Gordon Kampe
Träume und Atmosphären. Spekulationen über
Detlev Glanerts *Insomnium* für großes Orchester (2009–10)¹

Dass textgebundene Werke verschiedenster Gattungen – Lieder, Opern oder Oratorien – über die Musik hinausweisen und so nicht lediglich »tönend bewegte Formen«² sind, liegt auf der Hand und wird seit dem 19. Jahrhundert immer wieder diskutiert. Komplexer ist die Frage, in wie weit Kompositionen auch dann, um ein anderes vielzitiertes Schlagwort anzuführen, »absolute Musik«³ bleiben, wenn ihnen zwar kein Text, aber womöglich ein Untertitel gegeben ist. Prominente Beispiele finden sich etwa bei zahlreichen Sinfonien Joseph Haydns (»Der Bär«, »Die Uhr«) – wobei hier noch die Frage aufgeworfen wird, ob die Untertitelung vom Komponisten selber stammt, oder ob es sich um eine Marketingstrategie des Verlegers handelt. Kurz: Hat ein Stück einen Titel, der mehr als eine Gattungszugehörigkeit verrät, erscheint die vielgestaltige Diskussion um den zuweilen umstrittenen Begriff der Programmmusik am Horizont.⁴ Liegt dem Werk ein nacherzählbares Programm zugrunde, die Schilderung der Natur, eine poetische oder politische Idee, oder deutet ein Titel auf ein Programm hin, das lediglich akustische Ereignisse fassen will? Die bloße, durch einen Titel hergestellte Verortung eines Werkes in den Gattungskontext findet sich in der europäischen Avantgarde nach 1945 verhältnismäßig selten.

Im Werkkatalog Detlev Glanerts hingegen, begegnet man beiden Möglichkeiten gleichermaßen: So bezeugen Glanerts Sinfonien (*Sinfonie Nr. 1* op. 6, 1984; *Drei Gesänge aus »Carmen« von Wolf Wondratschek* op. 21, 1988–90; *Sinfonie Nr. 3* op. 35, 1996) oder Konzerte (z. B. *Konzert Nr. 1* für Klavier und Orchester op. 27, 1994; *Doppelkonzert* für zwei Klaviere und Orchester, 2007) zwar zunächst ihre Gattungs- und Traditionszugehörigkeit; beim zweiten Blick fällt jedoch auf, dass einzelne Sätze wiederum mit Titeln versehen sind, die über »absolute Musik« hinauszuweisen scheinen, und denen ein wie

1 Originalbeitrag für die vorliegende Publikation.

2 Eduard Hanslick, *Vom musikalisch Schönen*, Berlin ^{13–15}1922, S. 60

3 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. ³1994.

4 Vgl. u. a. *Programmmusik. Studien zu Begriff und Geschichte*, hrsg. von Constantin Floros, Hans-Joachim Marx und Peter Petersen, Laaber 1983 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 6).

auch immer geartetes poetisches Programm eingeschrieben ist.⁵ Einige andere Orchesterwerke nutzte Glanert, laut eigener Aussage, als Möglichkeit zur orchestralen Vorstudie von Musiktheaterwerken: So fühlte er sich z. B. durch die Stücke *Katafalk* (1997), *Burleske* (2000) und *Theatrum bestiarum* (2004–05) in die Klangwelt der Oper *Caligula* (2004–06)⁶ sowie durch das Orchesterwerk *Fluß ohne Ufer* (2008) in jene der Oper *Das Holzschiff* (2008–10) ein,⁷ und die 2010 durch Christian Thielemann und die Münchner Philharmoniker uraufgeführte Komposition *Insomnium. Adagio für Orchester* (2009–10) ist eine Hinführung zu Glanerts jüngster Oper *Solaris* (2010–11) nach dem gleichnamigen Roman von Stanisław Lem, die im Sommer 2012 zur Uraufführung kommt. *Insomnium* soll zunächst ins Zentrum der Betrachtung rücken.

