

Tom Rojo Poller

Partitur als Konstellation

Eine hermeneutische Untersuchung zu Luigi Nonos
Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“

Inhaltsverzeichnis:

I	Einleitung	1
II	Schrift – Klang	4
III	Wort – Ton	7
IV	Bedeutung – Sinn	10
V	Die Partitur als Konstellation	15
VI	Literaturverzeichnis	18

I Einleitung

Die musikalische Analyse bildet seit jeher eine wesentliche Form musikwissenschaftlichen Arbeitens; die Reflexion über ihre Voraussetzungen, Bedingungen und Grenzen hingegen hat bis heute keinen prominenten Platz im musikwissenschaftlichen Diskurs gefunden: In konkreten analytischen Arbeiten werden die methodischen und oft auch ästhetischen Grundannahmen – wenn überhaupt – meist nur oberflächlich abgehandelt, meta-analytische musikwissenschaftliche Grundlagenwerke weisen oft nicht den nötigen philosophischen Horizont auf, um die Gefahren dogmatisch oder historisch verengender Perspektiven zu umgehen¹, wohingegen ästhetisch-philosophisch orientierte Ansätze, die sich mit allgemeinen, für die analytische Arbeit gleichwohl sehr wichtigen Fragestellungen beschäftigen (z. B. nach dem Verhältnis von Musik und Emotionen oder Semantik und Musik), häufig das musiktheoretische Hintergrundwissen fehlt, das bei aller Abstraktion die Verbindung zum Phänomen Musik gewährleisten könnte.²

Luigi Nonos 1979-1980 entstandenes und 1980 beim Bonner Beethovenfest uraufgeführtes Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“ stellt durch seine auf den ersten Blick hermetisch, manchmal sogar kryptisch wirkende Vielschichtigkeit, von der die in die Partitur eingelassenen fragmentarisierten Hölderlin-Zitate und die ungewöhnliche Dauern- und Fermatennotation nur die auffälligsten Komponenten sind, eine besondere Herausforderung für den analytisch sich nähernden Wissenschaftler dar. Die zahlreich erschienene Forschungsliteratur zu diesem Werk – darunter zwei umfangreiche Arbeiten, die den Anspruch einer Gesamtuntersuchung erheben – beweist diese analytische Attraktivität, kann gleichzeitig aber auch als paradigmatisch für die oben angesprochene grundlagentheoretische Sorglosigkeit vieler Autoren gelten. So lassen sich fast alle zu Rate gezogenen Veröffentlichungen – cum grano salis – in zwei Grundtendenzen differenzieren: einerseits ein konventionell-traditionalistischer Ansatz, der mit einem weitgehend unhinterfragt vorgegebenen analytischen Instrumentarium ar-

¹ Schon in Teilaspekten einer umfassender Analyse wie etwa der harmonischen zeigt sich das: so basieren nahezu alle bis heute geschriebenen Harmonielehrebücher teils auf historisch falschen, teils auf tendenziösen, von *einer* Theorieschule geprägten Grundannahmen, die den Zugang zu einer umfassenden, die historischen wie zeitgenössischen Theoriesysteme berücksichtigenden adäquaten harmonischen Beschreibung erschweren.

² Es ist übrigens auffallend, dass in der Musikgeschichte oft diejenigen Philosophen den größten Einfluss ausübten, die nicht besonders viel von Musik verstanden (s. Plato, Hegel, Schopenhauer). Ein Grund für die gegenwärtige musikphilosophische Situation liegt wahrscheinlich darin, dass in der Entwicklung der modernen Kunstwissenschaften alleine in der Musikwissenschaft prägende Gestalten, die auf philosophischem wie künstlerischem Gebiet bewandert gewesen wären, rar waren; der einzige Denker im 20. Jahrhundert, der diese Voraussetzungen für die Musik in außerordentlichem Maße besaß, Theodor W. Adorno, war in seiner negativ-dialektischen Musikauffassung trotz aller Scharfsichtigkeit letztlich zu sehr von ästhetischem Gedankengut des 19. Jahrhunderts geprägt, als dass er wegweisende Perspektiven hätte eröffnen können.

beitet (hierzu zählt trotz der interpolierten Exkurse die Gesamtanalyse von Hermann Spree), und andererseits ein kreativ-unkonventioneller Ansatz, der die Gefahr eingetübter Methodologie zwar erkennt (in polemischster und – nebenbei bemerkt – stilistisch heillos maniert-selbstverliebter Weise Heinz-Klaus Metzger), beim Versuch, neue adäquate Darstellungsformen zu erproben, aber meistens gänzlich scheitert (am prominentesten die Gesamtanalyse von Werner zur Linden, die unübersichtliche, willkürlich digressive Textcollagen mit unkommentiert aussagelosen analytischen Tabellen und Grafiken paart).³

Die vorliegende Untersuchung erhebt nicht den Anspruch einer Analyse (das verbietet alleine schon ihr Umfang), vielmehr will sie versuchen, am Beispiel von Nonos Streichquartett grundlegende methodische Problematiken zur Sprache zu bringen, um damit einerseits einen Zugang für eine umfassende Analyse von „Fragmente – Stille, An Diotima“ aufzuschließen, andererseits vielleicht auch den einen oder anderen, über den konkreten Untersuchungsgegenstand hinausweisenden Wink für eine Reformulierung musikanalytischer oder – umfassender – -hermeneutischer Methodologie zu geben. Formal ist die Arbeit so gegliedert, dass in den ersten drei Kapiteln als Leitfaden meines Gedankenganges drei fundamentale Dichotomien (Schrift – Klang, Wort – Ton, Bedeutung – Sinn) exponiert werden, die den Weg zur im vierten Kapitel konkret auf „Fragmente – Stille, An Diotima“ bezogenen These, dass der Gehalt des Nonoschen Streichquartetts nur als Gesamtheit der in der Partitur als Konstellation vereinigten Einzelkomponenten adäquat ausgelotet werden kann, bahnen sollen. Methodologische Reflexion und konkrete Werkbetrachtung werden dabei stets parallel entwickelt; Induktion und Deduktion stehen so in einer spielerischen Gegenbewegung, durch die sich Denkgegenstand und Denkart aneinander entzünden können.

Wie auch immer das Ziel von musikalischer Analyse definiert wird, ihr Medium ist die Sprache. Selbst mathematische, computerunterstützte Methoden, die nichts weiter als die Struktur eines Musikstückes offen legen wollen, sind auf die Übersetzung ihrer ermittelten Zahlen oder generierten Grafiken in die Wortsprache – und sei sie noch so minimal (z. B. in Form einer verbalen Bedeutungszuweisung: das musikalische Phänomen A wird durch die Zahl/das graphische Element B repräsentiert) – angewiesen, um ein Mindestmaß an semantischer Rele-

³ Diese etwas polemische Klassifizierung soll freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass durchaus auch konstruktive Ergebnisse mit beiden Ansätzen zu finden sind: Aus der ersten Kategorie kommend, ist da vor allem Georg Friedrich Haas' Aufsatz „Fragmente – Stille, An Diotima – Ikonographische Untersuchung an Luigi Nonos Streichquartett“ zu nennen, der zunächst den ikonographischen Analyseansatz des Kunstgeschichtlers Erwin Panofsky methodologisch auf die semantische Analyse von Musik überträgt (und dabei viele Anknüpfungspunkte zu meinen später vorgetragenen Überlegungen bietet), um ihn dann überzeugend auf Nonos Streichquartett anzuwenden; eher der zweiten Kategorie zuzurechnen ist Nicola Gess' Aufsatz „Dichtung und Musik“, der oft in frei assoziierender Weise plausible Verbindungen zwischen Hölderlin'schen Gedanken und Nonos Werkkonzeption und außerdem den Bezug zu Aspekten von Walter Benjamins Denken herstellt, den ich später weiterentwickeln werde.

