



VOM SCHLUSS MACHEN

ÜBERLEGUNGEN ANHAND VON PHILIPP MAINTZ' «KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER» (2014)

von Gordon Kampe

■ «Überleg dir, warum genau du mit dem Gedanken spielst, Schluss zu machen.»¹ Dieser gleichermaßen wie wie schlicht anmutende Ratschlag eines schrulligen Online-Beziehungsratgebers könnte so oder so ähnlich auch im Kapitel über richtiges «Schluss machen» einer zeitgenössischen Kompositionslehre stehen. Wenn Philipp Maintz in einem Werkkommentar zu seinem 2014 auf dem Straßburger Festival «musica» uraufgeführten Klavierkonzert² bemerkt, dass es am Ende des Stücks «einen richtigen klavierkonzertschluß»³ gibt, so lässt sich an dieser Formulierung einerseits ablesen, dass sich der Komponist bewusst und gerne in die Tradition des Klavierkonzerts stellt, die er laut eigener Aussage insbesondere über den gut sortierten Plattenschrank seines Vaters kennen und lieben gelernt hat.⁴ Andererseits – und dieser Aspekt sei für die folgenden Ausführungen von größerer Bedeutung – spricht er gelassen eine der wesentlichen formalen Herausforderungen des Komponierens einer Musik an, die nicht mehr auf traditionellen Klausel- und Kadenzmustern basiert und keine verbindlichen Regeln bereithält, die Komponistinnen und Komponisten zum finalen Doppelstrich zwingen. Beispiele aus den vergangenen Dekaden, in denen die Idee des Schließens wegen veränderter Form-, Zeit- und Werkbegriffe ganz anderen Gesetzmäßigkeiten und Notwendigkeiten folgt als zuvor, sind Legion und dabei keineswegs auf die Musik beschränkt: «Ende der 1950er Jahre», so der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, «begann man zu beobachten, dass in der informellen Malerei, in der seriellen Musik und in der dramatischen Literatur analoge Entwicklungen stattfanden, die auf eine Absage an traditionell gebaute Ganzheiten hinausliefen»⁵ – und mit dem Verlust jener «Ganzheiten» ging auch der Verlust eines stabilen «Zeit-Rahmens» einher und

somit entfielen auch traditionelle Schlusswendungen. Fällt, wie Wolfram Steinbeck es herausarbeitete, das «Schluss machen» sowohl als syntaktisches wie auch als rhetorisches Problem aus, tritt zum einen die Ebene eines individualisierten Ausdrucks und zum anderen das Problem struktureller Bedingungen einer Komposition deutlicher hervor.⁶ Für eine «Musikwissenschaft, die sich mit Kompositionsgeschichte und dem Versuch beschäftigt, Musik in ihrem historischen und ästhetischen Kontext zu verstehen», so Steinbeck, habe das Thema des Schließens in der Musik ein hohes «Erkenntnispotenzial».⁷ Und womöglich hat nicht nur die Analyse verschiedener Schlussgestaltungen Erkenntnispotenzial, sondern auch der Blick darauf, wie die Idee des Schließens etwa in einschlägiger Fachliteratur reflektiert wird. Der zunächst einfache Befund etwa, dass das Schlagwort «Schluss» in den ersten beiden Ausgaben des Riemann-Musik-Lexikons (1882 und 1884) zunächst noch fehlte und erst in der dritten Ausgabe eingeführt wurde oder dass der Begriff «Schluss» auch im aktuellen *Lexikon Neue Musik*⁸ weder einen eigenen Eintrag hat noch in den Artikeln «Form», «Logik» oder «Syntax» überhaupt diskutiert wird, ist gerade unter dem so oft angeführten Diktum von der Musik als einer «Zeitkunst» erstaunlich und gibt Anlass zur Diskussion.

Mit dem deutlichen Herausstellen des «richtigen» Klavierkonzert-Schlusses, auf den formal das Werk innerhalb seiner knapp 25-minütigen Spielzeit hinauslaufen scheint, steht Maintz fast quer zu zahlreichen anderen formalen Entwürfen und Zeit-Konzeptionen gegenwärtiger Musikproduktion. Denn in der Tat sieht man den letzten sechs Takten des Werks bereits aus der Ferne eine eindeutige Schlussbildung an, die sich in ihrer Gestik – einer Stretta auf kürzestem Raum gleich – ganz offen-

