

Martin Wilkening
Streichquartett als Spiegel des Gesamtwerks
Zu Wolfgang Rihms Werken für Streichquartett

Wolfgang Rihm ein Streichquartettkomponist? Vielleicht erscheint es müßig, diese Frage aufzuwerfen – zehn [im Jahre 2000, Anm. der Red.] als solche gezählte Streichquartette und zahlreiche weitere Kompositionen für dieselbe Besetzung sollten ja für sich sprechen. Dennoch müßte die Antwort lauten: ja und nein. Stilles Vergnügen werden diese Quartette kaum bereiten; die Innerlichkeit, nach der einige von ihnen suchen, artikuliert sich oft mit einer Heftigkeit, die sich auch ganz konkret physisch, in der Attacke der Klangerzeugung, denkbar weit vom wohlgeordnet artikulierten vierstimmigen Satz entfernt, der wohl auch heute noch die Idee vom Streichquartett als Gattung bestimmt.

Mit dieser Idee vom Streichquartett ist auch in besonderem Maße die Idee der kompositorischen Meisterschaft verbunden: das Streichquartett als der überzeugendste Ausweis handwerklichen Könnens, aber auch, implizit vielleicht noch wichtiger, das Streichquartett als Medium, in dem der Künstler zeigt, in welchem Maße er seinen persönlichen Ausdruckswillen den Gesetzen der Kunst angemessen zu gestalten vermag. Das Komponieren von Streichquartetten wäre so über das Handwerkliche hinaus einem höheren Grad an Sublimierung unterworfen als etwa das Komponieren einer Oper.

Es gibt aber wohl kaum einen anderen Komponisten, der sich so vehement wie Wolfgang Rihm gegen das schnell Gelernte und schon Gekannte in der Kunstproduktion (und sei es auch diejenige des versierten und seiner Sache sicheren Experimentalkünstlers) zu schützen und zu wehren versucht. Und so setzen auch Rihms Streichquartette auf eine ganz zwiespältige Weise an der Tradition an. «Mit Streichquartett muß gekämpft werden», sagt der Komponist, «bissig und liebevoll». Das bezieht sich auf das 5. *Streichquartett* und klingt hier, mit Betonung auf dem «Kämpfen», fast wie eine Entschuldigung für die in der Tat rohe Klangoberfläche und die kaum durchhörbare Entwicklung dieses Werkes. Es läßt sich jedoch genauso überzeugend lesen im Hinblick auf das 10. *Quartett*, wo in der dreisätzigen Großform, besonders aber in dem *Battaglia/Follia* überschriebenen Mittelsatz, Tradition als eine erkämpfte wieder eine bedeutende Rolle spielt, «bissig und liebevoll» in einer Weise, die bei der Uraufführung 1997 auch die mit Rihms Musik vertrauten Zuhörer überraschen mußte. «Streichquartett ist für mich ein magisches Wort», heißt es weiter in dem bereits zitierten Text, «aller Geheimnischarakter von Kunst schwingt darin, klingt an. Intimes und Öffentliches tragen sich aus als Streichquartett, gleichzeitig.»

So erscheint die besondere künstlerische Dialektik der Kulturform «Streichquartett» für Rihm die eigentliche Herausforderung darzustellen – sich selbst zu sagen im hochgradig vorgeprägten Streichquartett-Diskurs, der noch als zerstörer immer in seiner ganzen Fülle präsent bleibt. In diesem Sinn ist Wolfgang Rihm ein Streichquartettkomponist. «Tradition kann immer nur meine Tradition sein», hat der 31jährige Rihm einmal bekannt. Und solche Verpflichtung zur Freiheit bedeutet geradezu eine Verpflichtung zum Streichquartett-schreiben.

Betrachtet man Rihms gesamtes Œuvre über mittlerweile gut drei Jahrzehnte hinweg, so erscheint das Streichquartett als die einzige Werkform, mit der der Komponist sich kontinuierlich auseinandergesetzt hat. Und das meint mehr, als daß bei passender guter Gelegenheit, über die Jahre hinweg immer mal wieder ein Streichquartett abgeliefert werden konnte. Vielmehr reflektieren die Streichquartette sehr genau Bewegungen und Entwicklungen in Rihms Komponieren, sie sind sogar in einzelnen Fällen, wie etwa beim 3. *Streichquartett*, nicht nur als Spiegel, sondern auch als Motor dieser Entwicklungen anzusehen. Wo angesichts der vielverzweigten Breite des Rihmschen Werkes von Überblick schon nicht die Rede sein kann, läßt sich so gerade im Streichquartett ein konzentrierter Einblick in das Gesamtwerk gewinnen.

1970, wie Rihm später einmal bemerkte, «zu einer Zeit, als es noch lebensgefährlich war, Streichquartette zu schreiben», entstanden das 1. und das 2. *Streichquartett* (die indessen nicht die ersten Quartettkompositionen Rihms waren). Der 18jährige Komponist, noch Gymnasiast und gleichzeitig schon ordentlicher Student an der Karlsruher Musikhochschule, benutzte nur für eine kurze Zeit Opuszahlen, um den Beginn seines auf eine Öffentlichkeit gerichteten Komponierens zu markieren, und so figurierten die beiden Quartette als op. 2 und op. 10. Beide bekennen sich gleichzeitig zu Vorbildern und melden Zweifel an dieser Vorgehensweise an. Das 1. *Quartett*, gestisch dem Stil Anton Weberns verpflichtet, endet «wie plötzlich zerstört: verlöschend» in fahlen Echos und einem brutal gesetzten Schlußakkord. Das 2. *Quartett*, das mit seiner experimentellen, zuweilen graphischen Notation musikalische Prozesse fixiert, die zwischen relativer Freiheit und Gebundenheit im Zusammenspiel wechseln (als ein damals aktuelles Vorbild käme etwa Luciano Berio in Frage), endet mit einer beiläufigen Geste, in der Partitur ausdrücklich als «Fragment» bezeichnet.

