

Wer Wolfgang Rihms umfangreichen Werkkatalog durchgeht, wird gelegentlich Titeln begegnen, die auch ein abstraktes Bild tragen könnte: *Blick, ein Klangbild für Orchester* oder *Ohne Titel* scheinen auf den ersten Blick direkt auf die Sphäre der bildenden Kunst zu verweisen. Doch mehr noch zeugen solche Titel wohl von der Schwierigkeit, jenseits aller musikalischen Gattungskonventionen angesiedelten Werken einen Namen zu geben, ein Problem, das jede nichtgegenständliche Kunst aufwirft. Hin und wieder finden sich in Rihms Partituren auch Widmungen an Maler-Freunde wie Per Kirkeby – ihm ist *Schattenstück* für Orchester (1982–84) gewidmet – und vor allem Kurt Kocherscheidt: Der österreichische Künstler, mit dem den Komponisten seit 1974 ein enge Freundschaft verband, ist Widmungsträger von nicht weniger als vier Werken, zwei davon in seinem Andenken. Die Werktitel und selbst die Widmungen lassen zunächst nicht vermuten, daß die bildende Kunst und insbesondere die Malerei für Rihms musikalisches Denken eine besondere Bedeutung hat. Erst wenn man seine Texte zur Poetik und die Kommentare zu eigenen Werken heranzieht, erschließt sich diese seit Beginn der achtziger Jahre mit zunehmender Deutlichkeit sich abzeichnende »bildnerische« Dimension seines Musikdenkens, der eine Schlüsselfunktion für das Verständnis vieler Werke zukommt.

Es ist aber keineswegs so, daß sich Rihms Komponieren in jenen Jahren grundlegend gewandelt hätte. Im Gegenteil: Ende der siebziger Jahre war sein kompositorischer Ansatz soweit gefestigt, daß er in einer Reihe von bedeutenden Texten seine definitive theoretische Formulierung fand.<sup>1</sup> Dieser Ansatz, der sich mit den Stichworten »Arbeit mit konkreten Klangobjekten« anstelle von strukturell vorgeformtem Material, »vegetatives Komponieren« anstelle von disponierendem Verfügen über Bausteine sowie »Ästhetik der Freiheit« kurz umreißen läßt, blieb auch für das weitere Schaffen bestimmend. Die damals sich intensivierende Auseinandersetzung mit der Malerei – insbesondere mit den ganz handfesten Aspekten des künstlerischen Schaffensprozesses, dem »Mal-Akt« – war mithin zunächst nicht mit einem Wandel des Komponierens verknüpft. Sie eröffnete vielmehr Möglichkeiten, das eigene kompositorische Tun aus verändertem Blickwinkel neu zu durchdenken und zur Sprache zu bringen. Eine wichtige Rolle spielte dabei, auch was die Begrifflichkeit betrifft, der Dialog mit der Kunstrestauratorin Irmgard Johanna Feldhausen, Rihms späterer erster Frau. Im weiteren taten sich mit diesem neugewonnenen Selbstverständnis dann aber auch

Ulrich Mosch

## Musik als Malerei in der Zeit

Zu Wolfgang Rihms kompositorischem Denken

neue kompositorische Perspektiven auf: Vor allem das Anknüpfen an das künstlerische Verfahren der »Übermalung« und in jüngster Zeit das Ausloten von elementaren musikalischen Phänomenen wie der »Linie« sind in diesem Zusammenhang zu sehen.

