

Emmanuel Nunes

Anlässlich seines Todes

JOÃO RAFAEL

Emmanuel Nunes ist am 2. September 2012 – zwei Tage nach seinem 71. Geburtstag – in Paris gestorben.¹

Als paradigmatischer Fall der Avantgarde zeugt Nunes' Musik durchgehend von einer einmaligen Vitalität und beispielhaften Erfindungsgabe. Von einer sonderbaren Aura umgeben und durch seine Einsicht und Unverdrossenheit geleitet, hat er unaufhörlich und ohne Zugeständnisse für sein ästhetisches Ideal gekämpft. Das Besondere an seinen Werken ist die musikalische Herangehensweise, wie er Musik schreibt und organisiert und komplexe klangliche Welten einer unerhörten Musikalität erschafft. In seiner Musik finden wir eine geheimnisvolle Koexistenz von Konstruktion/Organisation, Form/Inhalt und überwältigender Ausdruckskraft, die uns immer »überfordert«, auch wenn sie uns unmittelbar berührt und beeindruckt. Dies ist eine unwiderrufliche und »gnadenlose« Empfindung, die jedes Meisterwerk der Kunst in uns auslöst. Es ist eine Mischung aus einer uns in andere Sphären bringenden ästhetischen Bewunderung und dem Gefühl, davon überwältigt zu werden.

Für Nunes ist Musik eine »geheime Sprache«, die »Geschöpfe verursacht. Sie kriert Leben. Sie produziert kein Objekt, keine Beschreibung, keine Botschaft, sondern einen Organismus.«² Ein Werk zu kreieren, ist einen Organismus zu »gebären«. Ähnlich beschreibt Nunes an anderer Stelle seine Idee über »die wahre Essenz eines Kunstwerks«: »ich glaube unendlich an die Werke. Ich glaube an sie als lebendige Organismen, als Organismen, die geboren werden, leben und sterben. Und, deren Gesundheit entsprechend, sie leben lange oder sterben früh.«³

Diese Idee ist für Nunes fundamental und bleibt ein Grundgedanke in seinem gesamten Schaffen. Das Leben dieses Organismus ist für ihn das Allerwichtigste in der musikalischen Schöpfung. Und einen Lebensverlauf zu komponieren, ist nicht das Ausfüllen von Zeitabschnitten. In seinem Text über *Ruf* schreibt der Komponist: »Von der ersten »Schwangerschaftszeit« mit dem Grundmaterial an bis zur Vollendung der Partitur habe ich jedes Entwicklungsprinzip abgelehnt, das auf der Expansion oder dem Aufsprühen einer Grundformel beruhte, die dazu bestimmt wäre, eine ihr ursprünglich fremde Zeitdauer auszufüllen.«⁴ Auch wenn es sich hier hauptsächlich um dieses Werk handelt, bleiben auch diese Grundprinzipien eine Konstante in seinem gesamten Œuvre. Das gleiche gilt für seine Betrachtung des Komplexitätsbegriffs: »Ein höherer Komplexitätsgrad konnte also nur entstehen aus dem Zusammenwirken mehrerer Wesenheiten innerhalb eines gleichen Klangraums, wie wenn es sich um eine Art Kontrapunkt von eigenständigen Lebewesen handelte.«⁵

Eine gewisse Nähe zu Karlheinz Stockhausens Ideen kann hier zwischen den Zeilen gelesen werden. Neben Pierre Boulez war dieser eine der wichtigsten Einflussquellen in

1 Auf biographische Angaben wurde in diesem Nachruf verzichtet – hierzu gibt es schon zahlreiche Informationsquellen. Lediglich einige Aspekte seiner Musik, seiner Gedanken und seiner Arbeitsweise werden hier hervorgehoben, angegangen und dargelegt.

2 Wolfgang Max Faust, *Im Gespräch: Emmanuel Nunes*, Interview mit Emmanuel Nunes, in: Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Berlin, 1979, S. 6-7.

3 Brigitte Massin/Peter Szendy, *Entretien avec Emmanuel Nunes*, in: Programm des *Festival d'Automne à Paris*, Paris, 1992, S. 4.

4 *Über Ruf*, in: Programm der *Donaueschinger Musiktage*, 1977, S. 25.