vanz zu beanspruchen.⁴ Daher steht jede unter wissenschaftlichem Aspekt nicht-tautologische musikalische Analyse je schon unter sprachlichem und damit hermeneutischem⁵ Zeichen. Die Etymologie (,Analyse'=,Zerlegen', ,Zergliedern'), ihre begriffsgeschichtlich koinzidentielle Plausibilität (das Zerlegen des Zusammengesetzten (Com-Ponierten)) und die Scheinobjektivität exakter Wissenschaftlichkeit (die alleine die gründerzeitliche Orientierung der akademischen Musiktheorie an positivistischem Wissenschaftsdenken widerspiegelt) verstellen diesen implizit hermeneutischen Aspekt, der – strebt die Werkbetrachtung nach umfassendem Erkenntnisgewinn⁶ – automatisch zur hermeneutischen Herausforderung wird, das betrachtete Musikstück nicht nur strukturell zu beschreiben, sondern seinen Gehalt zu erfassen, es zu verstehen. Die – in strengem Wortsinn – strukturanalytische Untersuchung spielt dabei eine zwar entscheidende Rolle – sie ist gleichsam die erste Vermessung der Wegstrecke, die dann im sprachlich vollzogenen Verstehensprozess beschriftet wird –, bleibt für einen adäquaten Nachvollzug des musikalischen Sinns aber notwendig rudimentär. Im Fall von Nonos Streichquartett wird spätestens nach dem ersten Blick in die Partitur offenbar, dass dem Werk ein vielschichtiger Ausdrucksgehalt innewohnt, der durch keine strukturanalytische Perspektive auch nur annähernd erfasst, sondern nur durch die Verortung und In-Beziehung-Setzung der einzelnen Werkkomponenten und Bedeutungsebenen explikativ erschlossen werden kann.

II Schrift – Klang

⁴ Andernfalls handelte es sich um eine strukturelle Übersetzung des akustischen Phänomens Musik in ein anderes Medium (Zahlen, Grafik) ohne wissenschaftlichen Erkenntniswert (vergleichbar einer philologischen Textanalyse, die den Text nach bestimmten Regeln in Musik übersetzt und ohne weiterführende verbalmediale Untersuchung (z. B. was sich für ein Klangbild ergibt, wie sich dieses zur Semantik des Textes verhält etc.) aussagegelos bleibt).

⁵ Hier rekuriere ich freilich nicht auf den eingeschränkten und deformierten Hermeneutik-Begriff, den Schering und Kretzschmar, von Dilthey ausgehend, der Musikwissenschaft aneignen wollten, sondern auf die Gadamerische Auffassung von Hermeneutik als universellem Verstehensvollzug in der Sprache.

⁶ Für gewisse Zwecke kann freilich auch die reine Strukturanalyse ausreichen, etwa zur Erhellung der handwerklichen Kompositionstechnik eines Stückes. Dass aber auch hier in diese scheinbar rein, objektive Analyse die hermeneutische Subjekt-Objekt-Konstellation hineinspielt, sieht man beispielsweise schon daran, dass die applizierten Analyseraster und -kriterien im Rückschluss auf die zugrunde liegende Kompositionstechnik eminent unterschiedliche Ergebnisse liefern (ein halbwegs objektives Kriterium kann hier eigentlich nur die genetische Perspektive (wie ist ein Stück entstanden?) abgeben, da Kompositionstechnik per definitionem intentional bestimmt und daher z. B. anhand von Skizzen rekonstruierbar ist).

Wenn ich im folgenden von ‚Klang‘ spreche, dann ist das eine konventionelle Abkürzung für den akustisch-phänomenalen Aspekt von Musik⁷, der neben dem tatsächlichen Klang natürlich auch den zeitlichen Verlauf, also – zusammengefasst – die Gesamtheit der die Erfahrung des reinen Hörens konstituierenden notwendigen Bedingungen bezeichnet. ‚Schrift‘ meint ein konventionalisiertes graphisches Zeichensystem, in diesem Fall die den Klang repräsentierende Notenschrift. Ich vermeide bewusst die nahe liegende Rede von ‚Notation‘, um deutlich zu machen, dass Notenschrift wie jede andere Schrift ein eigenes Medium ist und neben der informationstechnischen Funktion, den Klang durch Noten zu bedeuten (der ‚Notation‘), eine semantische und expressive Eigenwertigkeit besitzt, die wiederum auf den Klang zurückwirkt. Medientheoretisch ausgedrückt handelt es sich bei einer Partitur um die Übersetzung des vom Komponisten imaginierten Klanges in Schrift⁸, die dann zum wesentlichen Bezugspunkt des oder der interpretierenden Musiker für die Rückübersetzung in realen Klang wird. Die Geschichte der Musikinterpretation und die Erfahrung, ich denke, jedes ernsthaften ausübenden Musikers und aufmerksamen Musikhörers zeigt, dass der Reiz und die Schönheit der rückübersetzenden Klangwerdung gerade nicht in der zwanghaften Orientierung auf einen scheinrekonstruierten authentischen Urklang (nicht nur dogmatische Alte-Musik-, auch perfektionistische Neue-Musik-Spezialisten, die alles ‚genau so, wie es dasteht‘, spielen wollen, können dafür als Negativbeispiel dienen), sondern in der Begegnung des individuellen Horizonts des Musikers (der heute freilich obligatorisch genaue historische und spieltechnische Kenntnis des Notentextes einschließen sollte) mit dem objektiv fixierten der Partitur liegen. Genauso faszinierend kann es sein, von einem Musikstück verschiedene schriftliche Versionen vorliegen zu haben (entweder solche, die nicht ausdrücklich vom Komponisten als teleo-

⁷ Den schwierigen und umfangreichen Fragenkomplex, inwieweit Musik andere nicht-akustisch-phänomenale Aspekte aufweist, wie diese bewertet werden müssen, ob überhaupt eine wesentliche Definition von Musik möglich ist etc., muss ich hier ausklammern; die Relevanz dieser Fragestellung, die historisch sowieso gegeben ist (z. B. der *musica*-Begriff der *septem artes liberales*, der bekanntlich die tatsächlich klingende Musik (*musica instrumentalis*) als nur einen von drei Unterkategorien enthielt), zeigt sich auch aktuell auf fast allen musikkulturellen Gebieten (in der mit visuellen Medien amalgamierten, verbaldominierten Popmusik genauso wie in der zeitgenössisch ‚ernsten‘ Musik mit ihrer permanenten Traditionsbefragung oder – in performativen oder konzeptuellen Strömungen auch oft – -zerstörung). Für meine Zwecke genügt es, die essentielle Wichtigkeit des Audibilitätskriteriums von Musik im allgemeinen Sprachgebrauch in Opposition zum unsignifikanten Schriftkriterium festzuhalten.

⁸ Freilich ist dieser Übersetzungsprozess komplexer zu denken als ein sich im Modus einer Vorbild-Abbild-Relation vollziehender und von Komponist zu Komponist individuell verschieden. Bei den meisten Komponisten entspinnt sich schon im Komponierprozess eine Dialektik von subjektiv imaginiertem, oft noch diffus-unkonkretem Klang und seiner objektiven schriftlichen Fixierung, die sich in wechselseitiger Konkretisierung und korrigierender Beeinflussung niederschlägt. Andere radikale Komponisten suspendieren den subjektiven Imaginationsvorgang ganz und substituieren ihn durch einen anonymisierten Übersetzungsvorgang (indem Cage z. B. eine Sternenkarte in Notenschrift überträgt); dann kann freilich nicht mehr von imaginiertem Klang, sondern nur noch von einer initialen Setzung gesprochen werden; da das jedoch eine eher marginale Extremposition ist, integriere ich sie nicht in mein vom traditionellen, intentional konzipierten Schaffensprozess ausgehendes mediales Schema.

logische, ausdrücklich auf eine Endfassung zulaufende Überarbeitungen klassifiziert worden sind, oder Bearbeitungen), da sich in ihnen aus Eigen- (z. B. in den „Notations“ von Pierre Boulez) oder Fremdperspektive (z. B. die Bach-Transkriptionen von Vivaldi-Konzerten) Aspekte des Ausgangswerkes in interessantem neuem Licht zeigen können. Übersetzungen entwickeln also immer eine – mehr oder wenig starke – Eigendynamik, wenn sie den übersetzten Gegenstand in einem neuen Medium reaktualisieren, ohne seine Identifizierbarkeit zu verlieren.⁹ Unter diesem Aspekt gewinnt die Notenschrift einen über den pragmatischen Informationsgehalt hinausgehenden Ausdruckscharakter, der bei der analytischen Betrachtung nicht vernachlässigt werden darf.

