

WOLFGANG RIHM

„Musik ist ein Ganzes“

Wolfgang Rihm ist die Ausnahme. Von Anfang an: Gleich sein erster Auftritt bei den Donaueschinger Musiktagen 1974 erregte Aufsehen. Seither sind Uraufführungen seiner Werke fester Bestandteil im Diskurs Neuer Musik. Tilman Urbach sprach mit dem Komponisten, der zu den fleißigsten und populärsten der Gegenwart zählt.

Foto: Charlotte Oswald

Wolfgang Rihm ist einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten, dem Lob und Anerkennung in breitem Ausmaß zuteil werden. Nicht nur bei der Kritik. Dabei sind seine musikalischen Einlassungen keineswegs einfach zu haben. Sie entziehen sich, muten zu, verweigern sich schnellem Zugriff, kulinarischer Festival-Verwertung. Rihms Werke wollen „gehört“ werden, fordern das Einlassen, mitunter rückhaltlos.

„Gesungene Zeit“ – gebrochene Linien, seiltänzerisch hohe Violinlagen. Töne langgezogen – fast gesungen. Mitunter wie unabsichtlich in den Raum gestellt. Anne-Sophie Mutter Violine im fragilen Zwiegespräch mit anderen Streichern. Erst nach gut der Hälfte des Satzes – mit vereinzelt gezielten Ausbrüchen – urplötzlich ein sanftes Hinübergleiten, ein Abfedern, die harmonische Grundierung des hohen Tons durch Streicher, Harfe, Bässe. Ein paar Takte nur. Eine kurze Entspannung. Dann wieder ein heftiges Aufbäumen im dreifachen Fortissimo gefolgt von Trommelschlägen. Solche dynamischen Extreme sind typisch für Wolfgang Rihm. Oft ist der Untergrund bei ihm ein schwankender, ein bewußt unsicheres Terrain.

„Das ist etwas, was ich nicht nur in meinem Stücken gerne sehe, sondern auch in historischer Musik wahrnehme“, sagt Rihm, „daß dort Leben herrscht, wo die Gangarten nicht unbefragt weiterschnurren, sondern wo Sand ins Getriebe kommt.“

Brüche, Unterbrüche, Neuansätze – sie sind konstituierend für Rihms Werk. „Aber auch das kann zu einer Art Sicherheit werden“, sagt er, „zu einer Art sicher verfügbarem Sprachreservoir, zum Manerismus, zum Garant des gelungenen Brechens. Nichts ist schlimmer als eine Musik, die in der Sicherheit ihres Gebrochenseins daherkommt.“

Was das überhaupt sei – Musik? Oder präziser: Was das für Wolfgang Rihm sei? Die Frage überrascht. „Was soll ich jetzt sagen: Mein Leben, mein Dasein? Meine Liebe? Mein Tod? Vielleicht alles zusammen. Was ist Musik für mich? Das, was ich suche!“

Karlsruhe – barocke Exaktheit, auf dem Reißbrett entworfene Residenzstadt. Hier wird Rihm 1952 geboren, lebt heute nach

Ein vorsichtiger Arbeiter

Aufenthalt in Freiburg und Köln wieder hier, ist Professor für Komposition. Auf der Hauptstraße das durch Grün separierte Haus, die geräumige Altbauwohnung. Bücherregale bis unter die Decke; Kunst an der Wand; CDs im Flur; der Flügel im Arbeitszimmer. Rihm ist ein Vielschreiber, aber einer, der zweifelt, sich dabei gelegentlich selbst über die Schulter schaut: „Ich bin ein vorsichtiger Arbeiter. Vor allem weiß ich genau, wann ich riskant arbeite. Und kann deswegen immer noch ein größeres Risiko eingehen.“ Er lasse sich gerne überraschen, sagt Rihm. Vor allem von sich selbst.

