



MÜNCHNER  
PHILHARMONIKER  
SPIELFELD KLASSIK

# TransPass

Dienstag 04.10.22 20.30 Uhr  
Mittwoch 05.10.22 20.30 Uhr

**MIT WERKEN VON  
BARTÓK, GRIEG  
UND DEBUSSY**

PHILHARMONISCHES  
STREICHQUARTETT MÜNCHEN

CHRISTIAN PROMMER,  
JOHANNES BRECHT live electronics  
GUNNAR GEISSE  
live electronics, laptop guitar

GUNTER PRETZEL  
Konzept, Idee und  
künstlerische Leitung

MAOTIK, MARIE EISSING,  
MANUELA HARTEL Video

# TransPass

Eine sub-ident-production <Classic/Club/Ambient> in drei Locations  
für Streichquartett und live-electronics

Muffathalle, Ampere und Studio  
im Muffatwerk München  
4. und 5. Oktober 2022, 20.30 Uhr

## **EDVARD GRIEG**

Streichquartett g-Moll op. 27 (1877)

1. Satz: Un poco andante – Allegro molto ed agitato



## **BÉLA BARTÓK**

Streichquartett Nr. 2 op. 17 (1917)

2. Satz: Allegro molto capriccioso



## **CLAUDE DEBUSSY**

Streichquartett g-Moll op. 10 (1893)

1. Satz: Animé et très décidé

2. Satz: Assez vif et bien rythmé



3. Satz: Andantino, doucement expressif  
4. Satz: Très modéré – En animant peu à peu – Très mouvementé et avec passion



## **GUNTER PRETZEL**

T\_h\_u\_n\_d\_e\_r (2019)

For String Quartet and Recording\*

\* live-recording by  
Gunter Pretzel – Viola  
Michael Feller – live-electronics (2005)



GUNTER PRETZEL, Konzept, Idee und künstlerische Leitung  
Eine Produktion von Spielfeld Klassik

Mitwirkende

PHILHARMONISCHES STREICHQUARTETT MÜNCHEN

BERNHARD METZ, Violine

CLÉMENT COURTIN, Violine

KONSTANTIN SELLHEIM, Viola

MANUEL VON DER NAHMER, Violoncello

CHRISTIAN PROMMER und JOHANNES BRECHT, live electronics (Ampere)

GUNNAR GEISSE, live electronics und laptop guitar (Studio)

MAOTIK, Video (Ampere)

MARIE EISSING, Video (Halle)

THOMAS MAHNECKE, Video

MANUELA HARTEL, künstlerische Leitung Video (Studio)

BORIS KLUSKA, Ton und Tontechnik, technische Gesamtleitung

MARIE EISSING, Videotechnik

MATTHIAS WANER, Licht und Lichttechnik

125. Spielzeit seit der Gründung 1893

**ZUBIN MEHTA**, Ehrendirigent

**PAUL MÜLLER**, Intendant

















# TransPass

## DAS PROJEKT UND SEINE IDEE

Angeregt wurde das Projekt »TransPass« durch den temporären Umzug des Orchesters von seinem angestammten Saal, der Philharmonie im Gasteig, in die neue Spielstätte, die Isarphilharmonie im HP8. Mich inspirierte die Frage, welche Chancen der Erneuerung, der spielerischen, weil temporären Erkundung neuen Terrains sich bieten, was es jedoch gleichzeitig zu bewahren gilt. Es ging also um die Frage der Identität: Was und wie viel darf ich ändern, ohne mich selbst preiszugeben, wo darf/muss ich Neues wagen, um nicht aus der Zeit zu fallen?

Von diesem Anlass hat sich das Projekt jedoch emanzipiert, indem es die Frage nach der Identität als solche zu seinem Mittelpunkt gemacht hat. Im zentralen Raum, der »Halle«, spielt ein Streichquartett, es wird aufgenommen und als Signal weitergeleitet ins »Ampere« und ins »Studio«. Dort wird es gewandelt, live und in Echtzeit. Und zwar in Club-Musik und in Ambient, also zwei Strömungen der elektronischen Musik. Was entsteht, was bleibt?

Die Wahl der Werke, die das Streichquartett spielt, ist dabei alles andere als zufällig. Denn in jedem der Werke spielt die Frage der Identität eine besondere und aufschlussreiche Rolle. Der Aufsatz von Georg-Albrecht Eckle in diesem Heft führt dies aus. Eben

diese Problematik der Identität prägt auch die elektronische Musik und ist gewollt. Denn natürlich ist das Signal dessen, was das Streichquartett gerade spielt, ein äußerst ungewöhnliches Material für die Musiker im »Ampere« und im »Studio«. Sie sind selbstverständlich bemüht, ihre eigene Musik so unverfälscht wie möglich entstehen zu lassen. Dennoch bleibt eine Differenz, und diese lässt umso aufmerksamer wahrnehmen, was musikalisch geschieht. Um diesen Prozess der Wandlung noch besser nachvollziehen zu können, kann das Publikum sich auf beschallten und beleuchteten Gängen zwischen den drei Räumen frei bewegen, in einem beliebigen akustischen Mischungsverhältnis. Überlegungen, die diese Fragen nach Identität erweitern, vertiefen und nach unserer Gegenwart befragen, finden sich in dem Essay der Philosophin Undine Eberlein, der ebenfalls in diesem Heft zu finden ist.

