

Migrationen sind Wanderbewegungen. Das Wandern ist nicht nur eine Lust, es wirkt nicht nur befreiend, sondern es kann auch Orientierungslosigkeit, Zweifel, Ohnmacht ausdrücken. Während manche Wanderer unumstößlich einem Ziel zustreben, streifen andere herum und lassen sich durch die Welt treiben. Das Ziel, ob und wie es existiert, macht den Charakter der Wanderung aus. Den einen war und ist das Wandern Ausdruck völkischer Gesinnung, dort rottet man sich zu Kohorten zusammen, es herrscht ein hohes Tempo und der Schritt gleicht dem einer Militärparade; andere müssen sich allein auf den Weg machen, ihr Tritt ist zögerlich, das Tempo hängt ab von den Widerfahrnissen auf dem unbekanntem Weg. So oder so: Wandern zu wollen oder zu müssen, scheint – ebenso wie der entgegengesetzte Wunsch, sesshaft zu werden – eine anthropologische Konstante zu sein, wobei sich »der Antrieb, zu gehen bzw. zu wandern [...] im Laufe der Geschichte stets gewandelt (hat)«¹.

Wandern kann sowohl ökonomische, hedonistische, epistemologische Motive haben als auch darin begründet sein, als »Symbol des Protests und des ›Anders-Seins‹ eine politische Ausdrucksform darstellen zu wollen«². Das Wandern bestimmt frühere und aktuelle Lebenswelten sowie es auch das Denken und das künstlerische Gestalten prägt. Völkerwanderungen, Flüchtlingsdramen, Großstadtleben, aber auch das Surfen im virtuellen Raum zeugen von der migrativen Verfassung des Menschen, die sich aktuell eher noch zu verstärken scheint: Man hat sich angewöhnt, unsere heutige Welt als globalisiert zu bezeichnen. Grenzen sind heute politisch, ästhetisch, biografisch (in der Regel) einfacher zu überwinden als zu früheren Zeiten. Kulturen sind keine »Kreise« oder »Räume« mehr, die nebeneinander existierten, sondern sind zu transkulturellen Systemen verwachsen und diversifiziert, die sich einer eindeutigen Zuordnung im Sinne eines Volkes oder einer Nation widersetzen.

Sicherlich: Die dialektische Gegenbewegung, nämlich die Partikularisierung und Lokalisierung, wie sie im Ringen um Identität und Autonomie auf vielen Ebenen zu beobachten sind, ist ebenso präsent. Doch scheint auch darin der vorausgehende Entgrenzungsvorgang aufgehoben zu bleiben. Migrierende Bestandteile von Austauschprozessen sind an die Stelle von ehemals vermeintlich stabilen Identitäten getreten. Die Rede von Identität und Alterität, die noch die poststrukturalistischen Diskurse im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts geprägt hat, scheint ihre Sprengkraft zu verlieren, indem eine noch so vorläufige Grenzziehung zwischen ihnen, welche eine

Gregor Herzfeld

Infolge der Befreiung des Prometheus ...

Morton Feldman, Luigi Nono und die Metapher des ziellosen Wanderns

Dialektik zunächst benötigt, als nicht mehr möglich erscheint. Was bleibt, ist die Bewegung, die Migration, das Wandern selbst. Von zwei Komponisten, Morton Feldman und Luigi Nono, die diesen Vorgang kompositorisch thematisierten und – mit dem Blick auf seine Aktualität – präfigurierten, soll in diesem Beitrag die Rede sein.

Ästhetischer Schlüsselbegriff

Das Wandern freilich hat seit jeher eine Faszination auf das Denken und die Künste ausgeübt. Die Kulturgeschichte bezeugt dies in diversen Mythen, Erzählungen und Legenden. Das Alte Testament kreist in seiner Darstellung des Volkes Israel um Themen wie das Verlassen heimatlicher Gefilde, das Exil, die Suche, den Gewinn und den Verlust einer Stätte des Niederlassens, das Sesshaftwerden. Homer hat mit Odysseus die Geschichte eines Wanderers überliefert, der um die Möglichkeit seiner Rückkehr ringt. In christlicher Zeit wurde die Figur des Pilgers zum Sinnbild für die Suche nach Gott und den Sinn des eigenen Daseins. In der Philosophie um und nach 1800 ist das definitonische Denken, welches sich darum bemühte, Begriffe auf einen bestimmenden Satz festzulegen, abgelöst durch ein Denken der Bewegung. Der einzelne Satz kann nun die Wahrheit nicht mehr tragen, Begriffe werden zu Prozessen, zu selbstbewegtem Denken, wie Hegel es paradigmatisch vorführt.

