Jürg Stenzl

Prometeo

29. Juli 2011

Festspiel-Dialoge 2011

© Copyright Jürg Stenzl

Prometheus – ein “utopischer“, ein „melancholischer“ Künstler ?

Jürg Stenzl

> "Die dummste Sache im Leben ist, wenn man hören will immer dasselbe. Die dummste Sache im Leben ist, wenn man will nur mit denen zusammen sein, die dasselbe denken oder sagen. Das Schwierigste ist zuhören anders, im Leben wie in der Musik. Aber Zu-hören, Wahr-nehmen.“
>
> *Luigi Nono*

Die Salzburger Festspiele stehen im Jahre 2011 unter dem Motto „Das Ohr aufwecken, die Augen, das menschliche Denken“. Es stammt von Luigi Nono, dem 1924 geborenen Komponisten, der, nach der während des italienischen Faschismus verbrachten Jugendzeit, 1952, am Beginn seiner Karriere als einer der bedeutendsten Avantgarde-Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Mitglied der kommunistischen Partei Italiens wurde und seit 1975 deren „comitato centrale“ angehörte. Von Luigi Nono wird in Salzburg erneut, wie bereits 1993, der monumentale *Prometeo* von 1985 aufgeführt.

Nono und sein *Prometeo* ausgerechnet in Salzburg, einer Stadt, in der zeitgenössische Kunstwerke im öffentlichen Raum – vorhersehbar – zu reaktionären Leserbrief-Protesten gegen moderne, als „entartete“ verstandene Kunst führen?

Es ist dies, Sie werden es hören, nicht die einzige Frage, die ich *nicht* beantworten kann.

Die diesjährigen *Festspieldialoge*, die ich zu eröffnen heute die Ehre habe, stellen mit ihrem Thema *Utopie und Melancholie* (in fünf Vorträgen und einem Gespräch mit dem Festspielintendanten Markus Hinterhäuser) eine weitere Frage: *Utopie und Melancholie* bei Nono und Richards Strauss, in *Faust* und *Don Giovanni*, bei Mozart und Janáček?

Thema *Utopie*: 2005 und 2006 veranstaltete die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften zwei Tagungen zum Thema *Utopie heute*. Die Antworten füllen zwei umfangreiche, 2007 erschienene Bände, 938 Seiten von 42 Autoren ... Überraschend waren bei dieser Tagung die Ausführungen von Ulrich Mosch: Im

Musikdenken des 1934 geborenen Komponisten Helmut Lachenmann (einem Kompositionsschüler von Luigi Nono) erkannte Mosch die „Utopie einer Gesellschaft nicht-entfremdeter Menschen, die ihrer Möglichkeiten und Fähigkeiten bewusst sind und in der Lage, diese Freiheit voll zu nutzen."[1] Am Ende seines Textes meint der Autor allerdings, dass Lachenmanns Musik […] – „den Hörern, die sich auf sie einlassen, bereits in unserer Gegenwart [– also lange vor jedem Utopia –] *musikalische* Erfahrungen ermöglicht, die genau das *realisieren*, was der Komponist als sein ‚konkret utopisches' Ziel beschrieben hat. Lachenmanns Zielsetzung war und ist keine nur *musikalische*, sondern eine umfassende: eine „Gesellschaft nicht-entfremdeter Menschen, die ihrer Möglichkeiten und Fähigkeiten bewusst sind und in der Lage, diese Freiheit voll zu nutzen." Er komponiert eine Musik, die einem Hören, einem *Musik*hören „nicht-entfremdeter Menschen" entspricht. Das schließt eine Diagnose des gegenwärtigen Musikhörens ein, das – normalerweise – nicht auf einem Bewusstsein der sinnlichen wie intellektuellen Fähigkeiten des Menschen beruht, sondern ein *bestätigendes* Hören von Vertrautem ist, vornehmlich zwei bis drei Jahrhunderte altem oder mit Mitteln in jüngerer und jüngster Zeit komponiert, die aus diesen Vorzeiten stammen.

Wie Helmut Lachenmann komponierte der späte Lugi Nono in den 1980er Jahren gezielt im Hinblick auf Hörende, die durch das Hören das ihnen Vertraute *erweitern*, es gar sprengen wollen und derartige Erweiterungen durch wenig oder ganz Unbekanntes als eine genuin menschliche, sinnliche wie intellektuelle Erfahrung suchen, als etwas für sie Unverzichtbares erfahren.

Aus dieser verzwickten Lage mit der Utopie und der Utopie in der Musik, in die mich Michael Fischer, der Leiter dieser *Festspieldialoge*, gebracht hat, versuche ich einen Ausweg zu finden indem ich

– 1. umreißen will, was wir unter „Utopie" verstehen und frage, wie Utopie in Musik *selbst* – und nicht nur im Reden *über* die Musik und ihre Wirkungen – zum Ausdruck kommen könnte.

