

WOLFGANG RIHM (*1952) –

**Wölfli-Liederbuch (1980), Klavierstück VII (1979) &
Fremde Szene II (Charakterstück) (1982/83)**

Erforschung der Grenzbereiche der Psyche in der Folge der Tradition

In den 70ern drängte eine neue Generation von Komponisten nach, die in bester Tradition die Errungenschaften der Vätergeneration in Frage stellte. Serialismus, sonoristischer Postserialismus, avantgardistische Formen der Aleatorik – diese Begriffe repräsentierten das gerade eben Vergangene und wurden bestenfalls anerkennend zur Kenntnis genommen, meist aber abgelehnt und vermieden. Man orientierte sich an der für den Konzertbetrieb neuentdeckten Großväter-Generation, plötzlich standen Komponisten wie Mahler, Sibelius und Schostakowitsch im Mittelpunkt des Interesses. Man entdeckte moderne Seiten an ihnen, die sich weniger im Bereich der Materialforschung befanden (die ja letztendlich das Hauptinteresse der „klassischen“ Avantgarde darstellte), sondern vielmehr im Aufsuchen von Ausdrucksbereichen außerhalb des Gewöhnlichen. Das manische Beharren auf bestimmte Muster (nicht im Sinne der Minimalisten), das Opfern der konsistenten Form zugunsten eines teilweise wahnhaften Bröckelns, der Ausdruck hinter der Fassade – diese Bereiche wurden jetzt auf neue Art wiederentdeckt.

Zu dieser Generation von Komponisten gehören die Ligeti-Schüler Hans-Christian von Dadelsen, Wolfgang von Schweinitz, Detlev Müller-Siemens und die auch locker damit in Verbindung stehenden Manfred Trojahn, Michael Hamel, Hans-Jürgen von Bose und andere (wie eine so große Häufung von adligen Namen zustande kommt, muss wohl als passender Zufall gelten...). Manche dieser Komponisten entwickelten einen regelrechten Neo-Expressionismus oder eine Neo-Romantik, andere versuchten nur, die expressiven Mittel in eine avantgardistische Musiksprache zu integrieren, alle haben ab den 80ern eine verschiedene Entwicklung weg von reinem Expressionismus oder Romantizismus genommen.

Die schillerndste Gestalt dieser Generation und der erfolgreichste Komponist ist der Karlsruher Wolfgang Rihm, der seinen endgültigen Durchbruch in der Neue-Musik-Szene bereits 1974 nach einer aufsehenerregenden Uraufführung in Donaueschingen hatte. Zu seinem produktiven Schaffen gehören mittlerweile mehrere Opern, unzählige z.T. umfangreiche Orchesterwerke, Vokal- und Kammermusikwerke (u.a. bisher 17 Streichquartette) für jegliche traditionelle und individuelle Gattungen.

Rihm, der aufgrund seines Studiums u.a. bei Karlheinz Stockhausen und Klaus Huber mit allen Wassern der Avantgarde gewaschen ist, wendet sich gegen den konstruktivistischen und fortschrittsgläubigen Materialbegriff der Vätergeneration ohne deren Errungenschaften abzulehnen. Sein Komponieren ist ein Akt der Selbstentäußerung: *„Um zu sehen, wer ich bin, muß ich mir ins eigene Fleisch schneiden, mich öffnen und einen Spiegel fragen, was er sieht. Freunde (-Spiegel?) sind selten. Und woher weiß ich, dass ich den Spiegelfreund richtig verstehe(n will)?“* (Neue Zeitschrift für Musik I, 1979). Komponieren ist spontan (schon aufgrund der Menge...) und folgt eher einem psychologischen Plan als Konstruktionen. Er „will psychische Energien freisetzen, Verschüttetes, Tabuisiertes, Archaisches in seiner Musik ‚nach oben‘ holen. Die Anstöße dazu geben ihm die Phantasieleistungen von Einzelgängern, am Leben Gescheiterten und als krank geltenden Randexistenzen der Gesellschaft. Dazu gehören der Sturm-und-Drang-Dichter Jakob Lenz (in der gleichnamigen Kammeroper), Friedrich Hölderlin (‚Hölderlin-Fragmente‘), Antonin Artaud (‚Tutuguri‘ – Ballett) sowie die schizophrenen Patienten Ernst Herbeck (‚Alexander-Lieder‘) und Adolf Wölfli, ein schweizerischer ‚Verdingbub‘ und Bauernknecht, der die Liebe nur als verbotenes Gefühl erleben konnte.“ (Max Nyffeler in einem Plattentext von 1981). Dieser Liste ist auf jeden Fall noch die Beschäftigung mit einzelgängerischen und sonderbaren Komponistenkollegen wie Schubert, Schumann, Brahms und Beethoven hinzuzufügen.

