

6. Quartett

»[I]ch will [...] nichts gegen die großen, für Orchester geschriebenen Werke sagen, aber ich zweifle nicht daran, daß das Streichquartett, in dem jeder die volle Verantwortung für seine Stimme hat, eine subtilere und höher entwickelte Form der musikalischen Kommunikation ist.«¹

Yehudi Menuhins besondere Wertschätzung der Kommunikationsmöglichkeiten im Streichquartett (im Vergleich mit denjenigen im großen Orchester) gründet sich auf die ausgewogene Zuordnung einer jeden einzelnen Stimme zu jeder anderen einzelnen Stimme. Streben nach Individualisierung und Integrationstendenz halten sich die Waage. Dabei ist der Zusammenhalt der Vierergruppe weniger gefährdet als das Band, welches das Trio zur Gruppe vereint; im Quartett stabilisiert sich der Verbund.

Wie tun sie das? Noch einmal neu stellt sich die Frage nach der Sitzordnung, nach der Platzierung jedes Einzelnen. Wie kommen Zuordnung des Einzelnen zu den anderen und Balance der Gruppe insgesamt am besten zur Geltung?

Ensembles lösen diese Frage auf unterschiedliche Weise. Die bevorzugten Varianten: Das Violoncello außen, auf der rechten Seite, gegenüber der ersten Violine² – oder die Viola außen, auf der rechten Seite, daneben das Cello.³ Auch durchaus eine Möglichkeit: Der Cellist sitzt als zweiter Spieler von links, neben der ersten Violine; der Bratschist folgt, mit der zweiten Violine schließt sich der Halbkreis.⁴

Zu welcher Ordnung sich ein Ensemble auch entschließt: Die vier Spieler teilen sich den gemeinsamen Raum, in dem sie in je eigener Verantwortung aufeinander angewiesen sind.

1 | Y. Menuhin: Ich bin fasziniert von allem Menschlichen, S. 110f.

2 | Quatuor Ebène: Ludwig van Beethoven String quartet Nr. 15 a-minor Op. 132. <https://www.youtube.com/watch?v=yB556rR00AE> vom 20.09.2017.

3 | Beethoven String Quartet Op.59 No.1 »Razumovsky«. <https://www.youtube.com/watch?v=oXLKu-HgInM> vom 20.09.2017.

4 | Haydn string quartet in g minor, Op.74, No. 3 »Rider« by Abel quartet. <https://www.youtube.com/watch?v=F8rdK0XpJoA> vom 20.09.2017.

6.1 LUDWIG VAN BEETHOVEN: *STREICHQUARTETT NR. 10* **ES-DUR OP. 74 (»HARFENQUARTETT«), 1. SATZ,** **EINLEITUNG POCO ADAGIO (1809)**

Aufeinander-angewiesen-Sein in Freiheit

I

Betrachten wir nur die ersten zwei Takte: Jeder Einzelne spielt eine eigene Melodie (vgl. Abb. 66).

Abbildung 66: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Einleitung Poco Adagio, Takte 1-2

Poco Adagio ♩ = 60

Violine I
 Violine II
 Viola
 Violoncello

sotto voce

Die erste Violine geht vom Grundton über die Terz zur Septime; die zweite Violine von der Terz in den Grundton (mit Tonrepetition – ein Ausklingen); die Viola von der Quinte zur Terz; das Violoncello vom Grundton über die Septime zur Quinte. Es ergibt sich daraus ein harmonischer Vorgang (vgl. Abb. 67a, 67b, 67c, 67d). Wer diese Stelle lediglich harmonisch betrachtet, spielt im Kopf Klavier. Hier kommen vier verschiedene melodische Wendungen zusammen.⁵

Abbildung 67a: Stimme Violine I

Violine I

sotto voce

5 | Das Quartetto Energie Nove sitzt in Form eines vierblättrigen Kleeblatts: Beethoven – String Quartet Op. 74 The Harp – Quartetto Energie Nove. Hans Liviabella & Barbara Ciannanea – violins, Ivan Vukcevic – viola, Felix Vogelsang – cello. <https://www.youtube.com/watch?v=nP32f9IdPJ4> vom 08.04.2017.

Abbildung 67b: Stimme Violine II



Abbildung 67c: Stimme Viola



Abbildung 67d: Stimme Violoncello



Diese vier Wendungen sind hörend zu spielen: zu singen. Man hört dann nicht länger Melodie und Begleitung und auch keine vierstimmigen Akkorde mehr. Hier von den Einzelnen auszugehen, heißt: anfangen zu singen. Und beim Singen der vier einzelnen Wendungen dringt das Ohr in diesen gemeinsamen Gesang der vier Spieler ein. Grundakkord und Septakkord tauchen nicht nur als harmonische Gefüge auf, sondern sie formieren sich auch als Ergebnisse von vier Melodiebildungen.

