



Meisterkonzert

Samstag, 19. Januar 2019, 18.00 Uhr, Fiskina Fischen

Philharmonia Quartett Berlin

Pultsolisten der Berliner Philharmoniker

Daniel Stabrawa und **Christian Stadelmann** - Violinen

Neithard Resa - Viola **Dietmar Schwalke** - Cello

Programm:

Ludwig van Beethoven

Wolfgang Rihm

Franz Schubert

Streichquartett B-Dur, op. 18, Nr. 6 „La Malinconia“

„Grave“ für Streichquartett (2005)

Streichquartett d-Moll, D 810 (18) „Der Tod und das Mädchen“

„Four of the best“, so bezeichnete die Londoner Presse das **Philharmonia Quartett Berlin** nach seinem Debüt in der Wigmore Hall.

Yehudi Menuhin fügte hinzu: „I'd like to hear music always played as beautifully as you play“.

Und tatsächlich, ob in Europa, den Vereinigten Staaten, in Japan oder Südamerika, das **Philharmonia Quartett Berlin** hat sich seit seiner Gründung im Jahre 1985 als eines der weltweit besten Streichquartette etabliert. Mit seinem homogenen Klang und der perfekten Art des Zusammenspiels setzt das oft von den Medien als „top-flight ensemble“ bezeichnete Streichquartett neue Maßstäbe.

Das Ensemble ist regelmäßiger Gast bei renommierten Konzertsreihen rund um den Globus wie beispielsweise der Carnegie Hall in New York oder der Wigmore Hall in London sowie bei internationalen Festivals wie den Salzburger Festspielen. Papst Benedikt XVI. lud das Ensemble zu einem privaten Konzert ein. Auch bei der spanischen Königsfamilie gastiert das Ensemble regelmäßig im Palacio Real und spielt im exklusiven Kreis auf den königlichen Stradivari-Instrumenten.

Bereits drei ihrer zahlreichen CD's mit Reger, Schostakowitsch und Britten gewannen den Deutschen Schallplattenpreis und wurden von der Süddeutschen Zeitung als „herausragend“ bewertet. Für die Einspielung von Beethovens Streichquartett op. 130 sowie der großen Fuge op. 133 wurde dem **Philharmonia Quartett Berlin** bereits zweimal der ECHO-KLASSIK-Preis verliehen. Ferner ist das Ensemble Preisträger des *Argentine Critic Price* in Buenos Aires. Mit den Aufführungen des Beethoven- und Schostakowitschzyklus sorgte das **Philharmonia Quartett Berlin** für internationales Aufsehen und begeisterte das Publikum in der Philharmonie Berlin.

Das vielseitige und entdeckungsfreudige Repertoire des Ensembles umfaßt inzwischen mehr als hundert Werke. Es lebt zum einen von der unerschöpflichen künstlerischen Auseinandersetzung mit den Klassikern und Werken des 20. Jahrhunderts, zum anderen aber vom Engagement für seltener zu hörende Streichquartette, etwa von Hindemith (Nr. 4), Reger (op. 74), Schulhoff (Nr. 1) oder Szymanowski (Nr. 2).

Bis zum plötzlichen Tode des Cellisten Jan Diesselhorst im Feb-

ruar 2009 spielte das **Philharmonia Quartett Berlin** in unveränderter Besetzung. Beim Konzert des Ensembles 2007 in Sonthofen war Herr Diesselhorst noch dabei. Seinen Platz hat nun Dietmar Schwalke eingenommen, mit dem das Quartett seine außergewöhnliche Kultur des Zusammenspiels und der klanglichen Homogenität auf den Podien in aller Welt erneut unter Beweis stellt. Wir begegneten Herrn Schwalke beim letzten Konzert des Ensembles 2014 in unserer Konzertreihe.

Daniel Stabrawa wurde 1955 in Krakau geboren. Er ist Preisträger bedeutender internationaler Wettbewerbe und wurde nach Abschluss seiner Ausbildung bei Prof. Zbigniew Szlezter 1979 Konzertmeister des Krakauer Rundfunkorchesters.

1983 kam er zu den Berliner Philharmonikern, die ihn 1986, noch unter Herbert von Karajan, zum ersten Konzertmeister beriefen.

Daniel Stabrawa tritt regelmäßig solistisch mit dem Berliner Philharmonischen Orchester auf, bereist neben vielen europäischen Ländern auch Asien und Amerika und gab mit seiner Frau, der Pianistin Elzbieta Stabrawa, zahlreiche Sonatenabende in aller Welt. Die Tochter ist ebenfalls Geigerin. Mit ihr und anderen Streichern gründete er das 'Stabrawa Ensemble Berlin'.

Sein besonderes Engagement gilt der Musik seines Landsmannes Karol Szymanowski.

Seit 1994 engagiert sich Daniel Stabrawa zunehmend als Dirigent und hat mit der Spielzeit 1995/96 die Leitung der Capella Bydgosciensis (Bromberg) bis 2002 übernommen.

Der Berliner **Christian Stadelmann** ist das jüngste Mitglied des Quartetts. Er erhielt seinen ersten Unterricht bei Prof. Charlotte Hampe. Sein Studium absolvierte er an der Hochschule der Künste bei Prof. Thomas Brandis. Christian Stadelmann war Preisträger bei diversen Wettbewerben und Gründungsmitglied der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Nach einigen Jahren bei der Jungen Deutschen Philharmonie trat er 1985 in das Berliner Philharmonische Orchester ein, wo er seit 1987 Stimmführer der zweiten Violinen ist.

Neithard Resa ist ebenfalls gebürtiger Berliner und studierte zunächst Violine bei Prof. Michael Schwalbe, bevor er nach Köln zu Prof. Max Rostal wechselte. Nach dem Konzertexamen konnte

er als Stipendiat des DAAD sein Studium in den USA bei Michael Tree vom Guarneri Quartett fortsetzen. 1978 war er Preisträger beim Wettbewerb des Deutschen Musikrates und Teilnehmer der Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“. Noch im gleichen Jahr kam er dann als Solobratscher zu den Berliner Philharmonikern.