– 2. Werfe ich – von der Utopie-Frage absehend – kurze Blicke auf die Nonos *Prometeo* vorausgegangenen Werke von Beethoven, Liszt und Scriabin mit Prometheus-Thematik.

– 3. Werde ich Luigi Nonos Prometheus-Verständnis erläutern um abschließend zur Eingangsfrage nach dem Utopischen zurückkehren, aber mich auch nach der *Melancholie* in *Prometeo* zu erkundigen haben: Ist Nonos *Prometeo* ein *utopisches* Werk und in wie weit

---

[1] Ulrich Mosch, „Utopische Dimensionen im Musikdenken der Gegenwart, am Beispiel von Helmut Lachenmanns Komponieren", in *Utopie heute II. Zur aktuellen Bedeutung, Funktion und Kritik des utopischen Denkens und Vorstellens*, hrsg. von Beat Sitter-Liver und Thomas Hiltbrunner, Freiburg (Schweiz), Academic Press 2007, 325-344.

enthält er wenigstens einen „Hauch von Melancholie: ersehntes und nicht gelebtes Leben“, wie Michael Fischer schriebt, einen Hauch, der „nachvollziehbar nur in den ‚Wahrheiten’ der Kunst“ stecke.

1 Utopie – und „utopische Musik“ ?

Von den griechischen Wurzeln des Wortes her ist „Utopie“ ein Nicht-Ort, etwas, was es (noch) nicht gibt, ein Zukunftsentwurf. Er kann, bezogen auf die Gegenwart, sowohl *positiv,* eine *Eutopie,* oder *negativ* – eine *Dystopie* – sein. Den eigentlichen *Begriff* „Utopie“ hat erst 1516 Thomas Morus erfunden, als Ortsnamen für den „Noch-nicht-Ort“ einer Insel: *De optimo rei publicae statu | deque nova insula Utopia* (Vom besten Zustand des Staates oder Von der neuen Insel Utopia).

Jeder utopische Entwurf wurzelt in der Gegenwart, in der er entstanden ist, und er ist stets Gegenwarts*kritik*. Eine solche Kritik stellt sich dieser Gegenwart entgegen mit dem Entwurf einer andern, einer idealen Anti-Gegenwart; oder sie zeichnet die katastrophalen Folgen dieser Gegenwart, falls keine, für den Autor unvermeidliche Kehrtwende eintritt: „Tschernobil, Fukushima und die Folgen“ wäre 2011 beispielsweise ein Ausgangspunkt einer derartigen Dystopie. George Orwells Dystopie *1984* von 1946-48 beruht auf dem 2. Weltkrieg und seinen unmittelbaren weltweiten Folgen.

Utopien und Dystopien sind umfassende, revolutionäre Entwürfe der Veränderungen eines *Ganzen*, sei es als ein gegensätzliches *Ideal* oder eine dystopische *Horrorvision*. (Nur en passant der Hinweis, dass *Science fiction*-Geschichten weitgehend Ableger von Dystopien und nur selten von positiv besetzten Utopien sind

2 Prometheus in der Musikgeschichte

Wenn wir uns nun dem Prometheus-Stoff zuwenden, verbleiben wir zunächst in der Antike, auch wenn in deren mythologischer Prometheus-Geschichte der Nicht-Ort *Utopia* nicht vorkommt:

> Der Titan Prometheus, Sohn der Gaia, erscheint in diesem Mythos als Kulturstifter der Menschheit. Er schuf die Menschen nicht nur, er verlieh ihnen auch Eigenschaften, Verstand. Die Götter aber verlangen von den Menschen Opfer. Dagegen stellte sich Prometheus und Zeus strafte die Sterblichen, indem er ihnen das Feuer versagte, das ihnen Prometheus aber zurückbrachte. Als Strafe ließ ihn Zeus in einer Einöde im Kaukasus über einem Abgrund an einen Felsen fesseln und ein Adler fraß täglich von seiner Leber, die sich qualvoll immer wieder erneuerte.

Die wichtigste Quelle des Mythos für die Neuzeit ist Aischylos' Prometheus-Trilogie, von der allerdings nur der erste Teil, *Der gefesselte Prometheus* überliefert ist.

Während der letzten zwei Jahrhunderte galt der Prometheus-Mythos als Paradigma einer Revolte des Prometheus im Dienste der Menschheit gegen eine autoritäre, göttliche Macht, so bei Goethe (1772/74), Schlegel, 1816 Byrons Gedicht und 1820 Shellys Drama *Prometheus Unbound*; auch für den jungen Karl Marx war Prometheus „der vornehmste Heilige und Märtyrer im philosophischen Kalender". Auf dem Titelblatt von Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geister der Musik* von 1872 ist als Vignette der gefesselte Prometheus abgebildet.