5 A. a. O., S. 25.

Nunes' Bildungsjahren. Nunes selbst hat über seine Lernzeit bei Stockhausens Kursen in Köln gesagt: »Was ich am meisten gelernt habe, war das tiefe Bewusstsein der Verhältnisse zwischen Klang, Dauer und Diskurs. Bei Stockhausen habe ich gelernt, dass jeder Augenblick die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft enthält, und von einer konstanten, vitalen Energie getragen wird. Dies ist für mich der Einweihungscharakter der Komposition: ein Werk hervorzubringen, ist einen lebendigen Organismus zu erschaffen. Und dieser, um zu leben, braucht eine große Organizität, einen enormen Lebenstrieb.«⁶

Zu dieser Organizität des Werks gehörten ohne Zweifel der oben erwähnte »Kontrapunkt von eigenständigen Lebewesen«, aber auch Nunes' wichtiges Konzept der »Polyphonie von Parametern«. Gemeint war diese Parameterpolyphonie nicht im Sinne von verschiedenen »Zahlenreihen«, die auf unterschiedliche musikalische Parameter verteilt und appliziert wurden, sondern, dass die musikalischen Dimensionen auf wirklich grundlegende Weise unterschiedlich organisiert und in der endgültigen Verwirklichung ausgestaltet wurden – aber immer einer bestimmten Zielkonzeption folgend und nicht als reine willkürliche Übereinanderreihung verschiedener Strukturen oder Abläufe.

Für Nunes war die »Polyphonie von Parametern« sehr wichtig und bedeutete auch: keine Unidirektionalität und Unidimensionalität der Konzeption eines Werkes. Diese polyphonische Konzeption verlangte auch eine ausführliche Detailarbeit in der endgültigen Realisierung der Komposition – daher die häufig lange Kompositionszeit und die relativ kleine Anzahl von Werken. In sukzessiven Arbeitsphasen und Durchgängen gestaltete sich schrittweise die Polyphonie der Parameter bzw. der Dimensionen. Wenn man diese Arbeitsweise mit sukzessiven Durchgängen betrachtet, könnte man von einer polyphonischen Schichtenkomposition sprechen, wobei später nicht mehr wahrgenommen werden kann, was zuerst da war – das Huhn oder das Ei. Am Ende trägt alles zusammen zur Geburt eines ganzen, neuen musikalischen Lebewesens bei.

In seinem *Selbstportrait* betrachtete Nunes das Komponieren als sein »Lernen des Dienens«.⁷ Dem Urklang gegenüber ist Komponieren »aufheben ... offenbaren ... aussondern.« ... »Komponieren heißt dienen, nicht bedient werden.« ... »Komponieren ist Kampf gegen Silentium, gegen das Nichtklingende. « Wobei Silentium alles ist, »was ich in mir höre, was aber nicht Musik werden kann.«⁸ Aber bevor Komponieren ein »Lernen des Dienens« werden kann, muss überhaupt zuerst das Komponieren gelernt werden. Und zum Lernen gehört auch Dienen.

Nunes hat nicht nur Jahre lang als Pädagoge gewirkt, sondern auch über das Lernen geschrieben, nämlich über »das Paradoxon der Originalität«.⁹ Durch das (Komponieren-)Lernen sollte der Student zu einer bestimmten »nicht persönlichen Dimension« gelangen. »Man fühlt sich durch ein Gefühl von ästhetischer Evidenz absorbiert, die über jeglicher persönlichen Option steht.«¹⁰ Nunes schreibt auch über »eine seltsame Kontrapunktart«, die in unserem Inneren als Komponist entsteht: »ein Kontrapunkt zwischen dem »Ungeborenen«, dem »Gelernten« und ... dem »Noch-Nicht-Gelernten.« Und am Schluss seiner Ausführungen offenbart Nunes dann das Paradoxon der Originalität: »Derjenige, der komponiert, gewinnt schrittweise die Überzeugung, eher *Musik*, als *seine* Musik hervorzubringen. Und dennoch wird sie [die Musik] mehr und mehr von seiner Originalität geprägt. Dies ist eines der ergreifendsten Stadien der Reife.«¹¹

6 *Notations – Souvenirs – Fragments*, in: *Karlheinz Stockhausen*. Programm des *Festival d'Automne d'Automne à Paris*, Paris 1988, S. 16f.-

7 *Selbstportrait*, in: Programm der *Donaueschinger Musiktage* 1977, S. 23-25.

