

Philharmonie – Festkonzert – Raumklang

## Die hohe Schule des Hörens

Zum Festkonzert der Berliner Philharmoniker für 50 Jahre Philharmonie

Wolfgang Rihm hat eigens für den **Raum** der Philharmonie, die vor 50 Jahren eingeweiht wurde, *IN-SCHRIFT 2* für Orchester komponiert. Am Sonntag wurde das Auftragswerk der Stiftung Berliner Philharmoniker nach einer Eröffnung mit Giovanni Gabrielis *Canzon septimi et octavi toni a 12* als Arrangement für Blechbläser-Ensemble von Eric Crees und drei Reden zur Feier der Architektur vierdimensional - vor und hinter, unter und über - dem Hörer uraufgeführt. Um 1960 ging es Hans Scharoun darum, einen organischen Raum für die Aufführung von Musik zu schaffen, wie man aus dem 3D-Philharmonie-Film von Wim Wenders aus der TV-Serie *Kathedralen der Kultur* am sehr späten Sonntagabend unter Anwesenheit des Regisseurs und der Bundeskanzlerin mit Gatten im Kammermusiksaal erfährt.



Die Berliner Philharmonie, die erst in den 80er Jahren ihre vergoldete Außenhaut erhielt, weil sich beim Bau die Kosten sowieso schon verdreifacht(!) hatten, woran der Vorstandsvorsitzende der Freunde der Berliner Philharmoniker e.V., Prof. Dr. Manfred

Erhardt, in seiner Rede erinnerte, gilt als **Prototyp** des modernen Konzertsaalbaus. Obwohl der Raum sicher noch nicht für eine Komposition wie die von Wolfgang Rihm gedacht wurde, weil doch vor allem das klassische Repertoire auf dem Programm stand, fordert er geradezu neue Kompositionen und Aufführungspraktiken heraus. Erhardt erinnerte nicht zuletzt daran, dass es in den 60er Jahren noch Dirigenten gab, die sich schlicht weigerten, „umringt vom Publikum“ das Orchester zu dirigieren.



Filigran und labyrinthisch durchwirken an Piranesi erinnernde **Treppen** den Vorraum zum Konzertsaal, was Wim Wenders mit seinem 3D-Film noch einmal besonders ins Bild rückt. Dem Labyrinthischen wurde schon so manches, oft peinlich verheimlichtes Opfer von Konzertbesuchern gebracht. Treppen und Treppchen zu Rängen und Balkonen überall im Raum auch des Konzertsaals selbst. Sie lösen den Raum auf und befördern ihn zum Klangraum. Doch um 1960 dachte man leider noch nicht an Menschen, die, wie Wolfgang Schäuble, auf einen Rollstuhl angewiesen sind. Sie wurden in einem der demokratischsten Konzertsäle der Welt vergessen. Die Kehrseite des luftigen und klingenden Raums.



Ein **Festkonzert** vom Range, eine europäische „[Kathedrale der Kultur](#)“ zu feiern, vielleicht die moderne Kulturkathedrale nicht nur Berlins, sondern der Bundesrepublik Deutschland überhaupt, stellt auch eine besondere Anforderung an das Konzertprogramm von Gabrieli bis Rihm oder der sogenannten Mondscheinsonate bis Hector Berlioz' *Grande Symphonie funèbre et triomphale*. Wenn die Berliner Philharmoniker ein solches Programm, das einer ganzen Bandbreite von unterschiedlich geübten Hörern gerecht werden soll, das sowohl höchst anspruchsvolle wie an Populärerem gewöhnte Ohren öffnen möchte, ausarbeiten, dann geht es um eine kluge ebenso wie originelle Wahl der Komponisten und Kompositionen.



Für ein Festkonzert geht es nicht zuletzt darum, **Berührungsängste** zu bedenken. Welche Berührungsängste gibt es auf Seiten eines Publikums, das sich nicht regelmäßig zum Abonnementkonzert einfindet oder die Digital Concert Hall abonniert hat? Aber welche gibt es auch auf Seiten der Musikliebhaber? Wo gibt es Grenzen? Wie kann man die Hörerinnen fordern, ohne sie vor den Kopf zu stoßen? Wie kaum ein anderes Orchester vermögen es die Berliner Philharmoniker und ihr Chefdirigent Sir Simon Rattle die vom Festkonzertpublikum mehr oder weniger geforderte Bandbreite auf höchstem Niveau zu erfüllen. Berührungsängste gibt es nicht. Missverständnisse sind möglich, können aber auch konzertdramaturgisch genutzt und überbrückt werden, beispielsweise mit Hector Berlioz.



