

Bewegung im Bewegungslosen

Zur Uraufführung von Younghi Pagh-Paans Streichquartett in Hamburg

von Max Nyffeler

Younghi Pagh-Paan ist keine Komponistin, die den lukrativen Aufträgen nachjagt und sich in das Rampenlicht der Medien drängt. Ihre treue Anhängerschaft findet sie trotzdem, und ihre von starker innerer Kraft getragene Musik wirkt nachhaltiger als manches, was bei den großen Festivals zum Schnellverzehr angeboten wird. Jede Begegnung mit ihren Werken ist ein bereicherndes Erlebnis. Das war jetzt kurz hintereinander bei zwei ganz verschiedenen Anlässen in Korea und in Deutschland wieder zu erfahren. In Seoul führte Ende Oktober letzten Jahres die Musikabteilung der renommierten Ewha Womans University ein internationales Symposium zur und ein Konzert mit der Musik von Pagh-Paan (siehe nächste Seite) durch. Beides wurde von den Verantwortlichen mit großer Sorgfalt geplant und durchgeführt. Man spürte die vorbehaltlose Anerkennung, die ihr in Korea entgegengebracht wird. Zweiundvierzig Jahre, nachdem sie zum Unterricht bei Klaus Huber nach Deutschland gekommen ist, wird sie heute in ihrer Heimat als künstlerische Respektperson behandelt, und das nicht nur an der veranstaltenden Frauenuniversität (die übrigens schon 1886 von amerikanischen Missionarinnen gegründet wurde), sondern auch ganz offiziell. Vor einem Jahr hat die südkoreanische Botschaft in Berlin den „Younghi Pagh-Paan International Composition Prize“ ins Leben gerufen, der zwischen der koreanischen und der europäischen Musik eine Brücke schlagen soll. Damit ist sie unversehens zu einer öffentlichen Person von internationaler Bedeutung geworden. Ein starkes, ermutigendes Zeichen auch für eine Kultur, in der die alten Traditionen und mit ihnen das Bild der Frau als dienendes Wesen bis heute noch vielerorts weiterleben.

Das zweite herausragende Ereignis war nun die Uraufführung ihres Streichquartetts durch das Arditti-Quartett. Es ist ihre erste Komposition für diese Gattung und Teil eines langfristig im Entstehen begriffenen Werkzyklus, der durch die Sieben letzten Worte von Jesus am Kreuz zusammengehalten wird. Dem Streichquartett liegt das erste Wort (nach Lukas 23, 34) zugrunde: „Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun.“ Mit der Komposition hat sie sich viel Zeit dafür gelassen – der Auftrag des Arditti-

Quartetts datiert vom Ende der Achtzigerjahre. Die lange Reifezeit hat sich gelohnt. Herausgekommen ist eine minutiös durchgeformte, konzentrierte und ausdrucksgeladene Partitur.

Die Uraufführung fand an prominentem Ort statt: im Kammermusiksaal der soeben eröffneten Hamburger Elbphilharmonie, der eine traditionelle Rechteckform hat und anders als der zum Fetisch hochgehyppte große Saal eine ausgezeichnete Akustik besitzt. Sie ist so hellhörig und trennscharf, dass man jedes noch so leise Geräusch auf den Saiten der Streichinstrumente mit einer Deutlichkeit hört, als stünde man direkt daneben. Das kam natürlich einem Werk wie Lachenmanns „Grido“, das zusammen mit dem sechsten Quartett von Ferneyhough und dem vierten von Manoury ebenfalls auf dem Programm stand, besonders entgegen.

Auch Pagh-Paans Werk, unbestreitbar der Schwerpunkt des Abends, konnte von dieser analytischen Akustik profitieren, stellt doch das dichte, obertonreiche Stimmgeflecht für Ausführende wie für Hörer eine enorme Herausforderung dar. Alle vier Instrumente erklimmen immer wieder die höchsten Lagen, was sich besonders in der ersten Geige öfters wie ein akrobatischer Tanz in der Zirkuskuppel anhört. Irvine Arditti hatte zu seinem großen Vergnügen alle Hände voll zu tun, und die anderen drei folgten ihm inspiriert, verlangt das Werk doch hohe technische Sicherheit und den bedingungslosen Einsatz der Interpreten. So viel zur aufführungspraktischen Seite.

Was beim Hören als komplexes Ineinander von kleinzelligen, zu langen Prozessen geformten Klangereignissen erscheint, erweist sich beim Blick in die Partitur als eine äußerst genau durchgearbeitete Polyphonie der vier Stimmen. Charakteristisch sind der permanente Wechsel von Ordinarior- und Flageolettklängen und eine Verflüssigung der festen Tonhöhen durch Vierteltonschwankungen, kleine Glissandi und extremes Vibrato, oft im Unisono, sodass der Ton zum mikrotonalen Klangprozess ausfasert. Gelegentlich werden solche Klangprozesse auch zu Geräuschklingen komprimiert – es klingt, als ob ihnen der Atem ausgegangen wäre und nur noch eine tote Hülle übrigbliebe. Hinter solchen prozesshaften Verfahren steckt zweifellos

die ostasiatische Vorstellung des in sich belebten, in der Leere des Nichts sich entfaltenden Klangs.

Die Großform ist in vierzehn durch Doppelstriche gekennzeichnete Abschnitte geteilt, die teils *attaca* in einander übergehen, teils durch markante Neuanfänge akzentuiert werden. Das Grundtempo ist langsam mit Viertelwerten zwischen 48 und 72 Schlägen pro Sekunde, wobei die polyphone, extrem vielgestaltige Rhythmik das Metrum jedoch vollkommen verschleiert. Eine weiträumige metrische Gliederung des Klangflusses taucht allenfalls im letzten Viertel der Komposition auf, wo das Cello die in die Höhe strebenden Oberstimmen mit mehrfach wiederholten, sonoren Abwärts-Arpeggien zur Tiefe hin abstützt. Hier wie vor allem auch in den dunkel gefärbten Anfangstakten liefert es die Basis für harmonische Gesamtwirkungen von fremdartiger Schönheit. Nach dieser Passage erscheint, wie eine lange zurückgehaltene Aussage von besonderer Wichtigkeit, gänzlich unerwartet und in unverstellten klaren Tonhöhen, eine pentatonische Melodie. Sie wird von der Viola vortragen, breitet sich in der Intervallik nach und nach über den ganzen Instrumentalsatz aus und verliert sich schließlich in der Höhe. Ein extrem poetischer Moment. Und vielleicht auch eine Reverenz an Luigi Nono, der in seinem Streichquartett, ebenfalls gegen Schluss, die Melodie von Ockeghems „Malheur me bat“ einfließen ließ.

Das Quartett trägt den Titel „Horizont auf hoher See“. Er stammt aus den Zeilen von Simone Weil, die der Partitur als Motto vorangestellt sind: „Wellen. Gesamtes und Teile. Dasselbe und das Andere. Horizont auf hoher See. Wir sind von unserem eigenen Blick eingekreist.“ Im Einführungsgespräch zitierte die Komponistin noch eine andere tiefsinnige Formulierung von Simone Weil: „Bewegung im Bewegungslosen.“ Was sich musikalisch im daoistischen Sinn als intuitive Einheit von beweglichem, „offenem“ Einzelton und schwer zu entschlüsselnder, ebenfalls offener Großform deuten lässt – als Aufhebung aller Gegensätze in einer „erfüllten Leere“ –, findet sich auch in diesen sprachlichen Bildern einer Christin wieder. Es ist die Idee der Transzendenz, die beide Gedankenwelten miteinander verbindet.