

# Wolfgang Rihms neues Streichquintett

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Für Hans-Peter Jahn

Im Februar 2013 fand dasjenige Eclat-Festival für Neue Musik in Stuttgart statt, welches das dreißigste und das letzte seines künstlerischen Leiters Hans-Peter Jahn war. Es war somit auch dessen Abschiedsfest und dessen Fazit: Jahn ließ die *Crème de la crème* – zumindest die seine – wie in einem Ausstellungskatalog aufführen. Das Abschlusskonzert endete mit der Uraufführung von Wolfgang Rihms Streichquintett *Epilog*. Man war gespannt, was Rihm seinem Weggefährten Jahn als Geschenk überreichte, der in den 1990er Jahren den Mut – oder Übermut – hatte, einen Jahrgang mit kaum überschaubar vielen Werken diesem einen Komponisten zu widmen.

Mich hat der neue Rihm überzeugt. Das Stück schien die richtige Länge zu haben; nach dem Hören konnte ich nicht sagen, wie lang es war – meist ein Zeichen von Qualität. Tatsächlich dauert es 15 Minuten. In diesem Streichquintett ist konsequent eins aus dem anderen entwickelt; es gibt keine launigen Einsprengsel oder Abbrüche, die niemand versteht und die nur oberflächlich den vielbeschworenen Rätselcharakter aller Kunst bestätigen wollen. Dieses Werk, vom Komponisten am 12. Januar 2013 beendet, wurde am 10. Februar 2013 vom Arditti Quartet und Jean-Guihen Queyras, Violoncello, aus der Taufe gehoben.

Das Stück ist mithin ein richtiges Werk, eine schlüssige Einheit von Anfang bis Ende. Es ist kein Werk, das sich nicht gleich erschließt. Im Grunde ist es einfach. Die Idee wird rasch klar, der Verlauf immer in der gebotenen Langsamkeit gehalten, das Grundgefühl ist vertraut. Was nicht pejorativ gemeint ist. Rihm schreibt in der Regel keine komplexe Musik, die sich erst langsam erschließt, er ist kein Philosoph unter den Komponisten, eher ein Philanthrop, der soziale Kontexte oder anthropologische Dispositionen im Sinn hat, ein Tondichter, der auf geschichtlich Tradiertes, Erlebtes, Bekanntes rekurriert.

Die Musik beginnt homophon, tiefe Lage, 3/4-Takt, Adagio ma non troppo, molto sul tasto possibile, con sordina, ppp, Fermate, ein C-Dur Akkord, aber mit einem tiefen *Des* im ersten Cello, ein Störton, wie eine kleine None, theoretisch ein Dominantbestandteil, reibend mit dem tiefen C, dem Grundton. Dann ein pochissimo Schwellcrescendo, die Viola glissandierte zum *es* – c-moll –, dann wieder zurück und von dort aus zum *f* im zweiten Takt. B-moll-Sextakkord mit einem tiefen G, das auf der dritten Zählzeit auch an-

gezupft wird. Im dritten Takt eine Vorschlagnote unten, im vierten ein Anflug einer motivischen Bewegung in der zweiten Geige, ebenso im sechsten Takt. Rihm setzt Keime, für die Rhythmik (lang/kurz im Dreier), für Melodisches. Der Satz steigt langsam auf:  $c^1$ - $des^1$ - $d^1$ - $fis^1$ - $g^1$ - $a^1$ - $des^2$ - $d^2$ - $e^2$ - $f^2$ - $gis^2$ - $ais^2$ - $h^2$ , wobei die fett gedruckten Noten expressiv erreicht werden, so mit einem pochissimo-Glissando. Alles möglichst auf tieferen Saiten als üblich. Dann beruhigt sich die Musik, poco ritenuto (T 20), dann ein meno mosso, col legno, 4/4-Takt. In T 26 steht kurz ein Schatten, mit zwei Tönen, die im weiteren immer wieder angesteuert werden:  $a$  und  $d$ . Die höheren Streicher spielen sechsstimmig, drei übereinander gelagerte große Terzen. Große Terzen treten ab jetzt gehäuft auf. In der Aufführung sind dreieinhalb Minuten vergangen, fast ein Viertel des ganzen Stücks.