In „Stille – Fragmente, An Diotima“ zeigt sich das an verschiedenen Phänomenen¹⁰, am deutlichsten sicherlich in der Repräsentation von Zeit. Der zeitliche Verlauf von Musik wird in unserer traditionellen Notenschrift bekanntlich in nuce durch das Wechselverhältnis von Metrum als taxonomischem Bezugsrahmen, der „gekerbten Zeit“ (Boulez), und dem dieses Raster flexibel ausdifferenzierenden Rhythmus dargestellt. Hinzu kommen noch die (mehr oder weniger genaue) Tempoangabe als Bestimmung der Metrumsgeschwindigkeit und der Takt als akzentstufige Hierarchisierung metrischer Einheiten. Nono nun setzt die abbildhaften Mechanismen¹¹ dieses konventionalisierten Repräsentationssystems sozusagen von innen her außer Kraft¹², indem er einerseits mit häufigen Tempowechseln, andererseits einer extrem ausdifferenzierten Fermatenskala arbeitet. Die Tempowechsel irritieren nicht nur deswegen, weil sie oft in sehr kurzen Abständen aufeinander folgen (etwa bei Ziffer 8), sondern weil sie oft auch in Proportionen gehalten sind, die gewöhnlich durch den Wechsel von Notenwerten dargestellt werden (z. B. von Ziffer 1 bis 7, wo das Tempo ständig zwischen Viertel=36 und Viertel=72, also in einer einfachen 1:2-Proportion pendelt). Auf der einen Seite verhindern die ra-

⁹ Auf die Frage, was diese Identifizierbarkeit gewährleistet, kann man mit Gadamer die dem Werk innewohnende ‚Wahrheit‘ anführen oder auch eine nicht-metaphysische Erklärung im Interpretans-Begriff von Peirce, der den Sinnbezug zwischen Signifikat und Signifikant semiotisch infinitesimal garantiert, suchen.

¹⁰ Die Hölderlin-Zitate behandle ich an anderer Stelle, da sie – obwohl natürlich auch im Medium der Schrift – nicht im engen Sinne zur Notenschrift zählen.

¹¹ Gemeint sind durch die Analogie der Proportionalität von Notations-x-Achse und dem realen Zeitablauf eingeübte Schreib-, Lese- und Spielgewohnheiten (z. B. dass zwei gleiche Takte gleich lang sind oder zwei aufeinanderfolgende Viertel gleich lang dauern).

¹² Infragestellungen der traditionellen Zeitdarstellung gab es natürlich schon lange vor Nono, nur eben meistens durch von außen an das Notationssystem herangetragene Mittel wie neue Dauernzeichen, aleatorische Elemente etc. – mit dem Ergebnis, dass das alte System den Intentionen inadäquat erscheint (ähnlich der Tonhöhen-darstellung von Zwölfton- oder Vierteltonmusik im originär tonalen enharmonischen Raster). Anders bei Nono: die tradierten Zeichen werden nicht an sich umgewertet oder zersetzt, sondern ihre wechselseitige Kombination hebt ihre gewohnten Kontexte und Funktionen auf. Das gilt übrigens auch für die Tonhöhenorganisation: die Klangwelt ist aus der im Kontext der Tonalität ihren rätselhaften Reiz bekommenden scala enigmatica abgeleitet, die vorkommenden Vierteltönen sind in diesen Bezugsrahmen integriert, da sie fast immer entweder aus vierteltönig versetzten Oktavprojektionen von chromatischen Ausgangsklängen oder mikrotonalen Verfärbungen eines Bezugsklanges in der gleichen Oktave resultieren. Selbst bei denaturierten Spieltechniken der Streicher, für die Lachenmann längst neue Zeichenstandards gesetzt hatte, bevorzugt Nono eine traditionelle Notation mit hinzugefügten Spielvorschriften.

schen Tempowechsel die hörbare Ausprägung eines Metrums (bei den kompliziert-proportionalen Wechsellagen), auf der anderen Seite konterkarieren sie eine kohärente psychologische Zeitempfindung der ausführenden Musiker, da diese ständig umdenken und innerlich ‚umzählen‘ müssen.¹³ Dieser aufmerksamkeitskontrollierenden, Kohärenzbeschränkenden Wirkung steht die öffnende Funktion der Fermaten gegenüber. Sie destruieren nicht nur ein als Puls wahrnehmbares Metrum (indem durch sie z. B. eine Sechzehntel- effektiv länger dauert als eine Viertel-Note), sie lassen in ihrer nur relativen Bestimmung zueinander (bis auf wenige in Sekundenangaben präzisierte Ausnahmen) auch für die Interpreten einen selbstbestimmten Freiraum, in dem die chronometrische Zeit suspendiert ist.¹⁴

Tempowechsel und Fermaten sind nur die auffälligsten Mittel im Vexierspiel der temporalen Repräsentation (neben der Verwendung von Takten, Taktstrichen, Accelerandi, Rallentandi, ist es vor allem die Kombination der verschiedenen Elemente, die die intrikate Komplexität der Zeitdarstellung ausmachen¹⁵). Da all diese Elemente freilich quantitativ unterschiedlich präsent sind, bedürfte es einer genauen Analyse ihres Vorkommens im Stück, um Rückschlüsse auf eine eventuelle Dramaturgie o. ä. zu begründen¹⁶ und letztlich die Frage zu beantworten, ob die Komplexität einen eigenen Ausdrucksgehalt transportiert oder ob auch (wie das bei vieler, z. B. Ferneyhough-epigonaler Neuer Musik zutrifft) viel Manierismus im Spiel ist (meine allgemeinen Anmerkungen zur Zeitrepräsentation im letzten Kapitel gehen freilich von der Hypothese des expressiven Mehrwertes der notenschriftlichen Darstellung aus). Festzuhalten bleibt, dass Nono in der schriftlichen Darstellung von Zeit – bis auf die Differenzierung der Fermaten – das gängige Zeichenrepertoire nie überschreitet und dabei ein erstaunli-

¹³ Eine andere Vermeidungstechnik offensichtlicher Kohärenzen liegt in der metrischen Umdeutung, gleichsam dem metrischen Perspektivwechsel einer zeitlichen Gestalt. So sind die bei Ziffer 8 vorkommenden Quintolen-sechzehntel mit der tonhöhengleichen Figur bei 5 in Zweiunddreißigsteln chronometrisch nahezu identisch (bei 8: Quintolensechzehntel=560, bei 5: Zweiunddreißigstel=576), durch den zum vorhergehenden Tempo 36 komplex-proportionalen Tempowechsel zu 112 werden aber sowohl dieser Bezug als auch die metrische Kohärenz undeutlich gemacht.

¹⁴ Die im Vorwort gegebene emphatisch-poetische Umschreibung der Fermatenausführung („Die Fermaten sind immer verschiedenartig zu empfinden mit offener Phantasie/ - für träumende Räume/ - für plötzlich Ekstasen/ - für unaussprechliche Gedanken/ - für ruhige Atemzüge/ und/ - für die Stille des zeitlosen ‚Singens‘“) untermauern diese wortwörtlich inspirierende Konnotation. Durch die ausdrückliche Ordnung der Fermaten in einer Skala freilich scheint allerdings auch eine Ambivalenz zwischen taxonomischer Determination und dem eigentlich indeterminierten Charakter der Fermate (weswegen sie traditionell auch nicht weiter differenziert wurde) auf.

¹⁵ Z. B. auch in der Darstellung von Stille: Es gibt Pausen mit den unterschiedlichsten Fermaten, Pausen mit Fermaten und genaueren oder ungefähren Sekundenangaben (wobei die gleiche Sekundenangabe unterschiedliche Fermaten haben kann (z. B. am Ende von 46 und am Ende von 48), Pausen ohne Fermaten, also sozusagen ausgezählte Stille etc.

¹⁶ Der Artikel von Wolf Frobenius bietet dazu richtige Ansätze. Leider fehlt in der Interpretation der Ergebnisse die notwendige Differenzierung zwischen Klang und Schrift. So wird beispielsweise einheitlich von der hörbaren Kohärenzstiftung des Metrums gesprochen, ohne an entsprechenden Stellen zwischen hörbarem und nicht-hörbarem, nur in der Partitur ablesbarem Metrum zu unterscheiden (vgl. Wolf Frobenius: Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, 1997, S. 184f.

ches Integral aus individuellem Ausdruckswillen und Zeichenkonvention schafft, das zwischen den Polen einschränkender Determination und entgrenzender Indetermination ambivalent oszilliert.

