



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Prometeo

Die Wanderung als konstitutives Werksprinzip

Verfasser

Johannes Pobitzer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit mit dem Titel: „Prometeo“ selbstständig verfasst habe. Alle Stellen der Arbeit, die anderen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommen sind, sind unter Angabe der Quelle vermerkt. Die Arbeit wurde noch keiner Prüfungsbehörde in gleicher oder ähnlicher Form vorgelegt.

Wien, 2012

Johannes Pobitzer

## **Vorwort**

Ich möchte mich herzlich bei Prof. Dr. Manfred Angerer bedanken.

Für die sofortige und freundliche Hilfe möchte ich mich ebenfalls bei Hr. Prof. Dr. Michele Calella bedanken.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Familie Danke sagen und all meinen Freunden, die mir eine wunderschöne Zeit ermöglichen.

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	6
Einführung.....	10
1. Zeit ohne Kronos.....	10
a) Der Tod der Zeit.....	13
b) Chronos apokalypseos – Zeit der Apokalypse.....	14
c) Zusammenfassung.....	15
2. Das Fragment als Formstück in Nonos Kompositionen.....	16
a) Definition.....	16
b) Das konstruktive Element.....	18
I. Teil.....	21
1. Prometeo – Formaler Aufbau.....	21
2. Aufführungsraum.....	23
3. Räume.....	25
a) Tempel.....	25
b) Synagoge.....	26
c) Schifffahrt.....	27
d) Wanderung.....	28
e) Meer.....	28
f) Wüste.....	29
4. Literarische Quellen.....	30
a) Hesiod: „Theogonie“, „Werke und Tage“.....	31
b) Aischylos: „Prometheus in Fesseln“.....	33
c) Pindar: „VI Nemeische Ode“.....	34
d) Herodot: „Historien“.....	35
e) Euripides: „Alkestis“.....	37
f) Johann Wolfgang von Goethe: „Prometheus“, „Rede zur Eröffnung des Silberbergwerks zu Ilmenau“.....	37
g) Friedrich Hölderlin: „Hyperion“.....	39
h) Friedrich Hölderlin: „Achill“.....	40
i) Massimo Cacciari: „Der Meister des Spiels“.....	40
5. Die kompositorische Umsetzung von Hölderlin.....	42
a) Erste Schicht.....	43
b) Zweite Schicht.....	45
c) Dritte Schicht.....	47
6. Der neue Prometheus.....	49

II. Teil.....	53
1. Einleitung.....	53
2. Das jüdische Denken.....	55
3. Franz Rosenzweig – Philosophie der Offenbarung.....	58
a) Einführung.....	58
b) „Der Stern der Erlösung“.....	58
I. Das Sein zerbricht.....	60
II. Das Nichts.....	62
III. Die Gestalten des Elementaren.....	63
Der mythische Gott.....	63
Die plastische Welt.....	64
Der tragische Mensch.....	65
IV. Schöpfung – Vom Elementaren zur Existenz.....	66
V. Offenbarung.....	68
VI. Erlösung.....	71
c) Zusammenfassung.....	74
4. Edmond Jabes: „Das Buch der Fragen“.....	75
a) Einleitung.....	75
b) „Das Buch der Fragen“.....	76
5. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“.....	83
a) Einführung.....	83
b) Thesen.....	85
I. These I.....	85
II. These IX.....	86
III. These X.....	87
c) Bruch und Kontinuität.....	89
6. Emmanuel Levinas – Im Anspruch des Anderen.....	93
a) Einleitung.....	93
b) Il y a ( Es gibt).....	94
c) Hypostase.....	95
d) Der Andere.....	96
e) Fremderfahrung.....	99
f) Subjektivität.....	102
g) Zusammenfassung.....	104
Zusammenfassung.....	105
Literaturverzeichnis.....	107
Anhang.....	112
Abstract.....	127
Lebenslauf.....	128

## Einleitung

In meiner Diplomarbeit wende ich mich „*Prometeo*“ zu, einem Musiktheater des italienischen Komponisten Luigi Nono. Luigi Nono (geb. am 29. Januar 1924 in Venedig, gest. am 8. Mai 1990 in Venedig) war ein Komponist der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. „*Prometeo*“ entstand in der Zeit zwischen 1978 und 1985. Dieses Werk wurde in seiner ersten Fassung 1984 in Venedig uraufgeführt und im darauffolgenden Jahr in Mailand präsentiert. Wird Nonos Arbeit in Schaffensperioden unterteilt, gehört dieses Werk in seine Letzte und bildet in jener das kompositorische Zentrum.<sup>1</sup> In dieser Zeit galt dem musikalischen Material, dem Klang, sowie der Wahrnehmung, das Hauptaugenmerk seiner Arbeit. Im Zuge dieser Gewichtung entstanden markante Veränderungen in seinem musikalischen Duktus und die bisherige Arbeit stellte er grundlegend in Frage.<sup>2</sup>

Sein Werk „*Prometeo*“ bezeichnet Nono im Untertitel als „*tragedia dell' ascolto*“, als „*Tragödie des Hörens*“<sup>3</sup>. Hier verweist Nono bereits auf die Besonderheit dieses Stückes, denn analysiert man die Bedeutung dieser Bezeichnung, erscheint die Absicht Nonos klar und kann als die Abwendung vom Visuellen verstanden werden. Die bühnenmusikalische Tradition scheint für Nono nicht mehr bedeutend zu sein. Die Hörerfahrung, das Hören selbst, tritt in den Vordergrund, es erscheint ein Hör-Theater. Alles Visuelle wird negiert. Sichtbare Elemente, wie das Bühnenbild, die Szene und das Kostüm fehlen. Die Hörerfahrung wird zum primären narrativen Element. Szene und Bilder werden mit Raumklängen gemalt, die ihrerseits aus gedehnten Spannungsverläufen, sehr langsamen Tempi, kaum wahrnehmbaren Tönen ( z. B. im siebenfachen pianissimo), langen Pausenfermaten oder sich im Raum verlierenden Klängen bestehen. In ihrem Erscheinen zeigt sich uns eine Musik, die jeglichem Klang entsagt und zugleich, wie süchtig nach Klängen sucht.<sup>4</sup>

Dieses Theater spiegelt nicht bloß eine Veränderung der musikdramatischen Idee Nonos wieder, vielmehr bezeugt „*Prometeo*“ „einen grundsätzlichen Neuansatz, der weit über

<sup>1</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie, Steiner, Stuttgart 1997, 9.

<sup>2</sup> Ebd., 9ff.

<sup>3</sup> Jürg Stenzl, Luigi Nono, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1998, 109.

<sup>4</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 9f.

die Musik hinausreichen sollte<sup>5</sup>. In seinem „*Prometeo*“ verfolgt Nono in vielschichtiger Weise vor allem zwei Intentionen: Durch die Figur des Prometheus, die im Laufe der Zeit durch verschiedenste Erzählungen gedeutet wurde und in mannigfacher Weise im „*Prometeo*“ erscheint, wird die menschliche Kultur und ihre Geschichte reflektiert.<sup>6</sup> Dabei wurde im Zuge der Arbeit am „*Prometeo*“, die jüdische Tradition zunehmend interessanter. Besonders die Frage nach einer Perspektive für das menschliche Geschlecht konnte durch die festgefahrene Situation zwischen Zeus und Prometheus im griechischen Mythos nicht zufriedenstellend beantwortet werden und so erweiterte der Librettist Massimo Cacciari die textuelle Landschaft durch den Einbezug jüdischer Elemente. Die, der jüdischen Tradition zugrundeliegende Vorstellung, die das „Suchen, Prüfen, Experimentieren und Fragen zum sinn- und hoffnungsvollen Hauptinhalt des menschlichen Daseins macht“<sup>7</sup>, dehnt die Möglichkeiten von Nono und Cacciari dahingehend aus, dass die menschliche Existenz durch diese Vorstellung ein Potential erfährt, das ihr völlig neue Wege eröffnet.<sup>8</sup> Diese Vorstellung erweitert Cacciari derart, als dass er eine Lebensführung fordert, in der, mit „der Pluralität der Zeichen, der Räume, mit Vielheiten“<sup>9</sup> und mit „Unterschieden“<sup>10</sup> umgegangen wird. In Nono personifiziert sich diese Vorstellung. Nono wurde zum permanent Suchenden und Fragenden – er wurde selbst zum Wanderer. In ihm manifestierte sich ein Denken, das jegliche Dichotomie in Ja und Nein ablehnte und dem Möglichen Raum schaffte. Nicht das Erreichen eines fokussierten Zieles war nun seine Hauptintention, sondern das weglose Gehen selbst: Gehen ohne Ziel, wurde zum Ziel.<sup>11</sup> Hier schlägt er die Brücke zur zweiten Intention, die im „*Prometeo*“ bearbeitet wurde und als Folge dieser Orientierung verstanden werden kann: sie besteht in der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von akustischer Wahrnehmung.<sup>12</sup> Dieser Prozess erscheint am Ende als Klanglandschaft von Hörwegen, die dem Hörer in schier undurchsichtiger Weise begegnen. Der Hörer selbst, wird immer wieder gezwungen Wege zu suchen, die dann wiederum abbrechen, um anderswo wie aus dem Nichts erscheinen zu können. „*Prometeo*“ schildert keine Geschichte nach chronologischem Verlauf, immer wieder erscheinen Überlagerungen, Montagen und Fragmente in unterschiedlichster Zuordnung, dabei wird der Text in griechischer,

---

<sup>5</sup> Jürg Stenzl, Luigi Nono, Hamburg 1998, 110.

<sup>6</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 25.

<sup>7</sup> Ebd., 23.

<sup>8</sup> Vgl., Ebd., 22f.

<sup>9</sup> Jürg Stenzl, Luigi Nono, Hamburg 1998, 110.

<sup>10</sup> Ebd., 110.

<sup>11</sup> Vgl., Ebd., 110.

<sup>12</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 10.

italienischer und deutscher Sprache nur stückhaft zum Erklingen gebracht und in die Musik versenkt.<sup>13</sup> Es erscheint uns ein dichtes Geflecht von Wegen und Möglichkeiten: „*Prometeo*“, eine Tragödie des Hörens.

In meiner Arbeit möchte ich mich explizit dem Sujet der Wanderung im Kontext von „*Prometeo*“ zuwenden. Die Wanderung wird im Untertitel meiner Arbeit insofern als zugrundeliegendes konstitutives Werksprinzip beschrieben, da sie von mir als Basis der gesamten Hörtragödie definiert wird. Die These, an die sich diese Untersuchungen orientieren werden, lautet ergo: Die Wanderung ist das konstitutive Werksprinzip im „*Prometeo*“; in ihr gründet und durch sie bildet sich die ästhetische und kompositorische Erscheinung. Hierbei muss der Begriff der Wanderung sehr weit gefasst werden. Wanderung bedeutet in diesem Kontext: Bewegung, Stillstand, Veränderung, Unsicherheit, Pluralität, Mehrschichtigkeit, aber vor allem, unendliches Streben. Zusammenfassend möchte ich die Wanderung als das Fundament und die Grundstruktur bezeichnen, auf der, die einzelnen Bausteine von „*Prometeo*“ entstanden sind.

In diese Arbeit führt ein Einblick in „*Zeit ohne Kronos*“, eine Sammlung von Essays die „fast wie eine Einführung in den Problemkreis verstanden werden“<sup>14</sup>, der in „*Prometeo*“ musikalisch behandelt wird. Anschließend expliziere ich das Fragment als kompositorisches Werkzeug, als grundlegendes Element der Formgebung von Bühne, Komposition und Dramaturgie. Jedoch vor allem, dient das Fragment dazu, die Bewegung in ihrem diskontinuierlichen Verlauf überhaupt sichtbar zu machen.

Im ersten Teil erhärte ich meine These, in dem ich über einige Stationen verdeutliche, inwiefern das Motiv der Wanderung als Fundament geltend gemacht werden kann. Abschließen wird den ersten Teil meiner Arbeit, eine Interpretation der Prometheusfigur, wie sie vielleicht Nono und Cacciari gezeichnet haben und aus der zugleich ihr Verständnis für Geschichte und Wanderung sichtbarer zu Tage tritt.

Der zweite Teil meiner Arbeit begreift sich als eine Wanderung durch Denkweisen. Denkweisen, die durch das Phänomen der Wanderung hervorgerufen wurden oder dieses zum Zentrum ihres Denkens machten. Beginnen werde ich dabei mit der jüdischen

---

<sup>13</sup> Vgl., Jürg Stenzl, Luigi Nono, Hamburg 1998, 110.

<sup>14</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Essays, hg. und übers. von Reinhard Kacianka, Ritter, Klagenfurt 1986, 143.

Religion, wo ich prägnante Charakteristika herausstreiche. In Folge wende ich mich einigen Denkern zu, die in aller Deutlichkeit ein Denken hervorbringen, welches eine Andersheit zu erreichen versucht, die nicht erreicht werden kann. Ein Denken, das sich einem Totalitätsanspruch im Sinne des deutschen Idealismus verweigert und ein Transzendieren begreift, das nicht zu sich zurückkommt. Dabei werden die hier ausgewählten Philosophen und Autoren nicht willkürlich betrachtet, sondern ich versuche einen Horizont zu spannen, der verantwortlich für das Denken scheint, das in Nono wirkte und durch welches „*Prometeo*“ gedieh. Ihr erhebe dabei in keinster Weise den Anspruch auf Vollständigkeit, denn zum Einen wären es eine Legion von Denkern und zum Anderen sind nicht alle Philosophen bekannt, die von Nono studiert wurden.

Meine Untersuchungen stellen somit den Versuch dar einen Weg zu beschreiben, der mit Deutlichkeit nur besritten werden kann und sich einer klaren Veranschaulichung entzieht.

# Einführung

## 1. Zeit ohne Kronos

„*Zeit ohne Kronos*“ ist eine Sammlung von Essays, die von Massimo Cacciari verfasst wurden und „die fast wie eine Einführung in den Problemkreis verstanden werden, der im *Prometeo* von Luigi Nono musikalisch eindrucksvoll behandelt wurde“<sup>15</sup>. Verbindend, zwischen den einzelnen Essays, wirkt ihr thematisches Anliegen: ihre gedanklichen Intentionen kreisen um die „Formen einer möglichen „De-konstruktion der (scheinbaren) Notwendigkeit der Zeit als Dauer, als Spanne von Momenten (von *movimentum* – *movere*) die auf indifferente Äquivalenzen reduzierbar sind“<sup>16</sup>.

Cacciari greift in diesen Essays auf die lange Tradition der Unterscheidung zwischen *chronos* und *kairos* zurück. *Kronos* ist in der griechischen Mythologie der Gott der Zeit und versinnbildlicht den Ablauf der Zeit. *Kairos* ist mit *krinein* verwandt und bedeutet unterscheiden, urteilen, trennen oder beurteilen. *Kairos* ist allerdings auch der Moment, der richtige Augenblick.<sup>17</sup> Das Substantiv zu trennen heißt Trennung und Trennung bedeutet in diesem Zusammenhang auch Einschnitt oder Entscheidung. Dieser erweiterte Sinngehalt erhellt die Bedeutung von *kairos* als den richtigen Augenblick: im *kairos* unterscheiden sich die Zeiten, er schneidet die Zeit (*chronos*) in zwei Teile, in ein vor und nach; *Kairos* ist die Mitte, „er wird zum Maß“<sup>18</sup>. Nun stellt sich die Zeit nicht mehr als ein gleichwertiges Kontinuum dar, sondern die Zeit „dauert von *kairos* zu *kairos*“<sup>19</sup>, nicht von jetzt zu jetzt oder wie Cacciari schreibt, von *nyn* zu *nyn*. *Kairos* wird als ein Moment, ein Einschnitt im Kontinuum des *chronos* gedacht und jede Tätigkeit besitzt ihren richtigen Augenblick.<sup>20</sup> Diese Idee des Augenblicks stellt Cacciari der Zeit als Dauer von gleichen nicht unterschiedenen Momenten gegenüber.<sup>21</sup> Nur die Zeit ohne *chronos* ist die „Zeit des Ausschnittes, der Jetzt-zeit ist die Zeit der Entscheidung“<sup>22</sup>. In Folge dieser De-

<sup>15</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 143.

<sup>16</sup> Ebd., 9.

<sup>17</sup> Vgl., Friedrich Voßkuhler, *Kunst als Mythos der Moderne, Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari, mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, 303.

<sup>18</sup> Ebd., 303.

<sup>19</sup> Ebd., 303.

<sup>20</sup> Vgl., Ebd., 304.

<sup>21</sup> Vgl., Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 11.

<sup>22</sup> Ebd., 11.

konstruktion der Zeit als Dauer erscheint sie nicht mehr als „ein Übergang von Nyn zu Nyn, von Momentum zu Momentum“<sup>23</sup>, sondern als ein „Komplex von Ausschnitten“<sup>24</sup>, welche aus nicht „reduzierbaren Singularitäten“<sup>25</sup> bestehen.

Damit Cacciari's Essays und Grundgedanken besser zugänglich werden, konfrontiere ich Cacciari mit Theodor W. Adorno. Adorno denkt nicht an die Möglichkeit der „Erlösung von der Zeit“<sup>26</sup>, bzw. an die „Erfüllung der Zeit als wahrer“<sup>27</sup>. Adorno denkt geschichtlich. Was möchte uns dies nun sagen? Adorno betrachtet die Geschichte als eine von „Katastrophen“, doch besteht für ihn auf legitime Weise kein Ausweg aus dieser Katastrophe. Das Kunstwerk weist für Adorno durch seine Autonomie nur immanent über den ausweglosen geschichtlichen Zustand hinaus. Das Kunstwerk reflektiert an ihm selbst, dass die durchs „Formgesetz“ von ihm dargestellte Transzendenz real nicht möglich ist.<sup>28</sup>

Cacciari, der kairologisch denkt, stellt das geschichtliche Denken Adornos selbst in Frage. Er unterstreicht im Gegensatz zu Adorno die „eschatologische Dimension“<sup>29</sup>. Während Adorno in der misslungenen Geschichte – der Geschichte von Katastrophen – die Annahme der Vernunft negiert, hofft er darauf, dass die Erinnerung an die Opfer bewahrt wird und die Geschichte ihren eigenen, fatalen Begriff erblickt. Cacciari sagt der Geschichte jegliche kritische Referenz ab.<sup>30</sup> Die Alternative zum geschichtlichen Denken und die Möglichkeit seinem Denken eine Terminologie zu verleihen, findet Cacciari in einer theologischen Tradition, zu der namentlich Franz Rosenzweig, Walter Benjamin oder Emmanuel Levinas gehören und die am Fundament der abendländischen Denktradition rüttelt.<sup>31</sup> Die philosophische Tradition von Hegel bis Marx erwartet „das Heil in der Zeit der Geschichte“<sup>32</sup>, die Erlösung wird dabei zur „Selbst-Erlösung“<sup>33</sup>. Der springende Punkt an dieser Überzeugung ist, dass die „Notwendigkeit des historischen Irrtums“<sup>34</sup> am Weg zum „Heil“<sup>35</sup> akzeptiert wird. Hier erkennt Cacciari nun einen

---

<sup>23</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 9.

<sup>24</sup> Ebd., 9.

<sup>25</sup> Ebd., 9.

<sup>26</sup> Friedrich Voßkübler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 305.

<sup>27</sup> Ebd., 305.

<sup>28</sup> Vgl., Ebd., 305.

<sup>29</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 11.

<sup>30</sup> Vgl., Friedrich Voßkübler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 305.

<sup>31</sup> Vgl., Ebd., 306.

<sup>32</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 31.

<sup>33</sup> Ebd., 31.

<sup>34</sup> Friedrich Voßkübler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 307.

<sup>35</sup> Vgl., Ebd., 307.

Abstand, eine Kluft, die zwischen Katastrophe und Erlösung besteht: die Kluft zwischen den als immanente Bestandteile des historischen Fortschritts gedachten Katastrophen und dem Ende der Geschichte: ihrer Erlösung. Diese Kluft bedeutet für Cacciari, dass wir im Aufschub leben und dieser „Aufschub in dem wir leben, scheint die Apokalypse selbst auf alle Zeit `auszudehnen`“<sup>36</sup>. Wird dieses Denken Bejaht, dann müssen wir in einer Geschichte von andauernden Katastrophe leben, die Hoffnung begraben, und unser Zeitalter geht unbestimmt – das Maß der Zeit beraubt (Vom kairos beraubt.) – am richtigen Augenblick vorbei, indem allein Erlösung geschehen kann.<sup>37</sup> Soll es nicht so geschehen, dann muss sich diese Überzeugung ändern und erkannt werden, dass nicht der historischen Zeit Wahrheit eignet, sondern allein dem erlösenden Augenblick in dem die Apokalypse sich ereignen kann: das „Ganze die `Chance` seiner `Zeit`“<sup>38</sup> ergreift und die Zeit als Zeit wahr wird.<sup>39</sup> Durch die „eschatologische Dimension“<sup>40</sup>, die sich im ergriffenen Augenblick befindet<sup>41</sup>, ergibt sich für die Zeit die Möglichkeit „als Zeit wahr zu sein“<sup>42</sup>. Kairos bricht ins Kontinuum der Zeit ein und wird Jetzt. In dieser, von Benjamin formulierten, „Jetzt-zeit“<sup>43</sup> zeigt sich die „wahre Dimension der Zeit“<sup>44</sup>. Nun wird die Bedeutung sichtbar, die Cacciari dem kairos zuschreibt, der chronos unterbricht: durch kairos wird die Zeit als Zeit wahr, es ereignet sich Wahrheit.

Die messianische Kraft von der Cacciari spricht, ist von Walter Benjamin entlehnt. Sie bezeichnet die Kraft, die wir als „Mitgift haben und `an welche die Vergangenheit Anspruch hat`“<sup>45</sup>. In ihrem Namen bekommt die „Idee der Möglichkeit“<sup>46</sup> das Potenzial, das Kontinuum der Zeit aufzusprengen und der leeren und homogenen Zeit zu „entwischen“<sup>47</sup>.

Folgend werde ich zwei Essays nachzeichnen, in denen Cacciari sein Denken exemplarisch anwendet und in denen die oben eingeführten Grundgedanken ausgearbeitet werden.

---

<sup>36</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 32.

<sup>37</sup> Vgl., Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 307.

<sup>38</sup> Ebd., 308.

<sup>39</sup> Vgl., Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*, Klagenfurt 1986, 36.

<sup>40</sup> Ebd., 11.

<sup>41</sup> „Eschaton“, wird hier nicht als „`Mythos` des letzten Endes der Welt“ verstanden. Vgl., Ebd., 11.

<sup>42</sup> Ebd., 36.

<sup>43</sup> Ebd., 35.

<sup>44</sup> Ebd., 35.

<sup>45</sup> Ebd., 135.

<sup>46</sup> Ebd., 135.

<sup>47</sup> Ebd., 135.

## a) Der Tod der Zeit

Cacciari findet in den Bildern von Hogarth und Goya, die Darstellung der Zeit als eine „Erscheinung“<sup>48</sup>. Bei Hogarth – betrachtet und untersucht wird die Radierung „*The Bathos*“ aus dem Jahr 1762 – ist Kronos als „ein böser, schmutziger, schwerfälliger Alter“, beflügelt nach dem Spruch `volat irreparabile tempus` (unwiederbringlich verfliegt die Zeit), der `inmitten einer Ruine` liegt, inmitten dessen, was seine Sense verwüstet, zerstört, aufgebraucht hat<sup>49</sup>, abgebildet. Hogarth kennzeichnete jedoch in diesem Gemälde Kronos selbst mit dem Zeichen des Kairos. Kronos und Kairos sind vermischt und gerade diese Vermengung zeigt folgenschwere Wirkung: durch diese Verbindung wird durch die Zeit selbst, die Möglichkeit von Kairos vernichtet. Die Zeit verhindert das Erscheinen des Augenblicks, auch des Glücklichen.<sup>50</sup> Was möchte uns Hogarth nun sagen? Kairos war das „unverhoffte Wirksamwerden Gottes in uns“<sup>51</sup>, er war der „Zusammenfluß zweier Meere“, der die Aufeinanderfolge des „bloßen Diskurrierens der unendlichen Nyn aufhob, der die Zeit unterteilt“<sup>52</sup>. Aufgrund der Tatsache, dass hier das Erscheinen von Kairos nicht möglich ist, kann diese Zeit nicht von Gott kommen und auch nicht zu ihm gehen, sondern steht nur mit dem „Chaos in Beziehung“<sup>53</sup>.

Goya zeigt im Gemälde „*Saturn*“, aus dem Zyklus *Quinta del Sordo*, eine andere Darstellung der Zeit. Die Zeit kämpft verzweifelt um ihr Leben und getrieben durch ihr Verlangen, frisst sie selbst ihre eigenen Kinder. Sie zerstört jenes Prinzip, das ihre eigene Existenz begründet.<sup>54</sup> Unaufhaltsam steuert sie ihrem eigenen Untergang entgegen, getrieben durch ihre „Torheit“<sup>55</sup>, die sie veranlasst „aufzubrechen“<sup>56</sup> und zu „zerstören“<sup>57</sup>. Diese Zeit, die bloßer Konsum ist, „giert nach sich selbst“<sup>58</sup>. Durch den Tod dieser Zeit ist nicht die Zeit an sich gestorben, es stirbt nur die Zeit des „ungeduldigen Movimentum, die sich allem zuwendet, alles verlangt und konsumiert“<sup>59</sup>. Der Tod dieser

---

<sup>48</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*. Klagenfurt 1986, 10.

<sup>49</sup> Ebd., 15.

<sup>50</sup> Vgl., Ebd., 18.

<sup>51</sup> Ebd., 19.

<sup>52</sup> Ebd., 19.

<sup>53</sup> Ebd., 20.

<sup>54</sup> Vgl., Ebd., 22.

<sup>55</sup> Ebd., 22.

<sup>56</sup> Ebd., 22.

<sup>57</sup> Ebd., 22.

<sup>58</sup> Ebd., 24.

<sup>59</sup> Ebd., 25.

Zeit befreit für andere „Zeit-gestalten, in dem Augenblick, der re-kreiert“<sup>60</sup>.

## **b) Chronos apokalypseos – Zeit der Apokalypse**

In der Septuaginta wird das hebräische Wort „galeh“ mit apokalyptein, offenbaren übersetzt.<sup>61</sup> Dieses Wort klingt „beinahe synonym zu deloun, phaneroun, deiknynai: kundtun, enthüllen bekanntmachen“<sup>62</sup>. In dem ich etwas enthülle, vermittele ich etwas, das bis dahin verborgen oder verdeckt war, ich bringe es nach dem es sichtbar wurde zum Vorschein und kann dann „sagen-anzeigen und daher bekanntmachen“<sup>63</sup>. Diese Reihenfolge, so Cacciari, „ist von größter Wichtigkeit, denn sie zeigt den normalen ‚apokalyptischen‘ Niederschlag unserer Denkweise“<sup>64</sup> und dieses „Symbol der Apokalypse ‚bildet den Höhepunkt einer Kultur der Vision‘“<sup>65</sup>. Die letzte Wahrheit werde „apokalyptisch gesehen, nämlich als direkter und vollkommener Inbegriff dieser Vision“<sup>66</sup>. „Erkennen heißt vollkommen sehen, sehen-vermögen“<sup>67</sup>. In seinem Wesen ist der Begriff „Aletheia“ selbst „apokalyptisch“<sup>68</sup>. Daher können wir die Wahrheit auch diskursiv verstehen, so ist sie aus ihrem „Versteck gelockte“ Wahrheit, ist „kundgegeben, entdeckt und offenkundig“<sup>69</sup>. Im Gegensatz zum diskursiven Logos geht die religiöse Apokalypse – ihre Darstellung und Kundmachung des Eschaton – „übernatürlich“<sup>70</sup> vor sich. In ihr liegt der Logos als „parola viva ( lebendes Wort), als Nachhall der Wahrheit“<sup>71</sup> und als Diskursiver, der die Wahrheit entdeckt. Das Wort wird zum göttlichen Instrument, denn dadurch, dass der „Mensch-Propheet“<sup>72</sup> Leere in sich schafft, kann er sich der Kommunikation der Wahrheit öffnen, „deren Nachhall er wiedergibt“<sup>73</sup>. Der Mensch-Propheet nimmt das Eschaton, die letzte Wahrheit, die „für immer schon entschieden, und nicht vorhersehbare Zukunft“<sup>74</sup> ist, in seiner Gegenwärtigkeit auf und teilt sie dann seinem Volke mit. Dadurch geht der Chronos apokalypseos auch nicht in die Zukunft ein,

---

<sup>60</sup> Massimo Cacciari, Zeit ohne Kronos. Klagenfurt 1986, 26.

<sup>61</sup> Vgl., Ebd., 27.

<sup>62</sup> Ebd., 27.

<sup>63</sup> Ebd., 27.

<sup>64</sup> Ebd., 27.

<sup>65</sup> Ebd., 27.

<sup>66</sup> Ebd., 27.

<sup>67</sup> Ebd., 27.

<sup>68</sup> Ebd., 27.

<sup>69</sup> Ebd., 27.

<sup>70</sup> Ebd., 28.

<sup>71</sup> Ebd., 28.

<sup>72</sup> Ebd., 28.

<sup>73</sup> Ebd., 28.

<sup>74</sup> Ebd., 28.

d.h. „in eine einzige Dimension der Zeit“<sup>75</sup>, sondern er schließt in sein eigenes Symbol „das ‚Unglück‘ der Geschichte ein und gründet darin den letzten Sinnhorizont als Gegenteil jeder Chronologie oder Chronolatrie“<sup>76</sup>. Solange „das Noch-Nicht als Eschaton nicht chronologisiert verstanden wird, kann sich dies als vollkommen ausgeben“<sup>77</sup>, jedoch das apokalyptische Symbol ist dann verloren, wenn sein „Noch-Nicht nur der Zukunft nachhallt, und wird daher chronologisch eingeordnet“<sup>78</sup>. Ist dies der Fall, dann wird das „Sehen unsere Geschichte (historia)“<sup>79</sup>. Hier spricht Cacciari in Anschluss an Scholem „die Vergeistigung der messianischen Erwartung“<sup>80</sup> an, die als Hauptunterscheidungsmerkmal zum christlichen Messianismus verstanden wird. Wird das Noch-Nicht, wie im jüdischen Verständnis, nicht chronologisch eingeordnet, dann kann es jederzeit eintreten und sein Potential entfalten, wird hingegen das Noch-Nicht durch die christliche Religion chronologisch eingeordnet, wird es Geschichte und es verliert seine apokalyptische Kraft.<sup>81</sup>

Der Kairos der Apokalypse ist nicht ein Entkommen aus der Zeit, sondern er ist die Offenbarung einer Zeit, welche sich dem Konsum durch Chronos-Kronos verweigert und die „Rettung des offenbarenden Chronos“<sup>82</sup> darstellt, bei gleichzeitigem „Tod des Kronos edax“<sup>83</sup>, der verzehrenden Zeit. Für Cacciari haftet nicht in der historischen Zeit die Wahrheit, sondern die Wahrheit ereignet sich allein im erlösenden Augenblick, in welchem das Ganze die Möglichkeit seiner Zeit ergreift.<sup>84</sup>

### **c) Zusammenfassung**

In „*Zeit ohne Kronos*“ begegnet uns das geschichtsphilosophische Denken, des Philosophen Massimo Cacciari. Cacciari ist nicht nur der Librettist von „*Prometeo*“, sondern sein Denken wirkt grundsätzlich auf die kompositorische Faktur und die ästhetische Gestaltung der Hörtragödie. Sichtbar wurde in den obigen Ausführungen ein Denken, das die scheinbare Kontinuität der Zeit negiert und die Zeit als, von Bruch zu

---

<sup>75</sup> Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*. Klagenfurt 1986, 29.

<sup>76</sup> Ebd., 29.

<sup>77</sup> Ebd., 29.

<sup>78</sup> Ebd., 29.

<sup>79</sup> Ebd., 29.

<sup>80</sup> Ebd., 29.

<sup>81</sup> Vgl., Ebd., 29f.

<sup>82</sup> Ebd., 35.

<sup>83</sup> Ebd., 35.

<sup>84</sup> Ebd., 34ff.

Bruch verlaufende, erachtet. Dieses Denken steht in direkter Verbindung mit einer Denklinie, die sich aus einer religiösen Tradition nährt. Dieser Tradition gehören, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin und Emmanuel Levinas an und es sind unter anderem auch diese Philosophen, denen ich im zweiten Teil meiner Arbeit besondere Beachtung schenke.

Im ersten Teil meiner Untersuchungen begegnet uns Cacciaris Denken in den einzelnen Elementen von „*Prometeo*“: in der vielschichtigen, undurchsichtigen, brüchigen und unvorhersehbaren Hörlandschaft, in der fragmentarischen Verwendung von Texten, in der Konzeption einer unfertigen nicht kontinuierlichen Bühnenstruktur und schließlich durch den „neuen Prometheus“, der im ergriffenen Augenblick sein Potenzial verwirklicht und zum neuen Prometheus wird. Cacciaris Denken erscheint durch die Bewegung der Wanderung und durch die Wanderung selbst. So veranschaulicht die offenkundig werdende, diskontinuierliche Bewegung der Wanderung im „*Prometeo*“, Cacciaris geschichtsphilosophisches Denken. Zur faktischen Umsetzung der Diskontinuität benützt Nono das Fragment.

## **2. Das Fragment als Formstück in Nonos Kompositionen**

### **a) Definition**

Die Begriffe „Fragment“ oder „fragmentarisch“ nehmen eine zentrale Bedeutung in der letzten Schaffensperiode Nonos ein und wirken signifikant auf seine kompositorische, philosophische und ästhetische Arbeit. Grundlegend für ein besseres Verständnis dieser Begriffe ist die Herkunft, der Kontext ihrer Entstehung und ihre Interpretation.

Vermittels Gesprächen mit Enzo Restagno über Robert Schumanns Komponieren<sup>85</sup>, oder der direkten Beschäftigung Nonos mit der Manfred-Ouvertüre op. 115 und die Assoziation dieses Materials in die Komposition „*Prometeo*“, zeigt sich eine sehr hohe Wahrscheinlichkeit für die Herkunft des Fragmentes als kompositorisches Stilmittel.<sup>86</sup> Dem Zeitraum der Frühromantik entnehmen wir auch die Konzeption des Fragments als

---

<sup>85</sup> Vgl., Stefan Drees, Architektur und Fragment, Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos, Pfau, Saarbrücken 1998, 203.

<sup>86</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 47.

literarische Gattung durch Friedrich Schlegel oder Novalis. Prägnant skizziert Schlegel im 206. Athenäums-Fragment: „Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“<sup>87</sup> Schlegel begreift das Fragment als ein Kunstwerk, das zwar in seiner Isoliertheit betrachtet werden muss, selbst aber keine unabhängige Totalität darstellt. Seine Umgebung ist konstituierend, denn als Autonomes ist es nicht existent. Die Romantik betrachtete die Umgebung als das Spiegelbild des Chaos der Wirklichkeit, Gott oder die Unendlichkeit. Diese Umgebung, die ihrerseits eine Totalität darstellt, soll durch einzelne Fragmente oder Teile kurzfristig beleuchtet oder sichtbar gemacht werden. Die Totalität steht dem einzelnen Bruchstück als regulative Idee gegenüber, sie bildet die universale Konstante.<sup>88</sup> Die einzelnen Bruchstücke beziehen sich alle auf einen Referenten und stehen wechselseitig zueinander in Bezug, denn nur so gewinnt ihre Aussage an Wertigkeit. Das Fragment offenbart zweierlei Neigungen, die es für den Komponisten so wertvoll machen: „Während es der Form nach in sich abgeschlossen ist, bleibt es im Stoff nach allen Seiten offen.“<sup>89</sup> Diese besonderen Eigenschaften eröffnen dem Komponisten die Möglichkeit, ein Motiv von unterschiedlichster Seite zu beleuchten. Auch können die einzelnen Bruchstücke immerzu verändert und bearbeitet werden, selbst ein Widerspruch innerhalb dieses Ganzen scheint nun möglich zu sein.<sup>90</sup> In Betracht der Eigenschaften und vor allem der Möglichkeiten, die das Fragment dem Autor oder in diesem Fall dem Komponisten bietet, wird deutlich sichtbar, warum das Fragment in Nonos Komposition Einzug gehalten hat und so fundamental für seine Arbeit ist. Auch in seiner Komposition sind die einzelnen Fragmente als Teile einer formalen Ganzheit interpretiert.<sup>91</sup> Sie beheimaten spezifische Merkmale eines übergeordneten Ganzen und spiegeln in ihren Einzelteilen unterschiedliche Sichtweisen dieser Ganzheit. Zurückgreifend auf Schlegel wird hier seine Definition von Fragment deutlich: das einzelne Fragment existiert als Teil eines Ganzen und deutet in seiner Präsenz auf eine verborgene Totalität. Das Fragment ist das kleinstmögliche Formelement und die auf das Minimalste reduzierte Einheit des Gestalterischen.<sup>92</sup>

---

<sup>87</sup> Friedrich Schlegel, Athenäums-Fragment, in: ders: Kritische Schriften, hg. von Wolf Dietrich Rasch, Carl Hanser, München 1964, 47.

<sup>88</sup> Vgl., Stefan Drees, Architektur und Fragment, Saarbrücken 1998, 204.

<sup>89</sup> Ebd., 204.

<sup>90</sup> Vgl., Ebd., 204.

<sup>91</sup> Dadurch kann ein Transzendieren zwischen den einzelnen Fragmenten begriffen werden, aber auch ein Transzendieren hin zu einer Exteriorität, welche durch ihre Radikalität nicht darstellbar ist.

<sup>92</sup> Vgl., Stefan Drees, Architektur und Fragment, Saarbrücken 1998, 205f.

Dieses Formstück bietet dem Komponisten die Möglichkeit sortierte Ansichten seines Materials darzustellen und verkörpert das wichtigste Medium jene Abläufe zu sichten, die bei einer oberflächlichen Betrachtungsweise als Reduktion des musikalischen Materials erkennbar sind. Die faktische Verwirklichung dieser Prozesse innerhalb eines Fragments vollzieht sich in musikalischer Ausformung durch minimale klangliche Veränderungen, die sich durch dosierte Verwendung bestimmter Register, Intervalle, dynamischer Anordnung und Klangfarben manifestiert. Verstärkt wird diese fragmentarische Struktur durch die Verwendung von vielfältigen Pausen.<sup>93</sup> Pausen, die als Phasen der Stille präsent sind. Dem Hörer verschafft sich eine Musik Gehör, die sich dem Eindruck der Alinearität nicht entledigen kann; geformt durch Ansätze zu kurzen Entwicklungen, die immer wieder abgebrochen werden, wechselnden Tonhöhenbereich und Veränderungen in der Dynamik. Der musikalische Text wird in seiner Kontinuität unterbrochen. Die komponierte Zeit wird gestoppt, zerstückelt und zertrennt: sie wird fragmentiert. Durch diese ständigen Fermaten, dieses Stillstehen, werden Brüche in der Kontinuität erzeugt, die die Möglichkeit schaffen, auf Sinnzusammenhänge zu deuten, die sich jenseits eines linearen Vortrags befinden. Diese Pausen sind nicht einfach als Pausen im Verlauf einer zusammenhängenden Linie verstanden, sondern sie schaffen Raum, damit etwas Anderes hörbar wird. Als dieses Andere sind Klangsituationen, Eindrücke und akustische Begegnungen zu verstehen die sich aufdrängen, entziehen oder passiv geschehen, jedoch vor allem zum Werk dazugehören. „*Prometeo*“ verwirklicht sich nur im Hörvorgang, seine Form wird erst über das Hören sichtbar.<sup>94</sup>

## **b) Das konstruktive Element**

Die Tragödie des Hörens dokumentiert eine Entwicklung in Nonos Denken, die bereits einige Jahre zuvor ihren Anfang fand und sich auch über *Prometeo* hinaus in seiner Komposition festsetzt. So lassen sich diese Werke, unter Berücksichtigung des Höreindrucks, als ein der kompositorischen Faktur zugrunde liegendes Ganzes von unterschiedlich zusammengefügt Fragmenten definieren.<sup>95</sup>

Entgegen vieler Behauptungen: die Großform in Nonos Komposition manifestiere sich lediglich als eine Madrigale, die Musik verweigere sich einer Synthese oder entgegen der

---

<sup>93</sup> Vgl., Stefan Drees, *Architektur und Fragment*, Saarbrücken 1998, 206.

