

Werkinterpretationen

Julia Dewenter

Gerhard Stäbler: »strike the ear« für Streichquartett

Vom Übergang der lärmenden Stille in das vielfältige Schweigen der Signifikanten

1 Mit »Phänotext« und »Genotext« verwende ich die von Julia Kristeva vorgeschlagene Begrifflichkeit der zwei Zeiten eines Textes (s. hierzu Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris 1974). Im Rahmen dieser Untersuchung werde ich implizit mit dieser Unterscheidung arbeiten. ↑

2 Maurizio Kagel, *Worte über Musik*, München 1991, 208. ↑

3 s. hierzu auch Paul Celan *Argumentum e silentio*, auch in der Vertonung von Stäbler *fallen, fallen...und liegen und fallen*. ↑

4 John Cage, *Silence*, Frankfurt 1987, 95. ↑

Aufhebung der Wirkung durch ihre Gegenwirkung – so lässt sich vielleicht zunächst das Programm im Streichquartett »strike the ear« von Gerhard Stäbler umreißen. Im folgenden möchte ich versuchen, die Streichquartettpartitur einer ersten Lektüre zu unterziehen, die ihre Recherche auf Phäno- und Genotext¹ zu beziehen hat.

I.

Eine Textur, die unmittelbar nach den Anfangstakten beginnt (ab Takt 12), sich eine deutlich wahrnehmbare Weile ausbreitet, durch eine fermatengrammatische Pause unterbrochen wird (Takt 32) und danach schließlich an Kontinuität verliert. Bis zur Pause wirkt der Rhythmus so gut wie konstant, das erste Viertel des 3/4-Taktes ist in den einzelnen Stimmen in unterschiedliche Werte geteilt. Im zweiten und dritten Viertel eines Taktes nähern sich die Tonabstände von Cello, 1. und 2. Violine. Dieser g-gis-a-Klang dauert bis zum Ende eines jeden Taktes und soll an Intensität nicht nachlassen.

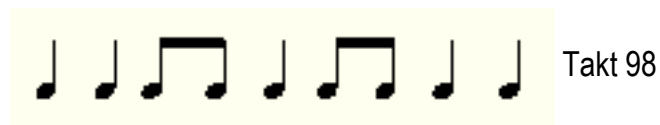
Ein schroffer Kontrast ist hier inszeniert. Die aus Höhen herabfallenden Triolen der Violinen und aus Tiefen emporsteigenden Septolen des Cello werden zu Tonfrequenz-Nachbarn und verweilen in diesem Reibungszustand. Zwar deuten Viola und 2. Violine zwischendurch eine andere Textur an, durch die Vorschrift von Viertel = 1 Sekunde erhält diese von Spannungssprüngen gekennzeichnete zähe Textur aber insgesamt eine grausam mathematische Genauigkeit.

Diese Textur wird nun plötzlich von einem Generalpausentakt durchrissen. Danach mag die rhythmische Struktur zwar zuweilen noch an die alte Konstruktion erinnern, die beschriebene Konstanz der Tonbeziehungen ist aber verschwunden.

Das Spiel auf einigen leeren Saiten, das die bisherige Textur bis Takt 31 prägt, breitet sich nun aus, bis in Takt 49 sämtliche leere Saiten einbezogen sind. Konstant

soll die Lautstärke *fff* in diesem Abschnitt sein (Takt 3-50).

Zäh festhaltend und keimend lautet die Anweisung für das folgende diskontinuierlich angelegte Spiel. Neu hinzutretende Tonschichten ergeben sich aus Teilung der Saiten, vereinzelt Geräuschtönen und (ruckhaften) Scordaturen. Vorschläge erscheinen nicht mehr nur am Anfang, sondern durchaus auch am Ende eines Taktes. Neue Tonhöhen werden in der Taktmitte eingeführt (z.B. im Cello, Takt 51, e'), so daß die rhythmische Gestaltung dem Metrum scheinbar entgegenarbeitet. Dieses Gewebe aus neuen Tönen wird schließlich schleuderartig fortbewegt (ab Takt 74 lautet die Anweisung *beschleunigen*) und mündet in eine kurzlebige Textur in zweifacher Wiederholung (Takt 85), die durch eine Fülle von unterschiedlich kleinen Werten und einer bestimmten Artikulation von Zäsuren gekennzeichnet ist. Sie verweist im übrigen auf Takt 98, in dem alle vier Stimmen einen Rhythmus skandieren.



