

## 5. Trio

---

Beim Zu-dritt-Sein dominiert nicht mehr, wie beim Duo, das Getrennt-Sein; die Gemeinsamkeit beginnt. Drei müssen sich einen Raum teilen. Für eine Erzählung braucht es drei, wissen Theatermacher.

Ein Dritter kommt hinzu – und schon ist der Verbund der zwei gestört, es kann etwas passieren. Während die Trennung das große Thema des Duos ist, thematisiert das Trio die Instabilität. Das Trio ist ein gefährdeter Körper. Kollisionen, Reibungen, aber auch Ausgleich und Schutz vor Gefährdung werden im Trio aktuell.

Die drei sind radikal aufeinander angewiesen.

### 5.1 FRANZ SCHUBERT: *TRIO IN Es D 929 OP. 100, 2. SATZ (ANDANTE CON MOTO) (1827)*

#### Unterschiedliche Schicksale – gemeinsam

Ein Melodieton im Violoncello, noch einer – jeder Ton muss sehen, wie er weiterkommt. Der zähe Fortlauf dieses Themas, das auf das schwedische Volkslied »Se solen sjunker« (»Sieh die Sonne sinken«) zurückgehen soll<sup>1</sup>, findet einen Widerhall in den Tonrepetitionen des begleitenden Klaviers, die nicht unbedingt staccato, wie notiert, sondern auch non legato gespielt werden.<sup>2</sup> Der Vortrag des Liedes im Violoncello verläuft hier zu Beginn mit Klavierbegleitung (Takte 1-20). Ein Duo übt sich in Einigkeit. Das auftaktige Motiv des Octavsprungs abwärts (Takte 15-16) bremst den Fortgang; wie eine Fermate wirkt hier der Wechsel des Motivs vom Cello zum Klavier, zurück zum Cello, erneut zurück zum Klavier. Die Achtelnote ist auftaktig und dennoch mit einem Akzent versehen. Beide atmen hier: Ein- und Ausatmen, Ein- und Ausatmen (vgl. Abb. 6o).

---

1 | A. Feil: Kammermusik, S. 256.

2 | Schubert Moscow Trio Piano Piano Trio op 100 ii andante con moto Московское Трио. <https://www.youtube.com/watch?v=8oodHh0JYSQ> vom 07.04.2017.

Abbildung 60: Franz Schubert: Trio in Es D 929 op. 100, 2. Satz (c-moll), Takte 1-20

**Andante con moto**

Nach dem Auftritt des Duos wechselt die Begleitung in die beiden Streicher, die sich nun zum Duo verbinden. In der Praxis zeigt sich: Begleiten ist keine untergeordnete Tätigkeit. Vielmehr tragen die Streicher jetzt das Lied mit Repetitionsketten, die Ton für Ton erscheinen und in denen jeder Einzelklang zum Leben kommen muss. Die beiden Streicher zitieren also den Klavierklang vom Beginn des Satzes; aber dieser wird unter ihren Händen etwas völlig anderes, wird das Spiegelbild vom Anfang. Auch die schwedische Melodie ist jetzt, vom Klavier im Oktavunisono vorgetragen, ganz anders geworden. So wie vorher auf dem Violoncello ist die Melodie auf dem Klavier nie zu spielen. Das Klavier tritt kühl auf, die Begleitung sehr intensiv und eindringlich. Die Streicher sind hier zu zweit. Einer, das Klavier, ist allein.

Mit dem Beginn des zweiten Themas (Takt 41ff.) gehen Violine und Klavier eine enge Verbindung ein. Die Violine und der Bass im Klavier sind komplementär aufeinander bezogen, jetzt sind diese beiden zusammen. Das Cello ist

frei, es könnte auch nicht spielen. Aber es verstärkt die Akzente zusammen mit der Violine, Akzente, welche auftaktig sind (als Achtel), aber auch auf voller Zählzeit gespielt werden. Das Cello ist hier nicht so eng mit der Violine verbunden wie bei der Begleitung der schwedischen Melodie zuvor, es steht zwischen Violine und Klavier, fügt sich hier ein – Akzente verstärkend, kommentierend, Farben gebend.