<sup>94</sup> Vgl., Ebd., 206f.

<sup>95</sup> Vgl., Ebd., 195.

Behauptung, dass sich durch die Disparatheit der autonom auftretenden Fragmente kein in eine Totalität mündender Beziehungshintergrund erkennen ließe,<sup>96</sup> stelle ich durchaus einen Zusammenhang der einzelnen Bruchstücke fest. Betrachtet man Nonos Komposition in seiner gesamten Erscheinung, dann kann nicht von einer prinzipiellen Formlosigkeit gesprochen werden. So konstituieren bereits die Bruchstücke in ihrer Gesamtheit ein formales Gebilde, das in seinem Ablauf eindeutig festgelegt ist.<sup>97</sup> Wird des Weiteren, das verwendete Material in Nonos Komposition betrachtet, so finden man auch im Falle hartnäckiger Behauptung von Totalitätsverweigerung<sup>98</sup> eine Akkumulation gleichen Materials, das uns erlaubt, auf dieser Ebene eine Gemeinsamkeit zu erkennen. Nono beschäftigte sich im Vorfeld des Komponierens eingehend mit der Material-Vorstrukturierung. Diese sogenannte Materialorganisation steht in dringender Beziehung zur formalen Disposition, zumal die jeweiligen Eigenschaften des verwendeten Materials ein entsprechendes Formkonzept ergeben. Die zuletzt entstandene formale Anlage ist nun als Konsequenz der kompositorischen Weiterverarbeitung des verwendeten Materials zu verstehen.<sup>99</sup> Nicht zuletzt muss in diesem Zusammenhang auch auf die Verwendung von symmetrischen Elementen hingewiesen werden. Werden oftmals eindeutige symmetrische Beziehungen aufgebrochen, zerstört oder anhand anderer Strukturen versteckt, bilden sie trotzdem ein wichtiges Element in Nonos Kompositionen. Dass die Verwendung von diesen Elementen keine Neuerung in Nonos Schaffen darstellt, verdeutlicht uns der Vergleich mit dem Streichquartett „*Fragmente – Stille an Diotima*“, oder die Verwendung von krebsgängigen Strukturen im „*Prometeo*“, welche bereits 1955 in Nonos *Incontri* zu finden sind.<sup>100</sup>

Hinsichtlich Nonos Komposition von fragmentarischen Gebilde stellt sich die Frage nach der Offenheit in Nonos Komposition. Wir finden häufig unter den Autoren den Begriff der „offenen Form“ oder der „Offenheit“ bezüglich Nonos späteren Werke. Suchen wir den Begriff der offenen Form in der Musikgeschichte, so findet er sich in den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jhdts. Zunächst bezieht sich dieser Begriff auf die beliebige Reihenfolge von Teilabschnitten einer Komposition, stellvertretend dafür steht z.B. das

---

<sup>96</sup> Vgl., Stefan Drees, *Architektur und Fragment*, Saarbrücken 1998, 195ff.

<sup>97</sup> Vgl., Ebd., 196f.

<sup>98</sup> Ich glaube sehr wohl, dass Nono eine Totalität verweigert. Jedoch versucht er, so ist meine Überzeugung, eine bestimmte Totalität anzuzeigen, durch welche er versucht auf eine radikale Exteriorität zu zeigen. Seine Totalität ist eine Totalität der Nicht-Totalität. Das Totalitätsverständnis der Philosophie versucht Nono durchaus zu verneinen und durch seine Musik das Jenseits dieser Totalität anzusprechen. Dadurch auf eine Totalität hinzuweisen, die nicht fassbar ist.

<sup>99</sup> Vgl., Stefan Drees, *Architektur und Fragment*, Saarbrücken 1998, 197f.

<sup>100</sup> Vgl., Ebd., 198.

Klavierstück XI von Karlheinz Stockhausen.<sup>101</sup> Er erfährt aber in seiner Bedeutung eine Erweiterung und so kann die „offene Form darüber hinaus als Absage an die Idee des geschlossenen Kunstwerks sowie an die Auffassung von der Komposition als unveränderbar festgelegtem musikalischen Ablauf verstanden werden“.<sup>102</sup>

Diese hier skizzierten Eigenschaften lassen sich hinsichtlich *Prometeo* nicht finden, außer in stark modifizierter Form unter dem Postulat der Berücksichtigung der jeweiligen Gestalt, Form oder vorherrschenden Verhältnisse des Aufführungsraumes. So sollte die Komposition auf die jeweiligen räumlichen Voraussetzungen angepasst werden.<sup>103</sup> Hinsichtlich der Abfolge der einzelnen Fragmente und ihrer konkreten Umsetzung mittels der Musiker besteht bei Nono nicht die Möglichkeit einer beliebigen Verwendung einzelner Bruchstücke. In Nonos *Duktus* finden wir eine fast akribische Fixierung der jeweiligen Abschnitte in ihrer Reihenfolge. Das musikalische Geschehen bleibt in seiner Form kalkuliert und verhaftet. Nonos Werk gründet in einem zugrunde gelegtem Gesamtzusammenhang, vernetzt durch einzeln exakt positionierte Formstücke.<sup>104</sup> In Nonos Komposition emanzipiert sich der Begriff der Offenheit vom Indikativ und wird zur Aufforderung: Die Offenheit manifestiert sich nicht in der formalen Anlage sondern in der Aufforderung zur Öffnung, damit Stille eindringen kann. Die Wirklichkeit des Suchens wird durch die Konfrontation von Klang und Stille erfahrbar: In jedem wirklichen und unwirklichen Moment, wo der Klang zur Stille wird, die Stille dabei ihre Wirklichkeit noch nicht erreicht hat, die Musik sich aber öffnet und bereit ist für das Eindringen der Stille.<sup>105</sup> Dem Rezipienten eröffnet sich ein akustisches Multiversum getragen von differenten, kontrastierenden Ereignissen in scheinbar diffuser nicht linearer Abfolge, die sich jedoch durch verschiedenste Gemeinsamkeiten unüberhörbar aufeinander beziehen. Diese Negation der linearen, zielgerichteten Musik, könnte als Merkmal für eine Musik gedeutet werden, welche sich für etwas Anderes öffnet.<sup>106</sup>

Nonos außergewöhnliche Schreibweise verleiht dem Werk in seiner Gesamtheit einen Charakter des Endlosen, schier Unendlichen. Zusätzliche Kraft erhält dieses Bild durch das Fehlen eines Schlusses. „*Prometeo*“ endet nicht, stattdessen deutet Nono über die Schlussfermate hinaus auf ein musikalisch nicht Formuliertes, etwas das in der

<sup>101</sup> Vgl., Stefan Drees, *Architektur und Fragment*, Saarbrücken 1998, 199.

<sup>102</sup> Vgl., Ebd., 200.

<sup>103</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 177.

<sup>104</sup> Vgl., Stefan Drees, *Architektur und Fragment*, Saarbrücken 1998, 202.

<sup>105</sup> Vgl., Ebd., 200f.

<sup>106</sup> Vgl., Ebd., 200ff.

nachfolgenden Stille mitschwingt, hervorgerufen aus der Erinnerung an das Erklungene.<sup>107</sup>

## I. Teil

### 1. Prometeo – Formaler Aufbau

Bereits einige Jahre vor Beginn der Arbeit am „*Prometeo*“ veränderte Nono zunehmend seine Einstellung und aus dem politischen Revolutionär Nono, wurde ein suchender Wanderer, der sich selber durchaus noch als „rebellischen `Prometheus`“<sup>108</sup> betrachtete. Nonos neue Einstellung wurde durch sein verändertes Denken hervorgerufen; das – affirmiert durch verschiedenste Philosophen – nicht mehr klar in Ja und Nein unterschied, sondern das Mögliche in Betracht zog.<sup>109</sup>

In direkter Weise wirkte dieses Denken auf Nonos kompositorischen und künstlerischen Ausdruck. Bühnenbild und Kostüme werden im „*Prometeo*“ zur Gänze negiert. Die Affektion der akustischen Wahrnehmung bildet das zentrale Moment, über das Raum und Szenario sichtbar werden. „*Prometeo*“ positioniert sich am Scheidepunkt zwischen „Altem“ und „Neuem“,<sup>110</sup> Relikte der griechischen Tragödie, die im „*Prometeo*“ verwendet wurden, sind lediglich das Stasimon und der Prolog.<sup>111</sup>

Zu Beginn seiner Komposition sah Nono sechs Hauptteile vor, die jeweils unter „Episode“ („Episodio“) gegliedert waren, wobei Anfang und Ende mit „Prolog“ („Prologo“) und „Exodus“ („Esodo“) bezeichnet wurden. In der endgültigen Fassung wurden daraus fünf. Auch ist es schon fast ein Obligatorisches, so sich die „Tragödie des Hörens“ als ein Prozess der Wahrnehmungsänderung begreift, dass sie mit der antiken Deskription bricht, um ihre eigene zu artikulieren.<sup>112</sup> Anstelle der Bezeichnung „Episodo“

<sup>107</sup> Vgl., Stefan Drees, *Architektur und Fragment*, Saarbrücken 1998, 202f.

<sup>108</sup> Jürg Stenzl, *Luigi Nono*, Hamburg 1998, 110.

<sup>109</sup> Vgl., Ebd., 110.

<sup>110</sup> Vgl., Jeschke, Lydia, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 99.

<sup>111</sup> „[...] Prolog, Episode, Exodus, und Chorpartie, die ihrerseits ein Parodes oder ein Stasimon sein kann. Diese Teile sind allen Tragödien gemeinsam, während die Solo-Arie und der Kommos Besonderheiten bestimmter Tragödien sind.“ Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Reclam, Stuttgart 2005, 37.

<sup>112</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 94.

treten die Bezeichnungen „Isola“:

Prologo<sup>113</sup>

Isola 1

Isola2

Stasimo1°

Interludio1°

Tre voci a

Isole 3/4/5

Tre voci b

Interludio 2°

Stasimo 2°

Die Inseln 3, 4, und 5 werden miteinander verbunden und ineinander verknüpft. Zusätzlich wird das Stasimo 1 – durch einen Vermerk in der Partitur<sup>114</sup> – der zweiten Insel zugeordnet; die klare Abfolge weicht einer räumlichen Konzeption von musikalischen „Inselgruppen“<sup>115</sup>. Abgerundet wird dieses Gebilde eines mehrdimensionalen Klanguniversums durch ein offenes Ende. Nono hat in seiner Komposition auf den Schlussteil zur Gänze verzichtet, entsprechend scheint nunmehr eine „großformale Symmetrie“<sup>116</sup> zu fehlen.<sup>117</sup>

Die Einführung in das Stück erfolgt über den Prologo, gefolgt von Isola 1 und 2. Diese zwei Isole sind in drei Textspalten unterteilt und stehen in dialektischer Anordnung zueinander: die dritte Spalte - als Mitologia bezeichnet - kommentiert die zwei Anderen auf einer neuen reflexiven Ebene.<sup>118</sup> Das Drama führt in seiner Genese zum zentralen Intermedio, der „Achse“ des Werks, hin zu einem „neuen Prometheus“. Die Isole 3 und 5 sind in zwei Spalten gegliedert und verleihen jeweils den Worten von Prometheus und der Mythologie Gehör. Die vierte Insel, als „Die Namen“ bezeichnet, ist wiederholend in drei Spalten gegliedert, die in dialektischem Dreischritt realisiert werden. Am Ende steht das

<sup>113</sup> „Einteilung nach Lydia Jeschke.“ Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 96.

<sup>114</sup> Vgl., Ebd., 96.

<sup>115</sup> Ebd., 96.

<sup>116</sup> Ebd., 96.

<sup>117</sup> Vgl., Ebd., 96.

<sup>118</sup> Vgl., Ebd., 99f.

Stasimo secondo: eine als Utopie zu verstehende Fusion der Gegensätze von alt und neu, von Kontinuität und Fragmentarisierung.<sup>119</sup> Ein Schluss nach aristotelischem Verständnis<sup>120</sup> fehlt. Das Drama kulminiert in ein Gesetz der fortlaufenden Bewegung, das in seiner Konsequenz die Möglichkeit auf eine Rückkehr verbietet.<sup>121</sup>

## 2. Aufführungsraum

Nonos theatrale Idee zeigt sich durch seine Raumdisposition, in der sein kompositorisches Anliegen – auf diversen Ebenen Unterschiedliches simultan wahrnehmbar machen – nach Außen transportiert wird. Es war ihm ein besonderes Anliegen den Aufführungsraum so zu gestalten, dass es möglich war, die Erscheinung der Musik durch die Architektur zu verstärken. Die räumlichen Verhältnisse sollten zu keinem Zeitpunkt gesichert sein, vielmehr wird der Raum zu „*Prometeo*“ als Ort der Möglichkeit zu unvorhersehbarer Veränderung betrachtet. Vergleichen wir diese Gedanken mit der Besonderheit der Wanderung – ihrem unvorhersehbaren Fortgang –, dann werden sogleich assoziative Merkmale sichtbar. Im Horizont zu Cacciari oder Walter Benjamin, kann die Disposition des Raumes auch als eine räumliche Übertragung ihrer geschichtsphilosophischen Überlegungen gedeutet werden.<sup>122</sup>

Eine wesentliche Rolle in der Konzeption der Bühnengestaltung spielt bei Nono der jeweilige Aufführungsraum in seiner besonderen räumlichen und akustischen Erscheinung. Entgegen der heute üblichen Konzertpraxis – den Aufführungsraum als beliebiges Objekt zu nivellieren – forderte Nono die jeweilige Berücksichtigung der besonderen Gegebenheitsweise: „Die Basilika San Andrea von Leon Battista Alberti in Mantua und der Wiener Musikverein werden als gleich strukturierte Speicher betrachtet, in denen man Ausführende und Zuhörer, Klänge und Hörweisen unterschiedslos, das heißt auf die gleiche Weise unterbringen kann. Das ist auch die Grenze der heutigen Didaktik: die Nicht-Beachtung, die völlige Neutralisierung des Raumproblems.“<sup>123</sup> Als

<sup>119</sup> Vgl., Jürg Stenzl, Hamburg 1998, 111.

<sup>120</sup> „Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. (...) Ein Ende ist umgekehrt, was selber natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel während nach ihm nichts anderes mehr eintritt.“ Manfred Fuhrmann, Aristoteles, Poetik, übers. Manfred Fuhrmann Reclam, Stuttgart 2005, 25.

<sup>121</sup> Lydia Jescke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 98 ff.

<sup>122</sup> Vgl., Ebd., 173.

<sup>123</sup> Ebd., 177.

Reaktion der akustischen Verhältnisse des einzelnen Aufführungsraumes sollte die Komposition punktuell Veränderungen erfahren.<sup>124</sup>

Die Uraufführung von *Prometeo* fand 1984 in der säkularisierten Kirche San Lorenzo in Venedig ihre Unterkunft. Mit der Umsetzung des Bühnenbilds wurde der Architekt Renzo Piano beauftragt. Unter dem Postulat der Fragmentierung entstand ein Holzbau, der in seiner äußeren Form einem Schiffsrumpf ähnlich schaute. Als Vorlage für dieses Gebilde dienten narrative Darstellungen von geschichtlichen Geschehnissen und Überlieferungen: Er rekurrierte sich auf die Segelschiffe der griechischen Mythologie, die biblische Arche Noah, jedoch vor allem, auf die „Narrenschiffe“<sup>125, 126</sup>.

Dieses hölzerne Gebilde zeigt noch eine weitere Affinität: die einer Laute. Kraft dieser Metapher gelingt es Renzo Piano im Besonderen auf die Akustik Bezug zu nehmen. Im Innenraum dieses Resonanzkörpers befinden sich die Plätze für Musiker und Publikum, die Trennung zwischen Interpreten und Rezipienten ist aufgehoben: es entsteht eine Einheit. Gestaltet wird der Innenraum durch einzelne „Klanginseln“, die den Raum in seiner Einheit zerstückeln. Faktisch sind diese Inseln jeweils eine Gruppe von Musikern, die sich verteilt im Raum befinden.<sup>127</sup> „Nono und Cacciari denken für den ‚musikalischen Raum‘ an eine Art Archipel. Es handelt sich dabei gewiss um einen poetisch, beschwörenden Begriff, zugleich aber um einen ziemlich exakten Hinweis. Wenn man sich auf einer Insel innerhalb eines Archipels befindet, ist es, wie immer man auch den Blick wendet, unmöglich, das Ganze auf einmal zu umfassen: das menschliche Gesichtsfeld ist dafür zu eingeschränkt. Man kann nicht immer alles sehen, was einem umgibt. Es ist aber möglich, zu hören, was hinter einem ist.“<sup>128</sup> Um dieses Spiel der Verunklarung von Klang und Ereignis noch zu verstärken, wird das Publikum in die Mitte dieses Archipels gesetzt; umrandet von den einzelnen musikalischen Klangkörper. Die Sitzrichtungen sind dabei so ausgerichtet, dass sich die nächste akustische Präsenz jeweils hinter dem Rücken des Hörers befindet. Zu Beginn der Planungen wurde die Idee geboren, Gänge an den Seiten des Holzbaus anzubringen, um die Wanderung des Klanges durch die aktive Wanderung der Musiker zu unterstützen. Auch auf die Verunklarung, Verteilung und Verschiebung der Klänge wollte man dadurch verstärkt einwirken. Diese

---

<sup>124</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 177.

<sup>125</sup> Dazu mehr im Kapitel Schiffahrt auf Seite 27.

<sup>126</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 178ff.

<sup>127</sup> Vgl., Ebd., 182f.

<sup>128</sup> Ebd., 182.

Idee wurde aber schlussendlich verworfen und die Bewegungen der Klänge wurden durch live-elektronische Verarbeitung erzeugt.<sup>129</sup> Die Verteilung der Musiker im Raum erfolgt in Anlehnung an die Mehrhörigkeit im 16. Jahrhundert (Im Besonderen wird auf die venezianische Schule in San Marco Bezug genommen). Durch modifizierte Anordnung dieser Tradition kristallisiert sich folgendes Bild: zum einen wird das Orchester in vier gleich besetzte Gruppen aufgeteilt, zum andern werden vier verschiedene Solistengruppen zusammengestellt, komplettiert wird dieses Gefüge durch einen dreifach besetzten vierstimmigen Chor und zwei Sprecher.<sup>130</sup>

Die Idee der Fragmentierung fordert unablässig ihre Berücksichtigung. Nono postuliert ein unfertiges Instrument bzw. Schiff; Gleichförmigkeit, Eindimensionalität, oder Abgeschlossenheit wird vermieden, räumliche und zeitliche Kontinuität negiert und es wird ein fragmentarisches Gebilde sichtbar.<sup>131</sup>

### **3. Räume**

Die Bilder die musikalisch transportiert und suggeriert werden, finden ihren Urgrund in verschiedensten Entitäten. Diese möchte ich nun explizieren, wodurch ich den Boden sichte, der entscheidend für Nonos kompositorisches und gestalterisches Denken war. Im besonderen wirken diese Ursprünge durch ihre wesenhaft fragmentarische Erscheinung und rufen eine unausgesetzte Bewegung hervor.

#### **a) Tempel**

Nicht die komplexe Erscheinung antiker Bauwerke inspirierte Nono, sondern das gegenwärtige Erscheinungsbild förderte seine Kreativität. Das Historische findet sich durch seine jetzige Form in der Gegenwart wieder. Durch diese Form wird es interpretiert und fließt sukzessive in fragmentarischer Form in die musikalische Anlage.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 196ff.

<sup>130</sup> Vgl., Ebd., 189.

<sup>131</sup> Vgl., Ebd., 183.

<sup>132</sup> Vgl., Ebd., 201f.

Faktisch komponiert Nono – entsprechend den Säulen des Tempels – orchestrale „Klangsäulen“ und kennzeichnet diese als „ondate“ (Wellenbrecher). Sie erheben sich ohne Vorwarnung und werden nur im Augenblick sichtbar. Auch die Adjektive „rotto“ und „ascolta“, die als Namensgeber von strukturellen Teilen dienen, finden ihren Ursprung im gegenwärtigen Erscheinungsbild der Tempel. Der Begriff „rotto“, bedeutet „kaputt“ und weist gleichzeitig auf das konzeptionell Fragmentarische; faktisch realisiert durch die Zerstörung von linearen Tonfolgen.<sup>133</sup>

## **b) Synagoge**

Das Wort „Synagoge“ bedeutet auf griechisch „Zusammenkunft“. Nun ist es gerade die Zusammenkunft, die für den Fortbestand der Juden in der Diaspora dringend notwendig ist. Der Begriff Zusammenkunft darf und muss in diesem Kontext sehr weitreichend verstanden werden. Im jüdischen Verständnis bedeutet Zusammenkunft auch eine neue vergeistigte Form der religiösen Feier. Im Exil war und ist es dem jüdischen Volk nicht möglich einen in einem Tempel ortsgebundenen Opferkult zu zelebrieren. Die strenge Einhaltung der Ortsbindung des alten Tempelkultes wurde aufgelöst und der synagogale Gebets- und Lehrgottesdienst konnte an unterschiedlicher Stelle abgehalten werden.<sup>134</sup> Dieser nicht ortsgebundene Gottesdienst ist eine geistige Schöpfung von sehr folgeschwerer Bedeutung, so bewirkte sie „eine Dezentralisierung des Kultes“<sup>135</sup> und als Folge dieser Entwicklung verlor das Judentum sein religiöses Zentrum. Die Anpassung an die ständige Heimatlosigkeit führt nicht nur zu einer Dezentralisierung des Kultes, sondern, sie bewirkt ferner eine besondere inhaltliche Gestaltung der Wand- und Deckenmalereien in den Synagogen. Durch ihre Bilder erinnert diese Malerei an die Geschichte des jüdischen Volkes: „An den Stammvater Abraham und seine Einwanderung nach Kanaan, an die Befreiung aus Ägypten, an den Bund vom Sinai“<sup>136</sup> Die gesamte jüdische Kunst in ihrer unterschiedlichen Erscheinung dient im Gegensatz zur christlichen Kunst nicht zur Darstellung des Göttlichen, sondern ihre Besonderheit liegt in der Funktion der Erinnerung.<sup>137</sup> Diese Funktion zeigt sich wesentlich verantwortlich für den Inhalt. Der Inhalt allein, bezeugt die Gemeinsamkeit aller

---

<sup>133</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 201f.

<sup>134</sup> Renate Krüger, Die Kunst der Synagoge, Eine Einführung in die Probleme von Kunst und Kult des Judentums, Koehler & Amelang, Leipzig 1966, 22.

<sup>135</sup> Ebd., 22.

<sup>136</sup> Ebd., 18.

<sup>137</sup> Vgl., Ebd., 18.

jüdischen Künste. Die Form der jeweiligen Gestaltung weißt in den unterschiedlichen Diasporazentren deutliche Differenzen auf, nur die Erinnerung an die Tradition, die Wanderung und das Exil bleibt unverändert.<sup>138</sup>

Auch in Prometeo befruchtet die Synagoge durch ihre Tradition die Wanderung. Als Zeugen dieser Befruchtung dürfen die konzeptionelle Vorläufigkeit der Komposition, die fragmentarische Struktur von Komposition und Bühne, sowie die unvorhersehbare Erscheinung von Klängen genannt werden. Ist das jüdische Gesetz und die gesamte jüdische Tradition im Werden begriffen, so wird Prometeo durch die Bewegung sichtbar, die eine unendliche Wanderung suggeriert.<sup>139</sup>

### c) Schifffahrt

Schifffahrt ist Wanderung, verursacht fortwährende Veränderung und zwingt zur ständigen Neuorientierung; mit Cacciari gesprochen: „Nur wer sich dem Abenteuer der Suche weihet, wer 'mit listigen Segeln sich in unerforschte Meere einschiffte', kann das Rätsel verstehen<sup>140</sup>“, kann in der scheinbaren Orientierungslosigkeit, Orientierung finden und zum Navigator werden.

Kurz vor der Uraufführung gewinnt die Sinnverschiebung von Schifffahrt zu Irrfahrt zunehmende Brisanz und es findet sich in den späten Skizzen Renzo Pianos eine deutliche Anlehnung an Brants Roman „nave dei folli“ („Narrenschiff“).<sup>141</sup> Mit Cacciari wird uns die besondere Synthese zwischen Schifffahrt, Narren und Prometeo zugänglicher: „Die Verbindung zwischen Meer und der Verrücktheit ist archaisch“, denn man muss, wie Cacciari formuliert, „vor Angst verrückt werden“, wenn man dem „Meer die Stirn bietet“<sup>142</sup>. Das Meer befindet sich zwischen zwei „Gestaden“<sup>143</sup>, die zu erreichen es gilt. Doch können die jeweiligen Ufer oder Ruhepunkte nur dann erreicht werden, wann der Seefahrer über das notwendige Wissen verfügt, das ihn durch das Meer navigiert. Kraft dieser Erkenntnis wird die Verrücktheit des Seefahrers zur Weisheit,

---

<sup>138</sup> Vgl., Renate Krüger, Die Kunst der Synagoge, Leipzig 1966, 17.

<sup>139</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 202ff.

<sup>140</sup> Massimo Cacciari, Zeit ohne Kronos, Klagenfurt 1986, 93.

<sup>141</sup> Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 206.

<sup>142</sup> Massimo Cacciari, Zeit ohne Kronos. Klagenfurt 1986, 42.

<sup>143</sup> Ebd., 42.

ohne der, die Seefahrt zur Irrfahrt gerät.<sup>144</sup> Scheint es nunmehr angebracht von Verrücktheit zu sprechen oder scheint es vielmehr eine verklärte Interpretation derer, die im Hafen verbleiben und sich der Wanderung verweigern? Nur sie (die Verrückten) können der Gefahr der See trotzen, werden „Experten des Meeres“<sup>145</sup> und durchqueren das Meer auf dem Weg zu etwas Anderem, noch nicht Dagewesenem.<sup>146</sup> Ist nicht auch Prometheus ein Wanderer, der von den Göttern zu den Menschen zog, ihnen Hoffnung schenkt und auf etwas Neues brachte. Aber auch in Prometheus selbst wirkte die Wanderung und er erfuhr Veränderung.

#### **d) Wanderung**

Die Wanderung muss hier – analog zur Schifffahrt – als Metapher für Bewegung im Raum gedeutet werden. Der Begriff Wanderung definiert nicht eine besondere räumliche Situation, sondern eine permanente räumliche Veränderung. Eine stabile Umgebung kann nicht oder nur für kurze Zeit gegeben sein.<sup>147</sup>

Nicht nur als Metapher für räumliche Veränderung und Bewegung, sondern als konstitutives Element und zugrundeliegendes Prinzip wirkt die Wanderung unablässig auf das gesamte Musiktheater. Zu aller Erst machte sich Nono auf den Weg, die Wanderung zu erfahren, „er bezeichnete sich selber gerne als suchenden Wanderer“<sup>148</sup>. Nono wurde zum Fragenden, dem sein Suchen nicht enden wollte. Sein Ziel bestand im „weglosen Gehen selbst“<sup>149</sup>. Ausdruck seiner Wanderschaft ist „*Prometeo*“. Die Wanderschaft zeitigte „*Prometeo*“ und in ihm wirkt sie. Sogar der Hörer, wird selbst zum Suchenden, der seinen Weg durch die Klanglandschaft *Prometeo* finden muss.<sup>150</sup>

#### **e) Meer**

Die Beziehung des Menschen zum Meer und seine Wirkung auf den Menschen ist ein schier unendliches Thema. Ich möchte an dieser Stelle nicht auf die unterschiedliche

---

<sup>144</sup> Vgl., Massimo Cacciari, *Zeit ohne Kronos*. Klagenfurt 1986, 42.

<sup>145</sup> Ebd., 42.

<sup>146</sup> Ebd., 42.

<sup>147</sup> Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 204.

<sup>148</sup> Vgl., Jürg Stenzl, *Nono*, Hamburg 1998, 110.

<sup>149</sup> Ebd., 110.

<sup>150</sup> Ebd., 110.

Relevanz eingehen, die das Meer in der Vergangenheit hatte und jetzt hat. Unbestreitbar dürfte aber die Bedeutung und Wirkung des Meeres sein, die es für die Antike hatte. Die Entwicklung von Politik, Gesellschaft, Kultur und Mythos ist untrennbar mit dem Meer verbunden. In der vierten Insel des Prometeo wird darauf explizit mit folgenden Worten hingewiesen:<sup>151</sup>

"Wenn Dir gegeben ist ein Held zu sein  
nur auf dem Meer vermagst Du es".

Nicht zuletzt muss in Bezug auf Prometeo das Meer als Ort der Bewegung bedacht werden. In diesem Ort der Bewegung und Orientierungslosigkeit erheben sich, wie aus dem Nichts, Archipele: Inselgruppen die den Seefahrern Halt und Orientierung schenken. Nono und Cacciari nahmen sich dieses Bild zum Vorbild und kreierten analog zum Meer mit seinen Archipelen fünf „Inseln“. Ausschlaggebend in dieser Konzeption ist die nichtlineare Anordnung der Inseln, die eine Vielheit von möglichen Wegen eröffnet.<sup>151</sup>

## **f) Wüste**

Die Wüste „ist der Ort der Prüfung“.<sup>152</sup> In dieser besonderen Bedeutung zeigt sie sich im Neuen Testament, wie auch im Judentum. Wie kann man nun diese Prüfung verstehen? Sie wird durch die Eigenheit der Wüste selbst herbeigeführt, denn die „Gefahr ist groß sich in der Wüste zu verlieren, groß das Risiko – aber gerade dort wächst das Rettende auch“.<sup>153</sup> Zum einen kann man nicht vor der Macht der Welt in die Wüste fliehen, sondern im Gegenteil, man begegnet ihrer Macht in Form einer lebensfeindlichen Welt. Zum andern hat die Stimme Gottes zur Wanderung in die Wüste aufgerufen und lässt nichts anderes „sehen“ als sich selbst. Cacciari unterstreicht: „In der Wüste sieht man nicht, sondern man hört.“<sup>154</sup>

Prometeo endet im Stasimo 2:

### **"UND IST IN DER WÜSTE UNÜBERWINDLICH"**

<sup>151</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 208f.

<sup>152</sup> 1.Autor Edmond Jabès 2.Autor Luigi Nono 3.Autor Massimo Cacciari, Migranten, Edmond Jabès, Luigi Nono, Massimo Cacciari, hg. und übers. von Nils Röller, Merve, Berlin 1995. 81.

<sup>153</sup> Ebd., 81.

<sup>154</sup> Ebd., 81.

Unbesiegt, unüberwindlich ist das Gesetz zum Weitergehen. Weitergehen zu neuen musikalischen Wegen, Ausdrucksformen oder Interpretationen, weitergehen hin zum Anderen.<sup>155</sup>

#### 4. Literarische Quellen

Luigi Nono verstand seine Arbeit und seinen Beruf als Komponist auch als ästhetische und moralische Verpflichtung. Sein verwendetes Material war meist politisch, dokumentarisch und aktuell. Ziel dieser Methode war, die Gegenwart aus der Geschichte zu begreifen. In *Prometeo* kulminiert Nonos Entwicklung, die bereits in den 80er Jahren ihren Anfang nahm: seine kompositorische und ästhetische Auseinandersetzung gründete nicht mehr in der Gesinnung eines Kämpfers, sondern entsprang nun, aus den Anliegen eines Historikers.<sup>156</sup>

Die Texte für einige Werke Nonos stellte der italienische Philosoph Massimo Cacciari zusammen. Das Libretto – oder passender formuliert, die Textgrundlage zur Komposition – setzt sich aus einer Montage von Texten in griechischer, italienischer und deutscher Sprache zusammen. Cacciari verbindet Texte der griechischen Antike mit weiteren Texten, die sich aus dem Prometheus-Mythos speisen und Elementen aus der jüdischen Tradition. Der jüdischen Tradition entnimmt Cacciari die Vorstellung, dass der Hauptinhalt des menschlichen Daseins im Suchen, Fragen und Prüfen besteht. Gemäß ihrem Inhalt sind alle verwendeten Texte dahingehend verbunden, so sie im Besonderen die menschliche Situation besprechen.<sup>157</sup> Die Verbindung dieser Texte bewirkt zweierlei: Zum einen werden Korrespondenzen zwischen den einzelnen Traditionen sichtbar – eine Tradition wird gewissermaßen von der anderen überlagert und so wird der befreite Prometheus zum jüdischen Wanderer bzw. zum Verkündigungengel. Zum anderen stehen sich beide Traditionen gegenüber und so wird aus der Perspektive der einen, die andere in Zweifel gestellt.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 210f.

<sup>156</sup> Vgl., Ebd., 52ff.

<sup>157</sup> Vgl., Ebd., 21ff.

<sup>158</sup> Ebd., 24.

### a) Hesiod: „*Theogonie*“, „*Werke und Tage*“

Der aus dem böotischen Askra stammende griechische Dichter Hesiod zählt zu den Hauptprotagonisten der griechischen Literatur. Neben der literarischen Leistung, bestechen seine Werke insbesondere durch ihre Fülle, die von religiösen, ethischen und kulturhistorischen Inhalten gespeist wird. Seiner intensiven Ausstrahlung wurde bereits in der Antike durch Würdigungen bedacht und auch in der Gegenwart kommt diesem Dichter große Aufmerksamkeit zu Teil.<sup>159</sup> Seine Werke zeugen von einer sehr eindringlichen Individualität und sind vorrangig durch eine soziale Komponente bestimmt.<sup>160</sup> Als wichtigstes Merkmal der beiden Hauptwerke Hesiods darf der absichtliche Verzicht auf das übliche „Repertoire des Heldenepos“<sup>161</sup> definiert werden. Die „*Theogonie*“ spricht – in dem sie der Ebene des Heldenepos übergeordnet ist – von der Entstehung der Welt und der Götter, „*Werke und Tage*“ dem gegenüber, von den einfachen Leuten in ihrer alltäglichen Realität.<sup>162</sup>

Die „*Theogonie*“ (griechisch: „Götterstammbaum“) wirkt im Besonderen durch ihre zeitliche Struktur, die in den „genealogischen Partien“ zu Tage treten: Hesiod beschreibt in einem unendlichen Prozess die Entstehung der Welt und die Entstehung der Götter.<sup>163</sup>

Nono verwendet Textauszüge der *Theogonie* im Prolog. Der Text erläutert die Genealogie der Urmutter Gaia bis hin zu Prometheus. Anfangs wird der Text in seiner syntaktischen Zusammensetzung artikuliert, später (T. 74ff., u. T.<sup>164</sup>) durch analytische Zerstückelung an Hand von einzelnen Satzgliedern sukzessiv aufgezählt und wiederholt. Nono bedient sich hier der eindimensionalen Erzählweise, begriffen als kausale Abfolge von Ereignissen. Der in altgriechischer Sprache belassene Text wird durch live-elektronische Filterung, Vernichtung von Syntax und Semantik, Verfremdung der Stimmen infolge elektronischer Filterung und Verschachtelung, seiner Deutlichkeit beraubt. So erklingt dieser Text als kontinuierliches Sprachband in stetigem Tempo (Viertel = 30), als abweichend dicht

---

<sup>159</sup> Hesiod, *Theogonie, Werke und Tage*, griechisch und deutsch, herg. und übers. von Albert von Schirding, Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt, Artemis & Winkler, München und Zürich 1991, 149.

<sup>160</sup> Vgl., Ebd., 165f.

<sup>161</sup> Ebd., 167.

<sup>162</sup> Vgl., Ebd., 167.

<sup>163</sup> Vgl., Ebd., 178.

<sup>164</sup> „u.T.“ steht für `untere Taktzählung` und betrifft die im unteren Teil der Partitur vermerkten Takte für Soloinstrumente und Sprecher im kontinuierlichen Tempo: Viertel = 30.“ Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 27.

strukturiertes, schwer verständlicher Kanon. Diese Verformung des Textes konstituiert den kompositorischen Ausdruck, dessen sich Nono bedient, um die Struktur und den Ausdruck des kontinuierlichen Erzählens musikalisch zu formulieren. Nono fokussiert sich dabei nicht auf das Inhaltliche, er möchte im Besonderen auf die homogene Ausdrucksweise dieses Erzählens hinweisen. Dieser Ebene stellt er eine zweite, simultan erklingende, kontrastierend gegenüber, welche sich aus den geschichtsphilosophischen Thesen von Walter Benjamin ableitet.<sup>165</sup>

Hesiods zweites Gedicht „*Werke und Tage*“ besteht aus drei aufeinanderfolgenden Themeneinheiten. Die erste Einheit beinhaltet zwei Erzählungen, die neu aus der „*Theogonie*“ überarbeitete Erzählung von „*Prometheus*“ und der „*Mythos von den fünf Menschengeschlechtern*“. Dessen folgt die Fabel von „*Habicht und Nachtigall*“<sup>166</sup>. Das Ende bildet ein dritte Einheit, die eine „*Art Bauernkalender*“<sup>167</sup> darstellt. Dieser Kalender, der als Lehrgedicht verfasst wurde, besteht seinerseits auch wieder aus drei Teilen. Im ersten Teil wird beginnend, die Frage nach dem Woher der Schuld<sup>168</sup> gestellt, die verantwortlich für das mühevollen Leben der Mensch ist. Hierauf erfolgt noch im selben Teil die ernüchternde Antwort, dass die Menschen an ihrem Unheil selber schuld sind. Der zweite Teil entwirft die Forderungen, „das Recht zu achten und unverdrossen zu arbeiten“<sup>169</sup>, die im dritten Teil auf das Leben der Bauern angewandt werden.<sup>170</sup>

Nono und Cacciari adoptieren nur zum Teil einheitliche Verse, übersetzen diese in italienischer Sprache und fügen sie fragmentarisch in die vierte Insel ein. Vorgetragen werden sie durch Solisten, die mit Gate-Schaltungen, live-elektronisch gesteuert sind.<sup>171</sup>

Diametral zum entstandenen Kontinuum der *Theogonie* im Prolog benützt Nono diesen Text als Grundlage einer musikalischen Struktur, die durch mehrmalige Fragmentierung und Vernetzung, jeglicher Kontinuität beraubt wird. Diese Zerstückelung kulminiert durch die Erscheinung von einzelnen Partikel oder Wortteile des Originaltextes. Die Exzessivität von Nonos Fragmentierung tritt durch die Verbindung dieser Partikel mit

---

<sup>165</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 26f.

<sup>166</sup> Vgl., Hesiod, *Theogonie*, München und Zürich 1991, 195f.

<sup>167</sup> Vgl., Ebd., 196.

<sup>168</sup> „Das besondere Charakteristika ist die immer wiederkehrende Mahnrede.“ Vgl., Hesiod, *Theogonie*, München und Zürich 1991, 197.

<sup>169</sup> Ebd., 196.

<sup>170</sup> Vgl., Ebd., 195f.