Ein Mythos ist kein fest stehendes Bild. Der Prometheus-Mythos hat sich bereits während der Antike, erst recht in der Neuzeit, laufend verändert. Die Figur Prometheus bot der Neuzeit viele Sujets, die sie aufgreifen, adaptieren und für ganz unterschiedliche Zielsetzungen einsetzen, auch manipulieren konnte. Prometheus diente nicht nur einer technologischen wie künstlerischen Moderne als Vorbild eines zeitgrnössischen Künstlers. Derselbe Mythos wurde auch von den Reaktionären aufgegriffen: Prometheus, Inbegriff des starken Manns, des Helden, der sich als der sowohl mächtige wie wahre Humanist darstellt. Derartige Selbstapotheosen dienten (und dienen auch weiterhin) als Waffe im Kampf *gegen* eine Moderne, der fehlende Humanität, „Zerebralität" und die Destruktion der „klassischen Werte" durch eine deshalb „ent-artete Kunst" vorgehalten wurde.

Alle drei musikalischen Werke mit Prometheus-Thematik, an die ich hier erinnern möchte, galten in *ihrer* Zeit als eine Kunst, die herkömmliche „klassische" Normen sprengte. Sie sind auch nicht Teil dessen geworden, was man als „Kanon klassischer Musik" versteht und regelmäßig aufgetischt bekommt.

Ich beginne mit Ludwig van Beethovens Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus*, dem 1801 in Wien aufgeführten „heroischen, allegorischen Ballett" in zwei Aufzügen des legendären Choreographen Salvatore Viganò, eine zentrale Persönlichkeit in der Geschichte des Handlungsballetts. Der ursprüngliche Titel lautete *Die* [zwei] *Geschöpfe des Prometheus oder die Macht der Musik und des Tanzes*. Dieser Prometheus ist nicht der Rebell des deutschen „Sturm und Drang" wie in Goethes berühmtem Gedicht, das u.a Franz Schubert 1819 vertont hat. Viganòs und Beethovens Prometheus führt die beiden von ihm geschaffenen Geschöpfe auf den Parnass, „um sie von Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen": Tonkunst, Dichtkunst, Trauer- und Lustspiel auf der einen – der Schäfer- und der heroische Tanz auf der anderen Seite.

Dieses Werk ist gleichzeitig ein Herrscherlob für Kaiser Franz II. und seine Gattin Maria Theresia, der Beethoven seine Partitur gewidmet hat. „Prometheus – so eine Kritik der Uraufführung – „entreißt die Menschen seiner Zeit der Unwissenheit, verfeinert sie durch Wissenschaft und Kunst und erhebt sie zur Sittlichkeit“: Punktgenau das Programm der Aufklärung. Als aufgeklärter Förderer von Wissenschaft und Kunst wird hier der Kaiser gefeiert. Doch Beethovens Musik sei, zweifelsfrei – so die Kritik – „für ein Ballet zu gelehrt und mit zu wenig Rücksicht auf den Tanz“ komponiert; ihre „ganz vorzügliche Originalität“ hätte „seinen Zuschauern den Reiz sanfter gefälliger Harmonien“ entzogen. – Zu ergänzen ist jedoch auch, dass um 1800 Napoleon Bonaparte, als republikanisches Symbol für Freiheit und Sieg, mit Prometheus identifiziert wurde. Dass Beethoven später für seine 3. Sinfonie, die *Eroica*, auf seine *Prometheus*-Partitur zurückgriff, ist keineswegs zufällig.

Franz Liszts sinfonische Dichtung *Prométhée* für Orchester entstand zunächst als eine Ouvertüre zu der Vertonung von Herders Gedicht *Der entfesselte Prometheus* für Chor, komponiert zur Einweihung des Herder-Denkmals 1850 in Weimar. Diese Ouvertüre hat Liszt fünf Jahre später vollständig zu der selbständigen sinfonischen Dichtung *Prometheus* umgearbeitet. Sein Verständnis der Prometheus-Figur hat er, *nachdem* die Musik bereits komponiert war, im Vorwort zu diesem Werk formuliert:
„Es reicht für die Musik, sich die Gefühle anzueignen, die in allen nachfolgenden Gestaltungen des [*Prometheus*]-Mythos ihren Grund und ihre Seele bestimmten: Kühnheit, Leiden, Durchalten und Erlösung. Eine gewagte Bemühung um die höchsten Bestimmungen, die der menschliche Geistes erstreben kann. Schöpferische Tätigkeit, das Bedürfnis nach Erweiterung … Sühneschmerzen, die unablässig unsere vitalen Organe benagen ohne uns vernichten zu können. Verdammt zu harter Ankettung an den dürrsten Stränden unserer Natur. Angstschreie und blutige Tränen – doch das unstillbare Bewusstsein angeborener Größe, einer zukünftigen Befreiung. Stillschweigender Glaube an einen Befreier, der den lange gefangen gehaltenen Gemarterten in die jenseitigen Regionen aufsteigen lassen wird, deren funkelndes Licht er geraubt hat. Und schließlich die Vollendung des Erbarmungswerks wenn der Große Tag kommt!“

Liszts Prometheus ist gleichzeitig ein auserwählter Künstler, ein Prometheus-Christus oder ein Sankt Prometheus. Im späteren theosophischen Denken wird diese Vereinigung von Prometheus und Christus eine wesentliche Rolle spielen. Das führt uns unmittelbar zum dritten, zum russischen Komponisten und Pianisten Aleksandr Skrjabin.