Noch ohne die Kenntnis von Partitur und Musik stellt sich das Werk und dessen Gattungszugehörigkeit allein durch die Titelgebung dreifach in Frage: In der Partitur weist Glanert darauf hin, dass er den Titel *Insomnium*, der in etwa mit »Traumbild« übersetzt werden kann, von Vergil entlehnt hat und ihm als »Mittel der Distanzierung und Verbreitung ins Allgemeingültige, ohne poetische Qualitäten zu verlieren«⁸ dient. Andererseits verweist Glanert durch den Untertitel *Adagio* nicht nur auf das anzuschlagende Grundtempo des etwa 20-minütigen Werkes, sondern auch auf einen gewissen schweren und zuweilen gewichtigen Grundgestus, wodurch Assoziationen zu großen sinfonischen Adagio-Sätzen der Sinfonik eröffnet werden: Exemplarisch genannt seien etwa die unvollendet gebliebene *Zehnte Sinfonie* (1910–1911) Gustav Mahlers oder auch Karl-Amadeus Hartmanns *Zweite Sinfonie* (1946), die ebenfalls den Untertitel *Adagio* trägt. Durch Glanerts Hinweis, dass *Insomnium* eine Vorstudie zu einer *Solaris*-Oper ist, wird ein weiterer Assoziationsraum eröffnet, in dem sich Fragmente oder auch bestimmte Atmosphären der Romanhandlung an die Musik heften.

5 Vgl. etwa die fünf Sätze der *Sinfonie Nr. 3* (I. *Landschaft bei Dunsinane*, II. *Segel und Horizonte*, III. *Im Angesicht*, IV. *Trinklied*, V. *Verkommener Himmel*) oder die mit dem Namen geologischer Formationen auf dem Mars versehenen Abschnitte des *Doppelkonzerts* (I. *Nirgal Vallis* – II. *Orcus Patera* – III. *Medusa Fossae* – IV. *Noctis Labyrinthus* – V. *Gigas Sulei* – VI. *Tithonium Chasma* – VII. *Ceraunius Tholus* – VIII. *Aureum Chaos* – IX. *Elysium Mons*).

6 Vgl. Detlev Glanert, *Zur Oper »Caligula«* (2004–06), im vorliegenden Band, S. 87–89, hier S. 88.

7 Detlev Glanert / Nora Eckert, *Oper auf Bestellung. Detlev Glanert über »Das Holzschiff«* (2008–10), im vorliegenden Band, S. 109–116, hier S. 110.

8 Zit. nach Marcus Imbsweiler, *Die quälende Last der Erinnerungen*, in: Programmheft der Münchner Philharmoniker, 27. Mai 2010, S. 2–8, hier S. 3.

In einem großen Essay beschreibt Jürg Stenzl die Wechselwirkung von Traum und Musik über mehrere hundert Jahre Musikgeschichte.⁹ Neben der Darstellung von Traumszenen barocker Opern geht Stenzl insbesondere auf das von »Traumobsessionen«¹⁰ beherrschte 19. Jahrhunderts ein, das den Topos des Traumes vielgestaltig von den apokalyptischen Visionen Hector Berlioz' (*Symphonie fantastique*, op. 14) bis hin zu kleineren Charakterstücken Robert Schumanns (etwa der *Träumerei* aus den *Kinderszenen*, op. 15) aufgriff. Insbesondere in der Musik des Fin de siècle war, unter dem Einfluss von Sigmund Freuds *Traumdeutung*,¹¹ die Idee des Traums eine ergiebige Inspirationsquelle, man denke dabei nur an Opern von Franz Schreker¹² oder Alexander von Zemlinsky.¹³ Nach Freud entstehen Träume im Schlafzustand durch die »Mobilisierung von Erlebnisinhalten«:¹⁴ »Daß alles Material, das den Trauminhalt zusammensetzt, auf irgendeine Weise vom Erlebten abstammt, also im Traum reproduziert, erinnert wird, dies wenigstens darf uns als unbestrittene Erkenntnis gelten.«¹⁵ Im Gegensatz dazu war einige hundert Jahre früher Johannes Kepler davon überzeugt, dass der Traum nicht nur der Ort für die nicht bewusst steuerbare Aufarbeitung des Erlebten ist, sondern vielmehr auch als ein Mittel zur Erkenntnis dienen kann,¹⁶ in dem man Dinge erfinden könne, die man im Wachzustand noch nicht durchlebt habe: »Der Traum verlangt manchmal auch die Freiheit der Erfindung von etwas, was die Sinne niemals erfahren haben. So muss ich hier annehmen, Winde entstünden dadurch, dass die Himmelskörper auf aetherischen Lufthauch treffen.«¹⁷

9 Jürg Stenzl, *Traum und Musik*, in: *Musik und Traum*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1991 (= Musik-Konzepte 74), S. 8–102.