Wenig später (Takt 52ff.) gesellt sich das Cello ausdrücklich der Violine und dem Klavier zu, sie sind jetzt zu dritt. Dieses Spiel ändert sich bald wieder, Violine und Cello gehen in eine komplementäre Bewegung, während das Klavier begleitet (Takt 57ff.). Ab hier gibt es unterschiedlichste Konstellationen auf engstem Raum: Duo Violine und Klavier (Bass) komplementär, Cello Triolenbewegung (Takt 68ff.); kurze Begegnung Cello und Klavier (Bass) (Takt 77); Cello und Violine im Unisono – komplementär zum Klavier (Takt 78-80).

Die nun folgende Pause und der Pianissimo-Übergang zum neuen Ansatz (Takte 81-84), ein Übergang, in dem jede Stimme eine andere Rolle übernimmt (Harfenarpeggios im Klavier, absteigende Tonleiter im Cello, Liegeklang in der Violine), sind Atemzäsuren vor der großen Steigerung. Zum ersten Mal übernimmt das Klavier beide Aufgaben, den Vortrag des Liedes und dessen Begleitung, während die Streicher zusammen einen Kontrapunkt spielen (Takt 86ff.), der hier zum ersten Mal erscheint.

Die drei betreten jetzt einen Raum, in dem jeder befreit eigene Wege geht, das Klavier sogar zwei Wege auf einmal. Zunächst (Takt 106) stimmen Violine und Violoncello gemeinsam das Lied an, während das Klavier mit einem atmosphärischen Klangfeld grundiert:

»[D]ie beiden Streichinstrumente sind parallel geführt, und das Klavier begleitet in tremolierenden Akkorden. Die sentimentale Melodie des schwedischen Volksliedes wirkt in solch nervöser Sphäre wie Sprechgesang. Als ob sie sich nimmer halten ließe, setzt sie sich in scharf skandierten Quartolen fort. Das Klavier kontrapunktiert mit gehackten Triolen, welche aus dem Tremolo entwickelt sind. Die Diffusion steigert sich zu einem Äußersten, wenn alle Instrumente eigene Zeitverläufe spielen und selbst der Klavierpart noch geteilt wird: die Oberstimme enthält die Quartolenmelodie, die Unterstimme die Triolenbegleitung. Die Geige fügt dem noch einen Dialog von roh staccatierten Zwei-klängen, ebenfalls in Triolenbewegung, zu, und das Cello setzt aufgeregte Tremolo-Figuren dagegen. In dermaßen wirrer Polyphonie der Zeit ist das Lied gänzlich zersetzt.«<sup>3</sup>

Dieter Schnebel hat in zwei »Versuchen über Schubert« – »Auf der Suche nach der befreiten Zeit« und »Klangräume – Zeitklänge« – Kompositionen Schuberts auf deren besondere Art der Strukturierung unterschiedlicher Zeitverläufe hin untersucht. In diesem Zusammenhang spricht er auch Stillstand von

3 | D. Schnebel: Auf der Suche nach der befreiten Zeit, S. 78.

Zeit an, Zonen, in denen Zeit gleichsam suspendiert wird: »Zeitstrukturen der Art, wie sie in der letzten Klaviersonate beinahe dominieren, verdünnen gewissermaßen die Zeit, durchlöchern, ja kupieren sie, so daß gähnende Stille hervortritt: Leere als Wesen von unartikulierter Zeit.«<sup>4</sup> Die soeben erwähnte Stelle aus Schuberts Andante-Satz (in »wirrer Polyphonie der Zeit«) zieht er als Beispiel für das »andere Extrem« heran (vgl. Abb. 61): »die konzentrierte [Zeit], indem heterogene Verläufe sich zu chaotischer Komplexion verdichteten, bis Zeit fast selbst zerföhre.«

Abbildung 61: Franz Schubert: *Trio in Es D 929 op. 100, 2. Satz (c-moll)*, Takte 119-121



Das schwedische Lied tritt im weiteren Verlauf nicht wieder auf, abgesehen von Fragmenten in der Coda (Takt 196ff.), wohl aber erscheinen die bisher erprobten Formen des Zusammenspiels wieder. Klavier und Cello gehen komplementär zusammen (Takt 129ff.) wie zuvor Klavier und Violine; das Klavier begleitet das komplementär zueinander spielende Duo Violine und Cello (Takt 145ff.) wie vordem.