Dietmar Schwalke wurde 1958 in Pinneberg geboren und erhielt seinen ersten Cellounterricht mit zwölf Jahren. Er studierte zunächst in Hamburg bei Arthur Troester, dann bei Wolfgang Boettcher in Berlin und ergänzte seine Studien bei Pierre Fournier. 1981 debütierte er in der Berliner Philharmonie mit dem Cellokonzert von Robert Schumann und dem RSO Berlin. Bevor er 1994 zu den Berliner Philharmonikern kam, war er sechs Jahre Cellist im Kreuzberger Streichquartett und ist seit 2009 Mitglied des **Philharmonia Quartetts Berlin**.

Zum Programm:

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) schrieb die sechs Streichquartette aus Opus 18 in der Zeit von 1798 bis 1800. Auftraggeber war Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, der im Januar 1797 volljährig geworden war und nun die Verantwortung für eines der größten Familienbesitztümer jener Zeit trug: ein paar hunderttausend Hektar Land, drei repräsentative Stadtpaläste in Wien, drei riesige Schlösser in der Umgebung von Prag und ein ungeheures Barvermögen.

Sein Vater, Ferdinand von Lobkowitz, hatte es bis zum Mitglied der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften gebracht, war großzügiger Mäzen und Förderer Christoph Willibald Glucks und reiste ständig durch Europa, um sich seinen wissenschaftlich-künstlerischen Neigungen zu widmen. Er vernachlässigte darüber völlig seine Familie, so daß er seinen Sohn Franz Joseph überhaupt zum ersten Mal sah, als dieser bereits sieben Jahre alt war. Aber Franz Joseph von Lobkowitz litt nicht nur unter dieser Mißachtung des Vaters und unglücklichen Familienverhältnissen, sondern ein Unfall in jungen Jahren hatte



einen komplizierten Hüftbruch zur Folge, der zu einer lebenslangen Behinderung führte, so daß er nur noch mit Hilfe von zwei Krücken gehen konnte.

Er kompensierte dies durch besondere intellektuelle und künstlerische Leistungen: Er glänzte in mehreren Bühnenrollen, galt als Sprachwunder und wurde ein hervorragender Musiker. Vor allem wurden sein Violin- sowie sein Cellospiel und ganz besonders seine Gesangkunst gerühmt, die ihn befähigte, die Basspartien in Haydns Oratorien zu singen.

Als Franz Joseph von Lobkowitz am 19. Januar 1797 volljährig wurde, „konnte er sein Bedürfnis nach Beachtung und Zuneigung befriedigen, indem er die halbe Wiener Musikwelt in einem universalen und unglaublich teuren kulturellen Projekt an sich band. Anderthalb Jahrzehnte lang war Lobkowitz eine Art

Musik-‘Pate’, eine Kombination aus Kulturstaatssekretär, Generalintendant, Impresario, Bibliotheksleiter, Konservatoriumsdirektor und Toplobbyist der Kunst. Er folgte einem einfachen Motto: Das Beste ist gerade gut genug, und nichts ist gut genug, wenn es darum geht, das Beste hervorzubringen. Offenbar war er aber so klug zu erkennen, daß ein Finanzier oder Mäzen eine Hebung des künstlerischen Niveaus und inhaltliche Erneuerung nicht befehlen, sondern nur für möglichst günstige Rahmenbedingungen sorgen kann.“ (*1, S.203)

Anfangs organisierte er als Mitglied der von Gottfried van Swieten gegründeten Gesellschaft der ‘Associierten Kavaliere’ Kammermusik- und Orchesterkonzerte in einem seiner Stadtpaläste oder im Palais Schwarzenberg seiner Schwiegereltern. Bald genügten die Räumlichkeiten nicht mehr seinen Ansprüchen und „so ließ er einen ganzen Flügel des Palais Lobkowitz zu einem Konzertsaal mit verschiedenen Ebenen für die Ausführenden und das Publikum umbauen, das heißt, es gab ein – mit einem Geländer versehenes – Podium für die Musiker, was damals eben nicht selbstverständlich war: Im Grunde stellte er damit die Hierarchie auf den Kopf: Das Publikum war für die Ausführenden da, nicht umgekehrt.“ (*1, S. 204) Dieser ‘Konzertsaal’ kann heute noch besichtigt werden und mißt, verglichen mit heutigen Ansprüchen, bescheidene fünfzehn Meter in der Länge und acht in der Breite.

Aber Lobkowitz gab sich damit nicht zufrieden. Er wollte auch ein eigenes Orchester. Anderen Adligen war dies inzwischen zu kostspielig geworden. Lobkowitz dagegen wartete 1797 mit einem neuen Konzept auf. Jan Caeyers schreibt: „Wir würden dieses Konzept heute als ‘modular’ bezeichnen: Ein fester Kern aus etwa zehn Spitzenmusikern wurde durch unterschiedliche Formationen aus speziell für bestimmte Projekte engagierten ‘freien’ Kräften ergänzt. So konnte sein Kapellmeister Anton Wranitzky die unterschiedlichsten Ensembles von der kleinsten Kammermusikbesetzung bis zum dreißigköpfigen Orchester für die Aufführung von Sinfonien, Oratorien oder Opern zusammensetzen. Die Stamm-Musiker waren das Entscheidende, sie bestimmten das Niveau. Es kam deshalb darauf an, die besten Musiker aus Wien und Umgebung zu gewinnen, was in erster Linie eine Geldfrage war. Lobkowitz mußte höhere Honorare als der Kaiser zahlen, allein schon als Ausgleich für den Verlust an Sicherheit, da es sich schließlich um eine private Unternehmung

