

»Kanoniker« wider Willen?

Gedanken über und Fragen an Wolfgang Rihm

5 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Abkehr vom Materialdenken?*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 19, Mainz: Schott 1984, S. 45.

6 Wolfgang Rihm, *Musikalische Freiheit*. Vortrag am 12. November 1983 bei den Römerbad-Musiktagen, zit. n. W. Rihm, *ausgesprochen*, a.a.O., Bd. 1, S. 23-39.

1 Allein die zu seinem 50. Geburtstag veranstalteten, über 400 (!) Konzerte dokumentieren dies.

2 Wolfgang Rihm, *Bestechende Tradition (Nebensätze und -bemerkungen, auch zu J. S. Bach)*, in: Programmbuch *Europäisches Jahr der Musik '85 ...*, Stuttgart 1985, zit. n. W. Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, Amadeus Verlag: Winterthur 1997, Bd. 1, S. 215.

7 Vgl. dazu *Der generative Pol. Wolfgang Rihm im Gespräch* (mit Peter Sloterdijk), in: *Österreichische Musikzeitschrift*, 44. Jg., 1989, S. 281-286.

8 Reinhold Brinkmann, *Wolfgang Rihm, musik nachdenken. reinhold brinkmann und wolfgang rihm im gespräch*, Regensburg 2001.

3 Ebd. S. 219.

8 Reinhold Brinkmann, *Wolfgang Rihm, musik nachdenken. reinhold brinkmann und wolfgang rihm im gespräch*, Regensburg 2001.

4 Achim Heidenreich, *Am Beginn von Erfindung: Wolfgang Rihm und die siebziger Jahre*, in: Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag, hrsg. von Axel Beer u. a., Schneider: Tutzing, 1997, Bd. 1, 1997.

Wie kaum ein anderer Komponist neuer Musik scheint Wolfgang Rihm das Thema »Kanonbildung« so intensiv wie widerspruchsvoll zu berühren. Dem erfolgsgewohnten Komponisten Rihm, dessen umfangreiches Werk (mittlerweile über dreihundert Werke in allen Gattungen) sich fest im Konzertbetrieb etabliert hat¹, steht dabei der jeglicher Kanonbildung vehement abschwörende Musikdenker und Kulturesayist Rihm gegenüber. Weder das eigene Werk noch die Moderne des 20. Jahrhunderts gilt Rihm als Synonym für »Schule«, »Kanon« oder »Tradition« in einem restaurativen Sinne, wie die (für ihn bezeichnend) emphatische Aussage belegt: »Tradition ist zu gewaltig, um sie den Traditionalisten zu überlassen.«² Stets hat Rihm in seinen musikästhetischen Aussagen, auch und gerade zu solchen Werken und Komponisten, die mit einer besonders gewichtigen, rezeptionshistorischen Autorität belegt sind (oder zu sein scheinen), das Untergründige, individuell Offene und eben nicht kanonisch »Normierte« betont: »Bach als Säulenheiliger stimmigen Komponierens ist ein Mißverständnis oder die subversive Praxis einer Art musikalischer Inquisition, für die der ›reine Satz‹ als Kontrollideal gegen Phantasie und freien Wuchs gerade recht ist. Trotzdem ist Bachs Musik stimmig in jeder Faser; auch wenn die Bewegung ausfährt, ruht sie in sich. Wie beim späten Wagner – der Vergleich mag viele erschrecken – sind Klang und Satz, Melos und Harmonik aus gleichem Keim, wunderbar konsistent und entfaltet, im gleichen stofflichen Zustand, aus einem Guß.«³