Parallel dazu wird der Wanderer zur bestimmenden Metapher in der Literatur und zu einem prägenden Motiv in der Malerei. Dort begegnen uns Menschen, die unterwegs sind, oftmals ohne dass klar würde, wohin. Vielmehr scheint es ihnen um das Auf-dem-Weg-Sein selbst zu gehen. Nicht nur der Weg, sondern auch das Ziel ist Teil ihrer Suchbewegung. Die enorme Kraft der Subjektivität, welche das neuzeitlich entdeckte Ich in Wissenschaft, Kunst und Lebenswelt getragen hatte, verebbt allmählich; das Subjekt ist in eine Krise geraten. Hölderlins Wanderer wird seine Heimat, Vater und Mutter, nicht wiedersehen: »Aber ich ahn' es schon, in heilige Fremde dahin

1 Judith Sprech, *Fernwandern und Pilgern in Europa. Über die Renaissance der Reise zu Fuß* (= Eichstätter Tourismuswissenschaftliche Beiträge, Bd. 11) München und Wien 2009, S. 29.

2 Ebd.

3 Friedrich Hölderlin, *Der Wanderer* (Zweite Fassung, 1801), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, hrsg. von Michael Knaupp, Darmstadt 1998, S. 308.

6 Morton Feldman, *Middelburg-Lecture* 1985, in: *Musik-Konzepte* 48/49, München 1986, S. 31.

4 Theodor W. Adorno, *Schubert* (1928), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 2010, S. 25.

7 Brief Beethovens an Georg Friedrich Treitschke vom März 1814, in: *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Bd. 3: 1814-1816, München 1996, S. 20. Vgl. auch Peter Gülke, »... immer das Ganze vor Augen«. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart und Kassel u.a. 2000.

8 Christian Kemper, *Franz Schubert – Morton Feldman: Tangenten*, in: *Musik & Ästhetik* 1/4, 1997, S. 22.

9 Ebd., S. 25.

5 Samuel Beckett, *The Unnamable*, in: *The Beckett Trilogy*, London 1959, S. 418.

sind/Nun auch sie mir, und nie kehret ihr Leben zurück«.³

Spätestens an diesem Punkt greift der Gedanke eines ziellosen Wanderns in die Musik über, namentlich mit den Werken Franz Schuberts. Seine großen Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* erzählen von Wandernern, die ihr Ziel ebenfalls nicht erreichen oder gar keines mehr haben, sondern umherirren in dem, was Adorno »die Landschaft des Todes« genannt hat, wo es keinen Fortschritt gibt, weil jeder Punkt dieselbe Distanz zum Zentrum aufweist⁴. Die Wanderer-Metapher greift weiter aus auf Schuberts Instrumentalmusik wie die *Wanderer-Fantasie* für Klavier und materialisiert sich kompositionstechnisch am ehesten dort, wo keine zielgerichteten Prozesse der harmonischen Anlage und der Motivverarbeitung vorliegen, sondern – wie in der Durchführung des Kopfsatzes von op. 100, dem Klaviertrio in Es-Dur, – eine unveränderte Gestalt durch verschiedene Tonartenbereiche »irrt«. Morton Feldman schätzte Schuberts Musik sehr, der späte Luigi Nono widmete sich unter anderem intensiv den Werken Hölderlins. Beide machten die Metapher des ziellosen Wanderns früher oder später zu einem Schlüsselbegriff ihrer ästhetischen Vorstellungen und musikalischen Gestaltungsweisen.