Die Anfänge sind schnell erzählt: Das Karlsruher Bismarck-Gymnasium. Lehrer, die Talent erkennen und fördern. Der Junge beschäftigt sich weitgefächert, schreibt und zeichnet. Schließlich ein Schulchor, Erkennungsort klassisch-romantischer Chorliteratur. Mit sechzehn in der Straßenbahn spricht Rihm den Kompositionslehrer der Musikhochschule an: „Eugen Werner Velte – das war eine stadtbekannte Figur, ein Mann, der durch eine Kinderlähmung behindert war und durch sein sehr einprägsames Äußeres im Stadtbild auffiel. Ich hatte damals schon komponiert.“ Wenig später besucht er den Professor, zeigt ihm Arbeiten. Fortan darf er den Unterricht besuchen. Gleichzeitig mit dem Gymnasium studiert Rihm Musik. „Ich hatte immer solche Mentoren“, sagt er. Stockhausen etwa – im Studium –, später Kollegen, die dem jungen Komponisten Wegweiser, auch Weggefährten sind. Vor allem Luigi Nono.

Warum Nono? Was konnte man von ihm lernen? „Den freien Blick“, sagt Rihm, „den von Vorverständnissen freigeräumten Blick. Man konnte Mut lernen, wenn man ein Wesen ist, das mehr oder weniger zu Ängstlichkeit neigt, wie ich – ich hab' von ihm sehr viel Mut gelernt.“ Und er spricht von Nonos Vorstellungen, seiner Raum-Musik, die mit dem venezianischen Stadtklang zu tun hat: „Glocken, Sirenen, deren Klang über das Wasser kommt, das Wispern des venezianischen Dialekts, das Lecken des Wassers am Ufer, diese ständig aufgeladene

Erotizität der Stimmung. Das alles hat mit Nono zu tun wie Wasser mit Gefälle.“ Und: „Es ist schön zu wissen, daß seine Musik daher erklärbar sein könnte, aber sie ist nicht allein deshalb erklärbar.“

Wie alle Musik ist auch Rihms Werk nicht wurzellos. Seinem „Morphonie Sektor IV“ lauschte man 1974 in Donaueschingen eine Rückkehr zur Spätromantik ab. Rihm haftete fortan das Prädikat des Avantgarde-Kritikers an. Ein vorschnelles Etikett, wie nachfolgende Werke zeigten. Die Komposition „Ins Offene“ (1990-92) beispielsweise rekurriert willentlich die Nähe zu Nonos Musik. Der Anfang: ein paar Töne nur, ein Herantasten, dann die Generalpause – Stille, die sich in den Raum frisst, eindrücklicher als die Musik, danach harte perkussive Akzente, schließlich doch ein langsam sich öffnender Raum. „Die Pause“, sagt Rihm, „ist ein Wesen. Das sitzt da, ist ein Körper. Vielleicht ein nackter Körper.“

Ob die stete, pausenlose musikalische Rede für Rihm folgerichtig etwas Geschwätziges habe? Nein, sagt der Komponist, die stete Rede sei sogar ein Wunsch: „Eine Sehnsucht, eine solche Satz- oder Klangfiguration wie die Bachsche wiederzugewinnen. Aber das braucht eben Zeit.“ Und er spricht von der Vorstellung, daß eine Kontinuität, eine Kompaktheit des Satzflusses über alle Brüchigkeit hinaus besteht: „In dem Lebensalter, in dem ich mich befinde, ist das auch ein Wunsch nach einer gewissen, ich möchte nicht sagen Verbindlichkeit des Satzes, sondern eher nach einer Tragfähigkeit des Fortbestandes von Musik.“ „Die Pausen“, sagt Rihm dann, „die haben etwas von Wartemomenten auf ein Weiterwissen. Das sind auch Notorte, Notmomente, das sind nicht nur Noten. Es sind schon auch Wunden, Löcher.“

Will man das Fragmentarische als wesentliche Eigenschaft Rihmschen Komponierens dingfest machen, kommt der Widerspruch. Natürlich sei das für viele Stücke richtig. Andererseits habe er gerade Gedichte des kürzlich verstorbenen Hermann Lenz auf Anregung Peter Handkes vertont. Sie sprechen eine andere musikalische Sprache: keine Fragmentierung, keine Skelettierung und Vereinzelung der Worte noch bis in einzelne Silben hinein – wie man sie aus anderen Rihm-Vertonungen kennt. Es sei eher ein geschlossener Liederzyklus, den Prégardien im Dezember in

