

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 118

Artikel: Annäherung an eine ferne Nähe : Brahms, Rihm, Frans Hals, die Fülle des Lebens und ein Pot-au-feu im Galliker
Autor: Meyer, Thomas
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927667>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Annäherung an eine ferne Nähe

Brahms, Rihm, Frans Hals, die Fülle des Lebens und ein Pot-au-feu im Galliker

Thomas Meyer

Der Galliker steht an einem unscheinbaren, ja heute eigentlich hässlichen Ort in Luzern. Früher mag dort eine beliebte Strasse durchgegangen sein, über die man aus der Stadt kam – oder hinein; heute führt diese grauslige Ausfallstrasse schnurstracks zur Autobahn. Und wenn man mit dem Auto vorbeirauscht, denkt man nicht daran, dass man da irgendwo gut essen gehen könnte. Schon falsch. Dort, am Eingang der Schützen-gasse, steht ein Wirtshaus, das man über einen Seiteneingang betritt, weil so weniger Lärm und Stank von der Strasse reinkommt. Drinnen dann gelangt man in eine andere Welt: In eine gutbürgerliche Beiz. Das Haus steht seit 1681, das Restaurant ist seit 1856 im Familienbesitz. Der Galliker eben.

Brahms hätte hier sein können, hätte er es nicht vorgezogen, in Zürich zu bleiben und sommers an den Thunersee weiterzuziehen zu Freund Widmann. Er hätte wohl Freude gehabt an dem Ambiente. Ich traf hier Wolfgang Rihm nach der Uraufführung von *Nähe fern 3*, seiner persönlichen «Antwort» oder Beschäftigung mit Brahms' Dritter. Er kennt das Restaurant seit einigen Jahren. Ein Artikel von Wolfram Siebeck wies ihn darauf hin. Der schrieb 2003 in der *Zeit*: «Über diese Brücke schlenderte ich nach einem Abendessen im Wirtshaus Galliker und war dem Geist von Wilhelm Tell dankbar, dass er über solche Institutionen wacht. In dieser urigen Wirtschaft ist nichts hässlich, weil seit 100 Jahren nichts renoviert wurde. Das gilt auch für die Speisekarte, auf der Kutteln und andere einfache Dinge vom Leben in den Bergen künden. Die kann man mit dem einheimischen Volk zusammen an langen Holztischen essen oder im Nebenraum unter den Portraitfotos der Familie Galliker.» Und vor zwei Jahren fügte er in einem weiteren Artikel an, hier würde er, wenn es möglich wäre, seinen «wöchentlichen Stammtisch» aufschlagen.

Es ist Donnerstag, und da gibts im Galliker jeweils einen Pot-au-feu, den mir Wolfgang Rihm wärmstens empfiehlt, ebenso wie einen Randensalat und dazu einen Yvorne. Um es gleich vorwegzunehmen, das Essen ist wunderbar: der Salat würzig und erfrischend, der Pot-au-feu saftig und reichlich, aber nicht plump deftig, die Brühe ist klar geblieben, und man

löffelt sie gern bis zuletzt aus. Eine Fülle von Geschmäckern ist darin.

Aber aufgepasst: Als simple Analogie zur Rihm'schen Musik sei dieses Siedfleisch hier nicht verstanden. Das funktioniert nicht. Allenfalls liesse sich sagen, dass die Brahms'schen Satzfragmente in der Rihm'schen Dekomposition (ist es eine?) immer noch saftig und würzig klingen. Im übrigen bin ich kein Gastrokritiker. Ich bin auch kein Kunsthistoriker, wollte Wolfgang Rihm aber bei der Gelegenheit doch gern endlich auf Malerei ansprechen, denn vor Jahren waren wir uns in einer Frans-Hals-Ausstellung in München über den Weg gelaufen, hatten einander gegrüsst, uns dann aber wieder den Bildern des Holländers (ca. 1580-1666) überlassen. Und die waren für mich ein wundersamer Schock. Ich kannte sie vor allem von Reproduktionen. Dort wirken diese Ölgemälde eher genrehaft: Portraits aus dem Alltagsleben, Auftragsarbeiten zumal. Betrachtet man sie näher, verwirrt sich der Blick, denn so akkurat gezeichnet, wie es aus der Distanz scheint, ist das mitnichten. Vielmehr finden sich da geradezu hingeworfene Striche, Gesten, aus der Hand hingeworfen fast, ungenau gemalt, unscharf eigentlich, eine Polyphonie gar von Strichen. Tritt man wieder einen Schritt zurück, verbinden sich diese Malgesten aber zu einem genauen Bild: zu einem Gewand, einer Haube, zu einem Gesicht, das umso lebendiger wirkt. Diese Unschärfe beginnt vital zu vibrieren, weitaus mehr als in den viel minutiöseren, «nach der Natur» gemalten Portraits, die die Hals-Schüler mit viel Können folgen liessen.

