

Luigi Nono-Ehrungen in Deutschland

Die Zentren der konzertanten, musiktheatralischen, filmischen und wissenschaftlichen Ehrungen anlässlich des 80. Geburtstages eines der bedeutendsten Avantgardisten des 20. Jahrhunderts, Luigi Nono, bildeten Köln und Hannover. Der junge Kölner Komponist Dominik Sack und der erfahrene Musikpublizist Ludolf Baucke berichten von diesen Ereignissen, die unter anderem in Hamburg flankiert wurden durch eine Wiederaufnahme seiner Oper *Al gran sole carico d'amore* unter Ingo Metzachers Leitung, gefolgt am 10. und 11. September durch die in ein 24stündiges Veranstaltungskonzept integrierte, zweifache Aufführung von *Prometeo. Tragedia d' ascolta* in der Hamburger Musikhalle, ebenfalls unter Metzachers Leitung. Die Redaktion

Zeitgebundenheit und utopisches Potential

Die Kölner Musik-Triennale hat ein neues Gesicht: Waren die ersten drei Zyklen dieses Festivals, das in diesem Jahr seinen zehnten Geburtstag feiert, noch ausdrücklich der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmet, so hat mit Albin Hänseroth, dem neuen Intendanten der Kölner Philharmonie, auch eine andere Programmpolitik Einzug gehalten. Das diesjährige Festival, das vom 17. April bis zum 9. Mai stattgefunden hat, gliederte sich in vier Reihen, die einen weiten musikgeschichtlichen Bogen spannten – von Musik der Renaissance und des Barock bis hin zu aktuellen Kompositionen der letzten Jahre. Einen besonderen Stellenwert hatte das Werk Luigi Nonos, dem eine eigene Konzertsreihe innerhalb der Musik-Triennale gewidmet war. Der Ort des Festivals *Omaggio a Luigi Nono* war Programm; vielfältig sind die Beziehungen Nonos zu Köln, wo er 1956 mit der Uraufführung seines *Canto sospeso* den internationalen Durchbruch erlebte. Von diesem *Canto* über die Deutsche Erstaufführung der Oper *Intolleranza* 1960 und die Uraufführung von *Donde està, hermano?* bis hin zu den *Risonanze erranti* haben zahlreiche Werke Nonos eine enge Beziehung zu Köln, an die auch zwei posthume Erstaufführungen eines Jugendwerks sowie des *Caminantes*-Zyklus' anknüpften.

Dieser Beziehung Nonos zu Köln war eine eigene, sorgfältig zusammengestellte Ausstellung im WDR-Funkhaus gewidmet, die zahl-

reiche wichtige Dokumente der Rezeptionsgeschichte zeigte. So bot die Veranstaltungsreihe Gelegenheit, nicht nur über Nonos musikgeschichtlichen Einfluß zu reflektieren, sondern auch Kölns Stellenwert für die Entwicklung der Musik seit den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts im heutigen Lichte neu zu bewerten. Daß die Veranstalter sich dem Werk Nonos zugewandt haben, zeugt zugleich von der seit den achtziger Jahren zunehmenden Tendenz, die zeitgenössische Musik selbst zu historisieren und statt einer repräsentativen Leistungsschau aktueller Werke retrospektiv angelegte Festivals zu planen, die programmpolitisch entweder im Zeichen einer übergeordneten konzeptionellen Idee stehen oder, wie hier, einem unbestrittenen Klassiker der neuen Musik gewidmet sind. So sehr es zu begrüßen ist, wesentliche Werke des vergangenen Jahrhunderts in neuen Interpretationen namhafter Ensembles und Musikerpersönlichkeiten wieder erleben zu dürfen, so zeugt die Hinwendung zum Vergangenen in der neuen Musik doch auch von Zurückhaltung und Skepsis gegenüber den aktuellen Produktionen.

