

## Detlev Glanert



Detlev Glanert Photo © Iko Freese / DRAMA

Noch einmal Sehnsucht nach einem Ganzen

### *Eine Einführung in das Werk Detlev Glanerts*

Mitunter müssen eingeübte Denkweisen in Frage gestellt, bewährte Positionen in Bewegung gebracht werden. Detlev Glanert (\* 1960) gehört zu den Komponisten, die sich in den späten 70er Jahren zu emanzipieren begannen und in den 80er Jahren, gerüstet mit versiertem Handwerk, auf den Markt stürmten. Die musikalische Moderne in Mitteleuropa erschien den Nachwuchstalente damals als ein Projekt, das so gut wie erschöpft war: festgefahren in eher ungeschriebenen als ausformulierten Regeln und Verboten, diskreditiert durch den Mißbrauch des Zufalls nicht nur an den Rändern. Der Mainstream dieser "verkrusteten" Moderne lud nicht zur Fortsetzung ein. Da er erkennbar auch in seinem "Verhältnis zur Gesellschaft" ungelöste Probleme vor sich herschob, von den Distributoren wie den größeren Hörerschichten nur bedingt geschätzt und konsumiert wurde, hielt Glanerts Generation Ausschau nach anderen Ufern - auch wenn diese teilweise die alten waren. Die unaufhaltsame Strömung der Zeit hatte freilich auch diese Uferlandschaften und ihre Wahrnehmung verändert.

### *Farbige Bildhaftigkeit und strenge Form*

Kompositorische Zugänge und Verfahrensweisen, die zuvor für unvereinbar gehalten wurden, fanden zusammen. Glanerts *Sinfonie Nr. 1* (1984) verband expressive Dramatik mit Formstrenge - von klugen Ohren wurde sie als "imaginäre Szene über die Gattung" registriert. Die folgenden Arbeiten, die bereits mit bildhaften Satzüberschriften wie *Norden* oder *Aufbruch* die Richtung der Wahrnehmung prägten, zielten nicht minder auf die Versöhnung von Klangmalerei, die zu Assoziationen einlädt, und der im Ringen um "autonome Musik" erwachsenen Prinzipien. Sie betrieben Ikonographie und waren zugleich ganz und gar "tönend bewegte Form". Die suggestiven *Drei Gesänge aus "Carmen"* von Wolf Wondratschek für Bariton und großes Orchester (1988-1990), die sich in einigen Passagen durch opernhafte Emotionalität auszeichnen (was angesichts der literarischen Vorlage auch nicht allzu fern liegt), wurden von Glanert zugleich als *Sinfonie Nr. 2* definiert: Das Sinnlich-Konkrete und ein abstrahierender Formwille kamen überein.

Auch beim *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1* (1994) und der *Sinfonie Nr. 3* (1996) kehren anspielungsreiche Titel wieder - bei letzterer weckte Glanert die Vorstellung eines virtuellen fünftaktigen Dramas. Die im selben Jahr wie diese Sinfonie vollendete *Musik für Violine und Orchester* wurde von Rainer Maria Rilkes *Sonetten an Orpheus* (mithin von einem für das Musiktheater so zentralen Mythos) inspiriert und bedient sich einer breiten Farbpalette. Die mit orchestraler Delikatesse betriebene Einbeziehung tänzerischer Elemente, ein wachsendes

