

Wolfgang Rihm

»Ich will bewegen und bewegt sein . . . Alles an Musik ist pathetisch. Eines ist mir unumgänglich: direkte Rede. Ich muss künstlerisch im Indikativ reden können. Für mich wird immer klarer, dass ich nicht komponiere. Indem ich disponiere, sondern dass ich Zustände von Musik selbst ausdrücke, wenn ich etwas aufschreibe. Nicht etwas, das bereit steht und über das ich verfüge, sondern etwas, dem ich ausgeliefert bin.«

Mit diesen inzwischen berühmt gewordenen Worten umreißt Wolfgang Rihm seine musikalische Ästhetik. Er bekennt sich zum unverstellten, unmittelbaren Ausdruck und strebt eine direkte Klangrede im wörtlichen Sinn an. Mit seiner Musik möchte er kommunizieren und Emotionen vermitteln.

So selbstverständlich das Anliegen auch klingen mag, zum Zeitpunkt von Rihms ersten wichtigen Aufführungen zu Beginn der siebziger Jahre entsprach diese grenzenlose Subjektivität keineswegs der damals vorherrschenden Ästhetik, ging sie doch mit einer Rückbesinnung auf traditionelle Formen und Gattungen einher. Was in den fünfziger und sechziger Jahren geradezu verpönt war, erschien der jungen Generation wieder möglich: Sinfonien zu schreiben und an musikalische Traditionen anzuknüpfen. Wolfgang Rihm war nur einer von mehreren jüngeren deutschen Komponisten, die zu Beginn der siebziger Jahre mit der Ästhetik des Serialismus und Postserialismus brachen. Auch Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose, Volker David Kirchner oder Detlev Müller-Siemens und andere vertraten einen ähnlichen Standpunkt. Mit Schlagworten wie »Neo-Expressionismus« und »Neue Einfachheit« wurden diese neuen Strömungen etikettiert. Rihm wurde bald zu dem erfolgreichsten und meistgespielten Komponisten dieser Generation. Seine zahlreichen Werke waren nicht nur in den Hochburgen der Avantgarde wie den Darmstädter Ferienkursen oder den Donaueschinger Musiktagen erfolgreich, sondern fanden auch den Weg in die traditionellen Aufführungsstätten der Opernhäuser und Konzertsäle.

Geboren wurde Wolfgang Rihm am 13. März 1952 in Karlsruhe. Durch die frühe Begegnung mit Malerei, Literatur und Musik gewann er Anregungen für seine ersten künstlerischen Versuche. Schon in jungen Jahren begann er zu komponieren, erste Lieder und Klavierstücke entstanden bereits Mitte der sechziger Jahre. Wenig später lernte er Werke der Zweiten Wiener Schule kennen. Unter diesem Eindruck instrumentierte er Schönbergs Klavierstücke op. 19. In seinen Werken jener Zeit lehnte er sich stilistisch an Anton Webern an. Während seiner Schulzeit erhielt er Unterricht von Eugen Werner Velte an der Musikhochschule seiner Heimatstadt. Später nahm er ein reguläres Kompositionsstudium auf, unter anderem bei Wolfgang Fortner, Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber. Daneben studierte Rihm auch Musikwissenschaft bei Hans Heinrich Eggebrecht in Freiburg.

Im Alter von 22 Jahren trat er 1974 erstmals mit seinem Orchesterstück Morphonie - Sektor IV bei den weltweit beachteten Donaueschinger Musiktagen auf. Zwar löste der traditionell-sinfonische Gestus der frühen Werke insbesondere in Avantgardekreisen heftige Diskussionen aus, was aber Rihms unaufhaltsamen Aufstieg zu einem der anerkanntesten deutschen Komponisten der zweiten Jahrhunderthälfte nicht bremsen konnte. Im Zusammenhang mit dem zwei Jahre später entstandenen »Dis-Kontur« für großes Orchester schrieb er: »Ich will jede Wohlerzogenheit aus der Kunst draußen-

lassen, das Wohlproportionierte geht momentan einfach nicht, das wäre Rückzug, fade Innerlichkeit. Ich will Innerlichkeit, aber meine, und bei mir innen ist es nicht so gemütlich.«

Sein Frühwerk beherrscht ein fast spätromantischer, von Brüchen und Eruptionen durchzogener Ton. In der direkten, beinahe schreienden Gestik zeigt sich sein unbe-

dingtes Sich-ausdrücken-Wollen. Rihm bevorzugt einen plötzlichen, unerwarteten und unversöhnlichen Redegestus. Tonale Flecken stehen neben geräuschhaften Ausbruchfiguren, theatralische Elemente neben eher lyrischen Passagen. Das 3. Streichquartett von 1976 trägt den programmatischen Titel »Im Innersten«. Allein schon die Thematisierung eines Phänomens wie der Innerlichkeit war Mitte der siebziger Jahre bei vielen Vertretern der Avantgarde geradezu ein Tabu. Doch jenseits aller subjektivistischer ich-Suche erforscht diese Reise in das Innerste des Klangs die Farben, Gesten und Proportionen der vier Streichinstrumente. »Ich habe eine Wunschvorstellung von Klang, der ganz seltsam zwischen Härte und Überschwang, dröhnender Kargheit und stählerner Üppigkeit, zwischen Schroffheit und glühender Sinnlichkeit angesiedelt ist. Es sind immer diese beiden Pole, die mich magisch anziehen, und ich suche das eine im anderen.«

Die Nähe seiner expressiven Ästhetik zur Epoche des Sturm und Drang manifestiert sich unter anderem in seiner Kammeroper »Jakob Lenz«. Ausgehend von Georg Büchners Erzählung nimmt sich Rihm der sensiblen, von seiner Umwelt unverstandenen und im Wahnsinn endenden Figur an. Dazu greift er mitunter auf traditionelle musikdramatische Idiome und Ausdrucksmittel zurück. Seit ihrer Uraufführung 1979 in Hamburg zählt »Jakob Lenz« zu den am häufigsten gespielten Kammeropern in Deutschland.