Die battuto-Takte 168 und 170 haben hinsichtlich ihrer Akzentsetzung eine ähnliche Wirkung.

Durch das *sehr weich/flautando* der 1. Violine wird ab Takt 85 ein Übergang in ein neues Feld eröffnet, das in fast traditionell anmutender Ökonomie gestaltet ist. Nicht ernsthaft melodiös, ohne tonales Zentrum sind punktuell moll-artige Akkorde (Terzenskalenresultat) zu vernehmen, die jedoch von Geräuschtönen begleitet werden und außerdem durch das bereits erwähnte Ereignis in Takt 98 unterbrochen werden, auf daß sich auch hier eine Irritation einstelle. Die einmalige Vertikalbewegung dieses an Mehrchörigkeit erinnernden Parts ist jedoch nur von kurzer Dauer.

Daß die Tendenz zum Zersplittern im weiteren Verlauf des Stückes massiv gesteigert wird, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Die Verfahren hierfür sind mehrdimensional. Ab Takt 109 entwickeln sich die Tonhöhen im glissando. Die Teilüberschrift *Bodenlos, sehr ruhig, Schwebungen auskosten* kündigt die fortschreitende Diskontinuität an. Minimal verändern sich die langdauernden Tonhöhen. Dieser intensiven Starre wirkt das Zerklüftete der Textur ab Takt 124 entgegen. Die Anweisungen, das Spiel zu beschleunigen oder zu verlangsamen, wechseln sich fast ständig ab. Aus vielen kleinwertigen Tönen mit unterschiedlich großen Abständen zueinander lukan einzelne, lyrisch anmutende Gesten der 1. Violine (später auch des Cellos) hervor. Und noch ein weiteres Phänomen taucht im Text auf: Das Cello und die 1. Violine spielen lange Einzeltöne und stehen damit in Konfrontation zu den vierteltönigen Permutationen in der 2. Violine und der Viola (Takt 144-163). Im übrigen breitet sich diese Permutationstechnik auf alle vier Stimmen aus, wird von der schon erwähnten battuto-Textur jäh unterbrochen und endet kurz darauf abrupt.

Fragmentarisch ist der Rest des Stückes. Löcher, die auf Grund ihrer Dauer zueinander in Relation stehen, Töne, die wegen ihrer Flüchtigkeit oder ihrer Starrheit

auf bereits Bekanntes verweisen. Nur die beiden letzten Takte verlangen eine neue Qualität: Ein sukzessiv einsetzendes, jedoch alsdann gemeinsames Anschwellen von Tönen im Mehrfach-Oktav-Bereich h/b. Es gilt: *Tempo aussetzen – lange und äußerst dynamische Steigerung* (und hier läßt sich das Arditti-Quartett auch Zeit!!!). Dieser energische Fermatenklang ist das Signal für den Schluß, der nach einem letzten, winzigen Schleudergestus in allen vier Stimmen beginnt.

II.

Ähnlich wie die endlos wuchernden Zickzacklinien-Architektur des Maulwurfbaus in der Kafka-Erzählung »Der Bau«, mutet die Gestaltung des Stäblerschen Streichquartetts an. Die Partitur ist geprägt von nicht vorhersehbaren und deshalb unheimlichen Erscheinungen.

