




Barbara Barthelmes


## in memoriam ...

Zu einem (Streich)Quartett von Robert Ashley

1 Esteban Gomez (Ende des 15.Jh.-1538), portugiesischer Seefahrer und Kartograph, beteiligte sich an der Weltumseglung unter Magelhan. 

2 John Smith (1580-1631), englischer Soldat und Siedler, Gründer des amerikanischen Staates Virginia. 

3 Crazy Horse (ca. 1849-1877), Häuptling des Stammes der Sioux-Indianer. 

4 Kit Carson (1809-1868), amerikanischer Scout und legendäre Figur bei der Erschließung von Amerikas Westen. 

5 Klangfarbe bezieht sich hierauf Veränderungen, die durch den Gebrauch von Dämpfern, Filtern, Bogenführung usw. erzielt werden können. Der Parameter der Dichte schließt alle Aspekte

Das Quartett *in memoriam ... ESTEBAN GOMEZ* ist Bestandteil der sogenannten *in memoriam ...*-Serie, die Robert Ashley 1963 konzipiert hat. In dieser Serie, die vier Stücke beinhaltet, nimmt jedes einzelne Stück auf eine traditionelle Gattung der Musik Bezug. Darüber hinaus kontrapunktiert Ashley diese europäischen Gattungen mit Namen, die für die Geschichte Amerikas bedeutsam waren: *in memoriam ... ESTEBAN GOMEZ*<sup>1</sup> bezieht sich auf das (Streich) Quartett, *in memoriam ... JOHN SMITH*<sup>2</sup> auf das Konzert, *in memoriam ... CRAZY HORSE*<sup>3</sup> auf die Symphonie und *in memoriam ... KIT CARSON*<sup>4</sup> auf die Oper.

In allen Stücken, so auch in ...*ESTEBAN GOMEZ*, gibt der Komponist ein Konzept vor, dessen Realisation die ausführenden Interpreten erarbeiten müssen, sei es, was die Reihenfolge der Teile betrifft oder die Bestimmung von Details der musikalischen Strukturbildung selbst. Zu den entscheidenden Koordinaten, die diese Komposition ausmachen, auf der Ebene des Verlaufs und der Dimension des Klanges, macht Robert Ashley einerseits rigide Vorgaben und überläßt andererseits bestimmte Aspekte der Unbestimmtheit bzw. der Auslegung durch die jeweiligen Interpreten.

Als Partitur dieses Stücks fungiert eine Graphik (siehe nebenstehende Abbildung), die aus einem simplen Kreis besteht. Die Kreislinie ist durch vierundsechzig in gleichem Abstand zueinander stehende Punkte geteilt. Sie wird durch vier fettgedruckte Punkte in vier gleich große Quadranten unterteilt. Die Graphik symbolisiert die zeitliche Verlaufsform des Stückes. Die dicken Punkte markieren Phasen nicht metrisierter Zeit. Die jeweils dazwischen liegenden Strecken von 16 kleinen Punkten stellen Abschnitte dar, in denen jeder der vier Interpreten, so Ashley, seinem eigenen Zeitfluß folgen soll. Dabei sollen sie sich an einer Art natürlichem Puls orientieren, der nicht zur Unterteilung tendiert. Was die Dimension des Klanges betrifft, so läßt Ashley die Besetzung des Quartetts zunächst offen. Jede Art von Instrumenten-Kombination ist möglich. In Abhängigkeit von der jeweiligen Besetzung unterscheidet sich folglich das jeweilige Gesamtklangbild.

Genauere Anweisungen gibt er für den Aufbau, die Strukturierung und den Verlauf der klanglichen Erscheinungsform des Stückes. Die vier Spieler haben die Aufgabe, sich eine »reference sonority« zu schaffen, einen Referenz-Klang, auf den sie sich