Gerade das fasziniert auch Rihm: Der Gestus der Hand, der bei Hals so phänomenal zu beobachten sei. Und er verweist dabei auf Rubens, auf Tizian und Tintoretto, überhaupt die venezianische Malschule, die gegenüber der älteren florentinischen das Primat der Malerei gegenüber der Zeichnung betonte. Bei den Venezianern seien die Umrisse weniger scharf gezeichnet und konturiert. Die Übergänge liessen sich kaum exakt feststellen. Sie vibrieren also gleichsam. «Das ist Malerei!», sagt er nun hier im Galliker. Zuvor schon mal – vor fünfzehn Jahren ebenfalls ins Luzern – hatte er mir Ähnliches

ein

Frans Hals, «Junger Mann mit Totenkopf (Vanitas)», ca. 1626 bis 1628, Öl auf Leinwand, 92,2 x 80,8 cm, National Gallery London.

Foto: Public Domain



ins Mikrofon gesprochen. Es beschäftigt ihn also weiterhin, ist ihm wichtig, und von da liegt die Frage nahe: Lässt sich das auf die Musik übertragen? Sagt das auch etwas über Musik aus? Rihm schränkt gleich ein. Dieser direkte Gestus der Hand lasse sich nur vermittelt ins Kompositorische übersetzen, denn immer steht eine Notation und eine Interpretation dazwischen, die die Unmittelbarkeit verhindere. Darin drückt sich fast ein Bedauern aus, und es wird deutlich, dass es doch ein Ausgangspunkt sein könnte. Ist dieses so obsessive Komponieren, dieses von manchen kritisierte Aneinanderreihen von Werken und Werkreihungen bei Rihm nicht auch ein Versuch, diese Unmittelbarkeit der malerischen Geste zu erreichen und die Hand im kompositorischen Prozess spürbar bleiben zu lassen? Vielleicht zeigt sich das ja gerade im Umgang mit dem Zitat, dem «objet trouvé», wie nun bei den Brahms-Annäherungen *Nähe fern*. Das Zitat, wie wir es zum Beispiel von Ives, Bernd Alois Zimmermann oder auch aus Luciano Berios *Sinfonia* kennen, ist ein mehr oder weniger festumrissener, ausformulierter, meist klar erkennbarer musikalischer Gegenstand, ein Objekt eben, das sich wie eine Intarsie in eine eigene Musik einfügen lässt oder das wie ein Fremdkörper in einem neuen Kontext auftaucht. Das erinnert an die Bilder von Magritte, der seine Bildelemente als Gedankenkonstellationen zusammenfügte. Um mich abermals auf das Gebiet der bildenden Kunst zu wagen: Es scheint mir, als habe Magritte damit nebenbei ein

Problem, seine Schwäche in perspektivischer Gestaltung, wie sie sich in den Frühwerken zeigt, überwunden; die Bildelemente erscheinen im Nebeneinander, behaupten Perspektive (um sie aber auch im gleichen Zug widerlegen zu können). Das verbindet sie mit den musikalischen Zitaten bei Zimmermann, dessen Musik ebenfalls nicht perspektivisch tief klingt, sondern sich vielmehr im Nebeneinander der Zeit auffächert.