Sein *Prométhée, le Poème du feu* (*Prometheus, das Gedicht des Feuers*) für Orchester, Chor und Lichtklavier entstand 1909. Die Bedeutung der Quarten und des Tritonus in Liszts sinfonischer Dichtung, für ihn Ausdruck des kühnen Musikers, wurden in Skrjabins Schaffen zum umfassenden konstruktiven Prinzip seines „Feuergedichts" *Prometheus*. Es beruht – mit Ausnahme des Schlusses in Fis-Dur – sowohl in der Melodik wie der Harmonik auf einem sechstönigen „Prometheus-Akkord", seinen Transpositionen und Umkehrungen: C – Fis – B – E – A – D, also übermässige Quarte =Tritonus, verminderte Quarte, erneut Tritonus und zwei Quarten. Dieser Sechstonakkord sprengt die herkömmliche Dur/moll-Tonalität in vergleichbarer Weise wie die nicht weniger berühmte Hornfanfare aus vier Quarten, mit der Arnold Schönbergs 1. Kammersymphonie, op. 9 von 1906 beginnt.

Für Skrjabin ist Prometheus „ein Symbol, das in allen alten Lehren begegnet. Da ist die aktive Energie des Universums, das schöpferische Prinzip, es ist Feuer, Licht, Leben, Kampf, Kräftigung, Gedanke." Mit seinem *Prométhée* überschritt Skrjabin die im engeren Sinne musikalischen Mittel: Sein *Prometheus* ist durch die kompositorische Verwendung der Farben ein synästhetisches Werk, in das er zudem auch noch den Tanz integrieren wollte. Der Komponist selbst sprach häufig von der Verbindung der Musik mit den Philosophen seiner Zeit. Aufschlussreich sind dabei Oskar von Riesemanns Bemerkungen in seiner Edition von Skrjabins Tagebuchaufzeichnungen: „Sein [Skrjabins] Verhalten Büchern gegenüber war ein durchaus eigentümliches, für ihn sehr charakteristisches. Er las mehr zwischen den Zeilen als diese selbst, und überall glaubte er seine eigenen Gedanken wiederzufinden. So war die Lektüre eines Buches, das ihn fesselte, für ihn nie ein Prozess passiven Aufnehmens, sondern wurde stets zu einem aktiven schöpferischen Vorgang im Kleinen."

Genau so war auch Luigi Nonos Umgang mit Büchern in den Jahren, als sein *Prometeo* entstand, zu. Die Parallelen seines *Prometeo* zu Beethovens, Liszts und Skrjabins Prometheus-Kompositionen sind so offensichtlich wie die tiefgreifenden Unterschiede.

3. Luigi Nonos *Prometeo*

Als Nono und sein Freund, der Philosoph Massimo Cacciari, begannen, sich mit dem Prometheus-Stoff zu beschäftigen, plante der Komponist im Auftrag der Frankfurter Oper eine „azione scenica" wie 1961 seine *Intolleranza* und die 1975 in Mailand uraufgeführte *Al gran sole carico d'amore*. Unter einer derartigen *azione scenica*, einer „szenischen Handlung" oder „szenischen Tat" verstand Nono ein Musiktheater, das inhaltliche Elemente

unterschiedlicher Art und Epochen auf der Bühne des Musiktheaters vereinte, demnach ein Werk, das nicht primär eine lineare Handlung zur Darstellung bringt.

Die Wahl des Prometheus-Stoffs überrascht keineswegs, galt doch Nono in den 1960er und 1970er Jahren durchaus als das Modell einer Revolte gegen die bestehende, insbesondere die politische Ordnung. Sein Schaffen stand bei den Institutionen, der Presse und beim Publikum der Neuen Musik für das Thema „Musik und Politik". Er selbst bezeichnete sich als „militanten Komponisten". So beschrieb er 1971 in einem Leserbrief an die Zeitung *Le Monde*[2] seine Aufgabe als die eines

> „ kämpfenden Musikers, nicht über, sondern im Klassenkampf […]: Intellektuelle sind Teil der Arbeiterklasse in der Sicht von Antonio Gramsci. […] Es ist klar, dass dieser Standpunkt weit entfernt, gar die Gegenposition zu jenem Musiker ist, der, gestern wie heute, behauptet, ‚über dem Handgemenge' zu stehen oder, schlimmer, ‚Mittler zwischen dem Universum und der Menge' zu sein. […] Gerade in der Erfahrung des Klassenkampfes, in der sich unsere Fähigkeit zu zerstören und aufzubauen, eine sozialistische Gesellschaft herbeizuführen, in der die Kultur – und die Musik – eine andere Funktion hat." (LN, 174).