8 A. a. O., S. 25.

9 *Quasi une utopie – Le paradoxe de l'originalité*, in: *Conséquences* 7/8 (1985/86), Brussell, S. 40-44.

10 A. a. O., S. 43.

11 A. a. O., S. 44.

Aber Originalität kann nur (da) sein oder nicht (da) sein – sie ist kein Rennen oder Wettbewerb und gehört nicht ins Guinness-Buch der Rekorde. Nunes nimmt dazu Stellung: »In Bezug auf die Musik oder auf die Komponisten, die ich gerne mag, frage ich mich nie, ob man es besser oder schlechter oder auf anderer Weise machen soll, um originell zu sein.« Und geht noch weiter: »Ich stelle mir nicht die Frage des Unterschieds oder der Ähnlichkeit mit diesem oder jenem Werk eines anderen Komponisten. Allerdings sehe ich kein Interesse daran, ein Stück zu schreiben, um dieses oder jenes ästhetische Prinzip zu bestätigen oder zu annullieren. Ein Buch – über Ästhetik oder Philosophie oder etwas anderes – gibt mir keine Idee für ein Stück. Damit dies geschähe, wäre es nötig gewesen, am Ende meines Vorstellungsvermögens angekommen zu sein!«¹²

Eine unendlich reiche, musikalische Kreativität (im Sinne von Goethes »Einbildungskraft«) ist für Nunes nicht nur wichtig, sondern unabdingbare Bedingung, um überhaupt Musik zu schreiben. Tatsächlich sprudelt pausenlos aus seiner monumentalen Oper *Das Märchen* (nach Goethes gleichnamiger Erzählung) eine scheinbar unerschöpfliche Kreativität und Erfindungsreichtum heraus. Wie verzaubert, von einer Fülle symbolischer Verstrickungen durchflutet und einer fast bis ins Unendliche erweiterten Leitmotivik imprägniert, verlässt man eine Aufführung dieser grandiosen Oper, die leider seit der Premiere im Jahr 2008 noch auf weitere Vorstellungen wartet. Ebenso wartet sein Musiktheaterstück *La Douce* (»Die Sanfte«, nach Dostojewskis gleichnamiger Erzählung) auf bessere Tage, obwohl es technisch viel weniger aufwendig ist als *Das Märchen*. Wie so oft, wird die Musik eines Komponisten erst nach seinem Tod richtig geehrt – wenn überhaupt. Es ist nur zu hoffen, dass nun der Zeitpunkt schon gekommen ist.

Seit 2002 arbeitete Nunes fast ausschließlich an seinen groß angelegten szenischen Projekten und deren Satellitenwerken. Leider blieb sein letztes Musiktheaterprojekt (über *Die Blendung* von Elias Canetti) unvollendet. Nur ein Werk davon, *Peter Kien – Eine akustische Maske*, wurde 2012 uraufgeführt und ist uns erhalten geblieben.

Die immer gesuchte spätreife Schaffensperiode eines Komponisten ist wahrscheinlich in den Szenischen Werken seiner letzten Jahre (vor allem *Das Märchen*) zu finden. Aber viele andere Werke können gleichermaßen von Höhepunkten und von einer weit fortgeschrittenen Blütezeit zeugen. Und bereits Nunes' offizielles Opus 1, das Streichtrio *Degrés*, ist kein Jugendwerk, wo die ersten Schritte versuchsweise zögernd und abtastend unternommen werden, sondern zeugt schon von der Reife und Tiefe seiner Ausdrucksgedanken und wird heute noch als überzeitlich und modern betrachtet.

