

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1999)
Heft: 60

Artikel: Ästhetik des Widerstands : Streik und bewaffneter Kampf im Werk Luigi Nonos
Autor: Feneyrou, Laurent / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927995>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Politische Anfragen an die Werke und Schriften Nonos sind unvermittelt konfrontiert mit der beinahe vollständigen Abwesenheit einer politischen Theorie: Es fehlt eine philosophische Sprache, die zugleich eine ökonomische und eine Sprache politischer Philosophie darstellen würde.

Eine solche ökonomische Sprache hätte nicht mehr eine der Objektivität, sondern eine der Ideologie zu sein – einer Ideologie, die sich versteht «als reagierendes Bewusstsein, das sich am Kontakt mit dem Phänomen Wirklichkeit belebt und das, sich selbst bestimmend, bestimmt»¹. In diesem Sinne ist Nonos Ideologie eine Erfahrung, die am Schnittpunkt sozialer Beziehungen an der realen Geschichte teilhat.

Die Sprache Nonos, des Ideologen der Arbeiterklasse, müsste diejenige von Marx, Lenin und Gramsci beerben; sie wäre die Sprache eines fundamentalen politischen Kampfes, eine Waffe für den Klassenkampf und für die Veränderung der Welt: die Revolution, ihre Ursache, ihre Ideen, ihre sozialen Projekte, ihre Gefühle... Doch das Kunstwerk, worin die Diskrepanz zwischen ästhetischem und politischem Ausdruck ein und desselben Gegenstandes fortbesteht, offenbart präzise die Krise einer Gesellschaft, deren Sprachen sich widersprechen. Kunst kann die sozialen Verhältnisse einzig durch eine *andere* Sprache erhellen – eine Alterität, die zugleich Garant ihrer politischen Relevanz ist.

Das Kunstwerk stellt weniger eine soziale Kritik als eine musikalische Kritik des Sozialen dar. In bezug auf *La Fabbrica illuminata* bedeutet dies: «Eine Fabrik ist eine Geschichte, eine Kampfsituation, ein Moment der enormen Leidenschaft und des Lebens der Arbeiterbewegung, in der die Negation der Negation tätig ist. Wie lässt sich, ausgehend von dieser mit konstruierter Erfindung beleuchteter Situation, etwas über die Welt von heute erfahren? Nicht durch dokumentarische Musik, Dokumentartheater, Dichtung, Bericht; weder durch Aufzeichnung noch durch technologisches Einverständnis; nicht durch Auslieferung an die Macht oder die Routine der Massenmedien, sondern durch ein Illuminations-Journal. Keine Mimesis, keine Widerspiegelung. Kein industrielles Arkadien. Kein populistischer oder populärer Naturalismus. Sondern eine bedeutungsmässige präzise Ideen-Musik über den Menschen von heute am Ort seiner Befreiung von Unterdrückung; die in Form gefasste Negation der Negation, das Engagement, jegliche subjektive und objektive Befangenheit zu überwinden, eine Befangenheit, die heute so dominierend ist, und dies nicht nur in der Musik...»²

Das Kunstwerk hat Teil am historischen Materialismus, allerdings im Sinne einer Illuminations. Auch handelt es vom

Klassenkampf, doch nicht in der Theorie, sondern in der Musik; und es zeugt von anderer Zeit, anderem Raum, anderer Sprache: Als Möglichkeitsform des Denkens, Analysierens und politischen Fragens bedeutet solche Musik, dass die Eingleisigkeit des philosophischen Modus zu einem Ende gekommen ist.

Nono wahrt Distanz. Das Fehlen solcher Distanz würde die Dialektik der Erkenntnis auf einen sozialistischen Realismus reduzieren, auf die optische und mechanistische Metapher des Photographischen, Dokumentarischen oder Realistischen. Demgegenüber hat jede Auseinandersetzung mit Nono vom experimentellen Charakter der Erkenntnis und vom Bruch mit einem bloss strukturellen musikalischen Denken auszugehen.

Die *Autonomie* – der Begriff stammt aus Marx' *Das Kapital* – ist für die Sprachvielfalt zugleich grundlegend wie massgebend. Diese Dialektik bildet die Grundlage einer Kunst der Konfrontation und des ständigen Widerspruchs zur bürgerlichen Ordnung: *Musica-Manifesto*. Der Titel bedeutet Verbindung, Synthese, utopische Übertragung, zugleich aber auch Spaltung: Innerhalb der Grenzen, Strukturen und Prämissen des einen bleibt die Unmöglichkeit des anderen bewahrt. Der Raum des Ästhetischen wird so zum Ort eines Kampfes, worin das Geräusch, das Murren, der Schock und die Notwendigkeit politischer und sozialer Konfrontation zu vernehmen ist: Klanglicher Aspekt und historische Dimension gehen im Kunstwerk eine unauf trennbare Verbindung ein.

Zitieren wir *A floresta é jovem e cheia de vida*: «Wie Marx sagte, sind wir noch in der Vorgeschichte.» Die Geschichte, so impliziert Nono, befindet sich im Fluss, und sie bewegt sich noch in vorhistorischem Stadium.

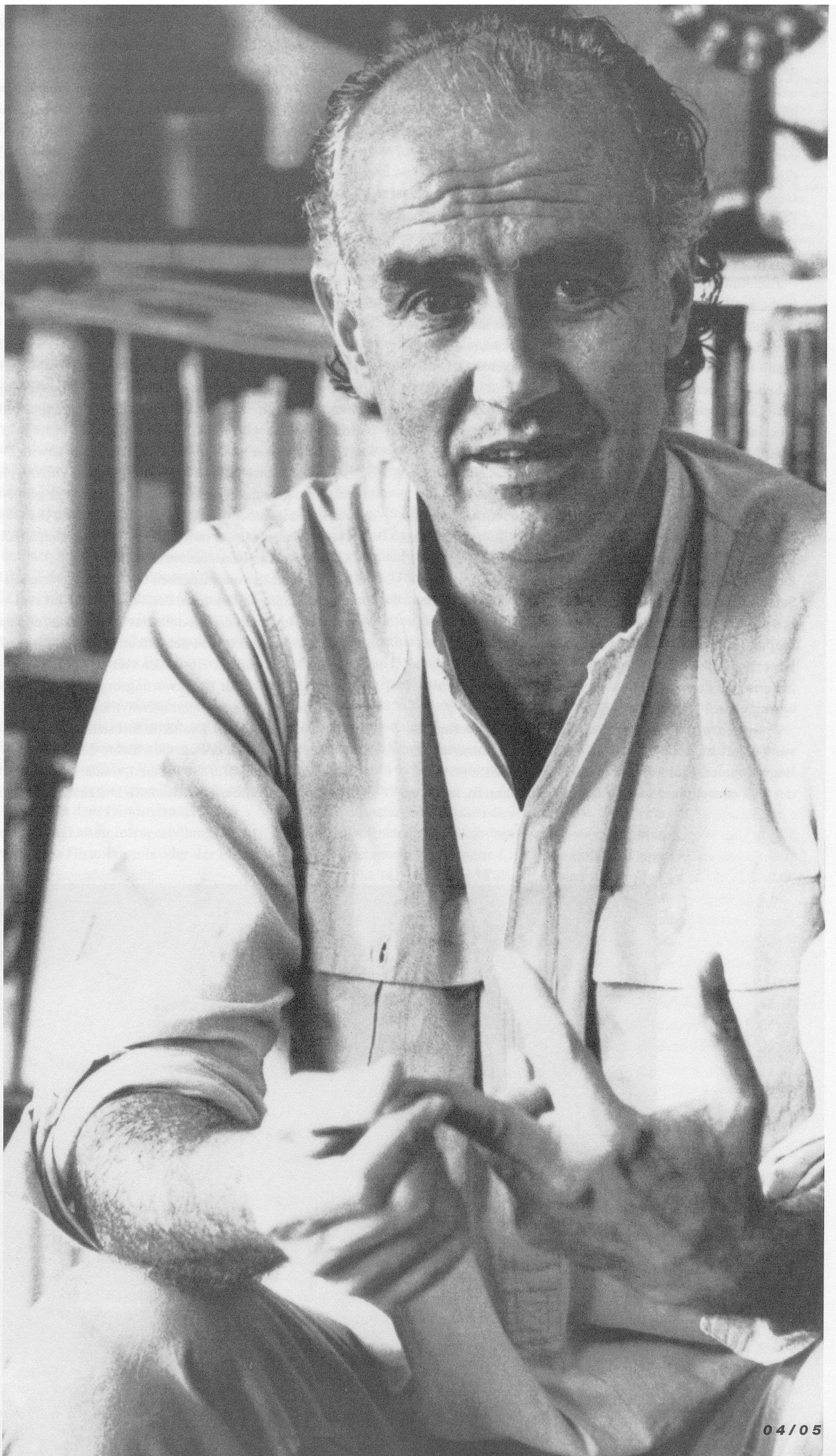
Wir wissen, dass dieser Kampf ein Kampf zwischen Vergangenheit und Zukunft ist.