Wolfgang Rihm und die siebziger Jahre

Ganz im Sinne dieses beziehungsreichen Titels einer Studie von Achim Heidenreich⁴ verkörpert Rihm in diversen Aspekten eine stellvertretende Rolle für zahlreiche Komponisten jener Generation, die in den 1970er Jahren einen einschneidenden ästhetischen Wandel in der neuen Musik forcierte und die bis dato führende post-serielle Avantgarde entthronte. Die in diesem Zusammenhang oft zitierten Aussagen in Bezug auf die neuen ästhetischen Positionen dieser Generation: »Protest gegen das Diktat des Materials« und »Subjektivität des Kompo-

nisten«⁵, vermittelt sich im Werk Rihms von hier aus geradezu paradigmatisch. Neben den musikalischen Werken manifestiert sich dieses auch in seinen zahlreichen ästhetischen Streitschriften, wobei der Essay *Musikalische Freiheit*⁶ gleichsam als das Künstlermanifest dieser Zeit (in klassischer Diktion schlechthin) angesehen werden kann. Dabei zeigt sich Rihms psychologisches Gespür für aktuelle Strömungen und ästhetische Tendenzen, oft durchsetzt von einer analytisch zumeist nur schwierig faßbaren Dialektik, vor allem für seine Werke der 1990er Jahre – nämlich der Widerspruch vom Pathos auf individuellen Anspruch des Einzelwerkes zu einer »work-in-progress«-Ästhetik unterschiedlicher Werkgruppen und -zyklen (*Chiffren*, 1982-88, *Abgesangsszenen* 1979-81 oder *Vers une Symphonie fleuve I-IV*, 1992-2000). In diesem »Abarbeiten« vernetzungsartiger Kunstformen und Denkfikturen geht Rihm über jene postmodernen Allerweltsmetaphern vor allem der Zeit der 1980er Jahre weit hinaus (etwa ästhetische Analogien in Musik und Kunst zu Landschaft und Körperlichkeit). Seine Musik erweist sich dadurch häufig sehr viel aktueller als im Vergleich zu so manch vordergründig inszenierter, »moderner« Zeitgeistadaption – auch wenn sich diese Bezüge nicht immer gleich als einsichtig darstellen, wie beispielsweise jene verdeckten Analogien zu naturwissenschaftlichen Theorien und Modellen der 1980er und 1990er Jahre.⁷

Kanon in der »New Musicology«?

In einem zweitägigen Gedankenaustausch im Rahmen der Verleihung des Ernst-von-Siemens-Musikpreises 2001 an Reinhold Brinkmann⁸ entwickelte sich zwischen Rihm und Brinkmann ein vielfältig anregender Kunst- und Kulturdialog, in dem zahlreiche Themen zu Musik, Geistesgeschichte und kulturellem Umfeld des 19. und 20. Jahrhunderts behandelt wurden. Dabei standen auch grundlegende Entwicklungen des Faches Musikwissenschaft zur Debatte, mit einem oft interessanten Vergleich zu Entwicklungen der amerikanischen »New Musicology«, die in methodischer Hinsicht oft als innovativ führend gehandelt wird. In diesem Zusammenhang spielte auch das Thema »Kanon« eine Rolle, in dem neue musikwissenschaftliche Methoden auf den alten Kanon übertragen worden sind, was zu entsprechenden Problemen führte:

»Brinkmann: Doch ist nicht alles Gold, was glänzt. Die New Musicology hat nicht mit weiser Geduld die Meriten des vorhergehenden Paradigmas Analyse adaptiert und aufbewahrt, sondern – wie das so geht im Eifer der

Gegnerschaft und wegen des Mangels an Einsicht bei den Vertretern der alten Fachrichtung – sie hat vielfach Analyse ersetzt durch eine krude Form von sehr direkter Hermeneutik à la Kretzschmar. Zweifelhaft ist auch, daß die neue Musikwissenschaft genau den Werk-Kanon der alten perpetuiert. Auch dort studiert man und exemplifiziert an Monteverdi, interpretiert Beethovens neunte Symphonie, Brahms dritte Symphonie, das sind dieselben Gegenstände, an denen sich auch die nun zur »alten« erklärte Musikwissenschaft abarbeitet.

Rihm: Also der Kanon bleibt unbefragt?

Brinkmann: Der Kanon gilt. Er gilt sogar noch stärker vielleicht.

Rihm: Er gilt, obwohl er sich aufgrund der neuen Fragestellungen gar nicht so bilden müßte.