Allerdings hat Nunes, von Anfang an und im Gegensatz zu da und dort verbreiteten Meinungen, nie dodekaphonische, serielle oder spektrale Musik komponiert. Er hat auch nie Musik nach reinen numerischen Zahlen oder Zahlenreihen geschrieben. Es sei denn, die Zahlen haben eine bestimmte Bedeutung – sind z. B. die Darstellung von musikalischen Proportionen oder verkörpern konkrete Formen. Dies ist der Fall bei den von Nunes in seinem Werkzyklus 2 (*Die Schöpfung*) verwendeten »rhythmischen Paaren«. Ein rhythmisches Paar besteht aus der In-Phase-Überlagerung zweier unterschiedlicher Periodizitäten mit gleicher Dauer – z. B. eine Quintole und eine Septole. Nunes hat die resultierende rhythmische Struktur mit Hilfe des kleinsten gemeinsamen Nenners analysiert, beschrieben und dargestellt. Wichtig bei den verschiedenen rhythmischen Paaren ist der Reichtum an Proportionen, der sich aus der einfachen Überlagerung zweier Periodizitäten ergibt. Für den Werkzyklus 2 hat Nunes 23 rhythmische Paare ausgewählt – davon 14 (komplexere) Haupt- und 9 (einfachere) Nebenpaare. Sie bilden die Grundlage für alle Werke dieses Zyklus, mithin für die

12 Derrien, Jean-Pierre, Interview mit Emmanuel Nunes (1997), in: *Emmanuel Nunes – Escritos e Entrevistas* (hg. v. Paulo de Assis, Übers. v. Paulo de Assis u. Artur Morão), Edições Casa da Música/CESEM, Porto, 2011 (mit ausführlicher Bibliographie, und vollständiger Diskographie, Filmographie und Werkliste – auch als Tabelle mit graphischer Darstellung der fünf Schaffensphasen), S. 422 f.

Organisation der Strukturen und Formen auf den verschiedenen musikalischen Ebenen jedes Werkes.

Die rhythmischen Paare stehen stellvertretend für seine Sichtweise der Bedeutung von Zahlen und Proportionen in der Komposition, die keine bloßen Prätexte für eine fetischistische Zahlenorganisation der musikalischen Strukturen oder eine rein akademische Zahlenspielerlei, sondern die notwendige Darstellung musikalischer Inhalte, Grundformen und Prozesse sind. Als Nunes den »Einsatz der Zahlen in der musikalischen Schöpfung« erwähnt, rügt er diejenigen, die »sich auf unverzeihliche, anti-mathematische und anti-musikalische Weise z. B. der Fibonaccireihe bedienen wie von einer Telefonnummer.«¹³ Das sitzt! . . . Bei Nunes hat die Grundidee des Werkes immer Vorrang – als Wegweiser im ganzen Organisationsprozess. Die Zahlen und Proportionen ersetzen nicht eine Werkkonzeption – sie gehören dazu und sind ein Teil davon. Nunes liebt Zahlen, aber bei seiner Betrachtung der Arbeit mit Zahlen in der Musik geht es »nicht um eine ›serialisierende‹ Vorgehensweise«.¹⁴

Mit Zahlen hat man automatisch zu tun, wenn man sich mit elektronischer Musik beschäftigt. Und dies hat Nunes jahrelang getan. Anfangs war es meistens Musik für Tonband und elektronische Instrumente, später wurde mit computergesteuerter Live-Elektronik ausführlich gearbeitet. Schon früh hat er sich für Raummusik interessiert, sei es in der Form von im Raum verteilten Instrumentengruppen, sei es von verräumlichten, mehrspurigen Tonbandwerken. Mit der Entwicklung der Informatik kam für ihn die Möglichkeit, komplexere »Partituren« für die Live-Elektronik zu komponieren.

Seine Vorstellung eines bestimmenden, teilweise dominanten Klangergebnisses der Live-Transformationen instrumentaler Klänge war – spätestens seit Stockhausens Werk *Mixtur* – bekannt und als möglicher Maßstab etabliert, und trotzdem benutzten die meisten Werke anderer Komponisten die Live-Elektronik eher spärlich zurückhaltend und oberflächlich dekorativ – auch wenn manchmal der Versuch unternommen wurde, dies konzeptuell zu untermauern.