»Morty, how do you keep it going?«

In seinem einzigen Stück für Musiktheater *Neither* (1976) nach einem Text von Samuel Beckett singt eine hohe Frauenstimme allein auf der Bühne in überwiegend textunverständlicher Weise von unsichtbaren Schatten und unhörbaren Fußritten eines Selbst und Unselbst, die sich hin und her bewegen, in dieser Bewegung verharren, ohne dass sie ein Ziel hätten, ohne dass ein Motiv erkennbar wäre, ohne dass sie jemals irgendwo ankämen. Doch die Erkenntnis, dass die Bewegung, wenn sie ihres Ziels beraubt ist, möglicherweise sinnlos ist – der aristotelischen Physik zufolge, haben alle Bewegung eine Ursache, auslösend oder final – scheint die Beckettsche Frau nicht davon abhalten zu können, weiterhin in diesem Bewegungsraum zu agieren. Mehr noch: Die Sinnlosigkeit der Bewegung, ihr Nicht-Ankommen, scheint der Motor dafür zu sein, weiterzumachen. Im Roman *The Unnamable* hat Beckett diesen Imperativ des Weitermachens so formuliert: »You must go on. I can't go on. You must go on. I'll go on. You must say words, as long as there are any«⁵. Nicht darauf, dass die Wörter Sinn machen, kommt es hier an, sondern dass man sie benutzt. Nicht das Begreifen, nicht einmal das Benennen rechtfertigt ihren Gebrauch, sondern allein das Nennen.

In seiner *Middelburg-Lecture* von 1985 erzählte Feldman eine Anekdote, die von einem Besuch Aaron Coplands bei ihm in Buffalo handelt⁶. In seinem Zimmer hatte der Gastgeber wie gewohnt Partiturblätter derjenigen Werke ausgebreitet, an denen er gerade arbeitete. Copland betrachtete sie eine Weile und stellte dann die Frage: »Morty, how do you keep it going?« Und nicht so sehr Feldmans Antwort, er habe über Scheherazade nachgedacht, sondern sein Kommentar: »Das ist die einzige richtige Frage«, zeigt, wie zentral das Problem der musikalischen Energieerhaltung für ihn war, eingedenk der Tatsache, dass keine Ursache und kein Ziel die Bewegung steuert. Warum also schwärmt Feldman von Schubert und verachtet Beethoven? Die klassische Ästhetik, geschult von der klassischen Rhetorik, setzte voraus, dass ein Werk nur dann künstlerischen Wert besitze, wenn es in sich geschlossen sei. Dies wiederum setze einen Anfang, eine Mitte und vor allem einen Schluss voraus, die auch so gestaltet sind, dass sie als solche erkennbar seien und verstanden würden. Beethoven war diese saubere Trennung bereits nicht mehr geheuer und seine Konsequenz war die, den Mittelteil, der für ihn Durchführung bedeutete, auf den Anfang, die Exposition, und das Ende, Reprise, auszudehnen. Erst im Verlauf der Reprise und vollends in der Coda, mehr Telos und Bekräftigung als Anhängsel, kommt der Prozess zu sich selbst. Das Werk nahm den Charakter einer permanenten Durchführung an, der Cursus wurde in extremer Weise prozessualisiert, wodurch die Zielgerichtetheit, die Ausrichtung der musikalischen Gestalten auf Wirk- und Finalursache, sehr deutlich in den Vordergrund geriet.

Wenn Beethoven musikalisch wandert, dann hat er sein Ziel, »das Ganze immer vor Augen«⁷. In Schuberts Musik hingegen konnte Feldman ein musikalisches Wandern entdecken, in welchem »eine gerichtete Entwicklung im Sinne einer dynamischen Progression der Materialzustände hinter deren präsentischen Eigenwert, also hinter die ›Kontinuität‹ von Wahrnehmungsperspektiven«⁸ zurücktritt. Vor allem in seinem Spätwerk ist die Tendenz zu beobachten, dass musikalische Gestalten wie einzelne Augenblicke aneinandergereiht werden, ohne der prozesshaften Dynamik einer Entwicklung zu gehorchen. Kontinuität entsteht dabei allein durch den blassen Kontrast einer »impliziten Differenz«⁹, welche die gereihten Partikel zueinander ausbilden. Der Eindruck eines eher zögerlichen Fortkommens, eines Wanderns, das sich den Weg vorsichtig ertasten muss, ist das Ergebnis.