Das 3. *Streichquartett* stammt aus der zweiten Hälfte der 70er Jahre, als Rihm mit Orchesterwerken wie *Sub-Kontur*, der 2. *Symphonie* und der Kammeroper *Jakob Lenz* seine ersten größeren Erfolge hatte. Gleichzeitig erfuhr der

Komponist aber auch heftige Ablehnung, die Aura dieser Musik mit ihren schweren Mahlerschen Gesten und voll von subjektivem Ausdruckswillen erschien dem strukturfixierten Musikdenken der Zeit verdächtig. Für Rihm war diese Komposition ein «Ausbruch ins Innerste», zur eigenen Wahrheit seines Komponierens, und er wählte den Titel *Im Innersten* (mit der Bezeichnung 3. *Streichquartett* nur im Untertitel) in «dem Bewußtsein, daß nur ein Sich-Einlassen auf das Mißverständliche zu dieser Zeit – 1976 – Ehrlichkeit bedeutete».

Nach dem etwas klassizistisch formstrengen 4. *Streichquartett*, einem Werk des Übergangs, in Rihms Worten «Nachzügler und Vorbote zugleich», sind das 5. bis 8. *Streichquartett* (1981–88) Kompositionen, die eine radikale Offenheit anstreben. Entscheidend werden hier die musikalischen Einzelereignisse, die in einem beständigen Prozeß von Setzung und Reflexion einen Verlauf nehmen, der oft nur gewaltsam abgebrochen werden kann. Solches Komponieren zeugt, in Rihms Worten zum 6. *Streichquartett*, ein Stück als «artikulierte Suche nach dem Stück», als «Suche nach einem Streichquartett-Ton, nach einem Streichquartett-Verlauf». Mit über 40 Minuten Länge der umfangreichste Einzelsatz, den Rihm geschrieben hat, ist dieses 6. *Quartett* das extreme Beispiel eines quasi protokollarischen Komponierens, wie es sich auch in der undurchdringlichen *Klangbeschreibung III* als Orchesterwerk jener Jahre findet. Das Protokollarische ist übrigens beim 5. und 6. *Quartett* auch durchaus wörtlich zu verstehen, Rihm schrieb sie ohne Entwürfe in ein kleines Notenbuch, das er in jener Zeit stets mit sich trug. Die «Suche nach dem Streichquartett-Ton» führt im 7. und im 8. *Quartett* nicht nur zu einer vielfältigen Aufspaltung des Quartettes in kleinere Sub-Ensembles oder Soli, sondern fügt fremde Klangmaterie in den Streicherkörper ein: Woodblocks im einen, Papier im anderen Fall. Damit gewinnen diese Quartette in einer Zeit, in der Rihms Auseinandersetzung mit dem Musiktheater ihren Höhepunkt erreicht (zwischen 1980 und 1991 entstehen *Tutuguri*, die *Hamletmaschine*, *Oedipus* und *Die Eroberung von Mexiko*), auch eine theatralische, rituelle Komponente, in der die Woodblocks das Harte der musikalischen Setzung akzentuieren und die Geräusche des Papiers den Schreibvorgang beim Komponieren.

Danach erscheinen das 9. und das 10. *Streichquartett* von 1993 und 1996 fast wie der Ausdruck einer Synthese von Bewegungen der 70er und 80er Jahre. Aus diesen setzt sich die Härte, die die Artikulation inzwischen gewonnen hat, fort, etwa in den vorherrschenden prasselnden Springbogenattacken der Streichinstrumente. Gleichzeitig scheinen die formalen Prozesse aber fließender und zielgerichteter, die Werke gewinnen einen Anschein von Geschlossenheit und dabei zuweilen auch eine Schlichtheit, die verwandte Momente aus der Musik der 70er Jahre noch übertrifft. In diesen Zusammenhang gehört auch die bekenntnishafte Offenheit, mit der die atemlos sich hetzende *Battaglia/Follia* (Schlacht/ Wahnsinn) des 10. *Quartetts* sich in das zitierte Lied *Grün, grün, grün sind alle meine Kleider* hineinarbeitet, ein bissiger Scherz, aber auch ein Zeugnis der Obsession durch Farben, ein merkwürdiges Seitenstück zu Rihms Liederzyklus *Das Rot*.

Eigentlich ist es erstaunlich, daß bei dem latent Zyklischen, zu dem sich alle Werke Rihms zusammenschließen scheinen, inzwischen, nach gut drei Jahrzehnten, überhaupt Ansätze zu linearen Entwicklungen in der Folge der Werke sich erkennen lassen. Und so ordnen sich die Quartette quer über die Jahre hinweg, mit ihrem identitätsstiftenden Beziehungsreichtum, den ein für Rihm besonders wichtiges Fragment des Parmenides so ausdrückt: «Es ist für mich das Gleiche, von wo ich anfangen; denn dahin kehre ich wieder.»

* Der vorliegende Text entstand anlässlich einer Gesamtauführung der bis zu diesem Zeitpunkt vorliegenden zehn Streichquartette von Wolfgang Rihm im Rahmen der «EXPO 2000» in Hannover.

Martin Wilkening: *Streichquartett als Spiegel des Gesamtwerks. Zu Wolfgang Rihms Werken für Streichquartett*, in: *Katalog Wien Modern 2002*, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 147 f.