Brinkmann: Nein, er müßte sich nicht so bilden.

Rihm: Es könnte sich ein neuer Kanon bilden.

Brinkmann: Es könnte sich ein neuer Kanon bilden, der von der kulturellen Relevanz von Musik ausgeht und von daher ganz anders gelagert sein könnte. Da müßte man nämlich vor allem die Popmusik und analoge Bereiche berücksichtigen.

Rihm: Oder zum Beispiel könnte man sich damit beschäftigen, daß ein Komponist – wir haben das vorhin angesprochen – wie Ravel, der im Alltag des Musiklebens eine viel größere Rolle spielt als zum Beispiel Webern, musikwissenschaftlich in keiner Weise adäquat behandelt worden ist.⁹

Rihm, verglichen mit ähnlichen Komponistengesprächen, hier in der eher ungewohnten Rolle des Fragenden, unterstreicht auch in einer ganzen Reihe verwandter Stichworte eine kritische Haltung zu einer falsch verstandenen Kanonisierung von Werken bzw. einem damit verbundenen, stilisierten Hörverhalten.

»**Brinkmann:** Da steht noch mehr dahinter. Ich meine, diese Haltung, die du jetzt beschreibst, dieses Glorifizieren, dieses Heiligsprechen der Werke, und es ist ja merkwürdig, daß ein Komponist das ablehnt, das ist ja ein Resultat auch einer Entwicklung des Hörens im 19. Jahrhundert. Das ist ein relativ später Zustand, der damit zu tun hat, daß man – du kennst ja die Konzerthaussituation, die Lichter gehen aus ...

Rihm: Ja, und die Monstranz in Form des Werkes wird hereingebracht.

Brinkmann: Und vorne auf dem Altar, auf dem Podium wird es zelebriert. Und in Stille und Ergebnisheit hörst du zu. Aber das hat sich ja jetzt in den letzten Jahren, Jahrzehnten durch die Medien ganz entscheidend geändert. Diese spezifische Aufführungssituation wird – das ist meine Prognose – nicht mehr lange bestehen.«¹⁰

10 Ebd., S. 13 f.

Kanon-»Prognose«

Für eine ganze Reihe von Werken Rihms stellt sich die Frage, inwieweit diese künftig zum Kanon neuer Musik zu zählen sein werden. Dabei wären die Werkzyklen bzw. -gruppen (s. o.) gesondert zu betrachten: Die Idee, einen vorhandenen Werkkontext neu zu komponieren bzw. dessen verborgenen Möglichkeiten als ästhetischem Mehrwert (»Wachstumspotential«) nachzuspüren, positioniert das Einzelwerk als ein vorab relationales (eben eingebunden in den »Wachstumprozeß« einer Werkgruppe, was sicherlich Einfluß auf die Auswahl bei künftigen Aufführungen, sprich auf die Rezeption insgesamt haben dürfte). Dagegen scheinen eine ganze Reihe von Einzelwerken Rihms schon jetzt einen quasi kanonischen Autonomieanspruch für sich zu reklamieren – auch (!) und gerade in Bezug auf kontroverse Fragen zur in der neuen Musik ohnehin problematischen Gattungsidentität: Unzweifelhaft ist etwa die *Musik für Drei Streicher* (1977) schon aus heutiger Sicht als ein Fokuswerk der sicherlich ambivalenten Gattung »Streichtrio« aufzufassen. Das belegen auch die (bis heute) über zwanzig Aufführungen dieses technisch wie interpretatorisch höchst anspruchsvollen Werkes.¹¹ Ebenso stellt das 3. Streichquartett *Im Innersten* (1976) ein gattungsprägendes wie auch die damaligen Zeitumstände paradigmatisch reflektierendes Werk dar, das zum festen Bestandteil der modernen Quartettliteratur gerechnet werden darf. Als bisher wohl erfolgreichstes Werk Rihms ist in diesem Zusammenhang dessen Kammeroper *Jakob Lenz* (1977/78) mit nunmehr weit über dreihundert (!) Aufführungen anzuführen, welches ein Schlüsselwerk im modernen Musiktheater darstellt. Als weitere, an dieser Stelle anzuführenden, gewichtig-»kanonheischigen« Werke Rihms seien hier, als pars pro toto auch für Werke neueren Datums, nur so gegensätzliche Kompositionen wie das fulminant-extrovertierte Orchesterstück *Jagden und Formen* (1995-2001) im Vergleich zum intim-besinnlichen Liederzyklus *Das Rot* (1990) genannt.