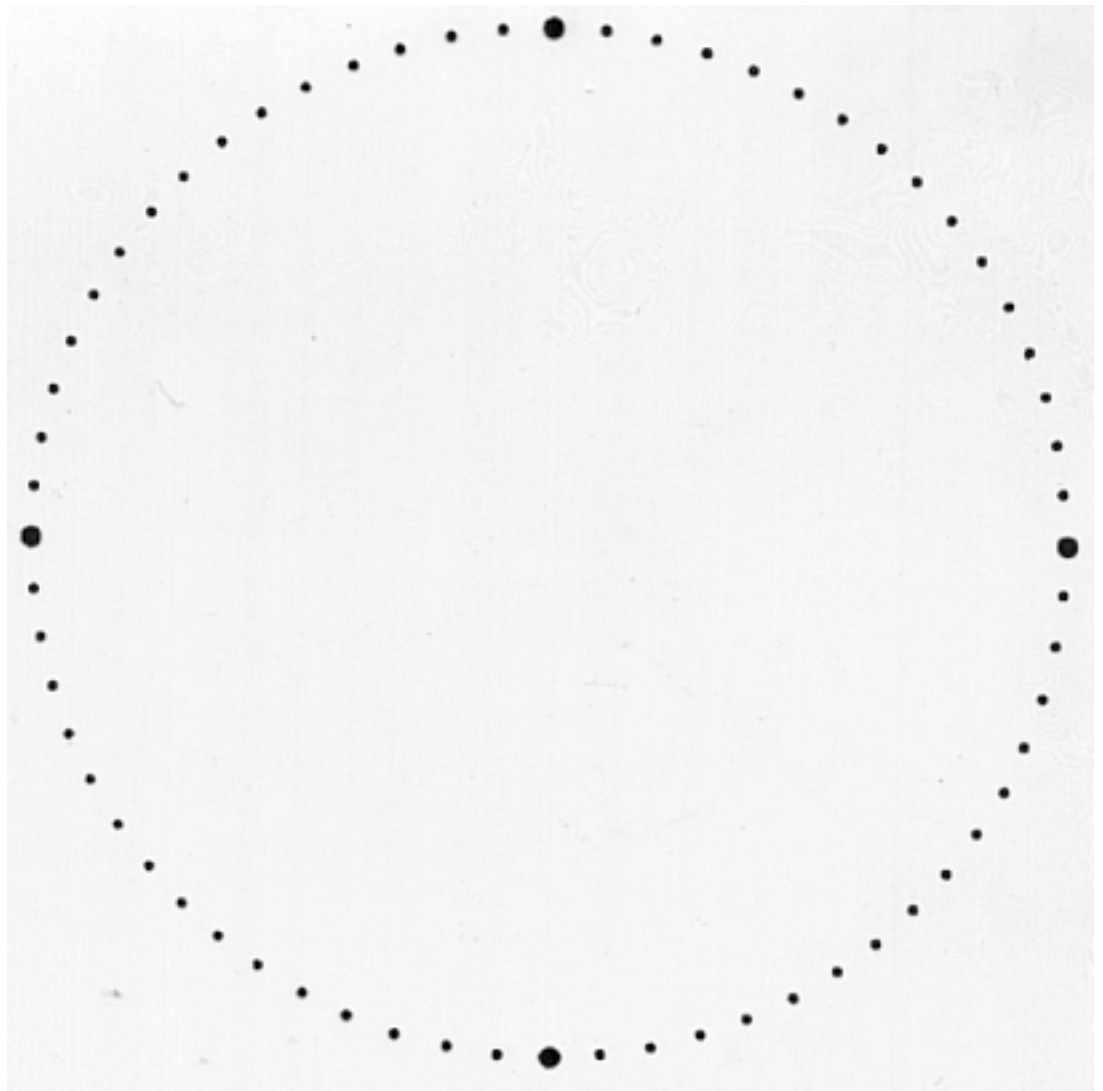
der Klangproduktion ein wie z.B. die Veränderung der Dichte durch Flatterzunge, durch die Kombination von Vokal- mit Instrumentalklang, bezieht sich also nicht nur auf die Dichte eines harmonischen Spektrums. ↑

