

„Ins Offene...“

Reflexionen über konstitutive Momente in Wolfgang Rihms Musik um 1990

von Ioannis Papachristopoulos (Köln)

Strukturmerkmale

Ins Offene... für einen größeren Orchesterapparat mit Klavier und Harfe ist eine Komposition, von der drei Fassungen – zwei Erstfassungen und eine selbstständige zweite Fassung – vorliegen. Die ursprüngliche erste Fassung entstand 1990, wurde aber gleich zu einer Neufassung überarbeitet. Die Uraufführung der Urfassung fand im selben Jahr in Glasgow statt, die Uraufführung der Neufassung erfolgte 1992 in Bologna. Zwischen 1990 und 1992 hat Rihm eine neue, zweite Fassung geschaffen, welche die Tschechische Philharmonie 1995 in Santa Cruz beim Festival de Gran Canaria uraufführte. Man kann wohl annehmen, dass auch die zweite Fassung nicht die endgültige ist, da Rihm an ihrem Ende anmerkt, dies sei ein vorläufiger Schluss des Stücks.¹ Die vielen Umarbeitungen beziehungsweise die verschiedenen, jeweils sich erweiternden Fassungen eines Werks sind eine häufige Praxis in Rihms Schaffen der 1990er-Jahre. Sie sollten dennoch nicht als Verbesserungsversuche verstanden werden – „Verbessern‘ gibt es in der Kunst nicht, allenfalls: Zustände, jeweils andere“ lautet Rihms Grundüberzeugung² –, sondern als Zeugen von Einfallsreichtum, Ideenfülle und Umwandlungspotenzial, durch die er die Gefahr der Verfestigung und Erstarrung, die vom fertigen, vollendeten und somit nicht mehr antastbaren Werk ausgeht, zu umgehen bezweckte; Rihms Neigung, eine Komposition in mehreren Versionen nebeneinander bestehen zu lassen, hängt offensichtlich mit seiner Einstellung zum abgeschlossenen Kunstprodukt und dem musikalischen Material zusammen, denn sie scheint eine weitere Ausprägung seines work-in-progress-Konzepts darzustellen, nach dem er einen in früheren Kontexten eingesetzten musikalischen Gedanken als die kompositorische Elementarschicht neu entstandener Werke dienen lässt, bei denen darüber hinaus häufig das aus der Malerei entlehene Prinzip der Übermalung angewendet wird.³ Rihm sieht sich dabei als denjenigen, der die Voraussetzungen beziehungsweise Bedingungen für die Entstehung eines Werks zur Verfügung stellt, dessen Material er als „lebendig“ auffasst und das „seine eigenen Forderungen“ stellt⁴: „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 bereitsteht und über das ich verfüge, sondern etwas,

¹ *Ins Offene...* (2. Fassung), = UE 30564, Wien 1992, S. 65. Dieselbe Werkausgabe hat auch als Notenvorlage für die vorliegende Studie gedient; auf sie nehmen sämtliche Verweise zu diesem Stück Bezug.

² „Auf meinen Schreibtisch“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von U. Mosch, (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung VI), Bd. 1, Winterthur 1997, S. 170.

³ Näheres auf S. 10 der vorliegenden Untersuchung.

⁴ *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch*, in: *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog V (2001–2004)*, hrsg. von I. Misch und Chr. von Blumröder, (= Signale aus Köln, Beiträge zur Musik der Zeit XI), Berlin 2006, S. 69.

dem ich ausgeliefert bin, das mir auch seinen Zustand aufzwingt und mich in die Lage versetzt, diesen Zustand dinghaft darstellen zu müssen.“⁵ In seiner jeweiligen aktuellen Gestalt bedeutet das Werk für Rihm nichts mehr als einen weiteren „Zustand“; so wie in diesen frühere „Zustände“ Eingang gefunden haben, kann auch er zukünftig eventuellen Eingang in nachfolgende „Zustände“ finden: „Aber ich glaube, dass für mich das Interessante daran ist, dass ich immer an etwas Neuem und gleichzeitig an Gleichem arbeite. Ich arbeite an Gleichem und habe trotzdem immer wieder ein neues Werk vor mir – etwas, was ich so noch nicht habe formen können. Aufenthalt in der Kontinuität des kreativen Wandels. Immer Neues herausholen aus dem gleichen Brunnen.“⁶

Ins Offene... gehört zu jener Kategorie von Rihms Kompositionen, die aus einem Anfangsnukleus stufenweise entstanden sind; denn nach dem Erklängen der ersten drei Takte (siehe Beispiel A) scheint inhaltlich alles schon artikuliert worden zu sein, was den gesamten Formverlauf prägen wird. Diese Takte können als die Exposition eines Keims aufgefasst werden, aus dem in den nächsten etwa 26 Minuten das Stück entfaltet wird, denn mit dem Einsatz des Anfangsmaterials werden die wesentlichen kompositorischen Ideen paradigmatisch vorgestellt. Dabei wird eine Klangwelt geschaffen, die sich in einem sehr weiten Raum (sieben Oktaven) ausbreitet und aus drei musikalischen Grundelementen besteht: dem Zentralton g, dem mehrstimmigen Bläserklang und den mehrfachen chromatischen Feldern. Nach dem eröffnenden Attacca-Akkord bleiben durch den Ausschwingvorgang zuerst der extrem hohe, ja eindringliche Ton g bei den Violinen, der Bläsermehrklang, nur zwei chromatische Felder und der Ton des bei den Bratschen übrig. In Takt 2 geht die Reduktion einen Schritt weiter: Es klingen auch der Bläserklang und die zwei chromatischen Felder aus und zu hören sind nur die Töne g und des, wobei letzterer auch von der Harfe in der gleichen Höhe dazu gespielt wird (dadurch erfolgt schon die erste Veränderung der Klangfarbe eines Tons). Die konzentrierte Anspannung des Beginns entlädt sich vollständig in Takt 3, in dem sogar der Ton des ausklingt, so dass der Ton g allein dasteht; dabei bekommt man den Eindruck, als ob damit dem Hörer schon so früh suggeriert werden sollte, g sei ein besonderer Ton, der im weiteren Verlauf der Komposition eine wichtige Rolle spielen würde. Bereits in diesem Takt findet auch die zweite klangfarbliche Variierung statt: Die Violinen werden bei der Ausführung des Haupttons von den drei sukzessiv einsetzenden kleinen Zimbeln, die hier mit dem Bogen gestrichen werden, abgelöst. Zusätzlich erklingt der Ton g auch in vier weiteren Oktaven, so dass er als normales Spiel der Violinen und der gestrichenen kleinen Zimbeln, als Flageolett der Celli, als Schlageffekt (*col lengo battuto* und *saltato*) der Bratsche und noch mehrfach gegriffen an Klavier und Harfe präsent ist:

⁵ „Ins eigene Fleisch...“ (1978), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 119 f.

⁶ *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch*, a. a. O., S. 69.

Anfang

T. I

23 Sekunden

Beispiel A

Danach folgt die Ruhe, die durch eine außergewöhnlich lange Generalpause zustande kommt (sie soll nach Rihms Angaben 23 Sekunden gehalten werden) und die noch länger erscheint, zumal die Musik erst angefangen hat: das klingende Ereignis dauerte nur 12 Sekunden. Man bekommt das Gefühl, dass die Komposition fast so schnell aufhöre, wie sie begonnen habe. Die unter diesen Umständen erfolgte dramatische Zäsur hat eine starke hörpsychologische Wirkung: Nach dem unerwarteten Abbruch des soeben Erlebten fungiert sie als ein Moment der Besinnung – die Bedeutung der Stille in seiner Musik hat Rihm oft betont und diese als das „ambitionierte Schweigen“ beziehungsweise „die präzise Schweigegeste“ bezeichnet⁷ –, in dem den Rezipienten die Gelegenheit geboten wird, über den bisherigen Stückverlauf nachzudenken. Zugleich wird die Erwartungshaltung auf das Nächste sowie die Unsicherheit über dessen Einsatz – nur „das unvermutet Eintretende verleiht einer Kunst Leben“ lautet Rihms Aussage⁸ – erheblich gesteigert. Nachträglich betrachtet hat die anfängliche Unterbrechung auch eine weitere

⁷ „Con Luigi Nono I“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 312.

⁸ „Zur Aktualität Pfitzners“ (1981), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 269.