Was Schnebel als »Diffusion« und »wirre Polyphonie der Zeit« beschreibt, ist ein Extrem des Zusammenspiels, eine Aufspaltung des Trios in drei Einzelne, genau genommen sogar in vier Einzelne, wenn man die Aufspaltung der Klavierstimme in zwei Schichten berücksichtigt. In beruhigerter und still dahinfließender Zeit ist Individualisierung vor allem bei den Übergängen zu

4 | Ebd., S. 77f.; das folgende Zitat ebd., S. 78.

finden, in denen jeder der drei Spieler die zufallende Aufgabe des Überleitens für sich löst (Takte 82-84; 193-195) (vgl. Abb. 62a, 62b).

Abbildung 62a: Franz Schubert: *Trio in Es D 929 op. 100, 2. Satz (c-moll), Takte 82-83*

Abbildung 62b: Franz Schubert: *Trio in Es D 929 op. 100, 2. Satz (c-moll), Takte 193-195*

Das Trio kann vorübergehend ein Duo werden, mit und ohne Begleitung, mit verschiedener Art von Begleitung; ein Einzelner kann sich in unterschiedlicher Weise einem Duo zugesellen; drei können als drei Einzelne auftreten, die gänzlich unterschiedliche Wege gehen. Verschiedene Orientierungen in diesem Dreierverbund ermöglichen unterschiedliche Farbgebungen, Akzentuierungen, Entwicklungen, Atmosphären, bewirken auch Mobilität der thematischen Gestaltungen, die mehr oder weniger hervortreten oder sich verhüllen können. Das schwedische Lied zum Beispiel ist auf dem von Schnebel beschriebenen Höhepunkt zunächst gut herauszuhören, verschwindet aber dann mehr und mehr im Trubel der sehr eigen agierenden Stimmen.

Das vielgestaltige Zusammenleben der drei Spieler treibt eine Geschichte hervor, der aufgrund der Transparenz des Trios bis ins kleinste Detail hinein zu folgen ist.

## 5.2 ARNOLD SCHÖNBERG: STREICHTRIO OP. 45 (1946)

**Trio-Körper in Pulsation: drei Körper sein, ein Körper werden.  
Ein Körper bleiben?**

### I

Hier ist der Puls Garant dafür, dass die äußerst instabile Situation trotz allem gerade noch aufrechterhalten werden kann. Es ist der gemeinsame Puls, der den Trio-Körper zusammenhält. Immer wieder scheren einzelne Körperteile aus und ziehen sich wieder zurück in den Trio-Körper. Jeder ist zugleich einer und drei. Jeder kann jederzeit die Gruppe verlassen und wieder in den Verbund eintreten: für jeden ein Geschehen auf engstem Raum.

Gleich zu Beginn bilden Violine und Viola mit der Trillerbewegung (»quasi trill«) ein Duo, das Cello setzt sich mit einem weiträumig aufgefächerten, durch Flageolets aufgelösten Thema dagegen (Takt 1). Im nächsten Takt wandert die weit gespreizte Gestalt in die Viola, wobei das Cello aber nur zum Teil eine Duo-Bindung zur Violine eingeht (Takt 2) (vgl. Abb. 63).

Abbildung 63: Arnold Schönberg: *Streichtrio op. 45*, Takte 1-2

Schönberg STRING TRIO, OP. 45, Copyright © 1946 by Boelke-Bomart, Inc.  
Copyright © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of Boelke-Bomart, Inc.

Bei intensiver Bindung der drei Spieler aneinander gibt es immer wieder Individualisierungen (zum Beispiel die Alleingänge der Violine, Takte 8-11). Selten sind alle zusammen (wie in den Taktgruppen 37-40), dies sind ganz spezielle Momente (vgl. Abb. 64).

Abbildung 64: Arnold Schönberg: Streichtrio op. 45, Takte 37-40



Schönberg STRING TRIO, OP. 45, Copyright © 1946 by Boelke-Bomart, Inc.