Aber für Nunes war die Live-Elektronik keine parallellaufende Schminke der »Haupt-Instrumentalmusik«, sondern eine ebenbürtige Dimension der Komposition, die genauso gründlich und ausführlich entwickelt und ausgearbeitet werden sollte. In der Gestaltung der Klangfarbenverarbeitungen und der Verräumlichungen der Klangquellen in der Live-Elektronik wollte Nunes eine musikalische Virtuosität erreichen, die der Virtuosität in der rein instrumentalen Musik nahe käme. Dies war nur durch die Informatik möglich. Exemplarische Höhepunkte dieser Arbeit sind *Lichtung I, II und III, Einspielung I* (in der Version mit Live-Elektronik) und zuletzt *Peter Kien – Eine akustische Maske*. Aber schon 1986 im Programmtext über *Wandlungen* hatte er seine Konzeptionen, Absichten und Grundprinzipien dargestellt: »Energische Ablehnung, die Elektronik als dekoratives Element zu benutzen. Unwiderrufliche Entscheidung, keine fragile und simple Partitur zu komponieren, die als Ziel hätte, als Vorführung der Studiofähigkeiten zu dienen bzw. dort [im Studio] Ansporn für die Fantasie zu suchen, ohne eine Konzeption *a priori*.«¹⁵

Nunes war auch von der Symbolik und Mystik der Zahlen fasziniert, aber nicht besessen. So stehen bestimmte Zahlen im Mittelpunkt der Organisation einiger seiner Stücke, bzw. wird in ihnen nur ein Teil der zwölf Tonhöhen ausschließlich oder bevorzugt verwendet. So spielen beispielsweise in allen Werken seines Werkzyklus 1 vier anagrammatische Tonhöhen eine zentrale Rolle; das erste Stück *Nachtmusik I* seines Werkzyklus 2 (*Die Schöpfung*) verwendet ausschließlich die anderen acht Tonhöhen; *Tif'ereth* ist um die Zahl 6 herum organisiert (sechs Orchestralgruppen mit je einem Solisten auf sechs Raumpunkten verteilt); *Wandlungen*

13 Lemmes, in: Emmanuel Nunes. *Textes réunis*, in: Peter Szendy (Hg.), *Compositeurs d'aujourd'hui*, Paris: L'Harmattan/IRCAM 1998, S. 179 f.

14 Massin/Szendy, *Entretien avec Emmanuel Nunes* (Anm. 3), S. 4.

15 *Wandlungen. Le banissement du gris*, in: Programm der *Donaueschinger Musiktage*, 1986.

ist von der Zahl 5 durch und durch geprägt (25 Instrumente in 25 Klangfarbengruppen organisiert, ein Akkord aus fünf Tonhöhen steht an der Basis des ganzen Stücks, Verwendung von ausschließlich zehn Tonhöhen); in *Duktus* bestimmt die Zahl 7 mehrere Dimensionen (die anderen sieben Tonhöhen sind Konstruktionspole, 21 Instrumente geteilt in sieben Gruppen mit je einem Solisten); *Chessed I* ›ist‹ die Zahl 4 in der Kabbala (16 Instrumente geteilt in vier im Raum verteilten Gruppen à vier Instrumente).

Nunes' Persönlichkeit bestach durch eine unentwegte Beharrlichkeit und eine konsequente Kompromisslosigkeit – sowohl musikalisch (kompositorisch und interpretatorisch) als auch ethisch/moralisch –, die ihm möglicherweise manche Konzerte und wichtige Aufführungen – zum Teil auch gute und profitable Beziehungen zu Interpreten und Konzertveranstaltern – gekostet hat. Diese strenge innere deontologische Haltung findet man im Konzertbetrieb immer seltener, angesichts des gängigen Erfolgsdrangs und der Gefälligkeitshaltung, was alles andere Tiefgründige in den Hintergrund verschwinden lässt.

Die Musik und eine entsprechende, musikalisch korrekte und respektvolle Aufführung mit Niveau waren ihm immer wichtig und vorrangig. Er hat große Ansprüche an sich gestellt und immer versucht, ohne Zugeständnisse seinen Prinzipien treu zu bleiben. Davon hat er auch bewusst die Konsequenzen getragen. Insbesondere in den heutigen schwierigen Zeiten könnte man sich an ihm ein Beispiel nehmen: »ich habe nie einen Kompositionsauftrag angenommen, für den nicht ich die instrumentale Besetzung definiert habe. Unglücklicherweise hatte ich, in einem Moment, in dem ich Aufträge wirklich gebraucht hätte, sehr viele Auftragsangebote für ein Instrument, zwei Instrumente, Klavier, Ondes Martenot, Cembalo . . . etc. . . . Ich habe sie nicht angenommen.«¹⁶