In den nächsten beiden Takten werden wieder vier einzelne Stimmen geführt. Entscheidend ist die Wendung der zweiten Violine zum e^1 hin; damit erscheint neben Grundakkord und Septakkord der verminderte Akkord – aber wiederum als Ergebnis von eigenständiger Melodiebildung (vgl. Abb. 68).

Abbildung 68: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Einleitung Poco Adagio, Takte 3-4



Die Espressivo-Phrase (Takt 12 mit drei Achteln Auftakt – Takt 13) bringt wieder unterschiedliche Melodien ins Spiel (vgl. Abb. 69).

Abbildung 69: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Einleitung Poco Adagio, Takte 12-13

Diese werden wenig später (Takte 15-17) weitergegeben: Die Violoncello-Phrase tritt in der zweiten Violine, die Viola-Phrase (Tonrepetition) in der ersten Violine als Liegeklang, die Wendung der zweiten Violine im Violoncello, die Wendung der ersten Violine in der Viola auf (vgl. Abb. 70).

Abbildung 70: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Einleitung Poco Adagio, Takte 15-17

Wiederholung also mit Stimmentausch. Eine bloße harmonische Analyse geht vorbei am Tun der vier Einzelnen.

Auch das Motiv des Beginns taucht in den verschiedenen Stimmen auf: In der Viola (Takt 14), in der Violine (Takt 18), im Violoncello dann mehrmals hintereinander (ab Takt 21) bis zum Eintritt des Allegro-Abschnitts. Bis auf die Einschübe der Forte-Akkorde, sogar mit Doppel- und Dreifachgriffen (Takte 13, 17), ist jeder einzeln – aber einzeln im Verbund.

Die Einsätze der Spieler beim Übergang zum Allegro sind jeweils sehr prekär, weil die Intonation eines jeden den Zusammenklang unmittelbar prägt und verändert. Hier muss man ganz sensibel und ohne Zögern zueinander finden (vgl. Abb. 71).

Abbildung 71: Ludwig van Beethoven: *Streichquartett Nr. 10* Es-Dur op. 74, 1. Satz, Einleitung Poco Adagio, Takte 21-24

The image shows a musical score for four string instruments: Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score covers measures 21 to 24. The Violoncello part begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The other instruments also have crescendo markings in the later measures. The score is written in a standard musical notation with staves and notes.

Dies alles geschieht so frei und zwanglos. Obwohl doch ein jeder auf die anderen Mitspieler angewiesen ist. Der Zusammenklang trägt diese freimütige, freizügige Abhängigkeit.

II

Judith Butler, die für eine Auflösung des Dualismus von Abhängigkeit und Freiheit plädiert, spricht von einer bestimmten Art von »Abhängigkeit« als »Fähigkeit zum Handeln«⁶: »Wenn das Handeln als eigenständig definiert und damit ein fundamentaler Unterschied zur Abhängigkeit impliziert wird, basiert unser Selbstverständnis als Handelnde auf einer Verleugnung jener lebendigen und interdependenten Beziehungen, von denen unser Leben abhängt.«⁷ Zwischen »Handeln und Interdependenz« wird einseitige Orientierung überwunden. Eigenständigkeit einseitig definiert löst sich vom Beziehungsnetz ab, das durch Vertrauen Bestand hat und dem Vertrauen Bestand gibt.

In diesem »Poco Adagio« lassen sich Einzelne frei in Abhängigkeiten fallen, in deren Spielräumen sie dann handeln. »Nur im Kontext einer lebendigen Welt entwickelt sich der Mensch als handelndes Wesen, dessen Abhängigkeit von anderen und von lebenden Prozessen überhaupt erst die Fähigkeit zum Handeln entstehen lässt.«⁸ Genau das geschieht hier – auch und gerade auf unbegriffliche Weise.

6 | J. Butler: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, S. 62.

7 | Ebd., S. 63; das folgende Zitat ebd.

8 | Ebd., S. 62.

