

Stefan Fricke

Von ungehörten Tönen

Anmerkungen zu George Brechts *String Quartet*

für Eva

1 Vgl. Sybill Gräfin Schönfeldt, *1x1 des guten Tons. Das neue Benimmbuch*, Reinbek 1991, S. 224 ff. 

2 Vgl. Michael Nyman, Interview mit George Brecht (1976), in: *Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive von George Brecht*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern 1978, S. 50 

3 Eine zweite erweiterte Auflage erschien 1964 (Fluxus Editions, New York), eine dritte 1972 (Editions Daniel Templon), eine vierte ohne Datum in Großbritannien (Parrot Impressions, Surbiton/ Surrey) und eine fünfte 1986 (Edition Lebeer Hossmann, Brüssel/ Hamburg). 

4 George Brecht, zitiert nach Gabriele Knapstein, Artikel

Höfliche Menschen schütteln beim Begrüßen einander die Hände. Noch immer ist solcherlei Courtoise zumeist *conditio sine qua non* für ein Gespräch, wenngleich sich die einstigen Grundsätze, wer wen, wann und wie und – bei mehreren Personen – in welcher Reihenfolge zu grüßen hat, gelockert haben. Die frühere Galanterie etwa, Damen dem Alter nach mit dem Vorrang der Verheirateten zu begrüßen, schickt sich heute, so die Benimmlehrerin Sybill Gräfin Schönfeldt, nicht unbedingt mehr.¹ Als 1962 George Brecht sein *String Quartet* komponierte, das einzig aus der Anweisung »shaking hands« besteht, galt freilich noch eine andere Etikette. Eine Aufführung des Brechtschen Streichquartetts also kann ziemliche Komplikationen zeitigen, abhängig vom Alter der vier Interpreten, ihrem gesellschaftlichen Status, ihrem Sexus und ob – und wenn ja – wie sich die Menschen untereinander kennen. Die Art der Aufführung kann weitere Schwierigkeiten des Komplimentierens mit sich bringen: findet die Realisation ganz im Stehen statt oder befinden sich Stühle auf der Bühne, wenn ja wieviele, oder betreten alle Spieler gemeinsam die Bühne oder nacheinander, bleiben sie in der letzteren Version dann stehen oder setzt sich der/ die ein/e oder andere Interpret/in. Für eine Realisation stellen sich somit etliche Fragen bezüglich der Konventionen und wie diesen zu begegnen sei. So ist natürlich auch die hierzulande üblich gewordene Grußsituation denkbar, das schlichte Händeschütteln überkreuz. George Brecht akzeptiert prinzipiell jede Aufführungsart seiner Event-Partituren², die er vor allem zwischen 1959 und Anfang der sechziger Jahre auf kleine Kärtchen notierte und dann und wann an Freunde verschickte. Der Fluxuspapst George Macunias schließlich sammelte die über siebzig verschiedenen Ereignis-Karten und publizierte sie erstmals 1963 unter dem Titel *Water-Yam*. Seitdem wurden mehrere Editionen veröffentlicht und meist um einige Kärtchen erweitert.³

Brechts *String Quartet* gehört zu derjenigen Gruppe seiner *Water-Yam*-Partituren, deren Titel explizit musikalische Gattungsbegriffe oder traditionelle Instrumente nennen, bei deren Aufführung allerdings keine Töne entstehen. Das *Concert for Orchestra* (1962) etwa verlangt lediglich »(exchanging)« – die Parenthese sollte bei der Realisation nicht vernachlässigt werden –, das *Organ Piece* (1962) besteht aus der Anweisung »organ«, das *Saxophone solo* (1962) sieht einzig »trumpet« vor. In *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass*

George Brecht, in:
*Komponisten der
Gegenwart*,
München 1992 ff. ↑

5 Michael Nyman,
Interview mit George
Brecht (1976), S. 57.
Vgl. auch Charles
Ives, *Ausgewählte
Texte*, hrsg. von
Werner Bärtschi,
Zürich 1985, S. 202 ↑

6 Johann Wolfgang
Goethe, Brief vom 9.
November 1829 an
Carl Friedrich Zelter,
in: *Briefwechsel
zwischen Goethe
und Zelter in den
Jahren 1799 bis
1832*, hrsg. von
Ludwig Geiger, 3. Bd.,
Leipzig: Reclam o.J.
[1902], S. 193 ↑

7 Ludwig Finscher,
*Studien zur
Gattung des
Streichquartetts*,
Bd. 1, Kassel 1974, S.
9 ↑

(1962) ist »polishing« gefordert, im *Concerto for Clarinet* (1962) soll irgendetwas oder irgendwer in der Nähe oder nahe gelegen sein (»nearby«), *Solo for Wind Instrument* (1962) notiert – wiederum in nicht zufälliger Parenthese – »(putting it down)«, und auch *Symphony No. 2* (o.D.) verlangt parenthetische Bewegung, »(turning)«. Brechts *Symphony, 1962*, wohl die vorausgegangene erste, besitzt in der Mitte eines besonders winzigen Kärtchens nur ein Loch und nennt keine weitere Notiz. Umfassendere Vorschriften bestimmen *Flute solo* (1962) – »disassembling«, »assembling« – und die *3 Piano Pieces* (1962) – »standing«, »sitting« und »walking«.