VORFELDER

Und nun Brahms bei Rihm. In den drei bislang vorliegenden Stücken mit dem Titel *Nähe fern 1-3* (das vierte wird am 11. und 12. Juni 2012 im Luzerner KKL uraufgeführt, die integrale Uraufführung folgt am Lucerne Festival am 20. August 2012), die er für das Luzerner Sinfonieorchester zu den Brahms-Sinfonien komponiert hat, ist die Musik des Romantikers zwar – in unterschiedlichem Mass – ständig präsent, aber kaum zu fassen, schon gar nicht als Zitat. Er wollte darin, so sagte er mir tags zuvor in unserem gleichsam offiziellen Interview, «Vorfelder» schaffen, in denen die Dinge noch ungeordnet in ihrer Eigendynamik und Drift herumwirbeln, wie in einem Inspirationsraum, der dann später (nach Rihms Brahms-Kommentaren wurde jeweils die entsprechende Brahms-Sinfonie aufgeführt) derjenige von Brahms wird, schon bevölkert von Partikeln,

die dann zu Brahmsens werden. Es ist darin noch nichts festgeschrieben. Die Musik wird noch. Diese Arbeitshypothese «zurück in die Vorgeschichtlichkeit» war einerseits dazu geeignet, alles Historistische auf der Seite zu lassen (Brahms' Musik wird hier weder re- oder umkomponiert noch wird sie neu «gesetzt»), andererseits ermöglichte sie Rihm ein Vorgehen, das er als Essays über das Komponieren bezeichnet. Die Musik denkt im Prozess des Entstehens auch über sich selber und diesen nach. Sie denkt und geht so anderen Möglichkeiten nach.

Rudolf Kelterborn sagte einmal, dass er gelegentlich von einem musikalischen Gedanken ausgehend zwei unterschiedliche Sätze komponiert und so zwei Wege beschritten habe. Der Gedanke gefällt Rihm. Es gibt immer verschiedene Möglichkeiten. «Es geht von jedem Punkt in viele Wege weiter, und was wir als Komponisten tun, ist zu entscheiden, welchen Weg wir nehmen, und ihn so erscheinen zu lassen, dass er folgerichtig scheint.» Und wenn man bei Mozart oft sagt, man könne keine Note daran ändern, so wäre das insofern zu revidieren. Mozart selber hätte seine Musik natürlich verändern und einen anderen Weg einschlagen können.

Punkto Mozart wären die beiden Stücke *Sotto voce I* und *II* für Klavier und kleines Orchester zu nennen, die Rihm 1999 und 2007 komponierte (sie sind in einer Aufnahme mit Nicolas Hodges und dem Luzerner Sinfonieorchester bei Kairos erschienen). Dort greift er den Mozart'schen Gestus des scheinbar lockeren, ja fast zufälligen Aneinanderreihens der Dinge auf, mit einer leichten Hand, mit klaren Konturen gezeichnet. Das ist bei *Nähe fern* völlig anders. Ein Brahms'scher Raum entsteht, verdichtet, durchwirkt, «unschärfer» gemalt als in der Mozart-Auseinandersetzung, verdämmerter, verdschungelter auch. Zum Grundgedanken zitiert Rihm ein Gedicht von Goethe: «Dämmerung senkte sich von oben / Schon ist alle Nähe fern.» Er habe es vor einigen Jahren vertont. Das Stichwort Dämmerung wiederum ruft in mir einen Satz ins Gedächtnis, den Walter Fähndrich zu seinen Klanginstallationen notierte: Seine «Musik für Räume» sei «der Dämmerung vergleichbar, die die betrachteten Dinge verhüllen will und uns im Unklaren darüber lässt, ob – bei längerem Betrachten – deren Deutlichwerden ein Hingleiten in das Kennenlernen ihrer Strukturen oder ein Abgleiten in die Imagination bedeutet.» Genau das geschieht bei Rihm.

Auffallendes Mittel dabei ist die Polyphonie der Kraftlinien, eine nochmalige Verdichtung des Satzes, die nichts Gelehrtes oder Ordnetes an sich hat, sondern eher etwas von einer «Wachstumsform», wie Rihm sagt. Sie staffelt die Linien perspektivisch im Raum, wuchert aber auch und wird zu einer treibenden Energie, die die Körperlichkeit der Rihm'schen Klänge aufzufangen vermag. *Nähe fern 3* etwa beginnt mit einem lauten, schwellend-kompakten Klang, der in der Überwölbung gleich darauf in eine Abwärtsbewegung stürzt – ähnlich wie zu Beginn von Brahms' Dritter. Daraus entwickelt sich sofort ein Liniengeflecht.

