

„Alles ist Anfang“

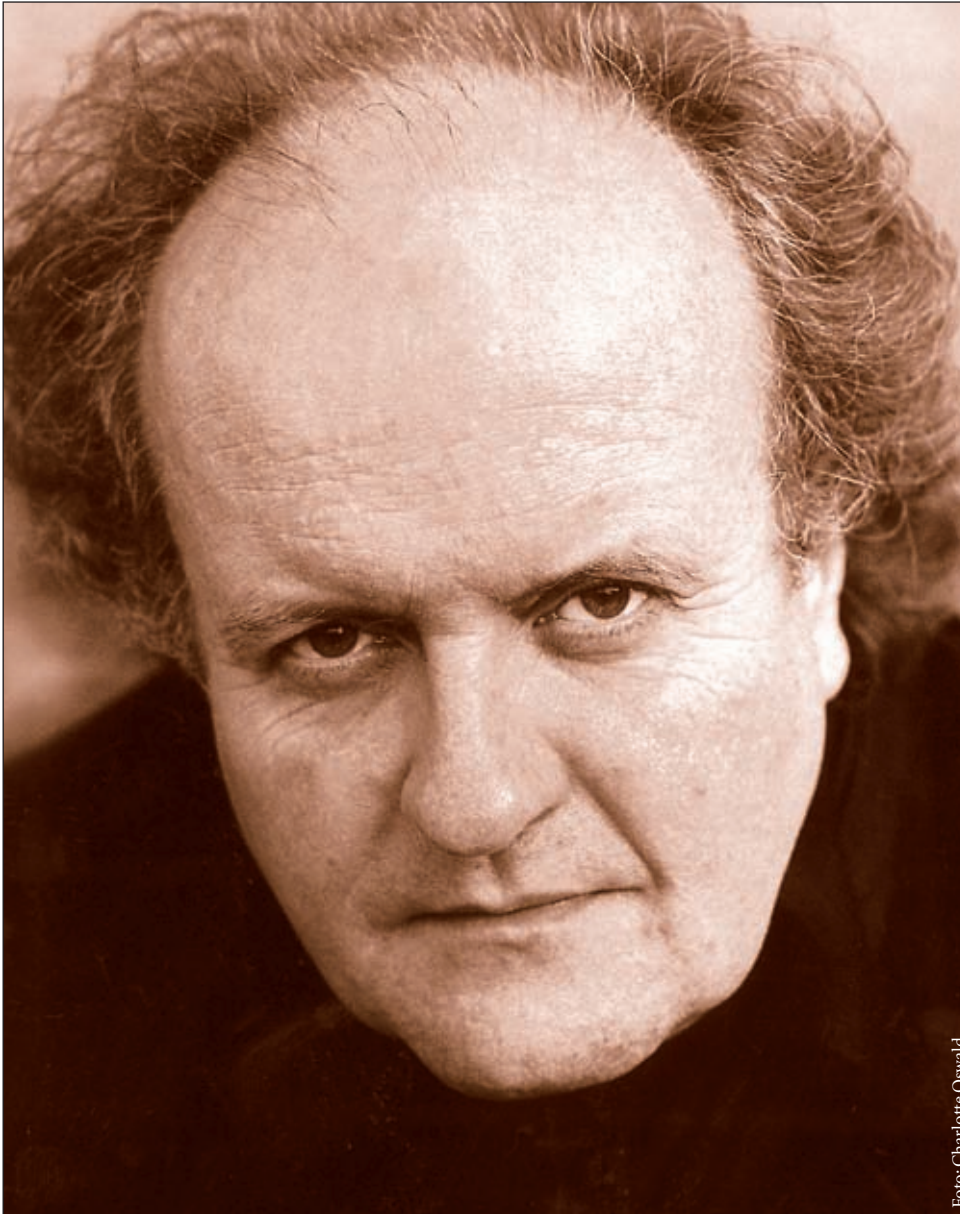


Foto: Charlotte Oswald

Der Komponist **Wolfgang Rihm** ist diesjähriger Träger des Ernst-von-Siemens-Musikpreises. Mit **Jörg Hillebrand** sprach er unter anderem über den Kompositionsprozess, sein Verhältnis zu Schülern, Interpreten und Publikum sowie über den Wert von Schallplatten.