Die Einbettung der Nono-Reihe in die Musik-Triennale stand denn auch einer eigenständigen Spannungskurve dieses Schwerpunkts, die die inhaltlichen Akzente auch in einer sinnfälligen Abfolge der Veranstaltungen unterstützt hätte, möglicherweise etwas im Wege; die Terminplanung gehorchte übergeordneten Interessen. So begann die Nono-Werkschau statt mit einem repräsentativen Eröffnungskonzert, das sein Werk in den Vordergrund gestellt hätte, ganz unspektakulär mit der einem Renaissance-Programm gegenübergestellten Aufführung der Tonband-Komposition *Contrapunto dialettico alla mente* aus den Jahren 1967/68 im Nachtkonzert des ersten Festival-Tages. In diesem Werk versucht Nono, Techniken des Renaissance-Meisters Adriano Banchieri im Lichte seiner Zeit mit den Mitteln der elektronischen Musik neu zu interpretieren. Für Nono, der stets eine gesellschaftlich-politische Wirkung seiner Werke im Auge hatte, dürfte dabei die Volkstümlichkeit des Banchierischen Oeuvres im Zentrum der kompositorischen Aufmerksamkeit gestanden haben. Es ist zweifellos aus heutiger Sicht lehrreich, die Musik Nonos mit derjenigen Banchieris in ein und demselben Konzert zu kontrastieren; der Effekt ist jedoch mehr ein ästhetischer als ein gesellschaftlicher. Ein weiteres Konzert unter dem Titel *Kampf-Szenen* kombinierte Nonos Kantate *A floresta é jovem e cheja de vida* (1966) nach dokumentarischen Texten (unter anderen von Fidel Castro, Frantz Fanon, einem südvietnamesischen Partisanen,



Probe des WDR-Sinfonieorchesters zu Luigi Nonos *Caminates*-Zyklus in der Kölner Philharmonie unter Leitung von Emilio Pomarico. (Foto: Jörg Hejkal)

einem Detrouer Arbeiter und vom amerikanischen Komitee für die Einstellung des Vietnamkrieges) mit Renaissance-Musik, in diesem Falle mit Werken Claudio Monteverdis. Und hier war Nono der deutliche Verlierer: Gegenüber einem in allen Untiefen menschlicher Affekte erfahrenen Werk wie Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) wirkte Nonos Komposition arg vordergründig und ephemere. Die Kontrastierung der frühen Werke Nonos mit Musik der Renaissance aber, beispielsweise auch mit Kompositionen von Iannis Xenakis, zeigte, daß Nono den Zugewinn an politischer Klarheit mit Abstrichen an der ästhetischen Qualität erkaufte hatte.

Einen Schwerpunkt der umfangreichen Kölner Werkschau bildeten denn auch die Kompositionen der achtziger Jahre. Die Wiederaufführung der *Risonanze erranti* durch das vorzügliche Ensemble S brachte demjenigen, der bereits die Uraufführung in der Kölner Messe 1986 erleben durfte, interessante Aufschlüsse. War man seinerzeit beeindruckt durch die vom Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung aufgegebenen elektronischen Apparaturen, so lassen sich die von Nono komponierten live-elektronischen Effekte, in diesem Falle vor allem die Verwendung des Infernal-Geräts zur Simulation der Resonanz unterschiedlich großer Räume, heute mit kaum mehr als einem Laptop und Mischpult erzielen; die Miniaturisierung der Elektronik hat auch im Musikleben ihre Spuren hinterlassen und verschafft einem Werk wie diesem ungeahnte neue Aufführungschancen. Die in den *Risonanze erranti* ausgeloteten Extreme – Extreme der Dynamik wie solche der Affekte – sind nach wie vor hoch beeindruckend. Der Wirkung des Werkes kommt die hohe Textver-

ständlichkeit der (fragmentarisch verarbeiteten) Lyrik von Herman Melville und Ingeborg Bachmann sehr entgegen.

Demgegenüber hinterließ die Aufführung eines unbestrittenen Hauptwerks von Nono, *Prometeo* (1981/84), durch das Ensemble Modern Orchestra unter Leitung von Ingo Metzmacher und Baldur Brönnimann einen zwiespältigen Eindruck. Vielleicht bekommt dieser Komposition die Aufführung in einem ausgesprochen weltlichen Etablissement wie dem sonst vor allem zur Karnevalszeit genutzten Kölner Sartory-Saal nicht besonders gut; vielleicht braucht sie ein Ambiente wie das zur Uraufführung von Renzo Piano in die venezianische Kirche San Lorenzo hineingebaute Schiff, um ihre volle Wirkung entfalten zu können. In der Kölner Aufführung nahm man die Ästhetik des *Prometeo* als reichlich zeitgebunden wahr. Es ist aus heutiger Sicht nicht mehr ohne weiteres verständlich, was uns die Klang-Inseln des *Prometeo* sagen wollen. Die sorgfältige Textzusammenstellung von Massimo Cacciari kommt musikalisch durch die kompositorisch bedingte, geringe Textverständlichkeit kaum zum Tragen, und die zweieinviertelstündige Komposition hat deutliche Längen, die auch mit Blick auf das benötigte elektronische Instrumentarium die Frage nach dem Verhältnis von Aufwand und Ertrag stellen lassen. Solche Bedenken konnten bei einer konzisen, klar strukturierten Komposition wie den *Risonanze erranti* nicht aufkommen.

