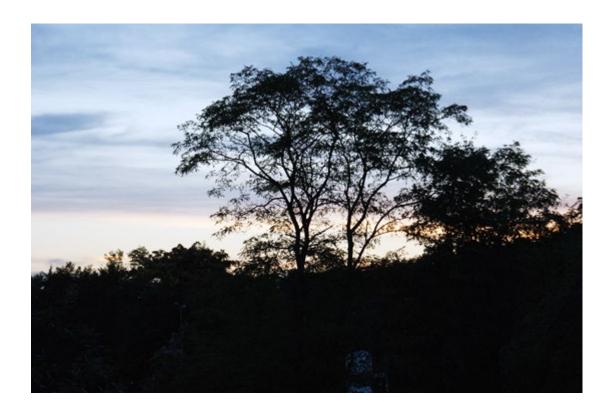
In Schriften lesen

Zur Frage der Schrift und der Musik bei Lutosławski, Mahler und Janáček

Am Samstag und Sonntag steuerten die Berliner Philharmoniker unter Sir Simon Rattle ihren Beitrag zum Musikfest 2013 und dem Thema Mittel-Europa mit der *Symphonie Nr.* 2 von Witold Lutosławski, den *Liedern eines fahrenden Gesellen* von Gustav Mahler und der *Mša Glagolskaja* oder *Glagolitischen Messe* von Léoš Janáček bei. Alle drei Kompositionen beziehen sich auf jeweils andere Weise auf **Schriften** oder Sprachen. Insbesondere bei der *Glagolitischen Messe* rückt eine merkwürdige, auch verfehlende Anknüpfung an die glagolitische Schrift als Sprache ins Interesse der Komposition. Ein Denken der Natur und des Natürlichen spielt dabei eine nicht unwichtige Rolle.

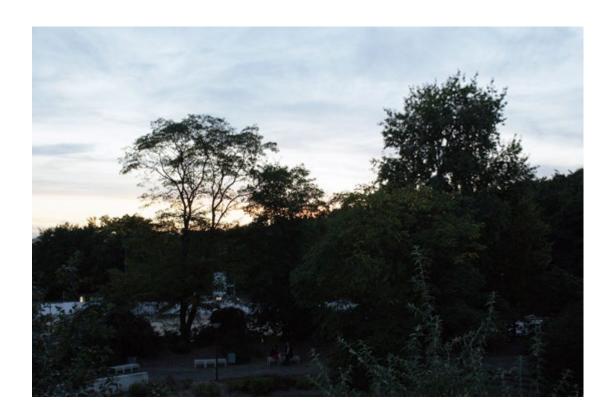


Insofern als Lutosławski und Janáček sich auf andere Schriften beziehen, brechen sie deutlich und nachhaltig mit **Kompositionstraditionen**. Zwischen 1965 und 1967 komponiert Lutosławski seine zweite Symphonie, nachdem er einen Ausschnitt aus einem Klavierkonzert von John Cage gehört hatte. Léoš Janáček lässt sich 1926/27 von einem sprachwissenschaftlichen Aufsatz über die glagolitische Schrift zur Komposition einer

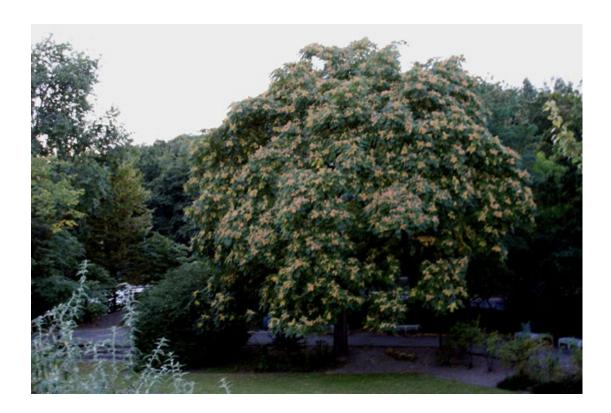
Messe anregen, die Beethoven, Bach und die Kompositionstradition einer Messe hinter sich lassen will. Doch bereits Gustav Mahler hatte mit seinen *Liedern eines fahrenden Gesellen* zwischen 1884 und 1896 eine andere Musik, eine Musik aus einer anderen Welt zu komponieren begonnen.