10 Ebd., S. 39.

11 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Band II, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt am Main 1972.

12 Z. B. *Der ferne Klang* (im 1903–10), *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1908–12)

13 Z. B. *Der Traumgörge* (1904–06), *Eine florentinische Tragödie* (1915–16), *Der Zwerg* (1919–21).

14 Vgl. Brigitte Boothe, *Traum*, in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, hrsg. von Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Reinbek 2001, S. 599–602, hier S. 600.

15 Sigmund Freud, *Das Traummaterial – Das Gedächtnis im Traum*, in: Ders.: *Die Traumdeutung*, S. 38–48, hier S. 38.

16 Vgl. Johannes Kepler, *Der Traum, oder: Mond-Astronomie*, aus dem Lateinischen von Hans Bungarten, hrsg. von Beatrix Langner, Berlin 2011, S. 29: »Da es also Ziel meines Traums ist, am Beispiel des Mondes einen Beweis zu führen für die Bewegung der Erde, oder eher: die Einwände zu entkräften, die aus dem allgemeinen Widerspruch des Menschengeschlechts gewonnen sind, glaubte ich schon damals, diese alte Unwissenheit sei überwunden und aus dem Gedächtnis der geistig wachen Menschen bis auf die Wurzel ausgetilgt.«

17 Ebd., S. 62.

Metaphorisch gesprochen lässt sich auch Glanerts *Insomnium* zwischen diesen Polen einordnen: Aus dem zunächst ruhig fließenden musikalischen Strom tauchen immer wieder Figuren, Melodien, Klänge und Gesten auf, die man aus der Musikgeschichte, etwa aus Werken von Gustav Mahler, Claude Debussy, Maurice Ravel oder Benjamin Britten, zu erkennen glaubt. Diese von Ferne betrachtet bekannten Gestalten bleiben aber Chimären, wachsen sich nie zu Zitaten aus, sondern verschwimmen und verschwinden immer wieder, noch bevor sie sich je verfestigen können. Auch dies kann als Element von Traumlogik gelesen werden. Jene Erfindung aber »von etwas, was die Sinne noch nicht erfahren haben«, liegt, durch das Verschränken des divergierenden Materials, weniger im Bereich des Klanglichen, als vielmehr im Bereich des Formalen. Die Grundbausteine dieses Materials bestehen im Prinzip aus zunächst drei sehr einfachen Gesten bzw. musikalischen Gestalten, die im Verlauf ihres Erscheinens jeweils an Komplexität zunehmen.

Klangfelder

Anfang und Ende des Werkes werden von sukzessiv sich entwickelnden Klangfeldern markiert. Zu Beginn wird der immer wieder unterschiedlich von Violinen, Celesta, Harfe und Glockenspiel eingefärbte Ton *b*² von Dreitongruppen angesteuert (vgl. Notenbeispiel 1). Zunächst ändert sich lediglich der Anfangston der Dreitongruppen, (*e-g-a* → *b*; *d-g-a* → *b*; *dis-g-a* → *b*; *cis-g-a* → *b*), wodurch das *b* eine harmonische Festigung erfährt und sich die jeweils ersten Töne der Dreitongruppe zu einer auf mehrere Takte verteilten Melodie vereinen. Darüber hinaus markieren die Intervalle zwischen dem ersten und dem zweiten Ton der Dreitongruppen den Tonraum, der, mit wenigen Ausnahmen, für die Tonhöhendisposition bis zu einem deutlichen Einschnitt (T. 40–43ff.) entscheidend ist: So bleibt nicht nur das auf *b* basierende Klangfeld (bis T. 25), sondern auch die nach und nach – beginnend in den Violoncelli (T. 26) – sich etablierende Melodie in den Grenzen der zu Beginn abgesteckten Intervalle von großer und kleiner Terz sowie von Quarte und Tritonus. Durch die Hinzunahme von zarten und schwer zuzuordnenden Mischklangfarben (Flageolets in den Flöten, Violinen und der Harfe, außerdem Glockenspiel, Celesta und Crotales) verdichtet sich das Klangfeld des Beginns zunächst, bevor es regelrecht in die Vertikale umschlägt, denn die Flageolettklänge haben zuvor eine Verknappung ihrer Dauern erfahren und werden nunmehr nicht als Klangfeld, sondern eher als rhythmischer Impuls wahrgenommen (T. 26ff., insbesondere Violinen I und II sowie die Violen).