Man fragt sich, wie es weitergeht. Denn etwas Anderes muss kommen. Und in der Tat: Das erste Cello zupft – *fff poss.*, vibrato – das hohe  $fis^2$ , dann  $as^1$ , darauf kanonisch das zweite Cello (Bsp. 1). In der Partitur steht: »Ab hier (Takt 30) bilden die beiden Violoncelli den klanglichen ›Vordergrund.« Sie bilden eine Einheit, spielen häufig *senza sordina* gegen die übrigen gedämpften Mitspieler, stechen durch laute Pizzicati heraus und gehen in die Höhe (Ende der zweigestrichenen Oktave) und so über die Geigen. Fast könnte man von einem von den beiden Geigen und der Bratsche begleiteten Duo für zwei Celli sprechen. Das hat natürlich unmittelbare Auswirkung auf den Klang insgesamt und den Charakter. Dass Rihm sein Stück nicht einfach Streichquintett nennt, sondern ihm einen Namen gibt, ist nicht nur dem Widmungsträger Hans-Peter Jahn geschuldet, bei dessen Verabschiedung ein Epilog ausdrückt, was der Komponist seinem Freund und Gönner sagen möchte. Es hätten auch helle, hohe Klänge sein können. Nicht als Verklärung, aber als Ausdruck von Freude, Dankbarkeit, einer positiven Grundstimmung. Rihm entschied sich für Zurückhaltung. Daher dieses andauernde Im-Hintergrund-Stehen der höheren Streicher. Durch die Dämpfung klingt das Werk wie aus einem abgeschlossenen Raum kommend, der Widerstand der Wände muss überwunden werden durch die punktmäßigen und spitzen Pizzicati und die gepressten Klänge.

Bsp 1: T 30-35, Vc 1 und 2

The musical score shows two staves for cellos. The first staff (Vc 1) starts with a pizzicato and vibrato instruction, followed by a series of notes with dynamic markings like *fff poss.* and *fffz*. The second staff (Vc 2) enters later with similar dynamics and includes a *phi (+ vibr.)* marking. The score concludes with a *fff poss.* marking and a final note.

Insofern spielt das Stück konsequent auf zwei Ebenen. Denn während die drei Oberstimmen sich in wie-immer-tonalen melodischen und harmonischen Seligkeiten ergehen<sup>1</sup>, kämpfen die beiden Celli gegeneinander, miteinander, beieinander. Von ihnen gehen auch die übrigen rauhen, überzeichneten Klänge aus: Doppelgriff-tremolo im *fff*, *battuto saltando*, *molto-vibrato-Gliscando*, *Bartók-Pizzicato*. Das *Andante pesante* ab T 86 trägt kräftig auf: Die drei höheren Streicher in Doppelgriffen, *fffz*, *non-diminuendo*, auch mit starkem Bogendruck (»fast geräuschhaft«), dürfen zum ersten Mal richtig laut werden (mit dem Vorlauf T 31-35). Das liegt am Beginn der *Pizzicato-Pyramide*, die 16 Takte dauert. Die beiden Celli beginnen ganz unten, beim tiefen C, steigen leicht gegeneinander versetzt auf, T 92 bzw. 93 gesellen sich Bratsche und die Violinen hinzu und erreichen am Ende von T 95 die höchste Note, *c*<sup>2</sup> (in Oberoktavparallelen), von dort aus wieder bis zum tiefen C in T 101 hinunter – durch Synkopen und Überlagerungen von Triolen, Quartolen und Quintolen entsteht eine bizarre Kontur, die an zersplittertes Glas oder abbrechende Gletscher erinnert. Es sind achteinhalb Minuten vergangen.

Nun folgt ein echter Rihm: Ab T 106 wiederholt das erste Cello 36- und das zweite sechsmal den Ton *h*<sup>1</sup>, immer *fff* – das ist so unsinnig und zugleich grobschlüchtig, dass dahinter Absicht zu vermuten ist (Bsp. 2). In T 132 wird das aufgegriffen, dort nur zwölfmal, aber überlagert von *c*<sup>2</sup> im zweiten Cello, sich chromatisch bis *h*<sup>2</sup> hochschraubend. Man kennt Rihms Hang zu unvermittelten Verzweiflungsgesten. Hier ist so eine. Bis heute verstehe ich diese Konstante in seinem stilistischen Vokabular nicht. Ist damit eine Steigerung von Ausdruck intendiert? Dann hätte man sie raffinierter setzen können. Oder die Präsentation des Leerlaufs? Oder die Geste des höheren Juxes, der, wenn es gutgeht, Humor entbindet? Nachdruck durch Wiederholung? Aber auch dann erwartete *mein* Ohr Variation im Kleinen, der musikalische Zeitverlauf ist dialektisch. Man fühlt sich an die Lévi-Strauss'sche Unterscheidung zwischen dem Rohen und dem Gekochten erinnert. Bislang war der Epilog gut gekocht, hier liegt die Rohkost offen da.