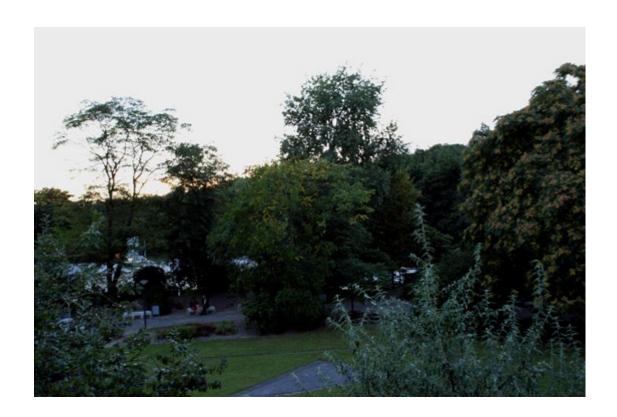
Die *Symphonie Nr. 2* von Witold Lutosławski bricht allein schon deshalb mit der Tradition der Symphonie, weil sie nur zwei Sätze umfasst, die mit "Hésitant — Direct" nicht nur zwei unterschiedliche Tempi, sondern mit zögerlich, halbherzig, holprig, unentschlossen, was hésitant im Französischen alles heißen kann, und direkt gegensätzliche **Spielweisen** angibt. Die Spielweisen arbeiten geradezu gegen das programmatische Zusammenklingen der Symphonie. Dies wird zusätzlich durch die <u>Ad-libitum-Passagen</u> verstärkt, in denen die Musiker des Orchesters ganz nach Belieben, die Schnelligkeit ihrer Spielweise einzeln verändern können und sollen. Entsprechend wird die Position des Dirigenten in Frage gestellt, wenn er nur noch das freie Spiel der Themen einsetzen und abbrechen lässt.



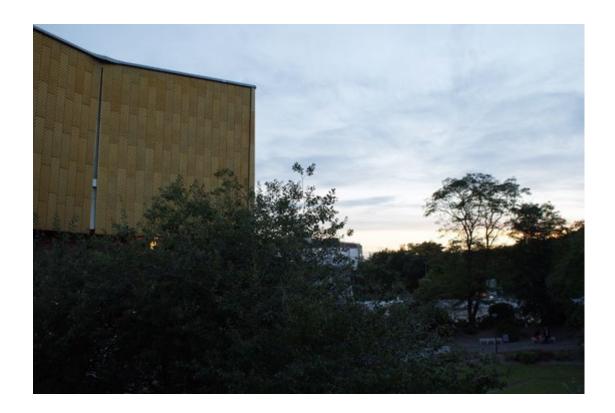
Wenigstens am Samstagabend war doch eine deutliche **Unruhe** im Publikum und bei meiner nestelnden und irritiert im Programmheft blätternden Nachbarin zu spüren. Was soll, was darf, was kann gehört werden? — Mit dem 1. Satz eröffnet Lutosławski eine spielerische Zerlegung des Regimes von Zeit in der Symphonie. Symphonie ist mit anderen Worten auch ein Zeitregime. Die Syn-Chronisierung des Spiels gehört zu den Aufgaben des Dirigenten. Lutosławski bricht dies zumindest teilweise auf.



Es mag wohl zu Recht Unruhe bringen, wenn die auch schwierige Fokussierung auf den meisterlichen Dirigenten sichtbar und hörbar ausgesetzt wird. Der **Dirigent** dirigiert nicht nur das Orchester im Konzert, sondern durchaus auch das Publikum, das mehr oder weniger dirigiert werden will. Die plötzliche Vielfalt der in unterschiedlichen Tempi spielenden Streicher irritiert und wird doch allererst zur Bedingung von Vielfältigkeit im Orchester. Anders als in *Chain 2*, das eine Woche zuvor mit Anne-Sophie Mutter zu hören gewesen war, wird in der *Symphonie Nr. 2* das Ad libitum weniger zum Ort des Virtuosen. Vielmehr zersplittert insbesondere ein Grundklang in den Streichern.