Interesse an rhythmischen Strukturen, verweisen auf die Affinität, die Glanert nach eigenem Bekunden zur Musik von Maurice Ravel verspürt. Daß Gustav Mahler einer seiner anderen musikalischen Hausgötter ist, verrät die fragile *Mahler/Skizze* (1989). Mit ihr wird dem Kompositionsvirtuosen an der Wende zum 20. Jahrhundert Respekt bekundet (und ein wenig heischt ein solches Projekt selbst ja allemal nach Aura). Kaum zufällig heißt eines der folgenden Orchesterwerke, das die Unwiederbringlichkeit vergangener Größe und Schönheit thematisiert, *Katafalk*. In seinem jüngsten Orchesterwerk *Theatrum Bestiarum*, von der BBC für die Proms 2005 in Auftrag gegeben und im Vorfeld seiner neuesten Oper *Caligula* entstanden, spielt Glanert abermals auf imaginär Szenisches an. Er selbst beschreibt das Stück als "dunkle und wilde Folge von Liedern und Tänzen für Orchester, bei dem das Publikum der Sezierung des 'Menschen als Tier' beiwohnt, wie in einem Anatomiesaal", als "Versuch über gefährliche Träume und Wünsche und als Einblick in das innere Wesen eines Monsters - eines in der Art, zu dem Menschen werden können." Das abgründig Satirische, das zeitweilig aus der Musik hervorscheint, verweist auf den Widmungsträger von *Theatrum*, Dmitri Schostakowitsch.

Sind die historischen Wurzeln seines Komponierens in seiner Musik - implizit oder explizit - oft gegenwärtig, so zeugen die direkten Bearbeitungen von Werken so verschiedener Kollegen wie Johannes Brahms, Franz Schreker, Heinrich Isaak oder auch des Filmmusikkomponisten Giuseppe Becce von einer besonderen, persönlichen Kunst der Anverwandlung. Glanerts großangelegte Partituren *Vier Präludien und Ernste Gesänge*, *Das Weib des Intaphernes*, *Argentum et Aurum*, die Rekonstruktion der Musik zum Stummfilmklassiker *Der letzte Mann*, aber auch seine intimen Oktettarrangements von Brahms' Klavierstücken klingen auf verblüffende, brillante Weise 'original' und lassen doch immer wieder das Typische, Unverwechselbare des Glanertschen Instrumentalstils durchklingen. Daß gerade das Intim-Kammermusikalische nicht weniger Glanerts Bereich ist als das moderne Orchester, zeigt u.a. auch der Zyklus seiner bisher drei Kammerkonzerte *Vergessenes Bild*, *Gestalt* und *Geheimer Raum*. Sie begreift der Komponist als sein "Laboratorium", hier entfaltet er auf bewußt beschränktem Raum seine breite Palette an Farben und Charakteren, hier ereignet sich im Kleinen das Große.

### *Neuer Zauber auf alten Folien*

Glanert wählt für seine Bühnenwerke bevorzugt Stoffe, in denen archetypische Situationen in historische oder geographische Ferne rücken. Dank der Erkenntnis der Distanz wollen sie freilich nahe und dann auch zu Herzen gehen - als etwas Verallgemeinerbares. Einmal rückte freilich eine ziemlich allgemeine Gegenwart unmittelbar auf den Pelz: Der Morgen nach durchzechter Nacht - dieses schwerköpfige Thema ernüchterte die Kurzoper *Ich bin Rita* (Köln 2003). Mit ihr trug Glanert zu einem Kölner Pasticcio von fünf Intermezzi bei. Eine wildfremde Frau bemächtigt sich eines völlig verkateren Mannes; instrumentale Walzer-Reflexe sind ihr dabei hilfreich. Das Opernhaus am Offenbachplatz verordnete mit der Gruppenarbeit dem gänzlich aus der Mode gekommenen Genre eine Frischzellenkur. Zugleich wollten seine Betreiber den Musiktheatergängern Lust auf mehr und größere neue Werke machen. An deren Format arbeitete Glanert sich seit den 1980er Jahren heran: Mit dem türkisch kolorierten Märchenstück *Leyla und Medjnun* und der Kammeroper *Drei Wasserspiele* nach Thornton Wilder (*Leviathan - Der Engel, der das Wasser bewegte - Der Engel auf dem Schiff*, Bremen 1995). Letztere ist eine Versuchsordnung für eine künstliche Welt voll atmosphärischem Zauber vor der