Das Ensemble Modern Orchestra gestaltete noch ein weiteres Konzert in der Kölner Philharmonie, nun unter Leitung von Heinz Holliger. Diesmal standen neben Nonos *Canto sospeso* seine frühe *Composizione per orchestra no. 1* (1951), *A Carlo Scarpa, architetto*, al

suoi infiniti possibili (1984) für Orchester in Mikrintervallen sowie die *Requiem Canticles* (1965/66) von Igor Strawinsky auf dem Programm. Es ist den Veranstaltern hoch anzurechnen, für die (durchweg gut besuchten) Konzerte hochkarätige Interpreten dieses Zchnitts engagiert zu haben. So ist vor allem die Aufführung von *A Carlo Scarpa* maßstabbildend zu nennen. Dieses hochinteressante Werk beeindruckt durch die Faßlichkeit seiner Klanggestalt wie durch die Differenziertheit seiner Ausdrucksmittel. Das Tonmaterial besteht nur aus den mikrotonal eingefärbten beiden Initialen des Widmungsträgers C und Es – eine Reduktion, die der Komposition Tiefe und Klarheit verleiht.

Zu den Höhepunkten des über vierzig Veranstaltungen zählenden Programms zählte auch die Deutsche Erstaufführung des *Caminantes*-Zyklus durch das WDR Sinfonieorchester unter Leitung von Emilio Pomarico. Wie in *A Carlo Scarpa* zeigt sich auch in *No hay caminos, hay que caminar – Andrej Tarkowskij* (1987) die Reduktion des Stoffs, in diesem Falle auf ein »Klangband« um den Zentralton G. »*Hay que caminar*« *soñando* (1989), ein etwa halbstündiges Violinduo, ist Nonos letzte vollendete Komposition. Die beiden Interpreten, Irvine Arditti und Graeme Jennings, vermaßen in diesem Stück, in dem die Musiker ihre Notenblätter auf acht unterschiedlich im Raum postierten Notenständern verteilen, den gesamten (Klang-)Raum der Kölner Philharmonie. *Caminantes – Ayacucho* (1986/87) schließlich greift wie *No hay caminos, ...* auf die venezianische Tradition der Mehrchörigkeit zurück. Dieser Komposition liegt ein Sonett des Philosophen Giordano Bruno zugrunde. In Bruno wie in Edgard Varèse, auf den sich Nono im Uraufführungskommentar beruft, personifiziert sich für Nono die Figur des Wanderers, die sein Spätwerk nachhaltig prägte.

Am Vorabend des Abschlußkonzertes wurde mit *Fragmente – Stille. An Diotima* (1979/80) ein weiteres Hauptwerk von Nono aufgeführt. Das Arditti Quartet stellte diese Komposition, die Nonos Wende zur Innerlichkeit und zum hermetischen Spätwerk einleitet, dem Streichquartett in zwei Sätzen (1955) von Bruno Maderna gegenüber. Nonos Quartett, das mittlerweile zu den Klassikern der neueren Musik zählt, hat nichts von seiner Frische, aber auch Rätselhaftigkeit verloren.

Das Festival wurde abgerundet durch ein Film- und Ausstellungsprogramm. Unter den Filmen ist insbesondere Bettina Ehrhardts neuer Filmessay *Intolleranza 2004* hervorzuheben, der mit Motiven aus Nonos Oper einen Bogen von diesem Werk zur heutigen sozialen Realität spannt und dabei auch etliche Zeitzeugen

der Uraufführung zu Wort kommen läßt. Er ist zugleich eine lehrreiche Studie über die Rezeptionsgeschichte der *Intolleranza* und ein ästhetischer Versuch mit und über Klangmaterial von Luigi Nono. Angesichts der Vielfalt der während des Festivals dargebotenen Werke und Perspektiven hätte man sich anstelle der Programmhefte, deren Qualität recht unterschiedlich war, einen »enzyklopädischen« Zugang in Form einer zusammenfassenden Buchpublikation mit wissenschaftlichem Anspruch gewünscht; daß Bettina Ehrhardts Film sich an einem derartigen Fazit versucht hat, konnte den Mangel nicht wettmachen.