6.2 HELMUT LACHENMANN: *GRAN TORSO*. MUSIK FÜR STREICHQUARTETT (1971/72; REV. 1978)

In-Erscheinung-Treten im Freien

I

»Composing in the Tonus Virgineus«⁹, Komponieren im jungfräulichen Ton: Das meint ein Komponieren in der Morgenfrühe, wenn alles noch frisch und neu ist. Bedeutet: Nichts so (an-)nehmen, als wäre es so: »New virginity« means, in his [Lachenmann's] case, a rejection of anything adopted without reflection.«¹⁰

»*Gran Torso*, 1971/72 komponiert und 1978 revidiert, gehört mit *Air*, *Kontrakadenz*, *Pression* und *Klangschatten* zu einer Werkreihe, deren Materialbegriff sich von der Konvention zu lösen versucht, indem er statt vom Klang von den mechanischen und energetischen Bedingungen bei der Klang-Erzeugung ausgeht.«¹¹

Lachenmann geht hier im Werkkommentar zu *Gran Torso* auf die »musique concrète instrumentale« ein, bei der die Art der Hervorbringung der Klänge ins Zentrum des Komponierens, Ausführens und Hörens gestellt wird. Werke wie diese haben also die übliche und gewohnte Klanglandschaft verlassen. Er nutzt zur Notation dieses Streichquartetts neben den gewohnten Schlüsseln einen »Stegschlüssel«, einen »Saitenschlüssel« und eine Art der »schematischen Darstellung der flachen Oberseite des Stegs« für das Violoncello.¹²

Die Ausführenden können ihre Instrumente neu entdecken: Sie haben die Möglichkeit zu einer »jungfräulichen« Entdeckung all dessen, was an klanglichen und geräuschhaften Momenten verborgen war, jetzt aber erscheinen darf. Sie kommen mit den Aktionen und Aktionsresultaten neu in Berührung, die immer schon, auch etwa beim Spiel einer Bach-Partita, ihr Dasein behaupteten, allerdings eher verborgen. Sie werden ermutigt, all das im eigenen Spiel zu entdecken, was üblicher- und traditionellerweise eher nicht erscheinen durfte, können ganz hineingehen in eine Klang- und Geräuschlandschaft, die bis dato übersehen, überhört, überspielt oder gar unterdrückt, ausgesperrt wurde. Das ist zunächst das Angebot dieser Musik. Es ist nicht Lachenmanns Ziel, das Klang- und Geräuschrepertoire einer Violine, einer Viola oder eines Cellos aufzulisten; vielmehr geht es um

9 | P. Becker: Helmut Lachenmann. String Quartets, S. 1.

10 | Ebd.

11 | H. Lachenmann: *Gran Torso*, S. 386.

12 | Lachenmann, *Gran Torso*, Partitur, Erläuterungen zu Notation und Aufführungspraxis, S. 1.

das »In-Erscheinung-Treten«¹³ eines verschütteten, unbeachtet gebliebenen Reichtums. Die Ausführungsanweisungen sprechen gleich an, animieren Leser und Spieler – etwa diese zu Bogendruck und Streichaktionen:

»Bei Streichaktionen auf anderen Stellen des Instruments orientiert sich der Bogendruck am vorgeschriebenen Resultat, wie es an den entsprechenden Stellen in der Partitur beschrieben ist. Wichtig: die Vorschrift ›tonlos‹ bzw. ›sphärisch‹ in Verbindung mit der Bezeichnung ›espressivo‹ meint höchste Intensität, also durchaus intensiven Bogendruck. Dieser darf jedoch niemals zur Zerstörung der vorgesehenen Wirkung, also zu verzerrenden Brumm- oder Kreischtönen führen. Wegen der langen Streichpartien auf dem Saitenhalter im Violoncello ab Takt 97 und in der Viola ab Takt 104 sollten diese beiden Instrumente Saitenhalter aus Holz haben, die eine deutliche, im Fall der Viola quasi solistische Gestaltung des tonlos-espressivo-Geräusches ermöglichen. Eine unmerkliche Modifikation durch die eventuell mitschwingende Eigenfrequenz des Instrumentenkörpers kann unter Umständen nützlich sein und ist im Hinblick auf das erstrebte ›sphärische‹ Klangresultat zulässig.«¹⁴

»Pizzicato fluido wird ebenfalls mit der linken Hand ausgeführt. Zuvor bzw. unmittelbar nach dem Anzupfen der Saite wird mit der rechten Hand die Spannschraube – in einigen Fällen auch die Bogenstange – quasi wie ein Gleitstahl bei der Gitarre auf die Saite aufgesetzt und verschoben. Durch solche Teilung der Saite ergibt sich eine neue, approximativ angedeutete Tonhöhe und durch die anschließende Verlagerung resultiert ein glissando.«

II

Beim Spielen sind die Musiker über große Strecken hinweg auf ihre einzelnen Aktionen konzentriert. Eine Art der Kommunikation wie ganz am Schluss, wenn sie in wechselnden Konstellationen gleichzeitige Impulse ausführen, gibt es sonst kaum. Vier Einzelne sind unterwegs, das vorgegebene Metrum hält sie zusammen.