handelte. Darüber hinaus winkten eine Menge Vergünstigungen. So kaufte er wertvolle Instrumente, die er kostenlos verlieh, und half seinen Musikern bei Alltagsproblemen wie der Wohnungsbeschaffung. Diese Strategie zahlte sich aus: Die Wiener Musiker stürzten sich auf den Lobkowitz’schen Honigtopf, Wranitzky konnte sich die besten aussuchen. Gute Musiker wollen aber nicht nur gut verdienen, noch mehr Wert legen sie auf künstlerisches Niveau und eine hohe ‘Unternehmenskultur’. Auch in dieser Hinsicht waren sie bei Lobkowitz richtig: Er wußte, daß ein Werk Zeit braucht, sich zu entwickeln, und stellte viel Geld nicht nur für Proben, sondern auch für Probeaufführungen bereit. So konnte Beethoven im Juni 1804, fast ein Jahr vor der ersten öffentlichen Aufführung, mehrmals die ‘Eroica’ mit reduzierter Orchesterbesetzung und vor einer begrenzten Zahl von Zuhörern dirigieren, um sich zu vergewissern, ob sein Konzept stimmte, und gegebenenfalls Verbesserungen vorzunehmen. Auch anderen Komponisten bot Lobkowitz die Gelegenheit zu Probeaufführungen, außerdem nutzten einige Kammermusikensembles wie etwa das Schuppanzigh-Quartett gern die Lobkowitz’schen Räume. Der deutsche Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reinhardt berichtete, daß man bei Lobkowitz zu jeder Zeit unter den besten Bedingungen proben konnte, daß dafür sogar mehrere Salons und Säle zur Verfügung standen, weshalb häufig einige Proben gleichzeitig stattfanden. Er nannte das Palais Lobkowitz in seinen ‘Vertrauten Briefen’ die wahre Residenz und Akademie der Musik.“ (*1, S. 205ff)

Jan Caeyers stellt die Bedeutung von Franz Joseph Lobkowitz für das kulturelle Leben und insbesondere für die Musik im Wien des ausgehenden 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts in seiner Beethoven-Biographie eingehend dar und ich möchte ihn zu diesem Thema weiter zitieren:

„Tatsächlich hatte Lobkowitz diesen Stadtpalast zu einer Einrichtung gemacht, die man als ‘musikalisches Forschungszentrum’ bezeichnen könnte, einen Ort für Studium und Experiment. In der dazugehörigen Bibliothek gab es die neuesten Musikalien und Bücher; an zahlreiche junge Talente vergab Lobkowitz Stipendien, damit sie bei einem seiner Elitemusiker Unterricht nehmen konnten. In diesem ‘centre of excellence’ wehte also wirklich ein frischer Wind. War in der Vergangenheit die Musik hauptsächlich von der spontanen Interaktion zwischen

dem Komponisten und seinem Publikum bestimmt, so wurde bei Lobkowitz zum ersten Mal ganz bewußt qualitativen und inhaltlichen Kriterien Vorrang eingeräumt, unabhängig von den Wünschen und Erwartungen des Publikums. Am Vorabend des neuen Jahrhunderts schuf Lobkowitz für die Musik einen institutionellen Rahmen, in dem die Komposition keinem anderen Zweck mehr untergeordnet war.“

Weiter schreibt Jan Caeyers:

„Leider lagen bei Lobkowitz Fantasie und Fantasterei nah beieinander. Obwohl sich schon früh abzeichnete, dass sein Lebensstil sogar für seine beachtlichen Möglichkeiten zu aufwändig war und er Schulden machen mußte, um die Kosten für den umfangreichen Personalstand – bis zu zweihundert Menschen – weiterhin aufbringen zu können, wollte er sein musikalisches Territorium noch erweitern. Es fing relativ harmlos an: Er finanzierte Akademien, also Konzerte, deren Erlös bestimmten Musikern zufiel, und unterstützte als katholischer Adliger die sinfonische Kirchenmusik in der Michaeler- und Augustinerkirche. Als Freiherr Peter von Braun 1806 als Intendant der Wiener Hoftheater zurücktrat, fühlte sich Lobkowitz dazu berufen, die Oper zu retten. Zunächst wurde er dabei noch von einigen anderen Adligen wie Schwarzenberg, Pálffy, Zichy und Esterházy unterstützt, doch ab 1811 musste er für alles allein aufkommen. Die Beträge, die aus seinen Kassen in dieses Danaiden-Fass flossen, sind schwindelerregend – irgendwann zahlte er sogar die Gehälter für das gesamte Opernpersonal, einschließlich der Ruheständler. Der katastrophale Niedergang der Wirtschaft, der Staatsbankrott und die desolante Entwicklung auf dem Geldmarkt als Folge des sogenannten Finanzpatents – einer drastischen Abwertung – taten ein Übriges, und so geriet Lobkowitz 1811 an den Rand des ökonomischen Abgrunds. Ob es Stolz war, naiver Optimismus oder völliger Realitätsverlust, was ihn dann die Flucht nach vorne antreten ließ, wissen wir nicht, jedenfalls veranstaltete er noch im gleichen Jahr in Raudnitz ein dreiwöchiges Hochzeitsfest für seine älteste Tochter. Auch dabei kannte er keine Grenzen; die Liste der kulturellen Veranstaltungen, unter anderem Opernaufführungen und Konzerte mit den besten und teuersten Solisten jener Jahre ist beeindruckend. Wie viel dieser Irrsinn gekostet hat, läßt sich kaum schätzen – die Rechnungen sind aus nachvollziehbaren Gründen vernichtet worden –, nachweisbar ist aber, daß insgesamt fast

zwanzigtausend festliche Mahlzeiten serviert wurden, und das läßt das Schlimmste befürchten. Außerdem verteilte Lobkowitz, teils aus echter Nächstenliebe, teils aus Scham, Tausende von Geschenken an die Bevölkerung seiner böhmischen Besitztümer.

