

dadurch von Bedeutung, daß er als bislang einzige Schrift die Oratorienmusik am Vorabend der Gattungskonstitution, und zwar an einem Brennpunkt des Geschehens, reflektiert. Indem Uberti nicht nur beschreibt, sondern auch aktuelle Fragestellungen kritisch erörtert, ist sein Traktat auch selbst Teil eines Entwicklungsprozesses der Oratorienmusik, aus dem wenig später als etwas Neues die Gattung des Oratoriums hervorgehen sollte.

Zur Form und Ästhetik in Wolfgang Rihms drittem Streichquartett „Im Innersten“ (1976)

von Joachim Brügge, Salzburg

I

Wie kaum ein anderer zeitgenössischer Komponist hat sich Wolfgang Rihm von „dingfest machenden Bestimmungen [und] Identifizierungen seiner Person und seines Werkes“ kritisch distanziert.¹ Eine abwehrende Haltung, die schon aus der schiefen Beurteilung seines frühen Œuvres bedingt erscheint: mit dem fragwürdigen Etikett einer „Neuen Einfachheit“ versehen geriet Rihm gar zu dem deutschsprachigen Repräsentanten musikalischer Postmoderne schlechthin – eine Platitüde, gegen die sich der Musikschriftsteller Rihm, als einer der „glänzendsten, virtuosesten Essayisten deutscher Sprache“², stets brillant zu wehren verstand. In diesen zumeist von einem apotheotischen Duktus getragenen, dabei rhetorisch gespickten Texten zeigt sich Rihms kompositorisches Selbstverständnis als das eines unentwegten „Musik-Finders“ – als schöpferisches Individuum, hingegeben an einen spontanen Komponierakt schonungslos „atavistischer Triebkräfte“.³ Zwei bezeichnende Textstellen mögen hier als pars pro toto belegen, wie von einer solchen Position aus Rihm auf mögliche Vereinnahmungen seiner Musik durch werkanalytische Betrachtungen eher mißtrauisch reagiert:

„Die Frische einer künstlerischen Aussage ist immer ihr größtes Lebenspotential. Jede freiwillige Einordnung und Klassifizierung löst das künstlerische Ich eine Spur mehr auf. Dies scheint mir übrigens auch der Sinn von Klassifizierung zu sein: das Selbstverständnis zu untergraben, das Selbst auszulöschen. Wenn ich etwas hasse, klassifiziere ich es. Es wird schon ersticken in diesem Korsett. Klassifizierung als Racheakt, aber auch Ausdruck tiefer Tragik: der Unfähigkeit zur Freiheit, zur künstlerischen Freiheit sowieso. [...] Als Ideal steht hinter der Klassifizierung die totale Beherrschung. Dem muß Kunst entgegenstehen. Sie kann es nur durch sich selbst, nicht indem sie es meint, etwa durch beigefügte Texte etc. Ich glaube, daß Musik eine tief anarchische Kunst ist. Aber auch

¹ So Hans-Klaus Jungheinrich, „Wolfgang Rihm. Biographische Notiz“, in: *Arditti quartett, edition 11: Wolfgang Rihm. Streichquartette III, VIII, V*, Wien 1990, S. 11.

² Ebd.

³ Wolfgang Rihm, „Die Klassifizierung der ‚Neuen Einfachheit‘ aus der Sicht des Komponisten“, in: *Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik (= Studien zur Wertungsforschung 14)*, Wien 1981, S. 81.

eine Kunst ohne Begriff. Ihrem Wesen nach herrschaftslos, ist sie immer wieder neuen Machtsystemen konfrontiert, die sie in ihrer Struktur reflektiert“.⁴

Dennoch beschwören die musiktheoretischen Reflexionen Rihms keine bloße Autonomieästhetik, die sich dem analytischen Diskurs pauschal verweigert.⁵ Auch seine Musik kann formal- wie inhaltsästhetisch näher beleuchtet werden: Dieses darzulegen beabsichtigt die vorliegende Studie im Rahmen einer formalen Werkbetrachtung, eingedenk all jener von Seiten der Sekundärliteratur zur Musik Rihms zu Recht monierten analytisch-hermeneutischen Probleme.⁶ Erklärtes Ziel hierbei ist es, einen in der Diskussion zur Musik Rihms überstrapaziert erscheinenden Aspekt zu relativieren: nämlich den „programmatischen Verzicht auf kompositorische Vorausdispositionen und Vorausstrukturierungen“ seines Komponierens, als ästhetische Maxime einer „produktiven Ungewißheit“⁷ begriffen. Dieses Szenario einer „Distanz“ von „funktionierenden Mechanismen der Vorauskonstruktion“⁸ beruft sich auf die Freiheit künstlerischer Arbeit vor allem in der „Setzung des Einzelereignisses“⁹, die als Ausdruck von Unmittelbarkeit und Spontaneität der Komponiererfahrung Rihms sicherlich auch eine formale Kategorie zu seiner Musik darstellt¹⁰ – aber eben nicht in der Ausschließlichkeit, wie es die überwiegend aus den 70er und 80er Jahren zu datierenden Aussagen Rihms glauben machen¹¹ (zur Beschreibung musikalischer Verläufe generell rückt das alleinige Verweisen auf das musikalische „Einzelereignis“ als konstitutivem Moment leicht in die Nähe einer Leerformel¹²). Ebenso ist die Distanzierung von „funktionierenden Mechanismen der Vorauskonstruktion“ nicht als vermeintlich singuläre Formel für das Werk Rihms zu werten: Gerade der späte Beethoven, der im vorliegenden Quartett

⁴ Ebd., S. 80 f.