Die Unruhe und das **Blättern** im Programmheft geben auch einen Wink auf das Verständnis der Musik oder das Verstehen von Musik. Die Klangflächen und –phasen, die Intervalle erzeugen keine Natur als Komposition, vielmehr erinnern sie an Klänge in der Natur. Irgendwo könnten Sprudel gluckern. Dann gibt es plötzliche Unterbrechungen. Zäsuren. Abbrüche. Vielleicht Schritte irgendwo in einem Raum. Klänge werden ausgetestet, es wird ihnen nachgehört. Wie viel Natur steckt in den Akkorden der Symphonie Nr. 2? Und wie viel Mathematik wendet der Komponist an, um nicht etwa Natur zu berechnen und dadurch zu bannen, sondern freizusetzen? Gibt es da nicht auch Vogelstimmen?



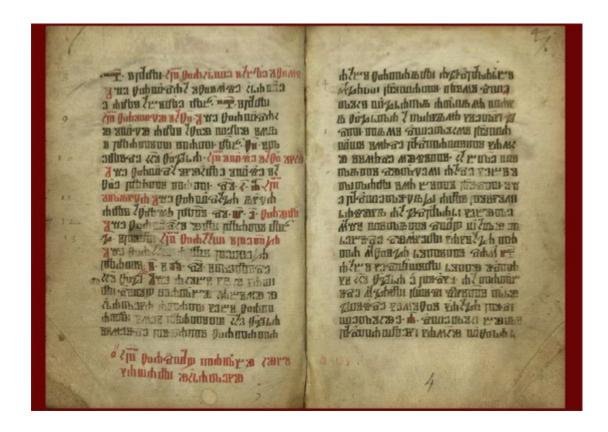
Im 2. Satz — Direct — baut der Komponist aus einem anschwellenden Klang in chromatischen **Wellen** durch Schichtungen ein Szenarium auf, das an Schwärme oder Wellen am Meer erinnern könnte. Die Steigerungswellen lösen sich von einem impressionistischen Modus. Vielmehr folgen sie Motivbausteinen, die als Erinnerungsfetzen wiederkehren. Auf YouTube lässt sich offenbar die <u>Uraufführung vom 9. Juni 1967 in Katowice</u> mit dem Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks und Fernsehens unter Leitung von Witold Lutosławski finden.



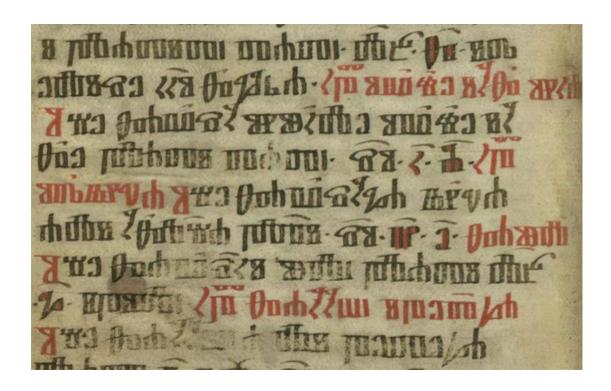
Gerade der **Wechsel** aus mathematischer Berechnung und Ad libitum generiert bei Lutosławski eine Komposition, die den Modus von Darstellung oder gar Abbildung in der Musik unterläuft. Der kontrastive Kompositionsansatz setzt eher eine Erinnerungsschrift im Hören frei, als dass sie sich beschreiben oder verstehen ließe. Das Blättern im Programmheft sucht genau nach jenem Wissen und einem Repräsentationsverhältnis, das vom Komponisten unterlaufen wird.