Die meisten Anwesenden müssen gewußt haben, dass Lobkowitz' Schiff schon zu sinken begann. Schließlich hatte er bei vielen seiner Gäste gigantische Schulden, und sein Personal war seit Monaten nicht mehr bezahlt worden. Aber das Orchester spielte weiter auf dieser Titanic des 19. Jahrhunderts. Nicht nur das: Die Musiker baten Lobkowitz sogar noch um einen Ausgleich für ihren durch die Krise verursachten Einkommensverlust. Vor allem für die Besten von ihnen wurden Lösungen in Form von Zusatzvergütungen gefunden. Jeder nur denkbare Anlaß für eine kleine Sonderzahlung war willkommen, ob es eine Versetzung war, eine notwendige Reparatur an einem Instrument oder Kauf einer neuen Saite. Ein wenig zu sparen versuchte Lobkowitz schon; die Zahl der Veranstaltungen wurde verringert, und fest angestellte Musiker, die in Pension gingen, wurden durch freie Mitarbeiter ersetzt. Aber die Lage war aussichtslos, und Lobkowitz zog sich allmählich immer zurück; Briefe ließ er jahrelang ungeöffnet liegen.

Doch auf die Dauer konnte er den Kopf nicht in den Sand stecken, und ab 1813 nahmen andere das Heft in die Hand. Der endgültige Niedergang folgte einem klassischen Muster. Zunächst versuchte die Familie, ihn auf möglichst schonende Weise kaltzustellen, indem sie zu seiner Beaufsichtigung eine Art Komitee unter dem Vorsitz seines Schwagers einsetzte. Als sich diese Maßnahme nach einem Jahr als unzureichend erwies, wurde Lobkowitz unter Kuratel gestellt und für bankrott erklärt. Er wurde nun von einer Klagewelle überrollt und mußte ein Heer von Spitzenanwälten zu Hilfe rufen, um dem Gefängnis zu entgehen. Schließlich zog er sich auf eines seiner böhmischen Güter zurück, wo er 1816 starb.“ (*6, S.206ff.)

Wir wissen nicht genau, wann Beethoven und Lobkowitz zum ersten Mal voneinander erfuhren oder sich begegneten.

Lobkowitz war Mitglied von Wiener, Prager und Regensburger Freimaurerlogen und lernte 1876 in Regensburg Joseph Schaden kennen, der Beethoven ein Jahr später bei seiner ersten Wien-

Reise unterstützte. Möglicherweise weckte bereits der Logenbruder Schaden das Interesse des Fürsten an Beethoven.

In Wien vermittelte möglicherweise der bereits erwähnte Anton Wranitzky, der Kapellmeister von Lobkowitz, einen ersten Kontakt. Wranitzky war wie Beethoven Schüler von Joseph Haydn und Johann Georg Albrechtsberger. Am 2. März 1795 jedenfalls folgte der 25jährige Beethoven erstmals einer Einladung des Fürsten zu einem Privatkonzert und wenige Wochen später hörte Lobkowitz den Pianisten Beethoven vor großem Publikum im Burgtheater und subskribierte sofort die Klaviertrios op. 1.

Aber erst 1798 erhielt Beethoven von dem Fürsten einen Kompositionsauftrag, der fast gleichzeitig jeweils sechs Streichquartette bei Beethoven und Haydn bestellte.

Bereits 1795 hatte Graf Anton Georg Apponyi bei Beethoven um ein Streichquartett gebeten. Doch zu diesem Zeitpunkt fühlte sich der junge Beethoven dem Auftrag offenbar noch nicht gewachsen. Als Schüler Haydns dürfte er dessen Quartettzyklen Opus 71 und 74 gekannt haben, die Graf Apponyi 1793 bei Haydn bestellt hatte. Beethovens wachsendes Interesse an der Königsdisziplin, der Komposition von Streichquartetten, ist dadurch belegt, daß er sich nach 1795, also nach der Anfrage des Grafen Apponyi, die Streichquartette KV 387 und KV 464 von Mozart abschrieb und sich eingehend mit ihnen beschäftigte.

Insgesamt nahm die Komposition der sechs Streichquartette Beethoven mehr als zwei Jahre in Anspruch. Die ersten drei Quartette schrieb er innerhalb eines knappen Jahres, allerdings nicht in der uns heute geläufigen Reihenfolge, die erst 1801, bei der Drucklegung, auf Anraten des Geigers Schuppanzigh festgelegt wurde. (F-G-D)

Zuerst schrieb Beethoven das D-Dur-Quartett, das heute als drittes gezählt wird. Im Juni 1799 konnten die Partituren der ersten drei Quartette kopiert werden und Beethoven gab seinem Freund Amenda das F-Dur-Quartett mit auf die Reise nach Kurland. Von Lobkowitz bekam Beethoven pünktlich im Oktober 200 Gulden für diese drei Quartette.

Einige Wochen nach Abschluß der ersten Serie setzte Beethoven die Arbeiten an den Quartetten fort, beschäftigte sich aber, nach

gewohnter Manier, gleichzeitig mit anderen Werken: er skizzierte die erste Sinfonie und ein neues Klavierkonzert.

Als Beethoven im Sommer 1801 die zweite Quartettserie abschließen konnte, hatte er soviel Erfahrung dazugewonnen, daß er mit den ersten drei nicht mehr zufrieden war. Schon am 1. Juli bat er seinen Freund Amenda, die Noten des ersten Quartetts niemand mehr zu zeigen. Er schrieb: „dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht quartetten zu schreiben weiß, was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst.“

Im Gegensatz zu Fürst Lobkowitz bewahrte Amenda ehrfurchtsvoll beide Versionen des F-Dur-Quartetts auf, während Lobkowitz die Erstversionen der Quartette I-III einfach wegwarf. Durch Amendas Sorgfalt können wir heute die beiden Versionen des F-Dur-Quartetts miteinander vergleichen und rekonstruieren, was Beethoven wichtig war.

Jan Caeyers weist darauf hin, daß die Änderungen kaum Auswirkungen auf die Gesamtstruktur des Quartetts haben.