II Wort – Ton

Der konventionell auf die Beziehung zwischen Textvorlage und vokalmusikalischer Umsetzung bezogene Terminus ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ muss im Falle Nonos – und besonders bei „Fragmente – Stille, An Diotima“ – in seiner begrifflichen Extension neu vermessen werden. Entscheidende Hinweise dazu gibt Nono selbst in dem 1960 in Darmstadt gehaltenen Vortrag „Text – Musik – Gesang“¹⁷. An historischen Beispielen zeigt er darin auf, dass die Semantik eines vertonten Textes sich nicht notwendig durch seine klar verständliche Deklamation mitteilen muss, ebenso könne die musikalisch komponierte Gestalt den Inhalt des Textes adäquat ausdrücken. Die integrale Ganzheit des Textes sei daher auch nicht mehr zwingende Voraussetzung seiner kommunikativen Vermittlung, vielmehr könne durch die Abspaltung von einzelnen Worten und Silben viel bewusster mit dem Wortklang komponiert werden. Bezogen auf sein eigenes vokales Werk, das mit solchen Wort- und Phonemabspaltungen seit „Il Canto sospeso“ bevorzugt arbeitet, konstatiert Nono, dass es aus „diesem Verhältnis zwischen dem Wort als phonetisch-semantischer Ganzheit und der Musik als dem komponierten Ausdruck des Wortes“¹⁸ zu verstehen ist.

Für das von Nono entworfene Modell der Wort-Ton-Beziehung ist der Ausdrucks-Begriff¹⁹ zentral (was sich schon alleine an seiner Quantität im gesamten Aufsatz ablesen lässt), da nicht die Semantik des Textes der Musik hinzugefügt wird, sondern der wortsprachliche Ausdruck sich musikalisch aktualisiert. Ausdruck ist danach sozusagen der Übersetzungsschlüssel zwischen wortsprachlicher und musikalischer Ebene, der eine Adäquanz von Text und Musik garantiert, auch wenn ein wesentliches Konstituens des Textes, seine Semantik, nicht mehr erkennbar ist. Wort und Ton werden in dieser Auffassung also nicht als eigentlich getrennte und potentiell auch wieder separierbare Ebenen zu einer vokalmusikalischen Gesamtheit kombiniert, sie stehen vielmehr in einem medialen Kontinuum aus Text (der wortsprachlich-semantischen Gesamtheit im Medium der Schrift), Wort (der phonetisch-semantischen Ganzheit im

¹⁷ In: Jürg Stenzl (Hrsg.): *Luigi Nono, Texte: Studien zu seiner Musik*, Zürich/Freiburg 1975, S. 41-60.

¹⁸ Ebd. S. 60.

¹⁹ Seine Bedeutung wird von Nono ohne genauere Erklärung gesetzt. Gemeint ist sicherlich nicht ‚Ausdruck‘ im Sinne der Ausdrucks- und Genieästhetik als das ‚Hervorkehren des subjektiv Inneren‘, sondern vielmehr als Ausprägung (im Einklang mit der Etymologie, die sich auf die antike Münzprägung zurückführen lässt) eines Originals in einem anderen Medium.

schriftlichen oder auch akustischen Medium), Gesang (als aktualisierter, evtl. (residual-)semantischer Wortklang) und Musik (als akustischer Gesamtheit aller klingenden Phänomene, die wieder ins Medium der Schrift übersetzt werden kann). Nun liegt der Schritt, aus diesem Kontinuum den Gesang sozusagen auszuschneiden und so Text und Musik als mediale Übersetzung des gleichen Ausdrucksgehaltes zusammenzubringen, indem zur schon erfolgten Aufspaltung der semantischen Wortebene im Gesang die Abstraktion der phonetischen hinzutritt, nicht mehr fern. Das mediale Verbindungsglied zwischen Text und Musik liegt dann nicht mehr im Wort, sondern in der Schrift, für die sich die Partitur als Kombination von Noten- und Buchstabenschrift besonders anbietet. Und tatsächlich findet man schon in einem frühen Nonos, dem zweiten Satz aus dem „Epitaffio a Federico García Lorca“ einen Text Lorcás, der nur in die Partitur geschrieben ist, ohne dass er irgendwie erklingen soll. Freilich hat das hier noch eine dramaturgisch symbolische Bedeutung: Die Soloflöte stellt gleichsam die verstummte Stimme des im spanischen Bürgerkrieg von den Francisten ermordeten Dichters dar, die in den beiden anderen Sätzen im traditionell vertonten Gesang erklingt.²⁰ In „Fragmente – Stille, An Diotima“ dann, knapp dreißig Jahre später entstanden, fehlt den ebenfalls nur in die Partitur eingelassenen Hölderlin-Zitaten jede außerhalb des eigentlichen Werkes liegende sinnstiftende Verankerung. Auch die fragmentierte Form der Zitate, die oft nur aus wenigen Worten bestehen, verweist nicht auf den Herkunftsort der Gedichtausschnitte (auch wenn Nono im Vorwort die entsprechenden Quellen – übrigens unvollständig – auflistet), sondern – deutlich gemacht an den drei Punkten, die weniger Zeichen der gemachten Auslassung als der gewünschten Einlassung sind – auf die Offenheit ihrer semantischen und expressiven Verortbarkeit.²¹

Freilich darf das hier modellhaft als mediale Übersetzung des textlichen in den musikalischen Ausdruck beschriebene Verhältnis von Hölderlinzitat und musikalischer Komposition nicht als genetisch sequentielles missverstanden werden; so lassen die Skizzen zu „Fragmente – Stille, An Diotima“ erkennen, dass am Anfang des Kompositionsprozesses die Verarbeitung von Stellen aus Kafkas Tagebücher geplant war und die Hölderlinzitate erst recht spät in die Partitur eingefügt worden sind. Übersetzen verläuft also nicht notwendig teleologisch – die ei-

²⁰ Ein anderes Beispiel sind die „Canti di vita e d’amore: Sul ponte di Hiroshima“ von 1962, in denen ein anfangs gesungener Text später als Überschriften in einer rein instrumentalen Partitur fortgesetzt werden.

²¹ Das kommt auch im Vorwort zur Partitur zum Ausdruck, wenn es heißt, dass die Gedichtfragmente vielfältige „Augenblicke, Gedanken, Stillen, »Gesänge« [attimi pensieri silenz »canti]“ darstellen, die die Ausführenden „in deren Selbstbestimmtheit [autonomia] [...] innerlich »singen«“ sollen. Die Fragmente sind also ‚autonom‘ und nicht in Hinblick auf eine tiefere Bedeutungsschicht zu verstehen (sei sie trivial programmatisch oder reflektiert intertextuell). Interessanterweise wird die Metaphorik des Singens betont, so dass man das oben beschriebene schriftmediale Verbindungsglied um dieses nach innen gewendete Singen als imaginäre Aktualisierung des Textes erweitern könnte. Zu den inhaltlichen Zusammenhängen der Sing- und Stimmenmetaphorik zu Hölderlinschen Gedanken vgl. Nicola Gess: Dichtung und Musik, in: MusikTexte, Zeitschrift für Neue Musik, Heft 65, Juli-August 1996, S. 22ff.