⁵ Vgl. hierzu auch Reinhold Urmetzer, *Wolfgang Rihm*, Stuttgart 1988, vgl. generell das „Gespräch“ zwischen Rihm und Urmetzer (S. 65–108). In diesem Buch vermisst man insgesamt kritische Fragestellungen und Einwände, die Rihm zu einer genaueren Begriffsbildung herausfordern.

⁶ Vgl. Clemens Kühn, *Analyse lernen* (= Bärenreiter Studienbücher Musik 4), Kassel 1993, in dem bezeichnenden Kapitel „Stücke, die nichts hergeben“, S. 186: „Es gibt auch Werke, die sich einem analytischen Zugriff im Kern verweigern. Läßt sich über das *Klavierstück Nr. 6, Bagatellen* (1977/78) von Wolfgang Rihm viel mehr sagen, als daß es in jeder Dimension des Satzes ein mittleres Niveau ausspart!“

⁷ Rudolf Frisius über Rihms kompositorische Selbsteinschätzung, in „Spontaneistisches Komponieren“, in: *Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. von Dieter Rexroth, Mainz 1985, S. 117.

⁸ Ebd.

⁹ Wolfgang Rihm, „Musikalische Freiheit“, in: *Der Komponist Wolfgang Rihm*, S. 78.

¹⁰ Vgl. hierzu auch Siegfried Mausers Charakterisierung im Zusammenhang mit Rihms *Klavierstück Nr. 7*: „Radikalität und Deutlichkeit des grundgelegten Affektes sind nun nicht nur strukturelle Phänomene Rihmschen Komponierens, sondern auch Grundlagen seiner ästhetischen Reflexionen; die affektive Verständlichkeit des Einzelergebnisses, seine Ausdrucksqualität scheint ihm beste Garantie für das Gelingen musikalischen Verlaufs.“ („Primäre Ausdrucksformen. Anmerkungen zum *Klavierstück Nr. 7* von Wolfgang Rihm“, in: *Der Komponist Wolfgang Rihm*, S. 155).

¹¹ In den letzten Jahren hat sich Rihm mit Äußerungen über seine Musik eher zurückgehalten, vgl. hierzu auch seine Absage an der Teilnahme des Buchprojektes *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 1*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Hofheim/Ts. 1996, S. 9. Zu einem Werk eines Komponisten bzw. einer Komponistin haben diese selbst sowie ein(e) Musikwissenschaftler(in) je einen analytischen Text vorgelegt. Bezeichnend hierbei ist auch Rihms Einschätzung gegenüber seinen früheren Texten: „Wenn ich mich manchmal – meist von Freunden dazu überredet – zu einzelnen Kompositionen via ‚Programmheftkommentar‘ geäußert habe, so waren diese ‚Kommentare‘ meist mehr oder weniger gelungen verhüllte Listen, dem Kommentar zu umgehen. Im Deuten sehe ich keine Aufgabe des Künstlers. Er schafft.“

¹² Rihms aufbegehrende Geste, seine kompositorischen Arbeit fortwährend im Credo von künstlerischer Freiheit legitimiert zu wissen, gerät in der analytischen Betrachtung zwangsläufig in Konflikt zu seiner hochartifizialen Musiksprache, deren Expressivität wesentlich auf einer komplexen Konstruktivität basiert. Auch die entschiedenste Polemik vermag diese Dialektik von Form und Ausdruck der Rihmschen Musik für den analytischen Diskurs nicht zu widerlegen.

immer wieder idiomatisch anklingt, geht im formalen Verständnis häufig nicht glatt und einfach auf, als rein formal konzipierte „Vorauskonstruktion“ beispielsweise in der Behandlung seiner Sonatensatzformen, mit ihrer „Distanzierung“ von musikalischen Konventionen eines tradierten Formenkanons. Ferner hat sich Rihm selber mehrfach zu einer Art von Prozessualität seiner Musik bekannt, in die auch das musikalische „Einzelereignis“ formal eingebunden ist: So stehe am Beginn eines Werkes eine Art musikalischer „Urzustand“, der im weiteren Verlauf vielfältig bearbeitet werde. Hier schließlich kann Analyse sinnvoll ansetzen: Auf welche Weise etwa wird ein solcher Prozeß musikalisch realisiert? Welche formalen Strategien lassen sich darüber hinaus im musikalischen Verlauf aufzeigen? Lassen sich einzelne formale Strategien inhalts-ästhetisch interpretieren? Und wie zeigt sich dabei das musikalische „Einzelereignis“ in das Werkganze wie in den speziellen Satzverlauf integriert?