Auf diese Weise artikulierte Nono in den heißen Jahren nach 1968 unmissverständlich seine Positionen: Marx, Antonio Gramsci (die zentrale Figur der italienischen Kommunisten), die Arbeiterklasse, der Sozialismus bestätigen nicht nur den „Militanten", sondern auch den Komponisten, für den – nach eigener Aussage – kein Unterschied bestand zwischen dem Organisieren einer Demonstration oder dem Komponieren einer Partitur.

Diese ideologischen Sicherheiten gerieten für Nono – aus vielerlei Gründen – in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre in Krise, in einer Zeit, in der er, zwischen *Al gran sole* und dem legendären Streichquartett von 1979/80, kaum komponierte. Luigi Nono stellte sich selbst mit der ihm eigenen Radikalität, in Frage:

> „Nach *Al gran sole* empfand ich die Notwendigkeit, meine ganze Arbeit, meine ganze Art, heute Musiker, ein Intellektueller in dieser Gesellschaft zu sein, zu überdenken um neue Wege der Kenntnisse, der Erfindung zu eröffnen. Einige Schemas sind überholt; heute ist es eine Notwendigkeit, „die größtmögliche Erfindungskraft zum Ausdruck zu bringen",

äußerte er 1981 in einem Gespräch mit der Parteizeitung *L'Unità*.[3]

Folge dieser radikalen Selbstbefragung war der Zusammenbruch aller Sicherheiten, wie sie beispielsweise im zitierten Leserbrief von 1971 erscheinen. Das betraf nicht nur den politischen Bereich, sondern auch seine Musik; sie wies allerdings nie die holzschnittartige Eindeutigkeit seiner verbalen politischen Äußerungen auf. Als Komponist war Nono stets

---

[2] Luigi Nono, *Ecrits*, éd. Laurent Feneyrou, Paris 1993, 404s.

[3] "Un flauto strano per scatenare tutta la fantasia. Alla vigilia di un debutta, Luigi Nono polemizza", in *L'Unità* 58 (1981)), no 125, 29 mai, 12.

höchst differenziert. Sein ehemaliger Schüler Helmut Lachenmann hat über seinen Lehrer geschrieben – und er meinte damit dessen ganzes Schaffen, dass „kaum jemand so schutzlos herumgelaufen sei“ wie Nono. Ich würde präzisieren: *Als Komponist* so schutzlos. Um es zugespitzt auszudrücken: Die markigen verbalen Äußerungen waren nicht nur politische Bekenntnisse, sie waren zudem ein Schutzschild seiner hohen Verletzlichkeit. Diese Schutzmauern einzureißen hatte der gut 50jährige Komponist den Mut. Man darf das als „tollkühn“ bezeichnen, schloss es doch die Möglichkeit ein, als Komponist, im Bereich des für ihn ganz Zentralen, der Musik schutzlos zu scheitern. Das kann man ruhig mit dem damals 45jährigen Beethoven vergleichen, der 1815 mit der *Hammerklavier-Sonate* sein erstes der späten Werke für Klavier und für Streichquartett komponierte, Werke, die noch heute keineswegs „populär“ geworden sind.

Doch warum wählte Nono den antiken, mythologischen *Prometheus*- und keinen gegenwärtigen historischen Stoff wie zuvor für die *Intolleranza* und *Al gran sole*? Sicher, in diesem Mythos finden sich eine ganze Reihe derjenigen Themen, die in seinem Schaffen von Anfang an wesentlich gewesen und geblieben sind; es sind Themen, die auch die genannten älteren *Prometheus*-Kompositionen aufweisen etwa:

– Nonos *Prometheus* ist ein *Künstler*, Musiker wie der Prometheus von Beethoven, Liszt und Skrjabin.

– „Wagemut, Leiden, Ausdauer“, Liszts Charakterisierungen des Prometheus, bestimmen auch Nonos *Prometeo*-Abenteuer; allerdings fehlen bei ihm Liszts Ideen von Transzendenz und Erlösung. – Als „eine Reise durch die Zufälle des Vielfachen, durch die Unendlichkeiten der Welt, schließlich eine Reise der Leiden und Qualen, das Maß seiner Verzweiflung“, so hat Laurent Feneyrou Nonos *Prometo* in seinem Aufsatz „La Nef des fous“ (Das Narrenschiff) beschrieben.[4]

– Wie Scrjabin den Konzertsaal sprengt Nono den Rahmen einer Oper, komponierte aber auch kein Oratorium, sondern ein Werk, das Merkmale unterschiedlicher Gattungen aufweist – und doch keiner angehört, selbst wenn der *Prometeo* ursprünglich für ein Opernhaus gedacht war.