gentliche Essenz des Übersetzungsgegenstandes (bei Nono der Ausdruck) kann bei Beginn des Übersetzungsvorganges für den Übersetzer noch diffus oder sogar ganz unbewusst sein und daher erst nachträglich erkannt werden, entscheidend ist ihre potentielle Übersetzbarkeit. Eine Untersuchung der Beziehung der Gedichtzitate im Hinblick auf die Musik muss also die Gefahr vermeiden, eine Verbindung von Wort und Ton unter Verletzung der fragmentarischen Autonomie gewollt zu konstruieren – sei sie chronologisch-genetisch oder intertextuell motiviert –; der so eventuell leicht gefundene Sinn, zerstört den schwer zu suchenden Ausdruck. Auf der anderen Seite heißt das natürlich auch nicht, dass der Kontext von Hölderlins und Nonos Gedankenwelt ganz ausgeklammert werden soll – Nono selbst hat genügend verfolgenswerte Spuren gelegt –, die inhaltliche Auslotung der Wort-Ton-Beziehung bedeutet durch die Offenheit und Fragilität des im Medium der Partitur zugänglichen Schrift-Musik-Hybrids aber immer ein äquilibristisches hermeneutisches (und für die Musiker sowieso interpretatorisches) Kunststück.²² Gleichsam als Balancierstab kann dazu die dispositionsstrukturelle genauso wie die musiksemantische Perspektive dienen. Die letztere, im nächsten Kapitel ausführlich verhandelt, kann semantische Kongruenzen mit erkennbaren textlichen aufweisen, die erste diese Art von Übereinstimmungen durch Korrespondenzbildung nahe legen. So scheint es beispielsweise plausibel, den Bedeutungsgehalt des insgesamt fünfmal vorkommenden Fragmentes „...das weißt aber du nicht...“²³ mit den komparativ gewonnenen expressiven Differenzen der Musik auszumessen oder semantisch ähnliche Fragmente („... wenn aus der Ferne...“ und „...wenn in die Ferne...“ oder „...wenn in reicher Stille“ und „in stiller ewiger Klarheit...“) als Signale für musikalische Beziehungen zu sehen²⁴, so dass sich durch wechselseitige Perspektivierung die expressive Einheit aus Gedichtwort und Ton klarer herauskristallisieren kann. Der Versuch, diese Einheit aus seiner latenten Expressivität ans begriffliche Licht zu holen, kann aber nur im Medium der Sprache vollzogen werden; Aufgabe des Interpreten wäre es also gleichsam, den nach innen gewendeten Gesang der musizierenden Interpreten vorsichtig zur Sprache und damit zur begrifflichen Intelligibilität zu bringen.

²² Bisher ist das meiner Einschätzung nach am besten in dem bereits angesprochenen Aufsatz von Nicola Gess und der Arbeit „Fragmente – Stille, An Diotima'. Fragmentarische Gedanken zur musikalischen Poetik von Luigi Nonos Streichquartett“ von Doris Döpke (in: Zeitschrift für Musikpädagogik 11, Heft 36, 1986, S. 10-24) gelungen.

²³ Ein besondere Stellung nimmt die ebenfalls mehrfach vorkommende Wendung „mit innigster Empfindung“ ein. Einerseits ist sie in Abgrenzung zu den Gedichtfragmenten als Spielvorschrift erkennbar, andererseits ist sie genauso wie die Hölderlinzitate – für Musikkennner recht deutlich erkennbar – aus einem fremden historischen Kontext ausgebrochen worden (bei Beethoven kommt es im Schlusssatz der Klaviersonate op. 109 und im „Heiligen Dankgesang eines Genesenden“ aus dem Streichquartett op. 132, bei Mahler im Adagietto der 5. Symphonie kurz vor Schluss vor), wodurch sie eine intertextuelle Bedeutung, die auf den Topos des unbedingten Ausdrucksverlangens verweist, gewinnt.

²⁴ Und umgekehrt natürlich in musikalischen Beziehungen auch Hinweise auf Inhaltliche (dazu mehr im nächsten Kapitel).

III Bedeutung – Sinn

Die Frage nach Bedeutung in einem Musikstück bildet einen notwendigen Teilaspekt für die Frage nach seinem Sinn. Zunächst will ich zu kategorisieren versuchen, auf welchen Ebenen Bedeutung, linguistisch verstanden als Referenz, also Verweisfunktion, in Musik verortet werden kann. Die meistens damit verbundene Frage, inwieweit Musik eine Sprache ist, soll dabei keine Rolle spielen.²⁵ Grundsätzlich kann man das Verweisziel in außerhalb der Musik liegend (extern) und innerhalb der Musik liegend (intern) und den Verweisgaranten²⁶ in aus der Musik kommend (intrinsisch) und von außerhalb der Musik kommend (extrinsisch) unterscheiden. Um diese Differenzierung anschaulicher zu machen, einige Beispiele der resultierenden Kombinationsmöglichkeiten: Eine intrinsisch externe Referenz liegt bei onomatopoetischer Darstellung vor (also z. B. bei Vogelrufimitation), die Verweisungsbeziehung wird hier durch die Ähnlichkeit von Musik und realer Außenwelt gewährleistet; von intrinsisch interner Referenz kann gesprochen werden, wenn innerhalb eines Musikstückes auf etwas bereits Bekanntes verwiesen wird (also z. B. eine Themenreprise), die signifikante Ähnlichkeit der referierenden mit der referierten Musik ist hier für die Wiedererkennbarkeit verantwortlich; als extrinsisch interne Referenz kann der Fall gelten, dass bekannte Musik zitiert wird²⁷ oder dass in einem homogenen Kontext heterogene Elemente (z. B. ein Dur-Dreiklang in atonaler Umgebung) den Hörer zu referierender Assoziationstätigkeit anregen oder auch dass durch ein außermusikalisches Programm in die Musik Bedeutungen gelegt werden, die ohne es nicht erkennbar wären – in allen Fällen ist also ein außerhalb der Musik liegendes Wissen nötig, um die Verweisfunktionen zu erkennen; Beispiele extrinsisch externer Referenzen schließlich sind die zahlreichen musikalische Setzungen und Topoi, die durch Konvention und Tradition in gewissen Kontexten eine verbindliche Bedeutung bekommen haben²⁸ (jede Art von Tonartencharakteristik, Tonsymbolik, satztechnische Topoi (z. B. die phrygische Kadenz als Frageformel), der semantisch konnotierte Einsatz gewisser Instrumente (z. B. des Tamtams als eines Todessymbols im 19. Jahrhundert), die rhetorische Figurenlehre etc.)²⁹. Die Schematisierung

²⁵ Die meiner Meinung nach plausibelste Antwort darauf lautet, dass Musik strukturell in vielen Aspekten sprachähnlich, aber nicht im strengen Sinn eine Sprache ist, da sie das entscheidende pragmatische Kriterium der Wortsprache, über eine reale Außenwelt Aussagen zu treffen, nicht erfüllt. Egal ob diese Einschätzung geteilt wird oder Musik als Sprache oder vollkommen different zur Sprache gesehen wird, die traditionell nur in sprachwissenschaftlichem Kontext gestellte Frage nach der Semantik kann in jedem Fall auf Musik übertragen werden.

²⁶ Dasjenige, was gewährleistet, dass die Referenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem wiederholt nachvollzogen werden kann; in Peircescher Terminologie das Interpretans.

²⁷ Wobei hier der Verweisprozess um ein Stufe erweitert werden muss, da die zitierte Musik wiederum in sich andere Referenzen aufweisen kann.

²⁸ Ganz im Wittgensteinschen Sinne, dass die Bedeutung einer Sprache ihr Gebrauch ist.

²⁹ Freilich können neben der Konvention andere Aspekte bei der Bedeutungsgenese eine Rolle spielen (z. B. physiologische Analogien (etwa bei pathopoetischen Figuren (der Lamentobass als Ausdruck der Klage, die