Georg-Albrecht Eckle weist auch darauf hin, dass die Werke, die das Streichquartett spielt, in einer besonderen historischen Beziehung zueinander stehen, denn in ihnen ist der Wechsel von der Romantik in die Moderne nachvollziehbar. Es eröffnet sich in ihnen ein Zeithorizont, der für uns nicht nur von historischem Interesse ist. Denn sie verweisen auf den Verlust einer sicher ge-

glaubten Welt und halten dagegen die Benennung einer neuen Wirklichkeit. Auch die beiden hier vertretenen Richtungen der elektronischen Musik lassen sich auf diesen Ursprung zurückbeziehen.

Es soll aber mit diesen weitreichenden Hinweisen niemandem die Lust genommen werden, sich auf die vielen Klänge des Abends einzulassen, sie spielerisch zu erkunden. Improvisation führt das Spiel der Musiker im »Ampere« und im »Studio«: Möglichkeiten, die entstehen, werden erkannt oder nicht, werden ergriffen und ausgeführt oder fallen gelassen. Improvisation ist auch dem Publikum offen in seiner freien Bewegung durch »TransPass«. Und in Bewegung und Improvisation verwirklicht sich die Idee dieses Projekts als Vexierspiel von Bezügen, Klängen, Ideen und Bedeutungen. Von Identität.

*Gunter Pretzel*

# Identität als Polyphonie, Weg und Ort

## MODERNE IDENTITÄT ALS POLYPHONIE

Die eigene ›einzigartige‹ Identität zu (er-)finden und zu wahren ist ein kulturelles Leitmotiv der Moderne – und zugleich immer schon Fiktion. Dies gilt nicht nur für die individuelle, sondern auch für kollektive Identität(en). Schon während des Epochenwechsels zur Moderne schrieb Friedrich Nietzsche über das »Zeitalter der Vergleichung« und das »Durcheinanderfluten der Menschen« in einer »Polyphonie der Bewegungen.«<sup>1</sup> Wenig später untersuchte Georg Simmel die Überschneidung von unterschiedlichen, oft widersprüchlichen sozialen Rollen und Zugehörigkeiten und die damit verbundene heterogene Pluralität der Identität als Signum der Moderne.<sup>2</sup> In den letzten Jahren dann hat Amartya Sen<sup>3</sup> die Behauptung von homogenen und monistischen Konzepten von Identität als ideologische und konfliktträchtige Fiktion aufgezeigt. Geht man dagegen von einer prinzipiell pluralen Identität und von unterschiedlichen Strategien, Disparates und oft Widersprüchliches stimmig zusammenzufü-

gen aus, erscheint diese nicht als Besitz und Tradition, sondern als ständiger Wandlungsprozess in der Verschränkung von Eigenem und Fremdem.

## KONTINUITÄT UND WANDEL

Alles unterliegt dem Gesetz des Entstehens und Vergehens. Das gilt auch für unsere Identität, die noch vor jeder Reflexion und Sprache als verkörpert-leibliches Spüren und in Resonanz mit der Welt verwoben beginnt. Gerade die derzeitige Ausnahmezeit zeigt unsere Angewiesenheit aufeinander und das prinzipiell Prekäre von Leben und Identität. Sie lässt deren existenzielle Dimension schärfer hervortreten und zeigt, dass die Frage nach Identität keineswegs nur ein Luxusproblem ist. In den Passagen der Transformation sind dabei Vergangenes und Neues, Bekanntes und Beginnendes, Eigenes und Fremdes zugleich in- und beieinander. Die Veränderung beginnt meist lange bevor wir und andere sie bemerken.

1 Friedrich Nietzsche: Menschliches. Allzumenschliches; Kritische Studienausgabe, Bd. 2, S. 44

2 Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, GA Bd. 11, F/M: Suhrkamp

3 Amartya Sen: Die Identitätsfalle. Warum es keine Kriege der Kulturen gibt, München 2020

Die Entstehung des Neuen geht dabei häufig auf Verschränkungen und Wiederholungen zurück, denen immer schon auch eine Verschiebung innewohnt, so dass aus Wiederholung Differenz hervorgeht.<sup>4</sup> So hat das Neue immer etwas von Vergangenen an sich, wie umgekehrt das Alte oft Elemente des Zukünftigen in sich trägt. Dieser Prozess der Veränderung von Identität, in dem aktive Gestaltung und passives Geschehen-Lassen meist kaum unterscheidbar sind und das eine oft unmerklich in das andere übergeht, kann als eine Art Emergenz umschrieben werden: Im Wiederholungs- und Verschiebungsgeschehen treffen Qualitäten in einer spezifischen Situation und Konstellation aufeinander und lassen in dieser Begegnung Anderes und Neues entstehen. Dieses Neue tritt auf den Wegen, in den Räumen und Zwischenräumen in einem Augenblick hervor und erschafft eine neue Realität und Identität als (Im-)Provisorium.