II

In seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit musikalischen Traditionen sind für das 3. *Streichquartett* Rihms *Im Innersten* diverse Komponisten wie Beethoven, Janáček und Bartók von der Literatur angeführt worden.¹³ Dabei geht es Rihm „in den seltensten Fällen“ um das direkte „wörtliche Zitat“: „Zumeist lehnt er sich an Ausdrucksprinzipien, Charaktere und Gesten an, um mit ihnen einen größeren Grad von unmittelbarer Verständlichkeit zu erreichen“.¹⁴ Neben dem Tonfall des späten Beethoven – unverkennbar etwa im 2. Satz ab T. 10 ff., in Anspielung auf den punktierten Triolenrhythmus des Fugenthemas aus Beethovens op. 133, oder im 4. Satz, mit einem Zitat der *Cavatina* aus Beethovens op. 130¹⁵ – klingt hier idiomatisch auch der expressive Gestus der Zweiten Wiener Schule, namentlich der Alban Bergs an. Daß dieses fragmentarische, Zitathafte assoziierende Komponieren Rihms zudem mit formalen Strategien verknüpft ist, auch im Sinne einer übergeordneten Prozessualität als tragender Werkidee (s. o.), sollen die folgenden Ausführungen verdeutlichen (vgl. auch das Schema im Anhang).

Der Beginn des 1. Satzes gestaltet sich musikalisch indifferent („Urzustand“, s. o.): Nach einer markanten Anfangsbewegung im „Unisono“ auf dem Ton *as* (im weiteren Verlauf auch in Oktaven geteilt), durch Nebennoten umspielt bzw. rhythmisch modifiziert, schließt sich ein vagierend anmutendes Klangfeld an (siehe Notenbsp. 1). Trotz dieses zitathaften Charakters (an „Tradierte Quartettidiome“, hier vor allem der späte Beethoven) bleibt die Passage von T. 1–16 in einer Art von Schwebezustand und weist keine genuin musikalische Fixierung auf, vergleichbar etwa einer thematischen Formulierung, wie sie am Anfang eines klassischen Streichquartettkopfsatzes zu erwarten gewesen wäre. Das „Unisono“ auf dem Ton *as*, in jeweils geänderter Form auftretend, ist im weiteren Verlauf in ein prozessuales Geschehen einzelner musikalischer Elemen-

¹³ Peter Andraschke, „Traditionsmomente in Kompositionen von Cristóbal Halffter, Klaus Huber und Wolfgang Rihm“, in: *Die neue Musik und die Tradition. Sieben Kongreßbeiträge und eine analytische Studie*, hrsg. von Reinhold Brinkmann (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung 19), Mainz 1978, S. 130–152.

¹⁴ Ebd., S. 138.

¹⁵ Vgl. hierzu ebd., S. 141.

"Im Innersten"
3 Streichquartett
Wolfgang Rihm, 1976

Notenbeispiel 1: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, I, T. 1–7¹⁶

te im 1., 4. und 6. Satz eingebunden: als Schnittstelle im Finalsatz, T. 119 ff., führt dieser prozeßhafte Verlauf zu einer Vermittlung kontrastierender, im Quartett sonst unverbunden auftretender musikalischer Elemente (s. u.).

Ein zweiter Prozeßverlauf zeigt sich ab dem 2. Satz, indem hier zwei konträre musikalische Bereiche deutlich exponiert werden: eine Haltung „Tradierter Quartettidiome“ (schon im 1. Satz anklingend: bezugnehmend auf das Œuvre des späten Beethoven, neben dem Anklang an Idiome der Moderne wie bei Berg) zu einer gleichsam die Sphäre verlorengangener Tonalität beschwörenden „Kantilene“, die zum Idiom der „Tradierten Quartettidiome“ merklich kontrastiert (siehe Schema und Notenbsp. 2). In jeweils unterschiedlicher Gewichtung bestimmen diese beiden Protagonisten den weiteren Verlauf: Im 3. und 4. Satz überwiegt die jeweils verfremdete „Kantilene“, während der 5. Satz emphatisch den Gegensatz aus „Kantilene“ und den „Tradierten Quartettidiomen“ steigert. Der abschließende Finalsatz löst diesen Konflikt nicht auf, d. h. es findet hier keine Vermittlung zwischen den „Tradierten Quartettidiomen“ und der „Kantilene“ statt¹⁷ – im Unterschied zum Verlauf des Prozeßgeschehens aus „Uni-

¹⁶ Alle Notenbeispiele werden mit freundlicher Genehmigung der Universal Edition A. G. Wien wiedergegeben.