Jörg Hillebrand 250 Werke in 35 Jahren – Herr Rihm, Sie legen ein schier unglaubliches Schaffenstempo an den Tag. Bleibt da überhaupt noch Zeit für Selbstzweifel, für den Horror vacui?

Wolfgang Rihm Selbstzweifel und Angst vor der Leere sind vielleicht gerade die Auslöser dieser Produktivität. Selbstsicherheit würde nicht dieses ständige Fragen in Gang setzen. Durch das Zweifelpotential wird ja eine Aktivität ausgelöst, nicht ein Ruhezustand.

JH Wie verfahren Sie, wenn das sprichwörtliche leere Blatt vor Ihnen liegt? Haben Sie sich eine bestimmte Technik angewöhnt, wie Sie ein Stück beginnen, wie Sie sich selbst quasi überlisten?

WR Ich weiß es nicht. Es wäre interessant, das erforschen zu lassen, nur müssten das Außenstehende tun, denn ich neige nicht dazu, Historiograph meiner selbst zu sein. Außerdem: Alles ist Anfang. Das Beginnen ist ein über den ganzen Arbeitsvorgang hingebreiteter Zustand. Auch das Enden ist nur ein Name für ein anderes Beginnen.

JH Wie erleben Sie im Kompositionsprozess die Dualität von Intellekt und Emotion, von Geistigkeit und Sinnlichkeit?

WR Komponieren bedeutet eine in unglaublichem Maße realisierte Gleichberechtigung des Geistigen und des Sinnlichen. In der Musik lässt sich aus purer Intellektualität oder aus purer Sensualität allein nichts transportieren. Um eine sinnliche, ereignishafte, momentane Geste zu schaffen, brauche ich alle zur Verfügung stehenden Strategien des geistigen, verschriftlichenden Arbeitens.

JH Sie sind Professor an der Musikhochschule Karlsruhe, interessanterweise übrigens als Nachfolger Ihres eigenen Lehrers, Eugen Werner Velte. Wie machen Sie Komponieren lehrbar?

WR Man kann Komponieren nicht lehren. Man kann nur mit denen, die es begonnen haben, darüber sprechen, wie sie es tun. Sicher, wer unbedingt ein System lernen möchte, bekommt es beigebracht. Aber ich sehe keinen Grund, ein System als allein selig machende Offerte voranzustellen.

JH Gibt es also für angehende Komponisten kein grundlegendes Handwerkzeug mehr?

WR Doch, selbstverständlich. Das Handwerkliche ist nach wie vor von eminenter Bedeutung, aber nicht die einzige Voraussetzung, denn das würde dazu führen, dass das, was entsteht, nur die Bestätigung des Handwerklichen wäre. Handwerk bedeutet, wie der Name schon sagt, mit der Hand – die ja nicht allein agiert, sondern

an einem Körper hängt, an einem Kreislauf, an einem Geist –, mit der Hand die Gesamtheit artikulierbar zu machen, die ein schöpferisches Individuum darstellt. Wenn also ein Schüler kommt und eine Frage hat, wird diese Frage ein bestimmtes handwerkliches Vorgehen nahelegen. Das gilt es herauszufinden, und daran lernt man. Deswegen gehe ich immer auf den Einzelnen ein, auf seine Voraussetzungen, auf seine Fragen. Schließlich soll er sein Handwerk lernen und nicht meines.

JH Sehen Sie sich selbst als in einer bestimmten Traditionslinie stehend oder sogar einer Tradition verpflichtet?

WR Wer steht nicht in einer Traditionslinie?

JH Könnten Sie Ihre Traditionslinie beschreiben?

WR Ich habe es immer wieder versucht, und es wurde immer wieder eine andere Linie. Ich glaube, ich stehe in der Tradition der Musik.

