

## 19. GESPRÄCH MIT HARTMUT LÜCK [II]

*Hartmut Lück:* Wie kam es zur Komposition des Stückes ‚La fabbrica illuminata‘?

*Luigi Nono:* Ungefähr 1962/63 wurden in italienischen Fabriken, bei FIAT in Turin und anderen, Umfragen gemacht, die dann auch in Buchform erschienen: man befragte Arbeiter und ließ sie direkt sprechen über ihre Arbeits- und Lebensbedingungen. Ich las das damals und es war für mich ziemlich neu, die Produktionsbedingungen in einer Fabrik aus dieser Sicht kennenzulernen: ich hatte auch gleich die Idee, ein Stück darüber zu machen. Die Gelegenheit war gegeben, denn der italienische Rundfunk hatte mich beauftragt, für das Eröffnungskonzert des „Prix d'Italie“ in Genua ein neues Werk zu komponieren. Es wurde vereinbart, daß ich drei Tage lang in die große Metallurgiefabrik „Italsider“ in Genua gehen würde, um dort Aufnahmen zu machen: ich wollte mit Arbeitern und Gewerkschaftlern sprechen, d. h. nicht nur unter uns diskutieren, sondern Aufnahmen der Worte und des akustischen Raums der Fabrik machen. Wir sprachen über die Arbeitssituation, die physische Beanspruchung, die ideologischen Konsequenzen, den Klassenkampf der Arbeiter.

*Lück:* Hast du damals den Arbeitern schon gesagt, daß dies ein musikalisches Werk werden sollte?

*Nono:* Ich habe sofort gesagt, daß all dies für eine Komposition bestimmt sein sollte. Einige Arbeiter waren ganz erstaunt, daß ein Musikstück sich mit ihren Problemen befassen würde, denn normalerweise sei Musik abstrakt oder habe mit anderen Dingen zu tun. So konnte ich also vor der eigentlichen Komposition mit den Arbeitern über die Musik und den Inhalt, den ich ihr geben wollte, diskutieren und ihre Ideen dazu hören. Und nachher habe ich ihnen natürlich gesagt, daß das Stück in einem elektronischen Studio komponiert worden sei, und sie waren sehr interessiert, etwas über die Methoden und die Prozesse dieser Komposition zu erfahren. D. h. schon am Anfang stand eine Diskussion über die politische Situation, über kulturelle Probleme, es wurden Ideen und Vorschläge ausgetauscht. Ich nahm also auf: Gespräche, Meinungen, Slogans . . .

*Lück:* Was für Slogans, von politischen Veranstaltungen, von Streiks?

*Nono:* Zum Beispiel, was die Arbeiter über die Fabrik sagten: *Fabbrica dei morti la chiamavano* (Sie wird die Fabrik der Toten genannt); das hatte seinen Grund, denn dort hatte es viele Todesfälle bei der Produktion gegeben. Oder: *Relazioni umane per accelerare i tempi* (Human Relations, um das Arbeitstempo zu beschleunigen) oder *Quanti minuti uomo per morire?* (Wieviele Minuten braucht ein Mensch zum Sterben?), *Fabbrica come Lager* (Die Fabrik ist wie ein KZ), *Su otto ore solo due ne intasca l'operaio* (8 Stunden arbeitet, aber nur zwei verdient der Arbeiter).

*Lück:* Die Frage des Mehrwertes.

*Nono:* Genau. Dazu andere Slogans, Meinungen von Arbeitern und der Fabriklärm, besonders an den Hochöfen, wo ich die Arbeiter während der Arbeit habe sprechen lassen; das ergab dann einen Teil des musikalischen Materials. Den anderen Teil habe

ich dann mit dem jungen Schriftsteller Giuliano Scabia zusammengestellt, wir nahmen Teile aus einem Gewerkschaftsvertrag . . .

*Lück:* War das ein Tarifvertrag?

*Nono:* Es ging um die Beziehung zwischen Lohn und Gefahr am Arbeitsplatz.

*Lück:* Die Frage der Gefahrenzulage.

*Nono:* Ja. Giuliano Scabia hat das bearbeitet und eigene Texte hinzugefügt, entsprechend der damaligen Situation, die anders war als heute: der Kampf der Arbeiter war noch nicht so stark entwickelt wie später 1968–1970 und die Unterdrückung war stärker, genauer gesagt: nicht stärker als heute, aber auf eine andere Weise fühlbar. Nachher im Studio habe ich verschiedene Experimente an der Sprache mit Mikrofon, verschiedenen Räumen, mit Echo vorgenommen.

*Lück:* Hast du die elektronischen Teile selbst bearbeitet oder sind das Bearbeitungen der Geräusche aus der Fabrik?

*Nono:* Prinzipiell gibt es drei Arten von Material: das Originalmaterial aus der Fabrik (Worte und Lärm), das Material der Solostimme und elektronisches Material. Manchmal vermischen sich alle drei zu einer Art Synthese, um eine andere akustische Dimension zu erreichen, wo die genaue Herkunft des Materials nicht mehr wichtig ist.

