

Ulrich Mosch

Streichquartett – ein magisches Wort

Zu Wolfgang Rihms Schaffen für Streichquartett

1 Wolfgang Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, Bd. 2, S. 219 [↑](#)

2 Vgl. Ludwig Finscher, Artikel »Streichquartett«, Abschnitt »20. Jahrhundert«, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12, Kassel [u. a.] 1965, Sp. 1593-94. Vgl. dazu Klaus Stahmer, *Anmerkungen zur Streichquartettkomposition seit 1945*, in: *Zur Musik des 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 4), hrsg. v. C. Floros, H. J. Marx, P. Petersen, Hamburg 1980, S. 7-32 [↑](#)

3 *ausgesprochen...*, a.a.O., Bd. 2, S. 330. [↑](#)

4 Ebd. [↑](#)

5 Vgl. dazu auch Martin Wilkening, *Die Streichquartette Wolfgang Rihms*, in: *Wolfgang Rihm. Komponistenportrait*, hrsg. von Martin Wilkening, Berlin 1988, S. 25-35. [↑](#)

6 *ausgesprochen...*, a.a.O., Bd. 2, S. 304. [↑](#)

7 *ausgesprochen...*, a.a.O., Bd. 1, S. 352 f. [↑](#)

8 *ausgesprochen...*, a.a.O., Bd. 2, S. 86-87. [↑](#)

9 Ebd. S. 336. [↑](#)

10 Vgl. *Musikalische Freiheit*, in: *ausgesprochen...*, a.a.O., Bd. 1, S. 23 ff. [↑](#)

11 *ausgesprochen...*, a.a.O., Bd. 2, S. 219. [↑](#)

In einem Gespräch antwortete Wolfgang Rihm auf die Frage nach seinem Verhältnis zur Gattung Streichquartett 1991: »Ich empfinde das Streichquartett nicht als Gattung, sondern als eine Besetzung.«¹ Diese – hier zunächst aus dem Zusammenhang gerissene – Antwort mag auf den ersten Blick wie eine Bestätigung der 1965 formulierten, inzwischen aber mit guten Argumenten bestrittenen These Ludwig Finschers scheinen, das Streichquartett stehe als musikalische Gattung am Ende seiner Geschichte. Im 20. Jahrhundert, so Finscher, hätten sowohl die an vorklassische Traditionen anknüpfenden Tendenzen als auch die Avantgarde die Entwicklung von 150 Jahren Streichquartett-Geschichte aufgehoben und »das Streichquartett von einer klar umrissenen Gattung wieder zum vorklassischen Stadium einer bloßen kammermusikalischen Besetzungsmöglichkeit reduziert.«² In einem Kommentar Rihms zu seinem Fünften Streichquartett *Ohne Titel* hatte es jedoch 1985 anders geheißen: »Streichquartett ist für mich ein magisches Wort. Aller Geheimnischarakter von Kunst schwingt darin, klingt an. Intimes und Öffentliches tragen sich aus als Streichquartett, gleichzeitig. Eine Satzverpflichtung besteht nicht, aber sie dringt *trotzdem* durch.«³ Wie ist das Verhältnis dieser beiden Aussagen zu denken? Liegt hier ein Wandel der Anschauung vor? Oder bezeichnen beide Momente zusammen seinen Streichquartett-Begriff?