JH Jedenfalls haben Sie sich traditioneller Gattungen bedient, der Sinfonie etwa, wobei allerdings auffällt, dass Ihre dritte und bislang letzte „Symphonie“ von 1977 datiert, Sie also über 25 Jahre keine mehr komponiert haben.

WR „Symphonie“ ist doch nur eine Bezeichnung, ein Wort. Man schreibt ein Stück und gibt ihm dann einen Namen, und ich habe damals eben einige Stücke „Symphonie“ genannt. Sie haben nichts mit der klassischen Sonatenform zu tun, sondern sind ganz unterschiedliche Gebilde. Meine erste „Symphonie“, die ich mit 17 Jahren geschrieben habe, ist zweisätzig und komplett zwölftönig durchgeführt. Die zweite ist ebenfalls zweisätzig. Sie exponiert einen Adagio-Typus und einen stockenden langsamen Marschtypus. Und die dritte besteht nur aus langsamen Sätzen, allerdings mit einer turbulenten Entwicklung. Sie dauert über eine Stunde und verlangt einen Chor. Danach habe ich übrigens noch „Vers une symphonie fleuve“ geschrieben, „Hin zu einer fließenden Symphonie“, die man nicht fassen kann, die man nie zu fassen bekommt.

JH Bei Ihrem Schaffen für das Musiktheater lässt sich vielleicht ein ähnlicher Auflösungsprozess beobachten. Ihr bislang letztes Werk, „Séraphin“, liegt in zwei so genannten Zuständen vor, trägt den viel sagenden Untertitel „Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen/...“ und

hat keinen Text. Kann man daraus und aus der Tatsache, dass Sie seit sieben Jahren kein neues Werk mehr vorgelegt haben, schließen, dass Sie das Vertrauen in die Gattung Oper gänzlich verloren haben?

WR Sicher nicht. Ich habe nur anderes realisiert. „Séraphin“ ist im Übrigen auch nicht ganz ohne Text, sondern nur ohne gesungenen Text. Es ist aber einer vorhan-

„Das Handwerkliche ist nach wie vor von eminenter Bedeutung“

den, nämlich „Le théâtre de Séraphin“ von Antonin Artaud. Er bezieht sich auf ein Schattentheater, das der Italiener Serafino in Paris betrieb. Ein Theater der Gesten, der Zeichen. Ein Theater nicht der vorgetragenen individuellen Verkörperungen, sondern der spielerischen, bild- und zeichenhaften Ereignisse. Artaud hat seine Theatervision in Sprache gebracht, in dichterische Sprache, und dies liegt meinem Werk als Text zugrunde. Es geht ums Atmen, ums Ausströmen des Atmens, um die Atemsäule im Körper.

JH Singen die Sänger in „Séraphin“ nur Vokalisieren?

WR Die sechs Frauen ja. Die beiden männlichen Protagonisten sind auch mit Silbenmaterial und mit konsonantischen Geräuschen im Klangtext anwesend.

JH Anhänger einer naturalistischen Kunstauffassung werfen dem Musiktheater vor, dass der singende Mensch auf der Bühne unglaublich sei.

WR Ihn zu begründen ist in der Tat das Hauptproblem des Opernschaffenden. Man muss den Menschen in einer Situation antreffen, in der er aus den normalen Zusammenhängen herausgehoben ist und deshalb klanglich artikuliert Luft ausstößt...

JH ... in einem gewissen Erregungszustand.

WR Ein innerer Erregungszustand oder ein Bedrohungszustand von außen sind die wichtigsten Begründungen des singenden Menschen. So begründet, erscheint er nicht als singende Verdoppelung des nicht singenden Menschen, sondern als der Andere, der im anderen Zustand Angekommene, der uns von dort etwas berichtet, was uns so nicht bekannt ist.

JH Planen Sie mittlerweile wieder ein Musiktheaterwerk?

WR Schon seit Jahren beschäftigt mich die Gestalt des Dionysos, nicht nur die mythologische Figur, sondern auch ihre erdenwandelnde Manifestation in der Gestalt Friedrich Nietzsches. Besonders seine Tage in Turin, kurz vor dem Zusammenbruch. Die berühmte Szene mit der Pferdeumarmung. Vielleicht kommt da einmal ein Musiktheater zum Vorschein.