Die Musik-Triennale hat sich mit ihrem Nono-Zyklus um einen der einflußreichsten Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts verdient gemacht. Zugleich haben die Aufführungen gezeigt, daß vor allem die politisch orientierten Werke Nonos außerhalb ihres Entstehungszusammenhangs nur von begrenzter Tragweite sind. Man kann heute mit Recht die Frage stellen, welche der Ideen und Werke Nonos überleben werden. Die Nono-Reihe der Musik-Triennale hat einen Beitrag zur Beantwortung dieser Frage geleistet und gezeigt, daß vor allem in den unspektakuläreren unter den späten Kompositionen des Meisters wie den *Risonanze erranti*, *A Carlo Scarpa* oder *No hay caminos, hay que caminar – Andrej Tarkowskij* ein ungebrochenes ästhetisches Potential für die Zukunft liegt.

Dominik Sack

Feuer unter der großen Sonne

Fünf Monate fokussierten das Niedersächsische Staatstheater und die Hochschule für Musik und Theater gemeinsam rings um die Präsentation von Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* im Opernhaus das Schaffen des vor achtzig Jahren geborenen Italieners und leuchteten es in vielen Facetten aus. Für die niedersächsische Landeshauptstadt war das nicht der erste bedeutsame Nono-Akzent. Schon im August 1990, also nur wenige Monate nach dem Tod des Komponisten, gastierten der Solistenchor Freiburg und das ebenfalls dort ansässige Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung in der Orangerie Herrenhausen und stellten unter dem Motto *Raummusikraum* drei Spätwerke des Venezianers vor. Kurze Zeit später musizierte das Nomos-Quartett innerhalb seiner Konzertreihe *Mozart – Moderne* Luigi Nonos Streichquartett. Für eine fundierte Nono-Rezeption schien einiges getan worden zu sein, aber diese Hoffnung trog. Als nämlich die Hannoversche Allgemeine Zeitung im Vorfeld der diesjährigen Opernpremiere einen Probenbericht veröffentlichte, wettete ein immerhin promovierter Leser

nicht nur gegen das gesamte Projekt, sondern charakterisierte Nono als einen Komponisten, »der außer dröger Avantgarde-Betonmusik nichts zu bieten hat und den ausgeprägten Mangel an musikalischer Substanz hinter einem Überbau aus pompösen Worthülsen verbirgt«.

Aufklärung war dringend geboten. Sie ereignete sich in Form klug überlegter Brückenschläge, die das Schaffen Luigi Nonos nicht isolierten, sondern immer wieder mit musikgeschichtlichen Vorbildern verknüpften. Schon das erste Konzert setzte Maßstäbe und signalisierte souverän die weit über das bloß Musikalische oder die akademische Kompositionswissenschaft hinausgreifenden, künstlerischen Ambitionen des im städtischen Kulturleben einmaligen Unternehmens. Der Chor und ausgewählte Instrumentalisten der Hochschule für Musik und Theater verknüpften unter Leitung von Walter Nußbaum Mozarts *Requiem* mit Nonos *Il canto sospeso*. Sie beschränkten sich im *Requiem* auf die von Mozart komponierten Teile und Fragmente, distanzieren sich radikal von allen noch so gut gemeinten Ergänzungen und lösten das Werk vollkommen aus der Aura des geheimnisumwitterten letzten Willens heraus. Es war beeindruckend, wie das *Lacrimosa* im Piano begann, wie sich ab Takt fünf die Soprane erst diatonisch und behutsam in die Höhe schwingen, diese Aufwärtsbewegung zwei Takte später durch punktierte Viertelnoten, Chromatik und ein bis zum Forte führendes Crescendo intensivierten, um dann auf der Dominante abzubauen. Aber noch zwingender geriet diese Bruchstelle, weil sich Nonos Mahnmal für ermordete Widerstandskämpfer unmittelbar anschloß. Aus dem Abbruch keimten Gedanken und utopische Hoffnung, vielleicht sogar die von Nono mit eindringlichen Worten beschworene »größtmögliche entäußerlichte Innerlichkeit«.