<sup>171</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 28.

anderen Fragmenten in „*Werke und Tage*“, die wiederum mit anderen Textteilen aus Isola 4 und die daraus entstandenen Fragmente mit Passagen aus Isola 3 und 5 verstrickt werden, noch mehr in Erscheinung. Durch diese kompositorische Methode wird musikalisch jenes geschichtsphilosophische Verständnis formuliert, nach dem jede Epoche nur fragmentarisch zugriff auf die historischen Quellen habe. Die Verwendung des historisch überlieferten Textmaterials bezieht sich dabei auf seine Neueinordnung oder Interpretation – als Zusammensetzung verstanden.<sup>172</sup>

### **b) Aischylos: „*Prometheus in Fesseln*“**

Dieses Stück ist vermutlich in der Zeit um 430 v. Chr. verfasst worden. Nach heutiger wissenschaftlicher Erkenntnis wurde dieses Werk nicht von Aischylos geschrieben, sondern entstammt der Arbeit eines Autors, der einige Jahrzehnte nach Aischylos gelebt hat.<sup>173</sup> Ich beabsichtige hier nicht den aktuellen Stand der Forschung wiederzugeben, doch ist gerade die in diesem Stück zu findende Zeusinterpretation, einerseits die Besonderheit, andererseits auch gerade als Provokation gegenüber dem echten Aischylos verstanden.<sup>174</sup>

Entgegen der Tradition erscheint Zeus als tyrannischer, ungerechter Gott. Es werden ihm Eigenschaften und Attribute zugewiesen, die nach griechischem Verständnis mit Gewaltherrschern und Gewaltherrschaft verbunden waren.<sup>175</sup> Hinzu kommt die Veränderung der Genealogie des Prometheus: er wird hier als Sohn der Gaia geschildert und erscheint älter als Zeus. Prometheus besitzt das Wissen, er ist der Wissende und Kulturstifter, dem gegenüber befindet sich Zeus, der nur die Gewalt sein Eigen nennen kann.<sup>176</sup>

Prometheus raubte Hephaistos das Feuer und brachte es aus Liebe den Menschen. Diese Tat vollzog Prometheus gegen den Willen aller Götter. Nun soll er seine Strafe solange verbüßen, bis er sich wieder der Tyrannis des Zeus beugt.<sup>177</sup> Den Menschen verhilft das

---

<sup>172</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 28.

<sup>173</sup> Vgl., Robert Bees, *Aischylos, Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie*, C.H. Beck, München 2009, 260.

<sup>174</sup> Vgl., Ebd., 260.

<sup>175</sup> Ebd., 263.

<sup>176</sup> Ebd., 266.

<sup>177</sup> Ebd., 263.

Feuer und die einher gegangene Trennung von den Göttern – im Unterschied zu Hesiod – zu Aufstieg und einem vorteilhafteren Dasein.<sup>178</sup> Prometheus beugt sich der Herrschaft des Zeus nicht und er versinkt mit samt den Okeaniden. Zeus bleibt zwar als Tyrann an der Macht, doch haftet ab nun, das Bild des Ungerechten an ihm und er steht letzten Endes auch als Verlierer dar.<sup>179</sup>

In Kombination mit Satzteilen des Hephaistos vom Anfang des Dramas setzt Nono diesen Prometheus in die Isola 1. Es entsteht durch systematische Fragmentierung und Dekonstruktion ein fast undefinierbares Konglomerat von Textteilen. Diese finden sich wiederholt an vorgesehenen Stellen der Partitur und „sind unter elektronisch verstärkten, lang ausgehaltenen Tönen einzelner Instrumente der Orchestergruppen notiert, dürfen aber dort laut Anweisung ebenda aber nicht gelesen werden“<sup>180</sup>. Die in Isola 1 erklingende dritte Textebene „*Mitologia*“ stellt reflektierend auf Texte von Goethe und Herodot die Aussage des Prometheus und die Rolle des Prometheus in der Geschichte in Frage. Die vorangegangene schriftliche Notation wird nur instrumental umgesetzt, der Text wird weder gesungen noch gesprochen, er „agiert dahinter“.<sup>181</sup>

Teile des dritten Episodion bei Aischylos – Io und Prometheus im Gespräch – verwenden Nono/Cacciari in Isola 2. Mit dem ungeheuerlichen Leid der Io, ihrer Angst und ihrem Schrecken, wird ihr Unwissen als fehlendes Wissen gegenüber ihrer Handlungsmöglichkeiten erkennbar. Dem gegenüber steht Prometheus der Wissende, der Einsicht offenbart, indem er Wege weist<sup>182</sup>. Nono deutet in der Partitur diese Charaktere mit zwei Adjektiven: wahnsinnig (Io) und rational (Prometheus).<sup>183</sup>

### c) Pindar: „*VI Nemeische Ode*“

Die Epiniken Pindars wurden im Zeitraum zwischen 498 und 446 v. Chr. verfasst.<sup>184</sup> Diese Oden Pindars sind an Fürsten, Standesherrn und auch an jene Bürger gerichtet, die

---

<sup>178</sup> Vgl., Roebert Bees, Aischylos, München 2009, 267.

<sup>179</sup> Vgl., Ebd., 307f.

<sup>180</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 29.

<sup>181</sup> Vgl., Ebd., 29.

<sup>182</sup> Bei Aischylos ist der Weg nicht begriffen als Methode des Denkens und Wissens, sondern als Lebensweg.

<sup>183</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 30.

<sup>184</sup> Vgl., Pindar, Die Dichtungen und Fragmente, verdeutscht und erklärt von Ludwig Wolde, Limes, Wiesbaden 1958, Einleitung, XVf.

reich geworden sind und sich als dem Adel ebenbürtig betrachteten. Diese Präferenz Pindars, für reiche, angesehene oder mächtige Personen liegt wohl darin, dass er sich von ihnen am meisten geschätzt sah und zu ihnen auch am meisten hingezogen fühlte.<sup>185</sup> Die Absicht dieser Siegeslieder bestand darin, den Sieger eines Wettkampfes zu ehren und dessen Ruhm zu verewigen. So war es der Ruhm, nach dem der Einzelne und mit ihm die ganze Sippe trachtete, denn nach „antiker Auffassung ist er es allein, der dem Menschen über das elende Erdendasein hinaus Dauer verbürgt“<sup>186</sup>. Von Wert überhaupt ist der Ruhm nur dann, wenn er aus einer edlen, „auf Zucht und Frömmigkeit“<sup>187</sup> erwachsenen Tat sich bildet. Doch auch die außergewöhnlichste Leistung kann nur durch das Lied ewige Dauer erlangen. Die Aufgabe des Dichters besteht nun gerade darin, den Ruhm vor der Vergänglichkeit zu schützen.<sup>188</sup>

Nono/Cacciari setzen den Beginn dieser Ode im zweiten Abschnitt der Isola 2a und verbinden ihn mit der dritten Strophe aus dem „Schiksaalslied“ von Hölderlins Hyperion. Musikalisch erklingt dieser Teil durch zwei Solosoprane. Hier – ähnlich wie die Texte von Benjamin und Hesiod im Prolog – erklingen sie simultan. Der eine Text (Pindar) wird gesungen und der Andere (Hölderlin) gesprochen. Beide Texte sind innerhalb des Gesangs sukzessiv komponiert, jedoch in gegensätzlicher historischer Reihenfolge: dem zu Folge zuerst Hölderlin und anschließend Pindar. Infolgedessen wirkt der pindarische Text gewissermaßen als Kommentar zu Hölderlin, nicht umgekehrt, wie es die historische Chronologie nahelegt. Die historische Anordnung wird hier aufgrund der Parallelität der Inhalte verworfen, denn das Verfolgen einer bestimmten Zielrichtung und die Darstellung der historischen Abfolge sind in diesem Abschnitt gerade nicht das thematische Anliegen. So erklingen die Texte – durch live-elektronische Vervielfältigung – in einer schier unendlichen Kanonstruktur und erscheinen zyklisch wiederkehrend.<sup>189</sup>

#### **d) Herodot: „Historien“**

Herodot von Halikarnaß (ca. 585 bis 425 v.Chr.) war ein griechischer Völkerkundler, Geograph und Historiograph. Herodot schrieb ein monumentales Werk, das sich von den Perserkriegen bis zur Eroberung von Sestos spannt. Sein historisch-dokumentarisches

<sup>185</sup> Vgl., Pindar, Die Dichtungen und Fragmente, Wiesbaden 1958, Einleitung, XIV.

<sup>186</sup> Ebd., Einleitung, XXVI.

<sup>187</sup> Ebd., Einleitung, XXVI.

<sup>188</sup> Vgl., Ebd., Einleitung, XXVI.

<sup>189</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 31.

Anliegen: „Die Geschicke und Taten der Menschen sollen mit der Zeit nicht in Vergessenheit geraten, und die großen, erstaunlichen Werke, sei es der Griechen oder der Barbaren, sollen ihres Ruhmes nicht ermangeln“<sup>190</sup>, drängte ihn so weit auszuholen, dass die Geschichte der Heldenkämpfe zu einer Universalgeschichte heranwuchs.<sup>191</sup> Dieses Werk trägt den Titel *Historien*, dem neun Bücher zugehören.

Herodots Geschichtsschreibung orientierte sich am Mythos, d.h. alles Geschehen auf der Welt wird mit dem Göttlichen in Beziehung gesetzt, die Religion bildet das Fundament für das Verständnis von Mensch und Geschichte.<sup>192</sup> Der Mensch ist „nicht zu verstehen ohne den großen Zusammenhang des Seins, der göttlich ist und in dem und von dem er lebt“<sup>193</sup>.

Im ersten Buch der „*Historien*“ erzählt Herodot vom König Kroisos. Kroisos hielt sich für den aller glücklichsten Menschen auf Erden und wurde deshalb von den „neidisch und unbeständig“<sup>194</sup> wirkendem Gott mit Unglück bestraft wurde.<sup>195</sup>

Cacciari überträgt in seiner Endfassung des Librettos die Rede vom „neidischen und unbeständigen“ Gott und stellt sie zur Frage an Prometheus gerichtet: „BIST DU / wie ein neuer Herrscher / ein neidisch und verwirrend Ding?“<sup>196</sup> Diese Worte werden in griechischer Sprache belassen und erklingen als Fragmente durch den Coro lontanissimo in der Isola 1. Als eingeschobene Textteile ertönen sie während den Erzählungen des Prometheus und den Aussagen des Hephaistos; durchkreuzen sie aus der ‚Ferne‘ einer historischen Reflexion“<sup>197</sup>. Hörbar sind allerdings nur die oben genannten Textteile, somit erscheint uns der Text von Aischylos nur in kritisch reflektierter Form, wobei die Formulierung von Herodot ein Teil dieser Reflexion wird.<sup>198</sup>

---

<sup>190</sup> Herodot, *Historien*, Deutsche Gesamtausgabe, übers. von A. Horneffer, neu hersg. und erläutert von H.W. Haussig, Mit einer Einleitung von W.F.Otto, Alfred Kröner. Stuttgart 1971, Einleitung XVIII.

<sup>191</sup> Herodot, *Historien*, Stuttgart 1971, Einleitung XVIII.

<sup>192</sup> Vgl., Ebd., Einleitung XXIVf.

<sup>193</sup> Ebd., Einleitung XXV.

<sup>194</sup> Ebd., 14.

<sup>195</sup> Vgl., Ebd., 14f.

<sup>196</sup> Insel 1, im Anhang.

<sup>197</sup> Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 32.

<sup>198</sup> Vgl., Ebd., 32f.

### e) Euripides: „*Alkestis*“

Die „*Alkestis*“ ist das älteste erhaltene Drama von Euripides. In der Tetralogie vom Jahre 438 wurde sie an vierter Stelle aufgeführt, an der Stelle, wo der Tradition nach ein Satyrspiel folgte. Auf Grund dieser Besonderheit wurde ihm vereinzelt der Charakter einer Tragödie abgesprochen, doch ist davon auszugehen, dass „*Alkestis*“ sehr wohl als Tragödie geschrieben wurde.<sup>199</sup>

Dieses Drama ist von sehr komplexer Struktur. Die Handlung zeigt sich als Verbindung zweier Elemente: zum einen besteht sie aus einem Opferdrama, zum anderen aus einem Rettungsdrama. Die Eigenart dieses Dramas gegenüber den anderen Dramen von Euripides besteht in der Opferhandlung. Das zentrale und folgenschwere Geschehen dieser Handlung geschieht in der Vergangenheit. Admet soll, sollte sich nicht ein anderer Mensch für ihn opfern, auf göttlichem Geheiß sterben. Daraufhin begibt sich Admet auf die Suche nach einem Menschen, der sich für ihn opfert. Die Suche endet bei Alkestis, die sich bereit erklärt für ihn zu sterben. Die szenische Darstellung beginnt beim Tod der Alkestis und der Klage Admets über ihren Tod.<sup>200</sup> Den größten Teil des Dramas bildet der parallele Verlauf beider Handlungen. So wird die Klagehandlung von der Rettungshandlung begleitet, durch die Herakles Alkestis aus dem Tantalus befreit.<sup>201</sup>

Der Verlauf des Dramas bewegt sich nicht kontinuierlich in der Zeit fortschreitend, sondern stoppt in seiner Vorwärtsbewegung und springt wieder in die Vergangenheit, um diese letzten Endes Gegenwart werden zu lassen. Der Wendepunkt des Dramas – zwischen Admets größtem Leiden und der Wiederkehr der Alkestis – steht im vierten Stasimon. Fragmente dieses Textes finden wir auch in Stasimo 1 und Interludio 1, teils in griechischem Original und teils in Cacciaris Übersetzung ins Italienische.<sup>202</sup>

### f) Johann Wolfgang von Goethe: „*Prometheus*“, „*Rede zur Eröffnung des Silberbergwerks zu Ilmenau*“

Johann Wolfgang von Goethe beschäftigte sich dreimal mit Prometheus: als Vierundzwanzigjähriger in einem Dramenfragment in zwei Akten, in einer Ode, die dem

<sup>199</sup> Vgl., Kjeld Matthiessen, Die Tragödien des Euripides, C.H. Beck oHG, München 2002, 38.

<sup>200</sup> Vgl., Ebd., 39.

<sup>201</sup> Vgl., Ebd., 39f.

<sup>202</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 33.

„*Ganymed*“ vorausgeht und schließlich im Festspiel „*Pandora*“.<sup>203</sup> Auffallend ist die Behandlung, die die Figur Prometheus und die Tradition in Form der Prometheus-Trilogie von Aischylos erfährt. Im Fragment verzichtet Goethe auf den Vorfall des Feuerraubs, sowohl im Fragment als auch in der Ode verlässt Prometheus den Götterhimmel freiwillig und begegnet die Einladung Zeus zurückzukehren mit derart wuchtiger Anklage, wie sie bei Aischylos erst der gefesselte Prometheus den bestrafenden Gott entgegnet.<sup>204</sup> Prometheus der Feuerbringer will kein Gott sein, doch den Göttern ebenbürtig Menschen bilden. Er stiftet eine durch ihm selbst verantwortete Sozialordnung die sich im Zusammenspiel von Naturrecht und bürgerlichem Selbstbewusstsein ergibt.<sup>205</sup> Gleichzeitig nützt Goethe den Prometheus-Mythos für eine „Apotheose des Künstlers“<sup>206</sup>, die den Künstler „zum Bildner von seinesgleichen und zugleich zum Lehrer und Erzieher seiner Geschöpfe macht“<sup>207</sup>. In diesem Bedürfnis einer Existenz, die sich auf sich selbst gründet, zeigt sich bereits ein „bürgerliches Ideal der kommenden Epoche“<sup>208</sup>.

Nono/Cacciari dient dieses Gedicht als Kontrast. Durch Negation bildet dieser, durch Goethe zornig und rebellierend geschaffene Prometheus, die Vorlage für Nono und Cacciari's Prometheusfigur. Wird dieses Gedicht auch nicht rezitiert, begleitet es trotzdem die grundsätzliche Konzeption des „*Prometeo*“.<sup>209</sup>

In der Libretto-Fassung von 1982 rekurriert Cacciari auf Goethes Rede zur Eröffnung und Besichtigung des neuen Ilmenauer Silberbergwerks. Die im deutschen Original übernommenen Texte finden sich mit „*Prometeo*“ überschrieben im Libretto. Entscheidend für Cacciari's Rekurs ist die durch Goethe übermittelte Aufforderung zum Aufbruch.<sup>210</sup> Goethe wird nicht müde, die Wichtigkeit der Handlung zu unterstreichen, die durch ihren Vollzug Kostbarkeiten erschließt. Exemplarisch dafür steht folgender Auszug: „Dieser Schacht, den wir heute eröffnen, soll die Thüre werden, durch die man zu den verborgenen Schätzen der Erde hinabsteigt, durch die jene tiefliegende Gaben der Natur an das Tageslicht gefördert werden sollen.“<sup>211</sup>

<sup>203</sup> Wunderlich, Werner (Hg.), *Literarische Symbolfiguren, Von Prometheus bis Švejk*, Beiträge zu Tradition und Wandel. Paul Haupt, Bern und Stuttgart 1989, 21.

<sup>204</sup> Vgl., Ebd., 22.

<sup>205</sup> Vgl., Ebd., 22.

<sup>206</sup> Ebd., 22.

<sup>207</sup> Ebd., 23.

<sup>208</sup> Ebd., 23.

<sup>209</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 33f.

<sup>210</sup> Vgl., Ebd., 34f.

<sup>211</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Rede bey Eröffnung des neuen Bergbaues zu Ilmenau, Den 24sten Februar 1784, Stiftung der Georg Fischer AG., Sachffhausen, 06.02 1957, 17.

Nono hat diesen Text nicht adaptiert. Das Moment des Aufbruchs bestimmt als treibendes im wesentlichen den Duktus. So manifestiert sich dieses Motiv im Moment des Wanderns, Weitergehens oder aus dem Verborgenen holen – Aufbruch als konstitutives Element der Wanderschaft begriffen.<sup>212</sup>

### **g) Friedrich Hölderlin: „Hyperion“**

An dieser Stelle möchte ich – der Undurchsichtigkeit Hölderlins geschuldet – nur einige Gedanken zur entnommenen Textstelle durch Cacciari anführen.

Hyperion erzählt Bellarmin, wie er sich ein Schicksaalslied vortrug. In der letzten Strophe die auch fragmentarisch in die Komposition Einlass fand, spricht Hölderlin vom Wasser, das von Klippe zu Klippe ins Ungewisse stürzt. Dieses hinab stürzende Wasser dient als Metapher für das tragische, menschliche Bewusstsein, das – gleichsam wie das Wasser von einer Klippe – ins Ungewisse hinab stürzt.<sup>213</sup> An dieser Stelle tritt die gravierende Differenz zwischen Göttern und Menschen hervor: die Menschen können ihrem irdischen Leiden nicht entfliehen – die Götter brauchen keinem Leiden zu entfliehen.

Nonos verwendeter Auszug, des in freier Anlehnung an die antike Ode gedichteten Schicksaalsliedes, stellt sich wie folgt dar (von Nono/Cacciari verwendete Textteile sind hervorgehoben):

**Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,  
Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworden,**

---

<sup>212</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 35.

<sup>213</sup> Vgl., Uwe Beyer (Hg.), Hölderlin, Lesarten seines Lebens, Dichtens und Denkens, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1997, 83.

Jahrs lang **ins Ungewisse hinab.**<sup>214</sup>

Dieser Auszug konkretisiert sich im zweiten Teil der Isola 2. Verbalisiert wird nur die dritte Strophe, in der inhaltlich das scheinbar unendliche Leid der Menschen verarbeitet wurde. Die Stimmen der Sängerinnen und Sprecher – teilweise synchron, teilweise kanonisch komponiert – werden durch live-elektronische Klangverzögerung und Schichtung zusätzlich in ihrer Struktur verändert. Diese künstlich produzierte Veränderung erscheint in einem endlos kreisenden Gesang.<sup>215</sup>

#### **h) Friedrich Hölderlin: „Achill“**

In der zweiten Textspalte der Isola 4 bildet diese Elegie Hölderlins die historische Textgrundlage. Hölderlin vergleicht – Bezug nehmend auf einen Abschnitt der Illias – sich selber mit Achilleus. Achilleus findet himmlische Stütze bei seiner Mutter, dagegen wartet der einsame Mensch vergebens auf den utopischen Trost der Götter.<sup>216</sup>

Die hier formulierte Achilleus-Thematik dient Cacciari als kontextueller Bezug seines Prometheus-Mythos. In Cacciaris Bearbeitung verdeutlicht sich daraus ein bestimmter Wertewandel. Er fordert eine Neu-Orientierung: nach der die Sichtweise sich dahingehend verändern soll, dass der göttliche Trost nicht mehr als erstrebenswert betrachtet wird.<sup>217</sup>

Nono notiert Fragmente des Achill in Verbindung mit anderen Texten in der Isola 4 und zeigt dadurch die neue Hoffnung auf.<sup>218</sup>

#### **i) Massimo Cacciari: „Der Meister des Spiels“**

„*Il Maestro del Gioco*“, „*Der Meister des Spiels*“, ist ein Gedichtzyklus von Massimo Cacciari. Dieser Zyklus ist eine lyrische Interpretation der geschichtsphilosophischen

---

<sup>214</sup> Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beissner Ausgabe 1. - 3. Tsd. Große Stuttgarter Ausg. 1957, 143.

<sup>215</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 36.

<sup>216</sup> Vgl., Ebd., 36f.

<sup>217</sup> Vgl., Ebd., 37.

<sup>218</sup> Vgl., Ebd., 37.

Thesen Walter Benjamins.<sup>219</sup> Die erste Stophe im Libretto lautet:

„Höre,  
schwingt nicht hier noch ein Hauch der Luft  
die die Vergangenheit atmete?  
Überdauert nicht im Echo die Stimme  
jener Verstummtten?  
Wie im Gesicht der Geliebten  
jenes von nie gekannten Gemahlinnen?“<sup>220</sup>

Dieser Ausschnitt soll exemplarisch Cacciari's Hauptaugenmerk verdeutlichen. Hinführend eröffnet er seinen Gedichtzyklus mit dem Adjektiv „hören“ und beendet ihn auch dadurch. Akustisch Wahrgenommen wird dieses „Hören“ durch „ascolta“-Rufe, durch die er der Wichtigkeit dieser Worte Nachdruck verleiht. Die wesentliche Bedeutung dieses Adjektivs, die Caccari ihm zumisst, ist die transponierende und übermittelnde Kraft in Bezug auf die Betrachtung und Interpretation der Vergangenheit. Dabei stellt Cacciari nicht das politische Moment – in Anlehnung an Benjamin – in den Vordergrund, er unterstreicht durch den Hinweis „Höre“ auf die Kraft und Wirkung der Bilder, die durch die Vergangenheit aufleuchten – er fordert auf Vergangenes zu hören.<sup>221</sup>

Musikalisch interpretiert Nono dieses Gedicht indem er es dem Kontinuum der Ur-Geschichte Hesiods in Form von Ausrufen und Fragen gegenüberstellt, gleichzeitig werden Namen aus der Theogonie in den Text von Cacciari übertragen. Durch diese Anlage verbindet Nono mittels seiner Musik alte und neue Texte und stellt gleichzeitig zwei verschiedene Auffassungen von Geschichte gegenüber. So versucht Cacciari auf das Hören von Vergangenen hinzuweisen und Nono auf ein neues historisches Bewusstsein, das ein hoffnungsvolles Potential in sich birgt.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 41.

<sup>220</sup> Der Meister des Spiels, siehe Anhang.

<sup>221</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 41f.

<sup>222</sup> Vgl., Ebd., 42.

## 5. Die kompositorische Umsetzung von Hölderlin

„DOCH  
uns ist gegeben  
auf keiner Stätte  
zu ruhn...  
es schwinden  
es fallen  
die leidenden  
MENSCHEN  
blindlings  
wie Wasser  
von Klippe  
zu Klippe  
ins Ungewisse hinab...

DOCH  
Eines des Menschen  
Eines des Gottes  
das Geschlecht  
Des Gottes  
unglücklicher Brüder<sup>223</sup>

Dieser Text liegt dem zweiten Teil der Isola 2 zugrunde. Konstituiert durch Fragmente des „*Schicksaalslied*“ aus Hölderlins *Hyperion*, finden in diesem der Komposition zugrundeliegendem Text die Unüberschaubarkeit der räumlichen Verhältnisse, die Ort- und Ruhelosigkeit der Menschen und das Wandern als menschliches Schicksaal oder Aufgabe explizit ihre Benennung.<sup>224</sup> Um mich der Wichtigkeit dieses Abschnitts beizupflichten, werde ich in diesem Kapitel eigens die kompositorische Umsetzung betrachten, die Nono für diesen Abschnitt vornimmt.

Nono komponierte einzelne „Schichten“ die überlagert simultan wahrgenommen werden.

---

<sup>223</sup> Insel 2, siehe Anhang.

<sup>224</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 212.

Ich werde nun diese Schichten einzeln abtragen und untersuchen. Es sollte aber nicht vergessen werden, dass sie immer in Relation zueinander stehen und als Einzelne dem Hörer nicht gewahr werden.<sup>225</sup>

### a) Erste Schicht

Zu Beginn möchte ich auf eine Besonderheit in diesem Stück hinweisen: Nono verwendet die erste Viertelfolge aus „*Das atmende Klarsein*“ und strukturiert dadurch die ersten 23 ½ Takte in Hölderlin durch ein eigenes Zitat. Zugrunde liegt diesen ersten Takten die grammatisch vollständige Aussage des Textes: „Doch uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhn“. Beginnend von Takt 24 bis Takt 51 artikulieren sich freiere textliche Verarbeitungen, die ab Takt 51 wieder im korrekt verwendeten Hölderlintext münden.<sup>226</sup>

Im Takt 1-9 erscheint zunächst die Anfangstonfolge fis - cis - d - a aller Stimmen von „*Das atmende Klarsein*“ im ersten Sopran, wiederholt im Krebs im zweiten Sopran (Takt 9-17) und schließlich original im ersten Sopran (Takt 17-24). Es manifestiert sich unsere erste kompositorische Schicht: die zwei Soprane.<sup>227</sup>

Diese beiden Singstimmen bilden die auffälligste Schicht. Verwirrend, entwickelt sich für den Rezipienten ein anschwellender, im Raum sich bewegender Chor von Stimmen, die durch live-elektronische Vervielfältigung oder Multiplikation um ein mehrfaches ihrer Zahl erscheinen. Zusätzlich entsteht durch elektronische Schichtung ein paralleler Doppelkanon, erzeugt durch das Einsetzen der Stimmen im Abstand von 4 und 8 Sekunden.<sup>228</sup>

Die Stimmen sind geradezu ineinander versponnen. Ohne eine genaue Bestimmbarkeit ihrer zeitlichen Abfolge überschneiden sich ständig beide und abwechselnd schreitet die eine folgend der anderen ins Unisono, auch versetzt um eine Quinte oder eine Sekunde, jedoch den gleichen Tonsprung bildend.<sup>229</sup>

So handelt es sich im strengen Sinn nicht um einen zweistimmigen Satz, sondern ein

<sup>225</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 213.

<sup>226</sup> Vgl., Ebd., 215.

<sup>227</sup> Vgl., Ebd., 215.

<sup>228</sup> Vgl., Ebd., 213.

<sup>229</sup> Vgl., Ebd., 213ff.

Erklingen der gleichen Tonfolge mit intervallischen Ausweichungen in unregelmäßigen zeitlichen Abständen.<sup>230</sup>

Der erste Sopran erklimmt in Takt 89 durch den Ton b1 den tonalen Höhepunkt des chromatischen Totals; erreicht durch Quint-Sekunde-Folgen, die in eine absteigende Folge von allen zwölf Halbtönen münden, welche über zwei Oktaven von c3 bis d1 erklingen. Diese verkörpert auch den dynamischen Höhepunkt der Simultanpartie (None fordert von Takt 51-70 „tempo f“, von Takt 71-84 „tempo f → FF“ und zwischen den Takten 85 bis 126 „tempo f → FF e pi“). In der Partitur versieht None diese Stelle mit: „Finne Politologie a) Hölderlin“ und sie erreicht ihren Höhepunkt und ihr Ende mit den Worten: „Wie Wasser von Klippe blindlings ins Ungewisse hinab.“<sup>231</sup>

Analysieren wir diesen letzten Teil der Politologie a und vergleichen ihn mit der Komposition des Schicksalsliedes von Johannes Brahms, so werden unmissverständlich assoziative Elemente deutlich. Auf dieses Faktum weist auch die affirmative Haltung von Nono und Boccaccio gegenüber dieser Komposition<sup>232</sup>. Brahms komponiert die letzten Worte: „ins ungewisse hinab“ von D-Dur nach d-Moll als Abwärtsskala Crescendi zum letzten Wort, wobei die kleine Phrase mit einem verminderten Dominantseptakkord offen endet. Nono transponiert diese Skala und verschiebt sie um einen halben Ton nach oben, legt die Abwärtsbewegung jedoch größer an. Hier begegnet uns keine Wiederholung, stattdessen folgen noch drei Takte, durch welche er die Singstimmen im Quart-Abstand über große Intervallsprünge zum Finalton cis 2 führt. Brahms suggeriert die Ruhelosigkeit, das Suchen oder die unaufhörliche Wanderschaft durch eine harmonisch offen endende Skala, Nono verdeutlicht dieses Gesetz durch die Länge der fallenden Tonfolge, welche gleichsam unendlich wirkt. Diese Vorstellung kulminiert sowohl bei Nono als auch bei Bach am Ende der Tonfolge in ein Unisono.<sup>233</sup>

Bei Brahms folgt dem letzten Wort „hinab“ noch seine Orchester-Apotheose, Nono fügt nach einem Doppelstrich und einem Pausentakt die Mitologia b hinzu, ein Text welcher Pindar entnommen wurde.<sup>234</sup>

---

<sup>230</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 215.

<sup>231</sup> Vgl., Ebd., 217.

<sup>232</sup> „Wenn in früheren Skizzen und Notizen Cacciari und Nonos zu grundlegenden literarischen und anderen Quellen Hölderlins `Schicksalslied` genannt ist, knüpft sich daran häufig ein Verweis auf die Vertonung des Textes durch Johannes Brahms.“ Ebd., 217.

<sup>233</sup> Vgl., Ebd., 218f.

<sup>234</sup> Vgl., Ebd., 220.

Musikalisch verwendet Nono für diesen Text „Mikrointervalle: Viertel-, Achtel- und Sechzenteltöne“<sup>235</sup>. Nono spielt in diesem Abschnitt mit der sich begründenden Beziehung der Verben gleich – ungleich: das Endstehen einer Dichotomie aus einer Einheit, die Einheit als Voraussetzung der Zweiheit. Mit Hilfe der Stimmenführung der beiden Soprane versucht er dieser Verbundenheit Ausdruck zu verleiten. Die Stimmen sind meist in Gegenbewegung komponiert, verschieben sich aber nur um einen Achtel-, Viertel- oder Halbton nach oben bzw. nach unten. Die Bewegung ist nicht klar zu definieren, findet sich aber stets zu einer Einheit wieder. Schließlich erfolgt durch die unklare Fixierung der Tonhöhen eine weitere Verwirrung, die durch die mikrotonale Verschiebung ausgehend vom Unisono verwirklicht wird.<sup>236</sup>

### **b) Zweite Schicht**

Die zweite sichtbar werdende Schicht des Abschnitts Hölderlin sind die Bassflöte und die Kontrabassklarinette. In ihrer Intensität erscheinen diese Stimmen weniger stark als das Stimmenpaar der Soprane. Ihre Genese beginnt im Dialog Io und wird durch ihre Kontinuität im Erklängen in der Isola 2 intensiv erfahrbar.<sup>237</sup>

Zum einen bilden die Bläserstimmen den musikalischen Gegenpol zu den Singstimmen, zum anderen lassen sich sehr wohl momenthafte Analogien in der Komposition und im Erklängen aufweisen. In ihrem Auftreten charakterisieren sich die Bläserstimmen vor allem durch ihre räumliche und zeitliche Verunklarung. Durch *frullato*-Techniken und die Klangumwandlung mittels des Vocoder erscheinen die Töne als verzerrte, geräuschhafte Einzelgesten.<sup>238</sup> Sie bilden eine kontinuierliche Kette von Klangmomenten, die durch ihre Struktur, das unabwendbare menschliche Schicksal darstellt. Der dramaturgische Verlauf dieser beiden Stimmen ist größtenteils gleich dem Verlauf der Soprane. Nono teilt den Bläserpart in zwei unterschiedliche, durch Doppelstrich und Pausentakt getrennte Teile (T. 1-126 und T. 128-196). Beide Instrumente beginnen mit *crescendi* und *decrescendi* im *piano*-Bereich und steigen bis zum *fortefortissimo* in T. 45. Der Anweisung, „*da qui sempre f*“ ab Takt 51 folgend, bleiben die Bläser bis zum Ende des ersten Teils in dieser

---

<sup>235</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 220.

<sup>236</sup> Vgl., Ebd., 220f.

<sup>237</sup> Vgl., Ebd., 223f.

<sup>238</sup> Vgl., Ebd., 228.

Stärke. Die Stimmen der Klarinette und Flöte sind sowohl parallel als auch versetzt angelegt und formen die Dynamik durch das Erklingen in scharfen Akzenten und starken *crescendi* auf kleinstem Raum.<sup>239</sup> Die Klangfarbe der beiden Instrumente wird teils modifiziert, so wechselt die Klarinette innerhalb eines Tons die Klangfarbe oder bläst „hauchig“<sup>240</sup>, die Flöte hingegen erklingt ab T. 86 nur noch mit halber Luftzufuhr, wobei der Bläser die andere Hälfte Luft direkt ins Mikrofon bläst. Die konkret-sprunghaften Momente in denen sich die Bläserstimmen konkretisieren, führen zu einem intensiv-momenthaften Ausdruck, der durch seine ausdauernde Wiederholung, dem endlos erscheinend, fließenden Gesang im Raum gegenübergestellt wird. Die Flöte äußert sich durch Tritoni, Quarten und Sekunden samt Umkehrintervallen. Stellenweise Ausweichungen in den mikrotonalen Raum führen zusätzlich zu Verunklarungen.<sup>241</sup> Im ersten Teil erfolgt eine dynamische Steigerung, der im zweiten Teil eine veränderte, unschärfere Tongebung anschließt, die schlussendlich in ein auskomponiertes *diminuendo* mündet – entgegen den Sopranen, welche im elektronischen „*fade out*“<sup>242</sup> allmählich verschwinden (T. 181-196). Die Bläserstimmen erscheinen in grobkörniger Struktur und übermitteln ein Bild von eher sprunghaften Geräuschen. Die Bläser sind konkret nur im Moment in ihrem sprunghaften wenig vorhersehbaren Erklingen auszumachen, es scheint die Vermutung nahe, dass Nono auf die überraschende nicht einsehbare Zukunft im menschlichen Leben hinweist.<sup>243</sup>

In ihrem Erscheinen können diese zwei Stimmen grundlegend zusammengefasst werden: Sie sind *unabhängig* komponiert und könnten auch jeweils ohne die andere erklingen, sie erscheinen *differend* in ihrer besonderen räumlichen und zeitlichen Formulierung und sie sind *analog* in ihrer formalen Struktur, d.h. sie beginnen *crescendierend* und enden *decrecendo* im Nichts.<sup>244</sup>

Ähnlichkeiten in der Behandlung der beiden Stimmen finden wir auch bei ihrer Zuordnung, so greift die Flöte der Klarinette unterstützend unter die Arme. Wie ich anfangs bereits erwähnte, bedient sich Nono in der musikalischen Ausformung der Live-Elektronik, im Konkreten: des Vocoder. Erfahrbar wird diese durch plötzliche dynamische Unebenheiten im Klang, denn durch den Vocoder werden die Klangsignale

<sup>239</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 225.

<sup>240</sup> Ebd., 226.

<sup>241</sup> Vgl., Ebd., 226.

<sup>242</sup> Ebd., 228.

<sup>243</sup> Vgl., Ebd., 228.

<sup>244</sup> Vgl., Ebd., 229.

miteinander verbunden und in diesem speziellen Fall, bewirken die hohen Frequenzen der Flöte automatisch eine Intensivierung der tiefen Frequenzen der Klarinette. Die Folge dieser ungewöhnlichen Methode ist eine meist dominante Klarinettenstimme.<sup>245</sup>

Im zweiten Teil (T. 128ff) blasen die Musiker, nach Abnahme des Mundstücks, zumeist nur Luft in ihre Instrumente, betätigen aber gleichzeitig die Klappen der notierten Tonhöhen: sie spielen „Aria intonata“ („intonierte Luft“)<sup>246</sup>. Zusätzlich soll die Luft durch Lippen und Kehle in Vibration geraten. Der Rezipient erfährt eine weitere Entfremdung der gewohnten tonalen Natur des Instrumentes. Dieser und die bereits erwähnten Prozesse der Entfremdung der Klangfarbe der Instrumente kulminieren schlussendlich in ein undefinierbares Geräusch mit der Unmöglichkeit die beiden Instrumente zu differenzieren. Auch hier gelingt es Nono wieder beispielhaft die Stimmen zunächst ineinander zu verschmelzen, um sie dann über ihre Instrumente hinweg zu verallgemeinern.<sup>247</sup>

Die Bläser stehen den Sängern gegenüber. Sie sind Bestandteile desselben Ganzen, zwei Erscheinungen des menschlichen Schicksals. So zeigt sich das Schicksal durch die in einzelnen Momenten sich darstellende unvorhersehbare Plötzlichkeit und als Konstante, verstanden als das zugrundeliegende menschliche Dasein, das sich durch den schier unendlich ausbreitenden Gesang darstellt.<sup>248</sup>

### c) Dritte Schicht

Die dritte und letzte Schicht bilden die zwei Sprecher. Sie artikulieren die dritte Strophe von Hölderlins „*Schicksaalslied*“. Dabei erklingt der gesamte Text, bis auf wenigen Ausschnitten, zusammenhängend und zweimal in Folge.<sup>249</sup>

In der Partitur vernachlässigte Nono das Anbringen von detaillierten Anweisungen über die konkrete musikalische Ausformung, der Text sollte lediglich regelmäßig erklingen. Dem Sprecher und der Sprecherin wird die Aufforderung gemacht den Text zu flüstern, dabei so nahe wie möglich ins Mikrofon zu sprechen und die Konsonanten besonders

<sup>245</sup> Vgl., Lydia Jeschke, *Prometeo*, Stuttgart 1997, 226f.

<sup>246</sup> Ebd., 227.

<sup>247</sup> Vgl., Ebd., 228f.

<sup>248</sup> Vgl., Ebd., 229.

<sup>249</sup> Vgl., Ebd., 229.