A floresta é jovem e cheia de vida

Die marxistische Zukunft ist eine wirkliche Zukunft, nicht auf die Gegenwart reduzierbar; und Utopie ist nicht bloss Vision eines unerreichbaren Morgens, der den Menschen auf sein ewiges Ungenügen verweist, sondern fordert unmittelbare Partei- und Teilnahme. Wenn wir uns in vorgeschichtlicher Zeit befinden, trägt jedes Streben nach einer historischen Epoche zur Zerstörung des gegenwärtigen Unrechts unserer Systeme bei. Es ist die Aufgabe des Komponisten, dem Hörenden in jedem konkreten Fall sein Vermögen zu

1. Luigi Nono, *Notizen zum Musiktheater heute* (1961), in: Luigi Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich 1975, S. 61.

2. Gemäss einem Manuskript im Archivio Luigi Nono.



handeln, zu tun oder zu lassen vor Augen zu führen. Und die Geschichte wird sich einzig dann erfüllen, wenn sie sich auf die Seite der unterdrückten Klasse schlägt.

Auch der Begriff ursprünglicher *Freiheit* (der Begriff wird im Sinne Rosa Luxemburgs verwendet) steckt die Bedingungen für den Kampf ab. Der Gedanke, dass der Kampf aus der Freiheit hervorgehen könne, ist eine Illusion. Das Essay *Geschichte und Gegenwart in der Musik heute* gibt dem Gegensatz zwischen *tabula rasa* und revolutionärem Élan, zwischen Terrorismus und Marxismus Ausdruck, und zwar gerade durch die Absage an eine spontanen Freiheit. Eine solche Freiheit überantwortet das Kunstwerk der Ekstase.

Handlungsmöglichkeiten existieren nur da, wo sich moralische Forderungen klar abzeichnen. In *A floresta é jovem e cheja de vida* heisst es: «Wenn der Kampf nicht hier beginnt, in den Kohlenminen, in den Elektrizitätswerken, in den Stahl- oder Automobilindustrien, so wird es keine Freiheit geben.» Freiheit ist Beweis überwindener Entfremdung, so lautet eine Quintessenz der dialektischen Methode. Die Überlagerung von Sein und ästhetischem Phänomen führt zu einer Musik, die das Sein in allen Bestimmungen seiner Handlungen umfasst: «Die Freiheit ist eben das Nichts, das im Herzen des Menschen zu einem *gewesenen* geworden ist und die menschliche Realität zwingt, *sich zu machen*, anstatt zu sein.»³ Die Utopie Nonos, die eine Musik der *exis* und den Widerspruch zwischen Theorie und Praxis ablehnt, ist eine Utopie des *Wirkens* im Sinne Hölderlins, eine Utopie des Seins als Werden – ein Werden, das sich direkt in Handlungen niederschlägt. Die Praxis bestimmt die Grenzen des utopischen Denkens, und die Musik Nonos ist moralisches Experiment: Sie besitzt die Fähigkeit, die Formen der historischen Prozesse zu analysieren und in diese Formen einzugreifen.⁴

Prometeo, worin die marxistische Geschichtsphilosophie suspendiert ist, inspiriert sich an Walter Benjamin: «Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist sondern in der Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der

historische Materialist nicht verzichten.»⁵ Indem Nono sich auf ein Geschichtsbild bezieht, das nicht von homogener Zeit, sondern von *Jetztzeit* spricht – vom Gedächtnis der Menschheit –, identifiziert er sich mit einer Zeit des Augenblicks, mit der «messianischen Stillstellung des Geschehens», und er sieht darin eine «revolutionäre Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit»; solches Denken wendet sich gegen das Kontinuum der Geschichte und gegen das ängstliche Warten auf eine Zukunft, die die Gegenwart annullieren soll. Dies setzt eine Kritik jenes Fortschrittsbegriffes voraus, der mit der homogenen Zeit untrennbar verbunden ist. Das Denken sucht jede Krise in kritischer Gegenwart festzuhalten, eingeführt wird eine tragische Poetik der Entscheidung, wo alles sich unaufhörlich der Gefahr der Vernichtung aussetzt.

Denken bedeutet von nun an: sich erinnern. Als Kristallisation von Vergangenheit und Gegenwart in der subversiven Sphäre der Erinnerung bezeichnet die *Jetztzeit* das Unabgeschlossene. Als unvollendete und offene ist Vergangenheit politisch: Die Revolutionen der Arbeiterklasse in *Al gran sole carico d'amore* sind Antwort auf die Geschichte der herrschenden Klasse, deren Erfolge und deren Vergangenheit noch umgestürzt werden können. Keineswegs geht es darum, eine eigentliche Krise herbeizuführen, die die Gegenwart legitimieren würde; vielmehr muss die Vergangenheit in der Gegenwart des Kampfes ent wurzelt werden.