Ein mögliches Verständnis der beiden Bemerkungen könnte sein: Die Gattung ist tot, es lebe die Gattung. Will sagen, daß die Merkmale von Werken, welche einmal den Inbegriff der Gattung repräsentierten, ihre Formen und Satztechniken, für Rihm keinen direkten Anknüpfungspunkt für das Schreiben eines Quartetts mehr bilden können, es sei denn als Zitat, wohl aber das Streichquartett als Inbegriff von musikalischer Kunst. Daß – und das gilt zumindest für Rihm – der Komponist sich mit dieser Besetzung nicht auseinandersetzen kann, ohne sich der Gattungsgeschichte stellen zu müssen, verrät dieser Kommentar ebenfalls: »Streichquartett ist kein Samen. Aber es ist generativ. Unlachhaft verkauft Streichquartett den, der es packt, um es zu komponieren. Mit Streichquartett muß gekämpft werden, bissig und liebevoll.«⁴ Durch die ästhetische Präsenz der Werke der Vergangenheit sedimentiert sich unmerklich die Gattungsgeschichte in unseren Köpfen, ob man will oder nicht. Wer für diese Besetzung schreiben will, kann ihre Macht nicht umgehen. Wenn man das von Rihm gern zitierte Wort, daß Tradition nicht das Bewahren der Asche, sondern das Weitertragen der Glut sei, ernst nimmt, so lebt die Gattung gerade dadurch, daß ein historisch determinierter Begriff von ihr negiert wird. Gestorben ist eine bestimmte Art von Streichquartett. Die »Glut« aber ist nicht erloschen. Sie ist nur woanders zu suchen.

Streichquartette durchziehen Wolfgang Rihms Schaffen von den ersten Anfängen an. Das chronologisch erste Quartett, das *Streichquartett (g) in einem Satz* von 1966, stammt aus der Feder des 14jährigen und zählt zu seinen frühesten überhaupt erhaltenen Kompositionen. Bis zu dem im September 1997 in Berlin uraufgeführten Zehnten Streichquartett sind in ziemlich regelmäßiger Folge insgesamt siebzehn weitere Werke entstanden, nicht mitgerechnet *Morphonie, Sektor IV* für Orchester mit Solostreichquartett (1972-73), jenes Werk, dessen einziger vollendeter Satz Rihm 1974 bei den Donaueschinger Musiktagen zum Durchbruch verholfen hatte. In welcher Form die »Glut« in Rihms Streichquartettsschaffen weitergetragen wurde, hat sich im Laufe der Jahre grundlegend verändert. Die Quartette sind Spiegel seiner kompositorischen Entwicklung und zugleich immer wieder auch ihr Motor. Dies soll im folgenden skizziert werden.⁵

Schon in seinem 1976 entstandenen Dritten Streichquartett »*Im Innersten*«, das zusammen mit der ein Jahr später entstandenen *Musik für drei Streicher* zu den wichtigsten Kammermusikwerken der siebziger Jahre gehört, zeichnet sich eine Satzeigentümlichkeit ab, die in den späteren Quartetten vorherrschend wurde. In einem Kommentar zu diesem Quartett hob Rihm 1985 erstmals die Bedeutung der Homogenität der Besetzung für seinen Quartettbegriff hervor: »Der Quartettsatz ist eigentlich kein Satz von vier Stimmlichkeiten, denn immer sind alle am Tönen, als wären sie *ein* Körper. Oder: Ein in sich vierstimmig dialogisierendes Reden ist ausformuliert als Strang von vier individuellen, gleichzeitigen Stimmen, ohne jedoch Polyphonie zu sein.«⁶ Tatsächlich ist nicht nur das Dritte Streichquartett durch eine nur selten gebrochene Vollstimmigkeit geprägt, die selbst das von den Stücken dieser Zeit am konventionellsten wirkende Vierte Streichquartett (1980-81) über weite Strecken auszeichnet. Kehrseite dieser Vorstellung von Quartettsatz ist, daß einzelne Motive, wie das kurz nach dem Anfang im ersten Satz erscheinende Doppelschlagsmotiv, oder bestimmte Satztypen, wie der hochexpressive, an Mahler alludierende Schluß des zweiten Satzes, nicht in einen Entwicklungsprozeß eingebunden sind. Sie erscheinen vielmehr im