Bedeutung: Sie grenzt den ersten Teil vom Rest der Komposition ab und liefert damit ein Argument dafür, dass das bis dahin Geschehene die kompositorische Essenz bereits beinhaltet; das wesentliche Material, mit dem im Folgenden gearbeitet wird, ist schon paradigmatisch präsentiert. Die zu Beginn des Stücks verwendete Generalpause kann nicht zuletzt auch auf Rihms sogenannte spontane schöpferische Vorgehensweise – allerdings nicht nur bei Werken der 1990er-Jahre, sondern bei seinem gesamten Schaffen – zurückgeführt werden. Denn er gehört nicht zu den Komponisten, die den inhaltlichen und formalen Verlaufsplan der Stücke durch Konstruktionsschemata und Skizzen schon vorab organisiert haben, sondern zu jenen, die – unabhängig davon, ob ein Initialentwurf vorhanden ist oder nicht – eher aus dem Moment heraus arbeiten. Rihm lehnt einen kompositorischen Akt vor dem eigentlichen Niederschreiben auf das Notenblatt ab; die Abwesenheit der technischen Materialzubereitung bedeutet für ihn einen hohen Grad an künstlerischer Freiheit, welche zu einer „offenen Sprache“⁹ führe. Daher bemühe er sich, eine Musik hervorzubringen, die durch das „Offenliegen am Wachstumsort – also auch die Ein-Sehbarkeit beziehungsweise Ein-Hörbarkeit in den Wachstumsverlauf *im* Moment des Wachsens“ charakterisiert sei.¹⁰ Zur Ausbildung eines solchen ästhetischen Selbstverständnisses scheint bei Rihm in erster Linie Ferruccio Busonis Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* beigetragen zu haben, über die Rihm sich mit großer Begeisterung geäußert hat: „Busoni entwirft dort ein freies Musikdenken, eine Haltung [...], die jede Gestalt im Moment als ein wachstumsfähiges Ganzes [...] zu erfinden befiehlt. Das Ergebnis ist – zumindest in Wunsch und Absicht – eine ständig sich erneuernde Musik, die das Hören am Entstehen teilhaben läßt, die sozusagen offenliegt an ihrem generativen Pol, dort wo sie wächst.“¹¹ Die Qualität der Freiheit beziehungsweise Offenheit am Komponieren schlägt sich also nach Rihm unausweichlich im Werk nieder, indem sie ein strukturelles Offenhalten ermöglicht. Dennoch wird sie in Rihms Arbeit nicht mit Beliebigkeit gleichgesetzt – „ich arbeite zielbewußt, aber nicht zielgerichtet“, betont er kategorisch¹² –, sondern sie geht mit dem Vollzug des Aktes der Protokollierung des bereits Gemachten einher: „So also: Es gibt nicht mehr eine Handwerkslichkeit des Verlaufs, der Knüpfung, der dimensionierten Beziehung, sondern eine, deren Apparat aus Antennen, generativem Material und der Gleichzeitigkeit von Setzungspotential und Wachstumsprotokoll besteht“.¹³ In jedem Zeitpunkt der jeweiligen künstlerischen Aktivität entscheidet Rihm über den nächsten Schritt durch den Prozess der genauen und anschlussfähigen regressiven Überprüfung des Geschehenen: Denn „Eigendynamik und Energie der Klänge prägen die Klang-Vorstellung möglicher anderer Klänge. Hier ist Handwerk die memorierte Anschauung, als würde aus der Zukunft ins Jetzt erinnert.“¹⁴ Einen paradigmatischen Einblick in seine Schaffensweise, die er – um mögliche Verwechslungen auszuschließen – vom bewussten Vergessen beziehungsweise absichtlichen Nicht-noch-einmal-Hinsehen auf die Schrift beim ebenso spontanen

⁹ Zit. nach Josef Häusler, „Wolfgang Rihm – Grundzüge und Schaffensphasen“, in: *Wolfgang Rihm*, hrsg. von U. Tadday, (= Musik-Konzepte, Neue Folge, Sonderband), München 2004, S. 20.

¹⁰ „Musikalische Freiheit“ (1983/1986), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 24.

¹¹ ebd.

¹² *Auf meinem Schreibtisch*, a. a. O., S. 170.

¹³ „Spur, Faden. Zur Theorie des musikalischen Handwerks“ (1985/1996), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., S. 71.

¹⁴ ebd., S. 75.

Komponieren Morton Feldmans kategorisch differenziert¹⁵, bieten seine Selbstexplikationen über *Antlitz*, eine Komposition, die 1992 im Anschluss an *Ins Offene...* angefertigt wurde und ebenso aus einem als Ausgangspunkt gesetzten Kern heraus allmählich entstanden ist: „Jeder Schritt ist Entscheidung. Aber bei der Entscheidung hier: Zurückschauen, was ist da entstanden?“¹⁶ Daraus ergebe sich „ein Gemeinsames, nächstes Begründetsein“ der Wahl des folgenden Schritts.¹⁷ Die Werke, die auf diese Weise geschaffen werden, seien nach Rihm dadurch gekennzeichnet, dass sie „ihr eigenes Werden, ihr Ertastetwerden, ihr schrittweises Gefundensein, ihr taktiles Gewordensein als Gangart, als die Art, wie sie vor uns treten, mitführen und hörbar werden lassen“.¹⁸ Daher kann die Unterbrechung des klingenden Ereignisses durch die lange Zäsur bei *Ins Offene...* als Rihms Einladung an die Zuhörer interpretiert werden, seine eigene momentane Unsicherheit bei der Frage, wie es weiter gehen solle, mitzuempfinden, und ein Beleg dafür sein, dass die gesamte Komposition bloß die notwendigerweise kompakte Version eines schrittweisen Prozesses ist: „Und dann ...? Was kommt als Nächstes, ohne eine Vorplanung und ohne eine Einübung von Verlauf – ganz frei vor dem Papier zu sitzen und nicht zu wissen, was kommt; und immer verantwortlich zu sein für genau diesen Ton, der als nächster eventuell kommen könnte, auf den man warten muß – lange Zeit oder kurze Zeit“.¹⁹

Das erste Element, der Hauptton g, ist fast im ganzen Stück anwesend. In der hohen Lage wird er einstimmig meistens von den kleinen Zimbeln (sowohl gestrichen als auch geschlagen) vorgetragen, oft aber auch von anderen Instrumenten, zum Beispiel den Violinen, den Piccoloflöten, dem Klavier, der Harfe sowie als Flageolett der tiefen Streicher. Dennoch gibt es auch zahlreiche Stellen, an denen dieser Ton sich im ganzen Raum entfaltet, so dass ganze Abschnitte nur aus seinen Oktavierungen bestehen (in den Takten 5 bis 10 spreizt er sich beispielsweise in fünf Oktaven, in genauso vielen, aber nicht in den gleichen, wie in Takt 22). Neben dem eigentlichen Hauptton g werden im Verlauf der Komposition auch andere Tonzentren gebildet, bei denen ein anderer Einzelton zum Hauptton wird. So werden zum Beispiel die Takte 225 bis 235 und 247 bis 254 nur aus dem Ton h bestritten. Die Dominanz dieser Töne ist allerdings immer von geringer, kurzfristiger Dauer; die Musik kehrt wiederholt zum Ton g zurück, der dadurch als der Protagonist der Komposition fungiert. Dennoch entstehen beim Wechsel der Tonzentren rigorose Spannungs- und Entspannungsverhältnisse, denn sie stellen ein wichtiges Gestaltungsprinzip und Mittel zur Unterstützung der dramaturgischen Entwicklung dar: Durch die Versetzung der Tonzentren nach oben oder nach unten wird ein hoher Kontrastierungsgrad erreicht; die Höherlagerung verursacht eine deutlich wahrnehmbare Aufhellung, die Tieferlagerung eine Verdunklung des Klangs. Eine weitere Funktion des dominierenden Tons ist nicht zuletzt die eines Strukturelementes, nämlich eines Bindeglieds, denn sein Auftritt signalisiert in der Regel den Wechsel entweder zwischen kürzeren Klangereignissen oder längeren formalen Abschnitten.

¹⁵ Vgl. beispielsweise Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch, a. a. O., S. 65.

¹⁶ ebd.

¹⁷ ebd.

¹⁸ ebd.

¹⁹ „Chiffre VI für acht Instrumente“ (1985), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von U. Mosch, (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung VI, Bd. 2), Winterthur 1997, S. 342.