Das Thema *Prometheus* ist bei Nono ebenso eine Metapher wie der „Wanderer“ von Antonio Machado, der Winterreisende von Schubert, der Manfred von Lord Byron und Schumann: Die Vergangenheit liegt hinter ihnen. Gleichsam von den Ketten des Prometheus befreit, als Losgelassene wurden sie in eine unhäusliche Gegenwart getrieben. Eine unbestimmte Zukunft ist offen, ohne feste Ziele, ohne gepfadete Wege, ohne

---

[4] Laurent Feneyrou, “La Nef des fous”, in *De Munt/La Monnaie* 26 (1997), févr./mars, 9-19.

vertrauenswürdige Autoritäten: Nur der Wanderer, der weiß, dass die Wege bloß eine verschwindende Gichtspur im Wasser hinter dem Schiff, nur die Spuren sind, die er im Wüstensand hinterlässt und die der Wind ebenso unsichtbar machen wird.

Nonos Prometheus ist kein Held, kein Modell. Er steht dem Nichts gegenüber, gewiss mutig, gar heroisch, weil er sich selbst seine Ungewissheit, sein Nichtwissen eingesteht; an dieses Nichtwissen ist er gekettet, dadurch jedoch gleichzeitig ein Befreiter, oder, wie Nietzsche dichtete, einer, der entsprang.

Nicht wenigen war, verständlicherweise, dieser „späte Nono" seit dem Streichquartett als ein Mensch erschienen, der mit der eigenen Vergangenheit gebrochen hatte. Doch wir entdeckten mehr und mehr Kontinuitäten mit dem Schaffen seit den fünfziger Jahren, gleichzeitig aber nicht weniger deutlich, wie sich auf dieser Basis Nonos Denken und Komponieren verwandelt, durchaus kompromisslos radikalisiert hatte.

Was und wie ist also nun dieser *Prometeo*, fragen Sie mich zu Recht? Und ich frage mich selbst, seit Wochen schon, wie ich Sie, die dieses Werk noch nicht kennen, sei es von Aufführungen oder von einer der beiden CD-Produktionen, zu diesem *Prometeo* „hinführen", diesen Ihnen „zugänglich" machen könnte.

Meine Antwort ist so schroff wie eindeutig: Das kann ich *nicht*, und ich behaupte zudem: Das kann niemand.

Ich habe zwar nach der UA 1984 für die erste Aufführung der endgültigen Fassung ein Jahr später in Mailand einen *Guida all'ascolto*, einen „Hör-Führer" für den *Prometeo* geschrieben; Nono hat in meinem Text eigenhändig vieles umformuliert, fügte aber bei: Das seien alles nur *Vorschläge* und *ich* solle entscheiden, was „richtig" sei. – Natürlich habe ich alle seine sog. „Vorschläge" übernommen, auch in den nachfolgenden deutschen und französischen Übersetzungen. – Dafür sagten mir dann Konzertveranstalter, auch in Salzburg, dieser *Guida all'ascolto di Prometeo* entspreche nicht Nonos Überzeugungen ... – Doch heute würde Nono, so denke ich mir, beipflichten wenn ich meine, dass man das jetzt ganz anders machen müsse: Man darf sich nicht immer wiederholen, sondern muss stets alles in Frage und neue Fragen stellen. Luigi Nonos Schaffen beschäftigt mich seit gut vierzig Jahren. Wahrscheinlich fällt es den jüngeren Autoren, die den Komponisten nicht persönlich kannten, leichter, über ihn zu reden, wohl auch, Zuhörer zu seinen Werken hinzuführen. Doch auch sie müssten, wenn es um *Prometeo* geht, zu diesem so vielschichtigen Werk immer wieder neue Wege suchen, es immer wieder neu hören.

