

## Suoni mobili

Luigi Nono «Prometeo» in Salzburg (30./31. Juli 2011) und Berlin (16./17. September 2011): Ein Aufführungsvergleich



«Prometeo» in Berlin. Foto: Kai Bienert



«Prometeo» in Salzburg. Foto: Silvia Lelli

«Die Benutzung des Raumes als ein Instrument, als eine Stimme, als ein grundlegender Bestandteil der Musik: die Funktion des Raumes tatsächlich als «singender Stein», so Luigi Nono über den entscheidenden Anteil des Raumes an der klingenden Werkgestaltung seines *Prometeo*. Vorbereitungs- und Personalaufwand sind immens, daher hat man nur selten die Chance, es in zeitlich engem Abstand in verschiedenen Räumen zu erleben. 2011 realisierten zwei Festivals in Koproduktion diese *Tragedia dell'ascolto*: Im Juli wurde sie bei den Salzburger Festspielen in der barocken Kollegienkirche aufgeführt, im September beim musikfest berlin im Kammermusiksaal der Philharmonie. Wie beeinflusst der Raum und die jeweilige Hörposition darin die Erfahrung dieser Musik? So lautet die Ausgangsfrage zu diesem kollektiven Bericht, welcher der multiperspektivischen Anlage des Stückes durch vier berichtende Stimmen gerecht zu werden sucht.

**Pauline Driesen:** Für mich war die *Prometeo*-Aufführung in der Kollegienkirche Salzburg ein Totaleffekt; man war mitten im Klang, obwohl ich dort die deutliche Bewegung der Klänge im Raum ein wenig vermisste. Hingegen hörte man bei der Aufführung in Berlin die unterschiedlichen Klangereignisse und ihre gegenläufigen Richtungen sehr gut heraus.

Nonos *Prometeo* ist eine Raumkomposition, in der nicht nur die Solisten-,

Orchester- und Sängergruppen im Raum verteilt sind, sondern auch mittels Live-Elektronik Klangbewegungen sowie virtuelle Räume mit verschiedenen Nachhallzeiten erzeugt werden. An beiden Orten wurde *Prometeo* zum wiederholten Male klanglich «inszeniert». In Berlin nahm Nono 1988 noch selbst die Einrichtung vor. Nun holte musikfest-Intendant Winrich Hopp das Stück zurück. Mit Erfolg: Die zwei Aufführungen waren nahezu ausverkauft. Die Salzburger Kollegienkirche hatten 1993 André Richard und Ingo Metzmacher als Aufführungsraum für *Prometeo* erschlossen. Diese Produktion stand damals am Anfang von Markus Hinterhäusers Zeit bei den Salzburger Festspielen und markierte nun – in fast identischer Besetzung – auch dessen Ende. Den Hauch von Nostalgie verzeiht man gern angesichts des enormen Zuspruchs: Beide Konzerte und die Generalprobe waren bis auf den letzten Platz besetzt.

Die architektonischen Gegebenheiten könnten kaum unterschiedlicher sein: In Salzburg der weite und hohe Kirchenraum, ein langgestreckter Zentralbau mit Vierungskuppel. Der enorme Nachhall erforderte dämmende Massnahmen wie PVC-Folien zur Verringerung der Deckenhöhe. In Berlin die amphitheaterhaften «Weinbergterrassen» des sechseckigen Saales, akustisch entwickelt für die möglichst auf allen Plätzen gleich gut hörbare Aufführung von Kammermusik.

**Nina Jozefowicz:** In Salzburg wurde deutlich, warum Nono den Anfang mit dem von Mahlers *I. Symphonie* verglich: Man erkennt nicht, wann der Klang beginnt, sondern befindet sich schon darin, wenn man ihn bewusst wahrnimmt. Es war ein atmosphärisches Gesamterlebnis. In Berlin habe ich analytischer gehört. Ich habe verstanden: Da beginnt sehr leise der Frauenchor, dann wird dessen Tritonus-Transposition an eine andere Stelle des Saales projiziert und schliesslich wegbewegt. Das war wie unter der Lupe.

**Sylvia Freydank:** Der Klang im Kammermusiksaal ist viel direkter und präsenter, nahe am Zuhörer. Dadurch wirken die live-elektronischen «Raumöffnungen» noch überraschender, weil von Anfang an klar ist, dass das kein natürlicher Hall sein kann. Im hohen Kirchengewölbe sind die künstlichen Räume nicht gleich als solche auszumachen.

Aus der partiellen Offenheit für die notwendigen Anpassungen an neue Räumlichkeiten ergibt sich natürlich eine Vielzahl von Problemen, denen man mit der Berufung auf eine orale Aufführungstradition von Nonos Werken begegnet. Ein solch Berufener ist André Richard, enger Vertrauter und Mitarbeiter von Nono, dem seit Nonos Tod die künstlerische Leitung von *Prometeo*-Aufführungen obliegt. Innerhalb eines «ästhetischen Rahmens» (Richard) hat er für neue Produktionen

interpretatorische Entscheidungen zu treffen. Auch die Dirigenten Ingo Metzmacher (Salzburg) und Arturo Tamayo (Berlin), an beiden Orten in Zusammenarbeit mit Co-Dirigentin Matilda Hofmann, blicken – wie die Sprecher Caroline Chaniolleau und Mathias Jung – auf langjährige *Prometeo*-Erfahrung zurück. Die Aufführung sei, so betont Richard, eine Kollektivleistung: Die Solisten (Bläser, Streicher, Glas, Ensemble Modern; Sopran: Cyndia Sieden, Monika Bair-Ivnez / Silke Evers; Alt: Susanne Otto, Noa Frenkel; Tenor: Hubert Mayer) agieren nicht im Vordergrund, sondern sind gleichberechtigt mit dem Chor (souverän: Schola Heidelberg), den Orchestergruppen (Salzburg: Ensemble Modern Orchestra, Berlin: Konzerthausorchester) und der Klangregie (André Richard, Experimentalstudio des SWR).