Mit der Verwendung einzelner, sich im musikalischen Geschehen behauptender Töne greift Rihm allerdings auf ein Verfahren zurück, das bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts Eingang in die Musik anderer Komponisten gefunden hat wie beispielsweise in Giacinto Scelsis *Quattro pezzi per orchestra su una nota sola* (1959), in Krzysztof Pendereckis *Fluorescences* (1962) oder in Bernd Alois Zimmermanns *Stille und Umkehr* (1970). Luigi Nonos allerletzte Orchesterkomposition *No hay caminos, hay que caminar... Andreji Tarkowskij* aus dem Jahr 1987 besteht sogar nur aus dem Ton g samt seinen vierteltönigen Erhöhungen und Erniedrigungen und stellt den Endpunkt von Nonos Tendenz in den 1980er-Jahren, die höchstmögliche Reduktion im Bereich des Tonmaterials zu erreichen, dar. Vorletzte Station auf diesem Weg war das Stück *A Carlo Scarpa, architetto* aus dem Jahr 1986, das nur zwei Töne und ihre mikrotonalen Abweichungen als Tonmaterial hat. Rihm fing erst in den 1980er-Jahren an, von diesem Verfahren häufigen Gebrauch zu machen wie zum Beispiel bei der zwischen 1981 und 1985 komponierten Streichquartett-Trias 5 bis 7, in der der Ton fis eine besondere – sowohl inhaltliche als auch strukturelle – Rolle spielt. Am intensivsten hat er Zentraltöne in Werken der 1990er-Jahre eingesetzt; *Antlitz* ist beispielsweise ebenso wie *Ins Offene...* durch die Dominanz des Tons g gekennzeichnet, der als Zentralton auch bei der 1990 angefertigten Komposition *Cantus firmus* fungiert. Diese Gewichtungsverlagerung hinsichtlich der Zentraltöne hängt offensichtlich mit Rihms veränderter Haltung gegenüber dem musikalischen Material und dessen ästhetischer Wirkung zusammen. Typische Merkmale seiner Musik der 1970er-Jahre wie zum Beispiel flexible melodische Linien, kunstvoll aufgebaute Kantilenen oder längere legato-getragene skalenmäßige Tongebilde nehmen im Verlauf der 1980er-Jahre allmählich ab. Rihm distanziert sich dabei immer mehr vom „nostalgisch verklärten Wohlklang“²⁰, von der melodisch-lyrischen Expressivität beziehungsweise der dramatisch-expressiven Geste und interessiert sich stattdessen zunehmend für die charakteristischen Eigenschaften und die Ausdruckskraft der Klänge. Diese Tendenz erreicht ihren Höhepunkt in den 1990er-Jahren, in denen Rihm zu einer Sprache gelangt, die vom musikalischen Einzelobjekt in seiner jeweils individuellen Eigenart bestimmt wird. Ablesen lässt sich dies deutlich am Stück *Ins Offene...* Dabei macht sich die Abwesenheit eines nicht im konventionellen Sinn angelegten Satzes auch dadurch bemerkbar, dass sporadisch auftauchende melodische Schritte von wenigen Tönen paradoxerweise eine klangliche Kälte hervorrufen, zumal man sie als zerschmetterte Überreste längerer Melodiebildungen mit verfremdeter Funktion empfindet. Als Folge der neuen ästhetischen Maximen ist demnach auch Rihms veränderte Haltung gegenüber den Einzeltönen aufzufassen, die nicht mehr als ein abstraktes Phänomen, sondern ebenso in ihrer expressiven Qualität eingesetzt und behandelt werden, eine Tatsache, die durch Rihms Erklärung über den Hauptton in *Antlitz* ersichtlich wird: „Die Entstehung ging aus von einer Setzung, dem Ton g, der aber als instrumentiertes Beginnen, nämlich mit Klavier und Nachhall und Violine bereits selbst schon ein Klangobjekt ist. Es ist also nicht nur ein g, sondern so wie es ist bereits ein Individuum mit Nase, Mund, Gesicht, Auge, Blick. Das ist nicht nur eine

²⁰ Rudolf Frisius im Beiheft zur CD *Wolfgang Rihm*, Cpo 999134-2, Osnabrück 1992, o. S.

Tonhöhe, eine Wertigkeit, sondern es ist genau dieses individuelle Ereignis mit seinem Einschwingvorgang und mit seinem Dauern. Eine Physis.²¹

Beim zweiten Element handelt es sich um einen aus Terzschichtungen, die den weißen Tasten des Klaviers entsprechen, gebildeten Akkord. Der dabei entstandene Klang kommt im Verlauf der Komposition entweder vollständig (Beispiel B 1) oder ausgedünnt (Beispiel B 2) vor, manchmal auch arpeggiert (Beispiel B 3 und B 3'). Es scheint berechtigt zu sein, auch den diatonischen Cluster als Ableitung dieses Akkordes aufzufassen (Beispiel B 4 und B 4'), denn er fungiert als eine drastisch veränderte Form der anfänglichen Intervallkonstellation: die Terzschichtungen werden in Übereinanderreihungen von Sekunden verwandelt:

(2 Vn-2x., II. Hrn, II. Br., 6 Vc, II. Pos.)

T. 102

B 1

(4 Cb.)

T. 370

B 2

(I. Vn)

T. 27

B 3

(Klv.)

T. 102

B 3'

(Klv.)

T. 292

B 4

(Hrf.)

T. 318

B 4'

The image displays eight musical examples, labeled B 1 through B 4', arranged in two columns. Each example shows a specific instrument part with a cluster of notes. B 1 (Violins II and II) shows a dense cluster of notes in the treble clef. B 2 (4 Contrabasses) shows a cluster in the bass clef with some notes moving. B 3 (I. Violin) shows a cluster in the treble clef. B 3' (Klavier) shows a cluster in the treble clef. B 4 (Klavier) shows a cluster in the bass clef. B 4' (Horn) shows a cluster in the treble clef. The examples illustrate the transformation of triadic structures into diatonic clusters and their subsequent evolution.

Beispiel B

Ähnliche Behandlung findet auch das dritte Element, die chromatischen Felder. Waren sie im ersten Takt nur andeutend, meistens als zweistimmige Bildungen in verschiedenen Oktaven präsent, so bekommen sie bei ihren weiteren Auftritten verschiedenartige Gestalten. Schon einige Takte nach der Generalpause erscheinen sie dreistimmig (Beispiel C 1 und C 1'), während sie später noch größere chromatische Komplexe, mehrstimmige Cluster bilden (Beispiel C 2). Darüber hinaus werden sie mehrfach oktaviert (Beispiel C 3). Änderungen finden allerdings nicht nur auf der Ebene der Tonanzahl statt, sondern – ähnlich wie beim Element der Terzschichtungen – auch im Bereich

²¹ Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch, a. a. O., S. 65.

der Klangdichte. Denn oft werden einzelne Töne dieser Konstellationen (Beispiel C 4), manchmal sogar der gesamte Tonvorrat (Beispiel C 5) oktavversetzt, so dass die Chromatik sich in weiten Feldern entfaltet:

The image displays five musical examples, labeled C 1 through C 5, illustrating chromatic textures in Wolfgang Rihms music. Each example consists of two staves of music in common time (C).
 - **C 1:** Labeled "(3 Kl.) T. 11". The top staff shows a sequence of notes with a chromatic descent, while the bottom staff provides a harmonic accompaniment.
 - **C 2:** Labeled "(2 Vn-2x-) T. 370" and "(4 kl. Zimb.) 15m". The top staff features a sustained, textured sound, and the bottom staff shows a more active melodic line.
 - **C 3:** Labeled "(Klv., Hrf.) T. 23" and "15m". The top staff has a melodic line with chromatic movement, and the bottom staff has a supporting texture.
 - **C 4:** Labeled "(3 Pos.) T. 12". The bottom staff shows a chromatic sequence of notes.
 - **C 5:** Labeled "(Hrf.) T. 29". The bottom staff shows a chromatic sequence of notes.