Ich meine, verehrte Hörerinnen und Hörer: Das ist das Entscheidendste: WIR, die Hörer, die mit Nonos Schaffen Vertrauten wie die, die diesem erstmals begegnen, müssen sich ***selbst*** hörend, lauschend auf den Weg machen. Das aber gilt nicht nur für *Prometeo*, für Luigi Nono – das gilt gegenüber einem jedem bedeutenden Kunstwerk. Auf UNSER HÖREN kommt es an. Der Konzertsaal, das Opernhaus sind keine Selbstbedienungsgeschäfte. Musikhören ist ARBEIT – die *sinnlichste* und gleichzeitig die *gedankenreichste*, über die wir dank unserer Sinnes- und Denkorgane verfügen. Durch sie lassen wir uns *fesseln* und sind gleichzeitig *ganz frei*, befreit, unbound. So, wie sich Luigi Nono den Prometheus vorgestellt hat, in einer Wüste, einer Schneelandschaft, auf dem Meer. Wie hat Lachenmann seine „Utopie" beschrieben: „Nicht entfremdete Menschen, die sich ihrer Möglichkeiten und Fähigkeiten bewusst sind und in der Lage, diese Freiheit voll zu nutzen". Alle Hörerinnen und Hörer des *Prometeo* können diese „Utopie, *die keine ist*" zu ihrer *eigenen* Erfahrung werden lassen: Durch ein – wie ich es nennen möchte – suchendes, erkundendes, auch irrendes, sie verwirrendes *Hören*. Das kann Ihnen keine „Einführung" abnehmen – genauer: Sie dürfen es selbst tun und erfahren.

Etwas allerdings kann Ihnen der „Einführer" wohl doch sagen, nämlich, was der *Prometeo* nicht ist:

1. Prometeo ist keine Oper, keine normale, aber auch keine abnormale Oper. „Tragedia dell'ascolto" hat sie Nono genannt. Das heißt nicht Tragödie (im Sinne einer Katastrophe) des Hörens, sondern eine sich ausschließlich im Klang vollziehende „azione" im Sinne von einem *Ereignis* des zu Hörenden.
2. *Prometeo* erzählt keine Geschichte, hat keine „Handlung" in der Art einer dramatische Erzählung. Es gibt keine Bühne, die vom Auditorium getrennt ist, sondern einen Raum, der Ausführende und Hörer vereint. Durch die Live-Elektronik kommt die Musik, ob gesungen oder gespielt, nicht von dort, wo sie gesungen (Soli, Chor) oder gespielt (Solisten, Orchestergruppen) wird, sondern sie wird im Raum verteilt und bewegt sich im Raum.
3. Die italienischen, griechischen, deutschen Texte sind nicht so komponiert, dass man sie „verstehen" kann. Der Text des *Prometeo* ist eine Montage aus ganz unterschiedlichen Quellen, vom antiken Aischylos bis zum späten Walter Benjamin im 20. Jahrhundert. Man kann sie *zuvor* lesen, auch in der deutschen Übersetzung, aber man kann sie während der Aufführung nicht „mitlesen". Die Texte sind ebenso Klänge geworden wie die Töne und die Geräusche, sie wurden im Klingenden buchstäblich aufgelöst – nicht unähnlich der Programme in Liszts „sinfonischer Dichtung" *Prometheus*.

4. Die herkömmliche Hierarchien der musikalischen Gestaltungsmittel sind weitgehend umgekehrt: Dominierten bisher Tonhöhe und Tondauer über die Dynamik, die Klangfarbe und den Raums, so hat im *Prometeo* die – durch die Live-Elektronik ermöglichte – Bewegung des Klanges im Raum ebenso zentrale Bedeutung wie die elektronische *Transformation* der live gesungenen und gespielten Klänge. Mit der Live-Elektronik dringt Nono sozusagen in den einzelnen Ton hinein und bricht ihn auf. Was er suchte, war nicht die grosse dramatisch-expressive Geste, wie wir sie bei Beethoven, Liszt und Scrjabin hören, sondern die Nuance, die kaum wahrnehmbaren Veränderungen, die "kleinsten Übergange" und deren expressive Kraft.

5. Der *Prometeo* ist lang, 2 ½ Stunden ohne Pause, und er verwendet fast ausschließlich langsame, sehr langsame Tempi und doch ist die Musik in ständiger und vielfältiger Bewegung. Und der *Prometeo* ist fast durchgehend *lese, sehr leise*. Der kleinste Huster ist das Schlimmste, was man dieser Musik und ihren Interpreten antun kann, einfach barbarisch. Fast hätte ich es vergessen: 6. *Prometeo* ist keine Utopie …

Ich sagte, dass es im *Prometeo* keine Handlung, keine Erzählung gäbe, wie man sie in einem Opernführer finden kann. Ganz stimmt das jedoch nicht. Es gibt eine "azione musicale", ein „*musikalisches* Handeln" – das eben deshalb, weil es ganz *Musik* ist, kaum in Sprache übersetzbar ist:

Prometeo beginnt mit einem *Prolog*, einer Art Genese, und führt zum zentralen *Interludio primo,* dem vierten Teil, den der Komponist selbst als die Achse des Werkes, als ein Nadelöhr hin zu einem "neuen Prometheus" beschrieben hat. Am Ende steht als 9. Teil *Stasimo secondo,* eine vielleicht als „realisierte Utopie" zu verstehende Fusion der Gegensätze von Alt und Neu, von Kontinuität und Fragmentarisierung, von Vokalem und Instrumentalem.