JH Wie finden Sie Auftraggeber für Ihre Werke? Wirbt Ihr Verlag für Sie?

WR Nein. Die Auftraggeber kommen von sich aus auf mich zu.

JH Wie viele Ihrer Werke sind Auftragskompositionen?

WR Jedes Werk wird irgendwann ein Auftrag.

JH Komponieren Sie also gar keine Werke ausschließlich aus sich selbst heraus?

WR Doch, natürlich. Mit dem Auftrags-honorar erkaufte sich der Auftraggeber ja nur das Recht zur Uraufführung. Wie das Stück aussieht, ist meine Angelegenheit.

JH Wie ist Ihr Verhältnis zu den Interpreten, die ein Werk von Ihnen uraufführen? Arbeiten Sie mit ihnen zusammen oder zumindest auf ihre besonderen interpretatorischen Fähigkeiten hin?

Biographie

1951 geboren am 13. März in Karlsruhe

1968-76 Studium bei Eugen Werner Velte, Wolfgang Fortner, Humphrey Searle, Karlheinz Stockhausen, Klaus Huber und Hans Heinrich Eggebrecht

1978 Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen

1985 Professor für Komposition an der Musikhochschule Karlsruhe

1989 Aufsichtsratsmitglied der GEMA

Bühnenwerke:

„Faust und Yorik“, Kammeroper nach Tardieu (1976)

„Jakob Lenz“, Kammeroper nach Büchner (1977/78)

„Tutiguri“, Poème dansé nach Artaud (1980-82)

„Die Hamletmaschine“, Musiktheater nach H. Müller (1983-86)

„Oedipus“, Musiktheater nach Sophokles, Nietzsche und H. Müller (1986/87)

„Die Eroberung von Mexico“, Musiktheater nach Artaud (1987-91)

„Séraphin“, Versuch eines Theaters nach Artaud (1993-96)

CD-Hinweise

Gesungene Zeit; Anne-Sophie Mutter, Chicago Symphony Orchestra, James Levine; DG (FF 4/1993, S. 39)

Lieder; Richard Salter, Bernhard Wambach; cpo (FF 4/1993, S. 65)

Kein Firmament, Sine nomine; Ensemble 13; cpo (FF 4/1993, S. 65)

Die Eroberung von Mexiko; Renate Behle, Richard Salter, Hamburgische Staatsoper, Ingo Metzmaker; cpo (FF 5/1993, S. 63)

Ins Offene..., Sphere; Tschechische Philharmonie, BR-Symphonieorchester, Gerd Albrecht, Alexander Lazarew; col legno (FF 9/1996, S. 54)

Lieder; Christoph Prégardien, Yaron Windmüller, Axel Bauni; Orfeo (FF 4/1998, S. 61)

Bilder - Echo; Ensemble Recherche; Wergo (FF 6/1998, S. 62)

Etude d'après Séraphin; Ensemble 13; Wergo (FF 4/1999, S. 46)

Klaviertrios; Trio Jean

Paul; Ars Musici (FF 5/1999, S. 62)

Musik für drei Streicher; Trio Recherche; Kairos (FF 12/1999, S. 45)

Ensemblewerke; Klangforum Wien; Kairos (FF 9/2000, S. 58)

Trios; Ensemble Recherche; Kairos (FF 12/2000, S. 61)

Klavierwerke; Siegfried Mauser; Kairos (FF 12/2000, S. 65)

Auftragswerke für den SWR; Ernest Bour, Michael Gielen; Hänssler (FF 2/2001, S. 64)

Deus Passus; Gächinger Kantorei, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling; Hänssler (FF 7/2001, S. 87)

Jagden und Formen; Ensemble Modern, Dominique My; DG (FF 7/2002, S. 61)

Tutiguri; SWR Radio-Sinfonieorchester, Fabrice Bollon; Hänssler (FF 2/2003, S. 58)