sichtlich an Schlussbildungen historischer Modelle orientiert: Plötzlich und äußerst schroff auffahrende Blechbläser werden innerhalb der folgenden drei Takte stufenweise abwärts geführt. Bei gleichbleibendem Metrum weist die in tiefste Regionen führende Linie einen stets enger geführten Rhythmus auf, der in den letzten, nochmals gesteigerten Momenten von den Streichern aufgenommen wird. Nach einer winzigen rhetorischen Pause endet das Werk mit einem Anlauf von vier kurzen Noten und einem folgenden gewaltigen Schlag. Ein ähnlicher finaler Gestus findet sich auch in der Klavierstimme. Ist diese über weite Strecken zunächst recht frei gehalten und dabei immer wieder mit zahlreichen virtuoson Umspieldungen vorsichtig und kurz aufscheinender Zentraltöne versehen, so konzentriert sich die offensichtlich daraus gewonnene Energie des gesamten vorhergehenden Verlaufs in dieser einen hämmernd-virtuoson Schlusspassage, die auch vor beidhändigen Oktavläufen nicht zurückschreckt und schließlich in fünffachem Forte endet. Dass Maintz hier mit dem Formmodell der Stretta eher spielt als dass er bloß Erwartungen bedient, zeigt das notierte und beinahe ironisch wirkende Ausrufungszeichen als Beigabe zur dynamischen Vorschrift auf dem letzten Klavierklang: «Jetzt! Ist! Schluss!», ruft selbst die Notation dem Rezipienten zu und lässt hier keinen Zweifel mehr daran aufkommen, dass es noch irgendwie weitergehen könnte. Die augenzwinkernde Bemerkung Hans-Peter Jahns in einem Radiofeature über Schlüsse in Neuer Musik, dass das Ende oft nämlich nur daran erkennbar ist «wenn neben der letzten Seite der Dirigentenpartitur, die man von einem etwas höher positionierten Zuhörerplatz einsehen und dann neben der beschriebenen Seite auch noch die kartonierte Rückseite des Umschlags der Partitur sehen kann»⁹ –

sie trifft auf diesen markanten Schluss keineswegs zu, da sich der Doppelstrich ganz unverkennbar in die Gegenwart rammt. Gerade weil in zahlreichen anderen Werken Maintz' eher das Primat feinsten Lineaturen und Verästelungen herrscht und eine so robuste Gestik verhältnismäßig selten auftritt, lohnt sich ein detaillierter Blick auf den Schluss: Die Harmonik des zupackenden Achtelnoten-Verlaufs der letzten Takte offenbart, dass Maintz jeden Tuttischlag anders einfärbt und eben nicht geradlinig abwärts, sondern eher auf winzigen Umwegen in den Schluss führt. So sind die acht Klänge – die umspielenden Streicherfigurationen wurden hier nicht berücksichtigt – nicht bloß parallel verschoben, sondern von stets unterschiedlicher Dichte. Die ersten beiden Klänge bestehen aus neun Tönen (davon sechs unterschiedliche Tonhöhen), der dritte Klang aus sieben (mit ebenfalls sechs unterschiedlichen Tonhöhen), der vierte aus neun Tönen, bei sieben unterschiedlichen Tonhöhen. Die Klänge fünf und sechs weisen mit jeweils zwölf Tönen (bei acht bzw. neun unterschiedlichen Tonhöhen) die höchste Dichte auf, während die beiden letzten Klänge mit sieben bzw. sechs Tonhöhen die geringste Dichte haben, wodurch der wie ein Schatten inszenierte c-Moll-Klang in den Hörnern für einen kurzen Moment wahrnehmbar ist und so gewissermaßen das harmonische Pendant zum kurze Zeit darauf notierten Ausrufungszeichen in der Klavierstimme bildet. Auch auf der horizontalen Ebene ist der Umgang mit dem kompositorischen Material äußerst detailliert gearbeitet: In der ersten Violine verarbeitet Maintz z. B. das chromatische Total und unterstreicht somit, dass in den letzten Sekunden nochmals das gesamte Material in extremer Kürze – ganz ähnlich der Idee einer Coda – aufzuscheinen hat. Dieser kursorische Blick auf die Mikroebene des nur wenige Sekunden dauernden letzten Formabschnitts zeigt, dass die gestisch, instrumentatorisch und spieltechnisch finalisierende «Axt» sich bei näherer Betrachtung vielmehr als ein präzise kalkuliertes «Florett» darstellt.

Der auf den gesamten Schlussteil erweiterte Blick zeigt, dass Maintz mehrere «Schluss-Anläufe» unternimmt und dabei jeweils deutlicher zu werden scheint. Der Klavierpart des gesamten letzten, rhythmisch insgesamt sehr stark artikulierten Satzes läuft in mehreren, immer weiter ausufernden motorischen Schwüngen auf einen gestischen Höhepunkt hinaus: «Un po' libero»

heißt es an dieser Stelle in der Klavierstimme. Wenngleich dieses «libero» eher auf das freier zu wählende Metrum und die damit einhergehende freiere Phrasierung abzielt, scheint hier eben jene Stelle des Klavierkonzerts erreicht zu sein, an der die Idee eines «richtigen» Schlusses raumgreifend wirkt, da die im letzten Takt maßgeblichen Achtelketten immer deutlicher hervortreten. Bis endgültig Schluss gemacht wird, verebbten mehrere Anläufe: Die erste Schlussgeste franzt in den Holzbläsern aus (T. 85), der zweite Schwung wird durch ein trockenes Pizzicato in den Streichern gewissermaßen «abgewürgt» (T. 92), der dritte Schwung endet zwar mit einem großen Crescendo, verliert aber durch sofortigen Anschluss des nächsten Takts seine finale Wirkung (T. 106) – ganz ähnlich dem vierten Schwung, der nach einem großen Crescendo immerhin etwas größeren Raum bis zur nächsten Attacke lässt (T. 113), die schließlich in den fünften und letzten Schwung überleitet. Christian Grünys konzise Deutung der Schlussgesten im dritten Satz des Beethoven-Streichquartetts op. 132 als eine «Bewegung des Endens [...] ohne aufzuhören»¹⁰ könnte so auch die formale Idee des letzten Klavierkonzert-Satzes beschreiben, das weniger ein Stück mit einem Schluss als vielmehr ein Stück über das Schließen ist.