Einen vergleichbaren Eindruck hinterlassen die Kompositionen Feldmans, insbesondere



Morton Feldman, Beispiel für Patternkomposition aus seinem *String Quartet II* (1983), S. 9. Der Druck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition: © Copyright 1983 by Universal Edition (London) Ltd., London / UE.

seine längeren Stücke, seit den späten 1960er Jahren und die sehr langen Stücke, die Feldman seit *Neither* (1976) als Patternkompositionen angelegt hat. Sie wirken stets so, als ob sie keinen Anfang und kein Ende hätten, sondern aus der Mitte gleichsam herausgeschnitten wären. In ihnen schwankt die musikalische Gestaltung zwischen Monolith und Fluss, sie erfüllen den Anspruch, »zwischen den Kategorien« (»between categories«¹⁰) zu existieren, indem die vermeintliche Statik mehrfach wiederholter Patterns ganz allmählich Variationen unterzogen wird. Vertikalität und Horizontalität, Stasis und Kontinuität halten sich so die Waage, was jene eigentümliche Wirkung eines Wanderns ausmacht, das zwar immer weiter geht und dabei ein komplexes Geflecht der Wiedererkennung, Erinnerung und der Begegnung mit dem Neuen, bisher Ungehörten beim Hörer auslöst; dessen variative Kontinuität ist allerdings nicht mit Entwicklung, development, zu verwechseln, da jede Vorstellung von Teleologie entfällt. Selbst wenn dynamische Momente wie Steigerungen, Höhepunkte, Abbrüche und Texturwechsel stattfinden, erwecken sie nicht den Eindruck einer Station auf dem Weg zu etwas hin, sondern sie reihen sich in das Prinzip der kontinuierlichen Variation ein: Sie erklingen, wenn sie da sind, und geben folgenlos den Weg frei, wenn sie wieder verklungen sind.

Für Feldman repräsentiert Beethoven ein Gegenmodell, gerade als jene europäische Denkungs- und Gestaltungsart, »the mythology of the system«¹¹, welcher er als explizit

amerikanischer Komponist entgehen möchte: »For centuries we have been victimized by European civilization.«¹² An die Stelle dieses Mythos möchte Feldman sein »Between categories«, sein »Neither« rücken als den Verzicht auf das Sicherheitsnetz eines Systems. Die musikalische Bewegung bleibt somit freischwebend, ein artistischer Drahtseilakt. Einerseits hat Feldman diese Option mit dem amerikanischen Schriftsteller Henry David Thoreau in Verbindung gebracht, »[who] never felt it necessary to categorize«¹³, die dieser mit seinem Essay *Walking* (1851), »a directionless meditation on the activity in its abstract form«, vorgelegt hat¹⁴. Andererseits scheint er das von Systemen und Zielen nicht geschützte Wandern mit nicht-christlicher Welterfahrung zu analogisieren, möglicherweise mit seinem eigenen jüdischen Hintergrund; dies zumindest suggerieren Formulierungen wie: »Suppose we want a human action that doesn't have to legitimized by some type of holy water gesture of baptism? Why must we give it a name? What's wrong with leaving it nameless?«¹⁵ Wenn dies zutrifft, begegnen sich in Feldmans Vorstellung von Musik als einem namenlosen (das heißt begriff- und kategorienlosen) Wandern hebräische und beckettische, religiös-archaische und avantgardistische Motive¹⁶. Eine ähnliche Konstellation liegt auch beim späten Nono vor.

10 So der Titel einer Komposition von 1969 und eines Essays aus dem gleichen Jahr, in: *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, hrsg. von B.H. Friedman, Cambridge (MA) 2000, S. 83-89.