Folie der in Extremsituationen brüchig werdenden Zivilisation. Es folgte, erkennbar an der zauberischen Atmosphäre anknüpfend, der in ein Zauberreich leuchtende *Spiegel des großen Kaisers* (Mannheim 1995). Arnold Zweigs Roman würdigte 1926 die widersprüchliche Persönlichkeit des Staufer-Herrschers Friedrich II. in der komplexen politisch-gesellschaftlichen Gemengelage des zur Neige gehenden Hochmittelalters und benutzte diesen historischen Kontext zur Ursachenforschung des Ersten Weltkriegs - diese Vorgabe war für Glanerts musikalische Reflexionsabsichten, seinen Farbsinn und sein Faible für Differenzierungen "gefundenes Fressen". Er mobilisierte zur Illustration der schillernden Figur auf mannigfache Weise verschiedenste Schreibweisen des 20. Jahrhunderts (von Puccini bis Penderecki), balancierte Lyrismen und ganze Felder des Wohllauts gegen Schlagwerk-Eruptionen aus. Auf der Musik zum Kaiser-Spiegel beruht auch eines von Glanerts nachhaltigsten Orchesterwerken: *Parergon*.

Deutlich anders dimensioniert als *Leyla*, *Wasserspiele* und *Spiegel* war dann die Komposition des Henze-Schülers zu *Joseph Süß* (Bremen 1999). Glanert dachte zentralen Segmenten von Lion Feuchtwangers Romans *Jud Süß* von 1925 eine Musik mit weitem historischen Horizont und mancherlei Hintergründen zu. Fragmente verschiedener Melodien und Harmonien des 18. und 19. Jahrhunderts funkeln zwischen Ostinato-Feldern und hoch dissonanten Kulminationspunkten. Sie erinnern an die Zeit der Empfindsamkeit und scheinen mitunter Grimassen zu schneiden. Neben den semantisch besetzten Klangfiguren, die wie Spolien anmuten, erfrischen auch ausgiebigere Quasi-Zitate, insbesondere auch Koloraturen, den kurzweiligen Duktus der Musik. Bedrohlich lustig tutet die Erinnerung an die spätbarocke Lebensjagd. Die Süß-Tochter Naemi, die sich zu Tode stürzt, hebt sich als wandelnde Anrührung aus der Phalanx der Verhärteten. Höchst effektiv bellt die Sängerin, die die Magdalena Weissensee verkörpert, in die bedrohlich grummelnde Polyphonie der Verurteilungs-Szene ihr scharfes "Joseph!" - Glanerts Musik entwickelt hohe Stimmungen und tiefe Gemütswerte. Humor ist in der zeitgenössischen E-Musik unterbelichtet. Detlev Glanert ließ sich auf das schwierige Terrain jedoch ein: *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (Halle 2001) fährt hinab zur Kehrwoche in der Hölle - der Teufel flüchtet und generiert ein ernstes Stück. Christian Dietrich Grabbes Farce zielte in den Jahren des Vormärz auf nicht weniger als Grundsatzkritik am (keineswegs nur von Schiller erfundenen) deutschen Idealismus und an einem "verkrusteten" Bildungssystem (nebenbei geht es um Auseinandersetzung mit Goethe und dessen diabolischem *Faust*). Die vierfache Brautwerbung um Baroness Liddy wird kontrastiert durch die vier Naturhistoriker und den Dummebeutel Gottliebchen sowie dessen Schulmeister. Glanerts umtriebige Musik zeichnet mit Akkuratess den Humor des Stücks nach: Vierzehn Rollen, die fast sämtliche Äußerungsformen der Stimmen präsentieren - vom Sprechen bis zum illustren Belcanto - lassen der Farce nach und nach musikalisch höhere Bedeutung zuwachsen. Facetten des Diabolischen werden auf charmante Weise vermessen. An der "Oper für Kinder und Erwachsene" *Die drei Rätse!* (Halle 2003) zeigen sich Glanerts Schreibweisen von ihren heitersten Seiten. Der Komponist verweist auf ein weiteres seiner großen Vorbilder, Rossini, und erläutert im Kontext der *Rätse!*-Partitur: "Ich finde, daß Musik per se sinnenfroh sein sollte. Sie muß aber deshalb nicht dumm sein. Im Gegenteil. Es gilt, den höchsten Grad an Heiterkeit und wacher Intelligenz anzustreben."

Frieder Reininghaus, 2006