¹⁷ Anschaulich belegt dieses auch die vermeintliche Schnittstelle der „Kadenz“ ab T. 88 ff., wo sich diese beiden Idiome in der ersten Violine den drei übrigen Stimmen gegenüberstehen.

sono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel (mit einer Synthese am Schluß des Finalsatzes, s. o.).

The image displays two systems of handwritten musical notation for a string quartet. The first system is marked "poco rit." and features a tempo of $\text{♩} = 60$. It consists of four staves with intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance instructions such as "non vibr.", "sul pont.", "sul c.", "poco vibr.", "flaut. non vibr.", and "sul tasto" are interspersed throughout. Dynamics range from *pppp* to *pp*. The system concludes with a measure marked "rit." and a tempo change to $\text{♩} = 40$. The second system is marked "rit." and features a tempo of $\text{♩} = 40$. It continues with four staves, showing a shift in texture and dynamics, with instructions like "zartes vibr.", "sul tasto", and "and.". The notation includes various rests, slurs, and dynamic markings such as *pppp*, *pp*, and *ppp*.

Notenbeispiel 2: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, II, T. 30–42

Das Offenbleiben des zweiten Prozeßverlaufs aus der Konfrontation von „Traditionierten Quartettidiomen“ und „Kantilene“ hat Rihm mittels einer äußerst kunstvollen Wendung in Form eines dem Finalsatz vorgeschalteten Zwischenspiels komponiert: ein eintaktiger Satz, in dem Metrum, Tempo und Dynamik aufgehoben sind, wobei ein Clusterklang – anfänglich im tonalen Klangsymbol von Quinten intoniert – zunehmend in ein asynchrones Changieren der Einzelstimmen in Sekundbewegung aufgelöst wird, um am Ende in anderer Klangfarbe und Akkordschichtung (kleine Sekunden und Terzen) um einen Halbton transponiert wieder aufzutauchen (siehe Notenbsp. 3). Das Zwischenspiel markiert im Quartett somit keinen vermeintlichen Störkörper, wie es die Notation zunächst glauben machen könnte. Ganz im Gegenteil, als Fokussierung des bisherigen Quartettverlaufs ist es mit dem abschließenden Finalsatz eng verbunden, wo es in modifizierter Gestalt an zentralen Stellen erscheint (siehe Schema: auch die gleiche dynamische Vorzeichnung von Zwischenspiel und Finalsatz, in Form einer Aussparung von Crescendo und Decrescendo, unterstreicht hier die Verbindung von beiden Sätzen) – neben weiteren Gegenüberstellungen einzelner Elemente aus der „Kantilene“ und den „Traditionierten Quartettidiomen“ sowie zusätzlichen Anspielungen an Material der vorigen Sätze.

Zwischenspiel

senza Tempo, sempre pppp (quasi niente) e con vibrato
synchron

Dauer: ca. 1' - 1'30"

hier sollten alle vier Spieler gleich ruhig den Bogen führen und rinnen

Notenbeispiel 3: Wolfgang Rihm, Im Innersten, Zwischenspiel

Notenbeispiel 4: Wolfgang Rihm, Im Innersten, IV, T. 47-51

Der Finalsatz, mit integriertem Zwischenspiel als Resultat des offenbleibenden Prozeßgeschehens vom 2. Satz bis zum 5. Satz verstanden, bündelt am Schluß divergierende Komponenten des bisherigen Verlaufs in mehrfacher musikalischer Sinnedeutung noch einmal neu zusammen. Dabei zeigt sich der „Unisono“-Beginn des Quartetts, der im Verlauf des Quartetts mehrfach vor allem am Satzende eine zyklischbindende Funktion erhält, sowohl mit dem Zwischenspiel als auch mit dem ebenfalls mehrfach im Quartett komponierten „Terzenpendel“ verknüpft. In Verbindung mit dem Schluß des 4. Satzes, wo das „Unisono“ auf dem Ton *as* in der repetierenden Haltung der Akkorde ab T. 47 ff. verdeckt anklingt (in der Oberstimme: *gis*“ zu *as*“, siehe Schema, erste Spalte, und Notenbsp. 4), wird das „Terzenpendel“ durch die Schlußpassage des Finalsatzes als ein weiteres formal wichtiges Element hervorgehoben (auch

im Hinblick auf eine an die Ästhetik Bergs appellierende Semantik, s. u.). Für das formale Geschehen in Rihms 3. *Streichquartett* insgesamt von Bedeutung stellt der Schluß des Finalsatzes eine Verbindung zwischen den beiden unterschiedlichen Prozeßverläufen her (vgl. folgende Übersicht):