11 Morton Feldman, *Neither/Nor*, in: *Give my Regards*, a.a.O., S. 80.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Elisabeth D. Harvey, *Speaking Without Bonds: The Extra-Vagant Impulse in Thoreau's Walking*, in: *The Dialectic of Discovery: Essays on the Teaching and Interpretation of Literature*, Lexington 1984, S. 180. Vgl. auch Anne D. Wallace, *Walking, Literature, and English Culture*, Oxford 1993; Michaela Keck, *Walking in the Wilderness. The Peripatetic Tradition in Nineteenth-Century American Literature and Painting*, Heidelberg 2006.

15 Morton Feldman, *Neither/Nor*, a.a.O., S. 80f.

16 Beckett selbst scheint zumindest die Legende vom »Wandernden Juden« verarbeitet zu haben, worauf Christopher Morrison hingewiesen hat: »a good deal of Godot can be seen as being composed of three versions of the Wandering Jew myth«, siehe: *The Wandering Jew in Samuel Beckett's Waiting for Godot*, in: *Journal of Modern Jewish Studies* 11/3, 2012, S. 416.

»Wanderer, es gibt keine Wege ...«

17 Das Zitat aus der Götzen-dämmerung stellte Jürg Stenzl in den Kontext des späten Nono, in: *Luigi Nono – der radikale Wanderer*, in: Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1989, hrsg. von Josef Häusler, Saarbrücken 1996, S. 57.

22 Vgl. Nils Rölller, *Migranten*. Edmond Jabès, *Luigi Nono*, Massimo Cacciari, Berlin 1995.

23 Lydia Jeschke, *Prometeo*, a.a.O., S. 23, als Paraphrase von Cacciaris Aufzeichnungen zum Prometheus-Mythos.

24 Vgl. Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Roman (1930/32), Reinbeck 21987, Band I, S. 16. Der Hinweis auf die Verbindung Nono-Musil findet sich bei Carola Nielinger-Vakil, *Fragmente-Stille, an Diotima: World of Greater Compositional Secrets*, in: *Acta Musicologica* 82/1, 2010, S. 142.

25 Carola Nielinger-Vakil, ebd., S. 105.

18 Vgl. Erik Esterbauer, *Eine Zone des Klangs und der Stille*. *Luigi Nonos Orchesterstück 2°* »No hay caminos, hay que caminar...«, *Andrej Tarkowskij*, Würzburg 2011, insbesondere S. 20-27.

19 Vgl. den Überblick bei Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie* (BzAfMw, Bd. 42), Stuttgart 1997, S. 26ff. und S. 42ff.

20 Jürg Stenzl, *Der radikale Wanderer*, a.a.O., S. 57.

26 So charakterisiert Cacciari den Ort, wo Nietzsches Figur des posthumen Menschen angesiedelt sei, in: Dallo Steinhof. *Prospettive viennesi del primo Novecento*, Mailand 1980, zit.n. Dirk Krömer, *Das Hören des Anderen. Philosophisches und musikalisches Denken beim späten Nono*, in: *Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche*, hrsg. von Thomas Schäfer, Saarbrücken 1999, S. 106.

21 Ebd., S. 208.

Hinter Nono steht nicht der amerikanische Wanderer Thoreau, sondern der radikale Wanderer der europäischen Decadence Friedrich Nietzsche: »Ich misstraue allen Systematikern und gehe ihnen aus dem Weg. Der Wille zum System ist ein Mangel an Rechtschaffenheit«¹⁷. Die geistigen Bezugspunkte seiner Werke nach 1974, nach *Al gran sole carico d'amore*, der »szenischen Aktion«, die ein gewaltiges Aufbäumen des revolutionären Nono und somit auch ein Bekenntnis zum Sozialismus und seiner Utopie darstellt, haben sich verzweigt, ausgefranst und umfassen nun riesige Gebiete, Legionen von Inspirationen, die würde man sie aufzählen wollen, ansatzweise die Geschichte der Menschheitskultur abbildete. Nicht mehr allein die Möglichkeit einer Humanität durch die sozialistische Revolution bildet ihren archimedischen Punkt, sondern die Frage des Menschseins überhaupt in all seinen Schattierungen.