Aufbau und Charakter der Themen, Harmonik, tonaler Verlauf und Modulationen blieben weitgehend unverändert. Ganz selten wurden Takte hinzugefügt oder weggelassen, so daß zunächst der Eindruck entsteht, die neue Fassung sei deckungsgleich mit der ersten. Caeyers schreibt: „Doch so, wie ein ganz neues Bild entstehen kann, wenn man eine Zeichnung anders koloriert, so ist hier durch zahlreiche scheinbar kleine Korrekturen ein anderer, kohärenterer und überzeugenderer musikalischer Text entstanden.“ (*1, S.210)

Im ersten Satz sind es über hundert Änderungen, die Beethovens künstlerische Intentionen präzisierten. Lange Noten wurden durch kurze ersetzt, um für rhythmische Kontinuität zu sorgen, die Pausen wurden anders gesetzt, dissonante Vorschläge, Verzierungen und melodische Umspielungen hinzugefügt, um Themen und Motive hervorzuheben, das Tempo zu steigern oder zu verringern. Beethoven änderte das Stimmgewebe, um die Proportionen der einzelnen Stimmanteile zu verbessern und erreichte damit mehr Transparenz oder mehr Klangfülle. „Die subtilsten, zugleich wirksamsten Eingriffe sind dynamischer Art. Die Fortes und Fortissimos sind wesentlich besser dosiert,

Crescendi setzen an anderer Stelle oder verzögert ein, Akzente – Sforzati und Fortepianos – stehen mehr als zuvor im Dienst der musikalischen 'Erzählung'. Die Folge ist, daß man als Hörer viel deutlicher spürt, in welche Richtung sich die Musik entwickelt, weil man die Höhepunkte, Ruhepunkte und kritischen Momente besser erkennt und die Endfassung zwingt einen viel mehr, das Stück so zu hören, wie Beethoven es wollte. Die Unterschiede zur ursprünglichen Fassung sind also zugleich gering und bedeutend, sie offenbaren Beethovens außergewöhnliche Sensibilität für winzige Nüancen und zeigen, wie genau er jedes noch so kleine Detail geprüft hat.“

(*1, S. 212).

Wir hören aus Opus 18 das sechste Streichquartett B-Dur, das nach der Überschrift Beethovens zum vierten Satz 'Malinconia' (Melancholie) benannt ist. Dieses Werk entstand von April bis Sommer 1800. Zur gleichen Zeit überarbeitete Beethoven das F-Dur-Quartett. Das besondere am B-Dur-Quartett ist die langsame Einleitung des vierten Satzes. Sie führt 'attaca subito' in den schnellen zweiten Teil des Satzes, ein 'Allegretto quasi allegro'. Dies ist nun eigentlich ein munteres Finale, das aber zunächst von zehn Takten aus dem langsamen 'Malinconia' Teil unterbrochen wird. Kurz vor der 'Prestissimo-Coda' tauchen noch einmal zwei 'Malinconia-Takte' auf, bevor das Finale dem Ende entgegenwirbelt.

Der erste Satz ist ein klassischer Sonatensatz, der wie die anderen Quartette aus Opus 18 häufig zwischen Dur und Moll schwankt. Das 'Adagio ma non troppo' des zweiten Satzes ist ein subtiles Gebilde von schlichter Klarheit sowie satztechnischen, rhythmischen und dynamischen Feinheiten.

Ganz anderen Charakter hat das rhythmisch vertrackte 'Scherzo': Beethoven setzt die Sforzati auf unbetonte Taktteile und täuscht durch Synkopierungen einen 6/8-Takt vor. Arnold Schönberg bezog sich hierauf, als er Beethoven als „großen Neuerer in Bezug auf den Rhythmus“ bezeichnete. Das „widerborstige Thema“ (*2, S. 346) kommt besonders dann effektiv zur Geltung, wenn es von der zweiten Geige und dem Cello in Oktaven vorgetragen wird.

Vor der Pause hören Sie noch den Quartettsatz 'Grave' von **Wolfgang Rihm (*1952)**. Er schrieb ihn 2005 zum Gedenken an den langjährigen Bratschisten des Alban Berg Quartetts, Thomas Kakuska.



Als Wolfgang Rihm 1981 sein viertes Streichquartett für das Alban Berg Quartett schrieb, war Thomas Kakuska kurz vorher zu dem Ensemble gestoßen und wirkte bei der Uraufführung des Quartetts mit. Über zwanzig Jahre prägte Kakuska dann den Stil des renommierten Ensembles entscheidend mit. Als er im Juli 2005 nach langer Krankheit starb, widmete Wolfgang Rihm ihm seinen Quartettsatz 'Grave', ein 'Requiem für Thomas'. Die Uraufführung fand am 28. Januar 2007 im Mozartsaal des Konzerthauses in Wien statt. Dem Wunsch des Verstorbenen folgend, setzte das Alban Berg Quartett seine Konzerttätigkeit mit Isabel Charisius fort, einer ehemaligen Schülerin von Thomas Kakuska. Der Verlust des langjährigen Freundes und Weggefährten war aber zu groß. Der Cellist des Ensembles Valentin Erben bekannte: „Es war ein zu tiefer Riß in unseren Herzen.“ 2007 gab das Quartett bekannt, sich nach 38 Jahren, zum Ende der Konzertsaison 2007/2008, aufzulösen.

Im Oktober 2006 veranstaltete das Wiener Konzerthaus im Großen Saal ein Gedenkkonzert für Thomas Kakuska mit Musikerfreunden wie Angelika Kirchschrager, Elisabeth Leonskaja, Erwin Arditti, Magdalena Kožená, Thomas Quasthoff, Heinrich Schiff und vielen anderen. Ein Orchester, bestehend aus Freunden des Quartetts, Freunden und ehemaligen Studenten bei den Wiener Philharmonikern musizierte unter der Leitung von Claudio Abbado. Nach einer weltweiten Tournee im Jahr 2008 beendete das Alban Berg Quartett schließlich seine Konzerttätigkeit.

Im November 2006 schrieb Eike Fess über den Quartettsatz 'Grave':

Im Quartettsatz nimmt die Bratsche normalerweise eine Position zwischen den beiden Violinen und dem Cello ein. Melodisch hält sie sich oft im Hintergrund, um dabei stets eine wesentliche Farbe beizutragen, als Mittelwert zwischen Höhen und Tiefen. Rihm widersteht der Versuchung, einen ganz aus diesem Klangbild ausbrechenden, nur auf dieses Instrument konzentrierten Satz zu schreiben. Er findet dennoch einen Weg, mit einigen zurückhaltenden Gesten eine Verbindung zum Widmungsträger herzustellen.