Klangfilter den menschlichen Ausdruck nahe kommenden – Sprecherstimmen in einfacher und verständlicher Art die Wiederholung des Textes der Soprane. Die Sprecher verdeutlichen den von den Sopranstimmen wiederholten, vielfach ins Räumliche ausgebreiteten Text und führen ihn verständlicher in die Dramaturgie des Theaters ein. Unmittelbar nach dem Einsatz der Sprecher beginnen die Soprane den zweiten Text zu sprechen.<sup>255</sup>

Der Beginn der Wiederholung der Worte „ins Ungewisse hinab“ durch die beiden Soprane bildet auch den Zeitpunkt des Einsetzens der Sprecher, wodurch der Hölderlin-Text in den zweiten Teil – welcher von den Sopranen in italienischer Sprache nach Pindar vorgetragen wird – hinüber geleitet wird. Den Sprechern kommt die Aufgabe zu, eine Verbindung zwischen den beiden unterschiedlich komponierten Einheiten von Bläser und Sänger herzustellen. Sie nehmen die Stellung eines Mediums, eines Zwischenstückes ein und bewirken ein gleichzeitiges Erklingen der Texte Pindars und Hölderlins.<sup>256</sup>

In der aufgeführten Fassung vom Jahre 1984 beginnen die Sprecher in T. 6 mit Fragmenten des Aischylos-Textes aus Isola 1 und tragen gegen Ende des ersten Teils die dritte Strophe des „*Schicksaalsliedes*“ vor. Das Ende erfolgt zeitgleich mit den Sopranen. Durch die endgültige Ausformung der Sprecher in der Komposition von 1985 wird der Fokus nicht nur speziell auf die Schicksalsthematik Hölderlins gelenkt, sondern Nono leistet auch seinen Anspruch von der Nicht-Artikulation des Aischylos-Textes Folge.<sup>257</sup>

## 6. Der neue Prometheus

Der Prolog, also der Beginn des Prometeo, ist eine „Art Genesis“<sup>258</sup>. Hier werden kaum vernehmbare Stimmen, die in griechischer Sprache einen Text von Hesiod aus der Kosmogonie rezitieren, zwei Gedichte aus „*Il Maestro del gioco*“ gegenübergestellt. Diese Gedichte dienen, interpoliert in die aus Fragmenten Hesiods geformte erste Schicht, einer kommentierenden Einführung.<sup>259</sup>

---

<sup>255</sup> Vgl., Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 230.

<sup>256</sup> Vgl., Ebd., 230.

<sup>257</sup> Vgl., Ebd., 230f.

<sup>258</sup> Jürg Stenzl, Luigi Nono, Hamburg 1998, 111.

<sup>259</sup> Vgl. Friedrich Voßkübler, Kunst als Mythos der Moderne, Kulturphilosophische zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer; mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur, Königshausen & Neumann Würzburg 2004, 311.

Der Text aus der Kosmogonie des Hesiod schildert dem Hörer die Genealogie des Prometheus. Prometheus wird im Prolog begleitend mit anderen Namen aufgerufen<sup>260</sup>, die ihn in das Geschlecht der Titanen einreihen. Hesiod erklärt uns, dass die Titanen von Uranos mit einem Scheltwort und zugleich mit einem Wortspiel bestraft wurden: „titainein“, bedeutet „sich recken“ und „tisis“, „Bestrafung“<sup>261</sup>. Das Geschlecht Iapetos – das Geschlecht des Vaters von Prometheus – wird bei Hesiod als eine „Schar lauter bestrafter Frevler“ geschildert und ihre Eigenschaft die Verwegenheit (athastalia) wird auch dem menschlichen Charakter zugeschrieben. Diese Eigenheit der Titanen bescherte ihnen eine andauernde Bedrohung zur Vernichtung, die durch die Götter bestand.<sup>262</sup> Warum hat aber nun Prometheus seine Strafe auferlegt bekommen? Das eigentliche Vergehen von Prometheus liegt darin, dass er die Abtrennung der Menschen von den Unsterblichen, als auch deren Vervollkommnung ermöglichte. Die Strafe für sein Vergehen sollte eine fortdauernde sein: Qual ohne Erlösung. Diese Ausführungen finden aber nicht im Prolog Einzug. Im Prolog werden nur die Namen der Titanen zur Aussage gebracht.<sup>263</sup>

Durch die Interpolation der Gedichte Cacciaris in die Fragmente der griechischen Antike, stellt Nono der Ordnung der Götter die messianische Kraft – die in „*Zeit ohne Kronos*“ Erläuterung findet – entgegen. In Folge, des in der ersten Schicht durch die mythische Erfahrung offenkundig werdenden Schicksals des menschlichen Lebens als fortwährende Qual, endet der Prolog mit dem Aufruf<sup>264</sup>: „Verschwenden wir sie nicht diese schwache messianische Kraft.“<sup>265</sup> Und gleichzeitig wird kommentierend die Fragen gestellt: „Höre, schwingt nicht hier ein Hauch der Luft, die die Vergangenheit atmete? Überdauert nicht im Echo die Stimme jener Verstummten? Wie im Gesicht der Geliebten jenes von nie gekannten Gemahlinnen? Diese Fragen kommen direkt folgend auf die Namen der Titanen. „Die Frage tastet nach dem Leid jener Titanen zurück, deren Existenz Opfer für die Abtrennung und Vervollkommnung der Sterblichen“<sup>266</sup> war, deren Verwegenheit den Menschen als ihr Erbe, als Chance, mitgegeben ist. Durch die Verstricktheit von Titanen und Menschen möchte der Text darauf hinweisen, dass die Menschen zwar unter der

<sup>260</sup> Im Prolog, siehe Anhang.

<sup>261</sup> Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 312.

<sup>262</sup> Vgl., Ebd., 312.

<sup>263</sup> Vgl., Ebd., 312f.

<sup>264</sup> Ebd., 313.

<sup>265</sup> Prolog, siehe Anhang.

<sup>266</sup> Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 313.

Schicksalsordnung der Götter stehen, jedoch ihre schwache messianische Kraft dann nützen können, wenn die „Kraft des mythischen Geschicks“<sup>267</sup> gebrochen wird. Daher muss der „neue Prometheus“ aus dem Schicksal des gefesselten „auferstehen, er muss es transzendieren“<sup>268</sup>.

Im Stasimo 1° und im Interludio 1° richtet Caccari den Blick auf die Gewalt der Ananke, damit versucht er das zu transzendierende Schicksal offensichtlich anzusprechen.<sup>269</sup> Dieser Text (er erklingt nicht) liest sich im Stasimo 1° wie folgt: „Und nachdem ich die meisten Gründe berührt habe, habe ich nichts Stärkeres gefunden als Ananke.“<sup>270</sup> Im Interludio 1° erfährt dieser Text eine Fragmentierung und wird in das vierte und fünfte Gedicht des „*maestro del gioco*“ eingefügt. Dieses Interludio nennt Jürg Stenzl „den entscheidenden Wendepunkt, das Nadelöhr im Prometeo“<sup>271</sup>. Die textliche Fassung lautet: „Verlieren wir sie nicht. Diese schwache messianische Kraft. Sie gehört nicht uns allein. Wie in den Stimmen das Echo der vergangenen Stillen, so stützt diese schwache Kraft diesen Augenblick, Der Aprilwind auf der Wange der Blume, Dein Gesicht auf der Weite der Wiese – verlieren wir sie nicht.“<sup>272</sup> Der vollständige Text wird auch diesmal nicht zum erklingen gebracht, doch der Text zeigt uns die Auseinandersetzung, die im „*Prometeo*“ geführt wird. Nämlich erweist sich die bestehende mythische Notwendigkeit für das menschliche Geschick mächtiger, oder der ergriffene Augenblick, durch den die Möglichkeit geschieht ins Offene, ins Freie zu treten und sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Diese mythische Notwendigkeit heißt hier Ananke und diese gilt es zu transzendieren.<sup>273</sup>

In der fünften Insel zeigt uns der Text sehr deutlich wo Cacciari die Besonderheit in der Handlung des Prometheus ortet: „Dass es jemanden gibt der sich auflehnt / das ist schlichte Banalität (...) /ABER/ dass du das Feuer offenbarst und das Offenbaren zu einem Gesetz wird das ist WUNDER/ Bedenke:/ dass es NOMOS gibt fernab der DIKE / dass das Übertreten existiert / und das Wiederbegründen anderen Gesetzes / fernab der DIKE / das ist WUNDER“.<sup>274</sup> Das Wunder, das Prometheus vollbrachte ist nicht, dass er

---

<sup>267</sup> Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 313.

<sup>268</sup> Vgl., Ebd., 313.

<sup>269</sup> Ebd., 313.

<sup>270</sup> Stasimo 1°, siehe Anhang.

<sup>271</sup> Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 313.

<sup>272</sup> Interludio 1°, siehe Anhang.

<sup>273</sup> Friedrich Voßkühler, *Kunst als Mythos der Moderne*, Würzburg 2004, 314.

<sup>274</sup> Insel 5, siehe Anhang.

sich auflehnt und den Menschen das Feuer brachte. Das Wunder ist: dass es Nomos gibt, fernab der Dike. Es gibt ein Gesetz, welches nicht der Dike unterstellt ist, ein Gesetz das durch menschliche Vernunft gemacht und verändert werden kann. Das Wunder ist nicht, dass er das Feuer offenbarte, sondern das Wunder ist das Offenbaren selbst.<sup>275</sup> Nomos ist Offenbaren, ist „die Epiphanie des göttlichen Auges auf den Dingen der Welt“<sup>276</sup>, bzw. die „Affirmation der unverzichtbaren Göttlichkeit jedes Wesens“<sup>277</sup> und das bedeutet für Nono und Cacciari, dass durch diesen Prozess, etwas zu seiner „authentischen Gegenwart“<sup>278</sup> gelangt. Dabei vollzieht sich dieses Geschehen in der Plötzlichkeit des ergriffenen Augenblicks, der das Kontinuum von kronos sprengt. Jenem Augenblick, der als kairos bezeichnet in „Zeit ohne Kronos“ von Cacciari besondere Betrachtung erfährt.

In der Isola 5, lautet der Text weiter: “ Bedenke: / dass es keine Endziel gibt / ist schlichte Banalität / dass UNDICHTERISCH / sei unser Wohnen / das versteht sich von selbst / ABER / (...) dass das Gehen sei / dieses Gesetz / das fortschreitet und verlässt / das begreift und verwandelt / das wirkt und vergeht / das ist WUNDER.“<sup>279</sup> Auch hier zeigt uns Cacciari, welches Wunder wirklich gemeint ist. Nicht das Gehen als Gesetz nennt er Wunder, sondern, dass das Gehen fortschreitet, dabei verlässt, begreift und verwandelt – es wirkt und vergeht.<sup>280</sup> Das Gehen, das ohne Ziel geschieht: das ist das Wunder. Das Sich-befreien vom Nomos der Dike erzeugt eine Freiheit, die sich ihrer Willkür nicht beugt und durch ihr Vermögen selbst Gesetze schafft. Die Mytologia fragt Prometheus in der Isola 1°: “NENNST DU / Wahrheit / jene enge Lichtung / die einen einzigen / Augenblick erhellt?“<sup>281</sup> Diese Worte erhellen das besondere Verständnis von Wahrheit, das hier offenkundig wird: Wahrheit, begriffen als das „In-Gegenwartkommen“<sup>282</sup> des einzelnen Wesens, die sich im Gehen ins Offene ereignet, dem „Gehen“, das sich dem `Ungeheuren` öffnet<sup>283</sup>. Wahrheit ereignet sich nur, in dem der Augenblick, als Augenblick wahrgenommen wird und in diesem Augenblick, die Zeit als Zeit zu ihrer Wahrheit kommen kann. Das bedeutet auch, dass die Zeit dadurch geschichtlich werden kann, „das Immergleiche, des `es war`“<sup>284</sup>, muss dann nicht mehr in der Zukunft ertragen

---

<sup>275</sup> Vgl., Friedrich Voßkühler, Kunst als Mythos der Moderne, Würzburg 2004, 314.

<sup>276</sup> Massimo Cacciari, Zeit ohne Kronos. Klagenfurt 1986, 95.

<sup>277</sup> Ebd., 95.

<sup>278</sup> Ebd., 95.

<sup>279</sup> Insel 5, siehe Anhang.

<sup>280</sup> Vgl., Friedrich Voßkühler, Kunst als Mythos der Moderne, Würzburg 2004, 315.

<sup>281</sup> Insel 1, siehe Anhang.

<sup>282</sup> Friedrich Voßkühler, Kunst als Mythos der Moderne, Würzburg 2004, 315.

<sup>283</sup> Ebd., 316.

<sup>284</sup> Ebd., 316.

werden.<sup>285</sup>

Es darf hier aber nicht außer Acht gelassen werden, dass Caccari durch seinen Text auch das Zerbrochene zu erneuern fordert.<sup>286</sup> Er erinnert an das Zerbrochene, an das, was wir vergessen haben. Denn gerade deswegen kann uns die Erinnerung, auch das göttliche Leben wieder schenken.<sup>287</sup>

Caccari und Nono schaffen einen Prometheus, der sich nicht der Willkür den Götter unterwirft, der das Kontinuum der Geschichte durchbricht und ein freies Leben bekräftigt. Der „neue“ Prometheus wendet sich, getragen durch seine innere Freiheit, einem anderen Weg zu, der weder Ziel noch Vorgabe kennt.<sup>288</sup>

## II. Teil

### 1. Einleitung

Im zweiten Teil meiner Arbeit möchte ich den Begriff der Wanderung, den Begriff des Anderen und ein Denken in den Vordergrund rücken, das eine unerreichbare Andersheit in den Fokus seiner Betrachtungen stellt. Dabei wird mein Anliegen stets von der Absicht begleitet, eine Verbindung zu „*Prometeo*“ herzustellen und einen philosophischen Horizont zu umreisen, unter welchem Nonos musikalisches Denken klarer zugänglich wird. Aufgrund der Tatsache, dass Nono sich nur sehr spärlich über seinen besonderen philosophischen Zugang äußerte, möchte ich diesen Abschnitt als Versuch werten, einen Teil seiner gedanklichen Wanderung zu beschreiben.<sup>289</sup>

Auffällig ist die besondere Betrachtung die er dem jüdischen Denken zugesteht, „als dessen große Lehre Nono das `Hören des Anderen` ansah“<sup>290</sup>. So werden auch die Untersuchungen mit einem Einstieg in das jüdische Denken beginnen, denn im Bezug

---

<sup>285</sup> Vgl., Friedrich Voßkühler, Kunst als Mythos der Moderne, Würzburg 2004, 315.

<sup>286</sup> Siehe Stasimo 2°, siehe Anhang.

<sup>287</sup> Vgl., Friedrich Voßkühler, Kunst als Mythos der Moderne, Würzburg 2004, 316.

<sup>288</sup> Ebd., 316.

<sup>289</sup> Luigi Nono, Aufbruch in Grenzbereiche, hg. von Thomas Schäfer, Pfau, Saarbrücken 1999, 106f.

<sup>290</sup> Ebd., 106.

zum jüdischen Denken möchte ich die Verpflichtung erkennen, die ein unaufhörliches Weitergehen fordert; aus ihr wächst in weiterer Folge ein besonderes Denken, das sich konstitutiv für das Motiv der Wanderung im „*Prometeo*“ zeigt. Die Besonderheit die daraus resultiert ist die zugrundeliegende Interpretation der Wanderung als Bewegung ohne Rückkehr. Mithin bildet dieses Verständnis von Wanderung eine gegensätzliche Sichtweise zur Tradition der klassischen Metaphysik. Die Bewegung des Denkens in der klassischen Metaphysik deutet sich synonym mit der Irrfahrt des Odysseus, so bewegt sich dieses Denken in die Welt hinaus und strebt danach, das Andere in die eigene Totalität zu holen: das jeweilige Andere geht in die Immanenz der Vernunft auf.<sup>291</sup>

Ich glaube, dass die Wanderung für Nono eine Bewegung symbolisiert, die nur im radikalsten Sinne ihrer Definition verstanden werden kann. Bewegung begriffen als ein unaufhörliches Streben zum Anderen. Ein Streben das verlässt. Eine Bewegung die nicht zur Ruhe kommt. Levinas beschreibt diese Bewegung als ein Begehren. Ein Begehren, welches zum Anderen strebt und nicht zur Ruhe kommen kann:

„Das metaphysische Begehren strebt nach ganz Anderem, nach dem absolut Anderem. Seinem einzigartigen Anspruch vermag die übliche Analyse des Begehrens nicht gerecht zu werden. Die gewöhnliche Deutung findet auf dem Grunde des Begehrens ein Bedürfnis: sie sieht das Begehren als Kennzeichen eines bedürftigen oder unvollständigen Seienden oder als Kennzeichen eines Wesens das von seiner ehemaligen Höhe herabgestürzt ist. Für diese Deutung fällt das Begehren mit dem Bewusstsein des Verlorenen zusammen. Ihr gemäß ist es seinem Wesen nach Nostalgie, Heimweh. Aber ein solches Begehren hätte nicht einmal eine Ahnung dessen, was das wahrhaft Andere ist.“<sup>292</sup>

Analog dazu stellt sich die Wanderung im „*Prometeo*“ nicht aufgrund einer Mangelercheinung ein, sondern – mit Levinas gesprochen – aufgrund eines unendlichen Begehrens. Dieses Begehren kann in keinsten Weise gestillt werden. Und darum ist hier der „Begriff des Hörens“<sup>293</sup> so zutreffend: in seinem Streben zu einem radikal Anderem, findet sich der Wanderer in eine unausweichliche Passivität gedrängt, denn er kann nichts beeinflussen und noch weniger erzwingen; es ergibt sich für ihn nur die Möglichkeit zu

<sup>291</sup> Vgl., Luigi Nono, Aufbruch in Grenzbereiche, Saarbrücken 1999, 109.

<sup>292</sup> Emmanuel Lévinas, Totalität und Unendlichkeit, Versuch über die Exteriorität, übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Ausgabe 3. Aufl., Studienausg., Alber, Freiburg (Breisgau) 2002, 35f.

<sup>293</sup> Luigi Nono, Aufbruch in Grenzbereiche, Saarbrücken 1999, 110.

warten, was sich ereignet. Damit er nun dieses Unbekannte, noch nicht Eintreffene hören oder aufnehmen kann, muss er sich zum Anderen öffnen.<sup>294</sup> Und im Vollzug des Öffnens erzeugt er eine Offenheit, die ihn für etwas Anderes zugänglich macht und wie ich meine: vor-bereitet.

Im Zentrum der Ästhetik von Nono steht demnach das „Hören des Anderen“<sup>295</sup>. Die Hörerfahrung und das Hören an sich darf nun aber nicht mehr als eine fokussierte Wahrnehmung verstanden werden. Das Hören wird vielmehr zur Erkenntnis: durch das Öffnen werden ursprünglich undefinierbare und nicht konkrete Phänomene sichtbar, sie erscheinen. Durch diese Bewegung verbindet sich dieses musikalische Denken mit der jüdischen Tradition und einiger in dieser Tradition stehenden Denkern.<sup>296</sup>

Ich möchte nun diesem Denken folgen und einige, wie mir scheint, für dieses Theater wesentliche Denkansätze betrachten. Mit Nono möchte ich sein Werk verstehen, in dem er betont: „er schreibe philosophische Kompositionen“<sup>297</sup>.

## 2. Das jüdische Denken

Einführend, zitiere ich zwei Talmudkommentare, die, auf die besondere Situation des jüdischen Volkes hinweisen.

„Zu jener Zeit sprach Gott zu mir: Haue dir zwei steinerne Tafeln wie die ersten und steig zu mir den Berg hinauf und mache dir einen Holzschrein. Und ich werde auf den Tafeln die Worte schreiben, die auf den ersten waren, die du gebrochen hast und du sollst sie in den Schrein legen.“  
Dt.10,1-2<sup>298</sup>

„Die du gebrochen hast, lege sie in den Schrein.“ Rav Joseph lehrte: Dies lehrt, dass die Tafeln und die Tafelbruchstücke in den Schrein gelegt waren. Hieraus ergibt sich, dass man einem Gelehrten, der durch höhere Gewalt seine Lehre vergessen hat, nicht mit

---

<sup>294</sup> Vgl., Luigi Nono, Aufbruch in Grenzbereiche, Saarbrücken 1999, 110.

<sup>295</sup> Ebd., 113.

<sup>296</sup> Ebd., 113.

<sup>297</sup> Ebd., 113.

<sup>298</sup> Evelyne Goddman-Thau, Bruch und Kontinuität, Jüdisches Denken in der europäischen Geistesgeschichte, Akad.-Verlag, Berlin 1995, 177.

Geringschätzung begegnet. Resch Lakisch sagte: Manchmal ist die Aufhebung der Weisung ihre Gründung, denn es steht geschrieben: `Die du gebrochen hast.` Der Heilige, gelobt sei er, sprach zu Mose: Wohl dir, dass du sie gebrochen hast!“

Babylonischer Talmud, Menachod 99a<sup>299</sup>

Der erste Text ist ein Auszug aus den Abschiedsreden von Moses an die Kinder Israel. Gott fordert Mose dazu auf einen Holzschrein zu fertigen und in diesem, die zerbrochenen Tafeln aufzubewahren. Dieses Geschehen dient dem zweiten Text – einem zitierten Talmudkommentar – als Ausgangspunkt. Anzunehmen ist, dass der Gelehrte, „der durch höhere Gewalt seine Lehre vergessen hat“, die Person Rav Joseph selbst ist.<sup>300</sup> Rav Joseph formt den Satz „die du gebrochen haßt“, vom ersten Zitat, in einen Hauptsatz und stellt dieses Geschehen an den Anfang seiner Auslegung. Kraft dieser Umformung unterstreicht Rav Joseph die grundlegende Bedeutung der Aufbewahrung für die gesamte jüdische Tradition. Wie Goodman-Thau uns zeigt, verbirgt sich hinter dieser Person und Aussage eine noch tiefere Wahrheit. Was möchte uns nun die Erblindung und der geistige Verlust der Lehre durch höhere Gewalt sagen?<sup>301</sup> Die Schrift war auf den ersteren Tafeln für das menschliche Auge nicht sichtbar, sichtbar war und ist nun aber der Bruch in seiner ursprünglichen Gestalt und darin liegt die Besonderheit: die zerbrochenen Tafeln sollen explizit auf den Bruch weisen, während die Zweiten, die Schrift sichtbar tragen. Dieser Bruch erinnert an das Wort Gottes und die Geschichte des jüdischen Volkes; und das Erinnern ist fundamental. Nur durch die Erinnerung bleibt die Lehre erhalten: sie bildet die Konstante.<sup>302</sup> Noch deutlicher erscheint die Wichtigkeit der Erinnerung durch die Aussage von Resch Lakisch: “`Die du gebrochen haßt` wird zum Lob durch ein Wortspiel im Hebräischen, welches die Wörter `die` und `Wohl` verbindet.“<sup>303</sup>

Im Buch der Bücher ist der Bruch „eingeschrieben“. Das Buch der Bücher ist verantwortlich für die Existenz der Welt und die des Menschen. Die Tatsächlichkeit des Buches zeigt sich in seiner jetzigen Gesamtheit und in seiner ursprünglichen zerbrochenen Form. Keine Kontinuität vermag es den Bruch zu heilen, der Bruch wird „zur Chiffre für das Buch“<sup>304</sup>. Diese Ambivalenz bildet den wichtigen Baustein für den

---

<sup>299</sup> Evelyne Goddman-Thau, *Bruch und Kontinuität*, Berlin 1995, 177.

<sup>300</sup> Vgl., Ebd., 177.

<sup>301</sup> Vgl., Ebd., 177f.

<sup>302</sup> Vgl., Ebd., 177f.

<sup>303</sup> Ebd., 178.

<sup>304</sup> Ebd., 178.

Bestand des jüdischen Volkes in der Geschichte, von ihren Anfängen bis heute.<sup>305</sup>

Die Geschichte der jüdischen Gemeinschaft zeichnet sich als Geschichte geformt von Brüchen, Leiden und Irrwegen. Die Prägung dieses Volkes konstituiert sich aus einem Jahrhunderte dauernden Überlebenskampf. Das Überleben bewahrt für den Gläubigen „die Hand Gottes“<sup>306</sup>, für den Ungläubigen erfüllt diese Aufgabe die „Hand des Schreibers“<sup>307</sup>. Der, der im Wort lebt, befindet sich im Exil des Wortes. „So fängt aus der Mitte des Bruchs für das jüdische Volk die Tradition des Buches an, die die Lust am Verlust durch den Kommentar befriedigt. Jeder überlieferte Kommentar wird zum Glied in der Kette der Tradition, die so nie unterbrochen wird. Über den Tod des Kommentators hinaus bringen seine Schüler in seinem Namen Erlösung in die Welt und schreiben sich selbst so in die Ewigkeit ein. So ist jeder Kommentar ein Einbruch der Ewigkeit in die Geschichte.“<sup>308</sup>

Ein jeder Mensch bricht das Buch durch seine eigene Geburt. Der Mensch der durch den Bruch der Geburt ins Leben eintritt schreibt als „Mitschreiber“<sup>309</sup> sich selbst in das Buch des Lebens ein. Das Buch der Bücher hat Gott geschrieben, das Buch des Lebens schreibt, durch die Verbundenheit von seinem Leben mit dem Buch des Lebens, der Mensch selbst.<sup>310</sup> „Es ist ein Gehen in die Fremde, aus seinem Haus, in dem er zu Hause ist, in ein Land, das nicht gesät ist (Jer. 2,2), nicht von seiner Feder berührt ist.“<sup>311</sup> Doch ist es gerade diese Fremde und das Fremdsein, das innige Begegnung durch die Erkenntnis des Eigenen in der Fremde schafft. „Das Unerwartete wird zur Erwartung, das Unsichtbare zum Objekt des Sehens.“<sup>312</sup> So richtet sich das menschliche Auge immer nach Innen zum Eigenen und nach Außen, zum Exil.<sup>313</sup>

---

<sup>305</sup> Vgl., Evelyne Goddman-Thau, Bruch und Kontinuität, Berlin 1995, 177.

<sup>306</sup> Ebd., 178.

<sup>307</sup> Ebd., 178.

<sup>308</sup> Ebd., 178.

<sup>309</sup> Ebd., 178.

<sup>310</sup> Vgl., Ebd., 178.

<sup>311</sup> Ebd., 179f.

<sup>312</sup> Ebd., 179.

<sup>313</sup> Ebd., 179.

### 3. Franz Rosenzweig – Philosophie der Offenbarung

#### a) Einführung

Franz Rosenzweig war ein jüdischer Philosoph, der am 25. Dezember 1886 in Kassel als Sohn des Kommerzialrates Georg Rosenzweig und seiner Frau Adele geboren wurde. Rosenzweig gehört zum liberalen, assimilierten Judentum der Stadt. Seine Eltern waren sich durchaus ihrer religiösen Identität bewusst, jedoch konkretisierte sich die Religion im familiären Alltag lediglich marginal. Rosenzweig war zwar beschnitten und sein zweiter Vorname ist der jüdische Ruben, ansonsten lernte er das Judentum in seinem Elternhaus nur recht oberflächlich kennen. Rosenzweig wechselte nach anfänglichem Medizinstudium zu Geschichte und Philosophie, auch der anfangs gefasste Entschluss zum Christentum zu konvertieren wurde nach einem Jom-Kippur-Gottesdienst in Berlin aufgegeben, dafür nahm sich Rosenzweig aber vor, sich mit dem Judentum intensiver zu beschäftigen. Die Architektonik des Sterns der Erlösung spiegelt in verblüffender Ähnlichkeit Rosenbergs biographische Reminiszenzen – „das Hinabsteigen aus der unwirklichen Realität der „Gestalten“ zur elementaren Faktizität des „Selbst“ und das Offenbarwerden des ureigenen Standpunktes im Wiederhinaufsteigen an das Licht der Wirklichkeit.“<sup>314</sup>

Meine Betrachtungen zur Philosophie Franz Rosenzweigs richten sich auf sein Hauptwerk, dem „*Stern der Erlösung*“. In meinen Ausführungen versuche ich nicht die umfangreiche Relevanz dieses Buches zu erläutern, ich möchte Anhaltspunkte finden und darlegen, die auf Nonos Denken und Konzeption wirkten.

#### b) „*Der Stern der Erlösung*“

„*Der Stern der Erlösung*“ ist das größte philosophische Werk Rosenzweigs und bildet eines der herausragendsten glaubensphilosophischen Grundlegungen des 20. Jahrhunderts.<sup>315</sup> Dieses Werk betrachtet in seiner Stringenz, durch eine philosophisch-theologische Durchdringung, die menschliche Existenz in seiner Zeitlichkeit und

<sup>314</sup> Martin Fricke, Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung, Eine Interpretation des Sterns der Erlösung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 17.

<sup>315</sup> Vgl., Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Rosenzweig im Gespräch mit Ehrenberg, Cohen und Buber, Alber, Freiburg i. Breisgau 2006, 28.

Endlichkeit. Im „*Stern der Erlösung*“, welcher als existenzphilosophische Schrift betrachtet werden darf, negiert Rosenzweig den Idealismus, wobei “durch Umkehr ein Stufenbau von Seinsweisen entsteht, welcher der Anlage des Hegelschen Systems ähnlich ist“<sup>316</sup>. Rosenzweigs dreiteiliges System behandelt drei Arten des menschlichen Daseins: „den einsamen Menschen, den Menschen vor Gott und den Menschen in der Gemeinschaft“<sup>317</sup>. Hinsichtlich der Methodik lauten die Fragen die Rosenzweig stellt: „Wie ist die Existenz zu denken, wie ist sie zu erfahren, wie zu schauen?“<sup>318</sup>

Der erste Teil in diesem Werk versteht sich „in philosophos“, ist gegen das absolutistische Denken der idealistischen Philosophie gerichtet und dient als philosophische Vorklärung. „In theologos“, entschieden von der herkömmlichen Theologie abgegrenzt, entsteht im zweiten Band eine theologische Grundlegung. „In tyrannos“, gegen alle die Freiheit im Glauben aufhebende Dogmatik, wendet sich der dritte Band und kann als Phänomenologie der jüdischen und der christlichen Glaubensgemeinschaft, welche sich auf eine göttliche Wahrheit bezieht, verstanden werden.<sup>319</sup>

1925 beschrieb oder umschrieb Franz Rosenzweig sein Philosophieren als „neues Denken“. Diese „neue Philosophie“, gebildet durch das neue Denken, stellt sich theologischen Letztfragen anhand einer „neuen Theologie“, welche sich in Kooperation mit dem philosophischen Denken bildet. Man darf sie wohl als eine existentielle Glaubensphilosophie verstehen, die sich in der Glaubensgemeinschaft, aus der sie sich begründet, praktisch zu bewähren versucht. Explizit von der jüdischen Gemeinschaft handelt dieses Buch aber nur im dritten Band, wobei der christlichen Glaubensgemeinschaft eben soviel Aufmerksamkeit geschenkt wird. So darf insofern von einem „jüdischen Buch“ gesprochen werden, sofern sich Rosenzweig auf dem Bund Gottes mit dem Volk Israels versteht.<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> Else Freund, *Die Existenzphilosophie Franz Rosenzweigs, Ein Beitrag zur Analyse seines Werkes "Der Stern der Erlösung"*, Meiner Hamburg 1959, 3.

<sup>317</sup> Ebd., 3.

<sup>318</sup> Ebd., 3.

<sup>319</sup> Vgl., Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, *Rosenzweig im Gespräch mit Ehrenberg, Cohen und Buber* Freiburg i. Breisgau 2006, 29.

<sup>320</sup> Vgl., Ebd., 2006, 28f.

## I. Das Sein zerbricht

Ausgehend von einer Meditation über den Tod proklamiert Rosenzweig das Ende der philosophischen Überzeugung, dass alles gedacht werden könne.<sup>321</sup> Der Totalitätsanspruch der Philosophie wird durch das Todeserlebnis, welches das Subjekt in seiner unaufhebbaren Wirklichkeit ergreift, in Frage gestellt. Die Urwirklichkeit des Todes ist ursprünglich und nicht als letzte Erfahrung gedacht. Für Rosenzweig geht in Wirklichkeit jede Todeserfahrung der Philosophie voraus. Das Denken ist die Gefolgschaft von Jemanden, oder Etwas. Die Existenz besitzt Vorrang gegenüber dem Denken: das Denkende gegenüber dem Denken. Für ihn erörtert die Philosophie das Wesen des Ganzen, versucht dabei das Wirkliche auf das Denkbare zu reduzieren.<sup>322</sup> Die Philosophie des Abendlandes spiegelt den fortgesetzten Versuch die polymorphe Wirklichkeit auf ein Einheitsprinzip zurückzuführen. Seinen Höhepunkt sollte dieses Bestreben im Idealismus, in der Jenaer Schule finden, die nach Rosenzweig das Wesen der Philosophie überhaupt verkörpert.<sup>323</sup> Dabei im besonderen Fichte und Hegel. Hegels Philosophie ist eine Philosophie der Totalität. Diese Philosophie ist abgeschlossen und vollendet, ihr System umfasst die gesamte Wirklichkeit und die Subjektivität des darin begriffenen Menschen ist nur ein Moment. Das durch das Denken begründete Sein ist das Absolute. Durch die Furcht des Todes, im besonderen durch das Erlebnis, wird die tatsächliche Wirklichkeit – das Dasein in seiner vorreflexiven Wirklichkeit – erkannt und der Totalitätsanspruch der Philosophie grundlegend bezweifelt. In diesem Dasein begnügt sich der Mensch da zu sein und definiert sich nicht über die Moral oder Sittlichkeit (Im Idealismus ist die Moral Teil der Ontologie.).<sup>324</sup> Diesen Vorrang der Existenz auszudrücken, nennt Rosenzweig den Mensch „metaethisch“<sup>325</sup>.

Die Existenz des Menschen ist seinem Denken vorausgehend. Der Mensch als metaethisches Wesen bezeugt die Existenz vor der Moral. Diese Einsicht ist für Rosenzweig von fundamentaler Bedeutung: die Existenz geht dem Denken voraus und in Folge dieser Entdeckung ist der Monismus des Seins nicht mehr haltbar. So ist für

---

<sup>321</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Mit e. Einf. von Reinhold Mayer u. e. Gedenkrede von Gershom Scholem, 1. Aufl. dieser Ausg. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, 3ff.

<sup>322</sup> Vgl., Stéphane Mosès, *System und Offenbarung, Die Philosophie Franz Rosenzweigs*, mit einem Vorwort von Emmanuel Levinas, aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, Wilhelm Fink, München 1985, 49.

<sup>323</sup> Vgl., Ebd., 12f.

<sup>324</sup> Vgl., Ebd., 50f.

<sup>325</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 12.

Rosenzweig der Totalitätsanspruch der Philosophie in dem Moment nicht mehr aufrecht zu halten, in dem das Denken der Existenz folgt und dadurch die Einheit des Ganzen aufgehoben wird.<sup>326</sup> Die drei Elementarsubstanzen – „Mensch, Welt, Gott“<sup>327</sup> – sind nicht mehr Teil dieser Totalität, sie sind in die „ursprüngliche Erfahrung zurückversetzt, aus der sie hervorgingen“<sup>328</sup>. Diese Substanzen entdecken wir nur durch unsere Erfahrung selbst. Der Mensch, der Subjekt und Objekt zugleich ist, sichtet die vorreflexive Wirklichkeit von Gott und Welt nur über einen reflexiven Abstraktionsakt: durch diesen Vollzug kann die Reflexion „das leere Sein, das Sein vor dem Denken, in dem kurzen kaum greifbaren Augenblick, ehe es Sein für das Denken wird“<sup>329</sup> wahrnehmen. „Das *Zerbrechen des Seins* ist somit die vorreflexive Intuition der Tatsächlichkeit des Wirklichen unter seinen drei Grundaspekten.“<sup>330</sup> Diese Abstraktionsbewegung, die dem Erlebnis nachfolgt, muss das Denken vollziehen damit die Wirklichkeit von Welt und Gott bestimmt werden kann, d.h. das „Metaethische“ des Menschen wird direkt in die Erfahrung der persönlichen Existenz übernommen, wobei die Wirklichkeit von Welt und Gott nur wissentlich ist.<sup>331</sup> Dieses Heraustreten des Menschen aus der Totalität bewirkt, dass sich die Welt in ihre Kontingenz und Gott in seine Transzendenz zurückzieht. So gesehen geht die Realität der Welt – ihre tatsächliche Existenz – dem Denken voraus und ist durch des Denkens nicht erklärbar. Aus diesem Grunde ist das Intelligible für Rosenzweig eine Urgegebenheit der Welt, nicht ein Produkt des Logos, er ist ihr inhärent.<sup>332</sup> Die Welt ist für Rosenzweig „metalogisch“<sup>333</sup>.

Das Absolute im idealistischen Sinne wird von Rosenzweig negiert, Sein und Denken fallen nicht mehr zusammen. Die Welt zieht sich in die Immanenz zurück, das Absolute seinerseits in die Transzendenz und nun kann die Immanenz der Welt nicht mehr von einem absoluten Standpunkt aus gedacht werden. Doch zeigt sich hier eine dialektische Spannung, denn die Endlichkeit der Welt kann nur „vor der Folie des Unendlichen“<sup>334</sup> gedacht werden und es ergibt sich folgende Situation: Rosenzweig kann jetzt das totalitäre System des Idealismus negieren, etabliert aber im selben Zug ein System, das

<sup>326</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 51.

<sup>327</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 21.

<sup>328</sup> Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 51.

<sup>329</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 22.

<sup>330</sup> Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 52.

<sup>331</sup> Vgl., Ebd., 53.

<sup>332</sup> Vgl., Ebd., 53.

<sup>333</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 15.

<sup>334</sup> Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 54.

gerade doch wieder die Forderung nach Absolutheit erhebt.<sup>335</sup>

Das Absolute – im idealistischen Sinne – ist nicht mehr das zu erkennende Sein. Die Welt definiert sich nicht mehr als der Ort des Wissens. Dieser Ort befindet sich irgendwo „als reine Forderung absoluter Wahrheit, wie sie dem Denken notwendig innewohnt“<sup>336</sup>. Doch wo befindet sich dieser Ort, ist Gott dieser Ort? Behauptet man eine Existenz Gottes, so muss er „Dasein haben vor aller Identität von Sein und Denken“<sup>337</sup>. In dem Sinne Gott Dasein hat, kann er nicht mehr ausschließlich geistig sein, er braucht eine Natur die wesentlich seine ist. Gottes Wirklichkeit ist vorreflexiv und in dieser Autonomie existiert sie in einer Natur, die unabhängig mit der Welt ist. Gott fällt nicht mit der Welt zusammen, denn könnte man von einer Existenz Gottes sprechen, wenn die Totalität das Absolute wäre?<sup>338</sup>

## II. Das Nichts

Entgegen der klassischen Philosophie wo Sein und Nichts streng korrelativ sind, besteht für Rosenzweig keine Gegensätzlichkeit zwischen Sein und Nichts. Sein im idealistischen Sinne wurde von Rosenzweig verneint. Das Nichts dessen Inhalt die ursprüngliche Evidenz der Wirklichkeit bildet ist gleich der elementaren Realität dreifach. Diese reine Form der Trias besteht nicht aus einem Nichts, sondern aus „Nichtse“<sup>339</sup> (Das Nichts Gottes, der Welt und des Menschen.). Diese drei Bereiche des leeren Seins, somit des Seins vor dem Denken, sind laut Rosenzweig „irrationale Gegenstände“<sup>340</sup> und für das rationale Wissen nicht greifbar d.h. nicht denkbar. Da sie der Erfahrung involviert sind, können sie nur über die Reflexion der Erfahrung abgesondert werden. Wahrgenommen überhaupt, werden sie über eine wahre Anamnese. Diese drei Nichtse benennen das Elementare auf seiner formalsten Stufe. Nicht das Ursprüngliche ist das der Existenz Vorhergehende, sondern das der Erfahrung Zugrundeliegende.<sup>341</sup> Dabei tragen sie bereits das Wesentliche in sich: „Mannigfaltigkeit und Realität“<sup>342</sup>.

---

<sup>335</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 53f.

<sup>336</sup> Ebd., 54.

<sup>337</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 19.

<sup>338</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 54.

<sup>339</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 21.

<sup>340</sup> Ebd., 21.

<sup>341</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 55f.

<sup>342</sup> Vgl., Ebd., 57.