Beispiel C

Die drei kompositorischen Grundelemente, die in den ersten drei Takten eingesetzt wurden, durchziehen das ganze Stück; entweder isoliert oder in Verbindung zueinander kehren sie immer wieder, jedoch in ständiger Veränderung (es lässt sich eine große Auswahl von Verknüpfungs- beziehungsweise Verflechtungsmöglichkeiten feststellen, die je nach Moment der von Rihm gewünschten klanglichen Verdichtung stark variieren). Das als Ausgangsimpuls dienende Anfangsmaterial stellt ein Inventar dar, dessen Modifikationen, sogar Mutationen²² im Verlauf der Komposition in sublimier Weise und

²² Es ist sehr auffallend, dass Rihm den Begriff Mutation dafür verwendet, um seine Verfahrensweise sowohl von der bloßen Wiederholung als auch von der verzierenden Variation zu unterscheiden: „Nichts ist zweimal. Identität existiert nur als Fluß. Auch in der Musik wiederholt sich nichts. Die Zeit ist der größte Feind der Wiederholung. Sie ist immer schon vergangen, wenn ein Gleiches ansetzt, ein Selbes zu sein. Jedes Abbild tendiert dennoch zu einer Auslöschung des Originals.“

jeweils mit wechselnder Intensität mit neuen Inhalten verbunden werden. Gerade in diesem Punkt lassen sich allerdings deutliche Analogien mit Prinzipien erkennen, die unter den verschiedenen, als work-in-progress entstandenen und sich durch die Anwendung von Übermalungstechniken im Material mehrfach aufeinander bauenden Werken zur Geltung kamen. In den 1980er- und vor allem 1990er-Jahren versuchte Rihm, ein ursprüngliches Werkkonzept zu immer neuen Ausformungen fortzutreiben. Bestimmende kompositorische Größe beziehungsweise zu erreichendes Ziel war dabei die stets „weiter bauende Anlagerung von Substanz an [...] eine Matrix, eine Mutterzelle“.²³ Nach Rihms Erklärung sind beispielsweise die zwischen 1995 und 2000 geschaffenen fünf Werke des Projektes *Vers une symphonie fleuve* derartig konzipiert, dass sie als „immer wieder neue Zustände“ fungieren, die dadurch verbunden werden, dass „genetisches‘ Material vom einen im anderen aufscheint“.²⁴ Die einzelnen Stücke des Projektes sind – so Rihm – „vorhandene Teile, ineinander gestürzt, wenn man so will, in neuer formaler Beantwortung. Sie wurden nicht bei sich belassen [...], sondern zerschnitten, überlagert, ausgebeint, gefüllt, wieder verdünnt. [...] Die vorhandenen Zustände wurden also in die neuentstehenden hineingearbeitet“.²⁵ Ein wichtiges Moment bei der Realisierung der work-in-progress-Idee stellt das Übermalungsprinzip dar, dessen Anwendung mit der Tatsache verbunden ist, dass bestimmte musikalische Gedanken in mehreren Anläufen kompositorisch umkreist werden. Nach Ulrich Mosch bestehe die Übermalung als Vorgang im Entstehungsprozess darin, eine vorliegende musikalische Schicht durch eine neue teilweise oder gänzlich überlagern beziehungsweise überdecken zu lassen.²⁶ Bei der Einbettung schon vorhandenen Materials in neue Kontexte sei die Dialektik von Verborgendem und Gezeigtem, ergänzt durch das Widerspiel von integrierender und sprengender Kraft, von wesentlicher Bedeutung.²⁷ Gleiche Verhältnisse, die unter den aneinandergereihten Werken herrschen, sind offensichtlich auch innerhalb einzelner Kompositionen festzustellen, unabhängig davon, ob diese als Zwischenstation eines vielstufigen Anreicherungsprozesses Teile eines übergeordneten Werkorganismus sind oder nicht. Dabei handelt es sich um einen reinen Anbau- bzw. Wandlungsprozess. Die drei Initialelemente bei *Ins Offene...* verhalten sich beispielsweise ähnlich wie das jeweilige Material, das sonst von Stück zu Stück wandert. Sie können nämlich als eine musikalische Grundidee aufgefasst werden, die im Verlauf der Komposition eine mehrfache und jeweils anders geartete Ausarbeitung erfährt. Sowohl unter ihnen als auch zwischen ihnen und der jeweiligen Umgebungscharakteristik tritt selbstverständlich

(„Kolchis für fünf Instrumentalisten“ (1992), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 396.) Daraus schließt er, dass wenn im Wechsel etwas wiederkehre, dann nicht „als dieselbe Substanz, wohl aber als andere Konstellation des substantiell Verwandten“ („Mutation“ (1986), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 163). Dies bedeutet für ihn „Mutation: Das Neue ist nicht das aus dem Alten variativ Herbeigeführte, sondern das den deformierten Bedingungen des Alten zwangsläufig, [...] unerwartet Entsprungene“ (ebd., S. 159). Denn durch „eine Veränderung, die nicht Mutation ist, die nicht wesentlich durchändert, sondern nur variativ verziert, kommt nichts in Gang“ (ebd., S. 163). Demnach stelle Mutation – als ein sehr wichtiges Moment im musikalischen Schaffen – einen komplexen Prozess von überraschender „Klangwandlung“, „Klangformung“ bzw. „Klang-Um-formung“ dar, die „auf eine vorgegebene spezifische Klangrealität bezogen“ sei (ebd., S. 160).

²³ Josef Häusler, a. a. O., S. 17.

²⁴ Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch, a. a. O., S. 68.

²⁵ ebd.

²⁶ Siehe „... das Dröhnen der Bild- und Farbflächen ...“. Zum Verhältnis von Wolfgang Rihm und Kurt Kocherscheidt“, in: *Brutrauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm*, hrsg. von H. Liesbrock, Ostfildern-Ruit 2001, S. 79.

²⁷ Siehe ebd. sowie S. 82.

auch die Dialektik von Zurücktretendem und Hervortretendem sowie das Kenntlichkeits-/ Unkenntlichkeitspiel voll in Kraft. Die drei Elemente aus dem Beginn werden wiederholt, jedoch unregelmäßig, jeweils in – sozusagen – anderer Dosierung und wechselndem Gewand eingesetzt. Dabei bekommt man den Eindruck, dass sie, eine Grundsicht der Komposition darstellend, fortwährend vorhanden sind, sie werden aber von weiteren Schichten, welche die übrigen musikalischen Ereignisse bilden, mehrmals und verschiedenartig überdeckt; die Veränderung der Deckkraft suggeriert deren Erscheinung, Beständigkeit oder Verschwinden. Ein Beleg dafür scheinen schon die ersten drei Takte zu sein, in denen die drei Elemente sehr demonstrativ vorgestellt werden (siehe Abbildung A): Nach ihrem isolierten (weitere musikalische Aktionen sind dabei verpönt, um die Wichtigkeit der bestimmten Elemente zu betonen) und sukzessiven Einsatz in Takt 1, sind in Takt 2 nur noch zwei Elemente zu hören, der Einzelton g und der klangfarblich variierte Ton des, der eine ausgesprochen drastische Ausdünnung des chromatischen Tongebildes b-h-c-des darstellt, ehe in Takt 3 der mehrfach klanggefärbte Ton g übrig bleibt. In den ersten drei Takten findet also eine stufenweise Zunahme der Deckkraft statt, die – nach Rihms Worten – „verschiedene Durchscheinungsgrade“²⁸ entstehen lässt und ihren Höhepunkt mit dem Einsatz der darauf folgenden plötzlichen und langen Pause erreicht.²⁹ Wie schon festgestellt wurde, hat Rihm in diesen drei Takten den besonderen Wert des Tons g musikalisch angedeutet; dennoch geht er im Verlauf des Stücks auch mit diesem Ton ähnlich wie mit den anderen zwei Elementen um. Sehr charakteristisch ist hierfür seine Äußerung über den Grundton – er verwendet allerdings diesen Oberbegriff, um klarzustellen, dass damit nicht unbedingt der Einzelton gemeint ist: „Es ist frappant, wie sich [...] bei jeder Komposition ein Grundton herausstellt. [...] Es wird bei jeder unserer Kompositionen den Grundton geben, auf den wir uns bei jedem Schritt im Hervorbringen des markierten Zeitflusses, der die Komposition ist, beziehen mit aller Dramaturgie von Beziehung: von leidenschaftlicher Suche bis zum indifferenten Vergessen.“³⁰

Die Reihenfolge der weiteren Einsätze der drei Elemente, der Grad ihrer Verwandlung, die Weise ihrer Kommentierung sowie die Art, auf die sie sowohl miteinander als auch mit neuen Inhalten kombiniert werden, sind in keinem einzigen Fall voraussehbar. Dadurch wird das Überraschungsmoment in dieser Komposition wesentlich erhöht und somit eine enorme dramaturgische Wirkung hervorgebracht. Denn obwohl oft Stellen zustande kommen, die untereinander eine hohe konzeptionelle Verwandtschaft aufweisen, lässt die große Pluralität in der Gestaltung durch jeweils unterschiedliche Verlagerung der Gewichtung verschiedenartige Beziehungen von Klang- und Ausdruckswertungen entstehen, welche den einzelnen Passagen individuelle Eigenart und Unverwechselbarkeit gewähren: „Zwischen zwei Klängen [...] entsteht wegen der stän-

²⁸ „Offene Stellen – Abbiegen ins Andere.“ Gespräche mit Reinhold Urmetzer (1985–1987), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 189.

