

Tonale Passanten, wie erstaunt

In der Bayerischen Akademie der Schönen Künste spielt das Leopold Mozart Quartett die Uraufführung des Streichquartetts Nr. 6 von Peter Michael Hamel sowie das Quartett von Patrick Pföß

Zwei gewichtige Werke für Streichquartett, das eine geschrieben von einem noch nicht Vierzigjährigen, das andere von einem Siebzigjährigen – können sie tatsächlich in einen kammermusikalischen Dialog miteinander treten, wie es dieses Konzert in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste ankündigt? Beide Komponisten schätzen sich gegenseitig, beide wohnen im Chiemgau, beide haben ihren jeweils nagelneuen Stücken besondere Titel gegeben: Der 1981 geborene Patrick Pföß präsentiert ein „Quartett“ für Streichquartett, einerseits hübsch puristisch, andererseits in der selbstreferentiellen Dopplung der Genretitel auch höchst ambivalent; Peter Michael Hamel dagegen, Jahrgang 1947, liefert im Gespräch mit dem Komponisten Nikolaus Brass, seinem Nachfolger als Direktor der akademischen Musikabteilung, die wichtige Information, dass sein Quartett von 2019 ganz bewusst ein „Sechstes“ ist: zumindest eine Art Zwischenabschluss einer zusammengehörigen Gruppe innerhalb seines Oeuvres, ungefähr so, wie die sechs späten Quartette von Beethoven eine Einheit bilden oder auch die von Bartók, die beide für die allermeisten Komponistinnen und Komponisten ein so einschüchterndes wie herausforderndes Ideal darstellen.

Die Uraufführung dieses „Sechstes“ spielt das Leopold Mozart Quartett mit einer derart beneidenswerten Souveränität und einer solchen kongenialen Einfühlung, dass am Schluss ein imaginäres Ausrufezeichen im Saal stehen bleibt; oder in den Worten Sergiu Celibidaches, der die Werke des jungen Peter Michael Hamel dirigierte: „So ist es!“. Eine einzige große Entwicklung vollzieht sich hier von einem abstrakten, in unerhörten Dissoziationen ausklingenden Beginn, bei dem die Musikerinnen und Musiker ihre Instrumente in der Vertikale spielen wie Kniegeigen, hin zu einer ungeahnt prägnanten, fast holzschnittartig kraftvollen Gegenständlichkeit. Selbst simplifizierend könnte man auch sagen: Es wird alles immer einfacher. Die kompositorische Meisterschaft des reifen Hamel zeigt sich aber gleichzeitig auch darin, wie aufregend komplex die vielen Situationen dazwischen gestaltet sind.

So lässt sich die Großform des Sechsten Streichquartetts zwar als zweiteilig begreifen. Doch beide Abteilungen gliedern sich wiederum in einzelne Binnenentwicklungen, die sich in einer Art von formalem Kontrapunkt gegenseitig verstärken, aber auch entgegenlaufen können. Immer wieder

ergeben sich im ersten Satz „Das Zeitfenster“, ausgehend von krassen, geradezu elektrisch aufgeladenen Irritationen, rhythmisch bewegte Phasen von betörender Schönheit, in denen es sich der Hörer gewissermaßen vorübergehend einrichten kann, weil Hamel einen bemerkenswerten Mut zum Regelmäß zeigt und so mit der Metrik einen Parameter einbezieht, der in der Neuen Musik vielerorts aus dem Blick geraten ist. Gleichzeitig sind die Epiphanien obertönig angereicherter akkordischer Klänge nie harmonisch affirmativ, sondern gehen gleichsam zu schnell vorbei: wie tonale Passanten. Gerade und unmittelbar zielführend sind die Wege auch nicht im zweiten Satz „Drei Gebetsgesänge“, in welchem Hamel Melodien der mittelalterlichen Mystikerin Hildegard von Bingen kompositorisch so geschickt einarbeitet, dass beim Hören nicht unterschieden werden kann, was Assoziation, was Anspielung, was Zitat ist.

Vermutlich muss man das auch gar nicht unbedingt analytisch auseinanderklamüsern, weil Hamel, der vom Gedanken der „coincidentia oppositorum“ des Humanisten Nikolaus von Kues geprägt ist, gerade auskomponiert – inszeniert wäre zuviel gesagt, wenngleich die Wirkung oftmals dramatisch ist –, wie sich der vorgestellte Ursprung der Musik und die unmittelbare Zeitgenossenschaft aufeinander zubewegen lassen; und wie sich das heutige auktoriale Bewusstsein mit der überzeitlichen, an sich bewusstlosen Gegebenheit der obertönigen Verhältnisse auseinander setzen kann. Nicht nur vollzieht sich in diesem Streichquartett also eine Vereinigung von Natur und Geschichte: im geradezu sehnsüchtigen Aufsuchen physikalischer wie historischer Urquellen, sondern verhandelt das Komponieren deren Gegensätzlichkeit. Es ist dieser formal perfekt gegeneinander austarierte Reichtum an Situationen, der die Spielzeit von einer guten halben Stunde deutlich kürzer wirken lässt.

Tritt das Sechste Streichquartett von Peter Michael Hamel nun tatsächlich in einen Dialog mit dem „Quartett“ für Streichquartett von Patrick Pföß? Da dieser Dialog ohnehin nur ein imaginärer sein kann, bleibt er dem Publikum überlassen. Dass er aber überhaupt möglich wird, ist dem Leopold Mozart Quartett zu verdanken. Die Augsburger spielen diese nagelneuen Werke nicht nur mit einer Selbstverständlichkeit, als hätten sie sie schon seit Jahren im Repertoire; ihnen gelingt es darüber hinaus sogar noch, einen ganz eigenen Ton für beide zu finden, was sie als potentielle Dialogpartner überhaupt erst individuiert. Bei Hamel werden Gegensätze geschärft: bohrendes Didgeridoo-Mantra des Violoncellos versus melodisch-harmonische Vignettenkunst. Bei Pföß sind die Kontraste generell eher nach innen verlagert.

Der ausgebildete Flötist, der neben der Böhmflöte auch die barocke Traversflöte beherrscht, seine eigenen Stücke aber bewusst nicht öffentlich vorträgt, lässt in „Quartett“ von 2020/21 (der be-

stimmende Artikel ist hier absichtlich weggelassen) fragile, oft wie erstaunt anmutende, mit enormem Klangsinn ausgehörte Harmonien erscheinen, die er dann auf ihre Binnenstruktur hin abtastet. Die akkordliche Einheit wird also weniger aufgebrochen als in eine zeitliche Bewegung versetzt, was die Möglichkeit eröffnet, neben dem Tutti auch die wunderbaren Solisten des Leopold Mozart Quartetts zu Gehör kommen zu lassen. Diese Bewegtheit in der Statik oder, wie man es nimmt, Beharrlichkeit im Vorübergehen hat Pföß' Quartett mit dem Hamel'schen gemeinsam. Im Gegensatz zum „Sechsten“ von Hamel vollzieht „Quartett“ von Pföß aber keine in sich abgeschlossene Entwicklung, sondern lässt Raum für mindestens einen weiteren Satz davor oder danach, vielleicht auch beides. Ob sie nun in einen Dialog treten oder nicht: In jedem Fall sind diese beiden wichtigen Werke dialogfähig. Ein repertoirepolitisch aufgeschlossenes Ensemble sollte sie sich einmal beide genauer ansehen – und vielleicht sogar in dieser spannungsvollen Kopplung auf ein Programm setzen, das dann noch zum Beispiel mit Beethoven oder Bartók ergänzt werden könnte.

PD Dr. Michael Bastian Weiß