Der Bankrott der marxistischen Geschichtstheorie seit *Fragmente – Stille, an Diotima*, der Verzicht auf Tat und historische These, auf die Modelle der Rationalität und auf mögliche Konfrontation mit der Zukunft führt zu einem Kult des Umherirrens und zur Entstehen von Mythen. Der Kommunismus wird zur Beschwörungsorganisation der Massenbewegung und nimmt eigentlich mythisch-religiöse Dimensionen an; jegliche Dialektik löst sich dabei auf. Die Geschichte ist nicht mehr eine Geschichte der Vernunft, nicht mehr ein Kampf für die Freiheit, sondern eine unaufhörliche Wehklage über Knechtschaft. Die Erschlaffung und

3. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, aus dem Französischen von Justus Streller, Karl August Ott und Alexa Wagner, Hamburg 1952, S. 561.

4. «Die Moral ist nichts anderes als eine Art Selbstkontrolle, die die Praxis sich selbst auferlegt, doch immer auf objektiver Ebene; sie gründet demnach auf Werten, die ständig eingeholt werden, da diese auf einer früheren Praxis beruhen», schreibt Sartre in *Un théâtre de situations*, Paris 1992, S. 309. In mehreren Texten der sechziger Jahre zitiert Nono einen anderen Ausschnitt aus einem Text Sartres: «Und wenn man mir diese Welt mit ihren Ungerechtigkeiten darbietet, dann nicht, damit ich diese kalt betrachte, sondern damit ich sie mit meinem Unwillen belebe, damit ich sie enthülle und sie in ihrer Natur als Ungerechtigkeiten und Missbräuche erschaffe.» (Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur*, aus dem Französischen von H.G. Brenner, Hamburg 1958, S. 40)

5. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Philosophische Essays*, Stuttgart 1992, S. 151.

Szenenbild aus
«Al gran sole
carico d'amore»



das Versagen der industriellen Welt führt demnach zu Auflösung und Fragmentarisierung – letzte Zersplitterung einer schiefen, wenn nicht gar labyrinthischen Beziehung.

Das Denken, das den Werken von *Das atmende Klarsein* bis *Prometeo* zugrunde liegt, ist ontologischer Art, wird jedoch in theologischen Begriffen ausgedrückt: Bei Worten wie Engel, Opfer, Erlösung, zumal aber bei den Anrufungen Gottes spielt das ursprüngliche Bedeutungsfeld, aus dem die Begriffe stammen, keine Rolle mehr. Vermittels jüdischer und griechischer Traditionen hat Nono Teil an der Verkehrung zeitgenössischer Hermeneutik: Die Theologie nimmt sich der Ruinen des historischen Materialismus an, und das Sein ist nur gerade Spur, Phantom, Erinnerung, befreit von simpler Gegenwart. Nono allerdings wäre Hermeneut eines schwachen Denkens (Vertreter des *pensiero debole* im Sinne Vattimos), schickte sich seine Kunst in die Formen des Verblassens und Verschwindens.

Vielmehr verstärkt seine Dialektik den *scontro*, den Konflikt, den politischen Zusammenstoß. Das Denken Nonos schließt jede Synthese grundsätzlich und seit seinen ersten Werken aus. Das offensichtliche Fehlen dialektischer Prozesse im hegelschen Sinne und die Vorliebe für gewaltsame Kontraste prädisponieren Nono zu einer solchen Philosophie: Nichts vermag diese Haltung besser zu übersetzen als das *und*, das die Begriffe vereint, indem es sie unterscheidet. Das *und* Nonos ist der klare Ausdruck eines Konfliktes, der ungeschlichtet bleibt, ein Zeichen für das Moment des Zusammenstoßes, für den leidenschaftlichen Ausdruck von Gegensätzen, für die Spannungen von *polemos* – wie zahlreiche Eintragungen in den Skizzen beweisen, ist sich Nono des vom Wort *rompere* implizierten Bruches voll und ganz bewusst.

Die Unterschiede zwischen einer marxistischen und einer benjaminschen Deutung der Geschichte, die sich auf allen Ebenen der musikalischen Faktur niederschlagen, spalten das Werk Nonos radikal. In verwirrlicher Weise verkörpert Nono die Krise der italienischen politischen Philosophie und ihrer Unschlüssigkeit zwischen dem Historizismus eines Togliatti einerseits und der zaghaften Infragestellung des theoretischen Gerüsts dieses Historizismus oder der Fähigkeit, die Gegenwart zu denken, andererseits.

Vermittels der Zitate aus Gorkis *Mutter* und Lenins Aufsatz *Dem Andenken der Kommune* setzen sich in *Al gran sole carico d'amore* die Vorstellungen, die den Ideologien der Kommune oder Pavels zugrunde liegen, bei den Menschen von Paris und der *Mutter* durch; denn diese werden in einer Weise angesprochen, die sie die Notwendigkeit des Kommunismus sowie die Notwendigkeit, diesen mit Waffen (im Falle der Kommunarden) bzw. mit Streik und Flugblättern (im Falle der *Mutter*) zu verbreiten, nach freien Stücken einsehen lässt: Die Ideologie mahnt sie zu Revolutionen.

Indem Nono die Illusion des triumphierenden Liberalismus, der das 19. Jahrhundert charakterisierte, zerstört, macht er die dynamischen Beziehungen zwischen der spontanen Ideologie der Kommune und den realen historischen Bedingungen ihrer Existenz sichtbar. Wenn die Ideologie die Einheit einer sozialen Klasse garantiert – der Kommunarden von Paris im ersten, der Kommunisten des russischen Arbeiterviertels im zweiten Teil –, wird die politische Sprache Ausdruck militanter Zwänge.

Der Massenstreik, ein Werk der Spontaneität, ist eines der Themen im zweiten Teil von *Al gran sole carico d'amore*. Überhaupt ist das Thema der Spontaneität omnipräsent im Werk Nonos. Es mag genügen, an eine Mauerinschrift zu erinnern, die in *Musica-Manifesto* verwendet wird: «Ici, on spontane.» Solche Spontaneität ist ein Zeichen für das dia-

lektische Potential des Arbeiterkampfes. Die Streiks von Turin, die russischen Streiks von 1905 in den Szenen II, v und vi in *Al gran sole carico d'amore* widerspiegeln den Augenblick einer Vermassung des Kampfes und sind Antwort auf die Massenorganisation der kapitalistischen Arbeit und Produktion in internationalem Rahmen: Alle diese Prozesse wirken in einen ideologischen Kontext ein, der durch den Bruch mit dem Modell einer Avantgarde-Organisation charakterisiert ist. Spontaneität bedeutet auch, dass eine Intervention von aussen nicht mehr notwendig ist, denn die Arbeiterklasse besitzt Reife und Klarheit in ihren Formen des Kampfes und in der Durchschlagskraft ihrer Strategien. Dies zu zeigen ist der Sinn der Szene II, iv, b.

In *Al gran sole carico d'amore* (I, iii, a) erscheinen demnach gewisse Gedanken Rosa Luxemburgs, und dies, paradoxerweise, vermittelt eines Lenin-Zitates aus *Dem Andenken der Kommune*: «Die Kommune wurde spontan geboren, niemand hatte sie bewusst und methodisch vorbereitet.» Sie hat sich also spontan organisiert – in der Oper werden drei Massenbewegungen aus dem Hunger geboren: die Kommune, der von Pavel angeführte Streik und die Turiner Streiks der fünfziger Jahre.