### PASSAGERE IDENTITÄT

Aber auch eine so verstandene, aus Wandlungen und Begegnungen entstehende und vergehende ›passagere Identität‹ kann nicht etwas Beliebigen, Formloses, konturlos Ineinanderfließendes sein. Dies betrifft auch und gerade die künstlerische Dimension: Bloße Willkür oder ein Aufgehen in die jeweiligen Bedingungen und Konstellationen sind ebenso problematisch, wie die ständig geforderte Selbstbehauptung im Kampf um Distinktion und Alleinstellungsmerkmale auf dem Kulturmarkt. Die Frage nach kultureller Relevanz endet leider oft allzu schnell im Opportunismus der Marktcompatibilität. Gerade das aber verunmöglicht, was doch die Suchbewegung motiviert: Nämlich auf We-

gen, in Zwischen-Räumen, im Transit der Begegnungen und in einer Polyphonie des Multilogs die Transformation zu einer stimmigen Identität geschehen zu lassen und zu gestalten. Aber woran ist die Stimmigkeit und auch Glaubwürdigkeit der so transponierten Identität erkennbar? Muss es nicht doch so etwas wie ein Gravitationszentrum geben, das durch allen Wandel hindurch wiedererkennbar bleibt? Einen Ort, nicht als definierter Fixpunkt, sondern als eigene Verankerung im bewegten Geschehen aus Wiederholung, Differenz und Begegnung immer wieder neu hervorgehend und erlebbar?

### IDENTITÄT ALS ORT

Rolf Elberfeld hat versucht, dies Motiv des Ortes in einer philosophischen Reflexion über Identität fruchtbar zu machen, wobei er es auch mit einer musikalischen Hörerfahrung verbindet: Helmut Lachemanns Stück »Nun« (1997–99), in dem dieser einen Satz des japanischen Philosophen Kitaro Nishida musikalisch verarbeitet: »Das Ich ist kein Ding, sondern ein Ort«.<sup>5</sup> Hier ist nicht der Rahmen, ausführlicher auf Nishidas Philosophie einzugehen, die Elemente des Zen-Buddhismus mit solchen der westlichen Philosophietradition(en) verbindet. Entscheidend ist, dass Nishida (Ich-)Identität in der Tradition der buddhistischen »anatman«-Lehre, die die Existenz eines substantziellen Selbst bestreitet, nicht als ein sich identisch durchhaltendes Etwas, sondern als eine Art Bewusstseins-Feld fasst: Es ist laut Elberfeld »der ›Ort‹, in dem Verschiedenes immer wieder neu in Beziehung treten kann, ohne dass das ›Ich‹ als Ort selber ein ›Etwas‹ in dieser Beziehung wäre«. Der Ort ist also das, »was die Bezie-

4 Vgl. Gilles Deleuze: Differenz und Wiederholung (Erstausgabe 1969), München 2007

5 Nishida zit. nach Rolf Elberfeld in: Philosophieren in einer globalisierten Welt. Wege zu einer transformativen Phänomenologie, München 2017, S. 310

hung als Beziehung sein lässt, selber aber nicht objektivierbar ist. Dieser Ort ›zeigt‹ sich im Vollzug der Beziehung, ohne selbst ein Etwas in dieser Beziehung zu sein.«<sup>6</sup> Lachemann selber zitiert zur Erläuterung seiner musikalischen Transponierung von Nishida: »Gewöhnlich denken wir das Ich – so wie auch das Ding – als eine subjektive Einheit, die verschiedene Qualitäten besitzt. Eigentlich ist aber das Ich keine subjektive Einheit, sondern muß vielmehr eine prädikative Einheit sein, es ist kein Punkt, sondern ein Kreis, es ist kein Ding, sondern ein Ort.«<sup>7</sup>

### ERFAHRUNGSRAUM WIDERSPRÜCHLICHER KONSTELLATIONEN

Während Nishida diesen Ort vor allem als Bewusstseinsfeld deutet, ist er doch auch der körperlich-leibliche Erfahrungsraum, in dem sich unser unterschiedliches Spüren, Wahrnehmen und Denken überlagern können. Dabei haben die Sinne zentrale Bedeutung, wobei in der westlichen Philosophie-tradition seit der Antike das Sehen als distanzierende und objektivierende Wahrnehmungsform privilegiert wird. Im Hören aber, im ›Erlauschen von Wirklichkeit‹, kann sich Widersprüchliches und Dissonantes aneinander reiben und durchdringen. So wird ein Ort von sich überlagernden Unterschiedlichem und von sich wandelnden Beziehungen leiblich-resonant erfahrbar, der uns Identität »ausgehend vom Hören ... [als, UE] ein Ort des Beziehens und der Zeitlichkeit«<sup>8</sup> in Erinnerung ruft. So endet diese Reise mit dem Hören musikalischer Cluster: »In der Metapher des ›Clusters‹ wird der zeitliche Vollzug und das Ineinander und Überlagern

der verschiedenen Momente hervorgehoben, ohne dabei der in Europa entwickelten Harmonielehre zu folgen.« Es bilden sich Klangteppiche mit immer wieder wandelnden Konstellationen: »Sie kosten die Widersprüche und Spannungen, das glückliche Zusammenfinden und die Steigerungen, das Abbrechen und Durchbrechen bis in die kleinste Differenzierung aus. Cluster, wie sie in der Musik des 20. Jahrhunderts entwickelt worden sind, können als Modell und Metapher einer solchen Cluster-Identität dienen.«<sup>9</sup>