Letztere mochte gemeint sein bei anderen Terminen der Hannoverschen Nono-Hommage. Etwa dann, als die Geigerinnen Jutta Rübenacker und Miriam Hagen das Violinduo »*Hay que caminar*« *soñando* in der Musikhochschule so musizierten, daß die Musik im Raum zeitliche Begrenzungen aufzuheben schien. Zunächst unsichtbar für das im Parkett sitzende Publikum entfalteten sich die behutsamen Schwebeklänge der auf der Empore agierenden und mitten im Spiel wandernden Geigerinnen so miraculös, daß selbst das wachste Hören in den vom Komponisten genannten »Traumzustand« hinüberglied. Vorstellungen von nur imaginierten Klängen, die Nono in dankenswerterweise im Programmheft der Opernpremiere abgedruckten Bemerkungen

zu Bellini verbalisiert hatte, wurden allgegenwärtig, als fünf Solistinnen des Mädchenchors Hannover die 1982 vollendete Vokalkomposition *Donde ests, hermano?* (*Wo bist du, Bruder?*) sangen und mit ihrer bewegenden Interpretation zugleich Salvatore Sciarrino bestätigten, der sich erklingende Gedanken sehr hoch gesungen vorstellte.

Aus Zeiten des Kalten Krieges und der Grabenrisse zwischen Ost und West rührt, daß Luigi Nonos Schaffen vom bundesdeutschen Kulturbetrieb als das Werk eines durch Ideologie betonierten Agitprop-Komponisten geächtet und totgeschwiegen wurde. Das am 2. Juni 1980 uraufgeführte Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* sorgte für einen Schock, wie sich an Heinz-Klaus Metzgers Essaytitel *Wendepunkt Quartett?* im Nono-Heft der *Musik-Konzepte* ablesen ließ. Tatsächlich aber sind die inhaltlichen und strukturellen Verwandtschaften zwischen früheren und späteren Werken Nonos spätestens im Nachhinein unüberhörbar. Luigi Nono bezieht sich immer wieder auf Meilensteine der europäischen Musikgeschichte, seien es die Mehrchörigkeit seiner venezianischen Heimat oder das Belcantoflair der italienischen Oper. So gesehen war es erhellend, daß der Mädchenchor Hannover Nonos knapp achtminütige Vokalerinnerung zwischen anschauliche Gesangswerke der frühbarocken Italienerinnen Chiara Margarita Cozzolani (1602 – ca. 1677) und Maria Xaveria Perucona (1652 – 1709) rückte, wobei erstere mit ihren in der Stille verschwinden Halleluja-Echos der weihnachtlichen Engelsverkündigung vor den Hirten auf dem Felde ein Gutteil der Nonoschen Fermatenwelt initiiert haben könnte.

Aus der Kooperation zwischen Opernhaus und Musikhochschule entstand außer den abendlichen Aufführungen eine Reihe von Matineen, die unter dem Thema *Musik zur Sprache gebracht. Aspekte der Nonoschen Musik* in Vorträgen aufzeigten und eine Komposition live anklingen ließen. Für eine der gelungensten Matineen sorgte Erika Schaller, künstlerische Leiterin des Archivs Luigi Nono in Venedig, als sie didaktisch und methodisch gleichermaßen souverän Leid und Hoffnung als für Nono wichtige Grunderfahrungen menschlichen Lebens reflektierte und dazu sowohl Beispiele aus *Al gran sole ...* als auch aus der fast zeitgleich konzipierten Komposition *... sofferte onde serene ...* heranzog. Florian Hoelscher trug Nonos einziges Werk für Klavier und Tonband schon zu Beginn vor, wiederholte es zum Schluß und sicherte diesem Nono-Fokus einen weit in das Laienpublikum reichenden, informativen Akzent. Ähnliche Wirkung hatte die Sopranistin Norma Enns mit ihrem Vortrag 41

von *La Fabbrica Illuminata* für Tonband und Gesangsstimme. Im Gegensatz zu der auf Tonträger überlieferten und von theatralischem Pathos nicht ganz freien Interpretation der Uraufführungssolistin Carla Henius sang Norma Enns nachdenklicher, fast schon introvertiert. Das aber lenkte das Publikum ab von einer simplifiziert klassenkämpferischen Attitüde und konzentrierte es mehr auf die zutiefst humanen Aspekte des engagierten Komponierens. Und wieder gab es einen Brückenschlag, denn die 1964 komponierte Kantilene des Soprans aus *La Fabbrica Illuminata* kehrt ein Jahrzehnt später zwar nicht identisch, doch seelenverwandt in dem knapp dreiminütigen und ganz auf das Sopransolo beschränkten Finale von *Al gran sole ...* wieder.