A – erster Prozeßverlauf	„Urzustand“ als Beginn des 1. Satzes („Unisono“ auf dem Ton <i>as</i>), verknüpft mit Schlußbildungen des 1., 4. und 6. Satzes (dort die Schnittstelle T. 119 ff: „Terzenpendel“, Zwischenspiel)
B – zweiter Prozeßverlauf	Konflikt ab dem 2. Satz bis Ende des 4. Satzes (Akkordrepetitionen: Zielton: <i>gis</i> "/ <i>as</i> ", als verfremdetes „Unisono“ aufgefaßt), anschließend Ekstase des Konfliktes im 5. Satz (Emphase der Protagonisten: „Tradierte Quartettidiome“/„Kantilene“)
A/B – erster Prozeßverlauf/ zweiter Prozeßverlauf	Zwischenspiel und VI. Satz lassen den Konflikt aus „Tradierten Quartettidiomen“/ „Kantilene“ (= zweiter Prozeßverlauf) offen; gleichzeitig Vermittlung von „Unisono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel in der Schlußwendung des VI. Satzes (= erster Prozeßverlauf, auch als Verknüpfung auf den Schluß des 1. und 4. Satzes nebst Anknüpfung an den Beginn des 1. Satzes), die im „Terzenpendel“ auch das Offenbleiben des zweiter Prozeßverlaufs reflektiert.

III

Der in II geschilderte Ausblick auf das musikalische Geschehen in Rihms 3. *Streichquartett* erhebt nicht den Anspruch, allen formalen Strategien des Werkes gerecht zu werden. Hier wären nach geänderter Fragestellung auch andere formale Relationen bzw. einzelne Elemente in ihrer Bedeutung für den jeweiligen musikalischen Kontext zu diskutieren, von denen zumindest einige an dieser Stelle ergänzend genannt seien:

a) im Übergang vom 1. zum 2. Satz zeigt sich ein Scharnier im Violoncello (I, T. 39 ff. zu II T. 2 ff.), als forte- bzw. vierfache forte-Schlußwendung aus dem 1. zum zwei- bzw. dreifachen piano im 2. Satz, und betont zusätzlich die Verbindung auch vom 1. zum 2. Satz (im Sinne der zwei verklammerten Prozeßverläufe, s. o.);

b) als deutliche Zäsurbetonung wird mehrfach am Ende einzelner Abschnitte ein Dur-Akkord gebracht (II, T. 16 oder III, T. 29 etc.), mit Anklang an das „tonale“ Idiom der „Kantilene“;

c) zahlreiche motivische Gesten im Anklang an die „Tradierten Quartettidiome“, wie etwa das Zitat von IV, T. 21 ff. in VI, T. 32 f. bzw. T. 104 etc., stellen weitere Verbindungen zwischen den einzelnen Sätzen her;

d) der Mittelteil des Finalsatzes faßt kaleidoskopartig motivische Splitter aus den vorigen Sätzen zusammen, wie beispielsweise die forcierte Zweiunddreißigstel-Geste der Unterstimmen, forte, in T. 46, die, nach dem verdeckten Anklang in T. 38, als markante Zäsur einen an dieser Stelle unerwarteten Bezug zum Beginn des 1. Satzes assoziiert.

Auch diese eher unscheinbaren musikalischen Anspielungen verstärken, neben dem komplexen Gewebe der in II aufgezeigten formalen Strategien, den Eindruck einer großen Dichte an bedeutungsträchtigen Verknüpfungen im 3. *Streichquartett* Rihms, mit einem weit gefächerten semantischen Potential. In diesem Zusammenhang ist auf

Notenbeispiel 5: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, VI, T. 58–63

eine Passage besonders aufmerksam zu machen, und zwar die aus dem Finalsatz in T. 61 f. Als Zitat der isolierten Einleitungstakte des „Unisono“ aus I, T. 12 ff., klingt hier der auch in der Rihmrezeption der späten 70er Jahre mehrfach diskutierte „Eva-Akkord“ (Tongruppe: *e-f-a*) an (siehe Notenbsp. 5). Exemplarisch spiegelt sich in ihm jene für die Exegese der Musik Rihms charakteristisch-brüchige Doppelbödigkeit, mit ihrer Mischung aus biographisch Ahnungsvollem mit musikalisch Konstitutivem: Als Motto zu Beginn des 1. Satzes aus dem Streichtrio *Musik für drei Streicher* (1977), *Eva gewidmet*, also in einem zeitverwandten und in enger Beziehung zum 3. *Streichquartett* stehenden Werk auftretend, ist dieser Akkord zugleich als melodisch-sperrige Dreitonfolge *e-f-a* in Bezug auf das kurzmotivisch-spröde Idiom des späten Beethoven aufzufassen¹⁸ (beide Formen, Akkord wie melodische Folge, lassen sich im 3. *Streichquartett* Rihms in diversen, auch modifizierten Anklänge nachweisen¹⁹).