Dabei ist kein körperlicher Puls zu spüren. Das Metrum bleibt äußerlich, denn es erfüllt rein organisatorische Zwecke, dient der Koordination. Der Aktionsnotation, die auf subtile und minutiöse Weise festhält, wie die Aktionen verlaufen, widerspricht ein metrisches Raster. Der Spieler durchlebt große Teile des Stücks in diesem Zeitraster, dessen Genauigkeit die Aufmerksamkeit für die Klangaktionen beeinträchtigt. Auf der anderen Seite: Der Anspruch dieses Rasters ist Synchronisierung, nicht Zusammenspiel. Aus diesem Widerspruch zwischen der frei sich entfaltenden, Verschüttetes

13 | J. Butler: Anmerkungen, S. 37f.

14 | H. Lachenmann: *Gran Torso*, Partitur, Erläuterungen, S. 3; das folgende Zitat ebd., S. 4.

zutage fördernden Aktion und dem Raster heraus wirkt die Notation wie eine vorwegnehmende Transkription eines möglichen Aufführungsergebnisses in traditioneller Notation, eine Transkription, die nun genau nachzuspielen ist. Würde es für die Musik wirklich etwas ausmachen, wenn die Musiker sich gleichsam unkoordiniert ihren Aktionen zuwenden und die Klänge einander in Koinzidenz begegnen würden? Freies »In-Erscheinung-Treten« »jungfräulicher« Klänge – aber nur unter bestimmten Konditionen?

Im »Paradies« ist das Raster aufgesprengt: Etwa nach dem ersten Drittel des Quartetts (ca. S. 7ff.) wird ein Raum betreten, den Lachenmann – auch in Bezug auf andere Kompositionen – als »Paradies« beschreibt.¹⁵ Genau hier, da sich die Befreiung ereignet, werden Aktionen mit der Anweisung »gelegentlich« versehen: »unhörbar weiter ›schreiben‹, gelegentlich hörbar werden« – so heißt es in der Partitur zu den Aktionen der Violinen.¹⁶ Die Anweisung »gelegentlich« ist eine ganz präzise, zugleich befreiende Anweisung für einen Spieler. Hier löst sie den Widerspruch zwischen dem »In-Erscheinung-Treten« der Klänge und Geräusche und dem metrischen Raster mit Bedingungen für das Erscheinen. Hier, im »Paradies«, werden Widerstand gegen Normierungen und ganz neues Selbstbewusstsein konkret spürbar.

Etwa zu Beginn der Spur der Solo-Bratsche wird das »Paradies« betreten. Die Viola prägt eine ganz eigene Linie aus, flautando und pianissimo, während die Violinen leise »Schreib«-Bewegungen vollziehen – »auf Saitenoberfläche zw. Steg u. Griff-Finger«.¹⁷ Das Cello schweigt. Später tritt das Cello hinzu, mit einer Bewegung arco flautando »auf Saitenhalter (weit unten) ppp (sphärisches Geräusch, Bogendruck knapp unterhalb realer Tongebung)«.¹⁸ Ein Stehenbleiben: Hier können sich alle verlieren (vgl. Abb. 72).

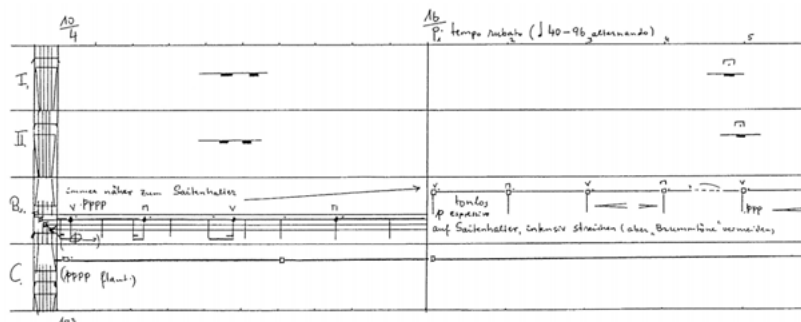
15 | Vgl. H. Lachenmann: *Paradiese auf Zeit*.

16 | H. Lachenmann: *Gran Torso*, Partitur, S. 9.

17 | Ebd., S. 7; »flaut. ›schreiben‹«, ebd.

18 | Ebd., S. 9.