9 Ebd., S. 116 f.

11 Die Übersichten zu den Aufführungen verdanke ich dem Archiv der Universal Edition durch Vermittlung von Frau Tiefenbrunner, der ich an dieser Stelle stellvertretend meinen Dank für die geleisteten Recherchen aussprechen möchte.

Fragen an Wolfgang Rihm

Hat es für Sie persönlich eine Art »Durchbruchsjahr« gegeben, in dem die Aufführungen Ihrer Werke sprunghaft angestiegen sind?

WR: Nicht daß ich wüßte. Nach meinem Empfinden ist die Aufführungsdichte stetig gewachsen, kontinuierlich durch die Jahre – der Vorteil, kein »Saison-Künstler« zu sein, zeigt sich unter anderem darin.

Hat Sie eines Ihrer Werke hinsichtlich eines nicht absehbaren Erfolges überrascht?

WR: Nein. Es gibt bei der Art von Kunst, die ich hervorbringe, keinen plötzlichen Kult-Erfolg oder ähnliches. Manchmal dauert es Jahrzehnte, bis Werke, über die Uraufführung hinaus, überhaupt wahrgenommen werden. Dann ist die mir mitgeteilte Reaktion meist verblüffend: »Wir wußten ja nicht, daß ...« usw. das ist gut so, denn nur so bildet sich substantielle Auseinandersetzung.

Wann hat der Kontakt zur Paul Sacher Stiftung stattgefunden nebst der Handhabung, Ihre Manuskripte dort zu deponieren? Als ein so »etablierter« Komponist: Komponiert es sich da anders als vorher?

WR: Paul Sacher hat drei Werke von mir uraufgeführt, die er auch vorher bei mir in Auftrag gab: 1983 *Gebild*, 1990 *Dunkles Spiel*, 1992 *Gesungene Zeit*. 1989 lud er mich ein, meine Manuskripte der Stiftung zu übergeben und im

Juni 1990 wurde der Vertrag unterschrieben: Lebenslänglich. Sie fragen, ob es sich seitdem anders komponiert? Meine Antwort ist: nein. Aber es gibt eine Sicherheit: Alles ist einsehbar, kann erforscht werden, ist nicht mehr nur auf »Meinungen« (wohlmeinende oder feindselige) angewiesen. Alles kommt irgendwann ans Licht, wenn es denn jemand erforschen mag.

Wie sehen Sie das Thema »Kanonbildung« gerade angesichts der Entwicklung der neuen Musik nach 1975?

WR: »Kanon«, »Bildung«, gar »Kanonbildung« – das sind für mich Worte, die jeweils soviel wert sind wie der, der sie ausspricht, beansprucht, »erhebt« als Forderung und Anspruch. Diese Begriffe kommen stets von außen, aus der »Nutzer«-(= »Zaungast«-)Perspektive. Verkaufsstrategen, populistisch verwirrte Politiker, »Vorkämpfer«, selbst Künstler – alle haben sie ein Anliegen und wollen es kanonisieren. Aber das ist Schwachsinn. Kein ernst zu nehmender Künstler fuchelt kanonisch »umeinander«. Ernst gesehen: Kanon *wird* immer, *ist* nicht. Genauer: ein Werk kann kanonisch *werden*, für eine gewisse Spanne Zeit sogar nur – aber niemals würden Strategien, etwas zu kanonisieren, diesen Prozeß ernsthaft beeinflussen können. Kein Künstler kann seine Kanonisierung betreiben, ohne sich lächerlich zu machen. Ein tröstliches Regulativ. ■