Der Wandel von **Kultur** und Politik hat sich in die Philharmonie und ihr Programm eingeschrieben. Unter den Hörern des Festkonzerts befand sich auch einer, der als junger Politiker in den turbulenten Zeiten um den Mauerbau bereits das Eröffnungskonzert gehört hatte, [Egon Bahr](#), den Klaus Wowereit in seiner Rede besonders begrüßte. Als der Bau der Philharmonie unter der Leitung des Vereins der Freunde der Berliner Philharmonie begonnen wurde, lag der Baugrund am Rande des Tiergartens unweit des Potsdamer Platzes noch in einer geographischen und imaginären Mitte der bereits geteilten Stadt. Als sie eröffnet wurde, teilte die Mauer brutal den Stadtraum. Die Philharmonie als Ort von Musik und Kultur beanspruchte immer auch einen politischen Raum. Spätestens seit 1968 geriet die Philharmonie als Ort und Hort von Kultur auch unter Druck, so demokratisch sie auch gedacht gewesen sein mochte.



Die Philharmonie symbolisiert nicht einfach einen Ort von Gesellschaft, Politik und Kultur, wozu die Formulierung einer „Kathedrale der Kultur“ verleiten könnte. Sie ist zu einem ständigen **Austragungsort** von Musik, Kultur, Politik und Gesellschaft geworden. Dies gilt auch und vielleicht besonders für das „Premium-Segment“, in dem sich unterschiedliche in- und externe Bildungsprogramme von der Orchesterakademie bis zum [Education Programm](#) für Kinder und Jugendliche aus allen Teilen der (Berliner) Gesellschaft abspielen. Der Zugang zur Kultur, die sich in einer fortwährenden Veränderung befindet, wird in der Berliner Philharmonie offen gehalten. Und das ist nicht nur gut, sondern auch für die nächsten Jahrzehnte absolut notwendig so.



Die bedenkenswerte Verschränkung von Musik, 50 Jahre Philharmonie – **Raumklang**, so der Programmtitel, Kultur, Gesellschaft und Politik, ja keinesfalls zuletzt Wirtschaft, macht die Philharmonie zu einem Seismographen für Veränderungen und Verwerfungen. Dem Andrang und der Vielfalt der Festkonzertgäste, aber auch dem Ausbleiben irgendwelcher Proteste vor der Philharmonie, die es in ihrer Geschichte auch gegeben hat, nach zu urteilen, lassen sich derzeit keine gravierenden Verwerfungen, die das Programm der Philharmonie betreffen, ausmachen. Vielmehr ist die musikalische Bandbreite des Konzerts vom Barock über die Moderne bis zum pompösen Militärmarsch auch dem Umstand geschuldet, dass es im Publikum auch Militärmarschmusikliebhaber gibt. Es wird darauf zurück zu kommen sein.



Wolfgang Rihm hatte bereits 1995 ein **Orchesterstück** für den Raum von San Marco in Venedig unter dem Titel **IN-SCHRIFT** komponiert. Damit knüpfte er mehr oder weniger an Giovanni Gabrieli an, der dort selbst von 1584-1612 wirkte. Weil es drei Orgeln im venezianischen Dom, San Marco, gab, komponierte Gabrieli mehrstimmige im Raum verteilte, sogenannte Chöre. Das Arrangement für Blechbläser entstammt genau dieser Aufführungspraxis, die Wolfgang Rihm 1995 auf andere Weise verarbeitete und nun also in der Philharmonie insbesondere durch die Verteilung von 6 Klarinetten im Raum zur Aufführung brachte.



IN-SCHRIFT 2 wiederholt und transformiert einen besonderen Modus von **Schrift**, wie er von Rihm für die Musik formuliert wurde:

Alle Räumlichkeit sollte in die Musik eingeschrieben sein...

Anders gesagt: Die Musik bezieht sich nicht einfach auf eine Schrift, die ihr wie beispielsweise bei der [Glagolitischen Messe](#) von Léoš Janáček, vorausgeht. Vielmehr schreibt sich die Räumlichkeit in die Musik ein. Musik und Raum werden nicht voneinander abgegrenzt, sondern in den Produktionsprozess von Musik im Raum einbezogen. Die besondere Akustik der Philharmonie, in der sich wohl fast von allen Plätzen mit dem Orchester auf der zentralen Plattform spielen lässt, erlaubt dementsprechend ein anderes Kompositionsverfahren, das Töne und Cluster durch den Raum schickt, sich in ihm einschreibt.



