

# Klopfzeichen aus der Vergangenheit

Dieter Schnebels 1. Streichquartett *im Raum*

In der altjüdischen und auch der frühchristlichen Theologie, so sagte Dieter Schnebel 1985 in einem Vortrag über *Die Tradition des Fortschritts*, bedeute Tradition zweierlei: »Empfangen und Weitergeben«. Zum Weitergeben gehöre, »dieses Überkommene weiterzuführen, anderen zu übertragen und übersetzen – was zugleich ein Überschreiben beinhaltet: nicht bei dem stehen bleiben was ist, sondern es aufheben als ein Lebendiges und es grenzüberschreitend weiterreichen. Das Überkommene nicht als Sedimentiertes, sondern als Potential zu sehen, und dafür zu sorgen, dass die ihm innewohnende Kraft wirksam zu werden vermag.« Ein Jahr zuvor war die *Dahlemer* Messe uraufgeführt worden, das erste jener Werke, in denen sich Dieter Schnebel exemplarisch mit den großen, das bürgerliche Konzertleben und die abendländische Musikgeschichte prägenden Gattungen auseinandersetzte. Es folgten die *Sinfonie X* und die Oper *Majakowskis Tod – Totentanz*. Mit dem 2005/06 entstandenen, 2008 in Stuttgart uraufgeführten 1. Streichquartett, einem Kompositionsauftrag des SWR, rundet sich diese Werkreihe.

Bemerkenswerterweise hat Dieter Schnebel in seinem reichen Oeuvre das Streichquartett weitgehend ausgespart. Nach den frühen *Stücken* von 1954/55 dauerte es ein halbes Jahrhundert, ehe er sich erneut an diese Gattung wagte. Die *Stücke* waren gewissermaßen Konzentrat des seriellen Denkens und des Webernschen Erbes, verknüpft bis zum Äußersten. Das 1. Streichquartett hingegen ist Ausdruck der Nähe zur klassisch-romantischen Tradition und der großen Vergangenheit dieser Gattung. Vor allem Haydn und Schubert sind die historischen Bezugspunkte in diesem Werk, das, wie Schnebel selbst sagt, versuche, »die vielen Errungenschaften aufzunehmen, zusammenzufassen und weiterzuführen in enge wie weite Räume – um so womöglich in Neuland zu gelangen«. Drei dieser »Errungenschaften« aus der Geschichte des Streichquartetts spielen dabei eine herausragende Rolle.

Joseph Haydn verdankt sich zum einen das Prinzip der durchbrochenen Arbeit, das

48 gleich zu Beginn des ersten Satzes, in der Ex-

position eines thematisch verwendeten Tetrachords, deutlich wird, zum anderen den unbändigen Spielwitz, der sich vor allem im furiosen zweiten Satz Bahn bricht. Von Schubert kommt die Melancholie des Abschieds und der Vergeblichkeit, die das ganze Stück durchweht und gelegentlich zu großer Intensität verdichtet. Dann taucht wie aus dem Nebel der Vergangenheit eine Melodie auf, ein wirkliches oder auch nur vermeintliches Zitat – und einmal, im dritten, dem langsamen Satz, sogar (im Ländlertempo) ein zweifach ineinander geschichtetes Schubert-Selbst-Zitat.

Schließlich spielt die Tradition der Wiener Schule um Arnold Schönberg eine ganz maßgebliche Rolle in diesem Quartett, am deutlichsten vielleicht im langsamen Teil des Scherzos und in der Coda, die beide in Ton, Melodiegestaltung und Kontrapunkt an Schönberg oder Berg (und auch an Zemlinsky) erinnern.

Äußerlich ist das Quartett angelehnt an die klassische Viersätzigkeit. Und doch ist sich Schnebel immer der historischen Distanz bewusst, setzt er doch die Satzüberschriften in Anführungszeichen. »Scherzo« oder »Adagio« bleiben lediglich Erinnerung und Allusion, die wehmütige oder manchmal sogar ironische Vergegenwärtigung einer längst entschwundenen Tradition. Die beiden Mittelsätze bilden das Zentrum dieses knapp dreiviertelstündigen Werks. Das »Scherzo« ist der lebendigste Satz des Quartetts, geprägt von nervösen Pizzicati und dem Klopfen auf den Korpus der Instrumente, gewissermaßen Klopfzeichen aus dem Inneren der Musik und dem Hallraum der Tradition. Im »Adagio« hingegen steht die Zeit still. Mikrotonale Verfärbungen des Klangs und Flageolett-Glissandi im flautando – von Schnebel mit der poetischen Anmerkung »frei, wie Wind (kaum hörbar)« versehen – lassen eine unwirkliche Stimmung entstehen, über die Hans-Peter Jahn im Programmheft zur Uraufführung beim Festival *Eclat* schrieb, durch jeden der 193 Takte wehe »ein frischer Wind, kühl durch die entfremdete Wärme des Vergangenen.«

## Raum-Fragen / Beziehungs-Fragen

Dieter Schnebels 1. Streichquartett trägt den Untertitel *im Raum*. Zeitlebens hat sich Schnebel mit dem Raum auseinandergesetzt, hat theoretisch und praktisch erkundet, wie Veränderungen im Raum die Musik und das Hören verändern. Auch im Streichquartett löst Schnebel die Statik der traditionellen Streichquartett-Sitzordnung in Bewegung auf.