Die Fortsetzung von Lenins Aufsatz gerät allerdings nirgends ins Blickfeld: «Damit eine soziale Revolution siegreich sein kann, sind zumindest zwei Bedingungen notwendig: hochentwickelte Produktionskräfte und ein wohl vorbereitetes Proletariat. Doch 1871 fehlten diese beiden Bedingungen.» Es mangelte an der Organisation des Proletariats, es fehlte die Funktion der Partei, und auch die Kritik Engels scheint zuzutreffen, wonach sich die Kommune vermehrt des revolutionären Potentials des Staates hätte bedienen sollen, also des bewaffneten und als herrschende Klasse organisierten Proletariats.⁶ Die brutale Niederschlagung ist Thema der Szenen I, vii und viii, doch die Gründe des Scheiterns – im ersten Teil der Kommune, im zweiten Teil der russischen Revolution von 1905 – werden nirgends analysiert oder auch nur dargestellt.

Nono illustriert die marxistisch-leninistische These vom Zusammenbruch der staatlich-bürokratischen und militärischen Maschinerie in der Szene I, i, c: erste Entscheidungen der Republik (4. September 1870), Verteilung von Waffen an alle Franzosen und Abschaffung der Staatspolizei. «Doch Paris in Waffen, das war die Revolution in Waffen»⁷, schreibt Marx. Die Kommune ist einerseits das Produkt einer Krise, die durch die Kapitulation der herrschenden Klasse entstanden war, und andererseits die Verwirklichung von Tendenzen, die diese herrschende Klasse in die Krise trieb;⁸ und so sprechen die Waffen, die eigentlich bloss defensive Mittel sein sollten, in den Szenen I, v, d oder I, vi, b. Dargestellt werden die Ereignisse vom 18. März 1871: General Joseph Vinoy versucht sich nachts der auf den Buttes Montmartre stationierten Kanonen zu bemächtigen und Paris militärisch zu besetzen; die Generäle Clément Thomas und Claude Martin Lecomte werden von ihren Soldaten hingerichtet. Wenn auch die Hinrichtung selbst nicht zur Darstellung kommt, so wird doch im Prozess gegen Louise Michel (I, vi, b) auf sie verwiesen.

Al gran sole carico d'amore stellt in konkreten Begriffen die Probleme der sozialistischen Revolution dar und fragt, mit Gramsci, nach dem zukünftigen Status der Massen: Notwendig ist eine Staatskonstruktion, in der die Regierung von der Arbeiterklasse gestellt wird, und eine Organisation der Kommune nicht als ein parlamentarischer Organismus, sondern als ein «zugleich exekutiver wie legislativer Handlungskörper» (um eine Formulierung von Marx aufzunehmen). Dies ist der Sinn der Resolutionen der Kommunarden in den Szenen I, i, a und c oder I, v, b und d. Indem sie den

6. Vgl. Lenin, *Staat und Revolution*, Berlin 1975.

7. Marx, *Der Bürgerkrieg in Frankreich*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Gesamtausgabe*, Probeband, Berlin 1972, S. 171–215, hier S. 173.

8. Nono hatte in seinem Exemplar von *Damnés de la terre*, Paris 1969, S. 7, die Worte unterstrichen: «Als pazifische wurde die Kommune zur Gewalt gezwungen.»

Staat verwandelt, ersetzt die Kommune, was zerstört worden ist, und macht sich von der Republik unabhängig: Herabsetzung der Mietpreise (29. März 1871), Trennung von Kirche und Staat (2. April), Verbot der Nachtarbeit in Bäckereien (28. April), Beschränkung der Löhne (2. April)... Das Schicksal der Massen ist also dem Auflösungsprozess des Staates einbeschrieben. Die Kommune hat dadurch gezeigt, dass es nicht genügt, wenn sich die Arbeiterklasse der staatlichen Mittel bemächtigt.

Der erste Teil endet folgerichtig mit einem Lenin-Zitat aus *Staat und Revolution*: «Die russischen Revolutionen von 1905 und 1917 setzen das Werk der Kommune in anderem Rahmen und unter anderen Bedingungen fort.»

Doch ist *Al gran sole carico d'amore* im wesentlichen eine Konsequenz aus den politischen Folgerungen von *Musica-Manifesto*, worin Nono den französischen Mai als Ausdruck einer klassenkämpferischen Massenerfahrung analysiert – eine Erfahrung, die auch die italienischen Streiks von 1968/69 charakterisiert.

Die in diesem Werk verwendeten Mauerinschriften weisen auf ein Bewusstsein hin, das im Kampf der französischen Studenten eine neue Art der politischen Auseinandersetzung anbrechen sieht; denn Antworten des traditionellen Kapitalismus werden dort ebenso wenig anerkannt wie die Art des Massengebrauchs und der Massenkontrolle durch die organisierte Arbeiterbewegung.

Ein solcher Zugang fragt nach den gewaltsamen Formen des Kampfes und nach der Zusammengehörigkeit von Arbeitern und Intellektuellen. Nono hat die Notwendigkeit einer solchen Zusammengehörigkeit in sämtlichen sich auf die Universität beziehenden Texten betont – in Berlin 1967, in Paris 1968, wie auch in Südamerika und, spezifischer, in Lima und Ayacucho in den Texten der achtziger Jahre sowie in *Caminantes... Ayacucho*. Gemäss *Musica-Manifesto* wirken sich die Klassenwidersprüche des Kapitalismus auf die Gesamtheit der Gesellschaft aus. Der französische Mai bietet eine authentische Möglichkeit an, in grossem Umfang mit einem Kampf zu brechen, der bisher – nach dem politischen Modell von *La Fabbrica illuminata* – auf das «praktisch-inerte» Ghetto von Fabrik und Arbeit beschränkt blieb.

Die Erfahrung mit der Studentenbewegung hat bestimmende Auswirkungen. *Musica-Manifesto* ist eine Analyse der Widersprüche, die sich aus den historischen Arbeiterkämpfen ergeben hatten und die den Prämissen der universitären Revolte zugrunde lagen. Auch sind die Mauerinschriften von Censier zahlreicher als diejenigen von Nanterre.⁹ Nono liest den französischen Mai im Licht der marxistischen Thesen, und nicht im Sinne anarchistischer oder libertinistischer Theorien: Die Studierenden verwenden von nun an die Methoden der Arbeiterklasse.

Politische und strategische Fragestellungen bilden die Essenz des französischen Mais in *Musica-Manifesto*: Welcher Art müssen die Verbindungen sein, die Universität und Intellektuelle mit der Arbeiterklasse zu knüpfen haben? Entwickelt sich die Beziehung zwischen Studentenbewegung und Arbeiterkampf nach einer Logik der Avantgarde, oder ist sie ein unreduzierbares Massenphänomen, das alle Ebenen einschliesst, in denen ein Kampf gegen den Kapitalismus stattfindet? Aufs ganze gesehen ist der Unterschied ein historischer, ein Unterschied zwischen revolutionärem und demokratischem Projekt. Die Konzerte und Gespräche in den italienischen Fabriken sind Teil eines solchen Kontextes und illustrieren eine Praxis, die besonderen Nachdruck auf den politischen Gehalt des Kampfes wie auch auf die Verallgemeinerung seiner Wirkungsmächtigkeit und auf die Notwendigkeit radikalisierten Formen legt.