von Bedeutung im Raster von extrinsisch/intrinsisch und extern/intern macht, so denke ich, verschiedene Punkte deutlich: 1. Keine Musik, selbst die sogenannte absolute, ist frei von Referenz und Bedeutung (schon ein Titel – selbst wenn er sich selbst negiert („Ohne Titel“) – setzt eine extrinsisch interne Referenz, abgesehen von den in Musik automatisch, mehr oder weniger (in der traditionellen ‚absoluten‘ Musik übrigens in besonders hohem Maße), existierenden intrinsisch internen Verweisen). 2. Im Vergleich zur Wortsprache ist der Anteil interner Referenzen bei Musik sehr viel höher. Man könnte sogar als Distinktionskriterium formulieren, dass Musik als klingend konzipiertes Phänomen wesentlich autoreferentiell, während Wortsprache als (obwohl in gleicher akustisch-medialer Erscheinungsform) semantisch konzipiertes wesentlich pragmatisch bestimmt ist³⁰. Semantik tritt in Musik gleichsam in Klang eingebettet auf, in den allerseltensten Fällen drängt sie sich spontan auf wie die Bedeutung eines sprachlichen Zeichens. 3. Da die semantische Seite von Musik weniger wichtig und im Alltag weitaus weniger präsent als in der Wortsprache ist, kommt im Vergleich zur allgemeinen pragmatischen und performativen Kompetenz einer Wortsprachengemeinschaft der individuellen, durch Bildung und Erfahrung erworbenen semantischen Kompetenz des Musikers/Hörers/Musikwissenschaftlers, die Musik in ihrem jeweiligen Bezugskontext zu verorten, eine entscheidende Rolle zu. Nicht zufällig basiert die Populärmusik fast aller Zeiten auf meistens eng begrenzter semantischer Einfachheit, während ambitionierte Kunstmusik immer schon tendenziell nur zu einem kleinen Publikum Zugang findet. In diesem Zusammenhang ist es besonders aufschlussreich, dass Nono, obwohl er sich als politisch bewusster und aktiver Komponist zeitlebens gegen die elitäre Exklusivität seiner Musik verwahrte, nach der Uraufführung von „Fragmente – Stille, An Diotima“ von verschiedenen Seiten der Vorwurf der abgehobenen Esoterik und apolitischen Subjektivierung gemacht wurde. Meiner Einschätzung nach spiegelt das neben der dogmatisierten Sicht der Kritiker mindestens genauso die referentielle Komplexität des Quartetts wieder, die sich einer eindeutigen politischen Semantisierung (wie das bei vielen anderen Stücken Nonos, wenn auch nicht immer adäquat, so doch möglich ist) entzieht. Diese Komplexität hat wesentlich ihren Grund in der Ebene der Hölderlinfragmente. Da anders als bei einem vertonten Text keine Vermittlung über den Klang als Verbindungsglied von Wort und Ton und damit von musikalischer und textlicher Semantik

circulatio als Ausdruck der Enge und Bedrängnis)), physische Gründe (die Strahlkraft von D-Dur wegen der hohen D-Trompeten und den leeren Streichersaiten oder auch systemgenetische Ursprünge (C-Dur als fundamentum musicae im Bild des Quintenturms, h-moll als melancholische Tonart wegen seines Terachordbezuges zum Hypophrygischen etc.)). Entscheidend ist aber, dass das *Fortleben* der Verweisbeziehung durch Konvention garantiert wird (so haben sich auch bei den eben genannten Beispielen die genetischen Aspekte weitgehend verloren und stattdessen als konventionelle verankert).

³⁰ Und daher hauptsächlich extrinsisch externen Charakter hat. Grenzfall ist vor allem die Lyrik, da in ihr – mehr oder weniger – immer schon Klang intern thematisiert wird und sogar zur Hauptsache umschlagen kann (z. B. die „Ursonate“ von Kurt Schwitters, ein echter Zwitter aus Dichtung und Musik).

stattfindet, fordert die Separiertheit von Text und Musik den Partiturleser dazu auf, selbst den semantischen Zusammenhang zu finden. Ansatzpunkt für eine wissenschaftliche Betrachtung dieses Bedeutungsvollzuges ist sinnvollerweise zunächst die getrennte Untersuchung der semantischen Musik- und Text-Ebene, wobei die musikalische sicherlich die größere Herausforderung darstellt. Diese könnte bei intrinsisch internen Phänomenen ansetzen (Leitfäden bieten sich genügend an: z. B. die Satztechnik (explizit monodisch gesangliche gegenüber kontrapunktisch oder klanglich orientierten Passagen, der Einsatz bestimmter Spieltechniken, das Vorkommen von Vierteltönigkeit, ähnliche, fast chiffrenhafte Tonhöhenkonstellationen wie die fast omnipräsenten Tritonuskombinationen, Tempodisposition etc.) zu extrinsisch-internen Implikationen voranschreiten (einerseits die Untersuchung der Verwendungsweise der *scala enigmatica*, die Nono nach eigenen Auskunft als Material für seine Tonhöhenkonstellation zugrunde gelegt hat, die aber – und hier bin ich entschieden anderer Ansicht als Heinz-Klaus Metzger³¹ – sicherlich nicht ohne die Kenntnis ihrer Verwendung – wenn überhaupt – vom Ohr erkannt werden kann, andererseits das Ockeghem-Zitat aus „Malor me bat“ und der gmoll-Dreiklang bei 28, der als vereinzelt tonales Element – wenn auch nur kurz – deutlich auffällt), um schließlich die extrinsisch-externen Referenzen genauer zu betrachten. Auf letzterem Gebiet hat Georg Friedrich Haas die profundesten Ergebnisse geliefert³², indem er gezeigt hat, dass sich rhetorische Topoi wie Anabasis (bei 8) oder die Varietas der Tongebung und –umspielung (bei 18) oder auch die Bevorzugung gewisser Tonhöhen (d, g, a) auf die Semantik der Fragmente beziehen lassen (im ersten Fall auf „...wenn aus der Tiefe...“, im zweiten auf „Wenn in reicher Stille...“ (der Reichtum der Tongebung als Analogon zur *reichen* Stille) und im dritten – zugegebenermaßen etwas spekulativ – auf *Diotima*, *Gigi* (den Spitznamen Nonos) und *Nuria* (seine Frau))³³, wobei durch die Einbeziehung der Fragmentsemantik dabei schon der zweite Schritt vollzogen ist, der auch bei allen anderen angedeuteten Ergebnissen der musiksematischen Untersuchung zu gehen wäre (z. B. die Grade zwischen Explizitheit und Latenz der *scala enigmatica* in Beziehung zum Motiv des „Geheimen“ in den Fragmenten, Das „Malor me bat“ in Bezug auf das entsprechende Hölderlinzitat „...wenn ich trauernd versank,... das zweifelnde Haupt...“ und die gleichfalls monodische Satzart des Anfangs

³¹ Vgl. Heinz Klaus Metzger: Wendepunkt Quartett, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hrsg.): Musik-Konzepte, Luigi Nono, Heft 20, 6/1981, S. 106.

³² Vgl. Georg Friedrich Haas: Fragmente – Stille, An Diotima, Ikonographische Untersuchung an Luigi Nonos Streichquartett, in: Otto Kolleritsch: *Verbalisierung und Sinngehalt*, Wien/Graz 1989, S. 189-211.

³³ Trotz der handwerklichen Solidität seines Aufsatzes muss ich Haas in einem entscheidenden Punkt widersprechen. Er stellt die Behauptung auf, dass „das Quartett als verschlüsselte Dokumentation persönlichster Erfahrungen [...] decodiert werden kann“ (Haas, S. 208). Das heißt, dass Semantik der Textfragmente und Semantik der Musik, richtig gelesen, sich zu einer eindeutigen Botschaft entschlüsseln lassen, dass sie in *einem* Sinn aufgehen. Dagegen setze ich im nächsten Kapitel die These, dass Text und Musik in ihrer spezifischen Konstellation eine Offenheit bewahren, die sie einer decodierenden Lektüre entziehen.

sowie – in einem Meta-Bezug – auf die Violin-Version Malipieros, das Vorkommen der ton-symbolischen Zentraltöne auf die jeweiligen Zitate etc.). Wenn so ein Mosaik aus semanti-schen Referenzbeziehung zusammengetragen ist, kann der Blick die eigentliche Herausforde-rung des Verstehensprozesses ins Auge fassen: den Zusammenhang der musikalischen Ebene und ihrer Kombination mit der textlichen, kurz: den Sinn.