Nachdem die Musik mit einem mehrfach angespielten, leisen, doch dissonanten Akkord begonnen hat, entwickelt sich im sanften Duett der Violinen eine Melodie, begleitet vom Violoncello – die Bratsche schweigt. Allmählich beginnt sie sich als verborgen wahrnehmbare Farbe am Geschehen zu beteiligen. Nach klanglicher Verschärfung mündet der Abschnitt ins Geräuschhafte. Erst jetzt tritt die Bratsche hervor – zunächst mit einer sanft absteigenden Linie, dann mit einem gehauchten Motiv, dessen quasi-tonale Struktur die Passage noch eine Weile bestimmen wird. Überhaupt sind Andeutungen von Dur/Moll-Tonalität in diesem Satz keine Seltenheit. Immer wieder passieren Fragmente das Ohr des Hörers, die vage Erinnerungen auslösen, ohne dabei je den Eindruck einer naiven Rückkehr zum Vertrauten zu wecken. Dafür sorgt der für Rihm typische Umgang mit Dissonanzen, die subtile Setzung von Gegenwendungen bei tonalen Formulierungen. Regelmäßig unterbrochen durch 'auf dem Steg' gespielte, geräuschhafte Momente bewegt sich die Musik durch unterschiedliche Empfindungslagen. Etwa in der Mitte des Stücks kommt es gar zu einem beinahe tänzerischen Abschnitt, bei dem die Bratsche stimmführend ist. Darauf folgt eine hym-

nisch anmutende Episode, die jedoch in vierfachem pianissimo den Charakter stiller Trauer annimmt. Der Schluss gestaltet sich vorerst durch gehäuft dissonante, fast gewaltsame Gesten, um darauf in immer stärker zerklüfteter Motivik zu verebben. Die letzten Akkorde schlagen einen Bogen zum Anfang, ohne dabei – wie sonst oft bei Wolfgang Rihm – den Eindruck eines Kreislaufs, eines möglichen Neubeginns zu evozieren: Dynamik wie Harmonik formieren unmissverständlich einen Schluss.

Wolfgang Rihm (* 1952) wuchs in Karlsruhe auf. Angeregt durch frühe Begegnungen mit Malerei, Literatur und Musik begann er 1963 zu komponieren. Bereits während seiner Schulzeit am humanistischen Bismarck-Gymnasium studierte er von 1968 bis 1972 Komposition bei Eugen Werner Velte an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Er beschäftigte sich mit der Musik der Zweiten Wiener Schule, instrumentierte Arnold Schönbergs *Klavierstücke op. 19* und orientierte sich vorübergehend am aphoristisch-knappen Stil Anton Weberns. Weitere Kompositionslernlehrer von Wolfgang Rihm waren Wolfgang Fortner und Humphrey Searle. Parallel zum Abitur legte er 1972 das Staatsexamen in Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule ab. Es folgten Studien bei Karlheinz Stockhausen 1972/73 in Köln sowie von 1973 bis 1976 an der Hochschule für Musik Freiburg bei Klaus Huber in Kompositionslernlehre und bei Hans Heinrich Eggebrecht in Musikwissenschaft. Erste eigene Erfahrung als Dozent sammelte Rihm 1973 bis 1978 in Karlsruhe, ab 1978 bei den Darmstädter Ferienkursen, die er bereits seit 1970 besucht hatte und 1981 an der Musikhochschule in München. 1985 übernahm er als Nachfolger seines Lehrers Eugen Werner Velte den Lehrstuhl für Komposition an der Musikhochschule Karlsruhe.

Nach der Aufführung seines Orchesterstücks *Morphonie – Sektor IV* bei den Donaueschinger Musiktagen 1974 fand Rihm in den Folgejahren breite Anerkennung innerhalb der Musikwelt. Seit 1982 ist er Präsidiumsmitglied des Deutschen Komponistenverbands, seit 1984 Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats, seit 1985 Kuratoriumsmitglied der Heinrich Strobel-Stiftung und seit 1989 gehört er dem Aufsichtsrat der GEMA an. 1984/85 und 1997 war er Fellow am Wissenschaftskolleg in Berlin und Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats, 1984 bis 1989 Mitherausgeber der Musikzeitschrift *Melos*, 1984 bis 1990 musikalischer Berater der Deutschen Oper Berlin, 1990 bis 1993

musikalischer Berater des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe. Auf Einladung von Walter Fink war er 1995 der fünfte Komponist im jährlichen Komponistenporträt des Rheingau Musik Festival. Die Freie Universität Berlin würdigte ihn 1998 mit einer Ehrendoktorwürde als Künstler, der „in seinem überaus umfangreichen kompositorischen Werk die Freiheit des Kreativen verkörpert und für eine Ästhetik der Freiheit der Kunst eintritt, der zahlreiche, theoretisch fundierte Schriften verfasst hat, die außerordentliche musikwissenschaftliche Bedeutung besitzen.“ 2013/2014 war er Capell-Compositeur der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Im Sommer 2016 übernahm Rihm die künstlerische Gesamtleitung der von Pierre Boulez gegründeten Lucerne Festival Academy.

Wolfgang Rihm lebt heute in Karlsruhe und Berlin.

