganze Angelegenheit verlief sich in einen rein virtuosen Aspekt und in ein erstarrtes Zeremoniell ohne kreative Kraft.

Und heute?

Heute will man uns Improvisation als Befreiung einreden, als Garanten der Freiheit des Ichs. Und dagegen natürlich: Ordnung als Zwang, als Fesselung des Ichs.

Diese Alternative, wie sie in Darmstadt John Cage und sein Kreis aufzustellen versucht haben, ist nicht nur ein verwirrtes und verwirrendes Jonglieren mit Begriffen, sondern birgt gerade für die jungen Anfänger die Verführung in sich, Komposition mit Spekulation zu verwechseln.

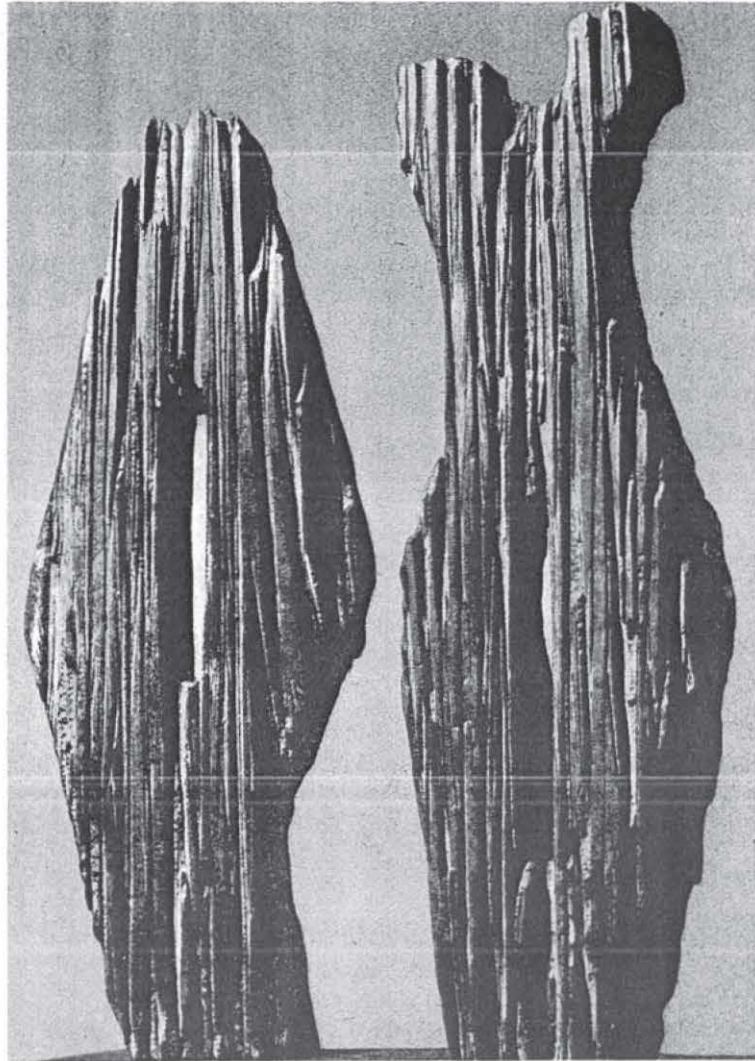
Versuche, das sogenannte „durchorganisierte“ Komponieren mit dem Hang zu politischen Systemen zu vergleichen, sind eine in seiner Grobheit mitleiderregende Bevormundung des Intellekts, der unter Freiheit etwas anderes versteht als die Aufgabe des eigenen Willens.

Die direkte rhetorische Einbeziehung der Begriffe Freiheit und Unfreiheit in einen künstlerisch-produktiven Prozeß ist nichts als ein weiteres (und sehr simples) Mittel, um die Leute ins Bockshorn zu jagen.

Und so wird ein Mißtrauen gesät gegen Begriffe wie geistige Ordnung, künstlerische Disziplin, Klarheitsbewußtsein, Reinheit — ein Mißtrauen, das sich nur erklären läßt aus dem Haß derer, die den Begriff der Ordnung nicht trennen können von dem der militärischen und politischen Unterdrückung; die also die Begriffe verwechseln und damit zugeben, daß sie nicht in der Lage sind, sich von der Vergangenheit innerlich und äußerlich zu lösen.

Für sie ist „Freiheit“ die Unterdrückung des analytischen Denkens durch den eigenen Instinkt. Ihre Freiheit ist der geistige Selbstmord. Aber in der Tat hat ja auch die mittelalterliche Inquisition geglaubt, den Menschen, wenn er in die Fesseln des „Teufels“ geraten war, befreien zu können, indem sie ihn verbrannte.

Von dem eigentlichen Begriff schöpferischer Freiheit als der bewußt erlangten Kraft, in seiner Zeit und für seine Zeit die notwendigen Entscheidungen zu wissen und treffen zu können, haben unsere „Freiheitsästheten“ keine Ahnung.



Karl Hartung
Bronzeplastik
1956

Über ihr Allerweltsheilmittel, den Zufall, ließe sich unter *Komponisten* jederzeit reden, solange man bereit wäre, den Zufall zu verstehen und hervorzurufen, als ein Mittel zur Erweiterung des empirischen Horizonts, als einen Weg zu einer weiteren Kenntnis.

Den Zufall aber und seine akustischen Produkte als *Erkenntnis* an die Stelle der eigenen Entscheidung zu setzen, kann eine Methode nur für solche sein, die Angst haben vor einer eigenen Entscheidung – und vor der damit verbundenen Freiheit.

Die Geschichte braucht das Urteil über diese Bestrebungen nicht mehr zu fällen, denn die Falschmünzer haben ihr Urteil schon selbst gefällt. Sie halten sich für frei, ihr Rausch verbietet ihnen, die Gitterstäbe am Himmel ihrer Freiheit zur Kenntnis zu nehmen.

Die Musik wird immer als geschichtliche Gegenwart das Zeugnis der Menschen bleiben, die sich bewußt dem historischen Prozeß stellen, und die in jedem Moment dieses Prozesses in voller Klarheit ihrer Intuition und logischen Erkenntnis entscheiden und handeln, um der vitalen Forderung nach neuen Grundstrukturen neue Möglichkeiten zu erschließen.

Kunst lebt und wird ihre Aufgabe in der Geschichte weiter erfüllen. Und es gibt noch viel wunderbare Arbeit zu tun.