

Carolin Naujocks

Höhere Einheit

Über Cornelius Schwehrs Streichquartett *attacca*

Cornelius Schwer,
geb. 1953 in
Freiburg,
Kompositionsstudium
u.a. bei Klaus Huber
und Helmut
Lachenmann,
Lehraufträge für
Musiktheorie an den
Musikhochschulen
Freiburg, Karlsruhe
und am
Konservatorium
Winterthur, seit
1995 Professor für
Komposition und
Musiktheorie an der
Musikhochschule
Freiburg

Cornelius Schwehrs Musiksprache ist von einem subtilen Konstruktivismus geprägt. Alles Vordergründige und Eindimensionale ist ihm fremd. So wird die Aufmerksamkeit des Hörers stets aufs musikalische Detail und auf die Wirkungen mehrschichtiger kompositorischer Prozesse gelenkt, die oft in verschiedene Kontexte gleichzeitig eingebunden sind. Ausgehend von der Klanglichkeit der »musique concrète instrumentale« sind es die Eigenschaften der Klänge selber, z. B. natürliche Progressionen, die in konstruktive Verfahren übersetzt und auf diese Art und Weise »komponiert« werden. Neben energetischen Verläufen, die dramaturgische Funktionen im großen wie im kleinen regeln, sind es immer wieder semantische Strukturen, literarische Bezüge und Stilzitate, die innerhalb der Spannung widersprüchlicher Konstellationen und Kontexte übergreifende Sinnzusammenhänge herstellen.

Die konstruktiven Grundelemente seines 1995-96 entstandenen Streichquartetts *attacca* wurden aus dem Modell der Eigenzeit physikalischer Bewegungsabläufe abgeleitet. Dazu setzte Schwehr verschiedene Intervallreihen eines ausspringenden Pingpong-Balls zu einem mehrschichtigen Rhythmusschema zusammen, aus dessen einfachen natürlichen Proportionen sich weitere, aus verschiedenen Abläufen zusammengesetzte Progressionen ergeben. Mit Hilfe dieses Schemas wurden die rhythmischen Verläufe der einzelnen Abschnitte vorstrukturiert. Auch im Tonhöhenbereich existiert eine Vorordnung. Achtundvierzig nach ritardando/accelerando-Prinzipien (Vergrößerung/Verkleinerung) gebildete Akkorde stellen, für äußere Geschlossenheit sorgend, das Tonhöhenmaterial dar. Es sind also die unterschiedlich ausgeführten ritardandi, accelerandi und glissandi, die die strukturellen und syntaktischen Grundmodelle für diese Komposition bilden, deren formale Ausprägung einem völlig anderen Konzept zu folgen scheint. Denn der Titel *attacca* bezeichnet auch das Ineinanderübergehen von fünf Abschnitten, die einem auf den erweiterten Sonatenzyklus verweisenden Formgefüge entsprechen. Bei der Komposition diente ein langsamer werdendes, am Ende zwar in sein Gegenteil umschlagendes, aber denselben Vorgang meinendes Tempogerüst als formales Gefäß: Allegro – Scherzo, Menuett – Adagio – Largo – Presto. Vorgriffe und Rückbezüge machen das Satzgefüge durchlässig, das in der Partitur so nicht mehr bezeichnet ist. Der erste Abschnitt entspricht den Proportionen des traditionellen Sonatenhauptsatzes. Der Scherzo-Teil besteht aus zusammengerückten, in Struktur und Charakter kontrastierenden Bruchstücken.

Das Adagio ist eine einzige schrittweise Aufwärtsbewegung, während im Largo, *senza misura*, die Bewegung vergrößert wird und, aufgrund der anderen Proportion, scheinbar zum Stillstand kommt. Zusammen mit den Übergängen zwischen den »Sätzen« sind diese beiden Teile bruchstückweise ineinander verkeilt. Der Schlußteil, Presto, kann in einem weiteren Sinne als die Umkehrung desselben Zusammenhangs aufgefaßt werden, denn auf einfache Verhältnisse reduziert, ergibt er rhythmisch den Puls und wird diesmal durch ein *Accelerando* von Pausen beendet.

Im Verhältnis zur strukturellen Entwicklung bleibt die Form dem Stück jedoch äußerlich. Zwar wird versucht, zur Tonarten-Disposition und motivischen Arbeit, die der traditionellen Form wesentlich waren, mit neuen, der Klanglichkeit der »*musique concrète instrumentale*« entsprechenden Kontrastbildungen Analogien zu bilden (z.B. unterschiedliche Anschlags- und Artikulationsformen, Verlagerung von rhythmischen Prozessen, die den ganzen Tonhöhenbereich einnehmen, auf die horizontale Ebene), doch bleibt dieser Zusammenhang willkürlich, da die Form von dem Kontext, in dem sie sich ausgebildet hat, abgelöst ist. Der Komponist will den Sonatenhauptsatz nicht »retten«. Vielmehr ist das Bewußtsein vom Scheincharakter dieses Gefüges z.B. in der Reprise des »Sonatenhauptsatzes« bereits dadurch komponiert, daß die einzelnen Abschnitte (Einleitung, Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz, Überleitung, Schlußsatz) in umgekehrter Reihenfolge erscheinen. Hier zeigt sich, daß in neuer Musik eine allgemein gültige Syntax nicht mehr existiert, denn was früher als Anfang, Mitte und Schluß feststand, wird vertauschbar. Auch die zwischen den »Sätzen« komponierten Übergänge bestätigen dies, indem sie nicht thematisch bezogen, sondern in stur mechanischer Weise die Akkordfolge des vorstrukturierten Akkordschemas darstellen. Auch andere Widersprüche sind gegenwärtig: Das Stück ist mit der Aura des traditionellen Streichquartetts komponiert. Die vier Stimmen werden so kunstvoll wie möglich geführt, kanonische Einsätze verweisen auf den musikalischen Aspekt der »vernünftigen Verständigung«, obwohl es keine Chronologie und keine logische Entwicklung gibt: das Gefüge ist statisch.

Cornelius Schwehr komponiert gleichsam von zwei Seiten. Die abstrakt konstruktive Ebene des Stückes einerseits wie auch der konkrete Bezug zum traditionellen Streichquartett andererseits sind so weit und so verfeinert wie möglich herausgearbeitet. Dabei geht es weder um die Konstruktion eines Konfliktzusammenhangs noch um eine sprachliche Annäherung, denn über die Herkunft seiner musikalischen Sprache läßt der Komponist keinen Zweifel aufkommen. Es scheint vielmehr, daß das, was in der traditionellen Musik noch ein Ideal darstellte, daß nämlich die Form schon der Inhalt sei, zur Disposition gestellt wird. Indem nämlich die Antinomie von Form und Inhalt aufgezeigt wird, geht es darum, eine höhere Form von Identität darzustellen: Eine Identität, die zugleich das, was es ist, und das, was es nicht ist, in sich aufnimmt. In seinem Streichquartett macht Cornelius Schwehr diesen Aspekt am Verhältnis zur Gattungstradition konkret. Gleichzeitig verbindet er damit seine Kritik an einem eindimensionalen Fortschrittsdenken, das frühere Bewußtseinsstufen nur ausspart, anstatt sie mit ins Bewußtsein zu nehmen. In diesem Sinne ist wohl auch Jean Genet im Programmheft zur Uraufführung zitiert: »Die Hoffnung ist eine beghrliche Erinnerung«.