Diese aus insgesamt vier (3 + 1) Tönen bestehende Keimzelle ist nicht nur für den Beginn des Werkes bestimmend, sondern taucht verwandelt und anders harmonisiert immer wieder auf: Im letzten Drittel sogar als Initial für eine bewegte Episode in den tiefen Holzbläsern und im Blech, die durch

das Unterstreichen von Diatonik und durch die instrumentatorische Verstärkung von Ganztonschritten von Ferne an die Klanglichkeit Claude Debussys gemahnt (T. 218ff.). Wenngleich Glanert am Ende von *Insomnium* den beschriebenen Beginn nicht wörtlich wiederholt, so sind doch die Elemente ähnlich – allerdings in umgekehrter Reihenfolge: Der durch ein Klangfeld auf dem Zentralton *dis* (ab T. 312) eingeleitete Schlussabschnitt besteht im Wesentlichen zunächst aus melodischen Linien (Hörner), chromatisch den Tonraum ausfüllenden Girlanden der Holzbläser sowie aus Akkorden der Streicher, die sich rhythmisch sukzessive immer weiter ausdehnen und schließlich in Halbetönen münden. Gleichzeitig greifen Flöten und Celesta, rhythmisch variiert, die Achtelbewegungen und Tonraumbegrenzungen des Anfangs wieder auf, bis sämtliche Bewegungen schließlich zu einem Stillstand geführt werden und das Werk auf einem kaum mehr hörbaren Septimenakkord auf *E* ausklingt und so auch harmonisch wieder an den Beginn anknüpft.

Melodien

Der zweite wesentliche Baustein von *Insomnium* ist eine immer wieder in verschiedenen Varianten erscheinende Melodie, die sich organisch aus dem eröffnenden Klangfeld ergeben hat: Zunächst (ab T. 26) besteht die Melodie nur aus der rhythmisierten Pendelbewegung einer kleinen Sekunde, bevor sich der Tonraum weitet und andere Intervalle möglich werden (T. 36). Dort zeigt sich, nur diese Stelle sei exemplarisch herausgegriffen, auch eine weitere Qualität der Melodie: Sie ergreift gewissermaßen kurzzeitig Besitz vom gesamten Orchesterapparat, in dem sie sich über mehrere Oktaven erstreckt. Bleibt der Ambitus der Melodie zwar nach wie vor gering, wird ihr Raum jedoch enorm geweitet: Drei Soloviolin spielen in ein-, zwei-, drei- und viergestrichener Oktave, während den Violoncelli, den Klarinetten und Hörnern die kleine und eingestrichene Oktave vorbehalten ist.

Figuren

Das dritte grundlegende Element von *Insomnium* ist eine zuerst vom Englischhorn gespielte Gestalt, die sich aus einer Achtelnote mit zwei kurzen Vorschlägen entwickelt. Dieser Kleinstfigur wird in einem additiven Verfahren immer wieder eine neue Figur hinzugefügt, die wiederum um eine neue Figur komplettiert wird, bis sich die Gestalt schließlich zu einem längeren Figurenkomplex fügt und sich auch auf andere Instrumente ausdehnt. Im weiteren Verlauf ist es diesen stets variierten Figurationen möglich sich in Einzelteile aufzuspalten und als Begleitschicht zu fungieren (z. B. T. 78ff. in Violen und Violoncelli), Auslöser für längere, girlandenartige Melodieverläufe (T. 85ff oder T. 99ff.) oder Auslöser für rhythmisch prägnante Figuren zu sein (T. 107ff.): Die einmal vorgestellte Figuration, die in ihrer Ausgangsgestalt nie wieder erscheinen