In einem Einführungstext zur Uraufführung des Dritten Streichquartetts sagte Rihm 1977, das Stück habe ihm einen Ausbruch ins Innerste ermöglicht. »Also: Ausdruck ›tiefster‹ und tiefer Empfindungen bis zum Ungeschliffenen und Brüchigen, gerade noch Verstehbaren. Das macht diese Musik auf neue Weise verständlich. Sie wird entweder direkt erfahren oder gar nicht.« Das Bekenntnis zu Subjektivität und Ausdruck – das sich damals auch in Literatur und Malerei artikulierte – und die unmißverständlichen Allusionen an Beethoven oder Mahler wirkten im zeitgenössischen Kontext der siebziger Jahre zutiefst verstörend. Schon anlässlich der Verleihung des Förderpreises der Stadt Stuttgart im Herbst 1974 hatte Rihm gesagt: »Einen subjektiven Schaffensprozeß zuzugeben ist heute keine Schande mehr. Aber nicht falsch verstandene Spontaneität oder improvisatorische Allerweltsbeliebigkeit dienten einer Befreiung des Subjekts, sondern Bekenntnis zur Eigenart; nicht zur Manier, sondern zur bewußt gesprochenen Sprache, gar zum Dialekt.« Er trete ein für eine gedanklich erweiterte, klar »ins Werk« gesetzte, also für eine deutlich gemachte, die Emotionen offenlegende und vielgestalt greifbare Subjektivität.⁷ So sehr das Dritte Quartett in des Komponisten eigener Wahrnehmung sich als Einbruch mit eigener Sprengkraft in seine damalige Welt darstellte, so zeigt es sich andererseits als Werk von großer Vollkommenheit und Überzeugungskraft. Die tiefe Verletztheit, mit der Rihm auf die teils völlig verständnislosen und heftigen Reaktionen – sie gipfelten in dem Vorwurf »faschistischer Musik« reagierte, lassen darauf schließen, welches Wagnis solch ungeschminkte musikalische Rede und solch ungeschütztes Komponieren damals bedeuteten. Und es dürfte kein Zufall sein, daß er es im Streichquartett einging.

Zu solchem Bekenntnis zur Subjektivität hatte ihn ein längerer Weg über eine Reihe von wohl eher als Versuche zu verstehenden Quartetten geführt, die deutlich den Vorbildern Bartók (Streichquartett, 1968) und der Wiener Schule, hier vor allem Webern, verpflichtet sind (unter anderem das Erste Streichquartett op. 2, 1970, und *Tristesse d'une étoile*, 1971). Mit dem dem *Zweiten Streichquartett* (1970) – dem siebenten in der Chronologie –, das keine durchgehend feste metrische Bindung der Stimmen aufweist, sondern einzelne musikalische Gestalten den Musikern nach Anweisung in der Partitur genau zu koordinieren überläßt, setzt die Lösung von den Vorbildern ein. Zugleich jedoch scheint in dieser Partitur, die hohe Ansprüche an die Kommunikation der Musiker untereinander stellt, noch einmal jenes Modell des Gesprächs von vier verständigen Leuten verwirklicht, das seit Goethe zum Metaphernbestand gehört. Dem Wegstreben von der Tradition scheint aber ihre Beschwörung zu korrespondieren. So jedenfalls läßt sich das Zitat jener Vierton-Folge, die Beethovens späte Quartette verbindet, verstehen, das gegen Ende der Partitur erscheint, allerdings in vertikaler Schichtung zum Akkord so verfremdet, daß es kenntlich gemacht werden muß, um überhaupt erkennbar zu sein. In den Jahren nach 1971 (*Tristesse d'une étoile*) beschäftigte Rihm das Streichquartett nur im Zusammenhang mit *Morphonie* (1972-...), deren beide Außensätze, die Sektoren I und VII, für Streichquartett allein geplant waren, allerdings bis heute unausgeführt blieben.

Standen beim Dritten Streichquartett Expressivität und Subjektivität im Vordergrund, so setzt mit dem 1981-83 entstandenen Fünften Streichquartett *Ohne Titel* eine Phase in Rihms Quartettschaffen ein, für die weniger die direkte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit eine Rolle spielte, als vielmehr das, was er im Blick auf das *Sechste Streichquartett – Blaubuch* – (1984) einmal als »Suche nach einem Streichquartetton« bezeichnete: »[...] oft habe ich den Eindruck beim Schreiben, daß das Stück, das entsteht, die artikulierte Suche nach dem Stück ist. Auch bei diesem Streichquartett: ich glaube gewußt zu haben, daß das Quartett, das hier entsteht, die Suche nach einem Quartett ist; die Suche nach einem Streichquartett-Ton, nach einem Streichquartett-Verlauf, den es nicht findet und deswegen unbefriedigt immer weiterirrt. Das gibt diesen Tonfall dann des Nicht-enden-Wollens, des ständigen Diskurses, des Abarbeitens an sich und seiner immer ferner rückenden Idee, je hastiger und fordernder es der Idee hinterher folgt; ihr manchmal nicht auf die Fersen, sondern auf den Leib rückt. Aber es ist immer ein solches Gefühl, es nicht zu erreichen.«⁸