### CLUSTER-IDENTITÄT

Identität nicht als Behauptung und Besitz, aber auch nicht als bloßer konturloser Opportunismus wäre eine dazu passende Aufgabe: Sie steht immer wieder auf dem Spiel und bedarf der Übung. Sie bedeutet die Aufgabe, die eigenen unterschiedlichen Motive immer wieder im polyphonen Prozess einzubringen und als Identität und Verschiedenheit wach zu halten. Eine solche Cluster-Identität wäre dann der »Ort, in dem dieser Klang in all seiner Widersprüchlichkeit und Komplexität zum Austrag kommt, und zwar als radikales zeitliches Geschehen.« Identität wäre so »immer ein konkreter ›Zeitort‹ polyphoner Erfahrungen«<sup>10</sup> – von sich selbst, den anderen und der Welt.

*Undine Eberlein*

6 Ebd. S. 311

7 Nishida zit. nach Elberfeld, 2017, S. 311

8 Elberfeld: 2017, S. 312

9 Ebd. S. 318

10 Zitate ebd. S. 318

# Musikalische Signale des Eigenen und Fremden

## STREICHQUARTETTE IM »TRANSPASS«

Es geht um Identität. Wir nähern uns also der Musik mit einem Begriff. Das mag uns zunächst befremden. Aber: Wir haben von Undine Eberlein gelernt, dass uns dieser Begriff nicht verstören muss, wenn wir ihn als »plurale Identität« begreifen; denn dann meint er den »ständigen Wandlungsprozess in der Verschränkung von Eigenem und Fremdem.«<sup>1</sup> Das ist, modern umschrieben, was Hegel uns gezeigt hat, wenn er sagt: »nicht das eine oder das andere hat Wahrheit, sondern eben ihre Bewegung.«<sup>1</sup> Musik ist dabei im Vorteil; weil sie entsteht, indem sie vergeht. Genau das will Gunter Pretzels Motto »TransPass« öffnen: die Bewegung der Musik erfahrbar zu machen in drei verschiedenen musikalischen Kontexten, deren Schöpfer ihre Identität, die »Sichselbstgleichheit« (Hegel), als Prozess erkennen und komponieren.

### EDVARD GRIEG: STREICHQUARTETT G-MOLL OP. 27

Das Phänomen Edvard Grieg nimmt sich aus wie die Inkarnation eines prozessualen Identitätsbegriffs, und sein Streichquartett op. 27 erweist sich als vorbildliches Material.

#### 1

Grieg ist gebürtiger Norweger. Er wächst in Bergen durchaus musikalisch auf, aber politisch wie kulturell ist er jedoch dänisch orientiert und damit nicht im Bewusstsein seines Ursprungs: dem heimatlichen Klang, der in ihm schläft. Man schickt den Fünfzehnjährigen seiner Begabung wegen nach Leipzig in die Brutstätte deutscher Musik, und das bekommt ihm nicht gut; denn dort beginnt sich in ihm, mit Hölderlin gesagt, der »süsse Ton der Heimat«<sup>2</sup> zu regen. Er durchläuft in Leipzig die gängige Formenwelt, seine Fähigkeit zur Anpassung bleibt aber gering und dafür wird ihm schon rasch das

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden. Frankfurt 1986, vol. 3 (Phänomenologie des Geistes), S. 568

2 Friedrich Hölderlin: im sogenannten »Bruchstück« 61 gemäß Großer Stuttgarter Ausgabe 2,1; S. 334, Z. 3

Etikett des Folkloristen angeheftet. Es folgt die dänische Phase in Kopenhagen: Grieg versucht gewisse Anpassung ans große romantische Modell. Und wenn auch höchst erfolgreiche und durchaus eigenartige Werke dabei entstehen, so ist sein Selbst noch keineswegs sich selbst gleich. Das Wesentlichste aber ist: Er trifft im selben Jahr 1863 die junge norwegische Sängerin Nina Hagerup, die er 1867 heiratet und die lebenslang durch alle Krisen und Eruptionen an seiner Seite sein wird. In ihr erkennt er, dass seine Wahrheit, die Urzelle seines musikalischen Bewusstseins, im Lied wohnt – Lied und Leben identifizieren sich nun für ihn prozessual.