Copyright © renewed. All Rights Reserved. Used by permission of Boelke-Bomart, Inc.

Die nachfolgende Phrase (Takte 41-44) zeigt, wie schnell die Orientierungen wechseln, damit das Spiel am Puls entlang möglich bleibt: Duo Viola und Cello (Takt 41), Duo Violine und Viola (Takt 42), Duo Violine und Cello (Takt 43), Duo Viola und Cello (Takt 44).

Augenblicke der Individualisierung und stets wechselnde Duo-Bildungen führen zu einem Geschehen zwischen Aufspaltung und Zusammensein. Dabei ändert sich die Pulsation ständig (Taktwechsel, Tempowechsel). Auch treten vielfältige Spielweisen (wie »col legno battuto« [mit dem Holz geschlagen], »col legno tratto ponticello« [mit dem Holz auf dem Steg – hier mit dem ausdrücklichen Hinweis, wirklich auf dem Steg und nicht nahe dem Steg zu spielen], pizzicato [gezupft] und viele mehr), Flageoletts und dynamische Gegen-sätze auf. Ohne den durchgehenden Puls wäre dieses aufregende Wechselspiel nicht möglich. Oft spielt man gegen den Puls. Die Pulsation drückt sich auch in der Körpersprache der Spieler aus.

Wie positionieren sich die Spieler im Raum? Gewinnt das Trio an Kraft durch größere Entfernung der Spieler voneinander? – durch eine Positionierung des Cellos in der Mitte?<sup>5</sup> Von der räumlichen Entfernung der Ausführenden voneinander hängt vieles ab. Je weiter sie auseinander sitzen, desto mehr könnte diese Distanz der Aufführung zugutekommen, eben weil sie wie ein einziger Körper miteinander verbunden sind. Keiner kann diesen Verbund für längere Zeit verlassen.

<sup>5</sup> | Vgl. Schoenberg String Trio by Trio Battuto. Natsuki Kumagai, violin, Hannah Nicholas, viola, and Alexander Hersh, cello at New England Conservatory's Jordan Hall, Chamber Music Gala 12/10/2012. [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_yCNIxJGo](https://www.youtube.com/watch?v=L_yCNIxJGo) vom 07.04.2017.

**II**

Schönberg soll Hanns Eisler auf eine enthusiastische Bemerkung bezüglich des Trios geantwortet haben: »Wissen Sie, ich war so schwach, ich weiß gar nicht, wie ich das geschrieben hab. Ich hab irgendwas zusammgeschrieben.«<sup>6</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt, Biograf Schönbergs, ergänzt: »Und er zeigte Eisler, wie Akkorde Injektionen schildern.«<sup>7</sup> Das Streichtrio entstand 1946 unmittelbar nach einer schweren Erkrankung Schönbergs: »Puls und Atem setzten aus. Der Arzt machte eine Injektion in das Herz selbst und brachte Schönberg zum Leben zurück.«

Die Rede von der das gesamte Trio beherrschenden Pulsation drängt wiederum die Frage auf: Was tun die drei Ausführenden hier? Wozu? Sie bilden einen dreifachen Körper: einen amorphen Körper, der ständig gefährdet ist; einen Körper, der auseinanderzubrechen droht. Die drei Spieler haben die Entscheidung getroffen, sich zu einem solch fragilen, instabilen Körper zusammenzufinden. Was sie zusammenhält, ist der Puls.

Sie bilden als Trio-Körper weniger Kommunikationsstrukturen aus, übernehmen vielmehr Körperfunktionen unterschiedlicher Art. Das Trio stellt die Ausführenden vor große Herausforderungen: Wie kommt man damit zurecht, dass das Subjekt zerfällt, dass es im Leben ständig neue Wendungen nehmen kann, dass man (sich) nie sicher sein kann? Es führt die Ausführenden in Situationen der Instabilität und Unvorhersehbarkeit, in denen unvermittelt verschiedene Regungen und Impulse auftauchen können.