Eine derart strikte Einbindung von Biographischem in der Komposition eines Streichquartetts gehört als Sujet eines Bekenntnishaften zur spezifischen Topik der Gattung Streichquartett ab dem 19. Jahrhundert, vertreten bei ganz unterschiedlichen Komponisten wie etwa B. Smetana (*1. Streichquartett* in e-Moll, *Aus meinem Leben*, 1876), L. Janáček (*2. Streichquartett*, *Intime Briefe*, 1928/ 47), oder J. Sibelius (*Streichquartett* in d-Moll, *Voces Intimae*, 1909). Als weitere Adresse ist hierbei vor allem ein Werk hervorzuheben, nämlich Alban Bergs *Lyrische Suite* von 1926.²⁰ In ihrer konzeptionellen Sechssätzigkeit dem 3. *Streichquartett* Rihms schon rein formal nahestehend²¹ – begreift man einmal das Zwischenspiel aus *Im Innersten* als eine exteritoriale Synopse des zweiten Prozeßverlaufs (s. o.) –, verstärkt vor allem die Schlußgestaltung des jeweiligen Finalsatzes die Idee einer hier vorliegenden Affinität. Ausgehend von der in II

¹⁸ Vgl. hierzu auch Reinhold Brinkmann, „Wirkungen Beethovens in der Kammermusik“, in: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn IV, 10), München 1987, S. 83.

¹⁹ Auf eine ausführliche Auflistung an Beispielen an dieser Stelle wird verzichtet, da der Sachverhalt evident ist.

²⁰ Zur umfangreichen semantischen Diskussion vgl. im Überblick den Sammelband *Alban Berg. Kammermusik I* (= Musik-Konzepte 4), München 1978.

²¹ Mit Beethoven als Ahnherrn einer konzeptionellen Mehrsätzigkeit.

(♩ = quasi 40) *molto ritardando* — immer weniger Kratztöne, immer stiller

x) extrem starker Druck, so daß der Bogen kaum von der Stele kommt; nur gelegentlich (etwa wie durch Striche angezogen) erklingt ein stark geräuschhafter Kratztöne.

Notenbeispiel 6a: Wolfgang Rihm, *Im Innersten*, VI, T. 117–124 zu

***) bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des-F eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schließen!**

Notenbeispiel 6b: Alban Berg, *Lyrische Suite*, IV, T. 44–46

diskutierten Gesamtdramaturgie aus dem 3. *Streichquartett* Rihms, u. a. der nicht eingelöste Konflikt aus „Traditionen Quartettidiomen“/„Kantilene“ (s. o.), mutet dabei der im Schluß des Finalsatzes aus Rihms 3. *Streichquartett*, mit seinem zum C-Dur dissonierenden (kleinen) *ges-es*-„Terzenpendel“, wie ein sublimes Zitat des (großen) *f'-des'*-„Terzenpendel“ der Viola aus dem Schlußsatz der *Lyrischen Suite* an (siehe Notenbsp. 6).

Eine erneut mehrschichtig-sinnhafte Konstellation: In der anklingenden Chiffre des Bergschen „Terzenpendels“ – eine Art Ewigkeitssymbol²² – verschmelzen im Schluß des

²² Bekanntermaßen hat Berg dem Schlußsatz der *Lyrischen Suite* das Sonett *De Profundis Clamavi* von Stefan George, als Umdichtung von Baudelaires *Les Fleurs du Mal*, zugrundegelegt. Hierbei bezieht sich das „Terzenpendel“ am Ende der *Lyrischen Suite* in T. 46 auf die Passage von T. 40, mit der Textzeile „So langsam rollt sich ab der Zeiten Spindel“, vgl. dazu im Überblick George Perle, „Das geheime Programm der *Lyrischen Suite*“, deutsche, erweiterte Übers. des amerikanischen Originalbeitrages von 1977 durch H.-K.-Metzger, in: *Alban Berg* (wie Anm. 20), S. 64. Zur Parallele in der Schlußgestaltung der *Lyrischen Suite* und *Im Innersten* vgl. auch Martin Zenck, „Die Garten der Pfade, die sich verzweigen. Komponieren von Streichquartetten im 20. Jahrhundert“, in: *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Franz Xaver Ohnesorg, Köln 1994, S. 196 und 203, der auch weitere vergleichbare Quartettschlüsse von anderen Komponisten anführt.

Finalsatzes aus Rihms 3. *Streichquartett* der formimmanente Prozeß (Offenbleiben des Konfliktes aus „Tradierten Quartettidiomen“/„Kantilene“: angezeigt im Changieren des Zwischenspiels, s. o.) und die kommentierend-begleitende Semantik (die in der Pendelbewegung angelegte Idee einer unendlich fortführbaren Bewegung des „Terzenpendels“, in Analogie zum Changieren des Zwischenspiels) nahtlos ineinander. Die These, daß in der Kopplung aus Zwischenspiel (asynchrone Kratztöne, als ein durch Spielanweisung akzidentiell verfremdetes Zitieren der Tonart C-Dur²³) und „Unisono“ (als verfremdete Haltung repetierender Akkordtöne auch zum Schluß des 4. Satzes bezogen, s. o.) auch Idiom und Ästhetik Bergscher Musik berührt werde, legt zudem die Vorbereitung durch die „Kadenz“ der ersten Violine im Finalsatz ab T. 88 ff. nahe, mit ihrem „desolato“²⁴-Timbre in Bezug auf die „Kadenz“ der Solovioline zu Beginn des 2. Satzes in Bergs *Violinkonzert*, T. 1–22.