Bsp. 2: T 106-115, Vc I

The musical notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth notes with stems pointing up, marked with 'non vibr.' and 'sfffz p < fff'. A dynamic change to 'fff (sempre)' occurs later. An arrow labeled 'sul pont.' points to the end of the staff. The second staff continues with eighth notes, marked '(sempre non vibr.)'. It includes an 'ord.' (order) marking, another 'sul pont.' marking, and ends with 'pizz. + vibr. fff (poss.)'.

<sup>1</sup> Vgl. T 74 c-moll; T 76 G-Dur.

Gefolgt wird das von anderthalb Negativpyramiden – runter, rauf und wieder runter – mit Pizzicati, aber nur in den Celli, synkopisch gegeneinander versetzt. Ein Stringendo führt zu einem *più mosso*, einem *Accelerando* und einem *con moto*, damit die Celli in *fff-marcatissimo-feroco*-Anläufen zur wiederholten Verzweiflungsgeste (ab T 132) anheben können. Während bis dahin die höheren Streicher die gleiche Textur anstimmen: Doppelgriffe mit *sfz* und anschließendem großem *Crescendo*, die wie abgeschossene Pfeile klingen, beruhigen sie sich kurzzeitig, um in einem Stringendo zu einem »Avanti« zu gelangen, das mit einem rhetorisch aufgeladenen *a-moll* (T 145) den Startschuss freigibt für weitere Pizzicato-Auf- und Abstiege – eine Idee, die dann verebbt, weil ihre Zeit vorüber scheint. Nun sind zwölfminhalb Minuten vergangen. Dreieinhalb stehen uns noch bevor.

Bisher bestach das Stück durch eine klare Arbeits- und Klangteilung. Anfangs *molto sul tasto*, *con sordina* und *ppp*, weitgehend auf der IV. Saite; ab T 30 die beiden Celli mit Pizzicati, *fff poss.*, klanglicher Vordergrund, ohne Dämpfer; ab T 93 auch die drei oberen Streicher ohne Dämpfer; von T 101 an diese wieder mit Dämpfer, die Celli weiterhin in voller Präsenz. Ab T 145 gesellt sich die Bratsche zu den Celli gegen die beiden Violinen. Dem entspricht die Sitzordnung: Die beiden Celli sitzen vorne. Die Geigen spielen somit weitgehend mit Dämpfer und daher geringerer Präsenz auch dann, wenn sie sich um *fff* bemühen müssen. Der *Epilog* ist daher tief und dunkel, nicht brillant. Die dritte Oktave wird kaum berührt, die vierte nur in Oktavierungen. Der höchste Ton ist *d*<sup>3</sup>.<sup>2</sup>

Die letzten Minuten werden hingegen disparat und – für mein Befinden – etwas zu konventionell. Da setzen in T 150 kleine madrigaleske Spielfiguren ein, die durchimitiert werden (Bsp. 3). Sie erinnern an *g-moll* (wiewohl atonal kontextualisiert, die beiden Geigen spielen zwei quintversetzte Tritoni [*as–d* und *es–a*], ähnlich Bergs *Lulu*). Den Sinn verstehe ich nicht, außer dass etwas Bewegung, etwas Fließendes gewünscht wird – daher vielleicht das *Scorrevole* (ab T 174) und Drehnotenfiguration in laufenden Sechzehnteln, ebenfalls etwas Konventionelles; und ab T 205 eine schwungvolle, atonale, in den höheren Streichern *colla-parte* gesetzte Melodik. Diese drei Ideen zusammen ergäben so etwas wie einen Schlusssatz, heiter, beschwingt. Aber die gewählten Materialien folgen nicht so schlüssig aus dem Vorigen wie alles Vorige seinerseits. Und für die Neupräsentation von morphologischem Material ist es, formal betrachtet, zu spät. Wer diesen letzten Abschnitt also als schwach empfindet, sollte freilich durch die Schlussidee entschädigt werden.