Man kann sich fragen, warum eine derart fesselnde, grandiose und gleichzeitig poetische, uns tief rührende und spirituell anmutende Musik, die uns unmittelbar anspricht und meistens mit großer Emotion von den Zuhörern aufgenommen wird, so relativ wenig Platz im Konzert- und Plattenbetrieb einnimmt, obwohl sich manche Veranstalter sogar in höchster Bewunderung positiv darüber äußern. An reinen finanziellen Faktoren oder an Akzeptanzquoten kann es sicherlich nicht liegen.

Nunes hat immer ohne Blick auf ein Produktmarketing komponiert und sich nie dem Zeitgeist unterworfen. Zeitgeist, Mode oder andere oberflächliche »neue« Welten haben ihn nie interessiert. Musik existiert und geschieht auf anderen Ebenen. Der Klangfarbenreichtum und die Komplexität des musikalischen Ablaufs sind viel wichtiger als die einfache Verwendung äußerlicher, angeblich neuer »Klangeffekte« – aus welchen Gründen auch immer. Rückwärtsgewandt war Nunes' Musik aber nicht. Es fragt sich nur, wo das Neue ist. Seine musikalische Sprache war stets modern und keiner anderen gleich, seine Ausdruckskraft eigen und ständiger Überbringer neuer Inhalte – durch neue musikalische und technische (Ausdrucks-)Mittel.

Hinter jedem Werk steckte immer die Suche nach neuen Organisations- und Konstruktionsformen, die die Konkretisierung eigener musikalischen Vorstellungen ermöglichten. Organisation war für Nunes keine intellektuelle Flagge, sondern eine musikalische Notwendigkeit. Aber oft war sie auch begleitet von Freiheit und Improvisation in der (End-)Gestaltung, die von einem konkreten ästhetischen Ziel, manchmal ›nur‹ von Intuition, aber nie von reiner Beliebigkeit geführt wurden. Sogar die sehr erfolgreiche, monumentale Raumkomposition *Quodlibet* (»was gefällt«), in der eine breite Palette von Autozitat-Modalitäten Verwendung findet – ausgehend von kaum veränderten Ausschnitten bis hin zu vollständig neuen Fortentwicklungen und Ausgestaltungen von Materialien und Strukturen früherer Werke –, strahlt eine Selbstverständlichkeit und musikalische Unbedingtheit aus, die keinen Platz für gefällige Willkür übrig lässt.

16 Derrien, Interview mit Emmanuel Nunes (Anm.12), S. 423.

Dennoch spielten Intuition, Freiheit und Improvisation immer eine wichtige Rolle in Nunes' Denken und Komponieren: »Zutiefst glaube ich an die Nicht-Dichotomie von Intuition und Überlegung, von Spontaneität und Geplantem, vom Vorherbestimmten und Unvorhersehbaren.«¹⁷ Beide Dimensionen waren bei ihm allzeit präsent und durchaus vorherrschend. Vielleicht deswegen hat Nunes immer ein besonders Gespür dafür entwickelt, was jede musikalische Situation und Materialentwicklung ›bedeutet‹ und welche Fortführung sie verlangt. Etwas platt formuliert: Er hatte einen guten ›Riecher‹ für das ›Richtige‹ im richtigen Moment. Und gerade das Fehlen dieser Fähigkeit ›monierte‹ Nunes bei anderen Komponisten, nämlich: »einen Intuitions-mangel bezüglich der Reichweite des Gestus«. Dieser Grundbegriff ist für Nunes fundamental: »Ich habe die Freiheit, in jedem Moment des Werks, . . . jegliche Entscheidung zu treffen, . . . aber wenn ich entschieden habe, *dies* zu machen, dann werde ich unweigerlich *hierher* geführt.«¹⁸

In seinen Ausführungen zitiert Nunes sogar Kandinsky: »Die Kunst ist kosmischen Gesetzen unterworfen, die durch die Intuition des Künstlers aufgedeckt werden . . . Es ist ein rätselhafter Vorgang.«¹⁹ Rätselhaft ist durchaus auch Nunes' Musik. Selbst wenn die Ausgangspunkte eines Werkes manchmal ›einfach‹ und nicht unbedingt sehr neu zu sein schienen, war das musikalische Ergebnis verblüffend noch nie da gewesen. Nunes' Konzeption und ästhetische Vision waren viel weiter über den Anschein hinaus. Dieses Erlebnis müssten wir alle wiederholt erfahren – spätestens im Konzert. Ebenso hier, im Konzert, auch wenn der erste Höreindruck vielleicht nicht gleich Neues offenbarte, standen wir doch am Ende eines Werkes mit dem ergreifenden Gefühl da, ein magisches Rätsel durchlebt zu haben.