## 2

Ähnlich schicksalhaft: Grieg lernt den norwegischen Komponisten Rikard Nordraak (1842–1866) kennen, der ihn in das heimatisch-norwegische Volksgut einbindet, in die Mission, eine nationale norwegische Musik zu schaffen aus Material und Geist der Volksmusik. Grieg und seine Frau lassen sich in der Heimat nieder und entfalten dort ein national geprägtes Musikleben, wobei die Werke Griegs immer klarer die Heimat in jeder Form thematisieren. Wie sehr seine Musik im Lied ihre Wurzel hat, weiß jeder, dem »Solveigs Lied« aus der grandiosen Bühnenmusik zu Ibsens »Peer Gynt«, die um die Welt ging, nicht mehr aus dem Sinn kommt. Im Lied muss Grieg keine Formen erfüllen, sondern die poetische Botschaft setzt ihre Form nach dem Gehalt. Musikalisches Signal seiner werdenden Identität wird für ihn somit das »Lyrische Stück«, das er für sich erfindet, ob mit Worten als Lied oder ohne dieselben als »Klavierlied« oder programmatisches Klavierstück.

## 3

Mit diesem Ansatz stülpt Grieg sogar die Vorgabe des klassischen Streichquartetts um, und zwar von innen. Wieder zu Ibsens Versen beschwört er in den Fünf Liedern op. 25, entstanden 1876 unmittelbar vor der Arbeit am g-Moll-Quartett, die Dämonen des »Peer-Gynt«-Dichters, indem er im ersten Lied »Der Spielmann« in die melancholische Volksliedmelodie der Rahmenstrophen den dämonischen Wassergeist verpackt, der alles Glück ebenso zerstört wie schafft – es ist jener Spielmann, in dem Grieg sich selbst erkennt. Und diese Spannung wird zur Wurzel des Quartetts; denn Grieg lässt das Urmotiv des Liedes den Streichquartett-Satz radikal dominieren: als fatales Signal zu Beginn in der scheinbar lapidaren Andante-Introduction, dann dramatisch hoch gesteigert im Allegro agitato, das er gegen jeden konventionellen Strich anagrammatisch durchsetzt. Das bedeutet: Grieg vertauscht gleichsam die Noten seines hochgespannten Grundmotivs und navigiert diese so, dass aus jeder Konstellation ein neuer Sinn wächst, eine ›Stimmung‹ – und das durch vier Sätze: ob »Romanze«, scherzoartiges »Intermezzo« oder furioses »Saltarello«-Finale. Im Kopfsatz allerdings geschieht das nicht durch thematische Verarbeitung aus dem Geiste Beethovens, sondern, die Sonatenform überholend, durch kühn parataktisches Setzen der Stimmungen. Grieg durchlebt diese Stimmungen in seinem Quartett, das er als seine »Lebensgeschichte« bezeichnet, auf dem Weg zu einer nicht mehr statischen, sondern prozessualen Identität – sein letztes Klavierwerk, ein Vierteljahrhundert später, wird Grieg »Stimmungen« (op. 73) benennen, gleichsam testamenterisch ...

## CLAUDE DEBUSSY: STREICHQUARTETT G-MOLL OP. 10

Wenn wir sein einziges Streichquartett im »TransPass« gesamthaft hören, mag offenbar werden, dass Debussy sich an die besagten ›Stimmungen‹ in Griegs Quartett sozusagen andockt, indem er sie in seiner eigenen Identitätskrise als ›escape‹ versteht.

### 1

Jedenfalls zieht Debussy ganz schlicht das nordisch Fremde ebenso zur Bewältigung seiner Krise im Blick auf eine neue Identität an wie bekanntlich auch Russisches. Was bei Grieg schon der Kopfsatz in nuce verrät, lässt Debussy elegant in vier Sätzen sich entfalten: ein Kaleidoskop der unvermittelten Stimmungen, die jedoch alle genau nach dem Muster Griegs in einer musikalischen Ideenzelle verknüpft sind. Kenner wie Gerald Abraham haben zwingend gezeigt, dass Debussys Bezug zu Grieg bis ins Zitat geht: »Not only are both quartets evolved almost entirely from a motto theme: both motto themes begin with the same four notes. Even the semiquaver triplet in Debussy has its parallel in the melody of Grieg's second movement. After the enunciation of the motto theme, both quartets break into quicker movement, pianissimo – and Grieg's quaver figure is echoed in the très mouvementé section of Debussy's finale. Both first movements end with rapid passages in which the motto theme, broken into repeated quavers, is played by all four instruments in octaves.«<sup>3</sup>

### 2

Debussy hört und erkennt, dass Grieg die Stimmungen parataktisch setzt statt Entwicklungen zu bieten im Sinne der klassischen musikalischen Tradition – und das macht ihm Mut, aus seiner eigenen traditionellen Formverhaftung mit diesem Streichquartett auszusteigen auf dem Weg zu einer nicht mehr diskursiven, einer absoluten Musik der Klänge. Debussy verdankt Grieg (obwohl, gemäß Abraham, »there is no obvious Griegishness in the Debussy Quartet«) die Figuration des abgelösten musikalischen Bildes, was man später einmal ›impressionistisch‹ nennen wird; und das versteht sich in Debussys Entwicklung bestens zu seiner frühen Verhaftung im Vokalen, im französischen Lied, das er mit vielen durchaus noch traditionellen Opera bediente und die er überwiegend für die von ihm mit jugendlichem Feuer geliebte Laiensängerin Madame Vasnier schrieb.