Die Revolte des französischen Mais, zugleich eine Krise der gewerkschaftlichen und politischen Massenorganisation, war nicht revolutionär, denn es fehlte eine revolutionäre Massenpartei; vielmehr handelte es sich um einen gewaltsamen Protest einer politischen Avantgarde. Der Bruch mit dem Gesetz antizipiert jenen Gebrauch von Gewalt, der als ökonomisches Potential zur Zerschlagung der ideologischen Staatsapparate und damit zur Zerstörung und Vernichtung jener Herrschaftssysteme führt, für die Subjekte nur als Unterworfen existieren.

Betrachten wir also erneut einige Szenen aus *Al gran sole carico d'amore*. In der Ermordung der Generäle (I, vi, b), die Marx als Beginn des Terrors deutet, widerspiegelt sich die kommunistische Zerschlagung von sozialen Strukturen des Empires: Zwei Generäle, zwei Figuren der Armee, zwei Repräsentanten der herrschenden Klasse werden ermordet. Ihre Ermordung ist unmittelbar politisch.

Die Radikalisierung des Kampfes stellt den bürgerlichen Staat und die Kommunarden vor ein Dilemma: Entweder gehen sie als Sieger hervor, oder aber sie werden getötet. Der Revolutionär kann sich weder Indifferenz noch Neutralität leisten. Er erhebt keinen Anspruch auf Gerechtigkeit oder Gnade: Er weiss, dass der Feind für seine Argumente nie Verständnis aufbringen wird und dass ihm auch Todesstrafe oder Deportation nicht vorenthalten bleiben. Dies ist der Sinn des Prozesses gegen Louise Michel in den Szenen I, vi, a und c von *Al gran sole carico d'amore*: «Ich will mich nicht verteidigen, ich will nicht verteidigt werden; ich gehöre ganz der sozialen Revolution an, und ich erkläre hiermit, die Verantwortung für alle meine Taten auf mich zu nehmen.»

Die einzig möglichen Antworten des Staates entsprächen etwa der Folter in *Intolleranza 1960*, der Ermordung Lumumbas oder eines südvietnamesischen Partisanen in *A floresta é jovem e cheja de vida*, den Tribunalen von Versailles, der Mauer der Föderierten, der Deportation nach Neu-Kaledonien für die Kommunarden in *Al gran sole*

9. Die von Nono unterstrichenen Graffiti und Inschriften sind seinen beiden folgenden Ausgaben entnommen: *Les Murs ont la parole*, Journal mural mai 1968, Paris 1968 und *Manifesti della rivolta di maggio*, Rom 1968.



Autographe
Partiturseite aus
«La Fabbrica
illuminata»

carico d'amore: Sie zeugen von staatlichen Reaktionen, die der Revolutionär bereits vorausgesehen hatte.

Zu ähnlichen Gewalttaten kommt es in den Szenen I, vii und viii, zu ähnlicher «Eskalation der Unterdrückungsmaschinerie» in den Szenen II, iii, a, iv, a, v, a, vi, a und vii, a von *Al gran sole carico d'amore*. Der Staat besitzt keine Sprache der Versöhnung; er ist ein unendlicher Komplex von Negationen der Negationen. Doch wenn eine Ordnung («Die Ordnung herrscht...») immer wieder mit Gewalt aufrecht erhalten werden muss, führt dies unweigerlich ins Verderben, lehrte einst Rosa Luxemburg.

Der Schluss des zweiten Teils der Oper wird von den bewaffneten Kämpfen in den verschiedenen Ländern Südamerikas dominiert, Kämpfe, die in den Werken und Schriften Luigi Nonos seit *A floresta é jovem e cheja de vida* omnipräsent sind: Kuba, das Epitaph an Luciano Cruz in *Como una ola de fuerza y luz*, die Verwendung von Castros Stimme und ein Che Guevara-Zitat aus *Zwei, drei... zahlreiche Vietnams schaffen, so lautet der Befehl in Y entonces comprendió*, das Massaker der Moncada in *Voci destroying muros*, *Ein Gespenst geht um in der Welt* und *Al gran sole carico d'amore*; in dessen erstem Teil fällt auch der Name Tania Bunkes. *Tania la guerrigliera*¹⁰ war in der Tat eines der am intensivsten annotierten Bücher Nonos, eifrig studierte er den Charakter der Revolutionärin: Glaube, Wille, Disziplin, Optimismus, Ernsthaftigkeit, ausserordentliche Voraussicht, ideologische Sicherheit, Opferbereitschaft, Einsamkeit, stetige Selbstüberwindung, Anpassung des Lebens an den Kampf...

Wenn auch die Guerilla und die Figur des Guerilleros in Nonos Texten und Widmungen der sechziger und siebziger Jahre immer wieder vorkommt, so scheinen die theoretischen und praktischen Implikationen des bewaffneten Kampfes – die Einsamkeit, das Elend und die Risiken des *Waldgängers*, der nicht bereit ist, sich einer als unrechtmässig angesehenen Autorität zu unterwerfen – gänzlich zu fehlen. Und wenn *Caminantes... Ayacucho* im Titel den Namen einer peruanischen Stadt führt, an deren Universität der bewaffnete Kampf des Sendero Luminoso begonnen hatte: Welches ist dann die Spur des sartreschen Konzeptes eines Brüderlichkeits-Terrors, des gegen die serielle Zersetzung gerichteten terroristischen Schwurs?

1989, mehrere Jahre nach den historischen Ereignissen, plante Nono ein Werk über die Rote Armee Fraktion: *Stammheim – Non un mistero – Infinito*.¹¹ Er annotiert ein Buch von Pieter Bekker Schut, *Stammheim*, und zumal einen Text von Ulrike Meinhof; ein Ausschnitt daraus lautet folgendermassen:

«Das Gefühl, es explodiert einem der Kopf (das Gefühl, die Schädeldecke müsste eigentlich zerreißen, abplatzen) – das Gefühl, es würde einem das Rückenmark ins Gehirn gepresst – das Gefühl, das Gehirn schrumpelt einem allmählich zusammen wie Backobst z.B. – das Gefühl, man stünde ununterbrochen, unmerklich, unter Strom, man würde ferngesteuert – das Gefühl, die Assoziationen würden einem weggehackt – das Gefühl, man pisse sich die Seele aus dem Leib, als wenn man das Wasser nicht halten kann –»

Nono hatte sämtliche Wiederholungen des Wortes «Gefühl» unterstrichen, nummeriert von 1 bis 21 – und der Komponist war fasziniert von den Ziffern 3 und 7 und von der Zahl 21, die gewisse Abschnitte in *Prometeo* und in *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* strukturiert. Zu erinnern ist hier an den Ausdruck *Mit innigster Empfindung*, der auf der Partitur von *Fragmente – Stille, an*