In Rihms IN-SCHRIFT 2 gehen die Arrangements von Holz- und Blechblasinstrumenten auf der **Orchesterplattform** aus, werden von den im Raum locker verteilten Bläsern und Streichern aufgenommen, verschoben und sozusagen wieder vorne unten eingespeist. Die 9 Violoncelli und 6 Kontrabässe neben der zentralen Bläsergruppe werden sehr hart angestrichen, ohne dass sie eine Melodie hervorbrächten. Auch Klavier und Schlagzeug sind im Raum so verteilt, dass sie das im Zentrum platzierte Bläserensemble nicht etwa begleiten, sondern darauf reagieren. Durch die im Raum verteilten 6 Klarinetten und eine Bassklarinette, kann sich der Hörer nicht der Erinnerung an Richard Wagners Klarinette im 3. Akt des *Tristan* erwehren. Der Klarinette ist, selbst wenn sie nicht eigentlich eine Melodie hervorbringt, immer ein fragend rufendes Tonspektrum zu Eigen. Andererseits, und auch das wohl ein schöner Gedanke für das Programm, ist der Klarinette etwas Weinerlich, Trauerndes und auch Militärisches wie bei Hector Berlioz' *Grande Symphonie* fast typisch.



Mit Vaughan Williams' *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* trat der **Klang** im Raum nun auf eine ganz andere, man könnte sagen, flächigere Weise in Erscheinung und an das Ohr. Der britische Komponist Vaughan Williams führte seine *Fantasia*, die zu einem seiner größten Erfolge wurde, 1910 in der Kathedrale(!) von Gloucester auf. Einerseits ist die Besetzung des Stückes mit einem Streichquartett und 2 Streichorchestern schlechthin eine besetzungstechnische Materialschlacht. Es bedarf eben zweier vollbesetzter Streichorchester, um das Stück überhaupt aufführen zu können. Die Berliner Philharmoniker hatten es Anfang April 2005 unter Sir Simon Rattle mit den Wiener Philharmonikern aufgeführt. Nahezu die gesamte Orchesterplattform war unter anderem mit 10 Contrabässen ausgefüllt.



Die *Fantasia* erfordert einerseits höchste solistische Qualitäten nicht zuletzt im **Streichquartett** mit Andreas Buschatz, Violine I, Christian Stadelmann, Violine II, Máté Szücs, Viola, und Ludwig Quandt, Violoncello, andererseits wird Disziplin in dem doppelt besetzten Streichorchester gefordert. Die Berliner Philharmoniker spielten zusätzlich mit Gästen und der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker. Der Klang und das Thema breiten sich bei Vaughan Williams im Orchester und damit im Raum aus. Das Publikum war zur Pause begeistert. Vaughan Williams hat sehr intensiv für die Anglikanische Kirche komponiert und in den 40er und 50er Jahren Filmmusiken geschrieben.



Foto: Monika Rittershaus

Den zweiten Teil eröffnete Mitsuko Uchida mit dem 1. Satz aus der sogenannten **Mondscheinsonate**, *Klaviersonate Nr. 14 cis-Moll*, von Ludwig van Beethoven. Nun ist die Mondscheinsonate ja so populär, dass man fast ein wenig erschrickt, sie ausgerechnet im Programm einer so großen Pianistin wie Mitsuko Uchida zu finden. Doch das hatte hier mehr als nur in der Popularität seine Berechtigung. Denn erstens spielt sie die Klaviersonate so konzentriert und pointiert, dass dem Hörer wohl Schauer über den Rücken laufen mögen. Und zweitens war der erste Satz so gewählt, dass daran ohne Pause und Beifall gleich *...quasi una fantasia ...* von György Kurtág anschloss.



Foto: Monika Rittershaus

Vorgeschlagen wurde mit der Verknüpfung der beiden Kompositionen auch, wie Beethoven in der *Klaviersonate Nr. 14 cis-Moll op. 27 Nr. 2* mit dem Zusatz »Sonata quasi una fantasia« den Hörer zum konzentrierten **Hinhören** auf bei Uchida sehr leise Töne einlädt und was das auslöst. Gerade dadurch das Mitsuko Uchida mit ihrem Spiel quasi an die delikaten Grenzen des Hinhörens heranführt, fordert sie Konzentration und Sensibilität ganz im Sinne des Zusatzes „Si deve suonare questo pezzo delicatissimamente“ (Man muss dieses ganze Stück sehr zart und ohne Dämpfer spielen) heraus. Es ist nicht nur „sehr zart“, wie Mitsuko Uchida spielte, sondern der höchste Anspruch an ein zartes Spiel. György Kurtág reagierte 1987/1988 mit „... quasi una fantasia ...“ als sein ebenfalls 27. Werk auf Beethovens Sonate.



