

Rezensionen

Wolfgang Rihm: Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik.

Hg. von Ulrich Mosch, München/Wien, Edition Akzente Hanser, 2002, 295 Seiten, mit Nachwort des Herausgebers und Quellennachweisen.

Um das Wichtigste gleich vorneweg festzuhalten: Es ist ein anspruchsvolles Vergnügen, dieses Buch zu lesen. Anspruchsvoll, weil der Komponist Wolfgang Rihm ein ebenso reflektierter wie wissender Musiker ist, der mit Zitaten, Verweisen und Andeutungen wie auch durch seine Sprache den Leser herausfordert. Vergnüglich wird es, weil er dem Leser erlaubt, in die Denkwerkstatt, in das Gestimmtsein, in die auslösenden kreativen Prozesse und ihre Einordnung und Relativierung mit Bezug zum fertigen Musikwerk Einblick zu nehmen. Dabei dokumentiert Rihm keineswegs am konkreten Werk den sogenannten Schöpfungsprozess vom ersten Einfall bis zum letzten Strich der fertigen Partitur: Ein derartiger Nachvollzug wäre ihm wahrscheinlich unmöglich – denn das Auge sieht sich nicht selbst – oder auch unstatthaft, weil es der Offenheit des Kunstwerks entgegensteht und der Künstler – so Rihm – eigentlich sowieso nie Einführung in seine Kunst betreiben sollte. Stattdessen zwingt er in einer poetisch zu nennenden Art der kreisenden und stimulierenden Denkbewegung jeden, der ihm folgt, zum Nach- und Mitdenken, was ihm Kunst, Kreativität in Musik, was Musizieren und was Musik bedeutet, um z. B. seinen 1991 gehaltenen Vortrag „Was ‚sagt‘ Musik? Eine Rede“ (S. 170–182) mit der Behauptung zu enden, dass „der Ursprung allen musikalischen Sagens im kreatürlichen Laut, im hörbaren Anderen – vielleicht einem Du – zu suchen ist“.

Rihm hat seine Art, sprachliche Einfälle zum Gegenstand Musik „nach“-zu-denken, in mehreren Beiträgen, die zwischen 1978 und 2001 entstanden sind, entwickelt. Kurze Notizen, Glossen, Aphorismen und Fragensammlungen, tagebuchähnliche Eintragungen, reguläre Schreib-Auftragsarbeiten sowie Sendungen, Interviewgespräche, Werkeinführungen und kleine, unerwartete autobiografische Einschübe („Musik für die Insel“ von 1997) – all dies versammelt der Band. Zusammengestellt wurde diese Auswahl aus Rihms Schreibstube von einem Wissenschaftler, dem durch seine langjährige Arbeit mit den Beständen zeitgenössischer Musik an der Paul Sacher Stiftung in Basel Wolfgang Rihms Œuvre und Persönlichkeit vertraut sind. Aus dieser profunden Kenntnis heraus, die Ulrich Mosch im Nachwort erläutert, wurden 31 Texte Rihms in drei Gruppen unter den Themen „Komponist sein“, „Komponieren“ und „Öffentlichkeit“ geordnet, wobei gleich der allererste Artikel „Ins eigene Fleisch“ von 1978 aus Rihms Sicht die Unterteilung sowohl zu bestätigen als auch aufzuheben scheint. Denn der Künstler Rihm musste sich von Anfang seiner Künstlerexistenz an mit dem Zustand des „Junger-Komponist-Sein“ auseinandersetzen: mit der Sicht der Öffentlichkeit auf ein Wunderkind, das irgendwann doch wie alle anderen altert, und mit den Widersprüchen zwischen den von außen herangetragenen Klischees und den inneren

künstlerischen Entwicklungen, Einstellungen und Gefühlen. „Komponist sein“, „Komponieren“ und „Öffentlichkeit“ sind somit nicht nur äußerliche Ordnungskategorien von Rihms schriftstellerischem Œuvre; dahinter entdeckt der Leser die Forderung nach musikalischer Freiheit und Befreiung von Traditionen und ästhetischen Norm- und Formvorstellungen der damaligen Avantgarde und damit eine Art ästhetische Konstante in seinem Schaffen.

Für Rihm scheint das Nebeneinander von Musik-Schreiben und Worte-Komponieren ein natürlicher Habitus zu sein. Wenn er als Komponist nicht weiterkommt, wenn er „auf der Spur“ war, aber „den Faden verloren“ hat („Spur, Faden. Zur Theorie des musikalischen Handwerks“, S. 74), erkundet er – frei gedanklich flotierend – die Stadien seiner Arbeit: den Beginn, die Entwicklung des einmal gefundenen Materials, den „Arbeitsprozeß, die Schrift-Fassung musikalischer Imagination“. Diesem „Schrift-Menschen“ Rihm folgt der Herausgeber durch eine auch bei anderen Komponisten nicht unübliche besondere Gestaltung des Bandes: Feuilletons, Glossen, Aperçus und Notizen sind typographisch abgesetzt, als ob Mosch Rihms Überlegungen zum Verhältnis von Partitur, Komponist und Interpret auf Entstehungskontext, Lesart und Wahrnehmung seiner Texte übertragen wollte. Diese visuellen Stolpersteine im Layout bewirken beim Lesen dynamische Achtung vor den zeitlichen und kontextuellen Abhängigkeiten der einzelnen Artikel.