Zu Form und Material sagt Rihm: *‘Alle Klangformen sind, wenn man so will, Material. Damit wird der Materialbegriff eigentlich aufgelöst. Was entscheidet über das, was Material ist,*

ist die Wahl. Und Wahl und Material sind miteinander verknüpft. (...) Es gibt kein objektives Material. (...)

Im Musikunterricht wird einem das ja immer so beigebracht: Da gibt es einen Schrank, und wenn man den öffnet, dann liegen da die Materialien. Und da gibt es einen Schrank, da liegen die Formen. Und dann geht die Tür auf und herein kommt ein Komponist, der hat ein Schild, da steht <Komponist> drauf. Und der betritt jetzt den Raum und geht erst mal an den Materialschrank, entnimmt ein Material, legt es auf den dafür vorbereiteten Tisch, dann holt er eine Form, stopft das Material in die Form hinein, und fertig ist das Werk. Dann kommt der nächste Komponist, der ist revolutionär, da steht darauf: <revolutionärer Komponist>. Der schafft ein Material ab. - Nicht, das sind dann so diese Vorstellungen. Also: Der eine hat dann die Tonalität abgeschafft, der andere hat die freie Tonalität abgeschafft, dann kam der nächste und hat die serielle Musik erfunden, dadurch wurde alles Vorige abgeschafft, dann kam der Heilige John und hat den Zufall erfunden und dadurch überhaupt alles abgeschafft. Das sind so rührende Bilder aus der Kaufladenwelt. (...)

So plastisch und eloquent Rihm formulieren kann – wie kann man Musik analysieren und letztendlich auch interpretieren, die sich einer festlegbaren Form und Konstruktion entzieht? Der Weg führt über das psychologische Nachvollziehen seiner „gestörten“ Formen. In den Noten des Wölfli-Liederbuchs habe ich verschiedene Störfaktoren vermerkt, die die musikalische Welt des volksliedhaften Kunstliedstiles brechen. Zum Beweis, dass Rihm spontan und unterbewusst im Sinne eines „stream of consciousness“ komponiert, möge dienen, dass die ersten beiden Lieder (eigentlich zwei Fassungen desselben Gedichts) als Steinbruch dienen, aus dem sich die weiteren Lieder bedienen – verschiedene Elemente kehren wörtlich wieder, werden in andere Zusammenhänge gestellt, andere Elemente werden „kleingehackt“ und verändert.

In jedem Werk Rihms gibt es mindestens eine Stelle, an der der musikalische Fluss nach traditionellen Begriffen abbricht, ins Stocken gerät oder ad absurdum geführt wird. So wie das Brechen traditioneller Gesten des Kunstliedes zum Grundprinzip im Wölfli-Liederbuch wird, kippt das Klavierstück VII nach tonal unbestimmbarem Verlauf in den letzten Minuten plötzlich in ein manisches Repetieren eines Es-Dur-Akkordes im *fff*, der, wie Interpret und Musikwissenschaftler Siegfried Mauser schreibt, in diesem Zusammenhang wie eine Dissonanz wirke.