### 3

Impressionistisch ist für ihn in der Arbeit am Quartett nun nicht mehr nur das ›Bild‹ im Sinne der französischen malerischen Epoche, sondern dasselbe wird als abgelöstes Stimmungsmoment mehr und mehr zur musikalischen Denkfigur abstrahiert im Geiste der freien Poesie Mallarmés: sodass der Gedankenprozess musikalisch als Improvisation erscheint und doch komponiert ist. Mit diesem seinem Ideal nimmt Debussy radikal Abschied von statischer Identität, die keine Vorgaben mehr erfüllt, sondern die Antinomien selbst thematisiert, um nur noch Musik an sich zu sein.

3 Gerald Abraham: Preface to: Grieg. A Symposium, edited by Gerald Abraham, Lindsay Drummond, London 1945

**BÉLA BARTÓK:  
STREICHQUARTETT NR. 2  
OP. 17**

Der 2. Satz aus dem dreisätzigen zweiten Quartett versucht, ein ›Capriccio‹ zwischen zwei schwergewichtigen Sätzen darzustellen, die das Weltkriegsgeschehen ahnen lassen: grotesker Bocksprung in der Mischung rabiater Rhythmen, ein wilder Wirbel von Einflüssen auf dem Weg zu einer Identität, die Bartók sich baut, indem er die Extreme ausmisst.

**1**

Das ganze Quartett verrät Abrechnung mit den früheren magischen Einflussphasen: erst Brahms, dann Strauss bis Debussy. Nicht anders als Grieg und Debussy erkennt Bartók nur im Fremden das Eigene: in der originären heimatlichen Volksmusik, um aus ihr gemeinsam mit Kodály eine moderne musikalische Weltsprache zu machen. Entscheidend für das Werden seiner prozessualen Identität ist, dass er die klassische Formtradition außen kaum antastet. Er behält diese Form nominell bei, führt sie durch das Binnengefüge seiner Werke jedoch regelrecht ad absurdum – gezeichnet vom Urklang seiner heimatlichen Erde.

**2**

Der Capriccio-Satz hat geradezu konventionelle Rondo-Gestalt. Das Groteske daran jedoch ist das multilinguale Moment musikalischer Signale aus verschiedenen nationalen Bereichen, besonders orientalischen. Denn der Hauptduktus ist arabisch, vornehmlich erkennbar in der Geigenfiguration, die wie manisch perkussiv unterlegt wird. Vor diesem Hintergrund geben sich die Episoden sodann fast absurd im Zitat von pen-

tatonischen Idiomen aus der heimatlichen Volksmusik oder im Anklang an eine Wiener Salonkapelle – wobei behauptet wird, dass dieser Anklang eine ironische Anspielung auf die Schönberg-Schule sei, mit deren Prinzipien sich Bartók zu dieser Zeit befasste. Trotz fataler politischer Weltlage weitet er die musikethnologischen Feldforschungen aus und reist mit seiner blutjungen Frau nach Afrika auf der rastlosen Suche nach Stoff, aus welchem die Sprache der Musik sich rundweg erneuern ließe. Zu rasch wurde dieser Zugriff als expressionistisch qualifiziert; er zeigt jedoch weit mehr die private Spannung an, in der Bartóks Geist existiert: die Identität, die er sucht, lässt sich nicht mehr lokalisieren, sondern wird unendlich, weil er prozessuale Identität durch die Extreme hindurch lernt – die Afrikareise mit ihren Strapazen kostet ihn fast das Leben.

**3**

Und da ist in ihm noch eine andere große Spannung: seine verschwiegene, unerfüllte Liebe zur Geigerin Stefi Geyer – »das Ideal« nach seinen eigenen Worten. Trotz Bartóks junger Ehe erlosch diese Liebe, die sich im lang sekretierten ersten Violinkonzert offenbart, nie. Hier wirken seelische Gewalten, die nur Musik noch auszusprechen fähig ist – und nur dann, wenn sie tatsächlich alles sprengt. Diese Öffnungen sind von Grieg wie Debussy durchaus vorgezeichnet, Bartók allerdings radikalisiert sie. Die auf Griegs Stimmungen zurückgehende musikalische Parataxe Debussys lehrt Bartók die Endlichkeit der europäischen Tradition, die Leere der Formen, die Notwendigkeit des Ursprungs für alle Kunst und den Ausgriff in die entlegensten Zonen, um der Kunst überhaupt wieder eine Überlebenschance zu geben, – nur das Fremdeste kann wieder Eigenheit in prozessualer Identität bringen.

Man kann diese Hochspannung nicht besser definieren als mit Hölderlins Wort: »Kolonie liebt, und tapfer Vergessen der Geist.«<sup>4</sup>

*Georg-Albrecht Eckle*

---

4 Hölderlin, Elegie »Brod und Wein«, späte Variante. Große Stuttgarter Ausgabe 2,2; S. 608, Z. 7

# Mitwirkende

Das **PHILHARMONISCHE STREICHQUARTETT MÜNCHEN** zeichnet sich schon seit seiner Gründung im Jahr 2007 durch ungewöhnliche Konzertprogramme in unterschiedlichen Formationen aus. In zahlreichen internationalen Auftritten konzertierte das Ensemble mit Künstlern wie Gautier Capuçon, Michael Schade, Igor Levit und Giora Feidman. Die vier Musiker studierten bei Rainer Kussmaul, Igor Oistrach, Harmut Rohde und Wolfgang Boettcher und sind alle Preisträger renommierter Wettbewerbe. Ihre langjährige Zugehörigkeit zu den Münchner Philharmonikern hat ihre musikalischen und klanglichen Vorstellungen geprägt.