Schon der Entstehungsprozeß dieser Werke ist Sinnbild solcher Suche. Sie wurden ohne jede vorausgehende Skizze fortlaufend tagebuchartig in kleinen Notizheften niedergeschrieben. Das Sprechen in direkter Rede, von dem Rihm einmal sprach, wurde hier ins Extrem getrieben. Die Erstschrift des Stücks ist zugleich die Reinschrift. Dasselbe gilt auch für den in ganz anderem Kontext entstandenen Quartettsatz *Zwischenblick*: »*Selbsthenker!*«, Streichquartett-Fremdkörper (1983-1984), dessen Titel den *Dionysos-Dithyramben* Nietzsches entlehnt ist. Dieses Quartett entstand als Zwischenspiel zu *umsungen* für Bariton und acht Instrumente (1984): »Gedanken im Klang eines Streichquartetts über ein Nietzsche-Wort: ›Selbsthenker‹. Dieses Zwischenspiel hat keinen festen Ort, ist Satellit.«⁹

Diese Streichquartett-Partituren verkörpern Rihms Ideal eines freien musikalischen Sprechens, das er im Anschluß an den späten Beethoven, an Schumann, Debussy, Busoni und Varèse zu Anfang der achtziger Jahre auch theoretisch umkreiste, sich sehr wohl bewußt seiner Voraussetzungen: des starken musikalischen Gedankens und der umfassenden Kenntnis von Musik, um zu vermeiden, daß man sich im Originären wähnt, wo man nicht dort ist.¹⁰ Diese Suche nach dem Werk, die eigentlich die Suche nach einer Musik ist, wird im Laufe der achtziger Jahre zu einem der beherrschenden Themen von Rihms Schaffen. Und es dürfte nicht von ungefähr sein, daß er sie am radikalsten sich zuerst im Streichquartett zu artikulieren getraute.

Die am Beispiel des Dritten Quartetts angedeuteten Satzeigentümlichkeiten hängen noch mit etwas anderem zusammen. Ich möchte daher noch einmal auf die eingangs ohne ihren Kontext zitierte Bemerkung zum Streichquartett als Besetzung oder als Gattung zurückkommen. Dort heißt es weiter: Das Streichquartett »ist für mich eine Besetzung, die sowohl aufgrund ihrer gegebenen Homogenität als auch wegen des weitgespannten Ambitus der klanglichen Möglichkeiten *ein* Instrument darstellt. Die Polyphonie liegt also nicht in den Stimmen, sondern sozusagen in der Vertikale des Akkords, also in der Vertikale auch dieser Besetzungsmöglichkeit.«¹¹ Wie im Streichquartett, so auch im Orchester, müsse er »die entsprechende Klangskulptur« immer neu erfinden. Er komponiere mit den Tonlagen; deswegen gebe es bei ihm auch keinen Tonsatz, den man auf das Klavier übertragen könne. Nicht ohne Grund schlägt Rihm hier ausdrücklich die Brücke zu dem, was er »Klangskulptur« nennt (die nichts zu tun hat mit einschlägigen Objekten aus dem Bereich der Installationen). Die Vorstellung des Quartetts als *ein* Instrument korrespondiert einer musikalischen Vorstellungswelt, die von konkreten Objekten als modellierbarem Material ausgeht. Der körperliche, gleichsam haptische Umgang mit Klangobjekten oder -massen ist in Rihms Texten zum eigenen Werk vielfach Gegenstand der Beschreibung. Die handwerkliche Herstellung der Musik wie ihre Faktur werden dabei mit Metaphern beschrieben, die der Bildenden Kunst entlehnt sind. In einem Einführungstext zum Fünften Streichquartett *Ohne Titel* schreibt Rihm: »In der Musik gibt es keine Natur, nach der gearbeitet werden könnte; allenfalls der Arbeitsprozeß selbst kann als »Naturmaterial« begriffen werden. So wuchs in die Zeit hinein die Spur dieses Arbeitsprozesses: wie eine große Zeichnung, voller Angriffe auf ihr Material, ihre Grundierungen, Übermalungen und Schichtungen. Die Schläge sind ihrerseits Körper; und der Raum zwischen den Körpern ist ein anderer Körper. In der Musik gibt es nie nichts. Auch wenn »nichts geschieht«, ist dieses Nichts von einem Vorher gefärbt und hörbar als Gestaltwuchs zum nächsten Ereignis, das es, das Nichts, zur Gestalt macht. So schlägt der Komponist – nein: schlag ich – immer wieder auf und an die Zeit; ich höre ihren Klang, schreibe/zeichne/male diesen auf und warte, bis er wiederkehrt, vielleicht weil vier Leute die Zeichen aus der Luft greifen und das Gerücht in Umlauf setzen.«¹²