Was tun in einer Welt des Risikos, der Gefährdung, der krisenhaften Existenz? Mit der Ausführung dieses Trios begibt sich jeder Einzelne in eine gewagte Unternehmung – völlig auf die anderen angewiesen.

### **5.3 MATHIAS SPAHLINGER: 128 ERFÜLLTE AUGENBLICKE. SYSTEMATISCH GEORDNET, VARIABEL ZU SPIELEN. FÜR STIMME, KLARINETTE UND VIOLONCELLO (1975)**

#### **Kontinuität als Utopie. Werden von (je eigenen) Ordnungen**

*128 erfüllte augenblicke*: Der Titel dieses Trios ist ein Versprechen, formuliert eine Utopie. Sagt, was das Trio-Spiel in der Praxis werden könnte, wenn man das Angebot ernst nimmt. Vielleicht findet ein Trio-Ensemble dann gemeinsam einen ganz besonderen Zugang, bereitet nicht eine bestimmte Version für einen Programmfpunkt in einem Konzert vor. Denn das Angebot geht viel weiter: Die Partitur macht das Angebot zu einer intensiven und dauerhaften

---

**6** | A. Schönberg, zitiert in: H. H. Stuckenschmidt: Schönberg, S. 435f.

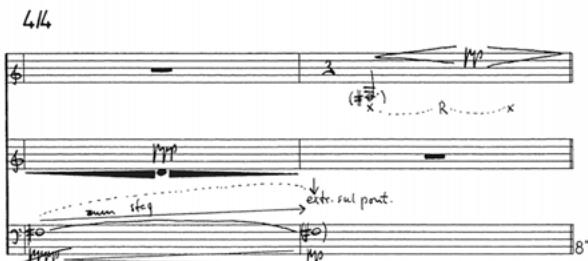
**7** | Ebd., S. 436; das folgende Zitat ebd., S. 435.

Beschäftigung mit diesen vielen losen Seiten und fordert dazu heraus, sich deren Anspruch zu stellen. Wie lassen sich die »128 Augenblicke« ins Leben hereinholen? Wie kann aus diesem Stück eine Praxis werden?

Die Partitur: 128 lose Seiten. Eine jede präsentiert die Notation eines bestimmten Augenblicks; diese Augenblicke können von sehr kurzer Dauer sein oder sich länger ausdehnen (die Dauer schwankt zwischen 2" und 4'20"). In der Vorbemerkung zur Partitur wird das Zustandekommen der 128 *augenblicke* erläutert: Aus einem »gedachten kontinuum« zwischen a) weniger und mehr verschiedenen Tonhöhen, b) längeren und kürzeren Dauern, c) Tonhöhen und Geräuschen werden einzelne Stationen, und zwar für jede der hier genannten Dimensionen jeweils vier, herauskristallisiert.<sup>8</sup> Da diese Kristallisationspunkte einmal mit zunehmender, einmal mit abnehmender Tendenz auftreten, ergeben sich insgesamt  $4 \times 4 \times 4 \times 2 = 128$  Augenblicke. Ein Würfel veranschaulicht die Dimensionen: weniger – mehr verschiedene Tonhöhen werden in der Höhe, längere – kürzere Dauern in der Breite, bestimmte Tonhöhen – Geräusche in der Tiefe dargestellt. So lässt sich jeder Augenblick mit einer dreistelligen Zahl (beispielsweise .134 oder .223) bezeichnen – hinzugefügt wird jeweils noch das Zeichen für zu- oder abnehmende Tendenz: < und > (vgl. Abb. 65).

Abbildung 65: Mathias Spahlinger: *128 erfüllte augenblicke*. systematisch geordnet, variabel zu spielen. für stimme, klarinette und violoncello (.213<)

.213<



Spahlinger »128 erfüllte augenblicke«, KM 2403, © 1989 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Abdruck mit freundlicher Genehmigung

Ein Kontinuum zwischen Extremwerten lässt sich nicht darstellen. Jeder Punkt im dreidimensionalen Würfel ist nur ein Schnitt im vorgestellten Kontinuum. Wir haben es also bei dieser Partitur mit Partikeln, Ausschnitten zu tun, die auch nichts anderes sein wollen. Nur indem diese Partikel isoliert (aus