Köln uraufführe. Auch die lange verschütteten romantischen Bezüge seien in einem anderen, eben vollendeten Werk wieder hörbar: „Deutsches Stück mit Hamlet“. „Bezüge, die ich mir in einer Art wiedergewonnener Freiheit erlaube, die aber gerade durch die Brechung, mit der sie auf mich kommen, Durchblicke erlauben, die mir vorher so nicht möglich waren.“ Allein der Text, so Rihm, sei eine hochbrisante Mischung aus Angstliebe zum Deutschtum

„Die Pause ist ein Wesen“

und Zuneigung zum kulturellen Grundstrom, dem man entstamme. So thematisiert Rihm deutsche Ambivalenz, „dieses ganz schwierige Sich-Abarbeiten an der Herkunft – andererseits das gleichzeitige Davongetragen-Werden.“

Rihm hat denkbar unterschiedliche Texte in Musik gesetzt. Heiner Müllers „Hamletmaschine“ (1983-86) etwa, gut zehn Jahre früher bereits Büchners „Jakob Lenz“. Rihms Oper „Die Eroberung von Mexiko“ (1992) geht gleich auf mehrere Textvorlagen zurück, auf Antonin Artauds Prosagentwurf genauso wie auf ein Octavio Paz-Gedicht. Schließlich die Erinnerung an „Mein Tod – Requiem in memoriam Jane S.“ (1990), tönende Zersplitterung eines Gedichtes von Wolf Wondratschek. Eine hochexpressive Dekonstruktion, die den Text be- und durchleuchtet, auf Haltbarkeit hin überprüft und so neu hörbar macht. „Ich begreife Literatur nicht als Vorlage“, so Rihm, „sondern als Gegenkörper, als andere Haut. Manchmal entsteht auch etwas aus der fremden Position, die ich einem Text gegenüber einnehme. Dem Unverständnis, dem Gar-nichts-gesagt-Bekommen.“ Andererseits: „Die sagenden Dichter sind nicht unbedingt die, die dann auch tönen.“

Kaum ein Komponist kann sich so ausgefeilt über geistige Grundlagen, respektive das eigene Tun auslassen. Dennoch – das scheint ihm wichtig – sei sein Komponieren weder rein reflexive noch gefühlgeleitete Arbeit: „Alles, was ich tue, entsteht einerseits durch mein Zutun, andererseits durch seine eigene Gravitation. Es sind Gefälle, denen ich ausgesetzt bin, gegen die ich auch Widerstände habe, denen ich nachgebe, die ich gestalte, denen ich obliege, auch unterliege.“

Er ist ein Suchender, einer, der an Entwicklungen interessiert ist, der immer wieder „versucht, die eigene Spur zu finden“. Manche Stücke – wie das Klavierstück Nr. 6 („Bagatellen“) – begreift er als janusköpfi-

ge Gebilde, die in der Form bereits vorausdeuten, aber auch Rückblicke erlauben. Vielschichtigkeiten entdeckt die Kritik in seinem Werk. Aber Rihm lehnt Schubladen als Hilfskonstruktionen der Rezeption ab: „Die Klischees sind unausrottbar – wenn Sie nach Frankreich kommen und meinen Namen aussprechen, bin ich ein romantischer Komponist. Neulich hat Abbado ein Stück von mir aufgeführt, da hielt mich das Abonnement-Publikum für einen wahnsinnig gewordenen Geräusch-Komponisten.“ Auch „Musik für drei Streicher“ (1977), früher ausschließlich als romantisches Stück rezipiert, sei nach einer Aufführung in Berlin von Dieter Schnebel als strukturalistisches Stück entlarvt worden. „Ich war ihm ungeheuer dankbar für diese Bemerkung“, meint Rihm. Andererseits sei das Ohr eben von zeitlichen Strömungen abhängig, höre nur das, worauf es eingestellt sei. „Da kam ein Moll-Dreiklang – also war es ein romantisches Stück. Aber wie der Moll-Dreiklang da drin sitzt, wie er von den Streichern gerissen wird, daß das eigentlich eine Geräuschkonstruktion ist, das hat man damals nicht wahrgenommen.“

„Für einen, der etwas hervorbringt“, sagt Rihm nach einer Pause, „besteht Musik, ob sie nun so oder so gestaltet ist, als Phänomen weiter – auch, wenn das manchmal nicht gewollt wird.“ Und dann: „Musik ist ganz, immer. Musik ist ein Ganzes.“ Das steht für ihn fest. □