*Lück:* Wie ist die Anordnung des Materials, das Kompositionsprinzip, die Strukturierung des ganzen Stückes?

*Nono:* Das kann man nach verschiedenen Gesichtspunkten betrachten. Zunächst die harmonische Struktur: ich habe den Lärm der Fabrik benutzt für sehr enge harmonische Beziehungen.

*Lück:* Gibt es eine inhaltliche Entwicklung des Stückes vom Beginn zum Ende hin?

*Nono:* Ja, natürlich, man kann sagen, es gibt vier Episoden, für die differenziertes [43] akustisches Material benutzt wurde. Im ersten Teil habe ich im Studio aufgenommene Chorstimmen benutzt, zusammen mit der Solostimme und den Stimmen der Arbeiter. Der zweite Teil ist nur für Tonband, akustisches Material der Fabrik, elektronisches Material und Stimmen von Arbeitern werden verwendet. Im dritten Teil ist nur die Solostimme mit sich selbst bearbeitet, d. h. die Stimme erklingt lebendig und bearbeitet. Im vierten Teil gibt es wieder die Beziehung zwischen lebendiger Stimme und Material aus der Fabrik und vom Chor, zum Schluß nur die Stimme allein. Und natürlich gibt es in jeder dieser vier Episoden einen besonderen Inhalt, als Text, als Situation. Den ersten Teil könnte man z. B. eine Exposition nennen, denn hier kommen Sätze aus dem Arbeitsvertrag vor, eine Beschreibung der Risiken in der Fabrik. Der zweite Teil führt in das Innere der Fabrik, man hört akustisches Material aus der Fabrik, Slogans der Arbeiter und elektronische Klänge. Der dritte Teil ist bestimmt durch die lebendige Stimme und ihre Bearbeitung auf Tonband, gezeigt werden soll der Einfluß der Arbeit auf das Privatleben, man hat in der Nacht wenig Zeit zum Schlafen, weil der Weg zur Fabrik sehr weit ist . . .

*Lück:* Es gibt viele „Pendler“, wie man bei uns sagt.

*Nono:* Dafür gibt es auch einen Slogan „Giro del letto“, also eine Tour um das Bett, denn mehr Zeit als zum Hinlegen, Schlafen und Aufstehen hat man zu Hause nicht. Die nächste Episode zeigt die Konsequenz der Fabriksituation auf die Stadt, es gibt „scontri“.

*Lück:* Zusammenstöße zwischen Arbeitern und der Polizei.

*Nono:* Und im vierten Teil nach einem Text von Cesare Pavese kommt die Änderung zum Ausdruck, und diese Änderung muß entdeckt, empfunden, gefunden werden, und es ist nur die Stimme, nur der Mensch selbst, der etwas ändert.

*Lück:* Gibt es zwischen der Solostimme und dem akustischen Material auf dem Tonband eine Art dialektisches Verhältnis, d. h. reflektiert der Text der Solostimme über das Klangmaterial des Tonbandes?

*Nono:* Die Stimme nimmt Klänge und Wörter vom Tonband auf und führt sie weiter, gibt aber auch Signale an das Tonband zurück. Es ist ein akustischer Unterschied aber eine Einheit der Komposition. Es gibt auch Momente, wo die Stimme einen Klang, einen Ton oder eine Form hat, die im Gegensatz zu dem Geschehen des Tonbandes steht.

*Lück:* Ist das nur formal oder auch inhaltlich, z. B. eine Kritik der Stimme an den Klängen und Geräuschen des Tonbandes?

*Nono:* In der Exposition hört man vom Tonband den Chor mit Sätzen aus dem Arbeitsvertrag, gleichzeitig benutzt die Solostimme, eine Duplizität, die Information über die objektive Lage und die Kritik daran.

*Lück:* Kann man sagen, daß du von der früheren seriellen Musik das Material, also die Klänge und ihre Kombinationsmöglichkeiten übernommen hast, nicht aber die Verfahrensweise der seriellen Komposition?

*Nono:* Dies war mein zweites elektronisches Stück nach ‚Omaggio a Vedova‘, und ich habe hier die serielle Technik meiner früheren Instrumentalwerke mit anderen kompositorischen Prinzipien weiterentwickelt: ich habe Stück für Stück studiert, die harmonische Struktur, die melodischen Momente, die Beziehungen zwischen Text und Klang, die Beziehung zwischen sprachlichem und elektronischem Material; d. h. es gab keine vorbereitete Organisation, sondern die Komposition ist entstanden durch dieses Material und durch die kompositorischen Prinzipien, die dieses Material verlangt und nötig hat.

\*

*Lück:* Kann man das sagen, daß ein bestimmtes Material eine bestimmte Technik verlangt?

*Nono:* Ich glaube ja. Sowohl in instrumentalen wie auch in elektronischen Stücken, wo das Material immer anders war, mußte ich ein neues Kompositionsprinzip finden.