Schriftlichkeit, Gestalt und Form der Musik sind wichtige Kerne des Rihm'schen Denkens, die er immer wieder für den Interpreten und Hörer hinterfragt. Wenn er – wie in dem titelgebenden Aufsatz „Offene Enden – Loses zu Klang und Schrift“ von 1986 (S. 129 ff.) – um das Verhältnis von Notat und erklingender Musik kreist, gesellt er zum Problem der Verklanglichung schriftlicher Zeichen auch noch die Verselbstständigung des Notats zum Bild. Einflüsse der Bildenden Künste zeigen sich im kontinuierlichen Nachdenken über die Plastizität der Musik wie auch über den Anschauungscharakter der Partitur als visuelle Ordnung von Zeichen. „So wie die plastischen Figuren, die geformt wurden, auch Ausdruck derer sind, die sie geformt haben, ist Musik Ausdruck der Körper, die sie singen und spielen.“ („Verzweifelt human. Neue Musik und Humanismus“ von 1998/2001, S. 229)

Über Boethius' mittelalterliches Verständnis einer alle Musik umfassenden *Musica mundana, humana et universalis* setzt sich Rihm hier mit der Idee auseinander, dass der Komponist wie auch der Musiker lediglich temporäre Vermittler verschiedener Musiken sein könnten, die in ihrer schriftlichen Form die „Kürzelschrift“ einer anderen umfassenderen „Klangschrift“ wiedergeben. Im musikalischen Arbeitsprozess entnimmt der Komponist „das Werk der Zeit und gibt es, beweglich, in die Zeit zurück. Der Künstler schafft sich selbst neu [...], er schafft sich einen neuen, anderen Körper – das Werk.“ („Zur Theorie des musikalischen Handwerks“, S. 75)

Diese Behauptung, auf sich selbst gemünzt, wird an anderer Stelle als Erklärung für die Entstehung von Musik herangezogen. Mit der Überzeugung, dass Musik „Eigenausdruck des Rufenden“ ist, bekennt sich der zeitgenössische Komponist zu einem fast mystischen Verhältnis zu einer Kunst, die die Erfahrung des menschlichen

Dauerns, „seine eigenen Verlaufsformen, seine erlebten Ereignisfolgen und vollzogenen Handlungen die grob- und feinstofflichen Prozesse, die er an sich wahrnimmt [...] oder [wie Jahreszeiten, Flussformen] in der Natur beobachtet“ (S. 228).

Der Eindruck, dass Rihm der romantischen Musikauffassung anhängt, muss mit Blick auf seine Anfänge als Komponist jedoch revidiert werden. Nicht der verklärende Gedanke an Musik als Ausdruckskunst liegt seiner Arbeit zugrunde, sondern ein eher verstörendes und aufrüttelndes Bekenntnis zum Subjekt, das um seine Aufgaben in der Gegenwart weiß, das – in den Worten Ulrich Moschs (S. 281) – „[...] um die historische Bedingtheit des eigenen Tuns [weiß], das aber gerade deshalb, um ein mit Gegenwart vollgesogenes Werk zu schaffen, seine Rolle im Komponieren nicht zu leugnen fordert“.