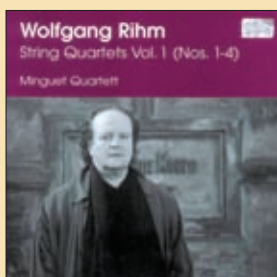
Werke für Violine und Klavier; Ulf Hoelscher, Siegfried Mauser; cpo (FF 5/2003, S. 67)

Neu

Streichquartette Vol. 1 (Nr. 1-4); Minguet

Quartett; col legno/harmonia mundi CD 20211

Klavierstücke Nr. 1, 2, 4, 5 und 7; Bernhard Wambach; Kairos/harmonia mundi CD 1237



WR Das zweite ist der Fall. Ich komponiere sehr gern für einzelne Interpreten, sehr gern für spezielles technisches und geistiges menschliches Können, aber ich arbeite nicht mit ihnen zusammen. Ich mache meine Sache und denke an den Betreffenden.

JH Wenn Sie den Interpreten nicht oder nicht gut kennen, hören Sie ihn sich dann an, wie er beispielsweise klassische Standardwerke interpretiert?

WR Es kommt kaum vor, dass ich jemanden nicht kenne. Wenn es schon so weit kommt, dass ich für jemanden ein Solowerk schreibe, weiß ich, wer das ist. Und er will auch, dass ich für ihn schreibe. Er stellt nicht irgendwann bestürzt fest, dass er ein Stück von mir spielen muss.

JH Bestürzt sind hingegen sicherlich manchmal die Orchestermusiker.

WR Sie waren es. Am Anfang meiner Laufbahn habe ich häufig Konfrontationen erlebt. Als meine ersten Orchesterwerke aufgeführt wurden, war ich zwanzig und hatte mit Musikern zu tun, die Mitte fünfzig, Anfang sechzig waren und kurz vor der Pensionierung standen. Sie entstammten noch einer Generation, die meine Musik strikt ablehnte. Und auf der anderen Seite standen die Kritiker und schimpften mich einen Renegaten, der

sich der Romantik hingebe. Die einen sagten, ich produziere nur hässliche Geräusche, die anderen sagten, ich schreibe verbotenes Tonales. Und ich dazwischen musste mich irgendwie zurechtfinden. Das hat sich aber irgendwann alles verflüchtigt. Die Musiker sind heute hervorragend. Ich will nicht sagen, dass sie grundsätzlich besser seien als früher, aber von ihrer Ausbildung und ihrer Einstellung her sind sie viel professioneller und offener.

JH Vielleicht arbeiten Sie heute einfach mit den besseren Orchestern zusammen.

WR Nein, das stimmt nicht. Ich hatte von Anfang an hervorragende Orchester. Gleich mein erstes großes Orchesterwerk wurde vom Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Ernest Bour uraufgeführt. Und dann kamen sofort die Berliner Philharmoniker, die unter Václav Neumann die zweite und unter Michael Gielen die dritte „Symphonie“ uraufgeführt haben. Das verdanke ich dem damaligen Intendanten, Wolfgang Stresemann. Ich hatte das Glück, auf Menschen zu treffen, die an das, was ich tat, in ihrer Weise glaubten. Das kann ich jedem jungen Komponisten heute nur wünschen.

JH Zu vielen Ihrer Werke haben Sie selbst Einführungstexte verfasst. Kann man Ihre

Musik auch ohne Erklärung verstehen?

WR Nur. Meine Erklärung ist völlig unwichtig. In diesen Texten betone ich immer wieder die Unerklärbarkeit der Werke, vor allem durch den Autor.

JH Allgemeiner gefragt: Kann man Musik auch genießen, ohne sie zu verstehen? Oder: Muss man Musik verstehen, um sie genießen zu können?