8 | M. Spahlinger: *128 erfüllte augenblicke*, Partitur, vorbemerkung.

dem gedachten Kontinuum herausgeschnitten) werden, können sie überhaupt dargestellt und dann gegebenenfalls zu »erfüllten« werden:

»daß sich diese dreidimensionale Form nicht im musikalischen Verlauf darstellen läßt, trennt die Augenblicke, als einander ausschließen wollende, voneinander und öffnet sie zugleich – in einer traurigen Freiheit – füreinander. Sie sind in jeder beliebigen, von den Spielern zu wählenden Reihenfolge und Anzahl, auch wiederholt, zu spielen.«<sup>9</sup>

Die einzelnen Augenblicke wenden sich einander zu: Aber dies kann nur durch ihre Trennung voneinander gelingen, anders ist diese Öffnung nicht zu haben. In diesem Sinne spricht Spahlinger auch von einer »traurigen Freiheit«.

Die Anlage der Komposition lädt dazu ein, Augenblicke zu konstituieren, die Augenblicke (und sonst nichts) sein dürfen. Es geht darum, Orte aufzusuchen, Ortlosigkeiten gemeinsam auszuhalten. Blättern: Hier sind wir jetzt. Man ist immer nur dort, wo man gerade immer neu jetzt ist: auf diesem einen Blatt. Die Notation empfiehlt diese Haltung auch. Mit Ausnahme der längeren Augenblicke ist jeder Augenblick auf einem weißen Notenblatt von einem großen Rand umgeben, der aussieht wie ein Passepartout. Hier wird die Isolation optisch sichtbar. Diese Isolation wirklich leben: Das ist die Praxis hier.

Praxis konkret: Begutachtung, Erproben aller Seiten, Auswahl von Seiten, Einigung auf ausgewählte Seiten, Einigung bezüglich Reihenfolge, Wiederholungen, Gesamtdauer vielleicht; auch Einigung hinsichtlich der Frage, ob die Entscheidung bezüglich der Wiederholung von Augenblicken vor oder während des Spielens erfolgen soll.

Jeder Augenblick steht für sich. Was passiert zwischen einem Augenblick und seiner Wiederholung, zwischen einem Augenblick und dem nächsten anderen? Spahlinger sagt in den Vorbemerkungen etwas dazu, wenn er von der »Trennung« der Augenblicke spricht. Durch die Trennung erst kommt die Öffnung zustande.

Kontinuität und einzelner (gedachter) Punkt in der Kontinuität treten in ein Spannungsverhältnis zueinander. Spahlinger setzt sich mit dieser (in diesem musikalischen Sinne eben auch politischen) Komposition für ein Denken und ein Leben ein, die nicht dem Geteilt-Sein nachgeben. Die Teilung wird vollzogen, um die Utopie von Kontinuität zu entwickeln. Um ein produktives Verhältnis zwischen Kontinuität und Diskontinuität zu entwickeln.

»traurige Freiheit«: In diesem Augenblick jetzt bin ich frei, bin ich nicht in eine Struktur eingebunden; aber der Preis, den ich bezahle, ist die Isolation. Die Trennung der Augenblicke macht deren Beziehung zueinander überhaupt erst möglich. Das Trennende ist das Verbindende.

---

<sup>9</sup> | Ebd.

Das Befreende: All diese Seiten haben nicht den Anspruch, etwas anderes zu sein als Schnitte in einem Kontinuum. Kein Augenblick will hervorstechen, etwas Besonderes sein. Details sind sogar unwichtig: »daß alles ebensogut anders sein könnte – könnte alle notwendig entstehenden text-kontext-hierarchien als ›temporär‹ und ›gradweise herrschend‹ [hölderlin] durchschaubar machen.«<sup>10</sup> Jeder Augenblick ist als Angebot der Partitur völlig unprätentiös, hat keinen anderen Anspruch als Schnitt zu sein. Hierin liegt die große Chance zu entdecken, was erst beim Spielen aufgeht; zu erfahren, wie der Augenblick ein ›erfüllter‹ werden kann.

---

**10** | M. Spahlinger, zitiert in: P. N. Wilson: Booklet zur CD.