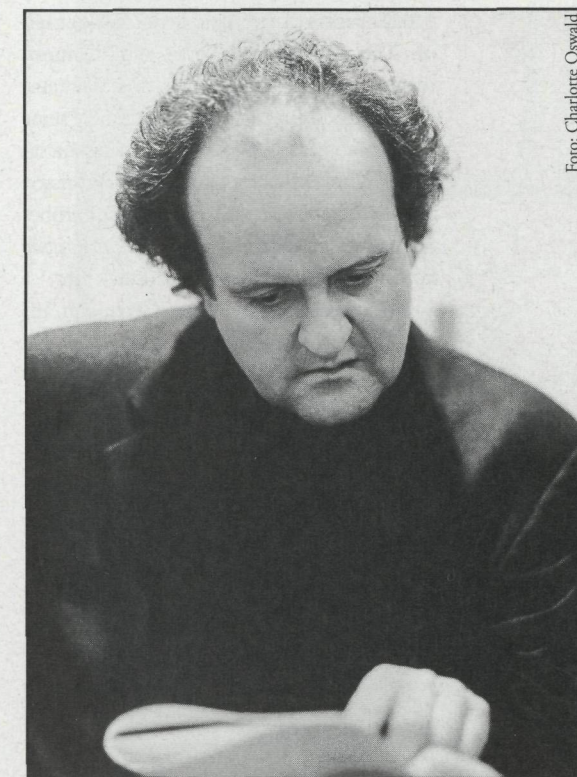


Foto: Charlotte Oswald

Der Komponist als Literat

Für Robert Schumann kam früh der Punkt, an dem er sich entscheiden mußte: Sollte er sich ganz und gar der Musik zuwenden, Pianist und Komponist werden, oder sollte er endgültig zur Feder greifen, um sein Leben als Poet festzuschreiben? In der Stärke der Doppelbegabung hat die Jetztzeit in Wolfgang Rihm eine Parallele zu Schumann gefunden.

Unter den Komponisten, die auch Schriftstücke ohne Scham an die Öffentlichkeit geben können – es sind nicht viele, in diesem Jahrhundert ist an Busoni, Hindemith, Schönberg, Krenek, Schnebel und Lachenmann zu denken – ist Rihm eindeutig der lyrischste und zugleich der subjektivste. Überzeitliche Wahrheiten, philosophische Setzungen, theoretische Forderungen sind nicht seine Sache.

Was auch sein Thema sein mag – immer geht Rihm von sich aus und oft spricht er explizit über sich. Sehr breiten Raum nehmen denn auch seine Äußerungen zum Schaffensprozeß ein. Und lieber als über seine Musik schreibt er über sein Komponieren, selbst wenn es sich um Werkeinführungen handelt (II, 278). Aber seine Selbstbeobachtungen flicht er in einen sagenhaften Reichtum an Detailkenntnissen aus allen Gebieten der Kunst. Da er darüber hinaus seine Gedanken stets in originelle Formen kleidet, reißt er seine Leser hin.

Oft scheinen sich Rihms Gedanken aus dem Spiel mit dem Wort zu entwickeln. Da

fliegen die Funken, wenn das Fernliegende zusammengedacht wird, wenn in einem Entfaltungsprozeß das sonst Unbedachte ans Licht geholt wird. Das kann aber auch mechanisch klappern, wie der Eröffnungssatz zu „Fremde Blätter“ zeigt: „Die Unterschätzer des Spätwerks von Robert Schumann, besonders durch prominente Einschätzer, halte ich für überschätzt“ (I, 229). Was der Dreisprung aber aussagt, deutet auf den sehr sympathischen Zug, daß Rihm für die in den Schatten geratenen Meister eine Lanze bricht. Das bezieht sich nicht allein auf den späten Schumann – dem Rihm auch mit seinem Klaviertrio „Fremde Szenen“ Reverenz erweist – sondern auch auf Louis Spohr, Hans Pfitzner oder Ferruccio Busoni.

Es wird Zeit für eine kleine Bilanz. Die zwei Bände mit zusammen fast tausend Seiten an Schriften und Gesprächen, die zwischen 1968 und 1997 entstanden sind, zeigen, daß Rihm nicht allein auf dem Notenpapier, sondern auch mit dem Füllfederhalter einen ungeheuren Fleiß an den Tag legt: 67 Texte, 16 teils sehr lange Gespräche, 108 Werkeinführungen. Der Herausgeber Ulrich Mosch hat wohl keinen geringen Sichtungs-, Auslese- und Redaktionsaufwand gehabt, denn die Texte sind vorbildlich ediert.