*Lück:* Hängt das nicht auch mit dem Inhalt und dem Anliegen des Stückes zusammen? Ich meine, es ist nicht nur ein formales Problem, welches Material man verwendet, sondern ein inhaltlich-politisches Problem, Stücke zu schreiben, z. B. über die Fabriksarbeit, über den Schwitzprozeß, über den Befreiungskampf, um die Thematik deiner letzten Kompositionen anzugeben.

*Nono:* Ja, natürlich. *Nie war ein nur formales Prinzip für mich das entscheidende Moment, sondern die Provokation, musikalisch, textlich, menschlich; prinzipiell kann man sagen: aus der ersten Idee ergibt sich die Notwendigkeit für ein bestimmtes musikalisches Material. Der Inhalt entscheidet über das Material, dann aber gibt es verschiedene Momente der Bearbeitung, des Experimentes, des kompositorischen*

Prozesses, technische und akustische Probleme müssen genau geprüft und analysiert werden. Nachher muß es dann wieder zur Synthese mit der Idee kommen, das ist die letzte Stufe der Arbeit.

*Lück:* Als ‚La fabbrica illuminata‘ fertig komponiert war, wo fand die Uraufführung statt?

*Nono:* Sie sollte in Genua sein, aber der italienische Rundfunk forderte mich auf, die Texte zu ändern, denn diese seien eine Art Beleidigung der Regierung; ich habe natürlich abgelehnt, und so verbot der Rundfunk die Uraufführung in Genua. Sie wurde dann nachgeholt bei der Biennale von Venedig 1964. . .

*Lück:* Im Rahmen eines normalen Musikfestivals, nicht wahr?

*Nono:* Ja.

*Lück:* Später ist das Stück doch auch den Arbeitern in Genua vorgeführt worden, die du interviewt hattest?

*Nono:* Nicht nur das, schon zur Uraufführung in Venedig kam eine Delegation von „Italsider“, zu meiner großen Überraschung.

*Lück:* Eine Delegation der ganzen Belegschaft oder der gewerkschaftlich bzw. in der Partei organisierten Arbeiter?

*Nono:* Nein, eine Delegation der Arbeiter, mit denen ich gesprochen hatte; sie hatten sich spontan entschlossen. Schon am Nachmittag fragten sie mich nach Einzelheiten und kamen dann auch abends zur Aufführung. Nachher haben wir bis spät in die Nacht diskutiert, es waren die Arbeiter da, auch Studenten, dazu die Kulturbeauftragte unserer Partei, Rossana Rossanda, und als Gast auch Jean Paul Sartre. Die Arbeiter luden dann mich und Pestalozza, den Musikkritiker von *Rinascita*, nach Genua in den Arbeiterkulturkreis ein.

*Lück:* Was ist das für ein Arbeiterkulturkreis?

*Nono:* Es gibt in Italien viele derartige Kreise, die auch keine reinen Kulturkreise sind, die Arbeiter treffen sich dort abends oder auch vormittags zur Diskussion oder Organisation.

*Lück:* Von wem geht das aus?

*Nono:* Sie sind organisiert von der Partei, von den Gewerkschaften, auch von einer zentralen Institution speziell für diese Kulturkreise, aber die Aktivität geht doch meist von der Arbeiterklasse selber aus.

*Lück:* Wie groß ist die Beteiligung der Arbeiter eines solchen Betriebes am Kulturkreis und seinen Veranstaltungen?

*Nono:* Als Pestalozza und ich das erste Mal da waren, kamen etwa 100. Also nicht nur die Delegation, sondern viele andere, die an dem Problem interessiert waren. Zuerst sollte ich Informationen geben über den kompositorischen Prozeß, das Werk und die Uraufführung. Dann hörten wir das Stück an und die Debatte begann; die Arbeiter stellten Fragen über die Beziehung zwischen den Wörtern und Sätzen, die ich aufgenommen hatte, und dem Fabriklärm und den elektronischen Klängen, bis wir zu allgemeinen Fragen nach der Funktion von Musik und Kultur in der politischen Situation kamen. Im Gegensatz zu anderen Diskussionen über Musik habe ich festgestellt, daß die Arbeiter zuerst informiert sein, das Phänomen kennenlernen wollten vor einer Diskussion darüber. Erst am Schluß äußerten sie auch Kritik und baten

mich [44] dann aber, noch einmal zu kommen, um noch tiefer in das Problem einzudringen. Beim zweiten Mal habe ich am Anfang alles erklärt, angefangen von der Aufnahme bis zu den Experimenten im Studio, bis zur ideologischen Bedeutung des Ganzen. Diese Erklärung zu geben war für mich eine ganz neue Erfahrung, denn ich mußte das anders machen als in einem Kreis von Musikfachleuten, hier war ein besonderes Publikum, die Arbeiterklasse, mit einem ganz anderen Standpunkt.

*Lück:* Haben die Arbeiter dich auch bei deiner Erklärung unterbrochen, wenn sie etwas nicht verstanden hatten?