Bis zu diesem Punkt entwickelt sich das Stück nur aus einer keimhaften Idee: umgekehrte Punktierung mit *sfff* Schwerpunkt und *ppp*-Klangschatten im dreioktavigen Unisono, exponiert im ersten 17 Viertel langen Takt. Intervallisch werden vier verschiedene Bewegungsrichtungen vorgestellt: Sekunden und Terzen aufwärts (mit Oktavversetzung), dasselbe abwärts, Zickzack mit Quarten und Quinten, kleinintervalliges Kreisen um einen Ton (cis). Andererseits wird die rhythmische Grundidee schon ab dem zweiten Takt gestört, ab S.2 kommen gelegentliche Gruppierungen und Läufe, ab S.3 kommen Triller hinzu. Damit einher kommen die ersten Störungen des Unisono, auf S.5 erscheinen die ersten Akkorde, die ein umgehendes Stehenbleiben der Bewegung bewirkt.

Nach der ausführlichsten Trillerstelle folgt ein repetitiver Teil mit minimalistisch sich ändernden Vorschlagsketten (S.13, nach ca. 6 ½ Min.). Akkordische Repetitionen nehmen überhand, auf S.14 (ca. 7 Min.) brechen plötzlich die erwähnten Dur- und Mollakkorde ein. Aber trotz des Überraschungseffektes und der scheinbaren Inkonsistenz kommen auch diese tonalen Felsbrocken nicht von ungefähr, denn bereits die ersten sechs Töne umspielen einen es-Moll/Es-Dur-Akkord, die statistisch häufigsten Töne hingegen sind h und cis/des (sie kommen als Akzente bis S.5 mehr als doppelt so häufig vor wie etwa e, d oder gis/as), so dass die Dreiklänge relativ unverbrauchte (aber dennoch vorbereitete) Töne bringen und offene Tonräume auffüllen – eine Technik, die aus Klassik und Romantik bekannt ist.

Ich hatte Gelegenheit, Wolfgang Rihm danach zu fragen, ob er dies bewusst konstruiert habe und er verneinte. Wie alle Stücke ist auch dieses sehr schnell entstanden, man kann also bei einem gebildeten, sensiblen und routinierten Schreiber erwarten, dass sich solche

Bezüge automatisch einstellen.

Auch im Klaviertrio „Fremde Szenen“ wird das Erforschen des Fragmentarischen, Unsagbaren zur Grundidee, denn den drei Szenen liegen Skizzen zu einem unvollendeten Klaviertrio Robert Schumanns zugrunde, die dieser kurz vor dem endgültigen Ausbruch seiner Schizophrenie niederschrieb. Natürlich versucht Rihm zu keinem Zeitpunkt, das romantische Werk im früheren Sinne zu vollenden, aber Schumannsche Gesten blitzen immer wieder durch, das Original scheint untergründig immer vorhanden zu sein. Die „Fremde Szene II“, die längste der drei, heißt im Untertitel ganz im Geiste Schumanns „Charakterstück“. Von romantischer Märchenstimmung ist allerdings, wie auch oft bei Schumann, wenig zu spüren. Vielmehr erscheint sie wie ein Höllenritt durch eine kranke Psyche, das romantische Original ist im doppelten Sinne „gestört“.