Das früheste schriftliche Dokument von Rihms Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst im Hinblick auf das eigene Schaffen sind die unter dem Titel *Musik – Malerei ... ungeräumt zur Kunst gedacht...* publizierten Notizen vom 5. und 6. Januar 1981,<sup>2</sup> entstanden unmittelbar nach einem zweiwöchigen Paris-Aufenthalt mit zahlreichen Ausstellungs- und Museumsbesuchen. Manches, was hier noch als Frage formuliert oder bloß stichwortartig angedeutet ist, erscheint bereits wenige Jahre später, wie sich mit zahlreichen Zitaten belegen ließe, als fester Bestandteil seines Musikdenkens. 1985 etwa umriß er in einem Brief an Hans Heinrich Eggebrecht<sup>3</sup> seinen Musikbegriff so: »Musik ist vielleicht doch Malerei beziehungsweise Architektur – *in der Zeit*; je nach Standort: für mich wohl eher Malerei, allerdings eine im Raum, nicht auf eine einzige Fläche beschränkt. [...] Der Vorgang des Farbauftrags auf die Fläche, also auch der Angriff des Malgeräts auf die Fläche, der Hieb, die Zeichnung – bis zum Malgeräusch (Klang auch der Schrift – Schreibakt) – ist für mich musikalisch wichtig. Er hat viel Sichtbares von einem sehr verborgenen Akt: der Setzung.«<sup>4</sup> Und wenige Jahre später antwortete er im Gespräch mit Reinhold Urmeter auf die Frage, ob er beim Komponieren auch in Farbbegriffen denke: »Mehr in Farben oder Farbverläufen als in Farbbegriffen. Ich denke eher in einer *Farbniederschrift*, in einem *Farbauftrag*. Ich habe den Vergleich schon oft gebraucht, daß ich die Zeit wie eine Membran, wie einen *Malgrund* auffasse und darauf meine Musikschrift, die Klangzeichen auftrage. Da gibt es wie auf der Leinwand verschiedene Dichtgrade oder verschiedene Durchscheidungsgrade von Übermalungen, Farbkörper, Pastositäten.«<sup>5</sup> Den Kompositionsvorgang – im vollen Bewußtsein der unaufhebbaren Unterschiede – analog zum Mal-Akt aufzufassen, machte für Rihm einerseits jenen Moment vorstellbar und genauer analysierbar, der für seine Poetik von zentraler Bedeutung ist: Den

2 Wolfgang Rihm, *Musik – Malerei... ungeräumt zur Kunst gedacht ...*, in: ders., *Ausgesprochen*, siehe Anm.1, Bd. 1, S. 130–36.

3 Der Briefwechsel stand im Zusammenhang mit der Vorbereitung des von Hans Heinrich Eggebrecht gemeinsam mit Carl Dahlhaus verfaßten, einhundertsten Bandes der *Taschenbücher zur Musikwissenschaft (Was ist Musik?)*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1985).

1 Insbesondere im Text *Musikalische Freiheit*, in: ders., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 6)*, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997), Bd. 1, S. 23–39

4 Wolfgang Rihm, *Was ist Musik? Aus einem Briefwechsel mit Hans Heinrich Eggebrecht*, in: *Ausgesprochen*, siehe Anm. 1, Bd. 1, S. 145.

5 Wolfgang Rihm, *Offene Stellen – Abbiegen ins Andere. Gespräche mit Reinhold Urmeter*, in: ders., *Ausgesprochen*, siehe Anm.1, Bd. 2, S. 189.

Moment, in dem sich der Komponist entäußert, konfrontiert nur mit sich selbst und den eigenen Kräften und Fähigkeiten und mit dem Widerstand, den das Material dem gestaltenden Tun entgegensetzt. Wie das zweite Zitat deutlich macht, besitzt Musik für ihn andererseits aber selbst bildnerische Qualitäten, Eigenschaften, die er mit einem ganzen Arsenal von Begriffen umschreibt: »Grundierung«, »Übermalung«, »Dichtegrade«, »Durchscheinungsgrade«, »Pastositäten«, »Farbkörper« oder »Klanghiebe«. Diese Begriffe von großer Anschaulichkeit und Konkretheit gestatten auch, sich einer Musik analytisch zu nähern, bei der sich das herkömmliche Instrumentarium als weitgehend stumpf erweist.<sup>6</sup>

Das wichtigste und für Rihms Schaffen folgenreichste Verfahren, das er aus dem Bereich der bildenden Kunst entlehnte, ist die »Übermalung«, angeregt vor allem von der Malerei Arnulf Rainers, mit der er sich Anfang der achtziger Jahre in der Entstehungszeit des Poème dansé *Tutuguri* (1980–82) eingehend beschäftigte. Übertragen in die Zeitkunst Musik eröffnet dieses Verfahren, das – vom Grundieren bis zum Firnissen – grundlegend für das Malen überhaupt ist, überraschende Perspektiven. Übermalung heißt aus dem Blickwinkel des Malers: ein Vorgang im Herstellungsprozeß, bei dem bereits Vorhandenes teilweise oder ganz überdeckt wird; heißt aus dem Blickwinkel des Betrachters zudem: stillgestellte Dialektik von Gezeigtem und Verborgenen, denn das Übermalte bleibt in unterschiedlichem Maße sichtbar. Bei vollständiger Übermalung bleibt nur die Struktur der Oberfläche erkennbar; sonst sind es vielleicht einige Stellen, an denen es durchscheint oder auch unverändert erkennbar ist. Beide Aspekte sind in Rihms Schaffen von Bedeutung.