**CHRISTIAN PROMMER** ist ein amerikanischer Musik-Produzent, DJ, Schlagzeuger und Musiker aus Berlin, der seit drei Jahrzehnten Genre prägende und preisgekrönte elektronische Tanzmusik produziert und komponiert. Er ist Gründungsmitglied von Fauna Flash, Trüby Trio und VoomVoom, sowie Produzent und Co-Writer etwa für Kruder und Dorfmeister, DJ Hell (ihr Album »Teufelswerk« wurde für den »ECHO« nominiert), Kim Sanders (die gemeinsame Produktion gewann den »Preis der Deutschen Schallplattenkritik«), The Dining Rooms, Incognito. Mit seinen eigenen Projekten »Prommer & Barck« und vor allem »Christian Prommer's Drumlesson« reist er nonstop zwischen den Welten der Jazz- und Techno-Festivals bis hin zu den dunkelsten After-Hour-Clubs umher, als Live-Band, als Soloshow oder als DJ. Zusammen mit Johannes Brecht macht er

seit 2015 Clubmusik. Die beiden komponierten Streichquartette, aus denen dann im Remix neue Versionen entstanden, die DJs dann im Club auflegen.

**JOHANNES BRECHT** ist Bassist, Live-Musiker und Musikproduzent aus Stuttgart. Er hat lange als Jazz- und Klassikmusiker gearbeitet und macht sich seit 2013 als Produzent elektronischer Musik international einen Namen. Seine musikalischen Projekte bewegen sich zwischen experimentellem Free Jazz mit Christian Lillinger und Festival Techno mit seiner eigenen Sololiveshow als Johannes Brecht. Seine Version des Brecht/Prommer Stückes »Voix Grave« war mehrere Wochen auf Platz 1 der Clubcharts. Johannes Brecht ist fester Bestandteil der Labelfamilie Diynamic, das Label des Techno DJ Superstars Solomun aus Hamburg. Die beiden Brecht/Prommer Veröffentlichungen sind ebenfalls auf dem Label Diynamic erschienen. Brecht und Prommer arbeiten derzeit an neuem Material zwischen Kammer- und Clubmusik.

Bei »TransPass« werden die beiden Musiker die vom Streichquartett der Münchner Philharmoniker gespielten Stücke in Echtzeit remixen und live mit elektronischen Soundgeneratoren und Klangerzeugungsgeräten zu neuen Versionen verarbeiten. Dabei werden sowohl die originale Performance als auch neu gespielte Elemente miteinander verwoben.

**GUNNAR GEISSE** wurde 1962 in Gießen geboren und absolvierte eine Ausbildung zum E-Gitarristen. Er ist Musiker, Improvisator, Komponist und Interpret und bewegt sich im Spannungsfeld zwischen experimenteller, improvisierter und Neuer Musik. Dafür entwickelte er ein komplexes Instrumentarium aus elektrischer Gitarre und elektronischer Klangverarbeitung, das er *laptop guitar* nennt. Seine Arbeit als Composer-Performer ist auf ca. 40 CDs und in 30 Hörspielen dokumentiert. Er lebt in München und Berlin.

**MANUELA HARTEL** studierte Medienkunst an der Akademie der Bildenden Künste München, Gesang und Performance am American Institute Wien und am Centro Professione Musica in Mailand. Ihre Arbeiten waren u. a. bei der *Jamart Mallorca*, im *MoCA Shanghai*, auf der *Venedig Biennale*, beim *MUTEK Festival Montreal*, der *Libanon Biennale* sowie im *Haus der Kunst München* zu sehen. Die vielseitig digital arbeitende Künstlerin realisiert Videoinstallationen für Theater und Opernbühnen wie die Bayerische Staatsoper, die Staatsoper Stuttgart, das *ETA Hoffmann Theater Bamberg* und in Zusammenarbeit mit einer internationalen, zeitgenössischen Tanz- und Theaterszene.

**MATHIEU LE SOURD**, auch bekannt als *MAOTIK*, ist ein französischer Digitalkünstler, der sich auf die Schaffung von immersiven Umgebungen, interaktiven Installationen, digitalen architektonischen Skulpturen und audiovisuellen Performances konzentriert, die an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Technologie spielen. Der Künstler arbeitet als Professor mit Schwerpunkt auf interaktivem Design, generativem Design, *Augmented* und *Virtual Reality* Environments an der *CODE Universität* in Berlin. In den letzten Jahren wurden seine Ar-

beiten weltweit auf internationalen Festivals und in Institutionen wie *Mutek*, *Sonar*, *Oi Futuro* in Rio, *Art Basel*, *Frieze London*, *FIAC Paris*, *Signal Festival* in Prag, dem *British Film Institute* in London, *ARS Electronica* in Linz, *Miraikan Science Museum* in Tokio, *B39* in Seoul oder *Funkhaus* in Berlin präsentiert.