²⁹ Sehr interessant ist hierfür Joachim Brüggess Feststellung hinsichtlich der ersten drei Takte von Rihms 5. Streichquartett, das eine Komposition ist, die ebenso eine „aufeinander bezogene Materialhaltung“ aufweist: „So lässt sich der Kontrast von ‚Einzelton‘ (Takt 1 ff.) und ‚Klangfläche‘ (Takt 3) im Sinne eines ‚Übermalens‘ durchaus als ein ‚Überlagern und Überdecken‘ auffassen, indem der diatonische Cluster das ausgedünnte Satzbild des Einzeltones als eine ‚Verwischung, Verschleierung und Verdunklung‘ [...] überlagert.“ (*Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*, Saarbrücken 2004, S. 295)

³⁰ „Neo-Tonalität?“ (1984/1997), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 189.

digen Neubeziehbarkeit Vibration. Erklingen beide Klänge gleichzeitig, so ist die Vibration im Inneren der Klänge; nach außen dringt: die Mischung. Changieren von Schwerpunkten – durch Instrumentation ergeben sich unendlich viele, also (nur) künstlerisch interessante Schwerpunkte – oder vagierende Schwerpunkte“.³¹ Rihm kommt es dabei allerdings darauf an, dass die Zuhörer sich des Hervorbringungsaktes bewusst werden und den Veränderungs- beziehungsweise Wachstumsprozess miterleben. Für ihn stellt die Erfüllung dieser Hauptforderung an die Rezipienten das wichtigste Kriterium dafür dar, dass seine Werke künstlerisch wirklich gelungen sind: „ich bin derjenige, der Musik hervorbringt. [...] Und ich wünsche mir einen Hörer, der dieses Wachsen von Musik mit dem gleichen Erstaunen wahrnimmt wie ich“.³² Musik-Hören bedeutet für Rihm, auf dem Weg zum Werk, auf der „Suche nach dem Werk“ zu sein³³, wobei sich letztere als die Suche nach der „Spur“ des Schaffensprozesses herausstellt, welche „in die Zeit hinein wächst“.³⁴ Vor allem bei Stücken wie *Antlitz* oder *Ins Offene...*, die darüber hinaus mit reduziertem, dafür aber stets verändertem Material gleichsam nachtastend voran schreiten, kommt es Rihm darauf an, dass die Zuhörer sowohl die „Form“ als auch die Ausformung beziehungsweise „Beformung“ verfolgen³⁵; dabei sollte der „Auseinandersetzungsrahmen nicht nur die Erscheinung, die Gestalt, sondern auch der Prozess“ sein, „während dessen sich die Gestalt zeigt, sich erweist“.³⁶

Rihm lässt die Zuhörer bei ihren Bemühungen, „die Gestalteigenheiten des energetischen Flusses wahrzunehmen“³⁷, nicht ohne Hilfe, sondern er nutzt mehrere Möglichkeiten, Erfahrungen des Wandels zu vermitteln, mit denen die Zuhörer nicht unbedingt von vorneherein gerüstet sind; denn er versucht, Umwandlungsaktivitäten freizulegen beziehungsweise Voraussetzungen zu schaffen, unter denen die Rezipienten offener, empfindlicher und empfänglicher für die Wirkung des Wandelprozesses werden. Rihm beabsichtigt nämlich, ästhetisch erfahrbar zu machen, wie sich beim Vorgang des Entstehens die Wandlungskraft ändert, und zwar auch im Fall, dass die Musik sich dem scheinbar Gleichbleibenden entgegenstellt, indem sie es immer von neuem verschlingt und wieder ausspeit, ähnlich einer Flussversickerung, bei der das Wasser in die Erde hineindringt, um an anderer Stelle in neuer Erscheinungsform wieder aufzutauchen. Rihms Aussage darüber lautet: „ein einziger Akkord, der immer in anderer Beleuchtung aufscheint; der Klang und seine Wanderung, sein Einsatz und sein Verschwinden. Der eine Spieler gibt dem anderen ein höchst fragiles Argument, ein höchst anfälliges Objekt. [...] Deswegen ist es für mich ganz wichtig, in einem Orchesterklang den Klang wandern zu lassen und ihn dabei einer atmosphärischen Veränderung auszusetzen. Der Klang, den ein Instrument an das nächste weitergibt, ist wie eine Einladung eines Individuums ans andere“.³⁸ Rihm fasst die Wandlung offensichtlich nicht als ein bloßes

³¹ „Musik – Malerei. ...umgereimt, zur Kunst gedacht...“ (1981), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 133.

³² „Musik zur Sprache bringen.“ Aus einem Gespräch mit Heinz Josef Herbort (1987), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 201.

³³ *Musikalische Freiheit*, a. a. O., S. 29.

³⁴ „Musik vor Bildern“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 419.

³⁵ Siehe *Wolfgang Rihm im Gespräch mit Christoph von Blumröder, Eike Feß und Imke Misch*, a. a. O., S. 65.

³⁶ ebd., S. 79.

³⁷ „Magma für großes Orchester“ (1987), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 287.

³⁸ Im Beiheft zur Compact Disc *Rihm*, Bayer Records 800886, 1992, o. S.

technisches Mittel, sondern als Phänomen auf, das sich weniger auf das Klangobjekt oder -ereignis selbst richtet, als primär auf dessen Wahrnehmung durch unsere Sinne. Eine Beeinflussung der Aufnahmefähigkeit der Rezipienten hinsichtlich der Klangwandlung erfolgt dabei auf zwei Wegen: Zum einen durch die differenzierte Behandlung des Klanges bei seinem jeweiligen Auftritt (man denke an die Situation, in der ein Objekt mit realer Körperlichkeit durch ein verzerrendes Prisma beziehungsweise Brechungsmittel betrachtet wird; man hält es für verändert, obwohl es für sich doch gleich geblieben ist). Zum anderen durch die Veränderung der Zusammenhänge zwischen einem wiederkehrenden Klang und den sonstigen, ihn umrahmenden musikalischen Aktionen, die in der jeweiligen Einsatzstelle herrschen (man denke an den Fall, in dem einem Objekt mit realer Körperlichkeit je nach Umfeld, in das es gesetzt worden ist, unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden, weil es immer relativ geschätzt wird; dabei verliert es an Stabilität, seine Physiognomie und sein Charakter scheinen umgewandelt zu sein, es bekommt wechselnde Qualitäten und Wertigkeiten).

Als ein erstes Mittel zur Veränderung des Klanges fungieren in Rihms Schaffen der 1990er-Jahre die dynamischen und – vor allem – farblichen Nuancierungen, die durch die sehr durchdachte Handhabung der Instrumentation und den differenzierten Umgang mit den einzelnen Instrumenten zustande kommen. Bei *Ins Offene...* wird zum einen derselbe Klang, sei es der Klang eines einzelnen Tons oder einer mehrtönigen Konstellation, häufig vom gleichzeitigen Spiel unterschiedlicher Instrumente vielfältig gefärbt oder, durch die durchbrochene Technik, von sich ablösenden Instrumenten über längere Strecken farblich variiert. Feine Bewegungen im Inneren der Klänge verursachen zum anderen die verschiedenartigen Spieltechniken der Instrumente und die Vielzahl der Artikulationsweisen, mit denen sie verbunden sind. Für die Streicher werden beispielsweise oft unterschiedliche Anstrichstellen, Bogenkontakt und Bogen- druck sowie Bogenbewegung verlangt, für die Bläser ist meistens der Anblasdruck auf das Rohr entscheidend, und für die Schlaginstrumente ist von besonderer Bedeutung das Wechseln der Anschlagmittel sowie der Anschlagstellen. Dadurch wird eine erweiterte Palette von Klangfarben gewonnen. Zum klingenden Ereignis wird ein Klangfarbenschillern von höchster Intensität; man bekommt den Eindruck, der Klang wird plastisch, seine Gestalt ändert sich ständig, als ob er wieder neu entstanden wäre. Oft kommt aber dabei ein ästhetisch-psychologisches Phänomen zustande, das durch Rihms Ausdruck „Plastik des Gehörs“³⁹ geeignet erklärt wird: Der Hörer soll seine Konzentrations- und Wahrnehmungsmechanismen intensivieren, um eine besondere, eine aktive und offene Hörhaltung zu entwickeln. Die ständigen klangfarblichen Variierungen der Klänge erhöhen die Suggestion beim Hörer auf das Genaueste; oft ist er sich nicht mehr sicher, ob es sich dabei um eine tatsächliche Klangveränderung handelt oder bloß um die eigene veränderte Hörhaltung gegenüber einem scheinbar Gleichbleibenden. Dadurch wird aber seine Aufmerksamkeit sensibilisiert, damit das Eindringen in den Klang, die Versetzung in dessen Inneres erfolgen kann und somit auch dessen gründliche und tiefeschürfende ‚Erforschung‘.