Obwohl sich auch einige elaborierte Aufsätze bzw. Reden finden – „Verständlichkeit und Popularität – künstlerische Ziele?“ von 1980 ist ein Muster an fließender Eloquenz bei gleichzeitiger Mattsetzung des Themas –, dominieren die kurzen Gei-

Wolfgang Rihm
ausgesprochen

(rote cifra)
Schriften und Gespräche

Verhältnis Fragen-Band 1/11
Wie Form – Negativform, Körper und Zirkelraum. Die Zirkelraum wird zum Körper, der Raum der Gestalt begrenzt (also formt) auch das Nichts drumherum. Vgl. Morandi – Zeichnungen (die Luigi Nono sehr liebt). Die Form der Gestalt liegt das Nichts selbst zur Gestalt werden und die Gestalt zum Ungestalteten auf. bis eine Vibration entsteht – bei Skulpturen, haptisch erfahrbar. Klang – Schwingen – Hörak des Gehörs.

Die Krönche AMADÉUS in Prokura
zusammenhängend zu gestalten müssen scheitern
selbst gassen einander in Zusammenhang.

stesblitze, die Notizen, „Denkausschnitte“, „Exkurse“, „Schlaglichter“, „Bruchstück“, „Lose Enden“. Sie sind, auch wenn er schreibt, immer im Sprechstil gehalten (wenn wir darunter die Redefertigkeit eines römischen Senators verstehen), und bereitwillig gibt er seiner Spontaneität nach und folgt aufspringenden Gedanken, die ihn selbst überraschen mögen, nach. In solchem bezaubernden Querschnitt sind die Gedankenwege nicht diskursiv, argumentativ oder logisch angelegt – doch folgt man ihm stets gerne an die Orte seines Denkens.

Bisweilen lockt Rihm seinen Leser auch auf die falsche Fährte: „Bevor ich mit einem Schlußsatz beginne, erlauben Sie mir bitte eine persönliche Anmerkung: Der folgende Text wird gänzlich aus persönlichen Anmerkungen bestehen“ (I, 301) – und dann folgt eine brillante Abhandlung über Boulez und Adorno, die zwingend, fast unerbittlich auf den anfänglichen Schlußsatz, der Adornos Aufsatz „Vers une musique informelle“ entnommen ist, zusteuert. Er darf wohl auch als Rihms Credo gelten: „Die Gestalt aller künstlerischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.“

Konrad Stein

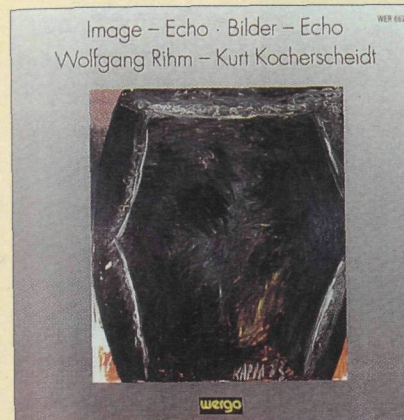
Wolfgang Rihm: ausgesprochen. Schriften und Gespräche. 2 Bände. Amadeus Verlag, Winterthur 1997, 439+459 S., DM 116,-

Auswahl-Diskographie

Bann, Nachtschwärmerei; Friedemann Herz (Orgel)
Koch CD 31389-2

bildlos/weglos; Annet Zaire (Sopran), Arnold Schoenberg Chor, Ensemble Anton Webern, Claudio Abbado
DG CD 437 840-2

Chiffre I für Klavier und sieben Instrumente; Ensemble für Neue Musik der Musikhochschule Karlsruhe, Peter Eötvös
Bella Musica 2 CD 14 9002



Dunkles Spiel für vier Schlagzeuger und kleines Orchester, Konzert für Viola und Orchester, O Notte für Bariton und kleines Orchester, Schwarzer und Roter Tanz, Schwebende Begegnung; Badische Staatskapelle Karlsruhe, Günther Neuhold
Note 1 CD CA D 800 886