Foto: Monika Rittershaus

Bei Kurtág nun gibt er sehr harte Anschläge am Klavier von Mitsuko Uchida und mächtige Explosionen in Pauken und Bläsern. Andererseits fordern die leisen **Töne** in den Instrumentengruppen, die im Raum so verteilt werden, dass die Musik die Hörer umfassen soll, genaues anhören. Gerade in Korrespondenz mit dem ersten Satz der Sonate, die mit ihrer Umschreibung in Mondscheinsonate durch den Kritiker der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, Ludwig Rellstab, erst nachträglich und mit wohl gut zwanzigjähriger Verspätung ins Register der Romantik eingetragen wird, ergibt sich bei Kurtág ein vielfältig durchdachter Bezug zum Hören von Musik. Und ganz nebenbei wird die populäre, romantische Verbrämung von Mitsuko Uchida hinweggespielt. Ein großer Moment in einem Festkonzert!



Foto: Monika Rittershaus

Für die *Grande Symphonie funébre et triomphale op. 15* wird wiederum allein von der Besetzung aufgeföhren, was den Berliner Philharmonikern zusammen mit den Stipendiaten der Orchester-Akademie und Gästen aufzuföhren möglich ist. Das Stück erklingt zum ersten Mal. Eine **Materialschlacht** und musikalisches Großaufgebot á la Grande Nation. Gespart wird nicht. Es gilt die Gefallenen der Julirevolution von 1830 zu ehren und das siegreiche Bürgertum zu feiern. Das Bürgertum feiert Berlioz mit einem großen Militärorchester, das am 28. Juli 1840 zur Zehnjahresfeier vom Louvre zum Place de la Bastille prozessiert. Eine Prozession des Bürgertums, das sich anschickt, in einem radikalen Umbau der französischen Hauptstadt das Gesetz der Ökonomie und der Moderne zu verwirklichen.



Foto: Monika Rittershaus

Die Trauer ist nur mehr eine erinnerte, die sich schon längst, in einen auch leicht ungeordneten, ja fast ein wenig chaotisch entfesselten **Triumph** verkehrt hat. Die Oraison funébre, die Trauerrede des zweiten Satzes, wird nicht unbedingt geistreich von einer Solo-Posaune (Olaf Ott) vorgetragen. Sie klingt ein wenig skurril. Ist das noch ernst gemeint oder schon kritisch? Wie modern war Hector Berlioz, der den Aufstieg des Pariser Bürgertums und des Industriezeitalters nicht zuletzt mit pompösen Opern orchestrieren wird? Sir Simon Rattle scheint da auch Hinweise zu geben. Ganz so bruchlos grandios sieht er Berlioz nicht. Und zu früheren Zeiten war man bei den Berliner Philharmonikern dem Stück gegenüber wohl eher skeptisch. Im dritten Satz wird das Material samt beeindruckend großen, verschiedenen Schellenbäumen ausgereizt.



Foto: Monika Rittershaus

Wer oder was triumphiert am Schluss der *Grande Symphonie*? Mein feinsinniger und musikalisch versierter Freund Klaus, der zwischen Paris und Berlin mehr oder weniger pendelt, meint, sie hätte ein wenig mehr Linie haben dürfen. So sei es am Schluss doch ein wenig sehr **Krawall** gewesen, wie es auch der Berichtstatter empfunden hat. Das kann sehr gut und zu Recht beabsichtigt gewesen sein. Ist schließlich gegenüber all den leisen Tönen des Festkonzerts auch eine Hörerfahrung. Und wenn der Krawall bedacht war, dann gibt er einen subtilen Hinweis auf die Kehrseite des Bürgertums und des Industriezeitalters. Es wäre eine Möglichkeit, Berlioz zu interpretieren. Dementgegen allerdings sprangen einzelne Festkonzertbesucher wie bei einer Militärmusikshow der Nationen nach dem letzten Ton von ihren Sitzen auf und applaudierten frenetisch.

Torsten Flüh

Bewertung: 5.0 von 1 Benutzern

- Currently 5.0/5 Stars.
- 1
- 2

- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)

Tags : [Philharmonie](#) . [Berliner Philharmoniker](#) . [Festkonzert](#) . [Raumklang](#) . [Wolfgang Rihm](#) . [IN-SCHRIFT](#) . [Giovanni Gabrieli](#) . [Hans Scharoun](#) . [Kathedralen der Kultur](#) . [Wim Wenders](#) . [Berliner Philharmonie](#) . [Treppen](#) . [Konzertsaal](#) . [Hector Berlioz](#) . [Grande Symphonie](#) . [Mitsuko Uchida](#) . [Mondscheinsonate](#) . [Vaughan Williams](#) . [Hinhören](#) . [György Kurtág](#) . [quasi una fantasia](#) . [Triumph](#) . [Bürgertum](#) . [Gesellschaft](#) . [Kultur](#) . [Krawall](#) . [Richard von Weizsäcker](#) . [Klaus Wowereit](#) . [Eliette von Karajan](#) . [Norbert Lammert](#) . [Angela Merkel](#)