Dass das Dasein auf etwas Wirklichem basiert, diese Evidenz nennt Rosenzweig Glauben. Der Glaube ist keine theologische Kategorie, er stellt eine ursprüngliche Erkenntnismodalität dar. Durch den Glauben erkennen wir die Realität, die jeder Erkenntnis vorausgeht.<sup>343</sup>

### III. Die Gestalten des Elementaren

#### Der mythische Gott

Rosenzweig fragt sich, was denn die grundlegendsten „Implikationen des Glaubens an die Realität Gottes“<sup>344</sup> sind. Die Affirmation bejaht bei Gott eine unendliche Seinssetzung. Vom Gesichtspunkt der Negation ist Gott die reine Differenz, die absolute Bestimmungsmöglichkeit, die „Freiheit“<sup>345</sup>. Diese zwei Kategorien müssen nun aber zusammen gedacht werden. Die Bestimmungsmöglichkeit, „soweit sie das unendliche Sein betrifft“<sup>346</sup>, ist „unendliche Macht“<sup>347</sup>. Diese Macht wirkt auf die nicht zu negierende Realität des Seins, wird aber auch von dieser unaufhebbaren Realität des Seins begrenzt und nun ergibt sich, dass die Bestimmungsmöglichkeit nicht nur unendliche Macht, sondern auch unendliche Pflicht ist: „Schicksal“<sup>348</sup>. Diese Widersprüchlichkeit zwischen Macht und Abhängigkeit kennzeichnet die Wesenheit des mythischen Gottes.<sup>349</sup>

Der mythische Gott muss aber auch als einsamer Gott ohne Welt verstanden werden. Er begegnet uns – überliefert durch die Tradition – als eine abgeschlossene, souveräne Entität. Infolge dieser Wirklichkeit besteht zwischen Gott, Mensch und Welt keine Relation. Ist nach Rosenzweig nun das Sein zerbrochen, versteht sich jedwede der drei Substanzen als Fundament des Ganzen. Nun versucht jede Substanz, die Andere auf sich zu reduzieren, denn Aufgrund der absoluten Einsamkeit, in der sich jede der drei Substanzen befindet, können sie nicht in Verbindung zu etwas Anderem treten und versuchen daher das Andere in sich aufzunehmen. „Aus-sich-heruastreten“<sup>350</sup>, die Einsamkeit durchbrechen, kann nur durch den „Akt der Liebe“<sup>351</sup> gelingen, dieser Akt ist

---

<sup>343</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 57.

<sup>344</sup> Ebd., 63.

<sup>345</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 32.

<sup>346</sup> Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 63.

<sup>347</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 33.

<sup>348</sup> Ebd., 34.

<sup>349</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 63.

<sup>350</sup> Ebd., 63.

<sup>351</sup> Ebd., 63.

für den mythischen Gott unmöglich, denn als metaphysischer Gott tritt er nicht aus sich selbst hinaus.<sup>352</sup>

### **Die plastische Welt**

Die Welt ist für uns natürlich vorhandene Evidenz. Im Gegensatz zur Behauptung des Seins Gottes ist uns ein bestimmtes Wissen über das Sein der Welt eigen. „Wir leben in ihr aber sie ist auch in uns.“<sup>353</sup> Sie ist unmittelbar begreiflich und allgemein vorhanden. „Die Affirmation der Welt heißt bei Rosenzweig zufolge, dass man der Welt Allgemeinheit zuerkennt.“<sup>354</sup> Die Welt ist durch die Bejahung für den Menschen „'überall' und Seiendes und 'immer' Währendes“<sup>355</sup>. Vergleichbar mit der Weltseele bei Schelling beinhaltet die Welt eine Rationalität, ein Intelligibles und eine immanente Ordnung. Rosenzweig will damit sagen, dass gegensätzlich der Behauptung des Idealismus, die Prinzipien nicht gedanklich konstruiert sind, sondern von vornherein fast empirisch gegeben, so ist die immanente Ordnung, die Gesamtheit der Allgemeinprinzipien – logischer Art, natürlicher Art, politischer Art –, reine ausdrucksgebende Form der Allgemeinheit, „die von der ursprünglichen Affirmation impliziert wird“<sup>356</sup>. Für Rosenzweig wird nicht durch begriffliche Deduktion die Welt konstituiert, sondern die Welt erzeugt sich über den lebendigen Rhythmus des Zeugens und Gebärens. Die Welt bringt ihr eigenes Ganzes hervor, sie wird nicht durch das Denken in Folge begrifflicher Konstruktion erzeugt. Es zwingt sich nicht der Begriff dem Faktischen auf, das Faktische gerät unter dem Begriff und wird dann zur Gattung: „So wird eine intelligible Realität geboren.“<sup>357</sup> Vorerst ist die Gattung im Verhältnis zum Einzelnen eine Abstraktion, ihre besondere Realität wird in dem Moment sichtbar, in dem die Gattung ihre enthaltenen Einzelnen „hervorbringt“<sup>358</sup>. Das Hervortreten des Einzelnen erfolgt in dem Augenblick, in dem ein Teil der Gattung sich von ihm löst und der Einzelne zeugt seinerseits in einem unendlichen Zyklus Einzelne.<sup>359</sup>

Das Einzelne muss hier als Entität verstanden werden. Das „Individuum“<sup>360</sup> ist der

---

<sup>352</sup> Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 63.

<sup>353</sup> Ebd., 64.

<sup>354</sup> Ebd., 64.

<sup>355</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 46.

<sup>356</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 64f.

<sup>357</sup> Ebd., 65.

<sup>358</sup> Ebd., 65.

<sup>359</sup> Vgl., Ebd., 65.

<sup>360</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 52.

Mensch, der an der Dingwelt teilhat.<sup>361</sup> Doch durch den Prozess des Zeugens, durch die „Begattung ist das in seiner Geburt vollkommen individuelle, geradezu dinghafte, verbindungs- und beziehungslose, erst vom Begriff, doch nicht von der Wirklichkeit seiner Gattung berührte Individuum ebenso vollkommen in die Gattung eingegangen“<sup>362</sup>. Der Mensch geht in seiner allgemeinsten Funktion auf: in „Individuum also und Gattung, und zwar in der Bewegung die das Individuum in die geöffneten Arme der Gattung hineinführt, vollendet sich die Gestalt der Welt“<sup>363</sup>.

### **Der tragische Mensch**

Der Mensch nimmt im Verhältnis zu den zwei anderen Substanzen eine Sonderstellung ein, bei ihm fallen „ontologische Vorgängigkeit und Erlebnisvorgängigkeit“<sup>364</sup> zusammen. Beim Menschen ist die „ursprüngliche Seinsaffirmation, Selbstaffirmation“<sup>365</sup>. Die Besonderheit des Menschen besteht in seinem Sein und dieses Sein entsteht durch die ursprüngliche Selbstaffirmation. Durch die Erfahrung seines Daseins wird ihm seine Unreduzierbarkeit bewusst, er ist in seiner Selbstbetrachtung Subjekt und Objekt zugleich. Der Mensch ist nicht als Ereignis begriffen, sondern als Sein und sein Sein ist kein besonderer Fall der allgemeinen Kategorie Sein, sondern Sein selbst.<sup>366</sup> Dies bedeutet, dass die diskontinuierliche Folge von Ereignissen, sprich die Zeitlichkeit der Welt, das Sein des Menschen selbst darstellt. Und nun gibt uns diese Tatsächlichkeit einen Einblick über das Wesen der Beziehung des Menschen zur Welt, denn die ontologische Besonderheit des Menschen entspricht der immer neuen Besonderheit jedes Augenblicks der Zeit und so kommt es zu einer Beziehung zwischen dem Sein des Menschen (Zeitlichkeit-Endlichkeit) und der in ihrer unendlichen Erneuerung und Vergänglichkeit begriffenen faktischen Erscheinung der Welt. Infolge dieser Analogie gelingt es dem Menschen die Zeit zu verewigen.<sup>367</sup>

Im Gegensatz zu Gott ist des Menschen Besonderheit das Endliche. „Denn Gottes Freiheit war infolge ihres unendlichen und ganz passiven Gegenstandes, des göttlichen Wesens, ohne weiteres unendliche Macht, das heißt: Freiheit zur Tat.“<sup>368</sup> Die Freiheit des

---

<sup>361</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 65.

<sup>362</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 54.

<sup>363</sup> Ebd., 52.

<sup>364</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 66.

<sup>365</sup> Ebd., 66.

<sup>366</sup> Vgl., Ebd., 66.

<sup>367</sup> Vgl., Ebd., 66f.

<sup>368</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 71.

Menschen ist die „Freiheit zum Willen“<sup>369</sup>. Das Besondere an der menschlichen Freiheit ist ihr Wollen, das so „unbedingt, so grenzenlos wie das Können Gottes“<sup>370</sup> ist. Das Gemeinsame zwischen göttlicher und menschlicher Freiheit ist das teleologische Streben. Diese Eigenheit markiert gleichzeitig die Zweideutigkeit der Freiheit: durch dieses Streben unterscheidet sich die Freiheit des Menschen von allen übrigen Erscheinungen, die ansonsten sich als Erscheinung unter den anderen einfügt.<sup>371</sup>

Der Wille ist „Selbstseinwollen“<sup>372</sup>, als „Trotz nimmt das Abstraktum des freien Willen Gestalt an“<sup>373</sup>. Der Wille verankert sich in seiner Einzigartigkeit im Charakter. Der Charakter stellt bei Rosenzweig die unreduzierbare Einheit des Menschen dar. Das Selbst ist die Selbstgenügsamkeit des Menschen, die Affirmation des Charakters, die ursprüngliche Basis der Identität. Das Selbst besteht als „Und von Trotz und Charakter“<sup>374</sup>. Es ist „schlechthin in sich geschlossen“<sup>375</sup> und genügt sich selber. Im Gegensatz dazu greift die Persönlichkeit durch den Willen in die Welt. Durch sie gestaltet sich die Originalität eines jeden Menschen. Damit die Persönlichkeit (das Teilhabende), sowie das Selbst (das an und für sich Seiende) zum Ausdruck gebracht werden, braucht es die Freiheit, die in ihrer Zweideutigkeit dafür verantwortlich ist.<sup>376</sup>

Die Besonderheit des Selbst, die hinsichtlich der Moral sich offenbart ist, dass das Selbst sich in seiner Autonomie einer institutionellen Ordnung – verstanden als Ethik – entzieht. Somit stellt sich uns das Selbst nicht als das Objekt der Ethik dar, sondern als sein Subjekt und seine Quelle: als „metaethische“<sup>377</sup> Realität.<sup>378</sup>

#### **IV. Schöpfung – Vom Elementaren zur Existenz**

Im ersten Buch wird die gesamte Wirklichkeit auf ihrer elementaren Ebene, wie sie sich dem Glauben zeigt, beschrieben. Wie Rosenzweig darstellt, gibt es keine einzelne Erfahrung der elementaren Substanzen, denn wir können Gott, Mensch und Welt niemals

<sup>369</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 72.

<sup>370</sup> Ebd., 72.

<sup>371</sup> Vgl., Stéphane Mosès, *System und Offenbarung*, München 1985, 66f.

<sup>372</sup> Ebd., 67.

<sup>373</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 73.

<sup>374</sup> Ebd., 73.

<sup>375</sup> Ebd., 73.

<sup>376</sup> Vgl., Stéphane Mosès, *System und Offenbarung*, München 1985, 67.

<sup>377</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 80.

<sup>378</sup> Vgl., Stéphane Mosès, *System und Offenbarung*, München 1985, 69.

einzelnen erfassen. Wir leben also nicht in einer Realität der Substanzen, wir leben in einer Realität, die sich verflochten durch Beziehungen darstellt. Die menschliche Existenz bildet sich in Folge durch den Zusammenhang aller Beziehungen. Die einzelnen Substanzen sind zwar der konkreten Erfahrung zugrundeliegend, jedoch um sie zu separieren, müssen wir die Welt der Erfahrungen verlassen und uns ihnen reflexiv über die Abstraktion nähern.<sup>379</sup>

Im zweiten Buch ändert Rosenzweig seinen Standpunkt und rückt die Erfahrung ins Zentrum. Die Herangehensweise verändert sich und nun werden die drei Elementarsubstanzen von innen beschrieben.<sup>380</sup> Damit der Übergang vom Begriff im ersten Buch zur Existenz im zweiten Buch geschieht benötigt es einer totalen Umkehrung: „Was als Ja mündete, tritt als Nein hervor, und was als Nein, als Ja, gleichwie man die Einsätze eines Koffers in umgekehrter Reihenfolge auspackt, wie man sie eingesetzt hat.“<sup>381</sup> Als Folge ergibt sich in der Existenz eine Umkehrung: alle Affirmationen werden zu Negationen, alle Negationen zu Affirmationen. Es muss aber berücksichtigt werden, dass auf der Stufe des Elementaren und der Existenz eine grundlegende Differenz besteht, wie sich Affirmation und Negation darstellen. In der Dialektik der Ursprünge ist die Affirmation reine Seinssetzung, die Negation bildet die Kategorie der reinen Differenz.<sup>382</sup> Die Existenz vollzieht sich in der Zeitlichkeit und dadurch wird die Affirmation zum Prinzip der Kontinuität, die Negation das Prinzip der Diskontinuität. Somit stellt sich die Begriffsumkehrung nicht als bloßes vertauschen dar, sondern ihr ganzer Sinn wird erneuert: Negation heißt nun das Erleben einer Wesenheit in der Diskontinuität und Affirmation heißt das Erleben einer Vielfalt in der Kontinuität.<sup>383</sup> Diese beiden Begriffe erhalten zwar einen neuen Sinn, bewahren nun gerade doch einen Teil des Ursprünglichen, es zeigt sich, dass der „Übergang vom Elementaren zur Existenz [...] zugleich Bruch und Treue“<sup>384</sup> ist. Das System der Umkehrungen bricht mit den elementaren Teilen, bleibt aber mit ihnen verbunden: die Existenz kann das Sein nicht aufheben. Durch die Umkehrung treten die drei Elementarsubstanzen nach Außen und durchbrechen ihren Solipsismus. Dieses Heraustreten ist als Bewegung begriffen und infolgedessen kommen die drei Elementarteilchen miteinander in Beziehung und stehen

---

<sup>379</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 71.

<sup>380</sup> Vgl., Ebd., 71.

<sup>381</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 124.

<sup>382</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 72.

<sup>383</sup> Vgl., Ebd., 72ff.

<sup>384</sup> Ebd., 74.

jedes für sich als Ausgangs- und Endpunkt. Sie gehen über sich hinaus: Gott bewegt sich in der Schöpfung hin zur Welt, in der Offenbarung bewegt er sich zum Menschen und in der Erlösung bewegt sich der Mensch zur Welt. Durch diese Bewegung bricht jede der drei Substanzen mit ihrem Wesen, d.h. sie entledigen sich ihrer Selbstgenügsamkeit zugunsten einer neuen Realität. Die Bewegung der einzelnen Substanzen zueinander wird von der Realität als Ereignis erlebt und kann nicht als konkrete Tatsache gedacht werden, denn die Existenz ist in ihrer Wirklichkeit selbst Beziehung.<sup>385</sup>

## V. Offenbarung

Im Gesamtprozess des Sterns der Erlösung finden wir unter den drei Beziehungen die Offenbarung im strengen Sinn als wechselseitige Beziehung zwischen Gott und Mensch, aber sie verkörpert auch die „Gesamtbewegung der Umkehr [...], durch die die drei Elementarrealitäten zur manifesten Existenz gelangen“<sup>386</sup>. Die Existenz begreift sich im Stern der Erlösung nicht als ein Moment des Systems, sie ist eine ursprüngliche Realität. Betrachtet man die Existenz aus dieser Sicht, so ist sie unreduzierbar und bricht mit allem was vor ihr herzugehen schien. „Das Denken, so lautete Rosenzweigs Widerspruch gegen den Idealismus, existiert nicht immer schon und voraussetzungslos, sondern es hat einen existentiellen, im konkreten Lebensvollzug wurzelnden Anfang, der ihm aller erst zu denken gibt – und dieser Anfang ist die Offenbarung.“<sup>387</sup> Die Sprache dient als Vermittler der unmittelbaren Erfahrungen ( Schöpfung, Offenbarung, Erlösung). Ist die Existenz auch eine Umkehrung vom Elementaren, damit seine Negation, so ist sie trotzdem noch mit ihm verwurzelt, sie enthüllt was sich in den Ursprüngen verbirgt.<sup>388</sup>

„Stark wie die Liebe ist der Tod.“<sup>389</sup>

Mit dieser Reflexion beginnt der zweite Teil des zweiten Buches. Da wo sich die Schöpfung vollendet findet sich ein Neubeginn durch Bewusstsein, Erfüllung und Anfang. Zum einen zeigt der Tod das Ende der Schöpfung, zum anderen zeigt er auf ein Anderes, das durch ein Durch-Brechen erreicht wird. Der Mensch erfährt in der Angst und im Durch-Brechen sein Wesen. Es ist ihm zweifach ursprünglich: durch das

<sup>385</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 74.

<sup>386</sup> Ebd., 81.

<sup>387</sup> Martin Fricke, Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung, Würzburg 2003, 163.

<sup>388</sup> Ebd., 162ff.

<sup>389</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 174.

Bewusstwerden seiner Sterblichkeit, die gleichzeitig konstitutiv für seine Seinsweise ist.<sup>390</sup>

Der Tod ist das Ende der Schöpfung, sie vollendet sich in ihm, gleichzeitig ist sie aber die Möglichkeit für den Menschen in eine neue Seinsweise einzutreten. Er muss dabei aber aus der natürlichen Ordnung austreten, seine eigene Endlichkeit transzendieren.<sup>391</sup> „Der Schlussstein des dunklen (sic!) Gewölbes der Schöpfung wird zum Grundstein des lichten Hauses der Offenbarung.“<sup>392</sup> Diese transzendierende Bewegung des Menschen zum nächsten Menschen, zu Gott, zum Anderen auf die Welt nennt Rosenzweig Liebe.<sup>393</sup>

„Stark wie der Tod ist die Liebe“<sup>394</sup>: Rosenzweig weißt auf die Doppeldeutigkeit des Todes, denn wo die Schöpfung (Dingwelt, das Sein) aufhört, beginnt die Existenz als transzendierende Bewegung<sup>395</sup>: als Offenbarung. Durch die Ambivalenz des Todes, „bricht die Existenz radikal mit dem Seinssystem, während sie zugleich in ihm verwurzelt bleibt“<sup>396</sup>. Im Vollzug der Offenbarung entsteht, eine transzendierende Bewegung hin zum Anderen, das Öffnen des Menschen aus seiner Abgetrenntheit hin zum Nächsten, zu einer radikalen Exteriorität. Der Mensch überschreitet seine Grenzen, seine Abgetrenntheit. Die stets „erneuerte Einsamkeit“<sup>397</sup> – begriffen als Diskontinuität – erfährt eine Umkehrung zum positiven Bewusstsein seiner Existenz. In der Erfahrung der Offenbarung verzichtet der Mensch auf die Affirmation der Selbstheit und in diesem Moment wird das Sein dem Menschen gegeben. In dieser subjektiven Erfahrung, welche jeder Mensch für sich erlebt, „entdeckt die Subjektivität eine radikale Alterität“<sup>398</sup>.

Indem sich eine der drei Realitäten einer anderen zuwendet verwandelt sie sich selbst, sie wird dadurch eine Andere. Die Zuwendung hin zum Anderen hat keine inneren oder äußeren Gründe, dieser Akt ist grundlos, ansonsten wären sie auf ein logisches System rückführbar und dies würde kontrovers zu Rosenzweigs Vorhaben stehen.<sup>399</sup>

---

<sup>390</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 83.

<sup>391</sup> Vgl., Ebd., 83.

<sup>392</sup> Martin Fricke, Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung, Würzburg 2003, 161.

<sup>393</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 83.

<sup>394</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 174.

<sup>395</sup> Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 83.

<sup>396</sup> Ebd., 83.

<sup>397</sup> Ebd., 88.

<sup>398</sup> Ebd., 87.

<sup>399</sup> Vgl., Ebd., 84.

Die Schöpfung wird erst in dem Moment wo sich der Mensch zur Welt richtet verwandelt und vollständig abgeschlossen. Das Sein tritt durch die Offenbarung zur Existenz, ermöglicht durch den Menschen.<sup>400</sup>

Wie ich bereits erwähnt habe muss – damit eine Bewegung überhaupt erfolgen kann – von einer Substanz, eine Negation der Affirmation erfolgen und von der Anderen, eine Affirmation der Negation. Diese eintretenden Beziehungen zwischen – Schöpfung, Offenbarung und Erlösung – sind korrelativ aber nicht symmetrisch und können daher nur zwischen Ja und Nein erfahren werden, also in der Korrelation Und. In dieser Relation wird eine Substanz zum Geber, die andere zum Nehmer. Es bleibt aber die passive Substanz nicht in ihrer Passivität verankert, sobald sie selbst in die Dimension der Offenbarung eintritt, verwandelt sie sich im Ganzen, sie negiert ihre bisherige Dimension und erfährt dadurch eine radikale Umkehr eine Öffnung hin zu einer Alterität.<sup>401</sup>

Zentral im System der Offenbarung ist die Beziehung zwischen Gott und Mensch. Damit der Gott sich dem Menschen offenbaren kann, muss er ebenfalls aus sich heraustreten. Der mystische Gott muss zum offenbaren Gott werden. Im Moment der Offenbarung wird Gottes Sein als Ereignis wahrgenommen, die Substantialität Gottes wird Veräußerung und dadurch Kontakt, seine Kontinuität Diskontinuität.<sup>402</sup> In der Bewegung der Offenbarung vertraut Gott sein eigenes Sein der Erfahrung des Menschen an. Diese Hinwendung und Öffnung hin zum Menschen nennt Rosenzweig ebenfalls Liebe. „Und Gottes Liebe gestaltet sich zum alleinigen Prinzip der von ihm geschaffenen Wirklichkeit.“<sup>403</sup> Doch ist dieser Begriff von Liebe Gottes ist bei Rosenzweig rein metaphorisch zu verstehen.<sup>404</sup>

Rosenzweigs Begriff der Offenbarung enthält eine Widersprüchlichkeit: die Offenbarung erfährt der Mensch nur in seiner Subjektivität als Erfahrung, jedoch verlangt diese Erfahrung selbst wieder das Heraustreten aus seiner Subjektivität. Die Entdeckung der Alterität als Erfahrung ist nicht objektivierbar, denn die Alterität ist zwar durch die Erfahrung erfahrbar, jedoch in der von ihr eingenommenen Subjektivität bleibt sie notwendig unerkennbar. Die Offenbarung ist als solche auch nicht denkbar. Ihre beiden

---

<sup>400</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 83.

<sup>401</sup> Vgl., Ebd., 84.

<sup>402</sup> Ebd., 86.

<sup>403</sup> Martin Fricke, Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung, Würzburg 2003, 166.

<sup>404</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 86f.

Gegensätze können nicht gedanklich konstruiert werden, sonst wären sie auf die gleiche Totalität rückführbar und würden Rosenzweigs „System“ aufheben. Das Wer der Offenbarung kann nur im Bezug auf die menschliche Erfahrung erörtert werden. Die Beschreibung Rosenzweigs von der Hinwendung Gottes zum Menschen ist daher rein metaphorisch.<sup>405</sup>

Wie die gegenseitige Bewegung der Elementarsubstanzen grundlos ist, ist auch die Liebe Gottes grundlos. Sie entsteht aus keinem Mangel und befriedigt auch kein Bedürfnis. Man kann nur davon sprechen, dass „Gott liebt“<sup>406</sup>. Die Liebe ist gegenwärtig, sie erscheint nur in der Gegenwart, ist somit ausschließlich und ihrem Wesen nach Erwählung. Die Liebe ist Selbstverneinung.<sup>407</sup>

## VI. Erlösung

Die Welt existiert als Ding, als reines Objekt. Sie steht für sich in ihrer Endlichkeit, dabei ist uns die Beziehung zum Menschen nicht bekannt. Der Mensch legt sein Sein in der Offenbarung ebenfalls nur zum Teil nieder, analog zur Welt manifestiert er seine ursprüngliche Realität auch nicht zur Gänze. Der zum Glauben gewordene Trotz des Menschen in der Offenbarung, ermöglicht es ihm zur eigenen Existenz als Person zu gelangen (Die sprechende Existenz wird ihm zu Teil.), jedoch wird im Glauben nichts vom Charakter – aus welchem sich das elementare Ich auch konstituiert – übernommen. Der Mensch in seinem Glauben sieht nur Gott. Er wendet sich Gott zu ohne die Welt wahrzunehmen.<sup>408</sup>

Die Erlösung, welche die Form des Futurum trägt (die Schöpfung, die Form der Vergangenheit, die Offenbarung, die der Gegenwart), ist die Relation zwischen Mensch und Welt. Im Moment der Erlösung treten Mensch und Welt in Beziehung und vollenden dadurch ihre Realitäten.<sup>409</sup>

Rosenzweig findet eine erste Annäherung an diesen „vollendeten Menschen“ in Person des modernen Helden, welcher sich in der modernen Tragödie konstituiert. Der antike

<sup>405</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 87f.

<sup>406</sup> Ebd., 88.

<sup>407</sup> Vgl., Martin Fricke, Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung, Würzburg 2003, 166.

<sup>408</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 101.

<sup>409</sup> Vgl., Ebd., 101f.

Held und der moderne Held stehen zum Mystiker diametral. Diese beiden Helden unterscheidet aber ihr Auftreten in der Welt. Der antike Held steht einsam für sich neben der Welt, denn in der antiken Tragödie waren „nur die Handlungen verschieden, der Held aber war als tragischer Held immer der gleiche, immer das gleiche trotzig in sich vergrabene Selbst“<sup>410</sup>. Der moderne Held ist die zum Wort gekommene Existenz, denn in der neuen Tragödie gibt es so viele „Ichstandpunkte [...] so viele als Iche“<sup>411</sup>, die mit der Welt kommunizieren. Er steht dem Absoluten gegenüber. Demgegenüber befindet sich der absolute Mensch, der das Absolute erlebt hat und durch dieses Erlebnis in ihm lebt; er ist der „Heilige“<sup>412 413</sup>.

Die Erlösung vollzieht sich durch die Bewegung des Menschen zur Welt. Entscheidend ist dabei nicht die Welt der Dinge, zumal die Bewegung zur Welt durch die Bewegung zum Nächsten, zum anderen Menschen erfolgt. Wie bewegt sich der Mensch nun aber zum Nächsten? Indem er – der zum Glauben Erwachte (in der Offenbarung) – seinen im Selbst ruhenden Charakter verneint; es muss aus dem richtungsmäßig festgelegtem menschlichen Charakter ein immer neu ereignendes Lieben entstehen.<sup>414</sup> Diese Selbstverneinung, zugleich auch diese Abhängigkeit nach Außen, diese durch den Willen getriebene Kraft nennt Rosenzweig die „Liebe zum Nächsten“<sup>415</sup>. Nächstenliebe darf hier nicht als fakultative Geste verstanden werden, Nächstenliebe leitet sich bei Rosenzweig direkt aus dem Gebot „Gott zu lieben“<sup>416</sup> ab und ist durchaus auch als ein Gebot zu verstehen.<sup>417</sup> Durch dieses Gebot, das im eigentlichen Sinne ist, erhält die Nächstenliebe ihren objektiven Charakter. Der Mensch, der durch die Liebe zu Gott die Offenbarung erlangt, gibt diese Liebe durch Nächstenliebe weiter. „Die gottgeliebte Seele allein kann das Gebot der Nächstenliebe zur Erfüllung empfangen.“<sup>418</sup> Für den Menschen der zur Existenz gelangt ist, bedeutet die Offenbarung, dass er zu dem Wort erweckt wurde, welches sich in seinem Inneren verbarg. Durch das Gebot Gott zu lieben, bestimmt sich der Mensch in Relation zum Absoluten und er wird sich seiner Unvollkommenheit bewusst. Doch bedeutet dieses Gebot auch, dass der Mensch mit sich bricht, sich in Abhängigkeit zu einem Anderen begibt und doch nicht seine unaufhebbare Wesenheit als

---

<sup>410</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 234.

<sup>411</sup> Ebd., 234.

<sup>412</sup> Ebd., 235.

<sup>413</sup> Vgl., Stéphane Mosès, *System und Offenbarung*, München 1985, 102f.

<sup>414</sup> Vgl., Ebd., 105.

<sup>415</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 238.

<sup>416</sup> Stéphane Mosès, *System und Offenbarung*, München 1985, 105.

<sup>417</sup> Vgl., Ebd., 105.

<sup>418</sup> Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt am Main 1988, 239.

abgetrennte Realität verliert.<sup>419</sup>

Die Nächstenliebe ist dabei kein einmaliger Akt auf eine Person bezogen, sie wendet sich immer zum Nächsten, zum schlechthin Anderen. Sie steht im Anspruchshorizont der Zukunft und ist sozusagen immer aus ständig.<sup>420</sup>

Die Welt ist in der Erlösung das Gegenüber dieser Beziehung. Der Mensch wendet sich in Form der Nächstenliebe zur Welt, zur Welt nicht als Ganze, sondern durch die jeweilige Zuwendung zum Nächsten. Der Nächste ist für Rosenzweig die „Art, wie uns die Welt in einem bestimmten Augenblick erscheint: Der Nächste ist nur `Repräsentant`; er ist der Andere. Durch den Nächsten erscheint mir die radikale Alterität der Welt.“<sup>421</sup> Die Welt ist in ihrem Sein noch unfertig, sie ist im Werden begriffen. Diese Unfertigkeit ist Bedingung für die Erlösung, so erreicht die Welt ihre Vollendung durch ihr. Das Sein tritt beim „Menschen der Offenbarung und bei dem Gott der Schöpfung an erster Stelle zum Vorschein“<sup>422</sup>, wo hingegen das Sein der Welt der Erlösung als letztes hervortritt. Der Vollzug der Erlösung geschieht durch die menschliche Tat und anhand ihrer wird der Welt ihr Sein gegeben. In unserem Erleben begegnet uns die Welt als Unvollendete, welche ihre Vollendung in der Zukunft erlangt. Diese erscheinende Welt besteht in ihrer Mangelhaftigkeit, ohne jedoch auf eine Welt hinter der Erscheinung zu verweisen.<sup>423</sup> Ihre Erscheinung ist unvollendet und befindet sich immer in der Möglichkeit zu vollenden: „dieses Geheimnis steht immer kurz vor seiner Aufklärung“<sup>424</sup>.

„Dieser Werdecharakter der Welt lässt sich nur `durch eine Umdrehung des objektiven Zeitverhältnisses` ausdrücken, nämlich `durch das Mittel der Vorwegnahme`, der Antizipation des Zukünftigen.“<sup>425</sup> Diese Antizipation kann laut Rosenzweig aber nicht durch die natürliche Zeit erfolgen, sondern durch die unmittelbar erlebte Zeit. Die natürliche Zeit wird von Rosenzweig analog der biologischen Zeit verstanden – diese Zeit ist für ihn unvollendet, denn sie beruht auf einem Umwandlungs-Prozess, welcher sich durch die Spannung zwischen Leben und Tod gründet –, welche homogen auf der Stelle

---

<sup>419</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 105f.

<sup>420</sup> Vgl., Ebd., 105f.

<sup>421</sup> Ebd., 106.

<sup>422</sup> Ebd., 107.

<sup>423</sup> Vgl., Ebd., 107.

<sup>424</sup> Ebd., 107.

<sup>425</sup> Martin Fricke, Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung, Würzburg 2003, 192.

tritt und dadurch nichts radikal Neues eintreten kann.<sup>426</sup> Die Zukunft der menschlichen Zeit ist nicht gegenwärtig, sie wird als Utopos angestrebt, muss aber zugleich in der Erfahrungsgegenwart erlebt werden – das Zukünftige, welches noch nicht da ist, jedoch jeden Augenblick eintreten kann. Durch die Vorwegnahme der Zukunft kann das Subjektive in der Gegenwart das absolut Andere erfahren. Rosenzweig versucht durch die Vorwegnahme der Zukunft, in welcher, der nächste Augenblick als der letzte erlebt wird, die Zeit aufzuheben, ohne sie auszukommen: diese stillstehende Zeit nennt Rosenzweig „Ewigkeit“<sup>427</sup>.<sup>428</sup> „Ewigkeit ist nicht eine sehr lange Zeit, sondern ein Morgen, das ebensogut Heute sein könnte.“<sup>429</sup>

### c) Zusammenfassung

Rosenzweig war ein Denker, der sich dem totalitären Denken des deutschen Idealismus widersagte – es aufzuheben versuchte. Dieses Vorhaben wird im „*Stern der Erlösung*“ deutlich. In Bezug zu „*Prometeo*“ finde ich hier den Anfang einer Denklinie, die sich auf eine religiöse Tradition stützt, mit Massimo Cacciari's Denken in Verbindung steht und ich finde ein Denken, wo eine Bewegung sichtbar wird, die vom Subjekt fortführt zum Nächsten, begriffen als der nächste Mensch, Gott oder die Welt. Auch wird hier die Zeit nicht mehr als chronologisch fortlaufend gedacht, sondern die Zeit wird als Ort der Erlösung gedacht. Und Erlösung kann in jedem Augenblick eintreten, in jedem wahrgenommenen Augenblick. Rosenzweig ist der erste Denker den ich in diesem zweiten Teil betrachte. Und durch diese Untersuchungen wurden Grundanliegen gesichtet, die durch die folgenden Denker weitergeführt oder neu angedacht werden.

---

<sup>426</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 107.

<sup>427</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 250.

<sup>428</sup> Vgl., Stéphane Mosès, System und Offenbarung, München 1985, 108f.

<sup>429</sup> Franz Rosenzweig, Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main 1988, 250.

## 4. Edmond Jabes: „Das Buch der Fragen“

### a) Einleitung

Edmond Jabes (1912 – 1991) war ein ägyptisch-jüdischer Schriftsteller. Geboren in Kairo, studierte er in den dreißiger Jahren in Paris, kehrte aber nach Abschluss seines Studiums wieder nach Ägypten zurück. Jabes entstammte einem wohlhabenden jüdischen Elternhaus, doch weder Jabes noch seine Eltern waren praktizierende Juden. In Folge der Sueskrise 1956 musste er sein Land verlassen und kehrte nach Paris zurück.<sup>430</sup> Im „Exil“ entstanden mehrere Texte, darunter auch das Buch der Fragen. Es erschien im Jahre 1963 und daraus realisierte sich ein gleich lautender, siebenbändiger Zyklus, der im Jahre 1973 mit *El, ou le dernier livre* beendet wurde. Jabes verzichtete in dieser Zeit – ausgenommen weniger Texte – auf das Schreiben von Lyrik. Seine in Folge entstandenen Texte weisen dagegen in ihrer Eigenart eine solche Komplexität auf, dass sie sich keiner gängigen Gattungszuweisung subsumieren lassen.<sup>431</sup> Den Text von Jabes kann man nicht einfach beschreiben, oder paraphrasieren, auch nicht zusammenfassen, den Text von Jabes muss man lesen. Sein Text endet nicht, er ist unendlich: „Buch wächst aus Buch, verzweigt sich, gruppiert sich und konfiguriert sich neu“<sup>432</sup>. In jedem einzelnen Sprach-Atom dieses Textnetzes ist das Ganze präsent.<sup>433</sup> Ausgehend vom Gegenstand seines Schreibens – dem absolut Anderem: ein Unsagbares, durch die Sprache nicht mehr Aussprechbares, Erklärbares oder Formulierbares – entwickelt Jabes eine Schreibweise, die sich durch ihre Form und Struktur vom literarischen Realismus entfernt und zum „postmodernen Realismus“<sup>434</sup> tendiert.<sup>435</sup>

---

<sup>430</sup> Carola Erbertz, *Zur Poetik des Buches bei Edmond Jabès, Exiliertes Schreiben im Zeichen von Auschwitz*, Narr, Tübingen 2000, 13ff.

<sup>431</sup> Vgl., Ebd., 36f.

<sup>432</sup> Ebd., 39.

<sup>433</sup> Vgl., Ebd., 39.

<sup>434</sup> „Le Livre de Questions wird den hier angedeuteten Umständen des zeitgenössischen Daseins gerecht, da der Zyklus von einer Schreibweise geprägt ist, die man mit dem Begriff 'postmoderner Realismus' bezeichnen kann. Die Konstanz der Juxtaposition von Widersprüchlichkeiten führt bei Jabes letztendlich zu einer völligen Sinnentleerung herkömmlicher Denkschemata und damit zu der Anerkennung der Notwendigkeit einer neuen Reflexionsweise, in der ein adäquater Ausdruck der postmodernen Gesellschaft geschaffen werden kann.“ Ebd., 42.

<sup>435</sup> Vgl., Ebd., 42.

## b) „Das Buch der Fragen“

„Das Buch der Fragen“ offenbart sich als ein unendlicher Prozess, eine nicht enden wollende Bewegung, ein Transzendieren, begriffen als zielloses Streben. Im ständigen Fluss erneuten Fragens gedeiht eine Bewegung, die nicht an ein Endgültiges führt. Die Wanderung vollzieht sich in der Schrift selbst. Für Cacciari findet hier „die authentische, äußerste Wanderung statt – jene des Geschriebenen, der Schrift selbst, fort vom Jude-Sein“<sup>436</sup>.

Wie im Titel des Buches schon angedeutet ist, spielen die Fragen und das Fragen eine zentrale Rolle für die Methode Jabescher Schreibweise. Ist man im Text von Jabes versucht die Suche nach der Transzendenz des Menschen herauszulesen, so dürfte diese Frage sicher eine zentrale Möglichkeit darstellen, sich diesem Denken zu nähern. Andererseits dürfte die Häufigkeit der Verwendung von Fragen auch methodische Gründe haben. So fordert der Prozess kontinuierlichen Fragens geradezu ein Weiter-Denken. Dieses „Wandern“ von Frage zu Frage bedingt sich selber, es führt zu einem „Über-sich-selbst-hinausgehen“<sup>437</sup>, einem Weitergehen ins Unendliche. In diesem Verständnis von Frage und Antwort ist die Möglichkeit einer eindeutigen Antwort ausgeschlossen. Die Frage konstituiert sich im Kontext des Jude-Seins, im Kontext der Wanderung, der Nicht-Sesshaftigkeit; im Kontext einer Seinsweise die sich aufgrund des Nicht-Angekommen-Seins bildet. Es resultiert die Einsicht, dass es keine eindeutige Antwort geben kann: mit Eintreten des Eindeutigen, wäre die Wanderung beendet. Fragen bedeutet für Jabes immer ein Sich-Öffnen, öffnen für das Andere, öffnen aber auch um wesentlich Mensch zu sein. Die Frage macht den Menschen menschlich und bringt die Schrift von Jabes zu ihrem Sein. Die Macht der Antwort ist der Schrift von Jabes fremd.<sup>438</sup> „Vielmehr entflieht sie ihr. Das Gedächtnis gewährt uns nicht mit Hilfe der ‚Geschichte‘ der Antworten Sicherheit, sondern ‚rettet‘ in uns die Frage selbst. Die Tradition ist Tradition des Fragens. Jedes Wort ist eine Frage und deshalb kann kein Wort einem anderen antworten [...]“<sup>439</sup> Jabes schreibt:

„- Wissen ist Fragen, sagte Reb Mendel.

---

<sup>436</sup> 1. Autor Edmond Jabes, 2. Autor Luigi Nono, 3. Autor Massimo Cacciari, *Migranten*, Berlin 1995, 47.