Obwohl hier zum einen Texte versammelt sind, für die Rihm nicht immer den allergrößten Zuspruch geerntet hat (siehe dazu die kritische „Notiz über den Eigenwert von Programmheft-Einführungen“, 1993), obwohl die Textsorten zum anderen divers daherkommen und obwohl ein großer Zeitraum umspannt wird, durchziehen rote Denkfäden die Seiten und treten bei kontinuierlicher Lektüre wie eine Kontur aus dem Buch heraus. Unterhalb synthetisierender Deutungen von zentralen Themen (Mosch, Nachwort, S. 273) wird ein Künstler erfahrbar, den sein Verhältnis zum ihn umgebenden Musikbetrieb und die Frage der Vermittlung seiner Kunst beschäftigt. In diesem Suchprozess entwickelte sich das Bemühen, seine Arbeit stärker, als es bis dahin üblich war, auf sich selbst zu beziehen, der Komposition und dem Werk auch durch sich selbst gewissermaßen nahe zu sein und das Subjekt „Rihm“, seine Umgebung, seine Rezeption reagierend in den „Musik-Funden“ umzusetzen. Rihm schreibt nicht mehr im Stil thematischer Arbeit oder in der „Technik zellularen Ableitens“ – das würde seiner Vorstellung von dynamischer Formgestaltung widersprechen. Keine Motive, Themen, Zellen, melodisch oder rhythmische Einfälle auf dem Weg durch die große symphonische Mangelmaschine! Rihms Formgebung und Tonsprache haben sich zur Arbeit mit Klangobjekten entwickelt, die ganz auf der Kraft des subjektiven Einfalls beruhen. Damit korrespondiert seine 1978 erstmals vorgestellte und heftig diskutierte Idee von inklusivem Komponieren, bei der der Komponist durch jenes Sich-Hineinhören über eine allem geöffnete Wahrnehmung „zu einem mit Gegenwart vollgesogenen Ergebnis gelangt“ („Der geschockte Komponist“, S. 29 f.). Im Sinne eines seiner Vorbilder, Debussy, stellt der Künstler – vereinfacht formuliert – klangliches Einzelereignis zu Einzelereignis und gelangt zur „Großform als Einzelereignis. Als Naturereignis: Dort ist Form wo sie wächst, die Form, das Klangganze, entlastet den Hörer, in keinem Moment, obwohl es dem Verstehen keinen Abbruch tut, an einem beliebigen Punkt mit dem Hören aus- oder einzusetzen.“ Anstelle der fortgesponnenen Fügung und Formung von Material steht ein immer wieder neu zu deutendes, verfügtes und gefügtes Verständnis der Sicht auf jene Gesellschaft, in der er sich selbst sieht, im Vordergrund („Musikalische Freiheit“, S. 65/71) und die Absicht, „zu bewegen“ mit einer nur sich selbst gehorchenden Musik: Rihms durchdachte und durchlebte Ästhetik künstlerischer Freiheit.

Seine „Denkbewegungen um und durch Musik“ am Ende der Lektüre beiseitezulegen und nicht sofort nach ähnlich intimen – denn Rihms Form der Reflexion hat in ihrer Offenlegung innerster Gedanken einen intimen Zug – Selbstdarstellungen anderer Künstler zu suchen, fordert heraus. Die Situation ist zu vergleichen mit Helmut Lachenmanns Musik als existenzielle Erfahrung (Schriften 1966–1995, Wiesbaden 1996) oder mit Alvin Luciers Reflexionen (1964–1994, Edition MusikTexte 003, Köln 1995), die beide ebenfalls allzu Autobiografisches meiden, um ästhetisch-philosophisch, bei Lachenmann auch musikanalytisch, den Mund aufzumachen und über Kunst, seltener die eigene, „zu reden“.

Auch wenn von kontinuierlichem Lesen die Rede war, um in den vielen Denkbewegungen nicht die Orientierung zu verlieren: Das Buch ist sowohl am Stück als auch in Sprüngen und kurzen Absätzen gut zu lesen, weil Rihm in seiner künstlerischen Nabelschau und philosophischen Erfassung rotiert, sodass der Leser auch kurz bei ihm verweilen kann, um anschließend das Gelesene auf musikalisches Tun unterschiedlichster Art zu übertragen. Die losen Enden einer offenen Form des Buches sind das eigentliche musikalische und sprachliche Ereignis dieses Bandes und jedem Leser gleich welcher professionellen Ausrichtung zu empfehlen, der das Komponieren, Experimentieren und Improvisieren mit Musik hinterfragt.

Prof. Dr. Manuela Schwartz, Berlin.

Martin Deuter: Polaritätsverhältnisse in der Improvisation. Systematik einer musikalisch-psychologischen Benennung der musiktherapeutischen Improvisation.

Frankfurter Texte zur Musiktherapie, Bd 3, Hg. Eckhard Weymann. zeitpunkt musik. Reichert Verlag. Wiesbaden 2010. 264 Seiten. ISBN 978-3-89500-742-2, 22 €

„Im gemeinsamen Spiel mit dem Musiktherapeuten wiederholt sich eine Beziehungserfahrung aus der frühen Kindheit eines erwachsenen Patienten, der noch vor Ende seines ersten Lebensjahres seine Mutter verloren hat. Das Nichtaufhören-Können im Spiel zeigt sich als Ausschluss des Gegenpols ‚vergehen‘, als Beharrung im Pol ‚erscheinen‘. Die Stille als formgebende Qualität wird vermieden, weil sie mit einer basalen Verlusterfahrung identifiziert wird und eine Berührung dieser Qualität mit zu großem Schmerz verbunden wäre ... Der Therapeut repräsentiert nun quasi den Gegenpol der Stille – allerdings allein, und er erlebt gleichzeitig im Zerreißen der Polarität von Klang und Stille die grundsätzliche Verlorenheit im Weltbezug des Patienten.“ (S. 151 f.)

Über diese Zitation einer Fallvignette zur Improvisation zwischen Klang und Stille mag sich den LeserInnen die Relevanz des vorliegenden Buches von Martin Deuter bereits eindrücklich erschließen.