IV

Die vorliegende Annäherung einer formalen Werkbetrachtung, sich weitere Ebenen der Musik zu erschließen bzw. für das Hören neu erfahrbar zu machen (also kein „Racheakt“ einer vereinnehmenden „Klassifizierung“, s. o. – auch nicht durch Auflistung eines Schemas), zeigt für das 3. *Streichquartett* Rihms ein Ineinandergreifen zweier ganz unterschiedlicher Prozeßverläufe (siehe die Ausführungen in II), mit einer kaum auszulotenden semantischen Bedeutungsvielfalt der Musik (siehe die Ausführungen in III). In einer faszinierenden Dialektik aus fragmentarischer Geste und formaler Einbindung manifestiert sich in diesem Werk das „Ganze“²⁵ wahrhaft als ein Konvolut beethovenschen Ausmaßes, indem am Schluß des Finalsatzes, als Synthese des ersten Prozeßverlaufs (mit einer Verknüpfung einzelner Elemente aus „Unisono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel), der zweite, offenbleibende Prozeßverlauf in der Bewegung des „Terzenpendels“ (auch in Bezug auf das Changieren des Stimmenverlaufs aus dem Zwischenspiel, s. o.) semantisch reflektiert wird. Vor dem Hintergrund der gerade für das kammermusikalische Werk Rihms bezeichnenden Beethovenrezeption spiegelt das 3. *Streichquartett* summarisch die Problematik des späten Beethoven wider: nämlich den „Verlust“ bzw. die Unmöglichkeit eines Komponierens mit der Vorgabe musikalischer Konventionen – hier im obsolet-„behüteten“ Refugium einer tonalen Sphäre in der „Kantilene“ zu sehen, an der sich die „Tradierten Quartettidiome“ (im Anklang an den späten Beethoven) in spröder, erosierender Unterwanderung beständig reiben.

²³ Vgl. hierzu auch Andraschke (wie Anm. 13), S. 143: „Das Enden mit einem C-Dur-Dreiklang ist von Rihm affirmativ gemeint. Eine andere harmonische Lösung wäre naheliegender gewesen. Aber C-Dur-Schlüsse haben in der Kompositionsgeschichte ihre besondere Bedeutung als Ausdruck von Offenheit und Optimismus usf. Das Verfremden gerade am C-Dur durch Klang und harmonische Störung weist hier programmatisch auf ein Abwürgen des musikalischen Geschehens, auf ein Sich-Abkapseln und Wiederverschließen, ein Zurückziehen ins Innere, als ob schon zu viel gesagt und gezeigt worden wäre.“

²⁴ Der Finalsatz der *Lyrischen Suite* ist mit *Largo desolato* betitelt.

²⁵ Die Herkunft dieses Beethoven zugeschriebenen Bonmots ist trotz vielfacher Erwähnung in der Literatur nicht restlos geklärt. Für den Wahrheitsgehalt spricht eine vergleichbare Aussage Beethovens, im Zusammenhang mit der letzten Revision zum *Fidelio*, in dem Brief an Friedrich Treitschke vom April 1814: „wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumentalmusik, habe ich immer das Ganze vor Augen, hier ist aber mein Ganzes überall auf eine gewisse Weise geteilt worden, und ich muß mich neuerdings hineindenken“, zitiert nach *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, hrsg. von Emerich Kastner (bearbeitet von Julius Kapp), Neuausgabe: Leipzig 1923, Nr. 427, S. 268.

Angesichts der komplex gestalteten Formgebung in dem 3. *Streichquartett* Rihms zeigt sich, daß die ausschließliche Betonung des „affektiven Gehalts“²⁶ der Musik Rihms zu einer verkürzten Betrachtungsweise führt. Neben den affektiv-synchronen Konstituenten sind auch die formal-diachronen nicht zu vernachlässigen, will man die zumeist allgemein gehaltenen, inhaltsästhetischen Charakterisierungen der Musik Rihms am formalästhetischen Befund präzisieren.²⁷ Das Bild eines fragmentarischen Komponierens, in Form einmaliger wie vermeintlich unverwechselbarer „Einzelereignisse“ (s. o.), bedarf von daher für eine adäquate Werkbetrachtung der Ergänzung durch die diachrone Perspektive – im Hinblick auf all jene intrikaten-formalen Strategien, die der Musik Rihms eine zusätzliche Dimension von hoher artifizierlicher Gewichtung verleihen.

²⁶ Vgl. hierzu die einleitenden Ausführungen zu Anm. 10.