*Nono:* Natürlich, und es war eine unglaubliche Lehre für mich, meine erste Erfahrung mit dem Problem didaktisch vorzugehen, ich meine nicht in einem akademischen autoritären Sinn wie bei den Darmstädter Ferienkursen, wo ein Komponist etwas erläutert und es wird sofort aufgenommen – aber hier waren Unterbrechungen, waren Zweifel, Sachen, die nicht klar waren, und ich begann zu verstehen, daß man ganz anders analysieren und formulieren muß, je nachdem, mit welchem Publikum man kommunizieren will.

*Lück:* Und wie haben sich die Arbeiter zu dem Stück selbst geäußert, zu dieser Musik, die doch wahrscheinlich ziemlich neu für sie war?

*Nono:* Überraschend für mich war: es wurde niemals darüber diskutiert, ob dies überhaupt Musik sei oder nicht, ob es eine Art von Komposition sei oder einfach Lärm, eine Frage, die man oft in anderen, bürgerlichen Kreisen hört. *Also die Arbeiter hatten keinen Zweifel daran, daß dies ein Kunstphänomen war, ein Versuch, der Musik neue Probleme zu stellen, technisch und ideologisch. Bei der Diskussion und der Kritik ging es aber nie um rein ästhetische Kategorien, sondern um die Funktion dieser Musik im Leben und Kampf der Arbeiter.* Bei dieser wie auch bei anderen derartigen Diskussionen, später auch in Lateinamerika, kam ein Moment heraus, das für mich eine sehr konstruktive Kritik war, man sagte: gut, *du wolltest unsere Arbeitsbedingungen wiedergeben, aber was du gemacht hast, ist nicht so stark wie unsere Arbeitssituation, der Ort, wo wir arbeiten, ist viel härter, als was du komponiert hast.*

*Lück:* Sollte das heißen, deine Musik sei nicht deutlich genug, nicht radikal genug, noch zu sehr Kunstwerk?

*Nono:* Das auch, möglicherweise, aber der Hauptpunkt war: das Resultat ist nicht so, daß es einen Vergleich mit der Realität, die dargestellt werden sollte, aushielte, und das empfand ich als konstruktive Kritik.

*Lück:* Haben die Arbeiter irgendetwas gesagt, wie du das anders oder besser machen könntest, so daß die Reflexion über ihr Dasein in der Fabrik deutlicher herauskommt?

*Nono:* Ich finde, die Demonstration der kritischen Kapazität lag darin, daß keiner mir gesagt hat, hier oder da hätte ich es anders machen sollen, was in einer Diskussion mit Intellektuellen oder Bürgern so oft vorkommt. Die bürgerlichen Kritiker beanspruchen erklären zu können, was schlecht sei und auf welche Weise man es anders machen solle. Die Arbeiter haben das nie gemacht, sie haben auf technische und ideologische Probleme hingewiesen, und dabei kam heraus, daß meine Beziehung zum Leben in der Fabrik noch nicht so tief war, um es widerzuspiegeln und ange-

messen zu realisieren.

*Lück:* Die Arbeiter haben also dein Stück oder Teile daraus kritisiert, aber sie haben es dir überlassen, wie du beim nächsten Stück verfährt.

*Nono:* Natürlich. Und das finde ich auch sehr konstruktiv. Interessant war auch ein anderes Argument – man sollte mal analysieren, warum das so ist –, *andere Arbeiter sagten, durch meine Musik sei ihnen die Akustik, der Lärm in dem Raum, in dem sie arbeiten müssen, erst deutlich geworden, sie seien so sehr „Roboter“ geworden, daß sie gar nicht mehr merkten, unter welchen Bedingungen sie arbeiten müßten.*

*Lück:* D. h. erst wenn wir diesen Lärm in der Musik wiederfinden, wo wir genau hin hören, dann merken wir, wie stark dieser Lärm ist.

*Nono:* Ja, und das wirft auch ein Licht auf ein anderes Problem: Arbeiter, die lange in solch einer Fabrik arbeiten, erleiden als Konsequenz des Lärms eine Minderung ihrer Hörkapazität und mittelbar dadurch auch der Kapazität zu verstehen, in welcher Lage man arbeitet. Damit hätte die Musik auch die Funktion, diese Kapazität wiederzuerwecken.

*Lück:* Die Möglichkeit, wieder neu hören zu können.

*Nono:* Ja.

\*

*Lück:* Später bist du mit diesem Stück auch in anderen Betrieben, in anderen Arbeiterkulturklubs gewesen, in anderen Städten; wer hat das organisiert, wie kamen die Kontakte zustande?

*Nono:* Die Kontakte gingen immer direkt von den Arbeiterkreisen aus; natürlich hatte auch *L'Unità*, unsere Zeitung, darüber geschrieben, in anderen Städten las man das und schrieb an mich. Im Unterschied dazu habe ich 1970 eine Reise durch die Toskana gemacht mit 25 Abenden. In dieser Region, deren Hauptstadt Florenz ist, sind fast 90 Prozent der Gemeinden in den Händen der Kommunisten. Dort habe ich eine Tournee gemacht, mit Debatten . . .