Weder im Bereich des Musiktheaters noch in der absoluten Musik hat Rihm jemals den Begriff des Werkes preisgegeben. Auch in seinen experimentellen Arbeiten hält er an einer geschlossenen Form fest. Schon während seiner Schulzeit versah er seine Kompositionen mit Opuszahlen. Auch wenn Rihm dieses Verfahren nicht konsequent durchgehalten hat, belegt es doch, dass er seine Werke nicht als offene Experimente, sondern als abgeschlossene Gebilde versteht.

Gleichzeitig favorisiert Rihm in vielen seiner Werke auch das unfertige, brüchige, nicht abgeschlossene Fragment als Textgrundlage oder als musikalische Form. Zersplitterte oder heterogene Textzusammenstellungen ersetzen seit Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre die aus der Weltliteratur stammenden Vorlagen seiner textgebundenen Werke. Eine Schlüsselrolle spielt für Rihm in diesem Zusammenhang Antonin Artaud - beginnend mit dem abendfüllenden Poeme danse »Tutuguri« und kulminierend in der 1991 vollendeten Oper »Die Eroberung von Mexiko«. Hier hat Rihm, wie auch bei anderen Vertonungen der achtziger Jahre, seine Vorlage selbst aus verschiedenen Texten zusammengestellt und sie durch Fragmentierung auf wichtige Schlüsselbegriffe komprimiert.

Der zwischen 1982 bis 1987 komponierte, aus mehreren Teilen bestehende Chiffre-Zyklus markiert den Beginn einer neuen Schaffensperiode. Das narrative, bisweilen

epische Espressivo seiner bisherigen Werke tritt hinter die Suche nach einer Zeichenhaftigkeit ursprünglicher Gesten zurück. »Die Stücke sind Versuche, eine Musiksprache zu finden, die frei ist von Verlaufs- und Verarbeitungsvorgaben. Es geht um freie Setzung des Einzelereignisses, unherbeigeführt, folgenlos im engen Sinne, freie Fortsetzung eines Imaginationsraumes. Suche nach Klangobjekten, nach Klangzeichen, einer Klangschrift.« Rihm versucht, seiner musikalischen Sprache eine semantische Dimension zu geben, und begreift Musik als Sprache, als Klangrede, nicht als Umsetzung von technisch-logischen oder doktrinegebundenen Vorgaben ins Klingende.

Seit den achtziger Jahren komponiert Rihm häufig Werkkreise oder -reihen. Über Jahre hinweg bildet er Gravitationszentren aus konzeptionellen oder philosophischen Vorstellungen, die seine umfangreiche Kenntnis der Geistes- und Kulturgeschichte reflektieren. Durch den mehrmaligen Perspektivenwechsel gelingt es ihm, verschiedene Bezüge und Inhalte erkennbar zu machen. Dieses Verfahren hat mit einem bloßen Überarbeiten von Werken nichts zu tun, sondern ähnelt vielmehr der Technik des »Übermalens«, bei der, ähnlich den Farbholzschnitten in der bildenden Kunst, lediglich die Grundstruktur erhalten bleibt.

Seit Anfang der neunziger Jahre setzt Rihm neue Schwerpunkte. »Seit einiger Zeit schon«, schreibt er im Frühjahr 1995, »spüre ich in mir den Wunsch wachsen, für meine Instrumentalmusik etwas zurückzugewinnen, das ich mit dem Begriff »Fluss« bezeichnen könnte. Lange arbeitete ich auf das scharf isolierte und unverbundene musikalische Einzelereignis hin, und die Erfahrung dieses Hinarbeitens half mir Formen zu finden, die nicht einzig aus dem Ablauf ihrer Energien bestanden, sondern etwas vortrug, das mir wie das Entstehen, Stauen und Umgestaltetwerden von Energiepartikeln erscheint. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung nun der Wunsch nach Fluss, Fließen, Strom, Strömung - vielleicht auch nach Flut, Flutung und Strudel.« Schon bei seinem Bratschenkonzert hatte Rihm sich von Richard Wagners Worten anregen lassen: » ... den Faden spinnen, bis er ausgesponnen«. Dieses Konzept setzt er in seinem für Anne-Sophie Mutter geschriebenen Violinkonzert »Gesungene Zeit« um, in dem er die Idee des Strömens in das Fließen der Zeit projiziert.

Eine wichtige Rolle spielen eruptive Formprozesse, »Momente, in denen ich plötzlich gemerkt habe: Da treibt was. Ich habe das Ausbrechen eigentlich einfach als den Punkt erlebt, den ich suche.« Rihms Musik kann einerseits spontan ihre Richtung ändern, lässt andererseits aber deutliche prozessuale Formen erkennen.

Auch wenn Rihm in vielen seiner Werke an unterschiedliche musikalische Traditionen anknüpft, versteht er sich nicht als Traditionalist im engeren Sinne. » Wenn es eine Tradition gibt, der ich mich angehörig fühle, so ist es diese: Kunst als Freiheit zu verstehen, aus Freiheit entstanden und zu Freiheit verpflichtet.«

Aus: Marin Demmler, *Komponisten des Zwanzigsten Jahrhunderts*, Stuttgart 1999