<sup>437</sup> Carola Erbertz, *Zur Poetik des Buches bei Edmond Jabès*, Tübingen 2000, 44.

<sup>438</sup> Vgl., Ebd., 42f.

<sup>439</sup> 1. Autor Edmond Jabes, 2. Autor Luigi Nono, 3. Autor Massimo Cacciari, *Migranten*, Berlin 1995, 54.

- Was werden wir von diesen Fragen haben? Was werden wir von all den Antworten haben, die uns dazu bringen werden, andere Fragen zu stellen, da doch jede Frage nur aus einer unbefriedigenden Antwort entstehen kann? sagte der zweite Schüler.

- Das Versprechen einer neuen Frage, sagte Reb Mendel.

-Es wird aber doch wohl ein Augenblick eintreten, fuhr der älteste Schüler fort, wo wir mit dem Fragen werden aufhören müssen, sei's weil auf unserer Frage keine Antwort mehr gegeben werden kann, sei's weil wir unsere Frage nicht mehr ausdrücken können, wozu also anfangen?

-Du siehst, sagte Reb Mendel, dass es auf der Spitze der Schlussfolgerung stets eine entscheidende Frage gibt, in der Schwebe.

-Fragen stellen, fuhr der zweite Schüler fort, bedeutet, den Weg der Verzweiflung einzuschlagen, werden wir doch nie wissen, was wir zu lernen suchen.

-Wirkliche Erkenntnis liegt darin, jeden Tag zu wissen, dass man letztlich nichts lernen wird; denn das Nichts ist ebenso Erkenntnis, da es die Kehrseite des Alles ist, wie die Luft die Kehrseite des Flügels.

.....

- Gott ist eine Frage, antwortete Reb Mendel, eine Frage, die uns zu Ihm führt, der Licht ist, durch uns, für uns, die wir nichts sind.<sup>440</sup>

Im „*Buch der Fragen*“ finden wir zwei Bücher, die freilich nicht in dieser formalen Anlage bestehen. Das „eigentliche“ Buch bildet sich aus aphoristischen Bruchstücken und prosaischen Passagen, das andere erscheint uns hervorgehoben in kursiver Schrift. In den ersten drei Bänden finden wir Zitate, die durch ihre Form und Präzision im Ausdruck zwar der Anlage von Aphorismen ähneln, jedoch durch ihre kontextuelle Verstrickung und Einklammerung in Anführungszeichen, nicht als solche verstanden werden.<sup>441</sup> Die jebesche Schreibform beschreibt daher der Begriff „Fragment“<sup>442</sup> näher. Die Fragmente stehen in ihrer Verwendung bei Jabès nicht autonom im Raum: sie können metaphorisch als Inseln bezeichnet werden, die in ihrer Gesamtheit ein Archipel bilden. Sie stehen zueinander in Relation und wirken reziprok. Bildlich gesprochen, verbreitet sich die Schwärze der Tinte in dem Ausmaße über das Weiße des Blattes, wie für das Fragment vorgesehen ist. Die Wirkung dieser durch die Schwärze manifestierten Worte überschreitet die Begrenzung, schreitet über die Hohlräume hinweg und durchdringt die anderen

<sup>440</sup> Edmond Jabès, *Das Buch der Fragen*, Aus dem Franz. von Henriette Beese, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, 117 f.

<sup>441</sup> Carola Erbertz, *Zur Poetik des Buches bei Edmond Jabès*, Tübingen 2000, 39ff.

<sup>442</sup> Ebd., 47.

Fragmente.<sup>443</sup> Nun stehen die Fragmente zwar in ihrer exilierten räumlichen Isolation, beeinflussen den Diskurs jedoch als Ganzen.<sup>444</sup>

Die Stimme des Buches tritt in den letzten vier Bänden in Gestalt von Aphorismen hervor. Gleichzeitig verstummen die Stimmen der Rabiner. Die Aphorismen stehen dabei meist im thematischen Kontext, seltener im Dialog mit ihrer textuellen Umwelt. Diese Eigenart darf als Paradigma dafür gedeutet werden, wie Jabes die Beziehung zwischen autonome Textgebilde und Außenwelt definiert.<sup>445</sup> Jacques Derrida differenziert in seinem Essay über den ersten Band des *Livre des Questions* „nicht zwischen Aphorismus und Fragment, denn diese stellen für ihn keine Stilfiguren, sondern die Form des Geschriebenen überhaupt dar, weil Sprache an sich immer Bruch mit der Totalität sei.“<sup>446</sup> Für Blanchot sind besonders die Unterbrechungen von erheblicher Bedeutung. Für ihn ist nicht die Fragmentierung allein das Entscheidende, vielmehr gewinnt die Art und Weise der Beziehung Gewicht, in der die einzelnen Fragmente zueinander gesetzt werden. So gestattet nach Blanchot erst die Unterbrechung den Austausch.<sup>447</sup> Diesen Austausch ermöglicht auch das Zitat, das als ein weiteres verwendetes Gestaltungsmittel von Jabes, die Möglichkeiten der Aussage erweitert. Das Zitat steht gleich einem Fragment für sich. Es wird seiner Herkunft entrissen, in neuem Kontext positioniert und mit ihm verstrickt. In Folge dieser Verstrickung wirkt es seinerseits verändernd auf die neue Umgebung. Jabes gelingt es durch diese Möglichkeit der kontextuellen Veränderung das *Exil par excelance* zu präzisieren.<sup>448</sup>

Jabes nützt die mannigfaltigen Möglichkeiten der Kombination von Sprache. Zitate, Fragmente oder Aphorismen verändern durch den Kontext in welchen sie gestellt werden ihre Aussage, ihre Bedeutung und ihr Wirken und wirken wieder rückbezüglich verändernd auf den Text. Dem Textmaterial geschieht eine ständige Verformung, Veränderung, aber auch Vermehrung. Dieser Unterschied wird bei Jabes dazu benützt, die Schlüsselbegriffe wiederholt in unterschiedlichen Kontexten als Mittel der Dekonstruktion einzusetzen und so wird die Fixierung von vermeintlichen Wahrheiten verhindert.<sup>449</sup>

---

<sup>443</sup> Vgl., Carola Erbertz, *Zur Poetik des Buches bei Edmond Jabès*, Tübingen 2000, 50.

<sup>444</sup> Vgl., Ebd., 47.

<sup>445</sup> Vgl., Ebd., 47ff.

<sup>446</sup> Ebd., 49.

<sup>447</sup> Ebd., 49.

<sup>448</sup> Vgl., Ebd., 50f.

<sup>449</sup> Ebd., 51f.

Die Diskontinuität im Duktus von Jabes gestattet es dem Leser willkürlich eine Textstelle im Buch zu wählen und folgend das Buch zu lesen, denn durch diese Schreibweise wird sein Verständnis in keinsten Weise geschmälert. Die Zwischenräume eröffnen dem Leser seinen eigenen Zugang zu finden, sie schaffen Raum zur Interpretation und manifestieren das unerschöpfliche, unendliche Potential: das Andere. Erst durch die Anwesenheit der Zwischenräume verwirklicht sich der Text in seiner Gesamtheit. Das Weiße der Zwischenräume zeigt sich verantwortlich für das Erscheinen der potentielle Möglichkeit.<sup>450</sup> Und so lässt uns das Weiße fragen: „Wo ist der Weg? Stets muss der Weg gefunden werden. Ein weißes Blatt ist voll von Wegen. [...] Man weiß, dass man viel gehen wird und viel Mühe haben. Und immer von links nach rechts. Man weiß auch von vornherein - manchmal -, dass man die Seite, wenn sie von Zeichen geschwärzt ist, zerreißen wird.“<sup>451</sup>

Der Ausgangspunkt, die ideologische Basis von Jabes finden wir im Jüdisch-Sein. Die wesenhafte Besonderheit dieser Existenz bildet das Exil und mit ihm die Wanderung. Begriffen als konstitutives Prinzip, wirken sie in der Schrift von Jabes. Möchte man Jabes lesen, verstehen oder interpretieren, darf nie vergessen werden, dass Jabes ein strikt getrenntes Verhältnis zwischen Jude-Sein und seiner Arbeit als Schriftsteller pflegt.<sup>452</sup> Damit dieser elementare Unterschied zwischen Jude-Sein und Schriftsteller klarer wird, dürfen wir Cacciari's Ausführungen folgen. Cacciari konfrontiert Jabes mit Philon, denn für beide „trägt die Voraussetzung den Namen `Wanderung`“<sup>453</sup>. „Jede Geste, jedes Zeichen, all das, dessen, ständige Offenbarung die Zeichen sind, setzt eine Trennung voraus, einen radikalen Abstand von der Identität: als Identität des Selbst mit der eigenen Muttererde, mit der eigenen Sprache, mit sich selbst. Aus dem Land der Chaltäer fortwandern ist ein Abschied für immer von jeder möglichen Vergötterung der Welt [...] von jeglicher Illusion, dass das Wort vollkommen erkennen, und enthüllen (nicht nur offenbaren) kann [...]“<sup>454</sup>. Bei Philon wandert das Geschriebene nicht. Das Geschriebene interpretiert die Wanderung. Durch die Interpretation erhält das Geschriebene einen Topos: die Wanderung schafft eine Heimat für das Geschriebene.<sup>455</sup> Die „Identität von

---

<sup>450</sup> Carola Erbertz, Zur Poetik des Buches bei Edmond Jabès, Tübingen 2000, 50f.

<sup>451</sup> Edmond Jabès, Das Buch der Fragen. Frankfurt am Main 1989, 49.

<sup>452</sup> Vgl., 1. Autor Edmond Jabes, 2. Autor Luigi Nono, 3. Autor Massimo Cacciari, Migranten, Berlin 1995, 47.

<sup>453</sup> Vgl., Ebd., 46.

<sup>454</sup> Ebd., 46.

<sup>455</sup> Vgl., Ebd., 47.

Schrift und Jude-Sein erlaubte Philon (so wie auch der gesamten Tradition, die ihr die Treue hält) von dem zu sprechen, der Erbe der göttlichen Dinge ist. Quis heres? Wer aus Dir hervorgehen wird, dieser wird dein Erbe sein; der, den keine Erde, keine Sprache, kein Sohn werden zurückhalten können. Erbe ist der, der sich selber transzendiert<sup>456</sup>. Das Geschriebene bedeutet hier auch die wandernde und irrende Seele, die erben können kann. Im Geschriebenen fügt sich die Identität zwischen Schrift und Jude-Sein zusammen. Die Identität, die von der Wanderschaft völlig aufgelöst schien. Und diese Schrift ist es auch, die auf das „Quis heres?“ zu antworten erlaubt.<sup>457</sup>

Bei Jabes findet sich das Geschriebene im Status der Migration. Das Geschriebene wandert mit der Migration des Jude-Seins durch seine eigene Wanderung: das Geschriebene migriert auch. Durch diesen Prozess kann das Geschriebene nicht mehr das Wesen des Jude-Seins behaupten und darf schließlich in keinster Weise als Exegese gedeutet werden.<sup>458</sup> Das „Buch“ von Jabes ist völlig verschieden, völlig anders und muss auch als solches gelesen und vernommen werden. „Und doch `gehört` er gerade deshalb noch zur Nachkommenschaft von Abraham, zur Nachkommenschaft des Migranten. Die letzte Geste einer solchen Nachkommenschaft kann nicht anders konzipiert werden, denn als Migration fort von der Sicherheit der Tradition, die sich in der Schrift erneuern würde.“<sup>459</sup>

Die Schrift, das Geschriebene macht den Juden zu einem Erben. Einem Erben der Tradition, die durch die Wanderung ihre Existenz vollzieht. Die Tradition bedingt den Zustand der Migration und in der ewigen Wanderung manifestiert sich die Tradition, konstituiert durch die Interpretation der Schrift (Im Besonderen durch die ständige Neu-Interpretation, welche ihrerseits den Fortbestand der Tradition sichert).<sup>460</sup> „Das Geschriebene von Jabes vollendet dagegen die `Geschichte` der Interpretation; ihre Vollendung ist die Um-stellung (Dis-lokation) des Geschriebenen gegenüber jenem Dasein, das es immer zu sagen versucht hatte, mit dem es immer versucht hatte, eine extreme, verzweifelte Identität zu verknüpfen.“<sup>461</sup>

Damit die Bedeutung der Vollendung der Geschichte der Interpretation der Schrift in

<sup>456</sup> 1. Autor Edmond Jabes, 2. Autor Luigi Nono, 3. Autor Massimo Cacciari, Migranten, Berlin 1995, 47f.

<sup>457</sup> Vgl., Ebd., 48.

<sup>458</sup> Vgl., Ebd., 48f.

<sup>459</sup> Ebd., 49.

<sup>460</sup> Vgl., Ebd., 48f.

<sup>461</sup> Ebd., 49.

ihrem Umfang begriffen werden kann muss man, so Cacciari, radikaler über die Figur Abrahams nachdenken.<sup>462</sup> Abraham, der aufgefordert wurde sein Land zu verlassen um sich auf die Wanderschaft zu begeben, darf kein Erinnern haben. Das Erinnern würde sich negativ auf die Wanderung und das Wanderer-Sein auswirken, es würde den konsequenten Vollzug dieser Bewegung stören. Abraham befindet sich aber in der prekären und widersprüchlichen Situation, den Weg seines Volkes nur durch das „erinnere Dich“<sup>463</sup> zu legitimieren. Das erinnere Dich, welches sich immer gebunden an ein Gedächtnis vollzieht. Und so ist es auch das Gedächtnis, das Interpretation und Tradition überhaupt ermöglicht; Parameter, welche wesentlich für den Fortbestand des Volkes im Exil sind. Doch kann reine Wanderung nur vergessen sein? Die Tradition fordert den Weg aufzunehmen, „den Namen des Wanderers zu erneuern“<sup>464</sup> und zum „eigenen Exodus 'zurückzukehren“<sup>465</sup>. Ursprung bedeutet Beginn, Beginn der Wanderung Abrahams, sein Verlassen, die absolute Trennung. „Ursprung ist Vergessen. Die Tradition – undenkbar ohne jenen Ursprung – ist stattdessen Gedächtnis. Wenn etwas von diesem Gedächtnis wirklich diesem Ursprung gemäß ist, dann sind es nicht die Worte und Interpretationen, in dessen Netz es eingewoben ist, sondern dessen Leere, die langen Perioden der Stille, die Pausen in dessen Sprechen.“<sup>466</sup>

Das Geschriebene bei Jabes kehrt ständig in diese Diskrepanz zurück. Der Diskrepanz, dass vollkommene Wanderschaft „Vergessen“<sup>467</sup> ist und darum für kein Zeichen interpretierbar. In der Arbeit von Jabes manifestiert sich nicht die tatsächliche Interpretation des Ursprungs durch Zeichen, denn würde diese Tatsächlichkeit eintreten, dann wäre die Wanderschaft beendet und ein Topos geschaffen. Seine Schrift steht unter dem Aspekt der Erinnerung (des Ursprungs), begreift den Ursprung anhand seiner „Dislokation“<sup>468</sup> und in der Form des „Miss-verstehen“<sup>469</sup>. Das Verstehen, welches sein Eigentliches verlässt, begründet sich aber dadurch, denn nur so kann es sich an ihm (den Ursprung) erinnern. So wird es keiner Interpretation möglich sein die Schrift wiederzugeben. Und hier wird die Unterscheidung zwischen Jabes und Philon deutlich. Jabes möchte sich nicht in die Gefolgschaft zahlreicher Interpreten einreihen, sein

---

<sup>462</sup> Vgl., 1. Autor Edmond Jabes, 2. Autor Luigi Nono, 3. Autor Massimo Cacciari, *Migranten*, Berlin 1995, 49.

<sup>463</sup> Ebd., 49.

<sup>464</sup> Ebd., 50.

<sup>465</sup> Ebd., 50.

<sup>466</sup> Ebd., 50.

<sup>467</sup> Ebd., 50.

<sup>468</sup> Ebd., 51.

<sup>469</sup> Ebd., 51.

Schreiben soll nicht eine Interpretation der Schrift sein, sein Schreiben ist nicht das Eigene vom Anderen. Er versucht die Andersheit nicht anhand vom Eigenen zu deuten, seine Schrift ist das Andere oder das Eigene. Diese Tatsache unterscheidet Jabes von Philon und dessen Versuch der Interpretation der Schrift.<sup>470</sup> Caccari zieht hier den treffenden Vergleich mit der Wüste. Die Wüste ist an sich rein und steht für sich. Die Wüste ist nicht verbunden mit etwas Anderem. „Die Wüste steht nicht für etwas anderes, gilt nicht als etwas, das etwas anderes von sich Unterschiedenes bedeutet. Sie ist rein und nackt, in diesem Sinn niemals einfach Metapher. Sie ergibt sich, ist geschehen; und gerade in diesem Ort vollzieht sich jede Migration und geht jede Identität zugrunde. [...] Die Wüste lehrt uns, wir selbst zu sein, das heißt unterschieden zu sein [...].“<sup>471</sup>

Diese zwei Pole, die sich in Folge dieser Einsichten herausgefiltert haben – das Eigene und das Andere – bezeichnet Caccari auch metaphorisch als das Weiße und die Schwärze. Die Schwärze der Tinte, die in Form von Zeichen durch das Weiße des Blattes erscheint, kristallisiert sich als das Bewegende, Unruhige. Das Weiße als das Gegenüber, das Andere und Umgebende. In ihrer dichotomen Tatsächlichkeit bedingen sie sich wechselseitig und erscheinen.<sup>472</sup> Caccari bemerkt dass dieses Spiel der Weiße und Schwärze, in der Logik Rosenzweig, dem „und“ nahe steht.<sup>473</sup> Das „und“ steht lediglich zwischen dem Weißen und dem Schwarzen, drückt nichts Wesenhaftes aus; seine Aufgabe ist die des Bindegliedes und die der Trennung zugleich. „Das `und` bittet einen Namen, sich an einen anderen zu wenden, bittet ein Gesicht, ein anderes zu reflektieren.“<sup>474</sup> „Im `und` zwischen zwei Sachen, zwei Namen, zwei Gesichtern findet die fernste Nähe statt.“<sup>475</sup>

„Das Buch von Jabes lebt in einer Dimension, die dem `schrecklichen Wörtchen` `ist` (Rosenzweig) absolut fremd ist.“<sup>476</sup>

---

<sup>470</sup> Vgl., 1. Autor Edmond Jabes, 2. Autor Luigi Nono, 3. Autor Massimo Cacciari, Migranten, Berlin 1995, 47.

<sup>471</sup> Ebd., 53.

<sup>472</sup> Vgl., Ebd., 55.

<sup>473</sup> Ebd., 55.

<sup>474</sup> Ebd., 56.

<sup>475</sup> Ebd., 57.

<sup>476</sup> Ebd., 55.

## 5. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“

### a) Einführung

Walter Bendix Schönflies Benjamin ( geb 15. Juli 1892 in Berlin; gest. 26. September 1940 in Portbou) war ein deutsch-jüdischer Philosoph, Gesellschafts- und Literaturkritiker. Auch als Übersetzer diverser französischer Schriftsteller fand sich Benjamin wieder.

Meine Explikation richtet sich im wesentlichen auf die im Jahre 1940 unter der Bezeichnung: „*Über den Begriff der Geschichte*“, verfassten Thesen. Meiner Problemstellung Folge zu leisten, versuche ich Benjamins Verständnis von Zeit und Geschichte zu beleuchten – im Besonderen durch die konkrete Zuwendung einzelner Thesen –, das unmittelbar im musikalischen Duktus und in der Konzeption des „*Prometeo*“ wirksam ist.

In den Thesen "*Über den Begriff der Geschichte*" finden wir diverse Merkwürdigkeiten und Besonderheiten. Einerseits wendet sich der Autor seiner theologischen Terminologie früherer Schriften zu, andererseits spricht er offen davon, dass der historische Materialismus gewinnen soll. Dabei definiert er „Erlösung“ als das Andere der Geschichte, spricht vom Antichrist wie auch vom Messias und zitiert den „jüngsten Tag“.<sup>477</sup> Zeitlich fallen die Thesen in eine Phase, wo die ideelle Gesinnung Benjamins dem politisch linken Lager nahe steht.<sup>478</sup> Diesbezüglich trägt seine Wortwahl geradezu noch förderlich zur Verwirrung bei und stellt ein Kuriosum dar, das so umfassend wie eintönig versucht wurde zu interpretieren: "Es soll keineswegs die Tatsache in Frage gestellt werden, dass Benjamin im Gegensatz zu den Theoretikern der Frankfurter Schule an den Grundsätzen der Marxschen Theorie festhält, die jene aufgeben (Peter Bürger)."<sup>479</sup> "Die Deutungen der alten und neuen Linken nehmen bei den geschichtsphilosophischen Thesen ihre Zuflucht zu Subreptionen der Art, dass der Messianismus des Textes einfach, `nur unter Abstrich ideologischer Zutaten, von der innerweltlichen Befreiungsbewegung übernommen werden` können (Hans Heinz Holz), oder sie denunzieren Theologie [...] als

---

<sup>477</sup> Vgl. Peter Bulthaup (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Beiträge und Interpretationen, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, 79.

<sup>478</sup> Vgl., Ebd., 78f.

<sup>479</sup> Ebd., 78.

`chockhaft-oktroierte`, die in den Thesen sich `aufspreize` (Heinz-Dieter Kittsteiner)<sup>480</sup>. Benjamin ahnte um die aus den Thesen resultierenden Diskussionen und „wies den 'Gedanken an eine Publikation' von sich, 'sie würde dem enthusiastischen Missverständnis Tor und Tür öffnen'<sup>481</sup>.

Benjamin ist in seinem geschichtsphilosophischen Denken ein Gegner der Universalgeschichte, er negiert Kontinuität und Setzung als Konstitutive im Verständnis der traditionellen Geschichtsphilosophie. Benjamin widerspricht der Überzeugung, dass jedes historische Ereignis aus einem anderen notwendig hervorgehe und diese in ihrer Gesamtheit eine progressive Bewegung generierten.<sup>482</sup> In These neun erscheint diese als „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“<sup>483</sup>.

Benjamin versucht nicht Geschichte zu schreiben, sein Vorhaben besteht darin, einen erkenntniskritischen Begriff von Geschichte zu entwickeln.<sup>484</sup> Auffällig ist, beachte man den Zeitpunkt der Niederschrift der Thesen, die Verwendung theologischer Begriffe. Diese Begriffe – im speziellen die messianischen Motive – finden ihren Ursprung beim jungen Benjamin, der sich sehr mit der jüdischen, dabei im Besonderen mit der mystischen Theologie befasste und wurden eher zufällig durch eine briefliche Diskussion mit Max Horkheimer wieder gegenwärtig.<sup>485</sup> Im Manuskript des Passagenwerkes zitierte Benjamin eine Stelle aus dem Brief Horkheimers und kommentierte ihn: "Das Korrektiv dieser Gedankengänge liegt in der Überlagerung, dass die Geschichte nicht alleine eine Wissenschaft sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist. Was die Wissenschaft 'festgestellt' hat, kann das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenem machen. Das ist Theologie; aber im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in unmittelbar theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen.“<sup>486</sup>

---

<sup>480</sup> Peter Bulthaupt (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 79.

<sup>481</sup> Ebd., 80.

<sup>482</sup> Vgl., Ebd., 81.

<sup>483</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Suhrkamp, Berlin 2010, 35.

<sup>484</sup> Vgl., Peter Bulthaupt (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 89.

<sup>485</sup> Vgl., Ebd., 86f.

<sup>486</sup> Ebd., 88.

## **b) Thesen**

### **I. These I**

Die erste These beginnt Benjamin mit der Beschreibung einer Situation. An einem Schachautomaten sitzt ein Puppe in türkischer Tracht. Der Automat ist so konstruiert, dass mittels Spiegeln die Illusion erweckt wird, er sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit jedoch sitzt darunter ein buckliger Zwerg, der die Puppe lenkt. Der Zwerg ist ein Meister im Schachspiel und kann so jede Partie zu Gunsten der Puppe entscheiden. Gleichzeitig illustriert Benjamin hier nicht nur das Bild, er interpretiert auch die Bedeutung der Figuren:

“Zu dieser Apparatur kann man sich ein Gegenstück in der Philosophie vorstellen. Gewinnen soll immer die Puppe, die man `historischen Materialismus` nennt. Sie kann es ohne weiteres mit jedem aufnehmen, wenn sie die Theologie in ihren Dienst nimmt, die heute bekanntlich klein und hässlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen.“<sup>487</sup>

Durch diesen Vergleich gelingt es Benjamin bereits in der ersten These für Verwirrung zu sorgen: er stellt die Theologie und den historischen Materialismus in eine bestimmte Relation. Nimmt der historische Materialismus die Theologie in den Dienst, sieht er sich in der Lage versetzt jeden Gegner zu besiegen. Doch bleibt diese Situation ungelöst, denn ob er nun tatsächlich diesen Vorteil für sich in Anspruch nimmt oder nicht, bleibt als Potentialität offen. Die Möglichkeit besteht.<sup>488</sup>

Historischer Materialismus und Theologie sind zunächst getrennt, erkennbar ist lediglich die Puppe, der Zwerg bleibt unsichtbar; es besteht keine direkte, sich erkenntlich zeigende Verbindung. Der Zwerg ist die handelnde Instanz, die Puppe funktioniert in Folge seiner Anweisungen; jedoch aufgrund des Dienstverhältnisses ist es dem Zwerg nur dann erlaubt seine kognitiven Fähigkeiten zu äußern, sobald er den Auftrag von der Puppe erhält. Es ergibt sich daraus die verwirrende Konstellation, dass das wirklich Lebendige zum bloßen Ding wird und im Gegenzug dazu erweist sich das Dinghafte als das Lebendige und Wirkende.<sup>489</sup>

---

<sup>487</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 69.

<sup>488</sup> Vgl., Peter Bulthaup (hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 97f.

<sup>489</sup> Vgl., Ebd., 97.

Mit Hilfe des Schachautomaten entsteht die notwendige Verbindung. Puppe und Zwerg werden zusammengeführt und nur so kann das Spiel beginnen. Benjamin vollzieht durch diese Dialektik die Konstitution eines Novums. Die Verbindung beider sollte nun die Stärke besitzen, den Kampf aufzunehmen und ihn für sich zu entscheiden.<sup>490</sup>

Der historische Materialismus, welchen Benjamin in der ersten These unter Anführungszeichen setzt, ist der von Marx begründete. Durch den dialektischen Vollzug entsteht eine neue Entität und es besteht somit Grund zur Annahme, dass der folgende in den Thesen ohne Anführungszeichen datierte historische Materialismus, wohl das Korrektiv des Vorhergehenden ist.<sup>491</sup> „Für das Verständnis von historischem Materialismus und Theologie in Benjamins Thesen ergibt sich die paradoxe Situation, dass jener, um an die wirkliche Geschichte wieder heranreichen zu können, noch hinter die Philosophie, auf die Theologie soll rekurrieren müssen.“<sup>492</sup> Es bleibt letzten Endes der historische Materialismus, der nach Benjamin gewinnen soll, doch sind die Dienste der spirituellsten Wissenschaft von Nöten, um zu gewinnen.<sup>493</sup>

## II. These IX

In der neunten These interpretiert Benjamin „*Angelus Novus*“, ein Bild von Paul Klee. Dieser Engel – für ihn das Abbild des Engels der Geschichte – wendet sein Antlitz mit geöffnetem Mund und ausgespannten Flügeln der Vergangenheit zu und erblickt eine einzige Katastrophe:

„Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.“<sup>494</sup>

Diese Kette von Begebenheiten ist die Manifestation der progressiven Bewegung der Geschichte, die sich aus einzelnen sich ableitenden Ereignissen bildet und als eine

---

<sup>490</sup> Vgl., Peter Bulthaup (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 98.

<sup>491</sup> Vgl., Ebd., 99.

<sup>492</sup> Ebd., 99.

<sup>493</sup> Vgl., Ebd., 99.

<sup>494</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 74.

Katastrophe endet. Die Katastrophe ist hier begriffen, als das Kontinuum der Geschichte und das bedeutet, „die absolute – keine bestimmte – Negation des Fortschritts“<sup>495</sup>. Denn die Katastrophe ist der Fortschritt. Die Katastrophe ist, dass es „so weiter“<sup>496</sup> geht. Sie erscheint nicht im Futur als Bevorstehende die eintrifft, sondern ist bereits in der Gegenwart zugegen, als das Gegebene.<sup>497</sup> Benjamin schreibt:

„Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann.“<sup>498</sup>

Dieser Sturm ist der Fortschritt, der durch die Dialektik der Geschichte entstand und für Benjamin wurde aus dem ehemals Gutem, das Schlechte. Dieser Fortschrittsbegriff erhebt laut Benjamin einen „dogmatischen Anspruch“<sup>499</sup>, der zum „Götzen“<sup>500</sup> sich wandelte und gerade deswegen ist er zum Scheitern verurteilt.<sup>501</sup>

### **III. These X**

In der These X wird dieser dogmatische Fortschrittsglaube weiter ausdifferenziert. Aufgrund der sich entwickelten politischen Lage, die nicht mehr vorhandenen Sozialdemokratie, der Pakt zwischen Stalin und Hitler und Stalins Politik einer forcierten Industrialisierung mit den Reformen in der Landwirtschaft, resümiert Benjamin:<sup>502</sup>

„Er beabsichtigt [...] das politische Weltkind aus den Netzen zu lösen, mit denen sie es umgarnt hatten. Die Betrachtung geht davon aus, dass der sture Fortschrittsglaube dieser Politiker, ihr Vertrauen in ihre ‚Massenbasis‘ und schließlich ihre servile Einordnung in einen unkontrollierbaren Apparat drei Seiten derselben Sache gewesen sind. Sie sucht einen Begriff davon zu geben, wie teuer unser gewohntes Denken eine Vorstellung von Geschichte zu stehen kommt, die jede Komplexität mit der vermeidet, an der diese

---

<sup>495</sup> Peter Bulthaup (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 108.

<sup>496</sup> Ebd., 108.

<sup>497</sup> Vgl., Ebd., 108.

<sup>498</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 75.

<sup>499</sup> Peter Bulthaup (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 84.

<sup>500</sup> Ebd., 84.

<sup>501</sup> Vgl., Ebd., 84.

<sup>502</sup> Vgl., Ebd., 102f.

Politiker weiter festhalten.“<sup>503</sup>

Betrachtet man diese Thesen, so kommt man zwingend zur Überzeugung, dass Benjamin nicht nur einen Begriff der Geschichte zu definieren versuchte, sondern er fragt in seinen Thesen auch nach einer möglichen geschichtlichen Praxis. Nicht zuletzt resultiert daraus die Haltung des Engels, denn er schaut zurück und hat der Zukunft den Rücken gekehrt.<sup>504</sup> Für Rolf Tiedemann deutet Benjamin damit einerseits auf das Bilderverbot der Theologie, andererseits auf die Weigerung von Marx, die kommunistische Gesellschaft im Einzelnen darzustellen.<sup>505</sup> Stefan Gandler begründet drei Motive für die Haltung des Engels:

„Erstens, weil es *epistemologisch* unvermeidbar und notwendig ist, zurückzuschauen [...] um seine Umgebung zu verstehen.

Zweitens, weil *ontologisch* die Zukunft nicht existiert, da der 'Fortschritt' keine Tendenz einer Annäherung an eine bessere Zukunft, sondern das Sich-Entfernen vom verlorenen Paradies ist, und weil die Zeit als etwas homogenes, das automatisch voranschreitet nicht existiert.

Drittens, weil es *politisch* notwendig ist, nach hinten zu schauen, weil es nicht möglich ist, dem Nationalsozialismus Einhalt zu bieten, wenn er als Ausnahmezustand, der einem unvermeidbaren Fortschritt diametral gegenübersteht, verstanden wird. Zudem schaut er zurück, um die Tradition vor der Besetzung durch die Mächtigen zu retten, denn die Kämpfe werden wegen der Toten und Besiegten der vorangegangenen Generationen geführt und nicht wegen Zukunftsversprechen.“<sup>506</sup>

Der Engel entfernt sich scheinbar von einer Katastrophe. Ob nun dieses Zurückweichen in ein erneutes Grauen mündet oder in ein Reich der Freiheit lässt Benjamin offen. Gesichert scheint nur die Annahme, dass der Engel für den „wahren“ Historiker, den historischen Materialisten, wie Benjamin ihn begreift, steht. Das Auge des historischen Materialisten lässt sich nicht von den „falschen“ Fortschritts- und Kontinuitätsvorstellungen täuschen, dieses Auge sieht „richtiger“.<sup>507</sup> Betrachten wir

---

<sup>503</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 75.

<sup>504</sup> Vgl., Peter Bulthaup (hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 104.

<sup>505</sup> Vgl., Ebd., 84.

<sup>506</sup> Stefan Gandler, Materialismus und Messianismus, Zu Walter Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Aisthesis, Bielefeld 2008, 22.

<sup>507</sup> Vgl., Peter Bulthaup (hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte",

Benjamins Deutungen noch eingehender, so steht unsere so sicher geglaubte Annahme doch wieder auf wackligen Beinen und uns stellt sich die Frage, ob dieser Engel wirklich der historische Materialist ist? Der Fortschritt wird in der neunten These von Benjamin als Erzeuger der Katastrophe verantwortlich gemacht. Die Katastrophe entsteht durch das Fortschreiten der Geschichte. Wir leben somit in der Katastrophe. Unsere Leben in der Gegenwart ist ein Leben in der Katastrophe, sie braucht nicht erst zu kommen, wir leben bereits in ihr. Negiert Benjamin nun diese Katastrophe durch eine Revolution, so entstünde etwas Anderes zur momentanen Lebenssachlichkeit, ein Anderes zur Geschichte, d.h. diese Entwicklung entsteht nicht durch das Weiterschreiten der Geschichte aus der Geschichte heraus, sondern es entsteht etwas Neues. Das Erreichen dieses finalen Zustandes widerspricht der teleologischen Geschichtsentwicklung im Sinne Hegels, aber auch der dialektischen Geschichtsentwicklung im Sinne von Marx, so dieser Zustand nicht aus dem Geschichtsverlauf gebildet würde.<sup>508</sup> Auch lässt Benjamin ein diskursives klares Denken vermissen und neigt eher zu euphorischen oder radikalen Begriffen, wie Freiheit und Revolution. Angesichts dieser Artikulation wird man all zu leicht verführt Benjamin als einen Autor mit anarchistischen Tendenzen zu lesen.<sup>509</sup> Doch Tiedemann interveniert: „[...] erst wer aus den Thesen die 'Anweisungen', die sie nicht sind, herauslesen wollte, gelangt zu anarchistischen Konsequenzen für die politische Praxis.“<sup>510</sup>

### **c) Bruch und Kontinuität**

Mein letztes Augenmerk richtet sich auf die Begriffe Kontinuität und Bruch. Sie stellen ein zentrales Charakteristikum im Denken Benjamins dar und dienen als Werkzeuge einer anderen Geschichtsschreibung, die von Benjamin vertreten wird. Im Zuge dieser Geschichtsschreibung fokussiert sich die Wahrnehmung auf die „diskontinuierlichen Brüche“<sup>511</sup> im Geschichtsverlauf und Kontinuität wird als Moment einer Ideologie enttarnt, in der sich das Prinzip der Herrschaft und Gewalt in zeitlichen Abstände wiederholt.<sup>512</sup>

---

Frankfurt am Main 1975, 85.

<sup>508</sup> Vgl., Peter Bulthaup (Hg.), Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt am Main 1975, 108.

<sup>509</sup> Vgl., Ebd., 108f.

<sup>510</sup> Ebd., 111.

<sup>511</sup> Helmut Thielens, Eingedenken und Erlösung, Walter Benjamin, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005, 230.

<sup>512</sup> Vgl., Ebd., 230.

In These XIV beginnt Benjamin mit folgendem Satz:

„Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“<sup>513</sup>

Hier bestimmt Benjamin den Ort in der Zeit, in welchem sich Geschichte bildet. Diese von Benjamin bezeichnete „Jetztzeit“ ist die Zeitform des Eingedenkens.<sup>514</sup> Folgend in These XV erläutert Benjamin weiter:

„Das Bewusstsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich.“<sup>515</sup>

Benjamin spricht vom Kontinuum – begriffen als das Kontinuum des Fortschritts des Geschichtsverlauf – das aufgesprengt wird. Nun wird im Besonderen dieser Satz vom Bruch im Kontinuum als Indiz dafür gewertet, Benjamin als einen Denker der Brüche zu deuten, welcher das Konzept der Universalgeschichte negiere.<sup>516</sup> Doch wie ist diese Diskontinuität im Kontinuum, wie sind diese Brüche im Zeitverlauf zu denken? Benjamins Freund Adorno gibt uns einen ersten Hinweis: „Sie sind keine subjektive Erscheinung, sondern objektive Wirklichkeit. In ihnen mache sich die Spuren der Befreiung zur Menschlichkeit und zur Menschheit bemerkbar. Sie enthüllen jene Kontinuität als ideologischen Schein erkennbar.“<sup>517</sup> Sie zeigen sich als Glücks- und Freiheitsmomente, die als Verunklarte, Spuren einer richtigen Welt in der Geschichte offenbaren. Diese Momente, als Spuren sichtbar, sind die „Substanz des Widerstandes“<sup>518</sup>. Diese Unterbrechungen ‚der Kontinuität, hervorgerufen durch die jeweiligen ‚messianischen Splitter‘, konstituieren den, in Wirklichkeit, daher in Wahrheit, diskontinuierlichen Verlauf der Ereignisse in der Zeit.“<sup>519</sup> Durch diese Durchbrüche wird das Kontinuum von fortschreitenden Herrschaftsformen sichtbar, die sich entfalten und ihre apologetische Geschichtsschreibung als Schein entlarvt.<sup>520</sup>

---

<sup>513</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 78.

<sup>514</sup> Vgl. Helmut Thielens, Eingedenken und Erlösung, Würzburg 2005, 229.

<sup>515</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 79.

<sup>516</sup> Vgl., Evelyne Goddman-Thau, Bruch und Kontinuität, Berlin 1995, 129.

<sup>517</sup> Helmut Thielens, Eingedenken und Erlösung, Würzburg 2005, 229.

<sup>518</sup> Ebd., 232.

<sup>519</sup> Ebd., 232.

<sup>520</sup> Ebd., Vgl., 232.

Ich möchte mich den Überlegungen Hans Heinz Holz nähern und darauf hinweisen, dass die Kontinuität als übergeordnetes Ganzes zu begreifen ist und eine Einheit des Unterschiedlichen bildet, welches sich und ihr Gegenteil mit einschließt. Als wichtigsten Ausgangspunkt meiner Überlegungen nehme ich den jungen Walter Benjamin, den jüdischen Metaphysiker. Dann ist das Verhältnis zur jüdischen Tradition – die Erscheinung der metaphysischen Wahrheit in der Geschichte der jüdischen Tradition – konstitutiv für die Methode der Dislokation von Ereignissen im Kontext des Geschichtskontinuums.<sup>521</sup>

Die Offenbarung des Wortes Gottes wird in der jüdischen Tradition als Wahrheit begriffen. Diese Wahrheit wurde im Laufe der Zeit von verschiedenen Gelehrten unterschiedlich interpretiert. Bezeichnet man die Wahrheit als das Kontinuum, als das Bleibende immer Währende, sind die einzelnen Interpretationen Brüche im Kontinuum.<sup>522</sup> Die Gesamtheit dieser Interpretationen nennt Walter Benjamin „Lehre“.<sup>523</sup> Diese Lehre verändert sich – angetrieben durch die mannigfaltigen Interpretationen – ständig. Im Prozess dieser Veränderung, die ebenfalls als Kontinuum verstanden werden kann, werden Lernende zu Lehrende. Im ständigen, sich wiederholenden Fortgang von Lehren und Lernen entsteht Neues; etwas Neues, das durch die Tradition der Lehre hervorgebracht wurde und irgendwann wieder in die Tradition einfließt. Die Dialektik von Kontinuität und Bruch ist somit konstitutiv für das Bestehen der jüdischen Tradition.<sup>524</sup> Den Nährboden für die Entstehung dieser Brüche bildet die isolierende Betrachtung: „Isolierende Betrachtung ist eine apriorische Notwendigkeit identifizierenden Denkens und Erkennens. Nicht die artifiziell-methodische Herstellung von Diskontinuität ist es, die Benjamin für sein Verständnis von historisch-materialistischem Vorgehen als Besonderheit herausstellt; sondern die zielgerichtete Orientierung an einer ideellen Leitvorstellung, die das Selektionsverfahren einem (geschichtlichen, metaphysischen) Sinn subsumiert.“<sup>525</sup> Tatsächlich begreift Benjamin den Einschnitt in die gedankliche Bewegung, als einen Chock:

„Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da

---

<sup>521</sup> Vgl., Evelyne Goddman-Thau, *Bruch und Kontinuität*, Berlin 1995, 134.