*Lück:* Wo bist du überall gewesen und was für ein Publikum hast du gehabt?

*Nono:* 25 Abende fanden in Gemeinden von 2000 bis 40000 Einwohnern statt, also das Publikum war an jedem Abend anders, in Städten wie Castel Fiorentino oder San Giovanni Valdarno kamen fast nur Arbeiter, in manchen Dörfern nur die alten Bauern, die dageblieben waren, die Jungen waren in die Städte abgewandert; dann war ich in Dörfern, wo noch Bergwerke waren, also es war jeden Abend eine andere Situation, und ich habe mich immer vorher informiert über die soziale und ökonomische Situation. Dadurch wollte ich schon vorher eine gewisse Beziehung zum Publikum haben.

*Lück:* Hast du auch die Stücke danach ausgewählt, wo sie thematisch am besten hinpasse würden?

*Nono:* An sich ja, aber trotzdem ist das nicht so gut gelungen, denn die Stücke präterminieren eine Diskussion; wahrscheinlich hätte ich erst mit den Leuten diskutieren und dann die Stücke auswählen sollen, oder wir hätten sie zusammen auswählen sollen. Aber in jedem Fall versuchte ich mit der Einführung eine Beziehung zur lokalen Situation herzustellen.



*Lück:* Und wie ist die Musik „angekommen“?

*Nono:* Da muß ich weiter ausholen, um den Gang der Diskussion an manchen Orten wiederum am Beispiel der ‚Fabbrica illuminata‘ aufzuzeigen. Die ‚Fabbrica‘ komponierte ich 1964, die Tournee aber war 1970, und in den sechs Jahren ist bei uns viel passiert: die bei uns sehr starke Studentenbewegung, der Kampf der Arbeiterklasse in den Jahren 1968–1970, das war bei uns die stärkste Streikbewegung in diesem Jahrhundert, die Arbeiter wurden radikalisiert und politisiert, weg von einer rein ökonomischen Perspektive zur politischen Perspektive, d. h. zur Frage der Macht, die man erobert in der Fabrik. Doch hat man auch verstanden, daß es die Unterdrückung durch das Kapital nicht nur in der Fabrik gibt, sondern in allen Lebensbereichen. So mußte auch die ‚Fabbrica‘ jetzt ganz anders wirken, und einige Arbeiter und Jugendliche kritisierten mich, sie meinten, die durch die ‚Fabbrica‘ dargestellte Situation sei 1970 nicht mehr gegeben. Das habe ich natürlich zugegeben, d. h. durch die Änderung der Situation konnte die ‚Fabbrica‘ nur eine gewisse historische Funktion haben. Ich sagte auch, daß ein neues Stück auch neue Texte, ein neues Material, neue ideologische Momente berücksichtigen müsse und werde. Auch hier fand ich wieder diese kritische Kapazität, nicht in intellektuellen und rein [45] ästhetischen Kategorien zu denken, sondern direkt nach der Funktion zu fragen: was hat das mit uns heute zu tun, was sagt uns diese Musik, wie dient sie unserer Sache. Aber bei aller Kritik haben sie auch anerkannt, daß dieses Stück ein Anfang war, der Anfang meiner musikalischen Entwicklung in ihrer direkten Beziehung zum Kampf der Arbeiterklasse.

*Lück:* Wie ist es bei diesen Vorführungen in kleinen Städten und Dörfern, sind die Leute, die kommen, schon mal grundsätzlich bereit, sich solche Musik anzuhören und vermittels dieser Musik Informationen über die gesellschaftliche Situation aufzunehmen, oder gibt es auch Leute, die sagen: nein, damit können wir überhaupt nichts anfangen?

*Nono:* Das erste Moment ist größtenteils ein Schockmoment, ein akustischer Schock, der aber positiv ist, denn er macht klar: es gibt nicht nur die traditionelle Musik von Rundfunk, Schallplatte und Fernsehen, nicht nur „Festival di San Remo“ oder „Canzonissima“ oder solche Banalitäten, sondern hier ist eine Musik, die hineinwill in die sozialen Probleme. Nachher kommt ein Moment von Reflexion und Erkenntnis, die Frage: was können wir durch diese Musik erkennen.

*Lück:* Kann man sagen, daß die Resonanz beim Publikum doch überwiegend positiv war, daß man also deine Bemühungen um diese Thematik zunächst einmal akzeptiert hat?