Sinn gebrauche ich hier in Abgrenzung zur linguistischen Terminologie, die den Sinn-Begriff entweder mit Bedeutung gleichsetzt oder ihn durch die Unterscheidung von Referenzobjekt und Referenzbeziehung von Bedeutung abgrenzt³⁴, in einem streng hermeneutischen Sinn als integrierenden und kohärenzstiftenden Zusammenhang (von dem Semantik nur einen Teila-spekt bildet), der das Objekt und Ziel des Verständnisprozesses bildet. Rein musikalischer Sinn ist wegen der relativen semantischen Begrenztheit von Musik wesentlich durch das, was traditionell als Form bezeichnet wird, also ihre strukturellen Zusammenhänge bestimmt. Ein Untersuchung des rein musikalischen Sinnes von „Fragmente – Stille, An Diotima“ unter Ausblendung der Hölderlinzitate, wie sie bisher nur äußerst rudimentär versucht wurde³⁵, scheint mir essentiell, da durch sie *die* kohärente Konsistenz herausdestilliert werden kann, die den Raum für die individuelle Hörerfahrung wesentlich konstituiert³⁶. Die Kleingliedrig-keit aus meist kurzen Fragmenten, Takten und den eingelassenen Pausen stellt einerseits eine klare Orientierung, andererseits eine große integrative Herausforderung dar, den – nach mei-ner spontanen Hörerfahrung zu urteilen – trotz aller Komplexität existenten großformalen Bo-ge³⁷ nachzuzeichnen (der – so meine Hypothese – im Groben durch die Satztechnik (Homo-phonie entweder als einstimmige Monodie (vor allem am Anfang und im Ockeghem-Zitat gen Schluss) oder als Akkordsetzweise (vor allem im fünfmalig eingestreuten und daher quasi zä-surbildenden „...das weißt aber du nicht...“)), durch die langen Pausen (besonders strukturbil-dend die „Endlos“-Pause bei 25 in etwa auf der Hälfte des Stückes), durch gestische Elemente (die schnellen Tremoli, die nach der Anfangsmonodie entwickelt werden und am Ende wieder

³⁴ Wie im berühmten Beispiel Freges: Morgenstern und Abendstern haben die gleiche Bedeutung (das Bezugsob-jekt: die Venus), aber unterschiedlichen Sinn, da ihre Bedeutung durch zwei Ausdrücke auf unterschiedliche Art und Weise gegeben ist.

³⁵ Kaum ein Autor kann der Versuchung widerstehen, gleich die Bezüge zur Textebene zu ziehen. Am diszipli-niertesten ist hier noch die Analyse von Hermann Spree, deren handwerkliche Ausführung aber an grundla-ge-reflektorischen Defiziten leidet.

³⁶ Wenn man von einer durchschnittlichen Konzertsituation ausgeht, bei der der uniformierte Hörer allenfalls durch den Titel und evtl. einige Informationen aus dem Programmheft sich ein konkreten Assoziations- und Erwartungshorizont schafft.

³⁷ Dessen Anfang und Ende klar aufeinander bezogen sind: Der Anfangsklang macht schon durch seine leit-tö-nige Notation (Cis-Es) seine Beziehung zum Endklang auf D (D-Fis-G-A) klar, den man allgemein als diato-nisch-tonalen bzw. modalen Auflösungsklang zum tritonisierten Ausgangsklang oder sogar schon quasi-toni-kal deuten könnte (der erste Klang plus nachfolgendes A als Dominante mit verminderter Quinte, die sich am Ende in den diatonischen D-Klang als Tonika plus Vorhalt auflöst; weitergehend könnte man den Schlussklang auch auf das entsprechende Hölderlinfragment („...eine Stille Freude mir wieder...“) als das Erreichen einer ru-henden, gelösten Klanglichkeit interpretieren, bei der aber, da das Fis als Terz sich ausblendet und der Vorhalt G liegen bleibt, gleichzeitig ein Residuum an Offenheit und uneingelöster Erwartung mitschwingt).

auftauchen, die mikrotonalen ruhigen Umspielungen in sehr hoher Lage (bei „... wenn in reicher Stille...“, „...ruht...“, „in stiller ewiger Klarheit...“) und durch die Dynamik (überwiegend extrem leise mit wenigen forte-Ausbrüchen, besonders markant (das einzige Mal ffff, bei allen anderen Stellen höchstens f) bei 31³⁸) konstituiert wird). Erst *nach* der durchgeführten musikalischen Sinnuntersuchung kann der Sinnmehrwert, der durch die Textsemantik hinzukommt, ganz erfasst und für den Gesamtsinngehalt fruchtbar gemacht werden. Freilich ist die Trennung der Text- und Musik-Sinneben nicht als schematische, strikt sequentielle zu denken. Wichtig scheint mir vor allem, dass die Eigenwertigkeit der Musikebene ernst genommen wird; sie stellt für ein Gesamtverständnis sozusagen die hinreichende Bedingung, der Bezug von Musik- und Textsinnebene die notwendige Bedingung dar. Die beiden Sinnebenen wiederum können nur durch die Bedeutungsebenen ganz erschlossen werden. Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass, was Kant für das Verhältnis von Begriff und Anschauung konstatierte, abgewandelt für den musikalischen Verständnisvollzug, im Fall von „Fragmente – Stille, An Diotima“ in besonderem Maße, aber auch in allgemeiner Hinsicht prinzipiell gelten kann: Die Untersuchung von musikalischem Sinn ohne die Untersuchung von musikalischer Bedeutung bleibt blind (da Semantik immer einen, wenn manchmal auch sehr geringen, Anteil von Musik ausmacht), die Untersuchung von musikalischer Bedeutung ohne die Untersuchung von musikalischem Sinn bleibt leer (da der Referenzbezug offen bleibt).

³⁸ Was sich semantisch natürlich gut auf die unruhig-zweifelnde herausfordernde Frage des zugehörigen Hölderlin-Fragmentes „...ich sollte ruhn?...“ beziehen lässt.

IV Die Partitur als Konstellation

Das bisher Gesagte über Schrift und Klang als mediale Repräsentationsformen und musikalische Bedeutung als Teilspekt des musikalischen Sinnes lässt sich auf die Untersuchung der meisten abendländischen Musik übertragen. Mit der These von der Partitur als Konstellation will ich versuchen, die Spezifik der Partitur von „Fragmente – Stille, An Diotima“, dass sich der Gesamtsinngehalt als potentiell explizierbarer nur in der Wort- und Notentext kombinierenden Partitur zeigt, besser zu erfassen. Dabei recurriere ich – nicht nur in der Wahl des Konstellations-Begriffes – bewusst auf das Denken von Walter Benjamin, da, so scheint es mir, mit seiner Hilfe – obwohl kein direkter Bezug zu „Fragmente – Stille, An Diotima“ besteht³⁹ – am besten der Zusammenhang von Fragmentarität, Zeitlichkeit und Schrift in Nonos Streichquartett erhellt werden kann.

„Konstellation“ ist ein zentraler Begriff für das gesamte Werk Benjamins. In der „Erkenntnis-kritischen Vorrede“ seiner abgelehnten Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* führt ihn Benjamin folgendermaßen ein:

„Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen. [...] Während die Phänomene durch ihr Dasein, ihre Gemeinsamkeit, ihre Differenz Umfang und Inhalt der sie umfassenden Begriffe bestimmen, ist zu den Ideen insofern ihr Verhältnis das umgekehrte, als die Idee als objektive Interpretation der Phänomene – vielmehr ihrer Elemente – erst deren Zusammengehörigkeit zueinander bestimmt. Die Ideen sind ewige Konstellationen und indem die Elemente als Punkte in derartigen Konstellationen erfaßt werden, sind die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich.“⁴⁰

Versucht man den Begriff der Konstellation aus dem epistemologischen Kontext dieser umfangreichen Bestimmung zu lösen, so wird er vor allem für die Beschreibung des Verhältnisses von Einzelnem und Ganzem verwendbar: Die einzelnen umgrenzten, distinkt bestimmbareren Elemente werden nicht (wie die Einzelphänomene in den Begriffen) in der Intension eines hierarchisch übergeordneten Integrators vereinigt, sie gehen als „Einzelpunkte“ nicht im gleichförmigen Strich *einer* Linie auf, vielmehr bleiben sie in der Konstellation als ihrer mitunter sehr komplexen, die Punkthaftigkeit wahren, gleichsam ‚dünnen‘ Verbindung sowohl in ihrer Distinktion erhalten als auch im größeren Zusammenhang aufgehoben. So verstanden, beschreibt der Konstellationsbegriff auf „Fragmente – Stille, An Diotima“ bezogen recht genau das Verhältnis von schrift-physiognomisch, medial und semantisch bestimmten Einzelkomponenten (Worttext, Notentext als potentieller Klang) zur diese in ihrer jeweiligen Separiertheit belassenden, gleichwohl einander zusammenführenden schriftlich fixierten Par-

³⁹ Über die bereits angesprochene Kafkabeschäftigung ist freilich auch ein direkter Einfluss möglich (durch den Kafka-Essay oder überhaupt die Auseinandersetzung mit jüdischem Denken, die Nono seit den späten Siebziger beschäftigt).