<sup>522</sup> Vgl., Ebd., 134f.

<sup>523</sup> Ebd., 135.

<sup>524</sup> Vgl., Ebd., 135.

<sup>525</sup> Ebd., 131.

erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.“<sup>526</sup>

Wo die Gedanken in einer von Spannung gesättigten Konstellation stillstehen, kristallisiert sich das Denken als Monade: als ein „Dialektisches Bild“<sup>527</sup>. Der Begriff der Monade stammt aus dem Benjaminschen Buch *„Ursprung des deutschen Trauerspiels“*, welcher dort aber nicht unter dem Namen Monade begriffen wird, sondern als Idee in seiner Ideenlehre konzipiert wird. Ideen definieren für Benjamin Anordnungen, welche das Bild der Welt in seiner Fragmentierung enthalten. Dieser Inhalt, der als Bedeutungszusammenhang zu verstehen ist, deutet über sich hinaus auf das Ganze.<sup>528</sup> Benjamin beschreibt dies, indem er den für den historischen Materialisten zu Teil werdenden Inhalt konkretisiert:

„Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“<sup>529</sup>

Abschließen, möchte ich mit einem Zitat, welches ich der XII These Über den Begriff der Geschichte entnommen habe:

„Wir brauchen Historie, aber wir brauchen sie anders, als sie der verwöhnte Müßiggänger im Garten des Wissens braucht.

(Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben)<sup>530</sup>

---

<sup>526</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 80.

<sup>527</sup> Evelyne Goddman-Thau, Bruch und Kontinuität, Berlin 1995, 131.

<sup>528</sup> Vgl., Ebd., 131.

<sup>529</sup> Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, hg. von Gérard Raulet, Berlin 2010, 80f.

<sup>530</sup> Ebd., 77.

## 6. Emmanuel Levinas – Im Anspruch des Anderen

### a) Einleitung

Der letzte Weg meiner Arbeit führt mich zu Emmanuel Levinas. Einem französischen Philosophen, der sein ganzes Denken der Frage widmete, „wie der Andere *als* Anderer“<sup>531</sup> gedacht werden kann. Seine Gedanken und Texte dürften auch Luigi Nonos Gedankenwelt bevölkert und angeregt haben. Meine Ausführungen versuchen zu zeigen, inwiefern dieses Denken maßgeblich für die Konzeption des Prometeo verantwortlich ist.

Emanuel Levinas (1906 – 1995), Sohn jüdischer Eltern in Kaunas (Litauen) geboren, war einer der bedeutendsten Denker des 20. Jahrhunderts. Levinas studierte anfangs in Straßburg Philosophie, wechselte später nach Freiburg und wurde Schüler von Edmund Husserl und Martin Heidegger. Dieser philosophischen Strömung sollte Levinas Zeit seiner Arbeit treu bleiben, insofern wird seine Philosophie auch als „Phänomenologie der Beziehung zum Anderen“<sup>532</sup> begriffen. Im Zentrum des Denkens von Emmanuel Levinas steht die Begegnung mit dem Anderen, oder die „Erfahrung der Fremdheit des anderen Menschen“<sup>533</sup>. Ausgehend von dieser Erfahrung der Fremdheit, konkretisiert er seine Explikationen über die Ethik, die Zeit oder die Sprache. Für Levinas implizieren seine Untersuchungen gleichzeitig das Problem, wie der Andere als Anderer gedacht werden kann und ob sich eine philosophische Sprache überhaupt finden lässt, welche die Fremdheit als solche zu artikulieren vermag. Das Begegnen des Anderen, wie es Levinas denkt, – als ein Erscheinen von sich her – führt die Phänomenologie an den Rand ihrer Möglichkeit, denn sie entdeckt den Anderen in der „Zweideutigkeit des Phänomens und seines Ausbleibens; Armut, die ausgesetzt ist ins Unförmige und von dieser absoluten Ausgesetztheit (schon wieder) zurückgezogen ist, weil sie sich ihrer Armut schämt.“<sup>534</sup> In dieser unmittelbaren Erfahrung mit dem Anderen begründet Levinas die Ethik als erste Philosophie: „die Moral ist nicht ein Zweig der Philosophie, sondern die erste Philosophie.“<sup>535</sup> Allerdings lässt sich „die ethische Situation [...] nicht von der Ethik her verstehen. Sie rührt sicher von [...] nicht-philosophischen Erfahrungen [...] die von der

---

<sup>531</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Reclam, Leipzig 2005, 7.

<sup>532</sup> Ebd., 7.

<sup>533</sup> Ebd., 7.

<sup>534</sup> Emmanuel Lévinas, Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Aus dem Franz. übers. von Thomas Wiemer, Alber, Freiburg (Breisgau) 1998, 201f.

<sup>535</sup> Emmanuel Lévinas, Totalität und Unendlichkeit, Freiburg (Breisgau) 2002, 442.

Ethik unabhängig sind.“<sup>536</sup> Gemeint ist, dass in den Schriften von Levinas „ethisch“ als Adjektiv verstanden werden muss; es benennt die Beziehung zum Anderen (In diesem Sinn ist der Andere als der andere Mensch gedacht).<sup>537</sup>

Levinas findet den Anlass den ontologischen Aspekt – welcher die europäische Metaphysik seit Parmenides charakterisiert – aufzuheben, in der „Idee des Seins“<sup>538</sup>. „Die Idee des Seins, mit der die Philosophen die irreduzible Fremdheit des Nicht-Ich deuten, ist so nach dem Masse des Selben. Die Idee des Seins ist die von selbst adäquate Idee.“<sup>539</sup> Für Levinas führt diese Tradition zur unausweichlichen Konsequenz, dass die abendländische Philosophie mit der „Enthüllung des Anderen zusammenfällt“<sup>540</sup> und „dabei verliert das Andere, das sich als Sein manifestiert, seine Andersheit“.<sup>541</sup> In Folge dieser Einsicht entwickelt Levinas seine Philosophie, eine Philosophie der „heteronomen Erfahrung“<sup>542</sup> und denkt dabei an eine „Bewegung des Selben zum Anderen, die niemals zum Selben zurückkehrt“.<sup>543</sup>

### **b) Il y a ( Es gibt)**

„Das Sein ist jeweils das Sein eines Seienden“<sup>544</sup>, betont Martin Heidegger in „*Sein und Zeit*“. Dem widerspricht Levinas indem er zwar an Heidegger – der den „Seinscharakter des Daseins als Geworfenheit bestimmt“<sup>545</sup> – anschließt, jedoch fordert, das Sein so zu denken „wie wenn das Seiende, das sich in das Sein geworfen findet, seiner niemals Herr werden könnte; und er verselbständigt die in 'De l'évasion' gebrauchte Wendung 'qu'il y a de l'être' zu dem Terminus 'il y a'.“<sup>546</sup> Das il y a ist zu verstehen als ein Geschehen, als ein „Strom“<sup>547</sup> der Existenz, welcher anonym ist und ohne Anfang und Ende besteht. Dieser Strom ist auch nicht zu negieren, denn in ihm ist alle Negation schon enthalten.

---

<sup>536</sup> Emmanuel Lévinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg (Breisgau) 1998, 268.

<sup>537</sup> Vgl., Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 9.

<sup>538</sup> Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen, Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, übers., hg. u. eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani. Alber, Freiburg (Breisgau) 1983, 210.

<sup>539</sup> Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, Freiburg (Breisgau) 1983, 210.

<sup>540</sup> Ebd., 211.

<sup>541</sup> Ebd., 211.

<sup>542</sup> Ebd., 214.

<sup>543</sup> Ebd., 215.

<sup>544</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Max Niemeyer, Tübingen 2006, 9.

<sup>545</sup> Ebd., 135.

<sup>546</sup> Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 15.

<sup>547</sup> Ebd., 16.

„So entsteht die Idee eines Seins, das sich ohne uns, ohne Subjekt vollzieht; eines Seins ohne Seiendes.“<sup>548</sup> Diese Beziehung zum *il y a* darf aber nicht als Wahrnehmung von Welt gedacht werde, das Seiende ist demgemäß dem Sein ausgesetzt, es drängt sich auf, kann aber nicht als Bestimmtes ergründet werden.<sup>549</sup> Dieses Sein wird nach Levinas jenseits aller Intention erfahren. Dieser besonderen Erfahrung näher zu kommen, zieht Levinas den Vergleich mit der Schlaflosigkeit: „Wachsamkeit ohne ein Ziel [...] Nur die von außen kommenden Geräusche führen Anfänge in diese Situation ohne Anfang und Ende ein, in diese Unsterblichkeit, der man nicht entrinnen kann, die ganz dem Es-gibt ähnlich ist, dem unpersönlichen Sein, von dem wir soeben gesprochen haben.“<sup>550</sup> Die Schlaflosigkeit ist nicht zielgerichtet, in ihr werden Subjekt und Objekt aufgelöst. Das „Es gibt“ geht der Subjekt-Objekt-Spaltung voraus, in ihm gibt es keine Dualität; es „drängt sich bloß auf“<sup>551</sup>. In dieser anfänglichen Beziehung hebt sich das Subjekt auf: sie hat kein Subjekt. Den ersten Schritt den Levinas nun vollzieht ist die Setzung des Subjekts.<sup>552</sup>

### c) Hypostase

Als „Ereignis der Hypostase“<sup>553</sup> versteht Levinas den Übergang vom Sein zum Seienden. Doch wie ist nun dieses Sein zu verstehen? Das Sein, welches sich bei Levinas jeglicher Besitzname widersetzt. „Das Geschehen in dem sich die Setzung (*la position*) des Subjekts vollziehen soll, ist selbst nur in Erfahrungen der Ausgesetztheit (*l'expansion*) zugänglich.“<sup>554</sup> So lautet auch die prägnante Formel für die anonyme Teilhabe am Sein: „Man ist ausgesetzt“ - „*On est exposé.*“<sup>555</sup>

Hypostase ist als Riss zu verstehen, als ein Riss in der Ort und Weglosigkeit des Seins. Hindurch taucht in diesem endlosen anonymen Strom das Seiende auf. Dieses Auftauchen, oder Erscheinen des Seienden ist als Wendung verstanden, als Wendung des Seins zum Seienden, welches, noch bevor das Seiende entsteht, als „Verschwimmen“<sup>556</sup>

<sup>548</sup> Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, übers. u. mit einem Nachw. vers. von Ludwig Wenzle, Hamburg 1995, 22.

<sup>549</sup> Vgl., Andreas Gellard, Levinas, Leipzig 2005, 17.

<sup>550</sup> Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Meiner, Hamburg 1995, 24.

<sup>551</sup> Ebd., 22.

<sup>552</sup> Vgl., Andreas Gellard, Levinas, Leipzig 2005, 12-19.

<sup>553</sup> Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Meiner, Hamburg 1995, 35.

<sup>554</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 19.

<sup>555</sup> Ebd., 19.

<sup>556</sup> Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, übers. u. mit einem Nachw. vers. von Ludwig Wenzler Ausgabe 3. Aufl. Hamburg: Meiner 1995, 33.

begriffen werden muss. Das Ich kommt im Augenblick aus dem Seinsrauschen hervor, dabei ist jeder Augenblick als „ein Anfang, eine Geburt“<sup>557</sup> zu verstehen. Levinas versteht den Augenblick nicht aus der Sicht der chronologischen Zeit, er versteht in als Relation zum Sein und somit ist der Augenblick der Hypostase nicht chronologisch begreifbar. Er ist an sich selbst gebunden und in dieser Einsamkeit bindet sich das Sein ans Seiende; das Ich an sein Sich. Das Ich welches an sich gebunden ist, ist in der Hypostase folglich Monade.<sup>558</sup>

„Die Hypostase ist Freiheit“<sup>559</sup>, die Hypostase befreit sich also im Sein aus dem Sein, jedoch ist diese Befreiung bei Levians nicht als ein endgültiger Vollzug zu verstehen, sondern mündet in eine andere Gefangenschaft. So ist die Freiheit der Hypostase nur als „erste Freiheit“<sup>560</sup> zu verstehen „die als zweiten Schritt fordert, das Definitive der Hypostase“<sup>561</sup> selbst „zu sprengen“.<sup>562</sup> Erst durch diese zweite Befreiung wird die Transzendenz des Ich eröffnet und dadurch die Grundlage für die in späteren Schriften genannte „ethische Beziehung“ bereitet. Diese zweite Befreiung ist nicht als ein Vollzug zu verstehen durch welchem der Mensch durch sich seine Freiheit erlangt. Levinas denkt diese Freiheit als Befreiung des Ich vom Sich und sie geschieht nur durch die Beziehung zum anderen Menschen.<sup>563</sup>

#### **d) Der Andere**

Wie ich bereits angedeutet habe insistiert Levinas auf ein Denken, welches nicht in der Totalität gefangen ist und positioniert ein Denken das in die Totalität einbricht. Folglich stellt sich Levians auch gegen ein Denken des alles vereinnahmenden Ich. Das Ich in seiner monadischen Struktur geht über sein Sich hinaus in die Welt und kehrt dann wieder zu sich zurück. Jedoch ist dieses Hinausgehen ein Einnehmen der Objekte der Welt und durch dieses Einnehmen wird der Andere seiner Andersheit beraubt. Das Ich bemächtigt sich der Welt.<sup>564</sup>

---

<sup>557</sup> Reinhold Esterbauer, „Transzendenz-Relation“, Zum Transzendenzbezug in der Philosophie von Emmanuel Levinas. Passagen, Wien 1992, 26.

<sup>558</sup> Vgl., Ebd., 24-28.

<sup>559</sup> Emmanuel Levinas, Die Zeit und der Andere, Hamburg 1995, 28.

<sup>560</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 25.

<sup>561</sup> Ebd., 25.

<sup>562</sup> Ebd., 25.

<sup>563</sup> Vgl., Ebd., 25.

<sup>564</sup> Reinhold Esterbauer, „Transzendenz-Relation“, Wien 1992, 27f.

Levinas fügt sich nicht dieser Denktradition und versucht den Anderen in seiner Andersheit zu begegnen. Diese Absicht führt Levinas an die Grenze der vom Ich ausgehenden Totalität: zum Tod. Er führt die Beziehung zum anderen Menschen auf eine Erfahrung zurück, deren Fremdheit und Radikalität durch ihren anonymen Charakter gekennzeichnet ist: „an die Fremdheit des Todes“.<sup>565</sup> Wichtig ist der Hinweis, dass bei Levinas „der Andere“ auch als „das Andere“ verstanden werden kann.<sup>566</sup> Die nicht Zugänglichkeit des Todes liegt in seiner nicht absehbaren Zeit, der „allererst irgendwoher eintreffen muss, zunächst aber für einen selbst noch nicht vorhanden und daher unbedrohlich ist“.<sup>567</sup> Levinas konkretisiert dies mit den Worten: „Der Tod ist niemals jetzt.“<sup>568</sup> Der Tod wird zur Begegnung mit einer unbegreiflichen Andersheit, einer Andersheit, welche keinen Anderen benötigt und in ihrer Radikalität sich mir absolut entzieht. Dieser Bezug zum Tod kann schließlich auch nicht die Andersheit des Anderen in einer vom Subjekt intentional konstruierten Welt nivellieren.<sup>569</sup> Von der absoluten Fremdheit des Todes zu der, des anderen Menschen, sieht Levinas einen Übergang: „Das Verhältnis zur Zukunft, die Anwesenheit der Zukunft in der Gegenwart, scheint sich allerdings zu vollziehen in der Situation des Von-Angesicht-zu-Angesicht mit dem Anderen (Dans le face-à-face avec autrui). Die Situation des Von-Angesicht-zu-Angesicht wäre der eigentliche Vollzug der Zeit; das Übergreifen der Gegenwart auf die Zukunft ist nicht die Tat eines einsamen Subjekts, sondern das intersubjektive Verhältnis. Die Bedingung der Zeitlichkeit liegt in Verhältnis zwischen menschlichem Wesen oder in der Geschichte.“<sup>570</sup> Deutlich wird an dieser Stelle das Streben von Levinas, Zeit als eine Beziehung zum Anderen zu denken und diese Bewegung erfolgt nicht als chronologische Abfolge, sondern als dia-chronische. Besonders deutlich wird uns dies in der Hypostase der Zeitlichkeit und der Zeitlichkeit des Todes, „denn weder die Zeitlichkeit der Hypostase noch die Zeitlichkeit des Todes folgen einem chronologischen Muster“.<sup>571</sup>

Das Angesicht-zu-Angesicht ist „eine Verbindung, die nicht auf die Totalität zurückgeführt werden kann; denn die Stellung des ‚Gegenüber‘ ist keine Modifikation des ‚Neben. Selbst wenn ich mir den Anderen durch die Konjunktion ‚und‘ verbunden habe,

---

<sup>565</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 28.

<sup>566</sup> Ebd., 27.

<sup>567</sup> Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 2006, 253.

<sup>568</sup> Emmanuel Levinas, Die Zeit und der Andere, Hamburg 1995, 45.

<sup>569</sup> Reinhold Esterbauer, Transzendenz-„Relation“, Wien 1992, 47ff.

<sup>570</sup> Emmanuel Levinas, Die Zeit und der Anderen, Hamburg 1995, 51.

<sup>571</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 37.

fährt der Andere fort mir gegenüber zu sein, sich in seinem Antlitz zu offenbaren“.<sup>572</sup> Das Antlitz, welches Levinas hier ausspricht, ist kein zeichenhaftes, es kann nicht begriffen werden und entzieht sich jedem Bedeutungshorizont. „Das Antlitz ist gegenwärtig in seiner Weigerung, enthalten zu sein.“<sup>573</sup> Das Antlitz kann nicht „umfasst“<sup>574</sup> werden, nicht berührt und auch nicht erblickt, denn ansonsten könnte durch die Wahrnehmung das Ich die Andersheit einwickeln und ihrer zum Inhalt machen.<sup>575</sup> Da sich das Antlitz jeglicher Zeichenhaftigkeit entzieht kann es nicht durch den Verstehensvollzug im egoistischen Ich aufgenommen werden, sondern, sofern es das Ich erreichen will, muss es durch die Umgehung des Ich, aus der Exteriorität direkt das Ich ansprechen, diese Art der Begegnung, welche sich jenseits intentionaler Gegenstandskonstitutionen ereignet, nennt Levinas „Epiphanie“<sup>576</sup>. Das Ich kann sich dem Antlitz nicht verweigern. Das Antlitz, welches sich selbst aus sich ausdrückt, „öffnet die ursprüngliche Rede, deren erstes Wort Verpflichtung ist; keinerlei ‚Innerlichkeit‘ gestattet der Verpflichtung aus dem Weg zu gehen“<sup>577</sup>. Die Rede verpflichtet ihr Antwort zu geben. Levinas argumentiert folgernd: „der Enthüllung des Seins geht die Existenz der Beziehung mit dem Seienden voraus, das sich ausdrückt; früher als die Ebene der Ontologie ist die Ebene der Ethik“<sup>578</sup>. Das Antlitz des Anderen dringt somit in die Welt des Ich ein ohne „Gefahr“ zu laufen von diesem in Besitz genommen zu werden. Die In-Besitznahme wird dadurch verhindert, da das Antlitz nicht in die Welt des Ich integrierbar ist. Der Andere wird durch eine unumgehbare Beziehung begegnet und das Ich ist dem Anderen somit hilflos ausgeliefert.<sup>579</sup> Dieses ethische Fordern des Antlitzes und die gleichzeitige Widerständigkeit gegenüber dem totalisierenden Ich nennt Levinas „ethischen Widerstand“<sup>580</sup>. „Der ‚Widerstand‘ des Anderen tut mir keine Gewalt an, wirkt nicht negativ; er hat eine positive Struktur: eine ethische.“<sup>581</sup> Diesem Antlitz wird von Levinas die Fähigkeit zugeschrieben ethisch zu fordern. Dieser Vollzug der ethischen Forderung äußert sich in zweierlei Hinsicht: zum einen verwickelt das Antlitz das Ich in eine Gesprächssituation (Das Ich ist nicht in der Lage versetzt, sich der Gesprächsaufforderung zu widersetzen.) und zum andern setzt das Antlitz des Anderen das Ich in seine Freiheit ein.<sup>582</sup>

<sup>572</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 111.

<sup>573</sup> Ebd., 277.

<sup>574</sup> Ebd., 277.

<sup>575</sup> Vgl., Ebd., 277.

<sup>576</sup> Reinhold Esterbauer, *Transzendenz-"Relation"*, Wien 1992, 51.

<sup>577</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 289.

<sup>578</sup> Ebd., 289.

<sup>579</sup> Reinhold Esterbauer, *Transzendenz-"Relation"*, Wien 1992, 52f.

<sup>580</sup> Ebd., 56.

<sup>581</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 283.

<sup>582</sup> Vgl., Reinhold Esterbauer, *Transzendenz-"Relation"*, Wien 1992, 56.

### e) Fremderfahrung

Die Fremderfahrung gehört zu den elementaren Schwerpunkten in der Philosophie von Emmanuel Levinas. Aufgrund der Tatsache jedoch, dass Levinas die Andersheit in einer Radikalität denkt, welche den Begriff der Erfahrung an ihre Grenze treibt, bzw. ihn sogar anzweifelt, ist die Fremderfahrung auch als zentrales Problem seiner Philosophie zu verstehen. Levinas schreibt im Jahr 1959: „Phänomenologie, das ist Intentionalität.“<sup>583</sup> Intentionalität ist nach Husserl die Gerichtetheit des Bewusstseins auf einen Gegenstand (Sachverhalt), das Bewusstsein richtet sich nach den Dingen. Die Intentionalität versetzt uns in eine Distanz zu den Dingen. Durch diese Gerichtetheit richtet sich das Ich auf die Dinge und schreitet zu ihnen hinaus, kehrt aber nicht geradlinig zu sich zurück, sondern begreift das Sein und wandelt es in Objekte. Diese Objekte spiegeln die Umwelt, welche in einer Beziehung zum Ich steht. Dieser Ausgriff des Ich auf die Welt und die Rückkehr zu sich ergibt eine Spanne, lässt jedoch die Bindung von Ich und Sich nicht abreißen.<sup>584</sup> Offensichtlich bildet die Basis aller intentionalen Beziehungen die „erste“ „einsame“<sup>585</sup> Freiheit der Hypostase, deren „Ausgang von sich“<sup>586</sup> immer auch einen Vollzug der „Rückkehr zu sich“<sup>587</sup> ist. Es ist ersichtlich, dass die Intentionalität den „Solipsismus nicht verschwinden“ lässt<sup>588</sup>. Diesen Solipsismus möchte jedoch Levinas überwinden und einen Transzendenzbegriff einführen, der ein transzendieren artikuliert, das nicht mehr zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Ein Transzendieren, welches die Beziehung hin zum anderen Menschen ermöglicht. Für Levinas ist diese „Art“ der Transzendenz nur möglich aufgrund einer Ex-zendenz, eines Ausbruchs, den das Ich aus seiner Identität mit Sich vollzieht und infolge ein Ausbleiben des „Übereinkommens“<sup>589</sup> von Ich und Sich generiert. Demzufolge übernimmt Levinas, wie ich bereits erwähnt habe, den Gedanken, dass das Ego eine Monade ist und lobt Husserls Monadologie, in welcher er die Möglichkeit erblickt, dem Monismus zu entgehen.<sup>590</sup> Levinas zufolge kann nur der Mensch absolut fremd sein und uns unterweisen, „widersetzlich gegen jede Typologie, jedes Genus, jede Charakterologie, jede Klassifikation; nur der Mensch kann daher

---

<sup>583</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 39.

<sup>584</sup> Ebd., 41f.

<sup>585</sup> Ebd., 42.

<sup>586</sup> Ebd., 42.

<sup>587</sup> Emmanuel Levinas, Die Zeit und der Andere, Hamburg 1995, 30.

<sup>588</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 42.

<sup>589</sup> Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 87.

<sup>590</sup> Vgl., Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 41ff.

Terminus einer ‚Erkenntnis‘ sein, die schließlich über das Objekt hinaus vordringt“.<sup>591</sup>

Nach Levinas kann nun die Beziehung zum anderen Menschen nicht als intentionaler Akt gedacht werden. Er bezeichnet diese Begegnung als einen Einbruch des Anderen, welcher die Möglichkeit der Intentionalität sprengt. Wie ist aber nun dieser Einbruch zu verstehen? Hier konkretisiert Levinas ein cartesianisches Motiv und macht es zum Paradigma seiner gesamten Sozialphilosophie und Ethik: „die Idee des Unendlichen in uns“<sup>592</sup>. „Freilich kann die Beziehung mit dem Unendlichen nicht in Termini der Erfahrung ausgedrückt werden – denn das Unendliche überschreitet das Denken das es denkt. In diesem Überschreiten geschieht gerade seine Infinition, die Unendlichkeit des Unendlichen selbst; dergestalt, dass man die Beziehung mit dem Unendlichem in anderen Ausdrücken wird müssen als denen der objektiven Erfahrung. Aber wenn Erfahrung gerade Beziehung mit absolut Anderen besagt – das heißt, mit etwas, das immer über das Denken hinausgeht –, dann vollzieht die Beziehung mit dem Unendlichen die Erfahrung schlechthin.“<sup>593</sup> Dieser Gedanke der Unendlichkeit Gottes, der von Descartes beschrieben wird, definiert nicht nur eine unendliche vollkommene Entität, sondern auch etwas, das die Beziehung zu mir und den Dingen aller erst ermöglicht. So ist es der Gedanke des Unendlichen, welcher nicht „etwas“<sup>594</sup> begreift, sondern dieser Gedanke überschreitet die Möglichkeit des Denkens. Und nur als „Überschreitung“<sup>595</sup> ist die Idee des Unendlichen in mir zu denken, in der Überschreitung jedes „in“<sup>596</sup>. Diese Überlegung bildet die Basis für die Charakterisierung der Beziehung zum anderen Menschen.<sup>597</sup>

Levinas entwickelt diesen Gedanken bereits in seinen frühen Schriften und wird ihn radikal weiter denken. Begreift in Folge die Bewegung als eine Bewegung, welche in die Welt hinausschreitet und nicht zu sich zurückkehrt: als Bewegung hin zum Anderen.<sup>598</sup>

Als eigentliche Form des Bezugs von Ich zum transzendenten Anderen bestimmt Levinas das „Begehren“<sup>599</sup>. Es hat sich entgegen früheren Formen der Transzendenz (vor Totalität

---

<sup>591</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 100.

<sup>592</sup> Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 46.

<sup>593</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 26.

<sup>594</sup> Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 47.

<sup>595</sup> Ebd., 47.

<sup>596</sup> Ebd., 47.

<sup>597</sup> Ebd., 47.

<sup>598</sup> Ebd., 47f.

<sup>599</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 35.

und Unendlichkeit) heraus kristallisiert. Betrachten wir das Bedürfnis im Gegensatz zum Begehren im levinasschen Sinn dann zeigt sich folgender Unterschied: Das Bedürfnis findet seine Befriedigung im Verzehr dessen was benötigt wird und dadurch verliert das jeweilige Andere seine Andersheit, durch eben seine Verfügbarkeit, in welcher es aufgeht.<sup>600</sup> „Das metaphysische Begehren strebt nach ganz Anderem, nach dem absolut Anderem. Seinem einzigartigen Anspruch vermag die übliche Analyse des Begehrens nicht gerecht zu werden. [...] Das metaphysische Begehren trachtet nicht nach Rückkehr; denn es ist Begehren eines Landes, in dem wir nicht geboren sind; eines Landes, das aller Natur fremd ist das nicht unser Vaterland war und in das wir nie den Fuß setzen werden. Das metaphysische Begehren gründet auf keiner vorgängigen Verwandtschaft. Es ist Begehren, das man nicht zu befriedigen vermöchte.“<sup>601</sup> Das Begehren bezieht sich nicht auf ein Anderes der Alteritas, analog der Begierde. Das Begehren richtet sich auf ein absolut Anderes, welches nicht integrierbar und unerreichbar ist. Veranlasst durch die Unerreichbarkeit des Anderen ist das Begehren nicht zu befriedigen, „`die Nahrung` des Begehrens bildet gleichsam der eigene Hunger, aus dem heraus sich der Impetus für die Sehnsucht des Begehrens immer wieder erneuert“<sup>602</sup>. Dieses metaphysische Begehren ereignet sich jenseits aller Satttheit und es bewahrt die Trennung von Ich und Anderem.<sup>603</sup>

Als Grundmoment des Begehrens ist der Anspruch an den anderen Menschen zu verstehen, dieses Ansprechen ist nun nicht als ein gerichteter Sprechakt zu verstehen, sondern bedeutet ein Antworten auf den Anspruch des Anderen. So ist das metaphysische Begehren responsives Begehren. Es ist ansprechbar und wird angesprochen vom Antlitz auf das es sich richtet.<sup>604</sup> Wird die Antwort auf den Anspruch als ein ethischer Akt gedeutet, dann darf hier das Adjektiv „ethisch“ nicht als regelgeleitet oder autonom verstanden werden, sondern die Antwort muss sich „ihre Regel und ihr Gesetz vom Andern vor-geben lassen“<sup>605</sup>. In diesem Verhältnis zeigt der Anspruch des Anderen offenbar imperativischen Charakter.<sup>606</sup> Der Begriff Sprechen muss in diesem Zusammenhang sehr umfassend verstanden werden, so bezeichnet dieser Begriff jede Form von gerichtetem Verhalten, sei es nun eine Geste oder ein Blick.<sup>607</sup> Wichtig ist dabei

---

<sup>600</sup> Vgl., Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 96.

<sup>601</sup> Emmanuel Lévinas, Totalität und Unendlichkeit, Freiburg (Breisgau) 2002, 36.

<sup>602</sup> Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 96.

<sup>603</sup> Ebd., 96.

<sup>604</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 52.

<sup>605</sup> Ebd., 55.

<sup>606</sup> Vgl., Ebd., 55.

<sup>607</sup> Vgl., Ebd., 54f.

zu berücksichtigen, dass bei Levinas der Begriff des Sprechens oder Sagens und der Rede immer fundamental zu verstehen ist, nur dadurch „stellt die Rede eine Beziehung her zu dem, was wesentlich transzendent bleibt“<sup>608</sup>.

## f) Subjektivität

Dem Subjektbegriff von Levinas möchte ich mich von seinem zweiten Hauptwerk nähern, das unter „*Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*“ beschrieben ist. In diesem Werk verdeutlicht Levinas seine Definition von Subjektivität, in welcher der Andere bereits verankert ist und nicht erst in einem zweiten Schritt auf ein solipsistisches Subjekt hinzutritt.<sup>609</sup> Wie ist aber nun diese Struktur zu denken, die des Anderem-im-Selben? Levinas bestimmt die Beziehung zum Anderen nun mit „Sagen (Dire)“<sup>610</sup>. Und Sagen darf hier nicht nur als Sprechakt gedeutet werden, sondern es kann sich auch wortlos vollziehen. Diese Beziehung ist als ein anfängliches Antworten gedacht, das auf den Anspruch des Anderen folgt. Es zeigt sich hier nun, ein temporaler Unterschied. Denn das Sagen antwortet immer erst dem Gesagten, das bedeutet das Gesagte ereignet sich früher, in einer unvordenklichen Vergangenheit. Diese Beziehung bezeichnet Levinas als „Diachronie“<sup>611</sup>. Dabei wird Diachronie aus dem „`Dia-`“ einer uneinholbaren Ungleichzeitigkeit<sup>612</sup> gedacht und hier wird deutlich wie diese Beziehung gedacht wird: als Beziehung zu einer „nicht erinnerebaren, nicht zu vergegenwärtigenden, unvordenklichen Vergangenheit“<sup>613</sup>. Levinas erläutert: „Der Nächste betrifft mich vor jeder Übernahme, vor jeder bejahten oder abgelehnten Verpflichtung. [...] Er gebietet mir, bevor er erkannt ist.“<sup>614</sup> Levinas formuliert eine Zweideutigkeit von Diachronie (des Sagens) und Synchronisierung (im Gesagten). Die Diachronie entzieht sich der Synchronie und sie entwischt einer Vergegenwärtigung im Gedächtnis. Der Andere betrifft mich in einer Vorzeitigkeit, „er begegnet mir, bevor er mir begegnet, er betrifft mich, bevor er mich betrifft“<sup>615</sup> Diese Beziehung drückt eine Zeitlichkeit aus, welche eine Ungleichzeitigkeit beinhaltet, die uneinholbar ist. Dieses Geschehen ist für das Subjekt auch nicht abwendbar und die Antwort, die es darauf erwidern kann, kommt in jedem

---

<sup>608</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg (Breisgau) 2002, 279.

<sup>609</sup> Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 87.

<sup>610</sup> Emmanuel Lévinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg (Breisgau) 1998, 29.

<sup>611</sup> Ebd., 37.

<sup>612</sup> Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 90.

<sup>613</sup> Ebd., 91.

<sup>614</sup> Emmanuel Lévinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg (Breisgau) 1998, 194.

<sup>615</sup> Andreas Gelhard, *Levinas*, Leipzig 2005, 92.

Falle zu spät. Es wird ein uneinholbarer Rückstand seitens des Subjekts generiert. Ich als Subjekt antworte auf den Anspruch eines Du, doch, wird erst durch die Antwort dieser Anspruch ersichtlich, der sich in einer Vorzeitigkeit an mich gerichtet hat.<sup>616</sup> In dieser Vorzeitigkeit bleibt dieses Du auch immer noch ein Er. Er der mich getroffen hat bevor ich ihn in Empfang nehmen konnte. Dieses Er, welches sich am „Grund des Du befindet“<sup>617</sup>, definiert eine Neutralität dessen Transzendenz Levinas einem Gott zuschreibt.<sup>618</sup> Diese Neutralität bezeichnet er als „Illeität“ („Ein Neologismus der von il oder ille her gebildet ist“<sup>619</sup>). Die Illeität kennzeichnet eine Art „mich zu betreffen, ohne in eine Verbindung einzutreten“<sup>620</sup>. Der hier auftretende diachronische Riss zwischen „Du“ und „Er“ erlaubt es Levinas ein Anderes in mir zu denken, welches nicht im Subjekt vergegenwärtigt wird und so dem Selben nicht angeglichen werden kann.<sup>621</sup> Hier kommt nun der Begriff der „Stellvertretung“<sup>622</sup> ins Spiel. Die Subjektivität lässt sich laut Levinas, „insofern sie Bewusstsein ist, als Artikulation eines ontologischen Ereignisses verstehen, als einer der `geheimnisvollen Wege`, auf denen das Sein seinen `Seinsvollzug` entwickelt“<sup>623</sup>. Das Ich findet Sich-selbst in dem es in die Welt hinauszieht, diese zu eigen macht und dann wieder zu sich selbst zurück kehrt. „Der Umweg über die Idealität führt zur Übereinstimmung mit sich selbst, das heißt zur Gewissheit, die der Wegweiser und Garant für das gesamte geistige Abenteuer des Seins bleibt.“<sup>624</sup> Und gerade deswegen, erläutert Levinas, ist dieser Weg kein Abenteuer, denn er ist Selbstbesitz. Das Ich besitzt Sich selbst.<sup>625</sup> Levinas möchte nun über diesen Prozess des Ausgriffs auf die Welt hinausgehen, in dem er versucht zu erläutern, dass diese Intentionalität des Ich durch das Gute (im Sinne Platons, welches jenseits des Seins angesiedelt ist) gestört wird. Nicht mehr das solipsistische Ich hat das letzte Wort, sondern der Andere, welcher die Identität von Ich und Sich stört.<sup>626</sup> Aufgrund der Tatsache, dass das Antlitz des Anderen nicht für das Ich in seine Welt integrierbar ist, bricht die Totalität, wo Seiende nur Seiende für das Ich sein können, auf und aus dieser erzeugten Unsicherheit wird das Ich in die Verantwortung für den Anderen eingesetzt. Dieser Vollzug bedeutet nicht einen Rückzug aus dem Bezug zur Welt, es muss die Rückkehr des Ich zum Sich aufgegeben werden und

<sup>616</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 90ff.

<sup>617</sup> Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 64.

<sup>618</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 94.

<sup>619</sup> Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 64.

<sup>620</sup> Ebd., 64.

<sup>621</sup> Andreas Gelhard, Levinas, Leipzig 2005, 95.

<sup>622</sup> Emmanuel Lévinas, Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Freiburg (Breisgau) 1998, 219.

<sup>623</sup> Ebd., 220.

<sup>624</sup> Ebd., 220f.

<sup>625</sup> Vgl., 221.

<sup>626</sup> Vgl., Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 110.

es tritt ein nicht aufzuhebender Bezug zum Anderen ein, welcher den Bezug zur Welt aber nicht verhindert.<sup>627</sup> „An die Stelle des Für-Sich tritt das In-Sich. Dessen Sich ist im SUBJEKT der Andere, so dass das In-Sich zum Für-den-Anderen wird.“<sup>628</sup> Das Sich ist nun vom Anderen her bestimmt und somit verliert das Ich seinen Urgrund. Die Verantwortung darf zunächst nicht als ein ethisches Handeln für den Anderen begriffen werden, denn dieser übernimmt diese Verantwortung nicht freiwillig. Das Ich wird in die Verantwortung gesetzt und dadurch entsteht die nicht-reflexive Identität des Subjekts. Der Akt der Übernahme der Verantwortung des Anderen wird von Levinas nun Stellvertretung geheißen. „Die Stellvertretung für den Nächsten vollzieht sich immer als meine Stellvertretung.“<sup>629</sup> Dieser Prozess den Levinas hier darstellt kann auch als ein Verlassen des Selbst verstanden werden, welchem keine Rückkehr mehr folgt.<sup>630</sup>

Anbei möchte ich nur erwähnen, dass diese dargestellte Transzendenz nur eine der entwickelten Transendenzen bei Levinas darstellt.

### **g) Zusammenfassung**

Das Denken von Levinas berührt in vielerlei Hinsicht „*Prometeo*“. Im Mittelpunkt der Philosophie von Levinas steht der Andere. Sein Denken kreist um das Problem der Erfahrung des anderen Menschen. Dieser Andere, gedacht als radikale Andersheit, kann nie erreicht werden und steht doch immer in Beziehung zum Ich. Das Ich kann sich nicht aus dieser Beziehung lösen – es steht in der Verpflichtung dem Anderen gegenüber. Diese Beziehung denkt Levinas als Bewegung, die vom Ich zum Anderen strebt, ohne wieder zu sich zurückzukehren und nicht enden kann – begriffen als ein unendliches Streben. Diese Bewegung tritt signifikant in „*Prometeo*“ hervor und gleich dieser Bewegung möchte ich das unendliche Streben, das durch „*Prometeo*“ Ausdruck findet, bewerten. Den Ausgangspunkt finden wir jeweils zum Teil in der jüdischen Philosophie. Levinas wie auch „*Prometeo*“ zeigen uns einen Weg der nicht endet.