*Nono:* Ich würde sagen, ja, denn auch die Kritik war konstruktiv, Kritik im technischen und ideologischen Sinne. Von seiten der Arbeiter war eigentlich nicht die Ablehnung der Art „Das interessiert uns überhaupt nicht“, wohl aber und immer wieder von Leuten der Bourgeoisie. Z. B. in Piombino: auch dort ist eine große Fabrik von „Italsider“ mit 6000 Beschäftigten, und in dem Konzert waren Arbeiter und Leute von der Direktion, und es entspann sich sehr bald eine Diskussion im Publikum – eine Polemik zwischen den Arbeitern und denen von der Direktion über die ‚Fabbrica‘, über die Verständlichkeit, die Funktion dieser Musik, über die Arbeit in der Fabrik . . .

*Lück:* Was sehr für die Deutlichkeit dieser Musik und ihre praktische Funktion spricht.  
*Nono:* Natürlich, aber die ‚Fabbrica‘ ist trotzdem kein Modell, nur ein begrenzter Versuch, eine Erfahrung, das habe ich immer gesagt, und doch gab es an mehreren Orten Gruppen von Studenten, die sehr aggressiv gegen mich waren, sie sagten, dies sei nur eine intellektuelle Musik, die nichts mit der Arbeiterklasse zu tun habe.

\*

*Lück:* Vielleicht kann man hier ein Argument zitieren, das auch bei uns oft zu hören ist: nun gut, Luigi Nono macht Aufnahmen in Fabriken, bei Demonstrationen, er benutzt konkretes Material, aber was dabei herauskommt, ist doch letzten Endes ein Kunstwerk, ist etwas Ästhetisches, sicher auch schön, aber es hat doch nie die Wirksamkeit einer direkten politischen Aktion.

*Nono:* Das ist sicher ein Problem, und es ist mir auch bewußt. Ich glaube, man sollte darüber auch diskutieren, denn es ist notwendig, unter uns zu einer Klärung zu kommen. Es gibt in meiner Musik ästhetische und politische Momente. Nach meiner Erfahrung wird diese Problematik aber viel mehr von Studenten angesprochen. Die Arbeiter sagen: Unser Leben ist viel härter, als das, was du komponiert hast. Man könnte sagen: das ist die gleiche Kritik – aber anders formuliert, von anderen Standpunkten ausgehend. Das ästhetische Moment wird da betont, wo aufgrund der Erziehung die ästhetischen Kategorien lebendig sind, die humanistischen Traditionen, die jeder von uns in sich hat; auch ich komme aus dem Bürgertum, aber jeder von uns versucht und sollte versuchen, sich weiterzuentwickeln, das Anerzogene zu transformieren. *Wenn man also sagt, in meiner Musik gebe es Widersprüche, so stimmt das. Aber das sind Widersprüche, die auch in unserem Leben, in unserem Kampf, in der Realität vorhanden sind. Auch nach der Revolution wird es Widersprüche geben.*

*Lück:* Wenn man aber davon ausgeht, daß, wie du es einmal gesagt hast, die ästhetischen Kategorien der bürgerlichen Kunstauffassung bei dir nicht mehr gelten sollen, sondern daß es mehr auf die Funktion deiner Musik und ihren Informationswert im politischen Zusammenhang ankommt – gerade dann wäre natürlich die Frage zu stellen: Wird die Problematik hier nicht eher ästhetisiert, als daß durch das künstlerische Ergebnis der Zuhörer politisiert würde, andersherum: wird die Ausbeutung, wird der Fabrikalltag, werden die Klassenwidersprüche nicht deutlicher durch Gespräche, Zeitungen, Agitation, Parteiarbeit als durch ein Kunstwerk, egal wie man jetzt Kunst definiert?

*Nono:* Zweifellos haben ein Streik, eine Demonstration, ein politisch-agitatorisches Gespräch eine unmittelbare Wirkung. Eine ökonomische Analyse ist wiederum etwas anderes als ein Streik. Eine politische Rede ist etwas anderes als ein Kampf mit der Polizei – hier muß man also die Autonomie der verschiedenen Momente des Kampfes diskutieren, wobei klar ist, daß die verschiedenen Momente zusammen eingesetzt werden müssen. Natürlich gibt es in der musikalischen Sprache ererbte Traditionen, die wir, oder wenigstens ich, noch nicht überholt haben. Da mir diese Widersprüche bewußt sind, suche ich die direkte Beziehung zu Arbeitern, zu ihrer Kritik, von ihnen bekomme ich Hilfe, die ich von einem normalen Publikum, von



den Sätzen normaler Kritiker nicht bekomme. Ich halte es für sehr schematisch und dogmatisch zu sagen, man solle keine Kunst mehr, sondern die Revolution machen. Ich finde, das ist sehr kindisch, denn Revolution und Kunst sind eng verbunden, und für mich als Kommunisten aus Italien ist hier die Lehre von Antonio Gramsci wichtig: er sprach immer von der *Hegemonie der Idee des Klassenkampfes in der Kultur* und daß die Mittel des Theaters, der Literatur, der Kunst mit dem Kampf der Arbeiterklasse verbunden sein müßten, das ist klar und deutlich. Die Probleme fangen natürlich bei der Realisierung an . . .