Nunes' Musik – nicht die Partitur oder die Skizzen, sondern seine Musik – entzieht sich meistens einer Analyse. Aber auch das Studium und die Vertiefung der Kenntnisse der verborgenen kompositorischen Strukturen und Prozesse stellt uns immer vor die Unmöglichkeit, sich einen Zugang zum Verständnis der inneren Ausdruckssensenz eines jeden Werkes zu verschaffen. Und darüber hinaus, trotz aller gewonnenen Studiumserkenntnisse, die unsere Betrachtung des Werkes sehr bereichern, transzendiert das Erleben der Musik paradoxerweise immer noch dieses neue, erweiterte Wissen.

Über sein eigenes Wissen hat Nunes viele wichtige theoretische Texte verfasst – über Musik, Kunst und seine Werke und Gedanken. Leider fehlt uns eine Veröffentlichung aller seiner Schriften. Auf Deutsch sind nur sehr wenige Texte verfügbar. Auf Französisch wurden schon mehrere Texte veröffentlicht, aber meistens vereinzelt. Nur auf Portugiesisch erschien Ende 2011 zum ersten Mal ein Buch (mit 576 Seiten) mit praktisch allen seinen Schriften und Interviews.²⁰ Es wäre wünschenswert, ein ähnliches Sammelwerk in anderen Sprachen herauszugeben.

Seine Schriften – genauso wie seine Musik – überraschen uns immer wieder durch unerwartete Aussagen und (Gedanken-)Wendungen. Immer wieder, wenn wir den Eindruck gewinnen, gerade dabei zu sein, etwas zu ›begreifen‹, enthüllt sich gleich eine neue Dimension, die uns diese Sicherheit entzieht und in eine höhere Wahrnehmungsebene trägt. Es scheint, dass Nunes' Musik so durchtränkt von Symbolik ist, dass sie sich uns gleichzeitig entzieht und annähert, verschließt und offenbart. Diese Multiplizität an möglichen ›Lektüren‹ (Wahrnehmungs- und Deutungsvarianten) eines Werkes ist nur ein Teil seiner enigmatischen Essenz und Unendlichkeit. Zeitlos hat es Goethe so formuliert: »Willst du ins Unendliche schreiten, / Geh nur im Endlichen nach allen Seiten.«²¹

17 Emmanuel Nunes, *l'attitude instrumentale*, in: *Journal du Conservatoire*, Paris, Mai 2007, S. 11.

18 Massin/Szendy, *Entretien avec Emmanuel Nunes* (Anm. 3), S. 7.

19 In: *Emmanuel Nunes – Escritos e Entrevistas* (Anm.12), S. 89.

20 *Emmanuel Nunes – Escritos e Entrevistas* (Anm.12).

21 Johann Wolfgang von Goethe, Gedicht *Gott, Gemüt und Welt*.

Die »Autonomie der Symbolik« scheint in Nunes' gesamtem Schaffen omnipräsent und übermächtig zu sein – genauso wie in seiner paradigmatischen Oper *Das Märchen*, wo die Symbolik von Goethes Erzählung durch die Symbolik der Musik potenziert wird. Nunes' facettenreiche Musik wird immer ein geheimnisvolles Mysterium bleiben. Die wahre Dimension jedes Werkes entfaltet und enthüllt sich erst beim Hören seiner Musik. Seine Musik spricht für sich – und für ihn.

Emmanuel Nunes ist tot. Uns bleibt jetzt die stets bereichernde Aufgabe, seine Schriften zu lesen und seine faszinierende Musik weiter zu hören und zu erleben.

Musik & Ästhetik – Heft 65, Januar 2013, 16. Jahrgang