Als Komponist und Musikschriftsteller vertritt Rihm eine Ästhetik, die das subjektive Ausdrucksbedürfnis in den Mittelpunkt stellt. Vorbilder in diesem Sinn waren für ihn Hans Werner Henze, später Karlheinz Stockhausen und noch später Luigi Nono. Darüber hinaus vermittelten ihm literarische Texte wichtige Impulse: die Lyrik Paul Celans, die Philosophie Friedrich Nietzsches, die Theater-Schriften von Antonin Artaud und Heiner Müller. Die von James Joyce formulierte Idee eines „work in progress“ hat ihn insofern beeinflusst, als er seine Stücke gern als Provisorien („Versuche“) betrachtet, die – durch Erweiterung, Ergänzung, Tropierung, Vernetzung und Verflechtung des einmal entwickelten Materials – einander fortlaufend korrigieren oder ergänzen können. Rihm benutzt hierfür gern Metaphern aus der bildenden Kunst, er spricht von „Übermalungen“ oder von Bildhauerei: „Ich habe die Vorstellung eines großen Musikblocks, der in mir ist. Jede Komposition ist zugleich ein Teil von ihm, als auch eine in ihn gemeißelte Physiognomie.“

Vergleichbare Verfahren gibt es unter anderem im Schaffen von Pierre Boulez (dieser spricht von „Ableitungen“ und „Wucherungen“). 1973 lernt Rihm den österreichischen Maler Kurt Kocer-scheidt kennen, dessen offene, radikale Art des Zeichnens ihn unmittelbar angesprochen hat. Beeinflusst haben ihn ferner junge Künstler der Kunstakademie Karlsruhe, die seit den 1970er Jahren dort gelehrt haben und später zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen Malerei der 1980er Jahre werden sollten, darunter Markus Lüpertz, Georg Baselitz oder Per Kirkeby.

Stilistisch lassen sich grob drei Perioden im Schaffen von Rihm unterscheiden: Seine frühen Stücke knüpfen an eine Tradition an, die sich von den späten Instrumentalwerken Beethovens hin zu Schönberg, Berg und Webern spannt. Wegen ihrer dezidierten Subjektivität wurde Rihms Musik damals gelegentlich der sogenannten 'Neuen Einfachheit' zugerechnet. Ab den 1980er Jahren entwickelt sich ein lakonisch-ausdrucksknapper Stil; Klänge werden als Zeichen („Chiffren“) gedeutet, im Sinne einer neuen Erforschung musikalischer Semantik. Ab den 1990er Jahren erscheinen schließlich diese beiden Positionen als These und Antithese zugespitzt; zugleich sucht Rihm immer wieder Möglichkeiten einer Synthese. Zunehmende Prägnanz der musikalischen Formulierung lässt Gebilde von hoher Virtuosität entstehen.

Neben zahlreichen Kompositionen für kleinere Besetzungen sowie drei Symphonien schreibt Rihm auch Bühnenwerke. Von ihm wurde zunächst die Kammeroper *Faust und Yorick* (1976; mit einem Libretto von Frithjof Haas nach dem gleichnamigen Stück von Jean Tardieu) bekannt. Zwischen 1983 und 1986 folgte *Die Hamletmaschine*, ein Musiktheaterstück in fünf Teilen mit einem Libretto nach dem gleichnamigen Theaterstück und 1987 *Oedipus* nach bzw. mit Texten von Sophokles. 1992 brachte die Hamburger Staatsoper *Die Eroberung von Mexico* von ihm auf die Bühne. Seine neueren großen Arbeiten sind *Proserpina* (2009), nach dem gleichnamigen Stück von Johann Wolfgang von Goethe, die über Nietzsche phantasierende Oper *Dionysos* (2010; Salzburg, Berlin, Amsterdam) und ein Hornkonzert (2013–2014). Rihm wurde mit einer Komposition für die Auftaktveranstaltung in der Hamburger Elbphilharmonie im Großen Saal am 11. Januar 2017 beauftragt. Das NDR Elbphilharmonie Orchester unter Leitung von Thomas Hengelbrock brachte das/den *Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn* dank Radio-, Fernseh- und Online-Übertragungen vor einem europaweiten Millionenpublikum zur Uraufführung. In der Spielzeit 2017/18 brachte das Bielefelder Stadttheater die Kammeroper *Jakob Lenz* auf die Bühne.

Bei den Informationen über den Quartettsatz 'Grave' und zur Biographie des Komponisten Wolfgang Rihm konnte ich mich auf Texte bei Wikipedia stützen.

Nach der Pause hören Sie ein Juwel der Kammermusikliteratur: Das Streichquartett Nr. 14 in d-Moll, D 810 von **Franz Schubert (1797 – 1828)**, das er 1824 komponierte.



Eine Besonderheit der späten Streichquartette in a-Moll, D 804, sowie im d-Moll-Quartett, D 810, sind die Zitate eigener Themen. Im a-Moll-Quartett verwendet Schubert sein Thema aus der ersten Zwischenaktmusik zu 'Rosamunde', dem romantischen Schauspiel mit Musik in vier Akten von Helmina von Chézy, die übrigens auch Textdichterin der 'Euryanthe' von Carl Maria von Weber war. Im d-Moll-Quartett, das wir hören, zitiert er Teile seines bereits im Februar 1817 entstandenen Liedes 'Der Tod und das Mädchen' nach dem gleichnamigen Gedicht von Matthias Claudius aus dem Jahr 1775.

Im Gegensatz zu Schuberts sonstigem Schaffen lassen sich seine Quartettkompositionen in drei Gruppen einteilen, die unter anderem durch die unterschiedlichen Streichquartettformen im damaligen Wiener Musikleben begründet waren. Auf der einen

Seite gab es das anspruchsvolle klassische Streichquartett, das vorwiegend in aristokratischen Kreisen gepflegt und von Berufsmusikern wie Schuppanzigh vorgetragen wurde. Auf der anderen Seite beschäftigte sich das aufstrebende Wiener Bürgertum mit dem Quartettspiel im Familienkreis und so berichtet der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick, daß man „mit Rücksicht auf diesen unentbehrlichen Genuß die musikalisch talentierten Söhne gerne Violine oder Violoncell lernen ließ.“ Eine nicht zu unterschätzende Unterstützung erfuhr diese Praxis auch durch das aufblühende Wiener Musikverlagswesen, das in den Jahren 1820-1828 über vierhundert Quartette, Virtuosenquartette und -Bearbeitungen von rund fünfzig Komponisten druckte.