Allen Events ist gemeinsam, daß sie ganz einfache, alltägliche Handlungen thematisieren. Manche von ihnen repräsentieren gängige Aktionen aus dem Musikeralltag, etwa das Instrument putzen oder es auseinandermontieren und wieder zusammensetzen, der Platzwechsel im Sinfonieorchester, wenn etwa die Bläser eine andere Position einnehmen sollen oder das Absetzen des Instrumentes, wenn die Partitur eine längere Pause für den Spieler vorsieht. Andere wie *Saxophone solo* oder *Symphony, 1962* scheinen musikhistorische Gegebenheiten zugrundezuliegen, die Brecht zur geflissentlichen Analyse freigibt. Eine zu untersuchende Frage könnte z.B. sein: Weshalb ist das Saxophon immer noch nicht fest in den Sinfonieorchesterapparat integriert, und übernimmt nicht oft die Trompete eine Klangfarbe, die besser dem Saxophon zukäme? Mag dieses spezielle Problem nach über dreißig Jahren der Fragestellung an Brisanz und dezenter Provokation verloren haben, so scheint dagegen die Partitur der *Symphony, 1962* auf ein umfänglicheres Interpretationsfeld zu zielen: etwa auf das unausgesprochene Verdikt der 50er/60er-Jahre-Avantgarde, keine Sinfonien mehr zu schreiben oder auf unsere generell eingeschränkte Wahrnehmung von *der* Welt, musikalisch manifest in der Sinfonie, was das kleine Blickloch sinnfällig markiert.

Für Aufführungen oder für die ebenso möglichen, rein kognitiven Aneignungen der Brechtschen Partituren scheint jedenfalls die Reflexion über die Konventionen des abendländischen Musikbetriebs keine unnütze Rolle zu spielen. Allerdings bedeutet dies nicht, daß das Ereignis selbst, daß das, was in der (Aufführungs-)Zeit geschieht, sich so marginalisierte. Jedes Event, jegliche Handlung besitzt das Potential eines Hörerlebnisses und damit von Musik, »da wir immer etwas hören«⁴. Darin ist Brecht ganz Schüler John Cages, dessen Kurse an der New School for Social Research in New York er samt einiger seiner späteren Fluxuskollegen zwischen 1958 und 1959 besucht hat. Anders als Cage mit seinen ungerichteten Erfahrungsevokationen aber lenkt Brecht die Wahrnehmung auf einzelne, kleinste Ereignisse.

Eingedenk des ubiquitären Klingens von was auch immer in jedwedem Erleben und der gedanklichen oder visuellen Fokussierung auf banale Handlungen hat Brecht bei vielen seiner Events die Geschichte des jeweiligen Sujets mitkomponiert, auch wenn er manche diesbezüglichen Konnekte wohl nicht kannte. So machte Michael Nyman Brecht darauf aufmerksam, daß bereits Charles Ives im Vorwort seines *Second String Quartet* (1907-1913) notiert hat, daß das Stück für vier Männer sei, »die sich unterhalten, diskutieren, streiten, kämpfen, Hände schütteln, schweigen und dann den Berg hinauf gehen, um das Firmament zu betrachten«⁵. Ob Brecht oder

Ives im übrigen das berühmte Streichquartett-Zitat Goethes kannten, ist ungewiß, aber keineswegs unwahrscheinlich. Goethe schrieb 1829 in einem Brief an Zelter: »Dieser Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste: man hört vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen.«⁶

Sybill Gräfin Schönfeldt lehrt, daß es, um ins Gespräch zu kommen, der Begrüßung bedarf. Und für die »vornehmste Gattung der Instrumentalmusik«, wie Ludwig Finscher sie deklariert hat⁷, gehört sich zweifellos der richtige Ton zum richtigen Tun, das richtige Tun zum richtigen Ton. Das wußte George Brecht, als er seine intimste und kommunikativste Komposition schrieb und so eine soziale Musik mit ungehörten Tönen etablierte.