WR Genießen ist eine Form des Verstehens, und Verstehen ist eine Form des Genießens. Jeder hat seine Möglichkeiten, etwas zu verstehen und etwas zu genießen. Ich kann das nicht vorschreiben, und ich möchte auch nicht als der Polizist meiner Vorschriften durch die Reihen gehen und abfragen: „Hast du verstanden? Dann darfst du genießen.“ Ich mache, wie jeder andere Komponist auch, Angebote. Und wer sich mit meiner geistigen Welt auseinandersetzt, wird auch etwas über sich erfahren, vielleicht sogar etwas Neues, und er wird in einer nur ihm möglichen Weise entgegen kommen. Voraussetzung dafür ist aber, dass er artikulationsfähig ist. Der Hörer, der nicht ja oder nein sagen kann, bleibt nicht nur stumm, sondern auch taub.

JH Die klassische Musik befindet sich unbestreitbar in einer Akzeptanzkrise, der Publikumsverlust ist deutlich spürbar. Könnte die Konsequenz daraus für Sie als Komponisten lauten, dass Sie leichter verständlich werden müssten?

WR Nein. Das kann ich auch gar nicht. Ich kann mich nicht entschließen, etwas leichter oder schwerer zu machen. Wer wirklich künstlerisch arbeitet, dem stellt sich diese Frage nicht.

JH Denken Sie denn nicht an denjenigen, der das Werk hören soll?

WR Doch, natürlich denke ich an ihn. Aber ich habe kein vorgeprägtes Bild von ihm. Ich stelle mir den Hörer als einen möglichen Antwortenden vor, aber ich möchte ihm seine Antworten nicht vorschreiben.

Literatur-Hinweise

Ausgesprochen. Schriften und Gespräche. Herausgegeben von Ulrich Mosch. Schott, Mainz 1998. 898 S.

Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik. Herausgegeben von Ulrich Mosch. Hanser, München/Wien 2002. 296 S.

JH Könnten Sie sich vorstellen, für Kinder zu komponieren, wie Ihr Schüler Jörg Widmann das getan hat?

WR Nein. Dazu bin ich selbst noch zu kindlich.

JH Welche Formen der Vermittlung von Musik an Kinder halten oder hielten Sie für sinnvoll?

WR Die beste Form ist immer die Begegnung mit der Sache, dass man etwas hört und kennen lernt.

JH Sind Werke von Ihnen schon einmal ohne erklärende Vermittlung in einem Kinderkonzert gespielt worden?

WR Nein, allerdings nicht, und ich muss zugeben, dass das schwierig wäre.

JH Eine weitere Möglichkeit, klassischer Musik ein größeres Publikum zu erschließen, liegt in der Öffentlichkeitsarbeit. Sie wird zurzeit auch verstärkt geleistet, allerdings fast ausschließlich für ausübende Musiker und nicht für schöpferisch tätige. Welche Mittel der Öffentlichkeitsarbeit nutzen Sie oder könnten Sie sich zu nutzen vorstellen?

WR Gar keine. Ich muss komponieren.

JH Haben Sie keine Agentur?

WR Ich habe einen Verleger.

JH Einige Komponisten, zumal amerikanische, haben ihren eigenen Internet-Auftritt.

WR Ich habe noch nicht einmal einen Computer. Und persönliche Websites finde ich blöd. Wer etwas über einen anderen erfahren will, will es doch nicht von ihm selbst erfahren. Man liest auf solchen Websites nur von Triumphen, nie von Misserfolgen. Das ist doch alles Schönfärberei. Wer glaubt denn das?

JH Welche Rolle spielen im Zusammenhang mit der Öffentlichkeitsarbeit Schallplattenaufnahmen?

WR Sie sind sehr hilfreich. Am wichtigsten sind Aufführungen, aber der Tonträger kann helfen, zur Aufführung zu ermutigen.

JH Sind Sie häufig bei Einspielungen Ihrer Werke anwesend, oder autorisieren Sie sie zumindest im Nachhinein?

WR Selten. Das würde meiner Vorstellung widersprechen, dass die Werke, wenn ich sie einer Öffentlichkeit überantworte, ihr Eigenleben haben sollen. Ich bin kein Interpret. Ich glaube, dass man denen, die es gelernt haben, vertrauen sollte und ihnen anvertrauen, was man geschrieben hat. Nur so ist es möglich, dass es Reper-

„Was man von Konserven hört, ist nur eine Ahnung von Musik“

toire wird. Verschiedene Sichtweisen, verschiedene Herangehensweisen müssen am selben Text erfahrbar werden. Nichts ist schlimmer, als wenn der Komponist monistisch alles selbst kontrolliert. Das führt letztlich nur dazu, dass, wenn er irgendwann einmal von Gottes Erdboden verschwindet, niemand mehr seine Werke aufführt.