Die Bedingungen für die Unendlichkeit der Semiose lassen sich aus einer vorausgesetzten Zeichenhaftigkeit ableiten. Die Relation der Dinge, ihre Ordnung zueinander, ist Gegenstand des analytischen Komponierens, des lauschenden Lesens, des recherchierenden Schreibens. In der Konsequenz wird ein Phänomen immer hinsichtlich seines Verweises auf ein abwesendes Anderes interessant sein. Es funktioniert, indem es für etwas steht, was nicht präsent ist. Diese Verweisbewegung ist unendlich, hat weder Ausgangspunkt, Zentrum, noch Ziel. Die Methode des analytischen Komponierens bleibt dem Gestus der Revolte demnach schon deshalb verhaftet, weil sie einen Informationszuwachs garantiert. Information als Effekt verstanden – Gegenwirkung (oder Veränderung) zu einer bereits vorhandenen Wirkung.

Die Funktion des Rhythmus' in Takt 98 (s.o.), der an die standartisierte Applaustechnik begeisterter Zuschauermassen oder, so Gerhard Stäbler, an die Sprechchöre einer nur akustisch wahrgenommenen Anti-Apartheid-Demonstration in New Haven erinnert, ist für »strike the ear« formbildend. Ordnet er einerseits z.B. als Zäsurmodell die »Interpunktion« der syntaktischen Beziehungen im negativen Sinn (Takt 85), erscheint er andererseits in Takt 98 in seiner ganzen Positivität, nämlich als reine Skandierung oder – chiffrierter – als synchrone Akzentsetzung innerhalb eines gleichbleibenden Rhythmus'. Und erst die Gesamtheit der Erscheinungsweisen erlaubt die Bezeichnung »Signifikant«.

Eine Zäsur kann aber nur erscheinen, insofern sie zwischen hörbaren Signalen sitzt. Sie erfüllt deshalb in Reinform die Konstitutionsbedingungen für das Zeichen, denn sie ist lediglich in Bezug auf die syntaktischen Operationen von Wert, deren Unendlichkeit sie außerdem garantiert.

Maurizio Kagels Äußerungen über die stilistischen Möglichkeiten, die die Hörspielarbeit bietet, messen dem Schnitt eine große Bedeutung zu: »*Schnitt (...) ist ohne inhaltliche Absicht möglich, wenn er eine vorgegebene dramaturgische Situation nicht verändert, sondern flüssiger zu formulieren hilft. In diesem Fall wird das Tempo der Aussage*

beschleunigt, es entstehen jedoch keine neuen Zusammenhänge.«²

Einschreiben kann sich diese aus dem Nichts gewonnene Struktur in dem Moment, wo sie als Hebungs- und Senkungsmodell einer Textur wirkt.³

Die Produktion eines Ortes der Einschreibung erfordert eine diskontinuierliche Praxis, deren Kontur sich aus der Verknappung einzelner Gesten, Überschneidungen, Berührung oder Ignoranz von Linien ergeben. Es sind die Textzwischenräume, von denen aus der Text entwickelt wird .

»Es ist nicht eine Frage des In-sich- oder Hinaus-in-die- Welt-Gehens. Es ist eher ein Zustand des Fließens, drinnen und draußen. Muß ich Blake zitieren? Gewiß nicht. Flecken sind Flecken, und Kunstfertigkeit ist nötig, um sie an den Punkt der Anwendbarkeit zu bringen.«⁴

Es gilt die paradoxe Vorstellung, ein Echo-Präsenz-Programm zu erstellen. *»Jedes Etwas ist ein Echo von nichts.«⁵*

Die Auffassung, daß sich zwar der Verstand, nicht aber das Ohr täuschen lasse, muß auch für Gerhard Stäbler ein Ausgangspunkt sein. Und hier manifestiert sich wieder eine phänomenologische Perspektive, die dem sinnlich-wahrnehmenden Denken eine größere Reichweite zuspricht als dem rein abstrakten Denken.

»Strike the ear« – Worte der Diotima. Odysseus hätte sich Ohropax in die Ohren gestopft!!!!