Abbildung 72: Helmut Lachenmann: *Gran Torso*. Musik für Streichquartett, S. 10, Zeile 2



Lachenmann »Gran Torso«, KM 2233, © 1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln
1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Abdruck mit freundlicher
Genehmigung

»Mir liegt an dieser Stelle vor allem an der Deutlichkeit der Abstufung von ›Stille‹ und ›Leere‹. Der Stillstand ist kein ›morendo‹, sondern bedeutet einen weiteren qualitativen Sprung. Er ist mehr als die gefärbte Stille zuvor: Er ist Leere. Hier sind wir endlich im Zentrum einer unberührten Wüste. Die emotionale Wirkung [...] habe ich nicht inszeniert, sondern die ist ›gelingen‹ bei der Absicht, ganz mechanisch, quasi wie mit einem Regler in der Hand, die Musik ›auf Null zu bringen‹, als isolierte Idee gewiß nicht originell, aber hier praktiziert gleichsam im heiteren Spiel: Es ist eine glückliche Musik. Und nach außen, auf der Rückseite solcher Radikalität, reagiert sie auf die Umgebung. Heiter, wie sie sich versteht, macht sie Ernst. Aber wenn schon nicht die Musik – das Stück geht weiter, endlich Nicht-Musik geworden. Fast möchte ich denken, bis dahin war die Komposition nur ein einziger Exorzismus, um endlich befreite Musik schreiben zu können, und jetzt erst konnte ich – subjektiv gesehen – machen, ›was ich wollte‹.«¹⁹

Hier, im Gespräch mit Heinz-Klaus Metzger, der die Stelle als »Antiklimax«, als »Negation eines Höhepunkts«, als »Zustand fast wie Tod« oder »Koma« missversteht,²⁰ nimmt Lachenmann konkret Bezug auf diesen Augenblick der Befreiung in *Gran Torso*. Dieser Augenblick hat nichts zu tun mit Erstarrung oder Tod, im Gegenteil: Der Raum wird weit und groß, die Ausführenden könnten noch weiter auseinander sitzen. Auch Bedingungen für ein In-Erscheinung-Treten der Klänge, wie sie das metrische Raster noch stellte, haben sich hier verflüchtigt. Wenn die Bratsche ihr Lied singt, sind alle völlig frei, befinden sich alle in einer offenen Situation, von der eine große Ruhe ausgeht.

19 | H. Lachenmann: Fragen – Antworten, S. 199.

20 | Ebd., S. 198.

In diesem Augenblick sind alle an einem Ort, an dem nichts mehr passiert, an dem nur noch der Ort zählt.

III

Im Gespräch mit Peter Szendy kommt Lachenmann erneut auf solche Situationen zu sprechen:

»Situationen, die nicht mehr von mir selbst strukturiert sind, sondern deren Struktur, so wie sie sich ergibt, in einem bestimmten Moment aus der Intensität der Situation heraus entsteht und nun Teil der Komposition bildet. Das sind meist Haltepunkte, Fermaten oder mehr oder weniger komplexe Ostinati: Sie lenken die Aufmerksamkeit auf verborgene oder vernachlässigte Einzelheiten, die normalerweise als bloße Randerscheinungen an der Peripherie des musikalischen Prozesses blieben und von der Wahrnehmung übergangen würden. Wenn jedoch solche Situationen in meinen Werken eintreten, dann als Resultate einer bewußten Hör-Sensibilisierung, wobei sie entgegen ihres statischen Anscheins eine komplexe Wahrnehmungs-Aktivität auslösen. Möglicherweise beziehen sich solche Momente insgeheim auf die Erfahrung Cage, aber anders als bei ihm sind sie in meiner Musik vorläufige Paradiese, »Paradiese auf Zeit«, zu denen ich finde, und die ich wieder verlasse.«²¹

Angesprochen werden Befreiungen des Hörens und der Hörer (»Hör-Sensibilisierung«), angesprochen wird daneben eine Befreiung des Komponisten. Wenn die »Intensität der Situation« komplexe Hörerfahrungen ermöglicht, so sind aber die Ausführenden in entscheidender Weise beteiligt. Sie setzen diese Situation frei, sie selbst erfahren auch und zuerst Befreiung als Möglichkeit von Koinzidenz der Klänge.

Der Formulierung »Paradiese auf Zeit« wäre entgegenzuhalten: Ein »vorläufiges« Paradies, ein »Paradies auf Zeit«, ist kein Paradies. Nach der »Hinausweisung« der Musik auf »Strukturen, Zusammenhänge, das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst«²² gibt es kein Zurück mehr. Aufenthalt im »Paradies« verändert, löst das Versprechen auf Wandel wirklich ein. Befreiung kann nicht rückgängig gemacht oder vergessen werden.

21 | H. Lachenmann: Paradiese auf Zeit, S. 209.

22 | H. Lachenmann: Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, S. 62.