Seit Beginn der neunziger Jahre entstanden verschiedene Werkfolgen, bei denen der frühere Zustand jeweils buchstäblich im neuen verschwand, indem die alte Partitur direkt überschrieben wurde oder durch Montage einzelner Teile in die neue Partitur einging. Die früheren Fassungen blieben dabei jeweils in Reproduktion erhalten und sind weiterhin als eigenständige Werke gültig. Übermalung in diesem Sinne ist zu einem wichtigen Kompositionsprinzip in Rihms Schaffen seit Beginn der neunziger Jahre geworden. Zu nennen wären hier insbesondere die bisher fünf existierenden *Versuche einer Musik in memoriam Luigi Nono* bis hin zu *La lugubre gondola/Das Eismeer* für zwei Klaviere und zwei Orchestergruppen (1990/1994), außerdem die zwischen 1994 und 2000 entstandenen fünf Kompositionen unter dem Titel *Vers une symphonie fleuve*, deren Ausgangspunkt das Ensemble-Stück – et

*nunc I* (1992) bildete, und nicht zuletzt der Komplex der dreizehn mit *Séraphin*, Versuch eines Theaters, Instrumente/Stimmen / ...nach Antonin Artaud (1993–94/1996) zusammenhängenden Werke von *Étude pour Séraphin* (1991–92) bis zur zweiten Fassung von *Fluß und Schrift* (1999/2002).

Übermalung bedeutet bei Rihm nie nur einfache Erweiterung der instrumentalen Farbpalette, ohne daß der Tonsatz davon berührt wäre. Je nach Vorlage und Kontext kann sie sehr unterschiedlich ausfallen: von klanglicher Transformation des übermalten Stücks, bei der nur noch gelegentlich der ursprüngliche Tonsatz durchscheint, bis hin zur Entgegensetzung fast durchweg klar unterscheidbarer Schichten. Völlige Verdeckung durch übergroße Lautstärke ist eher selten. Eher schon gibt es das vollständige Aufgehen in einem neuen Ganzen. Häufig ist die Übermalung verbunden mit dem Aufbrechen des ursprünglichen Zusammenhangs durch Einschübe oder der Einbettung des Existierenden in neue Kontexte. Rihm experimentiert mithin nicht nur mit dem Widerspiel von Zeigen und Verbergen, sondern auch mit der integrierenden oder sprengenden Kraft, die eine Passage in neuem Kontext zu entfalten vermag.

Was »Übermalung« konkret heißen kann, läßt sich an einer zweimal »übermalten« Version von *Kolchis* (1991) veranschaulichen, die im Herbst 2002 unter dem Titel *Blick auf Kolchis* (1991/1999–2000/2002) uraufgeführt wurde.<sup>7</sup> Das ursprüngliche, auf Kocherscheidts Holz-Objekt *The Boys from Kolchis* (1991) sich beziehende Stück für Harfe, Klavier, Schlagzeug, Violoncello und Kontrabaß – uraufgeführt Anfang 1992 in der Wiener Secession bei der letzten großen Kocherscheidt-Ausstellung zu dessen Lebzeiten – zeichnet sich durch eine stark geräuschbetonte Klanglichkeit aus. Bei der Integration des Stückes in das Ensemblewerk *Frage* (1999–2000) wurde in diesen eher rauhen Klangsatz eine zarte, meist so leise wie möglich und zunächst unisono zu spielende Linie von Englischhorn, Baßklarinette und Bratsche eingesponnen, die sich später in Akkorde auffächert. Der neue Part wurde direkt in eine Druckpartitur von *Kolchis* auf ein über den bestehenden Akkoladen handschriftlich eingefügtes System notiert (siehe Abbildung S. 29). Unschwer ist zu erkennen, worum es musikalisch ging: Den schnell verlöschenden Klängen des ursprünglichen Instrumentariums, die nicht nur beim Tamtam, sondern auch bei den Instrumenten mit bestimmter Tonhöhe durch tiefe Lage (Klavier, Harfe) oder Artikulation (Bartók-Pizzicato in Violoncello und Kontrabaß) stark geräuschhaft sind, wurden in einer weit ausschwingenden Linie klar

6 Vgl. dazu: Ulrich Mosch, »... das Dröhnen der Bild- und Farbflächen ...« *Zum Verhältnis von Wolfgang Rihm und Kurt Kocherscheidt*, in: *Brustrauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm*, hrsg. von Heinz Liebrock, Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 70–87.

7 Uraufführung mit dem ensemble recherche: 25. Oktober 2002, Fondation Beyeler in Riehen beim Festakt anlässlich des 60. Geburtstages des Kunsthistorikers und Philosophen Gottfried Böhm.