Dabei finden wir so ziemlich alle Techniken der Störung eines Zitats, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat:

- dissonante Störtöne (zu normalen Drei- oder Vierklängen tritt ein harmoniefremder Ton hinzu – häufig im Klavier)
- bitonale Übereinanderlagerungen (so häufig zwischen den beiden Streichern: Dominante und Auflösung erklingen gleichzeitig)
- zitathafte Stellen werden montiert und in einen neuen Zusammenhang gestellt
- rhythmische Stauchung oder (hier seltener) Dehnung, der traditionelle Fluss gerät ins Stolpern
- die Musik beißt sich an einem Akkord oder Ausschnitt fest und überführt ihn in endlose Repetitionen
- klangliche Verfremdung durch neue Spieltechniken (hier selten, nur gelegentliche Flageolette und *sul ponticello*-Effekte), in diesem Stück muss sicherlich die virtuose Ausreizung des spielerisch Möglichen (insbesondere des Klaviers) dazugezählt werden: Aus der ständigen Überforderung entsteht eine neue Espressivität am Rande des Leistbaren

Hier einige Beispiele für Verfremdungstechniken in der „Fremden Szene II“:

The image shows a musical score for the piece 'Fremde Szene II'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff (likely for violin) and a bass clef staff (likely for piano). The second system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like *pp*, *sfz*, *ff*, and *f*. There are also some unusual markings like *v* and *b* above notes, possibly indicating vibrato or breath marks. The score is marked with a '5' at the beginning of the first system.

In T.5 auf IV trifft Quartenvorhalt im Klavier auf die Auflösung im Vc, der Klaviersatz mixt Dur und Moll, am Ende des Systems auch mit dissonanten Störtönen.

47 (ruhelos)

Hier scheint fast ein wörtliches Schumann-Zitat vorzuliegen, das allerdings rhythmisch verzogen ist (Synkopen und Triolen). Die Vorzeichen fis und ais am Klavier T.49 erscheinen fast wie ein „Druckfehler“, mit den entsprechenden b-Vorzeichen wäre die Stelle „normal“.

82

Ähnlich der vorangegangenen Stelle, ab T.83 nehmen hier Störtöne und polytonale Mischungen überhand.

Insgesamt 5x
Jede weitere Wiederholung:
Immer rastloser

370

372

Hier eine besonders manische Stelle: viermal soll diese leicht verfremdete Stelle mit charakteristischen Vorhaltssequenzen gespielt werden, jedes mal „rastloser“.

Besonders rastlos wirkt schon der T.371 mit seinen drei verschiedenen Verschiebungen des normalen Metrums: Septole gegen gewöhnliche Synkope gegen kleine Synkopen.

Fast jedes Stück von Wolfgang Rihm scheint in der Auseinandersetzung mit der Tradition zu entstehen. Ist das Vorbild für die Fremden Szenen durch den Stoff vorgegeben und im Falle des Wölfl-Liederbuchs in Gestalt des romantischen Klavierliedes offensichtlich, so kann man auch bei anderen Stücken bisweilen das verarbeitete Vorbild noch sehr genau heraus hören. Das Klavierstück VII scheint zwei Details des Beethovenschen Klavierstils insbesondere von op.111 aufzugreifen. Die umgekehrte Punktierung mit ihrer extremen Dynamik ist womöglich eine weit entfernte Verwandte der Punktierung in der „Boogie“-Variation der Arietta, das allmähliche Überhandnehmen der Triller erinnert an den selben Satz, der mächtige Klavierstil mit Betonung der äußeren Register scheint allgemein eine Anspielung auf Beethoven zu sein.

Etwas problematisch mag erscheinen, die Errungenschaften eines so konstruktiv arbeitenden Komponisten wie Beethoven rein klanglich aufzugreifen und in spontane Strukturen zu überführen, aber wenn sich ein Komponist selbst so gut zuhören kann wie Rihm, kann dieses gefährliche Unterfangen tatsächlich gelingen. Seine Form des Zitierens oder Anspielens ist eine ganz andere als etwa die B.A.Zimmermanns oder Strawinskys: Es geht weder um die Aneignung noch um die konstruktive Offenlegung vorhandener Stile, sondern um die verschleierte Betrachtung aus zeitgenössischer Sicht, wie das Hervorholen verschütteter Erinnerungen aus der Tiefe des Bewusstseins – insofern ein äußerlicher Spiegel der „unterbewussten“ Kompositionstechnik.