**Julia H. Schröder:** Manchmal hatte man in Berlin fast ein peinliches Gefühl, wenn etwas ein wenig wackelig geriet – bis man verstand, dass hier tatsächlich Neues zu hören ist. Denn eigentlich ging es Nono genau darum: um den «suono mobile», den bewegten Klang. Der Nachhall im Salzburger Kirchenraum schützt diesen zerbrechlichen Klang, macht ihn weicher, undeutlicher. Die Philharmonie ist dagegen schonungslos, wenn kein Hall hinzugemischt wird. Aber diese Unsicherheit ist gerade interessant.

**Sylvia Freydank:** Wie im «Interludio I°» mit den sehr leisen Tubatönen in hoher Lage: Man hörte den Ansatz in der Kirchenakustik nicht, frappierend war dort die perfekte Verschmelzung von Tuba und Altstimme. Aber das Instabile, das die Stelle ja auch ausmacht, faszinierte wiederum in Berlin.

**Pauline Driesen:** Man konnte sehr klar einen Prozess mitvollziehen: Gerade die Fragilität der Annäherungen im klang-

farblichen Mikrobereich machte die Stelle zu einem der stärksten Momente der Berliner Aufführung.

«Interludio I°» ist einer der Teile, in denen Nono an die Grenze des Hörbaren geht. Im kontinuierlichen *pppppp*-Bereich changiert er zwischen klangfarblicher Verschmelzung und Differenzierung von Altstimme (Susanne Otto) und Tuba (Uwe Dierksen), die über die Lautsprecherwiedergabe für den Hörer ausserdem gleichsam delokalisiert werden. Inwieweit die Hörerposition die Erfahrung des Stückes beeinflusst, konnte in Berlin für diesen Bericht in mehreren Proben und Konzerten getestet werden.

**Sylvia Freydank:** In der einen Berliner Aufführung kam der Eindruck dem immersiven Hören in Salzburg näher, weil ich häufig von hinten beschallt wurde. Die Sänger waren hinter mir, die Solo-Bläser ebenfalls, ich sass zwischen zwei Orchestergruppen. Am Tag davor, gegenüber positioniert, waren die Klangbewegungen mehr von aussen wahrzunehmen. Ausserdem ist das Sehen ein wichtiger Faktor: Die Gruppen, die man im Blickfeld hat, scheinen akustisch präsenter. Nonos Stück irritiert diese Beziehung aber auch immer wieder.

Für die Uraufführung in der venezianischen Kirche San Lorenzo 1984 und die revidierte Fassung in einer Fabrikhalle in Mailand 1985 hatte der Architekt Renzo Piano eine riesige Holzkonstruktion als Raum in den Raum gebaut. Auf dieser «Barca» waren die Musiker seitlich auf verschiedenen Ebenen platziert, unten in der Mitte die Zuhörer. Nonos Komposition rechnet also mit einer zentralen Hörerposition, rundherum umgeben von Klangquellen. Dies war in Salzburg gegeben: Die vier Orchestergruppen jeweils an den Stirnseiten von Haupt- und Querschiff auf unterschiedlich hohen Podesten,

Solisten und Chor in den beiden Querschiffen, das Publikum im Hauptschiff mit Blick auf die zentrale Vierungskuppel, unter der auch, am nächsten zum Publikum, die Bläsersolisten postiert waren. In Berlin waren die Musiker hingegen inselförmig im Auditorium verteilt, was für jeden Hörplatz unterschiedliche Nähe-Ferne-Konstellationen ergab. Ein Paradoxon: Obwohl der Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie Nonos Vorstellungen von einem neuen Konzertsaal-Typus entsprach – ein Raum, worin Publikum und Podium nicht einander gegenüber positioniert sind –, ist seine «Tragödie des Hörens» genau dort schwer zu realisieren.

**Sylvia Freydank:** Das Stück funktioniert aber auch mit einer solch unregelmässigen Konstellation der Klangquellen gut. Es steigert den multiperspektivischen Ansatz des Stückes, macht die individuelle Position des Rezipienten noch wichtiger als bei einer das Publikum umgebenden Aufstellung.

**Julia H. Schröder:** Vielleicht ist es gerade die Fülle von offenen Faktoren – von der Aufführung durch unterschiedliche Interpreten über die Positionierung der Orchestergruppen und Lautsprecher im Raum, über die live-elektronische Veräumlichung von Klang bis zur Wahl des Aufführungsraums und der Hörposition darin –, die *Prometeo* immer anders erscheinen lässt.

**Pauline Driesen:** Bestimmt ist *Prometeo* in jedem Raum tatsächlich ein anderes Stück, sogar an jeder Stelle in ein und demselben Saal. Dies aber ist ein Kernelement dieser «Tragödie des Hörens» und mit Prometheus auch der Tragödie des Menschen: Sie ist immer nur partiell, «wandernd» zu erfassen.

**Pauline Driesen, Sylvia Freydank, Nina Jozefowicz, Julia H. Schröder**