²⁷ Zu weiteren, vom Komponisten stammenden Interpretationsebenen des Werkes vgl. ferner die aktuelle Publikation der Schriften und Gespräche Rihms: Wolfgang Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 6), 2 Bde, Winterthur 1997. Rihm beschreibt hier eine seiner ästhetischen Intentionen wie folgt: „Die Sätze sind auf zwei Weisen musikalischen Sprechens beziehbar: *adagio* und *con moto*. Spätestens hier (und auch bei einigen *as-Moll-rauhen Zärtlichkeiten*) wird Janáček – der wunderbarste aller unerlaubten Komponisten – erscheinen. [...] Die Sätze könnte man schlicht so nennen: *con moto/ con moto – adagio/ adagio – con moto/ adagio/ con moto/ adagio*. [...] Also: *con moto – adagio*. Dieser systolische Bewegungsablauf: Peristaltik der Innenwelt, Innenspannung.“ (Bd. 2, S. 304 f.) Diesem dualen Konzept Rihms folgend sieht sich die vorliegende Studie nachträglich bestätigt: Die allgemeine Verknüpfung der von Rihm benannten Sphären musikalisch konträrer Haltungen (*con moto/adagio*) wird durch das Aufzeigen diverser formaler Strategien („Tradierete Quartettidiome“/ „Kantilene“) auch im satzübergreifenden Detail präzisiert. Eine weitere Auseinandersetzung mit einzelnen ästhetischen Positionen Rihms soll im Rahmen einer späteren Schrift des Verfassers erfolgen.

Anhang: Formschema zu Wolfgang Rihms *Im Innersten*

Ausgewählte zyklische Verbindungen zwischen den Einzelsätzen vermittelnder Prozeßverlauf: Kopplung von „Unisono“, „Terzenpendel“ und Zwischenspiel	Musikalisches Geschehen im Einzelsatz offenbleibender Prozeßverlauf: Konfrontation der Protagonisten „Tradierte Quartettidiome“ und „Kantilene“	Takte
I – Einleitung „Unisono“, T. 1, T. 15 f. „Unisono“, T. 36 ff.	Beginn musikalisch zunächst unbestimmt („Urzustand“), vereinzelt „Tradierte Quartettidiome“ emphatischer Ausbruch, vereinzelt „Tradierte Quartettidiome“ Nachspiel	1–16 17–35 36–41
II – Konflikt „Terzenpendel“, T. 27 ff. (verfremdet: „flächige“ Mehrfachsetzung, auch in Umkehrung) „Unisono“, T. 32 ff. (verfremdet: begleitendes Flageolett), auch T. 35 ff. zu I, T. 13 f.	„Tradierte Quartettidiome“, zweiteilig: 1–16/16–31 Vorbereitung zur „Kantilene“ „Kantilene“	1–31 32–38 38–54
III – Epilog auf II „Terzenpendel“, T. 11 f. (verfremdet: „flächige“ Mehrfachsetzung, Einzelnoten repetierend)	„Kantilene“, verfremdet „Tradierte Quartettidiome“ „Kantilene“, verfremdet (bzw. zu T. 32 ff.)	1–10 11–27 27–31
IV – Epilog auf II „Terzenpendel“, T. 3 f. „Unisono“, T. 47 ff. (verfremdet: Akkordrepetitionen <i>gis’/as’</i>)	„Tradierte Quartettidiome“ „Kantilene“, emphatisch „Kantilene“ (bzw. Vorbereitung II, T. 32 ff.) Nachspiel, „Tradierte Quartettidiome“	1–19 19–36 36–42 42–51
V – Ekstase „Terzenpendel“, T. 17 f., 23 f.	„Tradierte Quartettidiome“, emphatisch „Kantilene“, emphatisch (zu IV, T. 19 ff.) „Tradierte Quartettidiome“, emphatisch „Kantilene“, emphatisch (zu IV, T. 19 ff.) Ausklang	1–32 32–41 41–64 64–76 76–84
Zwischenspiel	Aufhebung von Metrum, Tempo und Dynamik	1Takt
VI – Epilog Zwischenspiel, T. 35 f. Zwischenspiel, T. 80 Zwischenspiel, T. 119 ff.: Schnittstelle zu „Unisono“ (I, T. 1 ff., T. 35 ff. und IV, T. 47 ff.) und „Terzenpendel“ T. 121 f. (verfremdet: rhythmisch)	Einleitung (u. a. „Kantilene“, verfremdet) „Kantilene“, verfremdet „Tradierte Quartettidiome“ Zwischenspiel, verfremdet Mittelteil (diverse Anklänge an die vorigen Sätze, vgl. auch Text) Zwischenspiel, verfremdet Überleitung zur „Kadenz“ „Kadenz“ der Solovioline („Tradierte Quartettidiome“ zur Begleitung der „Kantilene“) „Tradierte Quartettidiome“ (zu IV, T. 21 ff.), „Kantilene“ Zwischenspiel, verfremdet	1–20 21–31 31–34 35–36 37–79 80 81–87 87–97 98–118 119–124