Diotima figuriert und mit geistiger Schärfe eine bestimmte Krise der Äusserlichkeit in Worte fasst. Nono berief sich oft auf die semantischen Verschiebungen zwischen innerlichem Gefühl und einer äusserlichen Wahrnehmung, bei der sich das Subjekt der Spitze erst durch den Stich gewahr wird. «Töne verwandeln die Gefühle / Gefühle verwandeln die Töne / Töne verwandeln sich in Gefühle / Gefühle verwandeln sich in Töne», schreibt Nono in seiner Einführung zu *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Trakowskij*. Ein solches ästhetisches Projekt schliesst jede Dichotomie zwischen Äusserem und Innerem aus. Das eine spricht von der intimen Besonderheit des anderen: «Das Ohr aufwecken, die Augen, das humane Denken, die Intelligenz, das Maximum an veräusserlichter Innerlichkeit.»¹²

Die Rote Armee Fraktion ist eine Folge der Studentenbewegungen der ausgehenden sechziger Jahre. Der bewaffnete Kampf ist im Projekt Nonos Ausdruck einer avantgardistischen Radikalisierung der Problematik von *Musica-Manifesto*. Indem er die konterrevolutionäre Tendenz, zwischen Arbeiterrevolution und Studentenrevolte zu unterscheiden, zurückweist, proletarisiert der Terrorismus die Kämpfenden und bricht die vom Staat betriebene Umingelung und Integration der traditionellen proletarischen Organisationen. Es gilt nicht nur zu protestieren, sondern Widerstand zu leisten und sich durch die Vereinigung von Theorie und Praxis demjenigen entgegenzustellen, was in Gefangenschaft führt. Politisches Bewusstsein und Erkenntnis des Konkreten entspringen dem Kampf: gemäss Engels materialisiert sich der Guerillero im Gefecht.

Die Guerilla ist eine Hydra.

Wo immer uns auch der Tod überraschen wird – er ist willkommen, vorausgesetzt, dass unser Kriegsgeschrei vernommen wird, dass eine andere Hand sich der Waffen annimmt und dass sich andere Menschen erheben, um Totengesänge anzustimmen zwischen dem Knattern der Mitraileusen und erneutem Kriegs- und Siegesgeschrei.

Y entonces comprendió

«Die Personen in meinem Werk sterben nicht, sondern sind ständig am Werden», erklärte Nono in bezug auf *Al gran sole carico d'amore*.¹³

Insofern der Terrorismus ein avantgardistischer Kampf ist,¹⁴ thematisiert er den Begriff der Gruppe, die «Mannigfaltigkeit der Beziehungen und von Beziehungen innerhalb dieser Beziehungen untereinander»¹⁵. Die Gruppe anzuerkennen bedeutet zugleich, ihre kollektive Richtung anzuerkennen – ein Kollektiv, das dem Terrorismus sowohl vorausgeht wie auch bestimmt: «Der Guerillero ist die Gruppe.» Nono hat denn auch oft über die Masse und das Individuum reflektiert, seltener über die Gruppe: der Solist, das sich widersetzende Subjekt; der Chor, die proletarischen Massen; die Elektronik, das zerrissene Echo von den Geräuschen der Arbeiterklasse.

In *Al gran sole carico d'amore* werden die Figuren von Louise Michel und Deola – gemäss der Dramaturgie Ljubimows in *Crois, camarade!* – von vier Sopranstimmen dargestellt; in diesem Ensemble ist die Beziehung zwischen dem Individuum Louise Michel oder dem Individuum Deola zu den vier Sopranen nicht mehr ausschliesslich binär, und darin materialisiert sich die Überwindung der Alterität. Io und Prometheus machen dieselbe Erfahrung in *Io, frammento dal Prometeo* und in der «isola seconda» von *Prometeo*. Gemäss Sartre ist die Beziehung innerhalb einer Gruppe dreigliedrig, denn «das Individuum [ist] als Dritter

10. *Tania la guerrigliera*, Mailand 1971, ist eine Übersetzung von *Tania la guerrillera inviolable*, Havanna 1970. Nono, der beide Ausgaben besass, benutzte ein Gedicht aus dem Jahre 1966 (zitiert S. 260 in der kubanischen Edition) in *Al gran sole carico d'amore*.

11. Vgl. Philippe Albétra, *Wenn aus der Ferne...*, in: *Acanthes* An XV, Fondettes 1991, S. 124.

12. Luigi Nono, *Écrits*, Paris 1993, S. 257.

13. Luigi Nono, *Luigi Nono e Luigi Pestalozza a proposito de Al gran sole carico d'amore*, in: *Al gran sole carico d'amore*, Mailand 1977, S. 72.

14. An der Avantgarde zu sein, sei eine Funktion, zu der man sich nicht selbst ernennen und auf die man keinen Anspruch erheben könne, schrieb Ulrike Meinhof (*Textes des prisonniers de la RAF et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, Paris 1977, S. 43).

15. Jean-Paul Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft*, aus dem Französischen von Traugott König, Hamburg 1967, Bd. I S. 70.

in der Einheit der gleichen Praxis (also der gleichen Wahrnehmung) an die Einheit der Individuen, als von der nicht totalisierten Totalisierung untrennbare Momente, gebunden [...] und an jedes von ihnen als Dritten, das heisst vermittelt der Gruppe [...]: ich erfasse die Gruppe als meine gemeinsame Realität und gleichzeitig als Vermittlung zwischen mir und jedem anderen Dritten.»¹⁶

Anhand des Textes von Meinhof behandelt Nono zudem die klassische Dialektik zwischen Kommunismus und Sozialdemokratie. Der Titel eines früheren Aufsatzes, *Nella Sierra e in parlamento*, fasst die Krise zwischen Repräsentation und Guerilla in Worte – eine Reaktion auf die *counter insurgency*¹⁷.

Die Gruppe konstituiert sich durch die «unwiderrufliche Festigung der Bindungen», durch den Eid; an dessen Ursprung liegt eine wirkliche, innerliche und reflexive Angst – der Eid ist ein Druckmittel gegenüber den Mitgliedern, geschaffen von den Mitgliedern selbst, eine «menschliche Beziehung vermittelter Gegenseitigkeit» (Sartre). In zwei Fällen scheint der Schwur in den Werken Nonos von besonderer Bedeutung zu sein, beide Male geht es um Eidesbruch. In *A floresta é jovem e cheja de vida*: «C'è stato chi ha tradito» («es gab Verräter» bzw. «der Staat hat verraten»). Und in der Szene II, iv, b von *Al gran sole carico d'amore* stellt Nono (mit Gorki) dar, wie einige Arbeiter einen Streik zu brechen drohen. Allein schon die Klassenzugehörigkeit genügt beinahe, jeden Dritten als kollektives Wesen in die Verschwörung einzubinden; Sartres Hinweis auf die Trägheit einer Klasse wird somit ausgeblendet.