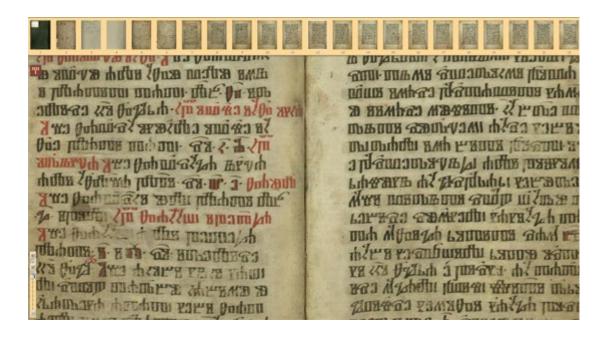
Hésitant und Direct repräsentieren nicht, geben (k)eine **Stimmung** an oder erzählten vom Meer. Obwohl Hésitant auch in den Bereich des Gefühls mit halbherzig oder unentschlossen hineinspielen könnte, wird dies nicht repräsentationslogisch biographisch vom Komponisten vor- und nachgeschrieben. Und, wenn man beispielsweise nur die Musik hört und den Dirigenten nicht sehen kann, dann wird es doch recht schwierig zu hören, wann nicht dirigiert wird. Allerdings lassen sich die scharfen Einsätze wie Schnitte in der Musik hören. Das Hören als solches Lutosławski wird vor allem angesprochen.



Es machte durchaus Sinn im Programm der Berliner Philharmoniker, dass mit den *Liedern* eines fahrenden Gesellen in der Orchesterfassung nicht allein kontrastiv eine hoch romantische Erzählung von den Gefühlen des Gesellen und der **Natur** auf dem Programm stand. Denn Vogelstimmen und Wiederholungen sowie Welt und Traum werden von Gustav Mahler textlich und thematisch anders ausgearbeitet. In der Fassung mit Orchesterbegleitung, die quasi erst mit zehnjähriger Verspätung aufgeführt wurde, durchdringen Darstellung und Umdeutung einander. Mit anderen Worten: Indem die Glockenblume klingt — "Kling, kling!" — und der Fink mit "Zink! Zink!" spottet, wird dem Gesellen die Natur zur Schrift der Gefühle.



Die "schöne Welt" trügt gerade den Gesellen in den *Liedern*, weil er einen **Verlust** erlitten hat und durchleidet. "Blum' und Vogel, groß und klein!" werden dem Gesellen reimend und motivisch in der Musik zu Boten einer verschobenen Welt. In dem Maße wie "Blum' und Vogel" gerade keine spiegelbildliche Entsprechung in "groß und klein" finden, ist die Wahrnehmung des Gesellen auch aus den Fugen geraten. Man mag Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* romantisch nennen, doch in der Musik spielt sich zwischen Weltverlust und Weltsuche eine eigene Auffassung des Nicht-Repräsentierbaren ab. Die Musik bildet nicht etwa ab, was zu glauben, mit dem Nachlesen und Blättern man verleitet sein könnte. Sie funktioniert auf ihre Weise.



Christian Gerhaher interpretiert mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern die Lieder in ihrer **Widersprüchlichkeit** und ihrer fast schon schichtenden Klangstruktur. Was in den Liedern erzählt werden soll, führt auch an die Grenzen der Sprache und des Gesangs. Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen sind weit davon entfernt, nur zu erzählen. Und es ist keinesfalls (nur) eine unglückliche Liebe, die zum Ausdruck gebracht werden soll. Das Mit- und Nachlesen der von Mahler bearbeiteten Gedichte aus der Volksliedsammlung Des Knaben Wunderhorn, die von Clemens Brentano und Achim von Arnim ab 1806 erstmals veröffentlicht wurden, hilft kaum, wenn man nicht hinhört, wie vielschichtig und sich teilweise durchkreuzend Text und Musik überlagern.

या। इत्रह्ममाता दहात्त्वस्य हर्ष्ट्र टाताभग्नद्रम् मिष्टवयान्त्रीत्वा । स्के टामहर्माण्यमित्र टापाराम्यताचा त्रम्माचा त्राप्त । भारत केंद्र केंद्रश्रावितन सहयनग्रन हर्षिय । वच Escaganta cutiful and Escape भूति साम हिल्ला विद्याप्त के स्वाप के स महा संदर्भ स्थापन है स्थापन विकास विकास constyll exposes entrato संगानीव्यक्तित्वर तीववण्डनमस्य व्ययद्व ार्ट । व्यवस्था हे में इत्या द्वाचा करा है । इत ट सकामिल टक्करामिल मेरकाव्यामिलीर. राज्याट का calluguuss the time of some the sale sale अट्यांग्र अट्यावार्क्षा इकवार मामिक्विक ट्राइ ित्र हरेतात भव्रत्यामण्यम् विष्ठ हरेता टापा (भटहर्मान्यहर्पाणी ।भहरन्यहर्भामा व्यव्यादाम्या गण्ड्रहाग्रे श्रमम्प्री शामश्रम्बद्ध sembre exerum hyperedicar