*Lück*: Vielleicht kann man sagen, daß durch die künstlerisch-ästhetische Strukturierung bestimmter Sachverhalte durchaus eine Verdeutlichung erreicht werden kann, etwa durch Montagetechnik. Das ist eine besondere Form der Aussage, die ein Zeitungstext z. B. nicht hat . . .

*Nono*: Ja, ich würde sagen . . .

*Lück*: . . . eine gewisse Überhöhung, Symbolisierung . . .

*Nono*: Ja, es ist möglich, durch diese Mittel, man muß sehen, ob man es schafft, ob man die Vertiefung einer Situation erreicht. Z. B. in meinem Stück ‚Y entonces comprendió‘ („Und dann hat er verstanden“) benutzte ich am Schluß eine Originalrede von Fidel Castro, die Verlesung des letzten Briefes von Che Guevara, bevor dieser nach Bolivien ging; aber ich benutzte dies nicht als Zitat, sondern es ist eine Simultanität, ein Übereinander von acht Stimmen, ich habe die Stimme achtmal übereinander kopiert, mit besonderen Studien an bestimmten Sätzen, so wurde daraus etwas ganz anderes als die normale Sukzession einer Rede.

*Lück*: Es hat Signalfunktion.

*Nono*: Ja, ein Signal, ein Symbol im Sinne einer Synthese; es wird nicht Wort für Wort gehört wie bei einer Rede, einem Meeting, einer Demonstration, sondern durch die technischen Möglichkeiten von heute wird dieses Signal auf andere Weise prägnant gemacht, in einem anderen Raum, einer anderen Akustik, wo unser Ohr nicht mehr nur auf naturalistische Weise hört.

*Lück*: Wie ist deine Zusammenarbeit mit der KPI auf kulturellem bzw. kulturpolitischem [46] Gebiet, also im Sinne des Klassenkampfes im Kulturbereich? Hilft dir die Partei bei der Arbeit, organisiert sie Veranstaltungen, oder arbeitest du relativ unabhängig von ihr?

*Nono*: Ich glaube, eine Qualität unserer Partei liegt darin, daß jeder selbst verantwortlich ist. Jeder muß Initiativen ergreifen, Vorschläge machen, es gibt nicht für alles ein Modell, eine Präorganisation, was dann nur benutzt zu werden braucht. Z. B. der Anstoß zu den verschiedenen Veranstaltungen mit Stücken von mir geht zum Teil direkt von den Arbeitern, von den Fabriken aus, manchmal auch von mir, indem ich das provoziere, und aus den Erfahrungen zeigt sich dann, ob es notwendig ist, neue Formen der Organisation dafür zu finden, wir diskutieren das, um unsere Praxis immer weiter zu entwickeln. Ich finde, es ist nicht nötig, nicht wichtig zu sagen: das organisiert die Partei, die und die Organisationen gibt es, wo ich das und das machen kann; das wäre sehr schematisch und bürokratisch, es kommt wirklich auf die Aktivierung jedes einzelnen an, je nach Situation versuchen wir neue Beziehungen, neue Organisationen, neue Möglichkeiten zu finden.

*Lück:* Hat es in der KPI Diskussionen über deine Musik, deine künstlerischen Ausdrucksformen gegeben, ich meine auf dem Hintergrund früherer Polemiken gegen den sogenannten „Formalismus“ und die „bürgerliche Dekadenz“?

*Nono:* Als ich 1952 in die Partei eintrat, war ich noch am Anfang meiner musikalischen Aktivität, damals folgte ich noch dem Zwölftonsystem. 1952 propagierte man bei uns offiziell in der Partei den „Sozialistischen Realismus“ als ästhetisches Prinzip und war scharf gegen das Zwölftonsystem. Als ich in die Partei hineinwollte, habe ich natürlich mit den Genossen von der venezianischen Parteileitung diskutiert, habe meinen Eintritt motiviert und gesagt, ich komponiere so und so, ich meine, daß das richtig ist, aber ich weiß, daß es eine offizielle Meinung dagegen gibt. Die Antwort war so: Wenn du meinst, daß das für dich wichtig ist, mußt du deinen Kampf auf diese Weise weiter entwickeln. D. h. es gab keine Pressure, nun etwa ganz anders zu komponieren, und ich glaube, das ist eine Qualität und eine Praxis, die bei uns immer oder fast immer lebendig war. Natürlich hat es immer wieder Diskussionen mit den Genossen gegeben, in Rom, in Venedig, im „Istituto Gramsci“ . . . Wenn ich in Rom ein Konzert habe, kommen immer die Genossen von der Parteiführung, nicht nur die Kulturpolitiker der Partei. Wir sind vollkommen in accord darin, daß es ein großer Fehler wäre zu sagen, die musikalische Linie der Partei sei X, Y oder Z. Es gibt eine reelle Diskussion, die bei aller starker Polemik immer weiter geht, entscheidend ist die konkrete Basis der Beziehung zur Arbeiterklasse, nicht eine aprioristische ästhetische Position. Es gibt also keine Schwierigkeit, aber auch keine offizielle Unterstützung, und das finde ich auch ganz richtig, denn in einem Kollektiv soll jeder seine Individualität entwickeln können, eine Individualität innerhalb der Kollektivität.