2 Sieht man von der neckischen Kadenz der Obertöne auf der Cello-A-Saite (T 168) ab.



- T 15: H-7 mit *as*
- T 16: G-Dur
- T 17: C-Dur und *as*-moll
- T 18: F und B-7
- T 19: B-7
- T 20: Es-9-II
- T 21: F-7-9 und *fis*-moll
- T 22: As-Dur mit *g* und *e*
- T 24: H-Dur mit *b*
- T 25: E mit *a* und *f*

Bsp. 4: T I-II

**Adagio ma non troppo**  
tutti: molto sul tasto (poss.)  
con sord.

Violin I: *ppp* < *pochiss.* > *ppp sempre*

Violin II: *ppp* < *pochiss.* > *ppp sempre*

Viola: *ppp* < *pochiss.* > *ppp sempre* (gliss.)

Violoncello: *ppp* < *pochiss.* > *ppp sempre* (pizz.) (arco)

Violin I (second system): (sul G) < *pochiss.* >

Violin II (second system): (sul G)

Viola (second system): (sul C)

Violoncello (second system): (sul C)

Das Werk kommt rund zu Ende. Aber die Musiker halten inne. »Wenn jetzt ein zweiter Satz kommt, bringe ich nachher Wolfgang um«, war mein Gedanke. Rihm ist bekannt für Ausladendes, Nicht-zu-Ende-Kommen. Die *Musik für drei Streicher* aus dem Jahre 1977 waren mir immer zu lang. Und in der Tat setzen die Musiker wieder an. Aber zu einem Schlussakkord, der es in sich hat. An der Hörschwelle, so leise, dass man gar nicht so recht merkt, wie raffiniert dieser Klang ist: Der Ton *h* (doppelgriffig auf der Bratsche) wird mit vier benachbarten Vierteltönen wie in einem kleinen Cluster eingefangen, die in das *h* hinein- und dann wieder zu den symmetrischen Tönen hinausglissandieren, worauf, im *pppp* und *molto sul tasto*, die Fermate den Zwitterklang hält (Bsp. 5).

Bsp. 5: T 217-219

Vi. I, VI. II, Vla.:  
sehr ruhig  
den Dpfr. abnehmen \*\*)

senza sord. Sostenuto (»irreale«) *molto sul tasto*

[ ] quasi gliss. *pppp poss.* *pochiss.* *pppp* *molto sul tasto*

senza sord. *pppp poss.* *pochiss.* *pppp* *molto sul tasto*

senza sord. arco ord. *pppp poss.* *pochiss.* *pppp* *molto sul tasto*

[ ] arco quasi gliss. *pppp poss.* *pochiss.* *pppp* *molto sul tasto*

*pppp poss.* *pochiss.* *pppp*

\*\*) am besten: in einer synchronen (»ritualisierten«) Bewegung

Ich wählte eine Tonika, nach der riesigen Dominante, als welche ich das gesamte Stück gehört hatte. Und in der Tat ist dieser Akkord ein ins Unsichere verzerrter Einzelton, eine klassische Ultima. Doch das *h* verhält sich zum C-Akkord zu Beginn und zum *c*<sup>2</sup> in T 216, der Pänultima, seinerseits dominantisch. In gewisser Weise ist er beides: Tonika und Dominante ineins.

Dieser Schluss hat Größe. Rihm hätte auch ohne diesen aufhören können. Nichts hätte gestört oder gefehlt. Aber mit diesem bekommt das Werk eine Noblesse. Wir sind wieder bei der Frage nach Qualität. Manchmal reicht eine kleine Entscheidung für oder wider etwas, um ein Werk auf eine höhere Rangstufe zu setzen, als Beweis für Feinsinn, Freigeist, Gelassenheit, für Souveränität.

Ich kann es nicht beweisen, würde aber wetten, dass der Komponist das Werk ohne präkompositorische Planung niederschrieb. Das verlangt Respekt. Nun, er hat in seinem Leben viel, vielleicht zu viel komponiert, Routine und Erfahrung sammeln sich an, Fehler aus weniger guten Stücken werden überwunden. Das ist ein Vorzug des Viel-Schreibens. Man kennt seine *Écriture* und die Wirkung der Zeitverläufe.

Die Dame neben mir im Konzert, eine ausgewiesene Interpretin neuer Musik, welche die anspruchsvollsten und avanciertesten Werke darbietet, war begeistert. Endlich jemand, meinte sie, der den Mut hat, »etwas für das Herz zu komponieren«. In der Tat, das tut Rihm, und das kann er. Vielleicht auch deswegen, weil das Herz – oder die Seele – eine so untergeordnete Rolle in der zeitgenössischen Kunstmusik spielt.

## Summary

*Wolfgang Rihm's New String Quintet* – The string quintet *Epilog* was premiered in Stuttgart in February 2013. The present analysis examines the score, describes the music and attempts an aesthetic interpretation.