Die beiden jüngsten Quartette aus den neunziger Jahren – *Quartettsatz. Neuntes Streichquartett* (1993) und *Zehntes Streichquartett* (1997) – lassen noch einmal einen anderen Aspekt in den Vordergrund treten. Anfang 1995 schrieb Rihm in einem Einführungstext zu dem Orchesterstück *Vers une symphonie fleuve I* (1994-95): »Seit einiger Zeit schon spüre ich in mir den Wunsch wachsen, für meine Instrumentalmusik etwas zurückzugewinnen, das ich mit dem Begriff »Fluß« bezeichnen könnte. Lange arbeitete ich auf das scharf isolierte und unverbundene musikalische Einzelereignis hin; und die Erfahrung dieses Hinarbeitens half mir, Formen zu finden, die nicht aus dem Ablauf ihrer Energien bestanden, sondern etwas vortragen, das mir wie das Entstehen, Stauen und Umgestaltetwerden klanglicher Energie-Partikeln erscheint. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung: nun der Wunsch nach Fluß, Fließen, Strom, Strömung – vielleicht auch nach Flut, Flutung und Strudel [...].«¹³ Das mit der Vorstellung einer Klangskulptur verbundene, statische Moment wird zurückgenommen zugunsten einer Dynamik, die sich nicht einer Suchbewegung nach Musik verdankt – sie schlug sich in der Musik in einem quasi Landschaftlichen nieder, das man als Hörer durchschreitet, z.B. beim Sechsten Streichquartett –, sondern der musikalischen Erfindung, die den dynamischen Potenzen der Gestalten Raum gibt. Das Zehnte Streichquartett, dessen zweiter Satz *Battaglia/Follia* überschrieben ist, setzt diese Linie fort.

Ob wegen der Magie des Wortes »Streichquartett«, das auch von der Aura der Gattung spricht, ob wegen der Stellung zwischen Öffentlichkeit und Intimität oder aus anderen Gründen – auch bei Wolfgang Rihm ist das Streichquartett immer wieder ein Ort, wo Neues erprobt wird, wo es möglich scheint große Wagnisse einzugehen. Die Kraft des Streichquartetts, die Imagination zu provozieren und zu beflügeln, scheint bei Rihm auch heute ungebrochen.

(Bra)-----

Handwritten musical score for Wolfgang Rihm's *Selbsthenker!*. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a treble clef and a key signature of one flat. The third system has a treble clef and a key signature of one flat. The score is heavily annotated with dynamic markings (pp, fff), articulation marks (accents, slurs), and performance instructions like "p. flaut" and "cond". There are also some handwritten numbers like "3" and "4" in the second system. The notation is dense and complex, typical of Rihm's style.

Wolfgang Rihm, *Zwischenblick: »Selbsthenker!«* Streichquartett-Fremdkörper (1983-1984), Schluß in der Reinschrift des Komponisten (Sammlung Wolfgang Rihm, Paul Sacher Stiftung, Basel)