Anders *Nähe ferne 1*, das geradezu unbrahmsisch beginnt: Mit kleinsten Bewegungen in tiefster Lage, die allmählich gleichsam suchend aufsteigen, die sogar zu einer Imitation ansetzen, sich dann weiterflechten und verflechten, bis spät

erst, in Takt 22 (nach zweieinhalb Minuten), ein Gestus erreicht wird, der dem so eindringlichen, ja aggressiven Beginn von Brahms' Erster entspricht: Über den Achteltriolen der Flöten (statt des 6/8-Takt-Pulses in den Pauken und Bässen bei Brahms) beginnt ein Auseinanderdriften der Linien, ohne dass man das als Zitat hören würde (zwei Minuten später erst wird der Anklang erkennbarer). Hier bündeln sich Brahms'sche Kräfte und treiben weiter. Es gehe darum, das, «was ein Auslöser auslöst, auch weiterzuverfolgen bis dahin, wo das ausläuft, was ausgelöst wurde.» Und in diesem «Lauf» entwickelt sich die Musik – mit Brahms. Die Linie schiebt sich zuweilen in ein Brahms-Motiv hinein, schiebt es weiter, oder streift es, streift es gleich wieder ab, verdreht es und verlässt es wieder.

Überhaupt ist im ersten Stück der Brahms'sche Raum noch «unkenntlicher» als dann etwa im zweiten und dritten. Als deutlichster Brahms-Klang erscheint in *Nähe fern 1* der des Horns, das biographisch konnotiert ist. Schliesslich war das Naturhorn sein Instrument. So klingt es schon bei seinem ersten Auftreten – noch im aufsteigenden polyphonen Beginn – untrüglich nach Brahms, und es «verwirklicht» sich dann schliesslich in der berühmten Hornmelodie aus dem Brahms-Finalsatz – nach siebeneinhalb von dreizehn Minuten Dauer! Dort allerdings erweckt das Horn kaum unsere ganze Aufmerksamkeit. Es ruft gleichsam aus dem Dickicht der Linien hervor, zusammen mit gleichzeitigen, anderen «Brahms-Reaktionen», etwa Violinlinien aus dem ersten Satz.

Weil die Musik ein Vorfeld aufsucht, lässt sie sich in den bislang vorliegenden drei Stücken auch nicht gleichermassen festmachen. Die Methode, wenn sie überhaupt eine ist, verändert sich nicht nur von Stück zu Stück, in einer gewissen Analogie zu den Brahms'schen Sinfonien, sondern auch innerhalb der Stücke. Darin zeigt sich eine Fülle des Lebens. Wie Rudolf Kelterborn einmal sagte, ein Stück solle die Fülle des Lebens enthalten – was konsequenterweise auch darin sich zeigt, dass die Musik sich nicht auf einen Nenner bringen lässt, und darin, dass Kelterborn entsprechend ungern über seine Musik spricht, weil er fürchtet, sie so zu fixieren, während er lieber hört, was andere darin wahrnehmen.

PASSAGÈRES

Das wird auch im Gespräch mit Rihm deutlich. Im Sprechen über seine Musik will er sie nicht fixieren, gleichsam einfrieren, sondern vielmehr nochmals in den Fluss des Denkens bringen. Auf dieser Reise begegnet man guten alten Bekannten aus der Musikgeschichte. So verweist Rihm auf jene nicht ganz verbürgte, aber in seinen Augen doch plausible Anekdote, dass Debussy bei Brahms in Wien angeklopft habe, ihn aber nicht zuhause vorfand. Eine Begegnung, die nicht stattfand und doch im Kopfe Debussys einen Nachhall hinterliess, wie Rihm findet. Und, wie mir scheint, auch in seinem eigenen Stück *Nähe fern 2*. Das ist ein subjektiver Eindruck, aber tatsächlich streift Rihms Musik da einen Takt lang Debussy'schen Klang. «Passagère», wie Rihm sogleich sagt, als ich diese Vermutung anbringe. «Es geht etwas vorüber, es nimmt etwas mit, es muss nicht etwas