**MARIE EISSING** ist Videokünstlerin, -technikerin und Filmemacherin. Sie studierte Medientechnik an der *HAW Hamburg* und war anschließend einige Jahre am *Residenztheater* in München beschäftigt. Dort realisierte sie als Videotechnikerin diverse große Theaterproduktionen und kooperierte künstlerisch auch mit Regisseuren wie *Frank Castorf*, *Bernhard Mikeska* und *Robert Gerloff*. Nach einem Dokumentarfilm-Master an der *University of Arts London* gründete sie 2021 in Hamburg eine Videoproduktionsfirma, mit der sie sich heute auf *Wissensschaffungskommunikation* und *Wissenstransfer* spezialisiert hat.

**GUNTER PRETZEL** war als Bratschist langjähriges Mitglied der *Münchener Philharmoniker*, zuvor *Solobratscher* des *Münchener Kammerorchesters*. Seine vielfältige Tätigkeit als *Kammermusiker* (»*Debussy-Trio München*«) und in der freien und experimentellen Musik (»*Klaus-Treuheit-Trio*«) ist auf zahlreichen CDs dokumentiert. Er realisierte Projekte auch für sein Orchester (u. a. mehrere mehrtägige Symposien, zuletzt gemeinsam mit *Mathis Nitschke* die Handy-App »*Die Planeten*«), leitete mehrere Jahre ein *Festival für Neue Musik* (»*Echolot Festival*«), komponierte Filmmusik und das Repertoire für die Ensembles »*bracc!*« und »*tutti totale*«. *Vorträge* und *Seminare* zum »*Verstehen*« von Musik ergänzen diese Tätigkeiten.

## BMW CLUBKONZERTE

Zwei Orchester, drei Clubs, keine Berührungssängste: Verschiedene Ensembles der Münchner Philharmoniker und des Münchener Kammerorchesters spielen ihre Musik fernab der gewohnten Konzertsäle – nämlich auf den dance floors der Münchner Clubs. In entspannter und kommunikativer Atmosphäre erreicht die Musik dort sowohl Clubgäste, als auch etablierte Konzertbesucher\*innen. Eine ungewöhnliche und willkommene Abwechslung vom gewöhnlichen Arbeitsalltag – für alle Beteiligten!

### TERMINE

Freitag, 25.11.2022 – Harry Klein Club  
 Samstag, 18.02.2023 – Pacha  
 Samstag, 27.05.2023 – Rote Sonne

### KARTEN

Einzelkarten sind zum Einheitspreis von 12 € (zzgl. Gebühr) im Vorverkauf erhältlich. Informationen zu den Programmen sowie der Link zum Ticketshop erscheinen ca. vier Wochen vor dem jeweiligen Konzert auf [spielfeld-klassik.de](http://spielfeld-klassik.de). Restkarten sind auch an der jeweiligen Abendkasse zu 15 € (ermäßigt 12 €) erhältlich.

Eine Kooperation von Münchener Kammerorchester, Münchner Philharmonikern, dem Harry Klein, Pacha und Rote Sonne.

## MPHIL TEA TIME

Die Musiker\*innen der Münchner Philharmoniker laden zum Tee in den Hecksalon der Alten Utting ein. In zwei kurzweiligen Konzerten machen wir uns auf zu neuen Ufern ganz in der Nähe unserer neuen Heimat, der Isarphilharmonie.

### TERMINE

Sonntag, 23.04.2023, 15 Uhr  
 Sonntag, 23.04.2023, 17 Uhr

### ORT

Alte Utting, Lagerhausstraße 15,  
 81371 München

### KARTEN

Der Kartenvorverkauf startet am 10. März 2023. Tickets sind zu 11 € (ermäßigt) und 15 € im Vorverkauf erhältlich (jeweils zzgl. Gebühr).

Ein Kooperationsprojekt mit der Alte Utting GmbH.

**IMPRESSUM****Herausgeber:**

Direktion der Münchner  
Philharmoniker  
Paul Müller, Intendant  
Kellerstraße 4  
81667 München

**Redaktion:**

Christine Möller

**Titelgestaltung:**

Frank Fienbork  
Utting am Ammersee  
fienbork-design.de  
Nicole Elsenbach  
Hückeswagen  
elsench-design.de

**Graphik:**

dm druckmedien  
München

**Druck:**

Gebr. Geiselberger GmbH  
Martin-Moser-Straße 23  
84503 Altötting

**TEXTNACHWEISE**

Einführungstexte: Gunter  
Pretzel, Undine Eberlein,  
Georg-Albrecht Eckle. Alle  
Rechte bei den Autorinnen  
und Autoren; jeder Nach-  
druck ist seitens der Urheber  
genehmigungs- und  
kostenpflichtig.

Mit freundlicher Unterstützung von



Gedruckt auf holzfreiem und  
FSC-Mix zertifiziertem Papier  
der Sorte Magno Volume