Schuberts frühe Streichquartette aus den Jahren 1810 bis 1813 entstanden ebenfalls für das Familienquartett, das aus den älteren Brüdern Ferdinand und Ignaz an der Geige, Franz an der Viola und dem Vater Franz Theodor als Cellisten bestand. Ferdinand Schubert schilderte die Zusammenkünfte: „Für seinen Vater und die älteren Brüder war es ein vorzüglicher Genuß, mit ihm die Quartetten zu spielen [...] Da war der Jüngste unter allen der Empfindlichste. Fiel wo immer ein Fehler vor, und war er noch so klein, so sah er dem Fehlenden entweder ernsthaft oder zuweilen auch lächelnd ins Gesicht.“

In der mittleren Zeit von 1814 bis 1820 entstanden nur drei vollendete Quartette und zwei Fragmente.

Erst 1823 wandte sich Schubert wieder dem Streichquartett zu und schuf nun in dieser dritten Periode mit dem 'Rosamunden-Quartett' Februar/März 1824, dem d-Moll-Quartett 'Der Tod und das Mädchen', ebenfalls im März 1824 komponiert, sowie dem G-Dur-Quartett D 887 im Juni 1826 unsterbliche Meisterwerke der Gattung, die nun reinste Konzertsaalmusik sind und sowohl technisch als auch ästhetisch auf höchstem Niveau stehen.

Mit Nachdruck distanzierte sich Schubert in dieser Zeit von seinen früheren Quartettkompositionen. Im Juni 1824 teilte ihm sein Bruder Ferdinand mit, daß er sich mit seiner häuslichen Quartettgemeinschaft wieder die frühen Quartette vornehmen wolle. Franz Schubert antwortete ihm: „Aber besser wird es seyn, wenn Ihr Euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran, außer daß sie vielleicht Dir gefallen, dem alles von mir gefällt.“

Galt das Interesse des Wiener Publikums in den Jahren zuvor vorwiegend der italienischen Oper, so spielte die Rückkehr des Geigers Schuppanzigh nach Wien im Jahr 1823 nach mehrjährigem Auslandsaufenthalt sicher auch eine Rolle, daß sich Schubert wieder dem Streichquartett zuwandte. Bereits im Sommer 1823 eröffnete Schuppanzigh eine neue Reihe mit Abonnementquartetten. Diese Innovation im Konzertbetrieb initiierte übrigens auch die letzten fünf Streichquartette Beethovens.

Wie bereits eingangs erwähnt, griff Schubert wiederholt auf eigene Themen für Variationen zurück. Im 'Forellenquintett', in der 'Wandererfantasie', im 'Oktett' und schließlich hier im d-Moll-Quartett sind es Themen eigener Vokalkomposition zurück. Im d-Moll-Quartett griff er auf seine Vertonung des Mathias Claudius Gedichts „Der Tod und das Mädchen“ aus dem Jahr 1817 zurück.

Das Mädchen:

Vorüber! Ach vorüber!

Geh wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen:

Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,

Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

Auf eine Besonderheit des Zitats im Streichquartett weist Hans-Joachim Hinrichsen in seinem kleinen aber ausgezeichneten Buch über Franz Schubert hin: „Der Tod ist wohl wirklich das geradezu obsessiv behandelte 'Thema' dieses dunklen und rätselhaften Werks. Dem Kenner des Claudius-Liedes wird auffallen, dass im Variationen-Thema des langsamen Satzes nur dessen zweite Strophe verwendet wird, jener Teil des Gedichts also, der

dem verängstigten Mädchen den Tod als Erlösung nahezubringen sucht. (...) Merkwürdigerweise tritt jedoch das Lied seine Originaltonart d-Moll an den Rest des Werkes ab; es selbst hingegen, das Variationenthema, steht in der Subdominantentonart g-Moll. Die aufgewühlte Panik der für die Variationenfolge nicht verwendeten ersten Strophe hingegen (...) geht mitsamt der Originaltonart d-Moll an die drei anderen Sätze über, und der Kopfsatz weist in seiner Coda zudem eine harmonisch singuläre, auch dort übrigens in d-Moll stehende Kadenzformel aus dem dritten Akt des 'Fierabras' auf (zu Emmas Worten 'mich fassen die bleichen Gestalten der Nacht'), die Schubert so bemerkenswert fand, daß er mit ihr auch die Ouvertüre zu dieser Oper eröffnet hatte. Mit vier Sätzen in Moll präsentiert sich also das gesamte Quartett in ungewöhnlicher Schroffheit, und der letzte Satz disponiert zum ersten Mal in Schuberts Œuvre jenes Finale-Modell der schauerlichen Tarantella, das man auch im G-Dur-Quartett D 887 und in der c-Moll-Klaviersonate D 958 wiederfinden kann, das aber hier, im d-Moll-Quartett, in ganz besonderer Weise den Eindruck eines jagenden, unheimlichen Totentanzes erweckt. Man braucht den (ohnehin apokryphen) Titel des Werkes gar nicht zu kennen, um in seiner kompromisslosen und nur im langsamen Satz vorübergehend aufgehellten Düsterei so etwas wie eine auskomponierte Auseinandersetzung mit dem Skandalon der menschlichen Endlichkeit wahrzunehmen, und dies in einer Unerbittlichkeit der Trost-Verweigerung, die die im langsamen Satz aufgegriffene Botschaft des ursprünglichen Liedes geradezu dementiert und noch den heutigen Hörer maßlos erschrecken kann. Dass man gerade darin später ein Signum der radikalen Modernität Schuberts wahrgenommen hat, ist wenig verwunderlich. Viele der späteren Werke folgen im Tonfall dieser einmal ausgelegten Spur, am konsequentesten wohl in seiner Gesamtanlage der Liederzyklus 'Winterreise'. Der Ton des Abgründig-Unheimlichen sollte von nun an aus Schuberts Musik nie mehr ganz verschwinden. Und er flößt sogar noch seinen strahlendsten C-Dur-Werken eine mit Worten nur schwer zu beschreibende Schwermut ein.“ (*2, S.85)

*1 Jan Caeyers: Beethoven, der einsame Revolutionär.
Beck-Verlag 2012

*2 Hans-Joachim Hinrichsen: Franz Schubert.
Beck-Verlag 2011