Einen zweiten kompositorischen Weg, auf dem Rihm versucht, Klangumwandlungen zu erreichen, stellt der konstruktive Umgang mit der Raumdimension dar. Dabei

³⁹ *Con Luigi Nono I*, a. a. O., S. 314.

knüpft er allerdings an Verfahren an, durch die andere Komponisten wie zum Beispiel Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio oder Bernd Alois Zimmermann seit Mitte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht haben, „den Klangraum um den Zuhörer herum zu schließen – und eben damit zu öffnen“, wie Anton Sergl sehr charakteristisch festgestellt hat.⁴⁰ Derjenige, der am intensivsten nach verschiedenen Möglichkeiten suchte, den gesamten akustischen Konzertraum auszunutzen, war Nono, in dessen Musikästhetik der 1980er-Jahre die Mobilität der Klänge (*suono mobile*) bzw. ihre Wanderung durch den Raum eine zentrale Stellung angenommen hat. In Anlehnung an die venezianische Mehrchörigkeit um 1600 hat er das Orchester oft in Chöre (*cori spezzati*) gegliedert, die er im ganzen Saal positionieren ließ. Das hatte zur Folge, dass die Klänge nicht mehr an einen einzigen Entstehungsort und eine einzige Steuerungsrichtung gebunden waren, sondern sie konnten räumlich variiert und zeitlich verschoben werden. Um die Raumdimension intensiver zu beeinflussen, bediente Nono sich oft der Live-Elektronik, mit deren Hilfe er sowohl die Richtung als auch den zeitlichen Ablauf der Klänge individuell steuern konnte.

Der physikalische Aufführungsraum spielt für Rihm ab ungefähr Mitte der 1980er-Jahre keine Nebenrolle mehr, sondern er fungiert als einer der wichtigsten schöpferischen Bestandteile vieler seiner Stücke; die häufig vorgeschriebene Postierung der Interpreten im Aufführungssaal zeugt davon, dass die Klang- und Zeitraumverhältnisse bereits während des Kompositionsvorgangs einkalkuliert werden: „Die Aufstellung der Instrumente, ihre Position im Raum ist nicht etwa Vor-Arbeit, bei mir ist es die zeitintensivste Phase des Kompositionsprozesses.“⁴¹ Die Disposition von *Ins Offene...* gibt beispielsweise vor, dass sich die Instrumentalisten zu kleineren Gruppen zusammenschließen, die sich voneinander fern und im ganzen Saal zu verteilen haben. Das Stück liefert dadurch starke räumliche Ergebnisse, denn der Hörer wird buchstäblich in Klang beziehungsweise in Klangfülle eingehüllt und zugleich empfindet er einen hohen Grad an Beweglichkeit der Klänge im Aufführungsraum. Dadurch kommt allerdings oft eine akustische Verunsicherung zustande; der Raum öffnet sich der Mehrdimensionalität, so dass sich eine Klangquelle sowie ihre Entfernung nur schwer lokalisieren lassen. Darüber hinaus werden im Verlauf der Stücke aus den meistens mit inhomogenen Instrumenten besetzten Chören oft homogene Teilgruppierungen gebildet, die trotz ihrer räumlichen Trennung starke Korrespondenzen mit einer enormen raumakustischen Wirkung aufweisen (beispielsweise Entstehung von Stereoeffekten), welche von wesentlicher Bedeutung sind, denn sie vergrößern die Irritation bei den Rezipienten. Obwohl dabei der Klang selbst und seine Wanderungen das Bewusstsein der Hörer für Umfang und Gestalt des ihn umgebenden Raums steigern, ist erneut eine aktive Hörweise erforderlich; jeder von ihnen soll nämlich weiterhin seine Sinnesfunktion intensivieren, um etliche räumliche Veränderungen der Klänge verfolgen zu können. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass dabei Rihms Ästhetik von „offenem Komponieren“ und „offener Sprache“ durch das Bild des „offenen Rezipienten“ vervollständigt wird; denn wie Sergl sehr treffend bemerkt hat, soll Letzterer „von organisch wuchernden Klängen umspinnen, von verschiedenen auseinander- und zusammenwachsenden Seiten aus um-

⁴⁰ Im Beiheft zur Compact Disc *Wolfgang Rihm*, Collegno 31883, 1995, S. 31 f.

⁴¹ „Mexiko, Eroberungsnotiz“ (1992), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 390.

kreist werden. So wird der Zuhörer im Prozess des Sich-Öffnens nicht allein gelassen; das Stück selbst kommt ihm dabei entgegen.⁴² Aufgrund der klanglichen Mobilität bekommt der Raum nicht zuletzt eine weitere wichtige Rolle, die des Spannungs- und Entspannungsträgers; er kann der jeweiligen eigenen Ausdruckskraft der Klänge zu einer zusätzlichen Ab- oder Zunahme verhelfen. Stefan Schädler erklärt, dass eine solche Aufstellung des Orchesters den Raum als Vermittler von Energiespannung in den kompositorischen Prozess einbeziehe: „Das Stück kreist um die Imagination energetischer Verläufe, die es als reine Formen von Bewegung zu erfassen sucht: Es entwickelt eine Physiologie von Kontraktion und Entspannung, von Fluß und Stauung vor einem als Auffangschirm konzipierten Raum.“⁴³

Ein hoher Grad an Klangveränderung wird nicht zuletzt durch die differenzierte rhythmische Ausgestaltung der Werke gewonnen. Bei *Ins Offene...* zielt Rihm beispielsweise offensichtlich auf die Verschleierung metrischer Verhältnisse, zu der er auf verschiedene Weise zu gelangen versucht; zum einen lässt er rhythmische Unschärfen entstehen, indem er gleichzeitig (vertikal, durch die Systeme) unterschiedliche Mikrorhythmen mit verschiedenen proportionalen Unterteilungen (etwa in Triolen-, Sechzehntel-, Quintolen- oder Septolenwerte) verwendet. Dadurch addieren sich die Anschläge innerhalb des jeweiligen Grundschlags, so dass eine häufig veränderte Anschlagdichte zustande kommt, die von einer großen Bewegungsintensität begleitet wird. Zum anderen sorgen etliche unregelmäßige und unerwartete Punktierungen, Überbindungen, Synkopenbildungen und Akzentuierungen für die Wahrnehmung von in der Schweben bleibenden Abfolgen rhythmischer Impulse, die oft ein fluktuierendes Innenleben der Klänge entstehen lassen. Nach Sergl bezwecke Rihm mit einer solchen rhythmischen Faktur das Misslingen aller „Versuche des Zuhörers, sich an einem regelmäßigen Puls zu orientieren. Er macht die Taktfolge der Notation unsichtbar und perspektiviert das Hören [...] hin auf ein Kontinuum klanglicher Verwandlungen“.⁴⁴

Betrachtungen zur Form

Bei der Untersuchung der formalen Anlage von *Ins Offene...* lässt sich eine gewisse Inkongruenz erkennen. Einerseits weist das Stück im Bereich der Mikroebene keinen linearen, stringenten Ablauf vom Anfangs- bis zum Schlussakkord auf. Das Material beziehungsweise seine vielen Gesichter werden sukzessive in unterschiedlich langen kompositorischen Einheiten präsentiert, die einen glatten, regelmäßigen Aufbau nicht begünstigen; indem die Musik in isolierten Attacken voranschreitet, hat sie den Charakter des Bruchstückhaften. Dabei wird der Eindruck erweckt, die gesamte Komposition durchziehe ein gewisses Zögern. Dieser Eindruck tritt vor allem an den zwischen den Einheiten liegenden Stellen verstärkt hervor, unter dem Beitrag etlicher als Kontrastmittel einsetzender Faktoren wie zum Beispiel des Tonmaterials (Ausdünnung beziehungsweise Verdichtung der Klänge), der Instrumentation (Verringerung bezie-

⁴² a. a. O., S. 32.