In den 1970er Jahren ist Nono, was die verwendeten historischen und musikalischen Materialien angeht, zum Wanderer geworden.¹⁸ Insofern überlagern sich im Hauptwerk des späten Nono, im *Prometeo*, diverse historische Quellen. Der Mythos von Prometheus dient als Projektionsfläche für literarische Interpretationen dessen, was Menschheitskultur bedeutet, die von antiken Quellen (Hesiod, Aischylos, Pindar und Herodot) über Klassizismus und Romantik (Goethe und Hölderlin) bis ins 20. Jahrhundert reichen (Texte von Arnold Schönberg, Walter Benjamin und Massimo Cacciari). Ebenso vielgestaltig sind die musikalischen Orientierungspunkte: jüdischer Gesang und tibetanischer Obertonklang, Isorhythmie, Proportionskanon, venezianischer Chorgesang, Robert Schumann, Giuseppe Verdi und Gustav Mahler.¹⁹ Nono »verbindet archaisch weit Zurückliegendes mit Modernstem, springt von einer Kultur in eine andere, von Angelesenem zu kühnen Paradoxien, auch von Banalem zu Esoterischem, von Durchdachtem zu Assoziiertem«²⁰. Dieses Umherstreifen durch die Literatur- und Musikgeschichte findet eine Entsprechung in Nonos Kompositionsweise, die – wie diejenige Feldmans – ohne Ausgangs- und Zielpunkt auskommt und sich lediglich darauf konzentriert, in Bewegung zu bleiben. Sie stellt den Versuch dar, »die Wahrnehmung von musikalischen Ereignissen zu verändern. Indem die Musik akustische Leitlinien wie Melodien, durchgängige Verläufe und thematische Entwicklungen vermeidet, bleibt dem Hörer nur, sich, Eindrücke sammelnd, in der kompositorischen Unübersichtlichkeit voranzutasten«²¹.

Und während der religiöse Einschlag bei Feldman nur angedeutet wird (neben dem obigen Zitat auch in seiner Trauermusik *Rothko Chapel*), findet eine solche Auseinandersetzung bei Nono unverhohlen statt: Eine Klosterinschrift aus Toledo gab ihm das Motto für eine ganze Werkgruppe der 1980er Jahre: »Caminante, no hay caminos. Hay que caminar« (»Wanderer, es gibt keine Wege, man muss gehen«). Mit ihr verbindet sich Nonos Faszination und diejenige seines Librettisten Massimo Cacciari für die Geschichte des heimatlos wandernden Volks Israel²², die Cacciari mit der »Situation der Menschen in der Folge der Befreiung des Prometheus ... [als] durch die Abwesenheit Gottes bestimmt [...] Im »Durchqueren der Wüste« sei er »beständig unterwegs, ohne daß Länge und Richtung des Weges erkennbar vorgegeben wären. Der eingeschlagene Weg steht daher ständig in Frage – immer ist auch ein anderer möglich«²³.

Diesem Möglichkeitssinn²⁴ folgend wird das Komponieren in den Werken aus Nonos letzter Schaffensphase, im Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima*, im *Prometeo*, bei den Stücken der *Carminar*-Gruppe und anderen bestimmt von jener Such- und Wanderbewegung, welche sich klanglich niederschlägt als »undulating layers of sound which seamlessly weave in and out of each other within a range of related speeds that repel and assimilate each other«²⁵. Eine solche Wandermusik neigt absichtsvoll dazu, ihren Hörer zu überfordern, selbst aus dem Hören eine Tragödie zu machen – so der Untertitel des *Prometeo: Una tragedia dell'ascolto*. Denn ihr »Gang« überstrapaziert durch die Dichte der inneren Bezüge (der musikalisch-literarischen Allusionen, Zitate, Verweise und Gestaltungsweisen) im selben Maße, wie er jeder Deutlichkeit und Gewissheit beraubt ist. Die musikalische Wanderung führt den Hörer insofern an den Rand des Abgrunds, in eine »Dimension, die jenseits der Brüche des Grundes, des fundamentum veritatis, aufreißt«²⁶. ■