Die Eroberung von Mexiko; Renate Behle, Richard Salter, Chor der Hamburgischen Staatsoper, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Ingo Metzmacher
cpo/jpc CD 999 185-2

Fremde Szenen I-III; Beethoven Trio Ravensburg
cpo/jpc CD 999 119-2

Gesänge op. 1, Vier Gedichte aus Atemwende, Das Rot, Neue Alexanderlieder; Ulrike Stöve (Sopran), Ursula Hesse (Mezzosopran), Christoph Prégardien (Tenor), Yaron Windmüller (Bariton), Axel Bauni, Siegfried Mauser, Tatjana Blome (Klavier)
Orfeo CD C 434 971 A

Gesungene Zeit; Anne-Sophie Mutter (Violine), Chicago Symphony Orchestra, James Levine
DG CD 437 093-2

Die Hamletmaschine; Solisten, Chor und Orchester des Nationaltheaters Mannheim,

Peter Schneider
wergo CD 6195-2
Hölderlin-Fragmente, Neue Alexanderlieder, Vier Gedichte aus Atemwende, Wölfliederbuch; Richard Salter (Bariton), Bernhard Wambach (Klavier), Franz Lang, Martin Rosenthal (Schlagzeug)
cpo/jpc CD 999 049-2

Hölderlin-Fragmente; Claudia Rüggeberg (Alt), Axel Bauni (Klavier)
Zenon/Cybele CD 197

Im Innersten, Streichquartett Nr. 8; Arditti String Quartet
montaigne/helikon CD 782001

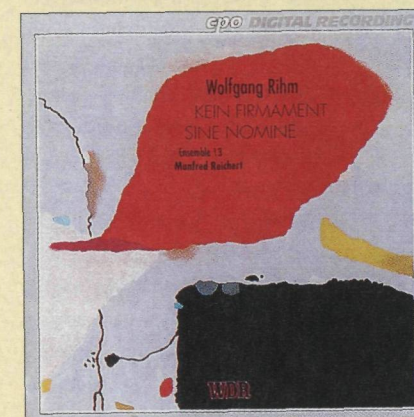
Ins Offene... (2. Fassung), Sphere; Tschechische Philharmonie Prag, Gerd Albrecht
Sony CD 31883

Klavierstücke Nr. 1 und 7; Siegfried Mauser
wergo CD 60141-50

Klavierstück Nr. 5; Andreas Werz Thorofo/Disco-Center CD 2240

Kurt Kocherscheidt: Antlitz für Violine und Klavier, Dritte Musik für Violine und Orchester, Klavierstück Nr. 6 (Bagatellen), Kolchis; ensemble recherche, Gottfried Schneider (Violine), SWF-Sinfonieorchester, Michael Gielen
wergo CD 6623-2

Musik für drei Streicher; Ensemble 13
cpo/jpc CD 999 050-2



Sine Nomine, Kein Firmament; Ensemble 13
cpo/jpc CD 999 134-2

Streichquartett Nr. 4; Alban Berg Quartett
EMI CD 7 54660 2-567

umsungen; Dietrich Fischer-Dieskau, Ensemble Modern, Ernest Bour
DHM/BMG CD 881 725-909

EMI
CLASSICS

HOCHVIRTUOS UND ATEMBERAUBEND

Natalie Dessay, die neue Sopransensation aus Frankreich, beweist in dieser ersten Digital-Aufnahme von Leo Delibes' Oper *Lakmé* Talent und Können in atemberaubender Weise.



Leo Delibes
Lakmé
Natalie Dessay · Gregory Kunde · José van Dam
Chor & Orchestre du Capitole de Toulouse
Michel Plasson
2CD 667 7243 5 56569 2 6

Wolfgang Rihm – Uraufführungen

22.9. Dresden: „Vers une symphonie fleuve IV“ für Orchester; Sächsische Staatskapelle, Giuseppe Sinopoli

18.10. Donaueschingen: „Styx und Lethe“ für Violoncello und Orchester; Lukas Fels (Violoncello), SWR-Sinfonieorchester, Hans Zender

1.11. Staatstheater Karlsruhe: „Marsyas“ für Trompete, Schlagzeug und Orchester; Reinhold Friedrich (Trompete), Badische Staatskapelle, Kazushi Ono