Ulrike Meinhof stellt in bezug auf die Kommune dieselben Fragen wie Lenin: Ist eine Verwandlung der reaktionären Militarisierung in eine revolutionäre Militarisierung möglich? «Die Schüsse auf Rudi [Dutschke] haben dem Traum der Gewaltlosigkeit ein Ende gesetzt. Wer sich nicht bewaffnet, stirbt, wer nicht stirbt, wird in den Gefängnissen, in den Erziehungsheimen, in den Wohntürmen lebend begraben.»¹⁸ Nach dem Schema der Kommune erscheint der deutsche Terrorismus hier als Folge einer bereits vorausgegangenen Gewaltanwendung von Seiten des Staates: Gewalt im Sinne einer Behinderung der Arbeit wie in *La Fabbrica illuminata* oder in der Szene II, i, a von *Al gran sole carico d'amore*; Gewalt im Sinne der Aufrechterhaltung von Produktionsbedingungen (in den Chören von *Da un diario italiano* ist von einer «mit Waffen verteidigten Fabrik» die Rede); Gewalt auch im Sinne von Kolonialisierung. Die Unterscheidung zwischen Bürgerkrieg und Kolonialkrieg verflüchtigt sich, und der Staat, der die Befreiungsbewegungen als terroristisch erklärt, irrt sich keineswegs. Die Forderungen der Kolonisierten sind in erster Linie politischer Art, denn die ökonomische Unabhängigkeit ist die Folge der Ausbeutung und die Folge einer militärischen und finanziellen Ordnung, die diese Ausbeutung ermöglicht. *Occupatio bellica*: der Kampf der Algerier um ihre Unabhängigkeit, der in *Intolleranza 1960* mit dem Gedicht *Liberté* von Paul Éluard in Verbindung gebracht wird, und die Anspielungen an die venezuelanischen, vietnamesischen und chilenischen Befreiungsbewegungen in den Werken und Schriften Nonos stehen damit in Zusammenhang: Pedro Duno, Kommandant der venezuelanischen FALN, oder Gabriel, angolanscher Guerilla, in *A floresta é jovem e cheja de vida*; das vietnamesische Lager in der Szene II, vi, b von *Al gran sole carico d'amore*... Die Befreiungsbewegungen im Werk Nonos zielen auf die Rekonstruktion einer internationalen proletarischen Politik.

Poesie und Opfer: der Mensch, der singt, und der Mensch, der tötet, unterhalten innerhalb der Erlösungsgeschichte enge Beziehungen. «Ihr Tod wird als Beispiel dienen» (*La*

Victoire de Guernica). Immer wieder nimmt Nono letzte Nachrichten, letzte Briefe, letzte Worte auf, damit sie noch im Tod weiterklingen: Briefe von zu Tode Verurteilten im europäischen Widerstand in *Il Canto sospeso*, der letzte Brief Patrice Lumumbas an seine Frau in *A floresta é jovem e cheja de vida*, die letzte Nachricht Ernesto Che Guevaras in *Y entonces comprendió*, und der Vers Velimir Khlebnikovs in *Quando stanno morendo*: «Wenn sie sterben, singen die Menschen...» Bereits der Titel, *Quando stanno morendo*, weist auf diesen Augenblick des Todes hin, in dem die Menschen singen und durch ihren Gesang – mag dieser auch so fragil sein wie derjenige Didones in *Cori di Didone* – ein letztes Zeugnis ablegen von ihrer Existenz und ihrem Kampf.

Der Kampf verewigt sich im Epitaph, in der Sperre, in der Mauer – es sind die Orte der Graffitis, der Inschriften, der Gesetzestafeln, der Wehklagen, des Todes: Es ist die Mauer der Slogans vom Mai 1968 in *Musica-Manifeto*, die Hinrichtungsmauer in *Y entonces comprendió*, die Mauer der Förderierten in *Al gran sole carico d'amore*, die Zelle Rosa Luxemburgs in *Voci destroying muros*. Und der Fels des Prometeo.

Der Kampf ist endlos und hat keine andere Finalität als sich selbst: «Was wir wollen, das ist die Revolution, mit anderen Worten: es gibt ein Ziel, und in bezug auf dieses Ziel gibt es keine Position, es gibt nur Bewegung, es gibt nur den Kampf; der Bezug zum Sein, wie du sagst, bedeutet: kämpfen», schreibt Ulrike Meinhof.¹⁹

Der Terrorismus verneint die Möglichkeit, die Reformen mit demokratischen Mitteln durchzusetzen, so wie dies etwa die Kommunisten mit ihren Resolutionen in *Al gran sole carico d'amore* anstreben. Die vom Terrorismus ausgeübte Gewalt ist nicht genügend in den Massen verwurzelt und ist deshalb nicht eigentlich revolutionär. Der Verlust des Vertrauens in einen bewaffneten Kampf der Massen führt zur Infragestellung des Begriffes der Masse selbst und zur

16. Ebd., S. 400.

17. Der Begriff *counter insurgency* wird vom Pentagon definiert als die Gesamtheit der «militärischen, paramilitärischen, politischen, ökonomischen, psychologischen und zivilen Operationen, die von einer Regierung zwecks der Brechung jeglichen subversiven Aufstandes eingesetzt werden».

18. Zitiert nach Anne Steiner und Loïc Debray, *La Fraction Armée Rouge, guérilla urbaine en Europe occidentale*, Paris 1988, S. 25.

19. Ulrike Meinhof, *Mutinerie et autres textes*, Paris 1977, S. 173.

Autographe
Partiturseite aus
«*La Fabbrica
illuminata*»



Verurteilung jener Partei, die sich für eine staatliche Lösung sämtlicher gesellschaftlicher Konflikte ausspricht und solcherart jeglichen wirklichen Widerstand hintertreibt.

Die Idee einer gewaltsamen Revolution, deren absoluten Werten sein Leben oder dasjenige anderer zu opfern ist, zu akzeptieren, bedeutet auch, dass man dem Terrorismus nichts entgegenhalten kann. Die Zerstörung des Staates, die der Terrorist durch eine klassische Strategie anstrebt, befindet sich im vollständigen Gegensatz zur marxistisch-leninistischen Analyse des französischen Bürgerkrieges von 1871 in *Al gran sole carico d'amore*. Der bewaffnete Kampf ist in keiner Weise vereinbar mit den neuen Anforderungen, denen mit Begriffen wie Masse und kollektive Wiederaneignung der Produktionsmittel Ausdruck verliehen wird.

Nonos Strategie hingegen ist dialektisch. Jeder Kampf, dem die Veränderung der herrschenden Machtverhältnisse innerhalb der sozialen Strukturen verunmöglicht wird, muss unweigerlich repressiv werden. Anders gesagt: die terroristische Macht mutiert zu einer bloss neutralen, mechanischen, instrumentellen; jegliche Analyse reduziert sich auf eine Vorwegnahme des finalen Systemzusammenbruchs. In gewissem Sinne ist das Projekt *Stammheim – Non un mistero – Infinito* eine blanquistische Antwort auf die Kristallisation der benjaminschen Zeit.