R INEYRMAISCOUR INEMANICIONAIT CORDUM School Ishicu Remicional में बीत INCRONSTAN Andhour chancol Creezington Connecubilt Andhour chia Anh Meaner anhou Caned of Langon arress crashouthy amonis arthrife residenting in

Mahler erweist sich in den *Liedern* vielschichtigen, als widersprüchlichen, ja, zerrissenen Schrift. Vielleicht geht es nicht ohne biographischen Wink, unglücklichen Liebesabenteuern der von Dirigenten wissen will. Doch was der Komponist liest, geht weiter. Es geht ihm um eine tiefe Melancholie aus dem Gefühl, der Welt nicht zu entsprechen. Dem Anspruch der Welt nicht gerecht werden zu können und möglicher Weise gar nicht zu wollen, lässt einen heillosen Riss durch die Welt gehen. Gerade das Marschmotiv für das Fahren oder Wandern ruft einen Anspruch an den Gesellen hervor, in dessen Widerspruch er sich artikuliert. Wenn der Marsch geklappt hätte, dann wäre er wahrscheinlich Bräutigam, der er nicht geworden ist.



Die **Natur** mit ihren seltsamen Stimmen der Vögel und dem Geläut der Blumen, die im Orchester ein so deutliches Echo finden, hat für den Gesellen durchaus etwas Bedrohliches. Sie führt ihm auch sein Ungenügen vor. Gleichzeitig wird aber gerade mit der tänzerischen Heiterkeit der Braut fraglich, ob diese Braut überhaupt die richtige gewesen wäre. Das ist weniger eine Frage der Moral, als vielmehr eine nach dem Verhältnis von Natur, Welt und Individuum. Mahler komponiert und dichtet am Unmöglichen, das sich in den Widersprüchen von sprechender wie klingender Natur und Individuen auftut. Christian Gerhaher und die Berliner Philharmoniker haben dieses Verhältnis klug und pointiert herausgearbeitet.



Mit der *Glagolitischen Messe* nach der Pause kam das Programm wohl zu einer der merkwürdigsten Kompositionen des Genres **Messe**. Benannt ist die Messe nach einigem Zögern von Léoš Janáček nämlich nach einer Schriftsprache, die den tschechischen Komponisten nach dem Untergang des Habsburger Reichs oder Österreich-Ungarns nach dem Ersten Weltkrieg auf auch schwierige Weise zum Tschechen machte. Das Tschechische wird in der glagolitischen Schrift gelesen, die eine geheimnisvolle ebenso wie kolonisierende Ausarbeitung der Kirche des frühen Mittelalters vorstellt. Es lässt sich deshalb mit der *Glagolitischen Messe* die Frage stellen, was Janáček wie komponiert, wenn er andererseits gerade einer vorgeblichen Düsternis in der Messe des Mittelalters gegenarbeitet.



Die Struktur der Messe hält sich relativ streng an die der katholischen Vorschriften. Doch Janáček setzte einerseits eine beachtenswerte *Intrada* als **Eröffnung** der Messe voran, die dann am Schluss quasi noch einmal apotheotisch wiederholt wird. Die fünf Teile — Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei — nach dem Ordinarium werden zwischen einer zweifachen Einleitung und einem zweifachen Schluss von Orgelsolo und *Intrada* angeordnet. Janáček behält klassische Tempi zwischen Moderato (mäßig) und Con moto (mit Bewegung) und Allegro (schnell) bei. Dabei knüpfen die Tempi durchaus an eine Gefühlsebene von bewegt über ruhig bis munter, fröhlich an.