Überdies könnte der Eintrag «Schluss» im Grimmschen Wörterbuch als metaphorische Beschreibung für die formale Anlage des Satzes dienen, da er – jedenfalls in der Anatomie – «die Verbindung von Knochen»¹¹ meint. Der Blick auf die jeweils letzten Takte der vorangegangenen Sätze unterstreicht, dass hier das «Schließen» eher im Sinne der Verbindung von einzelnen Teilen komponiert wurde, gehen alle Sätze doch *attaca* ineinander über. Aus einer flirrenden Streichergeste (T. 84 f.) leitet Maintz ein leises, dichtes Tremolo im Solopart ab, das zugleich auch der Ausgangspunkt für den nächsten Satz ist. Dass dort keinerlei Schlusswirkung bewirkt werden soll, wird noch durch die Vorschrift «senz' alcuno ritardando» verstärkt – das Ende des Satzes wird vollkommen verschleiert. Ähnlich gleitend gestaltet ist der Übergang vom zweiten in den dritten Satz, bei dem ein in den nächsten Satz übergebundener Ton als Scharnier fungiert. Und auch der Schluss des ersten Satzes ist – diesmal ist es ein tiefes Grummeln in den Kontrabässen – kein «richtiger» Schluss im emphatischen Sinn: Paradigmatisch kön-

nen an Maintz' Klavierkonzert die Unterschiede zwischen einem nicht zielgerichteten «Enden» bzw. «Aufhören» und einem «Schließen» studiert werden, das «Einheiten, Phrasen, Spannungsbögen»¹² klar beendet. Zuletzt sei der Blick noch auf den Anfang des Werks gerichtet: «libero, un po' stretto» beginnt das Solo-Klavier mit insgesamt 13 vereinzelt Akkordtropfen in sehr enger Lage, klanglich verbunden nur durch den Resonanzklang des Instruments, der erst später von Schlagzeug und Streichern aufgenommen und vergrößert wird. Gelegentlich bleibt ein einzelner Ton (ein *cis*) der «Akkordtropfen» liegen, von dem im weiteren Verlauf des Werks gelegentlich eine ausladende und überaus expressive Melodie ausgeht, die schließlich in die Coda überleitet wird (z. B.: 1. Satz, T. 48). Insofern ist, unterm Mikroskop betrachtet, im eröffnenden und unsicher suchenden Beginn des Werks die Idee über das im Schluss verwendete kompositorische Material bereits enthalten. Maintz komponiert seinem Klavierkonzert einen «richtigen» und dabei mitunter krachend affirmativen Schluss – und dennoch sieht und hört man dem Komponisten gleichzeitig beim Nachdenken darüber zu. ■

1 Internetquelle: <http://nilsterborg.de/schluss-machen/> (letzter Zugriff: 23.9.2016).

2 2014 uraufgeführt von Jean-Frédéric Neuberger und dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg unter der Leitung von Peter Hirsch.

3 Philipp Maintz: *the klavierkonzert in my life*, Werkkommentar im Programmbuch Festival musica Strasbourg 2014.

4 ebd.

5 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 2011, S. 327.

6 vgl. Wolfram Steinbeck: «Das eine will ich nur noch – das Ende», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/3 (2012), S. 274–290, hier: S. 276 f.

7 ebd., S. 289 f.

8 vgl. Jörn Peter Hiekel / Christian Utz (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Kassel 2016.

9 Hans-Peter Jahn: «Wie höre ich bloß auf? – Finalisierungen in der Neuen Musik», Radiofeature, gesendet am 23. März 2011 bei SWR2 JetztMusik.

10 ebd., S. 162.

11 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854–1961, Bd. 15, Sp. 865–870.

12 Reinhard Amon: *Lexikon der Musikalischen Form*, Wien 2011, S. 327.

INFO

Porträt-CD



■ Philipp Maintz: *fluchtlinie / NAHT / tourbillon / ferner, und immer ferner / wenn steine sich gen himmel stauen*. Francesco Filidei, Orgel; Otto Katzameier, Bariton; Scharoun Ensemble Berlin, Robert HP Platz; Kammerensemble Neue Musik Berlin;

Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Jean Deroyer. Wergo, Edition Zeitgenössische Musik des Deutschen Musikrats, WER 65892