Gemäss dem italienischen Philosophen Gianni Vattimo ist die Geschichte der sozialen und individuellen Repräsentation zugleich eine Geschichte der Werte, denen das Leben zeitweise geopfert werden muss: Kriege, Martyrien, Pogrome, prometheische Opfer... Die Faszination für die revolutionäre Idee und für die Eroberung des Winterpalastes, an die Nonos Texte der sechziger Jahre oft anspielen, entspringt der Hoffnung auf den Augenblick einer absoluten Beziehung zu einem absoluten Wert. Das Projekt *Stammheim – Non un mistero – Infinito* ist in Nonos Werk ein Endpunkt eines gelähmten historischen Bewusstseins und einer Musik, die wegen der Unmöglichkeit zur Dialektik jegliche Dynamik ausschliesst – Konsequenz eines Kontextes sozialer Trägheit und Unbeweglichkeit. Mit anderen Worten: der Terrorismus ist eine ahistorische Antwort auf das Versagen und die Kapitulation der Geschichte geworden.

Die Revolution ist oft tellurisch: Ihre Bindung an den Boden, an das Volk, an die geographische Beschaffenheit des Landes, in dem der Kampf stattfindet, kennzeichnet auch das Denken von Mao, Castro oder Ho Chi Minh. Mit Begriffen wie Verborgenheit oder Untergrund, mit der Metapher eines unterirdischen Kampfes wird dem Marxismus zudem ein neues Aktionsfeld eröffnet, einen komplex strukturierten Raum: Es entsteht ein neuer Topos der Tiefe.

Die Praxis Nonos schwankt zwischen derjenigen eines venezianischen Citoyens und einer Politik im konkreten und radikalen Sinne des Wortes. Zahlreiche Artikel künden von einem venezianischen Kommunismus, der, ohnmächtig, den Archipel zugunsten des Festlandes verlässt. In der Nachfolge Tintoretts ist Nono der Künstler des Weltendes, die Arbeiterklasse lässt die thalassokratische Stadt im Stich. Sein Bild als ein Subjekt, das die Stadt baut, bleibt ständig präsent, und die Stadt wird zur Metapher einer *polis* im Sinne einer lebendigen, konkreten und realen Totalität. Sämtliche Anspielungen an die venezianische Polyphonie sind demnach Metaphern eines zeitgenössischen, gesellschaftlichen Raumes. Die marxistische Topik Nonos ist marin. Die Vermählung mit dem Meer, *sposalizio del mare*, beschreibt eine neue Strategie, die Utopie einer Suspension des *nomos*, jeder Partitur, jeder irdischen Wurzel: Das Meer als Bahn, Gedanke, Weg.

Auf den Spuren von Carl Schmitts *Land und Meer* ist die Insel kein Fragment, kein Erdkrümel, kein vom Festland

getrennter und vom Wasser umgebener Landfetzen mehr. Doch vom Meer oder von einer benachbarten Insel aus gesehen wird jedes Landstück zum Küstenstreifen, der ein Hinterland verspricht: Ein «Feld des Meeres» umgibt das Land, und jenseits von Strand und Sand liegt ein Landozean. Die Insel wird zu einem Schiff, zu einem Teil des Meeres, zu einer Antwort auf das Meer, auf seine Gewaltbarkeit und seine Gefahren. Diese Inseln, die in den entsprechenden Abschnitten des *Prometeo* den Raum revolutionieren, verändern die Dimensionen und das Mass, doch auch die eigentlichen Strukturen des Raumes, der der Welt künftig einbeschrieben ist.

Archipel, *Prometo*. Das Meer ist hier utopisch, indem es sich lossagt von historischem Ort und historischer Zeit. Von der Insel aus, die abgeriegelt, hermetisch, versiegelt wirken könnte, zeichnet sich die Notwendigkeit ab, das Zentrum zu zerbrechen, den Archipel zu zerschlagen, das Zerbrochene zu befragen. Auf dem Meer gibt es kein Zentrum, keinen Mittelpunkt, keinen Weg zurück, sondern einzig die Öffnung einer grenzenlosen Zahl möglicher Bahnen.

Die Politik Nonos ist wesentlich mit einem Archipel verbunden, wo der meerische Zusammenstoss – von Schiff zu Schiff – diejenigen, die kämpfen, und diejenigen, die nicht kämpfen, umfasst. Weshalb also erstaunt sein über die Gegenüberstellung von Cesare Pavese's Gedicht *Mattino* und den Mauerinschriften des französischen Mais in *Musica-Manifesto*?

Das halbgeschlossene Fenster umschliesst ein Antlitz über dem Feld des Meeres. Die losen Haare begleiten den sanften Rhythmus des Meeres.

Musica-Manifesto

Weshalb erstaunt sein, dass das Projekt über die RAF mit dem geheimnisvollen, hermetischen *Infinito* Leopardis verbunden wird?²⁰ Meer, Raum, Stille, Untergang, Horizont, Ruhe... Alle diese Worte, die Nono so vertraut waren, veranschaulichen die sich in unendlicher Stille und in der Abgeschiedenheit einer *camera silens* befindende Insel, worin die murrenden Rufe und gequälten Pfiffe Meinhofs tragisch widerhallen.

Der deutsche Terrorismus findet in die Texte Nonos und in das Projekt *Stammheim – Non un mistero – Infinito* im Moment einer schmerzvollen Bewusstwerdung Eingang; es ist ein letzter Widerstand gegen den Nihilismus einer Welt, die von einer ideologielosen Technik vollständig durchdrungen ist. Die Utopie des Zerfalls geht über die bloss ästhetische Dimension hinaus. Doch erscheint der Name Meinhofs zeitgleich zu den Begegnungen mit Gerhard Richter und seinem Zyklus *18. Oktober 1977*, wo rein humane Beweggründe im Vordergrund stehen, wodurch der terroristische Gedanke, dass Gefahr und der Verlust der Illusionen von einer bestimmten Utopie und bestimmten Heilslehre getrennt werden: «Die Bilder sind Ausdruck einer stummen Umwälzung, sie rühren her von einem beinahe hilflosen Versuch, Gefühlen des Mitleids, der Traurigkeit und der Empörung Form zu geben.»²¹

Und es ist bezeichnend, dass der Name Tania Bunkes in *Al gran sole carico d'amore* gerade im Zeitpunkt des historischen Kompromisses erscheint und dass Nono am Projekt *Stammheim – Non un mistero – Infinito* zu einer Zeit arbeitete, als der Ostblock zusammenbrach. Geboren aus dem Anti-Faschismus und aus den Grundsätzen der Resistenza, ist der bewaffnete Kampf Ausdruck einer ungeduldig gewordenen Dialektik, schliesslich eines Abschiedes.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

20. Im gegenwärtigen Augenblick unserer Manuskriptstudien ist es uns unmöglich, die Verbindung zwischen *L'Infinito* Leopardis und *Stammheim – Non un mistero – Infinito* präzise herzustellen, auch wenn der Titel des Projektes einen direkten Bezug vermuten lässt. Handelte es sich um ein Werk auf den Text allein von Meinhof, auf den Text von Meinhof und das Gedicht Leopardis (nach dem Modell von *Musica-Manifesto*) oder einzig auf das Gedicht von Leopardi (nach dem Modell von *Caminantes... Ayacucho*) – oder steht es, über die Anspielung des Titels auf die peruanische Stadt hinausgehend, in Zusammenhang mit einem Sonett Giordano Brunos...?

21. Gerhard Richter, *Textes*, Dijon 1995, S. 207; für eine Reproduktion der Werke vgl. Gerhard Richter, Bonn 1993.