wird, vermag es, sich sehr flexibel und in jedem Moment an jedwede andere musikalische Gestalt anzudocken. So tragen diese Figurationen mit dazu bei, dass divergierendes Material auf der horizontalen Ebene miteinander verwoben werden kann, ohne dass eine motivisch-thematische Entwicklung in traditioneller Hinsicht notwendig ist, um längere, lineare Sinneinheiten zu stiften. Die Figurationen nehmen gleichsam die Funktion von Transformatoren ein, die einen Zustand in einen anderen wandeln können und so heterogene musikalische Gestalten auf der horizontalen Ebene amalgamieren. Auf der vertikalen Ebene hingegen, werden heterogene Gestalten durch mehrfach plötzlich auftretende chromatische Cluster voneinander getrennt: Der vom gesamten Orchester *sforzatissimo* zu spielende Cluster fächert sich nach kurzer Dauer rhythmisch auf und gibt den Blick auf neues Material frei. Insgesamt erscheint dieser Cluster, der scharf in den formalen Verlauf einschneidet, dreimal in seiner Ausgangsgestalt (T. 85, T. 98, T. 109), bevor sich auch diese Idee in stets neuen Varianten zeigt.

Ob Glanert sich durch Ideen und Funktionsweisen von Träumen für die Komposition und die Materialdisposition von *Insomnium* hat inspirieren lassen, bleibt zweifellos spekulativ. Metaphorische Übertragungen von Traummechanismen in den Bereich der Musik können aber als analytisches Werkzeug herangezogen werden. So wird nachvollziehbar, wenn Material sich sprunghaft entwickelt, wenn musikalische Gestalten und Erinnerungsfetzen erscheinen und wieder verschwinden. Dadurch wird der Traum aber auch, folgt man Johannes Kepler, ein Mittel zur Erkenntnis und schließlich auch ein Ort für Forscher.

II – ZWEITER DURCHGANG: ATMOSPHÄREN

Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass das Orchesterwerk *Insomnium* eine Vorstudie zur Oper *Solaris* nach dem gleichnamigen Roman von Stanisław Lem darstellt – dem längst zu den Klassikern des Genres gehörenden psychologischen Kammerspiel im Sciencefiction-Gewand.¹⁸ Marcus Imbsweiler hat bereits darauf hingewiesen, dass es reizvoll sei, »ob nun hörend oder anhand der Partitur, nach konkreten Parallelen zwischen Glanerts Musik und Lems Roman zu suchen. So erinnert die bleibeschwerte Version des Tutti-Ausbruchs in der zweiten Hälfte an Lems Beschreibung des Solaris-Meers [...] Und zum verlöschenden Schluss der Musik mit ihrem Celesta-Seufzer würde auch das offene Ende des Romans gut passen. [...] Aber das hieße, atmosphä-

18 Vgl. Antje Müller, »Und das Wort ward Fleisch«: Detlev Glanerts Oper »Solaris« (2010–11), im vorliegenden Band, S. 121–130.

rische Übereinstimmungen im Gehalt beider Werke zu solchen Inhalts umzu-
deuten – und entspräche wohl kaum der Intention des Komponisten.«¹⁹ Jenseits
der Frage ob man der Intention des Komponisten bei der Suche nach Überein-
stimmungen zwischen Roman und Partitur gerecht wird oder nicht, drängt
diesbezüglich dennoch wieder die Ausgangsfrage nach den programmatischen
Spuren der Partitur in den Vordergrund. Imbsweiler ist insofern zuzustimmen,
als es zweifelsfrei obsolet ist, ohne Kenntnis der Opernpartitur direkte Bezüge
zu dramaturgischen Situationen zu erraten.

Versuchsanordnung

Beschrieben werden kann jedoch eine spekulative Versuchsanordnung: Diese
geht davon aus, dass Glanert *Insomnium* als ein Labor versteht, in dem er sich
der Oper nähert und bestimmte musikalische Atmosphären für bestimmte
dramaturgische Situationen erprobt. Atmosphäre wird, nach Martin Seel,
hier verstanden als ein aus »Temperaturen, Geräuschen, Sichtbarkeiten, Ges-
ten und Symbolen bestehendes Erscheinen einer Situation, das die, die sich
in dieser Situation befinden, auf die ein oder andere Weise berührt und
betrifft.«²⁰ Fast alle der genannten Begriffe können in unterschiedlichen Stär-
kegraden und Mischformen in jedweder Konzertsituation erscheinen: Atmo-
sphäre vermag dann als ein »sinnlich-emotionales Gewahrsein existentieller
Korrespondenzen«²¹ zu erscheinen.