Die erwähnte Schlüsselstelle des zentralen vierten Teils, das vergleichsweise kurz *Interludio primo*, möchte ich Ihnen teilweise vorspielen, selbst, wenn eine Stereoaufnahme den „Klangraum" dieses Werkes nicht adäquat wiedergeben kann. Dieser äußerst zerbrechliche Satz, an der Grenze der Hörbarkeit, über weite Teile eine einzige, unbegleitete instrumental-vokale Linie, bildet die radikale Zäsur innerhalb des Gesamtwerkes. Drei solistische Instrumente, Flöte, Klarinette, Tuba und eine Altstimme. Das Besondere liegt darin, dass diese vier klanglich so verschiedenartigen Instrumente Töne produzieren, die sich ihnen zumeist kaum zuordnen lassen. Sie bilden ein klangliches Kontinuum trotz der extremen Fragmentarisierung und Ausdünnung des Satzes.

Sie hören den Mitschnitt der Aufführung von 1993 in der Salzburger Kollegienkirche mit Susanne Otto, Alt, Dietmar Wieser, Flöte, Wolfgang Stryi, Klarinette, Benny Sluchin, Tuba und André Richard mit der Live-Elektronik des Freiburger Experimentalstudios, Gesamtleitung Ingo Metzmacher.

Musikbeispiel: CD 2, # 2 – nach ca. 3' ausblenden

Und jetzt, kurz vor Schluss, die allerletzte Frage: Wo ist denn die angesagte *Melancholie* geblieben … ?

Musik galt, seit alters her als ein besonders wirkungsvolles Heilmittel gegen diese Charaktereigenschaft: David spielte bereits dem schwermütigen Saul auf seiner Harfe vor. Kunstfreunde denken an Dürers rätselhaften Holzschnitt von 1514 (und vielleicht an Giorgio de Chirico), und jeder Musiker denkt gleich an *La Malinconia*, den letzten Satz von Beethovens Streichquartett op. 18, Nr. 6. Die Melancholie wurde zu einem wesentlichen *Thema* der Musik im späteren 18. Jahrhundert mit instrumentaler, also textloser Musik.

Als *Prometeo* in Salzburg 1993 in einer Kirche gespielt wurde, geriet Nono – wie Morton Feldmann und Giacinto Scelsi – in Verdacht, nicht gerade ein „Melancholiker" geworden zu sein, aber beim Ausdruck dieses Missbehagens fehlte eigentlich nur genau diese Bezeichnung. Man erwartete von Nono einen andern Prometheus, Goethes Rebellen des „Bedecke deinen Himmel, Zeus!", nicht aber einen *Prometeo*, der im Verdacht zu stehen schien, das Werk eines Depressiven zu sein, der das Weltenelend mit „sakralen Sehnsüchten" (Peter Niklas Wilson, 1992) beklagt oder zu vertreiben sucht.

Utopie und Melancholie, Gegenwartsflucht in eine andere Zukunft, weil nur Depressionen dem gegenwärtigen Weltzustand zu entsprechen vermögen? Alle fünf Sekunden verhungert ein Kind unter zehn Jahren" auf dieser Welt, aber zur Eröffnung der Salzburger Festspiele darf daran nicht erinnert werden. (Dies als solidarischen Gruss an Jean Ziegler!)

Kann man sich heute einen Prometheus nur mehr als lärmenden Rabautzen vorstellen, der kräftig auf alle Pauken haut?

Luigi Nonos Sprengkraft und sein Einspruch gegen seine Gegenwart hat m.E. Max Nyffeler anlässlich des 80. Geburtstags des Komponisten 2004 angesichts der nicht abreißenden posthumen Nono-Diskussionen ganz anders, und, wie ich meine, zutreffend beschrieben: „Nonos Musik wirkt wie ein Stimulans für aktives Hören, wie ein Antidot zur

um sich greifenden Begleitradio- und Easy-Listening-Kultur. Wenn man […] sich in die ausgetüftelten Raumklangkompositionen aus Nonos letztem Lebensjahrzehnt vertieft, so wirkt das […] auf das Ohr wie ein reinigendes Gewitter, das wieder den Blick in die Ferne ermöglicht. *Das atmende Klarsein*, das luzide Werk für kleinen Chor, Baßflöte und Live-Elektronik über Texte von Rilke, ist da gleichsam Programm.“ Bleibt beizufügen, dass Nono ursprünglich den *Prometeo* mit genau diesem Werk, *Das atmende Klarsein* beschließen wollte.

Vortrag, gehalten am 29. Juli 2011 im Salzburger Schüttkasten im Rahmen der *Festspieldialoge 2011*.

© Jürg Stenzl 2011

Abdruck, auch nur auszugsweise nur mit schriftlicher Genehmigung des Autors

---

Prof. Dr. em Jürg Stenzl

Lanserhofstr. 69

5020 Salzburg

e-mail: juerg.stenzl@utanet.at