Insbesondere der Einsatz eines großen Chores (Tschechischer Philharmonischer Chor Brno) und einer ausladenden Orchesterbesetzung von der Piccoloflöte bis zu etlichen Pauken samt Orgel (Christian Schmitt) machen die *Glagolitische Messe* zu einer echten Herausforderung. Das Düstere wird nicht zuletzt durch die mittleren bis schnelleren Tempi aus der Messe heraus genommen. **Glagolitisch** wird nicht etwa zur Chiffre einer musik-historischen oder sprachlichen Rückbindung. Vielmehr geht es für den tschechischpatriotischen Komponisten 1926/27 um eine moderne, tschechische Musiksprache, die sich nicht nur in der Verherrlichung Gottes, sondern vor allem auch in der fast tänzerischen Freude des Gloria artikuliert. Das "Ehre sei Gott in der Höhe. Und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen" wird vom Komponisten tschechisch umgesetzt.



Die glagolitische Schrift, Glagoliza, situiert sich zwischen katholischer Emblematik, **Geheimschrift** und Quell der tschechischen Nation. Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, dass das Alphabet der glagolitischen Schrift sich beispielsweise über + für a in Anspielung auf das Kreuz als eine Kombination aus mittelalterlicher Bildsprache und Schrift generiert. Die glagolitische Schrift hat einen hohen piktographischen Anteil. Bevor die glagolitische Schrift im 18. und dann 20. Jahrhundert für eine Nationalisierung in Mitteleuropa wichtig wurde, changiert sie zwischen Geheimschrift und "vaterländischer" Schrift der Slaven. Bereits 1775 nehmen sich die Abhandlungen einer Privatgesellschaft in Böhmen, zur Aufnahme der Mathematik, der vaterländischen Geschichte, und der Naturgeschichte unter Leitung von Ignaz Edlen von Born der Frage nach dem Ursprung der glagolitischen Schrift an. Die Abhandlungen wenden sich dagegen, dass der geheimnisvollen Schrift die "vaterländische Geschichte" abgesprochen wird.



Die Eigentümlichkeit der glagolitischen Schrift, die sich allein in einem Bereich von Bulgarien und Kroatien bis Böhmen ausbreitete, wird für Janáček zur Projektionsfläche der tschechischen **Nation**. Um dieser Projektion einen Klang zu verleihen, gelingt ihm unter Ausschluss der Tradition von Bach bis Beethoven, eine Messe in einem Gegenwartstschechisch zu komponieren. Doch diese Musik ist nach Janáček weniger eine für die Menschen als vielmehr eine neuartige, um auf uneinholbare Weise mit Gott zu sprechen. Das Sprechen mit Gott stößt an die Grenzen des Sagbaren und des Tradierten. Und genau in dieser Weise haben es die Berliner Philharmoniker unter Sir Simon Rattle mit dem großartigen Chor aus Brno, den Solisten Luba Orgonášová (Sopran), Christian Gerhaher, Mihoko Fujimura (Mezzosopran) und Stuart Skelton (Tenor) zur Aufführung gebracht.

Torsten Flüh

PS: Die Screenshots der Glagoliza oder glagolitischen Schrift stammen aus einem Messbuch, <u>Misal von 1483</u>, das in der Kroatischen National- und Universitätsbibliothek in Zagreb aufbewahrt wird. Für Kroatien ist aktuell die glagolitische Schrift politisch offenbar wichtiger als für Tschechien, wenn man das so sagen kann.

Musikfest 2013

noch bis 18. September 2013

Digital Concert Hall

Konzert vom 8. September 2013

Gib die erste Bewertung ab 12345

Tags: Musikfest 2013. Berliner Philharmoniker. Sir Simon Rattle. Natur. Schrift. Musik.

Glagolitische Messe. Leos Janacek. Lieder eines fahrenden Gesellen. Gustav Mahler. Symphonie

Nr. 2. Witold Lutoslawski. Dirigent. Unruhe. Wellen. Stimmung. Verlust. Christian Gerhaher.

Messe. Geheimschrift. Slawisch. Nation