Luigi Nono nennt sein musiktheatralisches Werk nicht Oper, sondern »azione scenica«, szenische Aktion. Er hat das Libretto selbst geschrieben und nicht als eindeutige Handlung, sondern als mehrschichtiges Geflecht, als Zusammenschau verschiedener historischer Revolutionen entwickelt. Für jede Inszenierung dieses »Bewußtseinstheaters« (Jürg Stenzl), das nicht das Geschichtengefüge der Vergangenheit, sondern ganz nachdrücklich die Gegenwart des Publikums in den Mittelpunkt rücken soll, ist der antikularische Sinn vorgegeben. Peter Konwitschny freilich hat zusammen mit dem Dirigenten Johannes Harneit einen roten Handlungsfaden entworfen. Dieser projiziert zwar Geschichtserinnerungen in die Gegenwart, dabei bleibt aber dem Publikum die Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Wunschbild anrührend präsent. Zwei Mädchen schlafen in einem Glashaus unter gestirntem Himmel und einem Che-Guevara-Porträt. Spielerisch bemalen sie die Wand mit »Rebolution« statt Revolution. Eine Märchenfee als geschichtliches Korrektiv rückt den vorpubertären Dusel zurecht. Jugendliche Schwärmereien sind für Konwitschny willkommener Anlaß, die Weltgeschichte als Kasperletheater zu präsentieren und Lenin als Chordirigenten nach einem Echo aus dem Orchestergraben schauen zu lassen. Mit dem Erwachsenwerden freilich verwandeln sich die Träume in den Ernst des Lebens. Die Mädchen werden bewaffnet und verwandeln sich später in trauernde und Trost spendende Deolas. Konwitschny stützt sich auf die kompositorisch durch vierfachen Sopranengesang vorgezeichnete Hauptrolle der Frauen und verliert gleichwohl die Szenen der zwischen Glücksempfindungen und tödlicher Bedrohung pendelnden Massen nicht aus dem Blick. Erinnerung sei nur an zwei in ihrer Eindringlichkeit kaum zu übertreffende Bilder. Zu

42 der von Nono aus der russischen Revolutions-

geschichte in die Musik montierten *Dubinuscha* erstarken die Menschenmassen, indem sie sich unterhaken und gemeinsam im Rhythmus der Melodie bewegen. Das andere Massenbild weckt keine euphorischen Assoziationen mehr. Es intensiviert eher die zeitgleich zur Premiere kursierenden Folter- und Vernichtungsnachrichten aus dem Irak. Nonos musikalisch durch aggressivsten Geräuschklang des Orchesters markierte Repressionsmaschine wird vom Bühnenbildner Helmut Brade in Form gigantischer Metallwände dargestellt, die sich in Phasen aufeinander zubewegen und schließlich die sich gegen Terror und Willkür wehrenden Massen regelrecht zu zerquetschen scheinen. Kurz vor dieser Brutalität stoppt Nono die Musik mit einem harten Schnitt, und Konwitschny läßt den eisernen Vorhang herunterfahren. Das Finale des Soprans klingt nur durch eine schmale Tür und gestattet so utopische Hoffnung. Daß allerdings diese Tür geräuschhaft zufällt, gehört eher zu den Bedienungsvorschriften des eisernen Vorhangs als zu Luigi Nonos Vorstellungen von klingender Stille.

Abgesehen von der kalkweißen und zu simpel dem Theaterfundus entnommenen Fee, die in der Partitur als Sopransolo aus dem Off geführt wird, ist die zufallende Tür der einzige Fehlgriff einer durch Dichte und Konsequenz imponierenden Inszenierung. Auch musikalisch dominieren allergrößte Sorgfalt und stupende Intensität. Die vier Sopranistinnen Janina Baechle, Carmen Fuggiss, Yuko Kakuta und Melanie Walz sowie die Mezzosopranistin Leandra Overmann in der Rolle der Mutter verkörpern in der von Johannes Harneit sensibel geleiteten und vom Orchester intensiv gefärbten Aufführung phänomenale Protagonistinnen. Die überragende Rolle des von Konwitschny in ausgefeilter Personenregie mit ungewöhnlichem persönlichen Einsatz geführten und makellos singenden Opernchores kann nicht genug gewürdigt werden. Noch nie war der Beifall des Hannoverschen Publikums nach einer zeitgenössischen Oper so einhellig und anhaltend wie nach dieser Anlehnung an Karl Amadeus Hartmann wie »Feuer« wirkenden Nono-Premiere. Die Tore zu einer angemessenen Nono-Rezeption könnten weit aufgestoßen sein. Auch nach der Premiere kamen die Neugierigen noch in Scharen.

Ludolf Baucke