⁴⁰ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, F. a. M. 2000, S. 16f.

titur. Der in anderem Zusammenhang von Hans Heinrich Eggebrecht als Begriff für die objektiv festgehaltene Substanz eines Musikstückes geprägte Ausdruck ‚Zeichnung‘⁴¹ gewinnt im Bild der Partitur als einer die Punkte der Einzelkomponenten verbindenden Konstellation eine anschauliche Qualität zurück, die die Verbindung von Text und Schrift als graphisches Gesamtgebilde plausibel beschreibt. Um die Aussagekraft dieses Bildes zu präzisieren, müsste von der Partitur des Nonoschen Streichquartettes weniger als fertige Zeichnung eines konkreten Gegenstandes als von der umrisshaften Skizze oder Vorzeichnung des Dargestellten gesprochen werden, die der (musizierende, analysierende) Interpret in eigener Federführung dann vervollständigen muss. Ähnlich wie verschiedene Menschen von verschiedenen Orten aus *ein* Sternbild verschieden sehen, ist jede dieser interpretierenden Zeichnungen eine Aktualisierungsmöglichkeit der ihr zugrunde liegenden Vorzeichnung. Die wiederholt angesprochene Offenheit von „Fragmente – Stille, An Diotima“ beruht viel mehr auf dieser die Gesamtheit des Werkes konstituierenden Tätigkeit als auf der Struktur der Einzelteile selbst. Zwar sind diese durch ihre Fragmentarität teilweise auch unabgeschlossen offen (z. B. auf semantischer Ebene die meisten Hölderlinzitate), doch – kompensiert durch andere Aspekte (bei den Zitatfragmenten z. B. allein schon durch ihre Schriftlichkeit) – in der Partitur immer hinreichend abgegrenzt, um als einzelne distinkte Elemente gekennzeichnet zu sein.

Die Tatsache der bruchstückhaften Rudimentarität dieser Einzelteile legt die Beziehung zu einem weiteren Begriff Benjamins nahe, dem Allegoriebegriff. Die Allegorie des Barock ist für Benjamin nicht, wie für die von Goethe beeinflusste Philologie der Zeit, die willkürliche oder konventionalisierte Ausstaffierung des abstrakten Allgemeinen mit bildlich-sinnlichen Besonderheiten, also „spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift“⁴². Da Allegorie wesentlich durch die *Kombination* von Bildlichem und Sprachlichem bestimmt ist (mit medial eigenständigen Ebenen z. B. im Emblem), ist für Benjamin das Bruchstückhafte der Einzelkomponenten gerade eines ihrer charakteristischsten Kennzeichen, weil es die multiple Kombinierbarkeit ermöglicht, so dass letztlich „ein und dieselbe Sache ebenso gut eine Tugend wie ein Laster, also schließlich Alles versinnbildlichen kann“⁴³. Benjamin versteht dieses Herausbrechen aus fremden Kontexten freilich nicht abwertend als arbiträr, sondern sieht es in Hinblick auf den Gesamtausdruckscharakter, der sich in Abgrenzung zum Ausdruck der Einzelteile konstituieren muss, als notwendig an. Angewendet auf „Fragmente – Stille, An Diotima“ heißt das, dass gerade erst die Fragmentarität, etwa die semantische Rudimentarität der Hölderlinzitate oder die Verschleierung der *scala enigmatica*

⁴¹ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik verstehen*, München/Zürich 1995, S. 28f.

⁴² Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, F. a. M. 2000, S. 141.

⁴³ Ebd., S. 152.

oder die Verfremdung des Ockeghem-Zitats, gewährleistet, dass das Werk nicht durch ein Element dominiert wird, dass es also nicht aus einer musikalisch verschlüsselten Hölderlinexege, einer Quasi-Harmonisierung der *scala enigmatica* oder dem paraphrasierten Kommentar zu einem Renaissance-Chanson besteht, sondern dass es sich mosaikartig aus den fragmentarisierten Sinnhorizonten der Einzelelemente zusammensetzt.

„Aufgeteilt und gerettet zugleich“ – in dieser Wendung aus dem oben zitierten Trauerspielbuch-Text schwingt ein Ton mit, der auch im Vorwort von „Fragmente – Stille, An Diotima“ angeschlagen wird, wenn es heißt, dass die Hölderlinfragmente (die französischen Anführungszeichen markieren von Nono eingearbeitet Briefzitate Hölderlins an Susette Gontard, die oft als Vorbild für die Diotima-Figur im *Hyperion* angesehen wird) „vielfältige Augenblicke, Gedanken, Stillen, »Gesänge« [sind]/aus anderen Räumen, aus anderen Himmeln,/um auf andere Weise die Möglichkeit wiederzuentdecken, nicht »der Hoffnung Lebewohl zu sagen«“. Und weiter unten: „Vielleicht auch eine andere Rückbesinnung auf Lili Brik und Vladimir Majakowskij“. Indem in der Partitur der Sinn der Einzelelemente sich als fragmentierter zum Gesamtgebilde zusammenschließt, wird er als latenter konserviert, „gerettet“. Erinnerungen privater Art (etwa die Zitation des Ockeghem-Chanson in der Viola als Verweis auf Nonos verehrten Lehrer Malipiero, der von eben jener Komposition eine Version für drei Violoncelle angefertigt und mit Nono im Unterricht studiert hatte) gehen ebenso wie Erinnerungen allgemeiner Art (an die Liebenden Hölderlin-Susette Gontard und Majakowskij-Lili Brik und ihre Hoffnungen, wobei bei Majakowskij natürlich auch explizit politische hereinspielen) als geheimer Subtext in die Partitur ein. Ähnlich dem denkenden Geschichtsschreiber, der laut Benjamin „nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung“ vollbringen muss, um die unterschiedlichsten Ereignisse der Vergangenheit in einer „von Spannung gesättigten Konstellation“⁴⁴ festzuhalten, kann der komponierende Partiturschreiber erinnernden Ausdruck in der Partitur als Konstellation dissoziierter Elemente bannen. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Zeitstruktur, insbesondere der hypertrophe Einsatz von Fermaten eine neue Schattierung: Indem diese Zeit suspendieren, können sie nicht nur als Zeichen für das Anhalten des Zeitflusses, sondern für den Akt des Einhaltens gedeutet werden – und damit als Ausdruck der Grundhaltung echten Erinnerns: im Vergangenen die Konstellationen des Gegenwärtigen zu suchen, „pour arrêter le jour“⁴⁵. Die Partitur von „Fragmente – Stille, An Diotima“ ist in dieser wie in jeder anderen expressiven Hinsicht Zeugnis für eine Beschaffenheit des Ausdrucksgehaltes, die so fragil ist wie das flüchtige Zusammentreten der konstellativen Zeitstillstellung in der klanglichen Realisierung der „»Stille« des zeitlosen Singens“.

⁴⁴ Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart 1992, S. 152.

⁴⁵ Ebd., S. 151.

VI Literaturverzeichnis:

Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart 1992.

Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, F. a. M. 2000.

Doris Döpke: „Fragmente – Stille, An Diotima“. Fragmentarische Gedanken zur musikalischen Poetik von Luigi Nonos Streichquartett, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 11, Heft 36, 1986.

Stefan Drees: Die Integration des Historischen in Luigi Nonos Komponieren, in: Thomas Schäfer: *Luigi Nono: Aufbruch in Grenzbereiche*, Saarbrücken 1999.

Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik verstehen*, München/Zürich 1995.

Wolf Frobenius: Luigi Nonos Streichquartett „Fragmente – Stille, An Diotima“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, 1997.

Nicola Gess: Dichtung und Musik. Luigi Nonos „Fragmente – Stille, An Diotima“, in: *Musik-Texte* 65 (1996).

Georg Friedrich Haas: *Fragmente – Stille, An Diotima*, Ikonographische Untersuchung an Luigi Nonos Streichquartett, in: Otto Kolleritsch: *Verbalisierung und Sinngehalt*, Wien/Graz 1989.

Werner Linden: *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett*, Kassel 1989.

Heinz Klaus Metzger: Wendepunkt Quartett, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik-Konzepte, Luigi Nono*, Heft 20, 6/1981.

Hermann Spree: „*Fragmente – Stille, An Diotima*“. *Ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett*, Saarbrücken 1992.

Jürg Stenzl (Hrsg.): *Luigi Nono, Texte: Studien zu seiner Musik*, Zürich/Freiburg 1975.