⁴³ Wolfgang Rihms *Materialphantasien*, *Der Standard* vom 29. August 1989, S. 11.

⁴⁴ a. a. O., S. 40.

hungsweise Vergrößerung der Anzahl der beteiligten Instrumente) oder der Dynamik (allmähliche Ab- beziehungsweise Zunahme der Lautstärke sowie unvorbereitete Gegenüberstellung von äußerst leisen, rein atmosphärischen Momenten und extrem lauten, akzentuierten Ausbrüchen von besonderer Härte). Andere Verhältnisse herrschen im Bereich der Makroebene vor. Das Fehlen von Fermaten und zwischen den Einheiten liegenden Generalpausen sorgt – im Gegensatz zu Kompositionen wie beispielsweise *Schwebende Begegnung* (1988/89), bei der das Prinzip der Fragmentierung klarer zu Tage kommt, denn sie besteht aus mehreren Abschnitten, die durch eine differenzierte Pausentechnik deutlich voneinander getrennt werden – doch für eine gewisse Kontinuität, die darüber hinaus durch die Einschränkung des musikalischen Materials und die daraus resultierende sprachliche Aussparung sowie durch die inhaltliche Einheitlichkeit, die von den stets wiederkehrenden und somit Zusammenhang stiftenden Merkmalen der Komposition zustande kommt, unterstützt wird. Dabei ist – trotz der häufigen Stockungen im musikalischen Geschehen – eine übergeordnete bogenförmige Entwicklung wahrzunehmen: Von Anfang der Komposition an setzt ein sukzessiver, zielgerichteter Aufbau ein. Der Orchesterapparat und die vorzutragenden Töne wachsen ständig, so dass allmählich ein höherer Grad an Klangdichte gewonnen wird. Sogar die Dynamik und das Tempo werden, in ihrer Ganzheit betrachtet, immer hektischer; dem ausgesparten, ruhigen Beginn im langsamen Grundpuls folgt eine allmähliche Steigerung und Intensivierung. Diese Tendenz läuft zu einem bestimmten Punkt hin, der ungefähr in der Mitte des Stückes (T. 182–199) liegt, nämlich zum Moment, an dem alle vorgenannten Parameter ihren Zenit erreichen. Dort befindet sich übrigens die einzige Stelle, an der ein Gefühl für klare metrische Verhältnisse entsteht, denn sie ist – im Gegensatz zu der rhythmischen Ausgestaltung des Restes der Komposition – von den mehrmals wiederholten starren, sehr lauten und massiven Viertelakkorden geprägt. Vom Kulminationspunkt dieser Stelle aus erfolgt ein ebenso sukzessiver Abbau bis hin zum Ende des Stückes.

Die Verhältnisse, die im formalen Ablauf von *Ins Offene...* herrschen, sind durch die ungefähr Mitte der 1980er-Jahre einsetzende und zu Beginn der 1990er-Jahre definitiv vollzogene stilistische beziehungsweise sprachliche Wende von Rihm zu erklären. Dabei handelte es sich um die Versuche, das Hauptmerkmal seiner bisherigen Komponierweise, das die Orientierung an aus dem Moment heraus geschaffene, einzelne musikalische Geschehnisse darstellte, zu relativieren. Nach Häusler war diese Vorgehensweise mit „einer gleichsam ‚momenthaften‘ Diktion, einem Denken in ‚Klanginseln‘“ verbunden, die „zu einer Art ‚Punktklang-Ästhetik‘“ geführt hatte.⁴⁵ Seit der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre bemühte sich Rihm aber, in seinen Kompositionen längere Verlaufsbögen mit hoher Entwicklungs-dramaturgie entstehen zu lassen: „Lange arbeite ich auf das scharf isolierte und unverbundene musikalische Einzelereignis hin [...]. Seit einiger Zeit schon spüre ich in mir den Wunsch wachsen, für meine Instrumentalmusik etwas zurückzugewinnen, das ich mit dem Begriff ‚Fluß‘ bezeichnen könnte.“⁴⁶ Joachim Brügge fasst die Umstellung in Rihms ästhetischem Selbstverständnis charakteristisch als

⁴⁵ a. a. O., S. 10f.

⁴⁶ „Mitteilungen zu *Vers une symphonie fleuve I–V*“ (1995), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 402.

„Abkehr von einer rein synchronen Ausrichtung seiner Musik [...] hin zur [...] diachronen Perspektive“⁴⁷ auf. Stücke der 1990er-Jahre zeichnen sich gegenüber „den ‚zerrissenen‘ Werken der frühen und mittleren 1980er Jahre [...] durch das Bemühen um eine erkennbar größere formale Geschlossenheit sprich Kontinuität im Ganzen aus“.⁴⁸ So wie Rihm mehrere Werke komponierte, die mittels verschiedener Übermalungstechniken aufeinander aufbauen und als ein organisches Ganzes fungieren, verwendet er bei einzelnen Stücken ein eingeschränktes, dafür aber stets wiederkehrendes, in vielfältiger Weise kombiniertes und immer verschiedenartig beleuchtetes Material zum Zweck eines übergeordneten Organismus, der die eine, jeweils selbstständige Komposition ist; dabei kommt – wie schon festgestellt wurde – aufgrund der momentanen musikalischen Einfälle zwar ein strukturelles Offenhalten zustande, zugleich aber begünstigen die Materialentsprechungen und Analogien ein formales Zusammenhalten. Die ausgewogene Behandlung dieser beiden Ebenen erschien Rihm offensichtlich als das geeignete Mittel, beim Hören seiner Musik die mögliche Gefahr der Entstehung einer ästhetischen Ausschöpfung und Sättigung bei den Rezipienten zu umgehen, was sich auch in seiner folgenden Aussage spiegelt: „Musik steht eben doch nicht nur in einem Hier und Jetzt, sondern ist ausgebreitet über Vorher, Jetzt und Später. [...] Die Makro-Gestalt muß ja auch komponiert sein, und eine Musik, die nur im Augenblick, in den Mikro-Gestalten, stark ist, bei der aber das Groß-Moment des Ablaufs in der Zeit nicht genauso stark von der Phantasiefülle her erfunden ist, diese Musik vertuscht sich selbst, sie wird im Extremfall auch langweilig.“⁴⁹

Titelgebung

Ins Offene... ist eine Komposition, bei der es ein starkes Verhältnis zwischen Titel und Charakter gibt. Dabei ist die vertikale Ausnutzung des Klangraums und die dadurch zustande kommende klangliche Polarität von essenzieller Bedeutung: In der Tiefen- und Mittellage sind die Holzbläser und die ihnen, je nach Verdichtungsgrad zugesellten Blechbläser, tiefe Streicher und Schlaginstrumente Träger von Mehrklängen und Clustern, die oft ineinander verschoben werden und ein kompaktes und schillernd wirkendes Klangbild erzeugen. Über diesen Klängen schweben während des ganzen Stücks sehr hohe Töne, die äußerst dünne und stets changierende Klangwolken entstehen lassen, welche die Dimension von Weite und Offenheit suggerieren. Nach den Worten von Sergl ziehen hohe Instrumente „einen nie abreißenden Klangschaten über das Stück hinweg, der es trotzdem wie ein Glasdach nach oben hin offen erscheinen läßt“.⁵⁰ Darüber hinaus wird der Prozess des Sich-Öffnens auch durch die besondere Behandlung des akustischen Aufführungsraums unterstützt: Durch die sehr durchdachte Platzierung der Interpreten im Saal wird dessen buchstäbliche Nach-Außen-Öffnung erreicht. Rihm strebt mit diesem Stück offensichtlich einen „Aufbruch“ ins Offene an, der ihm

⁴⁷ „Wolfgang Rihm, *Vers une symphonie fleuve I–V* (1995–2000). Fragen zu formalen, gattungsspezifischen und ästhetischen Aspekten“, in: *Wolfgang Rihm*, hrsg. von U. Tadday, a. a. O., S. 115.

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ *Musikalische Freiheit*, a. a. O., S. 31.

⁵⁰ a. a. O., S. 32.

ungefähr drei Minuten vor dem Ende (T. 353–361) gelungen zu sein scheint: In diesem rein atmosphärischen Passus, für den nur die höchste Lage in Anspruch genommen wird, erwecken die mit den Flageolett-Tönen der beiden Violinen vermischten, sehr homogenen vollen Klänge der fünf gestrichenen kleinen Zimbeln, die an fünf unterschiedlichen Stellen rund um das Auditorium aufgestellt sind, eine Stimmung des Freischwebens. Es ist nicht verwunderlich, dass Rihm die erste Fassung der Komposition genau an dieser Stelle enden ließ. Am Schluss der zweiten Fassung herrschen ähnliche, ebenso raumöffnende Verhältnisse, denn auch dabei sind nur die fünf kleinen Zimbeln eingesetzt, mit deren sehr hohem und bis zum fortissimo possibile geführtem Spiel das Stück zu Ende geht.