\*

*Lück:* Aufführungen deiner Werke in den sozialistischen Ländern, z. B. in der DDR oder der Sowjetunion, kommen aber doch relativ selten vor. Vor Jahren wurde in Leipzig dein ‚Epitaph für Federico García Lorca‘ gespielt, und im November 1970 warst du in der Hauptstadt der DDR, um deinen ‚Contrappunto dialettico alla mente‘ vorzuführen; das aber wurde dort, wie ich von einem jungen DDR-Komponisten erfuhr, als Seltenheit gewertet. Wie kommt es, daß die Stücke des überzeugten Kommunisten Luigi Nono dort so selten gespielt werden?

*Nono:* Der Grund liegt in einer Konzeption von Kultur und damit auch von Musik, die dort noch offiziell lebendig ist. Es geht um die theoretischen Formulierungen des Sozialistischen Realismus, besonders die von Ždanov in der Sowjetunion, die zwar für die Theorie in verschiedener Hinsicht wichtig waren, in der Praxis aber nicht richtig realisiert wurden.

*Lück:* *Das Vorbild für den Sozialistischen Realismus war wohl mehr der Realismus des 19. Jahrhunderts.*

*Nono:* Ja.

*Lück:* Man dachte an ein Abbild der Wirklichkeit, aber nicht so sehr an die Probleme, auf welche spezifische Weise ein Kunstwerk die Wirklichkeit abzubilden in der Lage ist.

*Nono*: Ich glaube ja. Es geht um die Formulierungen des berühmten Schriftstellerkongresses in Moskau und Gorkis Begründung des *Sozialistischen Realismus*, die allmählich, das sage ich ganz offen, in eine bürokratische Praxis übersetzt wurde. Z. B. sagt man über mich, als Kommunist sei ich ja ganz in Ordnung, aber was ich mache sei richtig vielleicht nur für die italienische Situation, für den Kampf bei uns, nicht aber für die Lage in den sozialistischen Ländern. Für mich ist das allerdings keine marxistische Analyse. Ich glaube, man sucht nach einem Grund, meine Musik nicht aufzuführen. Um so erstaunlicher ist es, daß in genau diesen Ländern die Musik von Boulez, Stockhausen, Cage oder Berio viel mehr als meine aufgeführt wird, in einigen sogar Werke von Werner Egk und Carl Orff, und wenn man sagt, daß meine Musik vielleicht gut ist für Italien, nicht aber für die sozialistischen Länder, so kann ich überhaupt nicht verstehen, welche Erklärung man für die Aufführung der Werke von Werner Egk und Carl Orff geben könnte, die mit der marxistischen Weltanschauung und dem Kommunismus wirklich nichts zu tun haben, ja sogar ganz dagegen sind.

*Lück*: Welches sind denn die konkreten Vorbehalte gegen dich?

*Nono*: Kritisiert wird das musikalische Material, die Kompositionstechnik, der ästhetische Standpunkt, manchmal auch mein politischer Standpunkt . . .

*Lück*: Inwiefern?

*Nono*: Nun, man sagt, ich sei zu extremistisch.

*Lück*: Ein Linksabweichler?

*Nono*: Das muß man die Leute fragen, die gegen mich argumentieren.

*Lück*: Viele deiner Werke basieren auf italienischen oder spanischen bzw. lateinamerikanischen Texten. Ergeben sich daraus nicht Schwierigkeiten bei der Aufführung außerhalb der betreffenden Länder, z. B. im deutschsprachigen oder angelsächsischen Bereich?

*Nono*: Ja, das ist möglich, aber generell ist das ein musikalisches Problem. Man führt Verdi in deutscher Sprache auf, auch Debussy's Oper ‚Pelléas et Mélisande‘, in Prag hörte ich Beethovens ‚Neunte‘ gesungen in tschechischer Sprache, [die] ich Wort für Wort kenne, aber es war für mich vollkommen unverständlich. Ich glaube, aus dem Unterschied der Sprache ergibt sich kein Problem der Verständlichkeit der Musik. Aber es gibt darüber heute verschiedene Meinungen.

*Lück*: Im Gegensatz zu Italien fängt bei uns die Politisierung erst an. Was die Beziehung der Arbeiterklasse zur Musik betrifft, so gehen sie vielleicht mal in ein von den Gewerkschaften organisiertes Sonntagskonzert, aber ansonsten herrscht weitgehend die „U-Musik“. Gerade hier wäre es wichtig, daß der Text auch verständlich ist.

*Nono*: Ich stimme dir zu, daß in der speziellen Situation der BRD der Text eines solchen Stückes auf deutsch sein und auf die Probleme der Arbeiterklasse Bezug nehmen sollte. *Das aber hätte doch eine Verpflichtung für deutsche Komponisten zu sein . . .*

[1972]