Da Glanerts Musik voll von Anspielungen und Allusionen an existente
Musiken steckt, vermag sie womöglich in einem nahezu körperlich-gestischen
Akt mit dem Rezipienten zu kommunizieren und, obschon Atmosphären indi-
viduell wahrgenommen werden, auf die Veränderung der Atmosphären einzu-
wirken. Dies vollzieht sich auch dann, so die Hypothese, wenn ein Musikstück
keinen Titel trägt und folglich auf nichts als auf das Medium selbst, nämlich
die Musik, verweist. Seel führt weiter aus, dass die »Wahrnehmung atmosphä-
rischer Korrespondenzen immer ein sinnhaftes Vernehmen« ist und »Aspekte
des biographischen und historischen Wissens eine oft wichtige Rolle«²² spie-
len. Durch die Titelgebung *Insomnium* auf der einen, aber auch durch den
Untertitel *Adagio* auf der anderen Seite, beeinflusst Glanert bereits die Atmo-
sphäre der Rezipienten. Der Hinweis darauf, dass es sich bei dem Orchester-
stück um eine Vorstudie zu *Solaris* handelt, eröffnet Glanert die Möglichkeit,
einen Schritt weiter in der Kommunikation mit den Rezipienten zu gehen,
denn: »Das Bewußtsein für Atmosphären aktiviert ein Wissen um kulturelle
Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht. Außerdem schließt es häufig Akte

19 Imbsweiler, *Die quälende Last der Erinnerungen*, S. 8.

20 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main 2003, S. 153.

21 Ebd., S. 153.

22 Ebd., S. 154.

der Imagination mit ein, in denen zugleich eine andere Gegenwart phantasiert oder in Erinnerung gerufen wird.«²³

Experiment

In diesem Moment ist dem Autor dieses Textes die Partitur zu *Solaris* nicht bekannt, die Oper noch nicht uraufgeführt. Vor diesem Hintergrund und vor der Folie der vorhergehenden Ausführungen sei vermutet, dass Glanert zentrale Momente der Romanvorlage, die Idee des Traumes, der Visionen und der Schlaflosigkeit in die Oper übernommen hat. Zum Beispiel könnte folgende Romanpassage eine Rolle spielen: »Nur einmal, mitten in der Nacht«, heißt es bei Lem, »hörte ich einen fernen Schrei, der überallher und zugleich nirgendsher zu kommen schien, ungemein hoch, scharf und langgezogen, eigentlich ein übermenschlich gesteigertes Wimmern; aus einem Alptraum aufgerüttelt, lag ich lange Zeit und lauschte dem Schrei, nicht völlig sicher, ob er nicht auch ein Traum sei.«²⁴

Diese eindrückliche Schilderung des alptraumhaften Wahns »vertont« Glanert, so die Spekulation, in *Insomnium* insgesamt fünfmal:

1. Jeder der drei oben beschriebenen chromatischen Cluster kann als Mimesis des Schreis verstanden werden. Fast wie ein Überfall bricht dieser Cluster herein, bevor er auf einer Dauer von nur drei Vierteln in einer Abwärtsbewegung und diminuierend in sich zusammenfällt: Eine starke, fast körperlich nachvollziehbare Geste des Erschreckens, auf die ein Moment des Ausatmens folgt.

2. Der Beginn der ebenfalls bereits erörterten Figurationen – ihr langsames, sukzessives Aufbauen sowie ihre andauernd ins Stocken geratende Entwicklung – ist eine klangliche Entsprechung zur dramaturgischen Situation. Klanglich nachvollziehbar wird beschrieben, wie der Protagonist wach liegt und dem bereits vergangenen Schrei nachlauscht.

3. Noch im ersten Drittel der Werke gibt es eine Passage, die sich aus einer Variante des chromatischen Clusters entwickelt: Aufgenommen werden hier (T. 118) die Sechzehntel-Pulse, die sich, insbesondere in den Holzbläsern, den hohen Streichern sowie in der Celesta, immer weiter verselbständigen, um schließlich nahezu rauschhaft in einer Textur zu münden, die aus einer achttaktigen Sechzehntelkette besteht und in dreifachem *forte* und *martellato* vom gesamten Orchester zu spielen ist: ein langes, auskomponiertes Schreien, dessen Reste in Form von Sechzehntelpulsen zunächst noch im Schlagzeug zu finden sind, bevor ein neu einsetzendes *Adagissimo* in dreifachem *piano* von der völligen Erschöpfung zu berichten weiß.