Am Beginn befinden sich die vier Musiker in allen vier Ecken des Raums. Erst allmählich

finden sie im Laufe des Satzes auf der Bühne zusammen. Aber auch dann entstehen immer wieder neue Konstellationen: alle vier Musiker frontal zum Publikum (»wie eine Rockgruppe«, sagt Schnebel, »wie Soldaten« assoziiert das Programmheft der Münchner Aufführung); in verschiedenen Binnenkonstellationen, und – vor allem im zweiten Satz – mit dem rasanten Wechsel von Außen und Innen. Auf vier Drehstühlen sitzen die vier Musiker einander zugewandt, ganz auf sich selbst konzentriert und das Außen abschottend, um unmittelbar danach sich nach außen zu drehen, voneinander abzuwenden und extrovertiert zu agieren.

Das Konzept der Drehstühle ist nicht neu, es findet sich zum Beispiel in dem 1958 konzipierten, aber erst 1993 ausgearbeiteten und uraufgeführten Ensemblestück *raum-zeit y*. Im Streichquartett geht es jedoch um mehr als nur um die Richtwirkung von Musik. Es geht um die Grundkonstellationen jenes gemeinsamen kammermusikalischen Musizierens, als dessen Inbegriff das Streichquartett seit zwei Jahrhunderten gilt. Die Raum-Frage wird so zur Beziehungs-Frage. Die räumliche Disposition steht für das Verhältnis der vier Musiker untereinander und zu ihrem Publikum.

Eine »Raumkomposition und also ein szenisches Quartett« nennt Schnebel im Vorwort zur Partitur sein Streichquartett und verknüpft damit den Raum mit der Szene. Musizieren bedeutet zwangsläufig, gestisch zu agieren. Podium und Saal werden zur Bühne, die vier Musiker avancieren zu Akteuren. Es entsteht, wie so oft bei Schnebel, ein Schauspiel namens »Musik«: Musik, die sich im Gestischen ausdrückt, Gesten, die zu Musik destilliert werden. Gesten, die nicht nur Bewegungen zur Hervorbringung von Klängen sind, sondern ganz unausweichlich auch kommunikative Bedeutung tragen.

## Ein Alterswerk

Dieter Schnebels 1. Streichquartett ist ein über weite Strecken sehr leises Werk, nicht nur, was die Lautstärke angeht, sondern auch in seiner Grundhaltung – ein Werk des Understatements. Auch das Partiturbild trumpft nicht auf. Dem Auge bietet sich ein durchsichtiger Satz und klarer Aufbau, alles liegt offen zutage, es gibt wenige, immer wiederkehrende Motive (abwärts führender Tetrachord, Tritonus, Tonrepetitionen), keine komplexen Verschränkungen oder ostentativ virtuose Passagen. »Hinter« den Noten und der Analyse nicht unmittelbar zugänglich, öffnet sich jedoch eine ganze Welt. Nirgendwo gibt es Statistisches, ein Beharren auf einem festen Kon-

zept, ein »Abspulen« und systematisches Befolgen. Sondern überall ein Atmen der Klänge, Herzpochen (und Fußstampfen), ein In-Bewegung-Sein und Aufeinander-Reagieren.

»Musik der Gegenwart, aber auch der Erinnerung und des Ahnens“ sei sein Streichquartett, so Dieter Schnebel, »Musik der Ferne, der Nähe; der Fremde, des Vertrauten; Musik, die abstößt – oder berührt.« Das ist – über alle kompositorische Meisterschaft hinaus – das Eigentliche dieser Musik. Sie berührt die Hörer auf eine ganz und gar unsentimentale, aber herzliche und menschenfreundliche Weise, wie man auch bei der Aufführung des Streichquartetts beim Festival Ultraschall feststellen konnte. In der Tat: eine Musik, die berührt. Eine Musik gelassener Heiterkeit und doch voller Ernst und fiebernder Spannung, geschaffen in größtmöglicher künstlerischer Souveränität und Unabhängigkeit von allen Zwängen und Erwartungen. Ein wirkliches Alterswerk. Kein verrästeltes, sondern eines, das vom Glück der Musik und vom Glück eines erfüllten musikalischen Lebens erzählt. ■

## Todes-Anzeigen

Positionen gedenken in großer Betroffenheit eines Komponisten und eines Musikpublizisten, die, beide nach schwerer Krankheit, (am selben Tag) viel zu früh gestorben sind, der eine im Alter von 68, der andere im Alter von 59 Jahren.

### **Prof. Friedrich Goldmann \* 27. April 1941 – † 24. Juli 2009**

»... In der Goldmannschen Musik vergegenständlicht sich Lust zur Konstruktion der Welt, zur Entfaltung subjektmächtiger, kontrollierbarer Phantasie, zur geschärften, argumentierenden Gedanklichkeit durch Kritik an den bestehenden Paradigmen und ohne dekorativ ausgemalte utopische Alternativen. Es ist Musik der sich an Widerständen organisierenden Individualität, Musik derer, die bewusst an den geistigen Auseinandersetzungen der Zeit teilnehmen ... « (Frank Schneider, 1979)

### **Dr. Reinhard Schulz \* 7. März 1950 – † 24. Juli 2009**

»... Sein Urteil wuchs aus dem Zentrum einer klugen, erfahrenen, lebensgesättigten Person und war gebettet in eine große Weite einer vitalen Wahrnehmungslust. Diese Lust wiederum war bestens vor Beliebigkeit gewappnet durch einen scharfen Verstand und – für mich das bestimmendste – durch ein untrügliches Gespür für Stimmigkeit, für die personale Glaubwürdigkeit einer künstlerischen Position. ....« (Norbert Brass, 29.7.2009)