---

<sup>627</sup> Vgl., Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 111f.

<sup>628</sup> Ebd., 113.

<sup>629</sup> Emmanuel Lévinas, Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Freiburg (Breisgau) 1998, 280.

<sup>630</sup> Vgl., Reinhold Esterbauer, Transzendenz-"Relation", Wien 1992, 112ff.

## Zusammenfassung

In meiner Arbeit näherte ich mich Luigi Nonos Werk „*Prometeo*“. „*Prometeo*“: ein Musiktheater, eine Tragödie des Hörens und vor allem die Aufforderung zur Bereitschaft sich auf eine Wanderschaft zu begeben, welche das ungewisse Meer, der unbeschränkten Möglichkeiten betritt und den Hafen der scheinbaren Sicherheit verlässt. Nicht das Erreichen eines Zieles, wird als das zentrale Anliegen in diesem Werk begriffen, sondern das Gehen, das Aufbrechen, das Öffnen selbst, ohne vorgefasste Absicht. Das Ziel ist der Prozess an sich. Diese Bewegung möchte ich als ein Transzendieren bezeichnen, das den Ort der statischen Präsenz hinter sich gelassen hat. „*Prometeo*“ steht als Symbol, als Sinnbild für ein freigesetztes Denken, ein Denken, das jedem geschlossenen System kritisch gegenübersteht und Grenzen hinter sich lassend transzendiert.

Mit „*Prometeo*“ erneuerte Luigi Nono die bisher vorherrschende bühnenmusikalische Tradition. Es war Nono grundsätzlich ein Anliegen mit musikalischen Konventionen, mit Normen und schließlich mit dem Überlieferten zu brechen. Das heißt nicht, dass er die Tradition völlig verneinte und etwas radikal Neues schaffen wollte, so sind durchaus noch Elemente der Tradition erhalten, wie beispielsweise die formalen Bezeichnungen Prolog und Stasimon. Nono gab lediglich dem Neuen und Möglichen Raum ohne sich dabei stur an Tradition und Überlieferung zu haften. Dabei entstand diese Hörtragödie, welche von mir als Sinnhorizont gedeutet wird, den Anliegen des Komponisten eine Platz zu schenken nach Außen zu treten. Wahrgenommen wird dieses Werk über vor allem über den Weg des Hörens. Das Hören ist das wesentliche Medium, durch das die Tragödie Gestalt annimmt und dem Hörer begegnet eine schier grenzenlose, unvorhersehbare Hörlandschaft, die aus unterschiedlichsten Wegen geformt ist. Der Hörer wird nicht in eingeschränkte Bahnen durch das Stück geführt, er darf selber seine Wege wählen, mit denen er dieses Multiversum beschreitet. „*Prometeo*“ erzählt uns keine Geschichte von Anfang bis zum Ende. Die Texte erscheinen uns in Form von Fragmenten. Sie wurden einer schonungslosen Montage unterworfen und begegnen uns unzusammenhängend bis undefinierbar.

Nono dringt in „*Prometeo*“ bis zum einzelnen Ton vor. Angekommen versucht er den je einzelnen Ton noch zu verändern, zu verformen oder zu durchbrechen. Dem Kleinsten

widerfährt die größte Betrachtung. Dem Kleinsten, sei es nun der Ton oder der Augenblick, wird das größte Potenzial zugesagt. Im Kleinsten beginnt Veränderung und selbst diese minimalen Abweichungen besitzen außerordentliche Kraft. Der Hörer wird aufgefordert sein Ohr, seine Augen, sein Verständnis und sein Denken zu öffnen, angestoßen durch das scheinbar Geringste, das unwiderstehlich wirkt.

Nono versucht unbekannte Möglichkeiten zu ergründen und im Menschen die Achtung für Neues zu erwecken. „*Prometeo*“ vermittelt uns die Überzeugung, dass jeder Augenblick gelebt werden soll und jeder Augenblick ein riesiges Moment der eigenen Verwirklichung beheimatet.

## Literaturverzeichnis

1.Autor Jabès, Edmond 2.Autor Nono, Luigi 3.Autor Cacciari, Massimo: Migranten. Edmond Jabès; Luigi Nono; Massimo Cacciari. Hrsg. und übers. von Nils Röllner. Berlin: Merve 1995.

Archivio Luigi Nono <Venezia>: Studi. Firenze: Olschki, Erscheinungsverlauf 1.1998(1999).

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2005.

Askani, Thomas: Die Frage nach dem Anderen. Im Ausgang von Emmanuel Lévinas und Jacques Derrida Verfasserang. Wien: Passagen 2002.

Bees, Robert: Aischylos. Interpretationen zum Verständnis seiner Theologie. München: C.H. Beck 2009.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. Hg. von Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp 2010.

Beyer, Uwe (hg.): Hölderlin. Lesarten seines Lebens, Dichtens und Denkens. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.

Blume, Friedrich: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Kassel [u.a.]: Bärenreiter-Verl.

Bulthaup, Peter: Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte". Beiträge und Interpretationen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Cacciari, Massimo: Zeit ohne Kronos. Aus dem Ital. von Reinhard Kacianka. Klagenfurt: Ritter 1986.

Demmler, Martin: Komponisten des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1999.

Drees, Stefan: Architektur und Fragment. Studien zu späten Kompositionen Luigi Nonos. Saarbrücken: PFAU 1998.

Eimert, Herber, Humpert, Hans Ulrich: Das Lexikon der elektronischen Musik. Verfasserrang. Herbert Eimert; Hans Ulrich Humpert. Regensburg: Bosse 1973.

Erbertz, Carola: Zur Poetik des Buches bei Edmond Jabès. Exiliertes Schreiben im Zeichen von Auschwitz. Tübingen: Narr 2000.

Esterbauer, Reinhold: Transzendenz-"Relation". Zum Transzendenzbezug in der Philosophie Emmanuel Levinas. Wien: Passagen 1992.

Freund, Else: Die Existenzphilosophie Franz Rosenzweigs. Ein Beitrag zur Analyse seines Werkes "Der Stern der Erlösung". Hamburg: Meiner 1959.

Fricke, Martin: Franz Rosenzweigs Philosophie der Offenbarung. Eine Interpretation des Sterns der Erlösung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Funk, Rudolf: Sprache und Transzendenz im Denken von Emmanuel Lévinas. Zur Frage einer neuen philosophischen Rede von Gott. Freiburg (Breisgau): Alber 1989.

Gandler, Stefan: Materialismus und Messianismus. Zu Walter Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte". Bielefeld: Aisthesis 2008.

Gelhard, Andreas: Levians. Leipzig: Reclam 2005.

Goethe, Johann Wolfgang: Rede bey Eröffnung des neuen Bergbaues zu Ilmenau. Den 24sten Februar 1784. Sachhausen: Stiftung der Georg Fischer AG. 1957.

Goodman-Thau, Eveline: Bruch und Kontinuität. Jüdisches Denken in der europäischen Geistesgeschichte. Berlin: Akad. 1995.

Hauck, Detlef: Fragen nach dem Anderen. Untersuchungen zum Denken von Emmanuel Levinas mit einem Vergleich zu Jean-Paul Sartre und Franz Rosenzweig. Essen: Die Blaue Eule 1990.

Hayoun, Maurice-Ruben: Geschichte der jüdischen Philosophie. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2004.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer 2006.

Herodot: Hisroien. Deutsche Gesamtausgabe, übers. von A. Horneffer, neu hersg. und erläutert von H.W. Haussig. Mit einer Einleitung von W.F.Otto. Stuttgart: Alfred Kröner 1971.

Hesiod: Theogonie. Tage und Werke. Griechisch und deutsch, herg. und übersetzt von Albert von Schirding. Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt, München und Zürich: Artemis & Winkler, 1991.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Friedrich Beissner Ausgabe 1. - 3. Tsd. Große Stuttgarter Ausg.: 1957.

Homer: Illias. Nach d. Schulausg. v. Paul Cauer hrsg. v. Wilhelm Krause. Wien: Hölder-Pichler-Temsky [u.a.] 1949.

Jabès, Edmond: Das Buch der Fragen. Aus dem Franz. von Henriette Beese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Jeschke, Lydia: Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie. Stuttgart: Steiner\_1997.

Lévinas, Emmanuel: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie Übers., hrsg. u. eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg (Breisgau): Alber 1983.

Levinas, Emmanuel: Die Zeit und der Andere. Übers. u. mit einem Nachw. vers. von

Ludwig Wenzler Ausgabe 3. Aufl. Hamburg: Meiner 1995.

Lévinas, Emmanuel: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht. Aus dem Franz. übers. von Thomas Wiemer Ausgabe Alber Studienausg., 2. Aufl. Freiburg (Breisgau) [u.a.]: Alber 1998.

Lévinas, Emmanuel: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. Übers.: Wolfgang Nikolaus Krewani Ausgabe 3. Aufl., Studienausg. Freiburg (Breisgau): Alber 2002.

Lyotard, Jean-François: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Hrsg. von Peter Engelmann Ausgabe Dt. Erstausg., 3. Aufl. Wien: Passagen 2006.

Matthiessen, Kjeld: Die Tragödien des Euripides. München: C.H. Beck oHG 2002.

Mosès, Stéphane: System und Offenbarung. Die Philosophie Franz Rosenzweigs. Mit einem Vorw. von Emmanuel Lévinas. Aus dem Franz. über. von Rainer Rochlitz. München: Fink 1985.

Musik-Konzepte: „Luigi Nono“. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Heft 20, edition text+kritik, Heft 20 1981.

Pestalozza, Luigi: Luigi Nono. München: Ed. Text + Kritik 1981.

Rosenzweig, Franz: Der Stern der Erlösung. Mit e. Einf. von Reinhold Mayer u. e. Gedenkrede von Gershom Scholem Ausgabe 1. Aufl. dieser Ausg. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Schäfer, Thomas (hg): Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche; [sämtliche Beiträge dieses Bandes wurden am 10. und 11. April 1999 in Hamburg anlässlich eines internationalen Symposiums über Luigi Nono gehalten] Hrsg. von Thomas SchäferSaarbrücken: PFAU 1999.

Schmied-Kowarzik, Wolfdietrich: Rosenzweig im Gespräch mit Ehrenberg, Cohen und

Buber. Freiburg i.Br.: Alber 2006.

Stenzl, Jürg: Luigi Nono. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Taibon, Mateo: Luigi Nono und sein Musiktheater. Hochschulschrift. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1991.

Thielen, Helmut: Eingedenken und Erlösung. Walter Benjamin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Voßkübler, Friedrich: Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari; mit Werkinterpretationsentwürfen zur bildenden Kunst, Musik und Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Wunderlich, Werner: Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Švejk; Beiträge zu Tradition und Wandel. Bern (u.a.): Haupt 1989.

## **Anhang**



## Libretto

### MASSIMO CACCIARI: PROMETEO / PROMETHEUS<sup>1</sup>

#### PROLOG

Gebar GE den gestirnten Uranos, die hohen Berge, das unfruchtbare MEER  
Gebar URANOS den tiefen Ozean und THEMIS  
RHEIA MNEMOSYNE IAPETOS PHOIBE und den allerschrecklichsten KRONOS  
Vermählte sich Iapetos mit der Schönfessel KLYMENE  
Gebar Klymene ATLAS MENOITIOS EPIMETHEUS  
und PROMETHEUS den schlauen Ithaker  
der in dem hohlen Rohr zum Menschen trägt die Kraft des Feuers  
GE GAIA THEMIS Okeanide KLYMENE  
Kinder der vielbeschlagenen Tethys  
der ITHAKER Blut von Hermes und Hephaistos  
Nichts von dem wäre ohne Zeus

#### ERSTE INSEL

##### PROMETHEUS

Wisse:  
obgleich schauend sahen sie nicht  
obgleich lauschend hörten sie nicht  
die Menschen  
vergängliche  
Gespinsten aus Traum  
unterirdisch wohnten sie  
wie Ameisen  
BIS ICH  
ihnen zeigte  
Morgenröte und Abenddämmerung  
ICH  
zwang ins Joch die Bestien  
quälte sie durch die Erde  
ersann die Wagen des Meeres  
ICH ERFAND AUCH DIE ZAHL  
ICH  
solche Künste und Hilfen ersann ich  
ICH  
deutete  
die Träume die Flüge  
die Stimmen die Vorahnungen  
die Begegnungen die Sitten  
die Liebe

##### HEPHAISTOS

DICH, Sohn der Tethys  
werde ich fesseln  
  
DICH,  
an diesen unbeweglichen Fels  
DU  
wirst im Gleißeln der Sonne verwelken  
DICH  
wird verzehren die allgegenwärtige  
Strafe  
Wisse:  
schwer zu besänftigen  
ist das Herz von Zeus  
der Geschicke Spender

##### MYTHOLOGIE

PROMETHEUS,  
diese Hoffnung willst Du den Sterblichen geben  
sich von Gott zu befreien?  
BIST DU  
wie der Knabe  
der keines Gesetzes  
Spielball sich wähnt?  
BIST DU wie ein neuer Herrscher  
ein neidisch und verwirrend Ding?  
GLAUBST DU  
allmächtig sei Dein Feuer?  
NENNST DU  
Wahrheit  
jene enge Lichtung  
die einen einzigen Augenblick  
erhell?

<sup>1</sup> Die Wiedergabe des Textes zu Luigi Nono's *Prometeo* orientiert sich an der handschriftlichen Fassung Cacciari's (vgl. Archivio Nono, 51.01.16). Die Übersetzung ins Deutsche folgt (mit wenigen Korrekturen) derjenigen von Matthias Th. Vogt, erschienen in *Programmheft Frankfurt*.

## SECONDA ISOLA

Ω

Ah...  
 iū iū...  
 τίς γῆ; τί γένος; τίνα φῶ...;  
 τί ποτέ μ', ὦ Κρόνιε πατ,  
 τί ποτε ταῦτά'...

ARDIMI nel Fuoco  
 SPROFONDAMI nella Terra  
 DAMMI CIBO ai mostri del Mondo

MA PLACA

questa bugia divina

PLACAMI

questa offerta violenta

questa MANIA incantata

PLACAMI

questo dio dal rito notturno  
 che mi carica ai confini del mondo

PLACAMI

il folle appello  
 di questa danza tremenda

MA PLACA

questa sventura di rinere

ἄντηστω

PROMETEO

IO, Ω,

IL NUME  
 sempre violento  
 φθονερὸν τε καὶ παραχῆδες

da qui all' Aurora  
 ti caccia  
 verso Terre inamate  
 dove in case di giunco su carri  
 vanno gli Sciti

Alle spalle l'Asia d'Europa

L'Asia entrerà

Inoltrati a Oriente

Vanca fiumi sonori

Va alle sorgenti del Sole

Segui le rive d'Etiopia

fin là dove dai monti

scende il Fiume s'abbatte

Alla mia face

CÂNPOPO v'è

IO, Ω,

geloso il NUME  
 Ammi more le sue  
 Sempre violento

MITOLOGIA

DOCH

Uns ist gegeben  
 auf keiner stätte  
 zu ruhn ...

es schwinden  
 es fallen  
 die leidenden

MENSCHEN

blindlings

wie wasser

von klippe

zu klippe

ins ungerisse

hinab ...

DOCH

Uns soll' Uomo

Uns del Dio

la stinpe

Del Dio

fantelli implici

## PRIMO STASIMO

MITOLOGIA-CORO

καὶ πλείστων ἀψάμενος λόγων  
 κρείττον οὐδὲν Ἀνάγκης ἤϊρον

ΝΕ INCANTAMENTO TRACIO	ΝΕ VOCE D'ORFEO	ΝΕ
RIMEDIO DI FEBO	ΝΕ SANGUINANTE OFFERTA	ΝΕ
STATUA	ΝΕ ALTARE LA PLACA	ΝΕ IL FERRO CALIBE
LA PIEGA	IGNORA ΑΙΔΩΣ	francesca ha la CIMA

## Libretto

### ZWEITE INSEL

#### IO

Ah...  
wehe, wehe...  
welch Land? welch Geschlecht?  
wen sprech ich an?  
was je mich, Vater Kronos,  
was jemals...  
VERBRENN MICH im Feuer  
VERSENKE MICH in die Erde  
GIB MIR SPEISE für die Meeres-  
ungeheuer  
ABER BESÄNFTIGE MIR  
diese grausame Geißel  
diese unablässige MANÍA  
BESÄNFTIGE MIR  
die wahnsinnige Bedrängnis  
dieses furchtbaren Tanzes  
ABER BESÄNFTIGE  
dies Unglück zu leben  
Sterben will ich

#### PROMETHEUS

Ich, IO  
das NUMEN stets gewaltsam  
neidisch und verwirrend  
von hier zur Morgenröte  
dich jagt  
in unbestelltes Land  
wo in Hütten aus Schilf auf Wagen  
ziehen die Skythen  
im Rücken lasse Europa  
Du wirst Asien betreten  
Dringe nach Osten vor  
Überschreite tönende Flüsse  
Gehe zu den Quellen der Sonne  
Folge den Ufern Aithiopiens  
bis dort wo von den Bergen  
der heilige Fluß sich hinabstürzt  
An seiner Mündung  
CÁNAPO liegt  
ICH, IO,  
eifersüchtig das NUMEN  
Bitter seine Hochzeit  
Stets gewaltsam

#### MYTHOLOGIE

DOCH  
uns ist gegeben  
auf keiner Stätte  
zu ruhn  
  
es schwinden  
es fallen  
die leidenden MENSCHEN  
blindlings  
wie Wasser  
von Klippe  
zu Klippe  
ins Ungewisse  
hinab...  
DOCH  
Eines des Menschen  
Eines des Gottes  
das Geschlecht  
Des Gottes  
unglückliche Brüder

### ERSTES STASIMON

#### MYTHOLOGIE - CHOR

Und nachdem ich die meisten Gründe berührt habe,  
habe ich nichts Stärkeres gefunden als Ananke

WEDER THRAKISCHE VERZAUBERUNG NOCH STIMME ORPHEUS' WEDER HEILMITTEL DES  
PHOEBUS WEDER BLUTIGES OPFER WEDER STATUE NOCH ALTAR BESÄNFTIGEN SIE  
NOCH DAS KALYBISCHE EISEN BIEGT SIE NICHT KENNT SIE SCHAM Unerreicht ist ihr GIPFEL

## TERZA ISOLA

MITOLOGIA	PROMETEO
<p>Prometeo, fai ora ritorno Vedi fulgida Atene famosa Lui crescerai un albero che l'Asia ignora</p> <p>Inseguirà sul mare il tuo remo rapidi Nereidi</p> <p>Lui dirai da un altare con Zeus</p> <p>E nessun dio potrà quanto fuoco sottrarti</p>	<p>Alla fine è il mio Nostos</p> <p>Vedo sono Città divina</p> <p>Lui crescerò il manciaro e il croco iridato</p> <p>Sarà il mio remo sul mare nelle vele d'azzurro</p> <p>Qui dirò da un altare Festa e Tragedia</p> <p>E nessun dio potrà quanto fuoco sottrarmi</p>

## QUARTA ISOLA. I NOMI

I

Prometeo,  
alla fine è il tuo Nostos...

Se ti è dato essere eroe  
solo dal Mare lo puoi.

Ti grida la voce del dio  
dove è aperto l'Azzurro.

Le stelle  
ti serrano la mano al timone.

] Celesti non sanno  
questa ricchezza delle Isole belle.

**TU SOLO**  
sopporti  
il mostro che ride lontano

E SEI  
nel deserto del Mare

**INVINCIBILE**

II

Vieni Musa,  
non più a consolare...

Sopraggiungi al pianto del figlio  
Salì dal fondo del Mare  
Ascoltane l'animo muta,  
la sua giornata fuggire

Le tue parole  
alla mia fronte deturghi  
Nel mio silenzio  
cacciamo la menzogna

Dalle memorie il cumulo  
di all'ANGELO

III

**UNA CASA**  
paventi  
e un bove  
e una donna

Quando dall'alto senti  
La voce della gru  
mettiti a arare

Guardati bene:  
schiva la brama  
moscia nei soffi di Bora  
che lungo la Tracia sul mare  
si leva e impavida

Ascoltami poi:  
navi non spingere  
nei goghi del porto  
quando cadono le Pleiadi  
fuggendo la furia selvaggia di Orco

Tirale a secco  
Fa nella chiglia un foro  
perché non marcisca alla pioggia

**E ATTENDI**

## Libretto

### DRITTE INSEL

#### MYTHOLOGIE

##### PROMETHEUS

Kehre nun zurück  
Sieh  
glänzend  
das berühmte Athen  
Hier läßt du wachsen  
einen Baum  
den Asien nicht kennt  
Übers Meer wird dein Ruder folgen  
behenden Nereiden  
Hier wirst du sprechen vor dem Altar  
mit Zeus  
Und kein Gott wird vermögen  
dies Feuer dir zu entreißen

##### PROMETHEUS

Am Ende  
ist meine Rückkehr  
Ich sehe  
die klingende  
göttliche Stadt  
Hier lasse ich wachsen  
die Narzisse  
und den schillernden Safran  
Mein Ruder wird auf dem Meer sein  
tausend azurne Segel  
Hier werde ich vor einem Altar sprechen  
Fest und Tragödie  
Und kein Gott wird vermögen  
dies Feuer mir zu entreißen

### VIERTE INSEL

#### DIE NAMEN

##### I

PROMETHEUS,  
zu Ende ist deine Rückkehr...  
Wenn dir gegeben ist ein Held zu  
sein  
nur auf dem Meer vermagst du es.  
Dich ruft die Stimme des Gottes  
wo das Himmelsblau sich öffnet.  
Die Sterne  
führen dir die Hand am Steuerruder.  
Die Himmlischen wissen nicht  
um diesen Reichtum der glücklichen  
Inseln.  
DU ALLEIN  
erträgst das Ungeheuer das ferne  
lacht  
UND BIST  
in der Wüste des Meeres  
UNBESIEGBAR

##### II

KOMM MUSE  
nicht mehr zu trösten...  
Eile herbei beim Weinen des Sohnes  
Steig auf vom Grunde des Meeres  
Höre seine stumme Seele,  
seinen Tag sich verflüchtigen  
  
Deine Worte  
reinige an seiner Quelle  
in seinem Schweigen  
vertreibe aus ihnen die Lüge  
  
Der Erinnerung Haufen  
sage dem ENGEL

##### III

EIN HAUS  
verschaffe dir  
und einen Ochsen  
und ein Weib  
Wenn aus der Höhe du hörst  
die Stimme des Kranichs  
mach dich ans Pflügen  
  
Sieh dich gut vor:  
meide den Reif den schädlichen  
wegen des Windhauchs der Bora  
die Thrakien entlang übers Meer  
sich erhebt und wütet  
  
Höre mich denn:  
die Schiffe nicht lenke  
in die Strudel des Pontos  
wenn die Pleiaden fallen  
fliehend vor Orions wilder Furie.  
Ziehe sie aufs Trockene  
Mach in den Kiel ein Loch  
damit er nicht fault im Regen  
UND WARTE

## QUINTA ISOLA

### MITOLOGIA

Poni mente:  
che vi sia chi si ribella  
quato è tutta banalità.  
Che vi sia chi rompe  
e reca il Fuoco,  
quato da sé si comprende.

#### MA

che il Fuoco rivoli  
e che il rivelare  
divenga una legge  
quato è **MIRACOLO**

Poni mente:

che NOMOS vi sia  
Lontano da ΔIKH  
che il trasgredire vi sia  
e il rifugiarsi alla legge  
Lontano da ΔIKH  
quato è **MIRACOLO**

Poni mente:

che Nomos vi sia  
**EKDIKA**  
abbandonato da ΔIKH  
confitto in Opere e Giorni  
che rivela soltanto  
e a cui pure obbedisci  
quato è **MIRACOLO**

Poni mente:

che Meta non sia  
è tutta banalità  
che **UNDICHTERISCH**  
sia il nostro abitare  
quato da sé si comprende

#### MA

che l'andare sia  
**Verità dell' Azzurro**  
che l' Andare sia  
Rivedersi  
Riguardarsi stupiti

Risonare

che l'Andare sia  
questa legge  
che procede e abbandona  
che comprende e trasforma  
che opera e trapassa  
quato è **MIRACOLO**

### PROMETEO

Che una tempesta spira  
che nelle mie ali si impiglia  
più forte della Mania di Ω  
che in questa tempesta ci stappi  
Inghendurichin,  
quato non è miracolo

#### MA

che in questa tempesta lo sguardo  
si tralunga a destare il dispianto  
che in una le nostre voci  
siamo onde soffiate serene  
quato è **MIRACOLO**  
che nell' Inghindurichin sempre  
duri la nostra pazienza  
che la nostra attesa resista  
ecco il **MIRACOLO**

Che nell' Inghindurichin si esista  
è tutta banalità,  
che il nostro fuoco spingesi  
alla mania di Ω,  
ciò da sé si comprende

#### MA

che questa mania si possa  
imparare ad amare  
nel tempo della miseria

### EKDIKA

quato è **MIRACOLO**

#### MA

che io proceda e guardi e comprenda  
e trasgredendo rivoli  
e trapassando rifondi

### EKDIKA

quato è **MIRACOLO**

### Verranno

cattive nottate  
e acardi deserti  
nel deserto cadranno  
e sono stanco di andare

#### MA

a ricomparsa saranno i mettini  
dove mi morì la Musa  
ci saranno accanto

### L'AZZURRO RINTOCO DEL TRAPASSARE LA VERITÀ DELL'AZZURRO SILENZIO

che si libera in te  
procede quando trasforma  
abbandona e comprende  
opera e trapassa

## Libretto

### FÜNFTE INSEL

#### MYTHOLOGIE

Bedenke:  
Daß es jemanden gibt der sich auflehnt  
das ist schlichte Banalität.  
Daß es jemanden gibt der eindringt  
und das Feuer überbringt,  
das versteht sich von selbst.  
ABER  
daß du das Feuer offenbarst  
und das Offenbaren  
zu einem Gesetz wird  
das ist WUNDER  
Bedenke:  
daß es NOMOS gibt  
fernab der DIKE  
daß das Übertreten existiert  
und das Wiederbegründen anderen Gesetzes  
fernab der DIKE  
das ist WUNDER  
Bedenke:  
daß es Nomos gibt  
EK-DIKE  
verlassen von DIKE  
gefesselt in Werke und Tage  
der einzig offenbart  
und dem auch du gehorchst  
das ist WUNDER

Bedenke:  
daß es keine Endziel gibt  
ist schlichte Banalität  
daß UNDICHTERISCH  
sei unser Wohnen  
das versteht sich von selbst  
ABER  
daß das Gehen sei  
Wahrheit des Himmlischen Blaus  
daß das Gehen sei  
sich wiedersehen  
sich verwundert betrachten  
erklingen  
daß das Gehen sei  
dieses Gesetz  
das fortschreitet und verläßt  
das begreift und verwandelt  
das wirkt und vergeht  
das ist WUNDER

#### PROMETHEUS

Daß ein Sturm weht  
der sich in meinen Flügeln verfängt  
stärker als IOs Manía  
die in diesem Sturm uns fortreibt  
Irgendwohin  
das ist nicht Wunder  
ABER  
daß in diesem Sturm der Blick  
sich zurückhält das Gebrochene zu erwecken  
daß in ihm unsere Stimmen  
schmerzerfüllte heitere Wellen sind  
das ist WUNDER  
daß im Inquietum stets  
unsere Geduld andauert  
daß unsere Erwartung standhält  
das ist WUNDER

Daß man im Inquietum existiert  
ist schlichte Banalität  
daß unser Feuer  
IOs Manía ähnelt  
das versteht sich von selbst  
ABER  
daß man vermag  
diese Manía lieben zu lernen  
in der Zeit der Not

EK-DIKE  
das ist WUNDER  
ABER  
daß ich fortschreite, schaue, begreife  
und übertretend offenbare  
und vergehend wiederbegründe  
EK-DIKE  
das ist WUNDER  
Es werden kommen  
üble Nächte  
und zweite Wüsten  
werden in die Wüste fallen  
und ich werde müde sein zu gehen  
ABER  
zum Ausgleich werden Morgen kommen  
wo auf den Bergen die Musen  
an uns vorbeiziehen  
DER AZURNE GLOCKENSCHLAG DES VERGEHENS  
DIE WAHRHEIT DER AZURNEN STILLE  
die in dir frei wird  
fortschreitet schaut verwandelt  
verläßt und begreift  
wirkt und vergeht

# SECONDO STASIMO

## MITOLOGIA-CORO

### NOMOS

Πολλῶν ὀνομάτων μορφή μία

occupare, prendere  
diviso primaeva  
pascolare le greggi

### IL PASCOLO

l'insurrezione  
il governare  
il trasgredire  
il rifondare  
l'abbattere  
il difendere  
ciò che strappa  
ogni consolazione  
ciò che nel cerchio del fuoco  
rivela soltanto

E in questo cerchio  
Appe molteplici vie  
Chiede a noi di destare d'infante  
di rinnovare i silenzi  
Trasforma e ricomincia  
Trasgredisce e rifonda

### BALENA ED È NEL DESERTO INVINCIBILE

<sup>639</sup> Lydia Jeschke, Prometeo, Stuttgart 1997, 272.

## Libretto

### ZWEITES STASIMON

#### MYTHOLOGIE - CHOR

#### NOMOS

viel-namig, ein-förmig ist das Gesetz  
IST besetzen, nehmen  
IST divisio primaera  
IST die Herden hüten  
IST DIE WEIDE  
IST das Eindringen  
das Herrschen  
IST das Übertreten  
das Wiederbegründen  
IST das Erschlagen  
das Verteidigen  
IST das was entreißt  
jeglichen Trost  
IST das was im Kreise des Feuers  
einzig offenbart  
Und in diesem Kreis  
Öffnet vielfältige Wege  
Fordert uns auf das Gebrochene zu wecken  
die Stillen zu erneuern  
Verwandelt und erinnert  
Übertritt und begründet wieder  
BLITZT  
UND IST IN DER WÜSTE UNBESIEGBAR

IL MAESTRO DEL GIOCO

I

Ascolta,  
non vibra qui ancora un soffio dell'aria  
che respirava il passato?  
Non resiste nell'eco la voce  
di quelle ammutolite?  
come nel volto dell'amato  
quello di opere mai conosciute?

II

Vibrano intesi segreti.  
Si impigliano nell'ali dell'Angelo.  
Sanno comporre l'infante.  
Quanta debole forza c'è data.  
Non spenderla.

III

Vibrano fiati segreti  
tra questo tempo dell'attimo  
che dà lode alla Tona  
che ne gode il tralicio maturo,  
tra questo brithen del ciglio  
e il soffio,  
La debole forza  
dell'eco  
a noi data

IV

Non spenderla.  
Non appartiene a noi soli.  
Come riviste nelle voci d'eco  
di silenzi trascorsi,  
con questa debole forza  
sorregge quest'attimo,  
stringe intesi segreti,  
indimenticabili

V

Non spenderla  
questa debole  
messianiche Kraft.  
Il vento d'Aprile  
nella giovania del fiore,  
il tuo volto  
nella distanza del punto -  
non spenderli.

VI

Che tutto ciò che perisce  
sia destinato a perire -  
che tutto ciò che è nel tempo  
al tempo solo appartenga -  
che un'unica strada vi sia -  
la diretta -  
è predica della meuzogna  
MACIGNO GRAVITÀ NAUSEA

## Libretto

### DER MEISTER DES SPIELS

I

Höre,  
schwingt nicht hier noch ein Hauch der Luft  
die die Vergangenheit atmete?  
Überdauert nicht im Echo die Stimme  
jener Verstummten?  
Wie im Gesicht der Geliebten  
jenes von nie gekannten Gemahlinnen?

II

Schwingen geheime Einverständnisse.  
Verfangen sich in den Flügeln des Engels.  
Sie wissen das Zerbrochene  
zusammenzusetzen.  
Diese schwache Kraft ist uns gegeben.  
Verschwende sie nicht.

III

Es schwingen geheime Hauche  
zwischen dieser Zeit des Augenblicks  
die die Erde lobt  
die deren reifen Schößling genießt  
zwischen diesem Blick des Auges  
und dem Hauch,  
die schwache Kraft  
des Echos  
uns gegeben

IV

Verschwende sie nicht.  
Sie gehört nicht uns allein.  
Wie in den Stimmen das Echo  
der vergangenen Stillen standhält,  
so stützt diese schwache Kraft  
diesen Augenblick,  
trifft geheime Einverständnisse,  
unlösbare

V

Verschwende sie nicht  
diese schwache  
messianische Kraft.  
Der Aprilwind  
auf der Wange der Blume,  
Dein Gesicht  
in der Weite der Wiese -  
diese verschwende nicht.

VI

Daß alles was vergeht  
zum Vergehen bestimmt ist -  
daß alles was in der Zeit ist  
der Zeit allein gehört -  
daß es einen einzigen Weg gibt -  
den geraden -  
ist Predigt der Lüge  
FELSBLOCK SCHWERKRAFT EKEL

Anhang

VII

Non dire dell'iani.  
Oggi  
il Sole lancia il laccio dell'alba,  
versa il suo rosso sigillo  
nella coppa del cielo.  
Zini  
vibrano intesa segreta.  
Zini  
La misura del tempo si colma.

VIII

Cogli quest'attimo.  
Balena un istante,  
un battito del ciglio.  
Al colmo del periodo,  
al centro del deserto.  
Stendi le ali.  
Fa' che il fiato,  
l'intesa segreta,  
trascini il tuo volo.

IX

Inompono Angeli  
a volte  
nel cristallo del mattino.  
Battano ali di papera  
tra i tuffi maturi.  
Ascolta...

X

Nel deserto  
di lode alla Terra,  
nella durata  
ascolta quest'attimo,  
nell'assenza la casa.  
Non è dato al pensiero soltanto  
il discernere delle idee.  
Una debole forza  
è data al pensiero:  
**STILLSSETZUNG**  
far tacere  
**MACIGNI, GRAVITÀ, NAUSEA**  
far del silenzio **CRISTALLO**  
colmo di eventi

XI

A noi è data  
la debole forza  
di porre in silenzio  
nell'attimo  
la vostra durata.  
Attendono il pensiero  
occasioni,  
istanti felici,  
trepidi.  
Dice l'intesa segreta  
questa debole forza

XII

**MA**

basta  
per far **SALTARE** un'epoca  
dal corso della storia,  
un' **DOPERA**  
dal movimento delle opere,  
una **VITA**  
dalla sua epoca,  
il cristallo di un **MATTINO**  
dal ripetersi dei giorni  
un **VOLTO**  
dal duto dei parenti  
un **FIATO SEGRETO**  
un' **INTESA PROFONDA**  
**ASCOLTALI**

## Libretto

### VII

Sprich nicht vom Gestern.  
Heute  
die Sonne wirft das Band des Morgens aus,  
gießt sein rotes Siegel  
in den Kelch des Himmels.  
Hier schwingen geheime Einverständnisse.  
Hier erfüllt sich das Maß der Zeit.

### VIII

Greife diesen Augenblick.  
Er leuchtet auf einen Moment,  
einen Lidschlag.  
Am Gipfel der Gefahr,  
im Zentrum der Wüste.  
Breite die Flügel aus.  
Mach so, daß der Hauch,  
das geheime Einverständnis,  
nimmt fort deinen Flug.

### IX

Engel dringen  
manchmal ein  
ins Kristall des Morgens.  
Es schlagen Purpurflügel  
zwischen die reifen Schößlinge.  
Höre...

### X

In der Wüste  
lobe die Erde,  
im Dauern  
höre diesen Augenblick,  
in der Abwesenheit das Haus.  
Dem Gedanken ist nicht bloß gegeben  
von den Ideen zu sprechen.  
Eine schwache Kraft  
ist dem Gedanken gegeben:  
STILLSETZUNG  
zum Schweigen bringen  
FELSBLOCK, SCHWERKRAFT, EKEL  
aus der Stille KRISTALL machen  
erfüllt von Ereignissen

### XI

Uns ist gegeben  
die schwache Kraft  
in der Stille  
im Augenblick  
die leere Dauer zu setzen.  
Es erwarten den Gedanken  
Gelegenheiten  
glückliche Augenblicke,  
fürchterliche.  
Das geheime Einverständnis sagt  
diese schwache Kraft.

### XII

Aber  
es genügt  
um eine Epoche HERAUSZUSPRENGEN  
aus dem Lauf der Geschichte,  
ein WERK aus der Bewegung der Werke,  
ein LEBEN  
aus seiner Epoche,  
den Kristall eines MORGENS  
aus der Wiederholung der Tage  
ein GESICHT  
aus der Trauer der Passanten  
ein GEHEIMER HAUCH  
ein TIEFES EINVERSTÄNDNIS  
HÖRE SIE

## Abstract

Gegenstand dieser Arbeit ist „*Prometeo*“, ein Musiktheater – im speziellen ein Hörtheater – des italienischen Komponisten Luigi Nono (geb. 29. Januar 1924 in Venedig; gest. 8. Mai 1990 in Venedig). Dieses Stück wurde 1984 in Venedig uraufgeführt. In Anbetracht des thematisch und kompositorisch verarbeiteten Materials, richten sich meine Untersuchungen an das mögliche zugrundeliegende Prinzip, das als Ausgangspunkt der ästhetischen und inhaltlichen Ausführungen von mir gewertet wird: die Wanderung. Die These, die sich in Anschluss meiner Überzeugung gebildet hat lautet: Die Wanderung ist das konstitutive Werksprinzip im „*Prometeo*“; in ihr gründet und durch sie bildet sich die ästhetische und kompositorische Erscheinung. Im ersten Teil meiner Arbeit erhärte ich meine These durch die Betrachtung der einzelnen Bausteine von „*Prometeo*“, die am Ende im „neuen Prometheus“ gipfeln, einer Idee des Prometheus, der durch „*Prometeo*“ hervortritt. Den ersten und zweiten Teil einleitend, schicke ich eine Betrachtung von Massimo Cacciari's Essaysammlung „Zeit ohne Kronos“, die als Einführung in den Problemkreis verstanden wird, der in „*Prometeo*“ zugegen ist, voraus. Ferner beleuchte ich das Fragment, das wesentlich als künstlerisches Werkzeug von Luigi Nono benützt wurde und durch seine Idee zum thematischen Inhalt der Hörtragödie gehört. Abgerundet und gefestigt wird meine These durch die Darstellung des philosophischen Horizonts, der im zweiten Teil angezeigt wird und durch den die Idee und der Ursprung, der besonderen Vorstellung von Wanderung, gesichtet wird, die im und durch die „*Prometeo*“ gedeiht.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten

Name	Johannes Pobitzer
Familienstand	ledig
Staatsangehörigkeit	Italien
Geburtsdaten:	24. Mai 1980 in Schlanders/Italien

## Schulische Ausbildung/Studium

1986 – 1991	Volksschule in Mals/Südtirol.
1991 – 1994	Mittelschule in Mals/Südtirol.
1994 – 1997	Fachschule für Landwirtschaft Fürstenburg, Burgeis/Südtirol.
2001 – 2003	Reifeprüfung als Privatist der Leso in Mals/Südtirol.
2003 – 2011	Studium der Musikwissenschaft in Wien.

## Berufliche Ausbildung

1997 – 2000	Spenglerlehre in Südtirol.
-------------	----------------------------