23 Ebd., S. 154.

24 Stanisław Lem, *Solaris*, München 17/2002, S. 212.

4. Das von Lem beschriebene »übermenschliche Wimmern« findet sich im letzten Abschnitt der Partitur. Eingeleitet von einer dynamisch anschwellenden Sechzehntel-Figur in den Hörnern, erscheint ein Orchesterausbruch in dreifachem *forte* (T. 279). Klanglich durchdringend und sich dabei dem Geräusch annähernd sind speziell das *a*⁴ der Piccoloflöte sowie die scharfen Sekundreibungen der ersten und zweiten Violinen in hoher Lage. Zudem lärmt das Schlagzeug – insbesondere die sich dem weißen Rauschen annähernden Klänge des Hängebeckens – erstmals in nahezu voller Besetzung, zuvor war diese Instrumentengruppe verhältnismäßig sparsam eingesetzt worden.

5. Glanert ahmt den Schrei keineswegs musikalisch nach. Der Protagonist zweifelt an der Realität des Schreies und vermutet, einer alptraumhaften Vision erlegen zu sein. Glanert orientiert sich nicht an äußerlichen Eindrücken, sondern schildert den Zweifel und die innere Gespanntheit. Deutlich wird dies bereits ganz zu Beginn des Stückes: Die ruhig sich vortastende Bewegung der Viertongruppe (3 + 1) charakterisiert das atemlose, stille Verharren; die sich daraus entwickelnde Melodie, die sowohl rhythmisch als auch in der Bewegung der Tonhöhenbewegung nur schwer von der Stelle zu kommen scheint, ist ein Ausdruck des bangen Wartens auf zukünftige Schrecknisse.

Dieses mit einem leichten Augenzwinkern zu betrachtende, spekulative Spiel könnte nun unentwegt fortgesetzt werden, denn erst die vollständige Opernpartitur wird endgültig Aufschluss über Glanerts Lösungen geben können. Das Spiel offenbart jedoch die nur schmale Kluft, die zwischen den Polen von »absoluter Musik« und einer Musik mit zumindest angedeuteten programmatischen Inhalten liegt, und wie wenig Informationen es tatsächlich bedarf, damit Musik beginnt, über sie selbst hinauszudeuten. Notwendig ist hier nicht die Preisgabe eines wie auch immer gearteten Programms, sondern lediglich der Hinweis auf eine poetische Idee, die – je nachdem, ob dem Rezipienten diese Idee bekannt ist – unterschiedliche Atmosphären erscheinen lässt. Glanert hat diesen Gedanken womöglich, in ganz anderem Zusammenhang, bereits selbst verfolgt: So ist in der Partitur zum Orchesterwerk *Fluß ohne Ufer*, das eine Vorstudie zur Oper *Das Holzschiff* nach einem Roman von Hans Henny Jahn darstellt, eindeutig vermerkt, dass Jahns Roman zwar eine »wesentliche, aber nicht programmatisch zu verstehende Anregung zu diesem Orchesterstück gab«.²⁵ Der Komponist spielt also in *Insomnium* nicht nur in der Partitur selbst, sondern bereits in der Übertitelung mit unterschiedlichen Bedeutungszuweisungen. Er benennt Übereinstimmungen nicht konkret, lässt sie im vagen, gibt aber der Musik dennoch die Möglichkeit, die Atmosphäre des poetischen Gegenstands, der dramaturgischen Idee – oder auch der Musik-

25 Detlev Glanert, *Fluß ohne Ufer*, Vorwort zur Studienpartitur, Boosey & Hawkes, Berlin 2008, o. S.

geschichte, etwa durch die Untertitelung der Komposition *Insomnium* mit dem von der Tradition beschwerten Wort *Adagio* – zu ahnen. Gernot Böhme, der hier abschließend produktiv missverstanden werden soll, hat einen ähnlichen Vorgang am Gegenstand der bildenden Kunst bereits beschrieben: »Selbst im engeren Bereich der Kunst, etwa der bildenden Kunst, wird deutlich, daß es dem Künstler genaugenommen nicht darum geht, einem Ding, sei es einem Marmorblock oder einer Leinwand, bestimmte Eigenschaften zu geben – soundso geformt und farbig zu sein –, sondern es in bestimmter Weise aus sich heraustreten zu lassen und dadurch die Anwesenheit von etwas spürbar werden zu lassen.«²⁶

26 Gernot Böhme, *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt 1995, S. 34.