6 In: *Robert Ashley, Larry Austin, Karlheinz Stockhausen: Conversation*, in: *Source*, I/1967, S. 105 ↑

7 Vgl. dazu: Thomas de Lio, *Structural Pluralism: Some Observations on the Nature of Open Structures in the Music and Visual Arts of the Twentieth Century*, in: *Musical Quarterly*, LXVII, Nr. 4, October 1981, S. 527 ff. ↑

während des Stückes stets beziehen müssen und der gleichzeitig als Orientierung für die Hörer dient. An diese »reference sonority« knüpft er eine grundlegende Bedingung. Sie muß so beschaffen sein, daß die einzelnen Instrumente für den Hörer nicht mehr unterscheidbar sind, also eine Art kompakten dichten Klangkomplex bilden. Vier Parameter sind für den Aufbau dieses Klangkomplexes wie auch für den weiteren Verlauf des Stückes vorgegeben: Tonhöhe, Klangfarbe, Dichte und Intensität<sup>5</sup>.

Weitere Anweisungen betreffen die klangliche Gestaltung des Stückes in Beziehung zum zeitlichen Verlauf. Jeder der Spieler teilt jedem der einzelnen Quadranten je einen der oben genannten Parameter zu. Befindet er sich in den zeitlich nicht strukturierten Phasen, so spielt er seinen Part der »reference sonority«. Bewegt er sich auf dem Kreisumfang – im und gegen den Uhrzeigersinn – so hat er seinem eigenen, »natürlichen« rhythmischen Puls folgend, minimale Abweichungen von dem jeweiligen die »reference sonority« konstituierenden Parameter zu improvisieren. Damit möglichst immer alle vier Parameter von unterschiedlichen Spielern »bearbeitet« werden und nicht zwei Spieler sich gleichzeitig demselben Parameter zuwenden, trifft Ashley folgende Vorsichtsmaßnahmen. Wenn ein Spieler während seines Spieles einen anderen Spieler hört, der sich einem Parameter nächst dem seinen zuwendet, so muß er in diesem Moment die von ihm festgelegte Reihenfolge der Parameter so ändern, daß sich sein Parameter und der des anderen Spielers in der Kreispartitur gegenüberstehen. Da aber ständig jeder Spieler den anderen hört, hätte dies eine permanente Permutation zur Folge, der der Grundidee des Stückes, nämlich dem geforderten durchgängigen Bezug zu der »reference sonority«, zuwiderläuft. Um dies wiederum zu verhindern, gibt Ashley die Regel vor, daß jeder Spieler nach einem Reihenfolgenwechsel seinen Quadranten zunächst vollständig absolvieren muß.



Robert Ashley, Partitur von *in memoriam* – ESTEBAN GOMEZ

Offenbar negiert Ashley in diesem Stück alle Normen der Gattung Streichquartett, angefangen von der Besetzung bis hin zur Abhängigkeit der für diese Gattung konstitutiven Form. Es bedarf auch keines Wortes darüber, daß hier, wie in dieser Zeit durchaus gebräuchlich, der vom Streichquartett in besonderem Maße symbolisierte Werkbegriff attackiert wird. (Andere, noch radikalere Beispiele aus dieser Zeit wären die Streichquartette von George Brecht (vgl. den [Aufsatz von Stefan Fricke](#) in diesem Heft) oder Name June Paik im Kontext der Fluxus-Bewegung). Dennoch werden bestimmte Elemente des Streichquartetts durch diese Art der offenen Form hindurch transformiert. Die Spezifik der traditionellen Besetzung des Ensembles Streichquartett, nämlich durch vier Streicher, die sowohl eine Homogenität des Klanges als auch ein Ausloten der klanglichen Möglichkeiten innerhalb eines Rahmens vorgibt, diese Spezifik findet sich meiner Meinung nach in dem zentralen Punkt des Konzepts, der »reference sonority« wieder. Ashley fordert einen homogenen Klang, unabhängig von der jeweiligen Besetzung. Das, was zuvor beim traditionellen Streichquartett erster Anhaltspunkt für den Hörer war, das homogene Klangbild, wird in den Aufbau des Klanges selbst hinein verlagert. Und dieser Prozeß der Rekonstruktion von Tradition, und sei es auch nur für einen Moment, wird den Interpreten überantwortet. Zwar ist jede Aufführung des Werk-Konzepts verschieden, abhängig von der Besetzung, der Art der Ausführung, den technischen Fähigkeiten und dem Stil der Interpreten. Die Festlegung des Werks auf den Notentext scheint negiert. Tatsächlich aber findet eine Verlagerung der Tradition der Interpretation in die Konzeption des Stückes und in den Erarbeitungsprozeß statt. Und zuletzt ist in