JH Ist das der Grund, warum Sie nicht selbst dirigieren?

WR Nein. Ich kann es einfach nicht.

JH Andere können es auch nicht und tun es dennoch.

WR Das unterscheidet uns. Ich weiß bei allen meinen Begabungen doch, was ich nicht kann, und das ist mindestens so wichtig wie zu wissen, was man kann. Ich tue ungern, was ich nicht kann. Ich fahre zum Beispiel nicht Auto und habe auch keinen Führerschein.

JH Könnten Sie sich vorstellen, sich vertraglich fest an eine Plattenfirma zu binden, wie György Ligeti das mit Teldec getan hat?

WR Ich weiß nicht. Es ist noch nie jemand an mich herangetreten. Ich überantworte meine Musik dem Leben. Ich glaube nicht, dass ihr mit einer Dokumentation letzter Hand Genüge getan werden könnte.

JH Hören Sie häufig Aufnahmen Ihrer eigenen Werke?

WR Nein. Die kenne ich ja.

JH Und Werke Ihrer Zeitgenossen?

WR Sehr viel. Ich interessiere mich sehr für das, was um mich herum entsteht. Ich gehöre nicht zu den Künstlern, die so tun, als würden sie nichts kennen. Ich kenne sehr viel, und aus dieser Kenntnis wächst meine Urteilsicherheit.

JH Haben Sie persönliche Lieblingsplatten?

WR Das kann ich nicht grundsätzlich beantworten, sondern nur aus dem Moment heraus. Zurzeit höre ich sehr gerne eine Aufnahme von Bachs H-Moll-Messe, die George Enescu kurz vor seinem Tod in London dirigiert hat. Ungeheuer! Im Allgemeinen höre ich aber weniger die Interpretationen als die Werke.

JH Und welche am liebsten?

WR Wissen Sie, wenn man selbst in diesem Metier tätig ist, kann man nicht sagen, dass man ein Stück gerne höre und das andere nicht. Man lernt aus allem.

JH Legen Sie beim heimischen Hören Wert auf eine hohe technische Wiedergabequalität?

WR Ich habe eine hochqualitative Anlage, aber ich lege darauf keinen absoluten Wert. Ich bin kein Hörfetischist. Ich bin ein Musikhörer. Ich höre Musik. Das musikalische Werk und seinen Umgang. Und ich glaube nicht, dass das Hören von Konserven jemals die Wirklichkeit einer Aufführung ersetzen kann. Diese Konserven sind doch nur Ahnungsträger, Substanzen, die vollgesogen sind mit Erinnerungsmaterial, mit Gerüchten. Was man von Konserven hört, ist nie die Sache selbst, ist nie Musik, sondern nur eine Ahnung von Musik, ein Vorschein. ■

Der Ernst-von-Siemens-Musikpreis

wurde 1972 gestiftet und ist heute mit 150.000 Euro dotiert. Jährlich würdigt die Ernst-von-Siemens-Musikstiftung mit ihm die Lebensleistung eines Komponisten, Interpreten oder Musikwissenschaftlers. Das Kuratorium der Stiftung besteht aus Thomas von Angy (Vorsitzender), Hermann Danuser, Cristóbal Halffter, Aribert Reimann, Peter Ruzicka, Wolfgang Sawallisch und Nikos Tsouchlos. Bisherige Preisträger waren unter anderem die Komponisten Benjamin Britten, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Hans Werner Henze, György Ligeti und Mauricio Kagel. Weitere Informationen unter www.ernst-von-siemens-musikstiftung.de

Internet

www.uemusic.at

Auf den Seiten von Rihms Verlag, der Universal-Edition, finden sich unter anderem eine ausführliche Werkliste und Aufführungstermine.