Die Suche nach einer möglichen Inspirationsquelle für den Titel dieses Werks, führt unausweichlich zu Hölderlin, dessen Werke Rihm schon einige Male angeregt hatten, wie beispielsweise bei der Anfertigung der Komposition *Hölderlin-Fragmente* (1976/77). Hölderlins Elegie, die als literarische Bezugsgröße für *Ins Offene...* vermutet werden darf, ist *Der Gang aufs Land*, bei der Offenheit einer der zentralen Begriffe zu sein scheint; zum einen beinhaltet dieses Gedicht in seinem Beginn den vollständigen Titel von Rihms Stück („Komm! Ins Offene, Freund“), zum anderen kommt das Wort „offen“ an mehreren anderen Stellen hervorgehoben vor (zum Beispiel „dem offenen Blick offen der Leuchtende sein“ oder „wie das Herz es wünscht, offen, dem Geiste gemäß“).

Dennoch ist es sehr wahrscheinlich, dass der Titel *Ins Offene...* eine Huldigung an Nono ist. Rihm lernte diesen im Herbst 1980 kennen und entwickelte zu ihm eine persönliche, intensive Beziehung. Nono war für ihn „ein sehr wichtiger Freund und auch ein sehr großer Lehrer und Mentor“.⁵¹ Mit Begeisterung beschrieb er oft nicht nur die Seelen-, sondern auch die Gedankenverwandtschaft zwischen ihnen: „Wie anders das Gespräch mit ihm: Dort war das Verstehen oft vor dem Aussprechen da, genügte ein A oder ein O, einfach ein Laut.“⁵² Ähnlich lauten auch seine Aussagen über die künstlerische Arbeit von Nono; er versicherte, dass dessen Musik in ihm weiterklinge, und dass durch ihre Beziehung sein Leben eine weite, tiefere Qualität bekommen habe.⁵³ Diese Qualität drückte sich konsequenterweise dann auch in seinem eigenen musikalischen Schaffen aus, das vom übergeordneten Prinzip der kompositorischen Offenheit und künstlerischen Freiheit durchzogen wird, dem Prinzip, das für Nono einen wesentlichen schöpferischen Moment darstellte: „Von Luigi Nono kann ich lernen: ‚was kommt, kommt‘. Die unvorstellbare Freiheit in der Arbeit. – Luft! –!“⁵⁴ Rihm äußerte sich oft mit Bewunderung über den Menschen und Künstler Nono, der Freiheit nicht nur aufrufe, sondern auch zeige⁵⁵: „Auftauchen“⁵⁶, „freier Flug“⁵⁷, „alles fließt, alles ist offen“⁵⁸ sind einige der Ausdrücke, die er dabei verwendet. Nach Jürg Stenzl sei Rihm in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre „in ganz erstaunliche, ja geradezu gefährliche Nähe zu

⁵¹ Im Beiheft zur Compact Disc *Rihm*, a. a. O.

⁵² „Con Luigi Nono“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 311.

⁵³ ebd.

⁵⁴ *Con Luigi Nono I*, a. a. O., S. 312.

⁵⁵ „Der Taumel der Gegensätze im Gleichgewicht.“ Gespräch mit Silvia Ragni (1991), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 222.

⁵⁶ *Con Luigi Nono I*, a. a. O., S. 313.

⁵⁷ *Con Luigi Nono II* (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 317.

⁵⁸ ebd.

Luigi Nonos Schaffen geraten⁵⁹ und habe mehrere Werke komponiert – unter anderem *Klangbeschreibung II* (1986/87), *Kein Firmament* (1988), *Schwebende Begegnung* (1988/89) und *Frau/Stimme* (1989) –, die mit Nonos Musik, sei es auf klangästhetischer oder kompositionstechnischer beziehungsweise inhaltlicher Ebene sowie auch im Bereich der musikalischen Faktur, unübersehbare Korrespondenzen aufweisen würden, denn sie wären durch Gestaltungsprinzipien und Organisationsverfahren geprägt, die den Spätstil des italienischen Komponisten (etwa ab seinem Streichquartett *Fragmente – Stille, an Diotima* aus dem Jahr 1980) kennzeichnen.⁶⁰ Es ist daher sicherlich nicht irrelevant anzunehmen, dass Rihms veränderte Auffassung über die Möglichkeiten und Wirkungen der Klanggestaltung in erster Linie seinen Erfahrungen mit Nono und dessen Musik der 1980er-Jahre verdankt. Der Bezug zu Nono respektive der Einfluss der musikästhetischen Auffassung auf Rihms Werk, die dieser im Verlauf seiner letzten Schaffensphase ausbildete, erscheint nämlich zwingend, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Letzterer bestimmte kompositorische Komponenten vor den 1980er-Jahren nicht intensiv in Anspruch genommen hatte. Das Operieren mit vorherrschenden Einzel- beziehungsweise Zentraltönen, die konstitutive Einbeziehung in den Kompositionsprozess des realen Aufführungsraums, die differenzierte rhythmische Ausgestaltung oder die Vielfalt an klangfarblichen Feinheiten, Artikulationsnuancen und dynamischen Abstufungen, sind Charakteristika der Neuen Musik schon seit der Jahrhundertmitte – man denke zum Beispiel an die Fülle an raumakustischen Konzepten in den 1950er- und 1960er-Jahren oder an die Bemühungen, vor allem von Komponisten serieller Musik, die metrisch konzipierte Rhythmik definitiv zu überwinden. Rihm übernimmt solche Prinzipien dennoch erst seit seiner Bekanntschaft zu Nono, der für ihn „in einer ganz umfassenden Weise ein verehrtes Vorbild“⁶¹, „ein großer Eröffner, ein großer Offenmacher“ gewesen sei.⁶²

Nono ist im Mai 1990 gestorben und sein Tod hat Rihm verständlicherweise tief getroffen: „Wieder nicht das, was wirklich zu sagen wäre, das aus dem Herzen springt, auf der Zunge liegt. Ich finde nicht das, was wirklich ins Wort müßte. Worte eben nur.“⁶³ Die anfängliche Fassungslosigkeit ging aber bald in eine positive Einstellung über: „Der Tod ist gar nichts Unfaßliches, Unfaßbares. [...] Der Tote ist weiterhin einer der anregendsten Menschen. Weil er lebt, durch die Art, wie er sich lebend gemacht hat“.⁶⁴ Direkt nach Nonos Tod fing Rihm an, eine fortgesetzte Folge von Notizen zu seinem Freund und dessen Werk anzufertigen, die den Titel *Con Luigi Nono* haben. Zur gleichen Zeit und innerhalb desselben Jahres (1990) komponierte er auch fünf Stücke, die er Nono gewidmet hat: *Cantus firmus*, *Ricercare*, *Abgewandt II*, *Umfassung* und *La lugubre gondola/Das Eismeer*. Obwohl Rihm diese Stücke expressis verbis mit Nono in Verbindung bringt – sie alle tragen den Titelzusatz: „Musik in memoriam Luigi Nono“ –, kann man berechtigt annehmen, dass die ebenso 1990 entstandene Komposition *Ins Offene...* eine weitere, allerdings indirekte Widmung an Nono darstellt, denn auch ihr

⁵⁹ „Wolfgang Rihm und Luigi Nono“, in: *Wolfgang Rihm*, hrsg. von U. Tadday, a. a. O., S. 22.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 22 ff.

⁶¹ „...zu wissen.“ Gespräch mit Rudolf Frisius (1985), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 113.

⁶² „Kunst entsteht aus Zweifel.“ Gespräch mit Bas van Putten (1995), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 2, S. 242.

⁶³ *Con Luigi Nono*, a. a. O., S. 311.

⁶⁴ „Con Luigi Nono – weiter“ (1990), in: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, a. a. O., Bd. 1, S. 318.

Titel scheint in Zusammenhang mit diesem zu stehen; Rihms 1990 verfasste Notizen über seinen Freund enden mit dem folgenden charakteristischen Satz:

Luigi Nono, der (mich) **INS OFFENE** mitnimmt –
und *weitertreibt* – ⁶⁵

⁶⁵ ebd., S. 320.