Ashleys Konzept der eng mit der Ästhetik des Streichquartetts verbundene Topos des »Gesprächs zwischen vier gleichberechtigten Partnern« ebenfalls in radikaler Weise transformiert und nicht, wie man bei einem Quartett aus dieser Phase des 20. Jahrhunderts annehmen möchte, negiert. Trotz aller formalen Offenheit hat Ashley in sein Konzept rigide Strukturen der Interaktion zwischen den beteiligten Spielern hinein verwoben. Nicht nur, daß sie sich zunächst über die Ausgangsklangsituation, von der ja alle weiteren abweichenden Prozesse abhängen, verständigen müssen. Auch sind sie, was den Verlauf des Stückes anbelangt, aufgefordert, intensiv auf die anderen Spieler zu horchen und entsprechend der vorgegebenen Regeln zu reagieren. Und sie müssen auch darüber zu einer Einigung kommen, wann und wie sie das Stück beenden wollen. Denn von seiner Verlaufsstruktur her ist es so angelegt, daß es eigentlich permanent und ohne Ende gespielt werden kann.

Auf den ersten Blick läßt sich dieses Stück – wie überhaupt Ashleys *in memoriam* ... -Reihe nicht mit entsprechenden Werken der europäischen Musikgeschichte zu Anfang der 60er Jahre vergleichen, die mit dem Begriff der offenen Form beschrieben worden sind. Ashleys Intentionen, die ihn zu diesem Werkkomplex geführt haben, der in Ausarbeitung und Verlauf offen konzipiert ist, rühren allerdings nicht von einer kritischen Auseinandersetzung mit den Aporien serieller Musik her, wie dies zum großen Teil bei »aleatorischen« oder bei formal »offenen« Kompositionen europäischer Herkunft der Fall ist. Auch kann man für die Interpretation nicht die Ästhetik der Unbestimmtheit geltend machen, wie sie für John Cage und in seinem Umfeld für die Fluxus-Bewegung von Bedeutung ist. Ihm geht es eher darum, die Elemente eines musikalischen Ereignisses zu rekonstruieren, die dessen Wirkung und Magie ausmachen. Wesentlich dafür ist seiner Meinung nach, daß solch ein Event immer auch ein soziales Ereignis darstellt: »You can take a piece and say this is a very beautiful moment, but there's no way you can recreate that moment. The moment is the result of this peculiar ensemble situation that you're listening in to. As a composer I feel, naturally, that I must try to create these social relationships that make music. In Esteban Gomez I try to bring those four guys together in such a way that it's comparable to a rock and roll recording session. It's a social event. It's an ensemble event.«<sup>6</sup>

Dieser Ausgangspunkt Ashleys, Musik als soziales Ereignis, als ein gruppenästhetisches Ereignis zu definieren, bedingt auch die Form der Partitur. Im Grunde genommen verweigert sich der Prozeß der kollektiven Erarbeitung eines Stückes einer Protokollierung und schriftlichen Fixierung im Nachhinein. Notation, auch in ihrer graphischen Form, ist für Ashley da an ihrem Endpunkt angelangt, wo Stücke nicht mehr vom kompositorischen Subjekt allein komponiert werden, sondern Ergebnis eines kollektiven Prozesses sind. So bestimmt er auch die Rolle des Komponisten neu. Angesichts der medialen und auralen Vermittlung von Musik, vor allem im Bereich des Rock'n'Roll und des Jazz, nimmt, so Ashley, die Bedeutung der Funktion des Komponisten ab. Das ist für ihn aber nicht gleichbedeutend mit einem völligen Rückzug, wie dies unter anderem in Bezug auf dieses Stück interpretiert worden ist<sup>7</sup>. Ashley selbst hat seine Rolle als die eines Regisseurs beschrieben, der vergleichbar mit den Arbeitsprozessen im Theater oder beim Film zum Regisseur eines besonderen akustischen Objekts wird, hier des Objekts (Streich)Quartett.

