

# **Wolfgang Irim / Peter Trawny**

*Frei*

Zwei Gespräche

**Klostermann Essay 10**

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2023

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der  
Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet,  
dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen  
Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer  
Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Marion Juhas, Frankfurt am Main

Druck und Bindung: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 2626-5532

ISBN 978-3-465-04618-9

So kom̄! daß wir das Offene schauen,  
Lebendiges  
Daß ein (Eigenes) wir suchen, so weit es auch ist.

Friedrich Hölderlin: *Brod und Wein. An Heinze*  
(Frankfurter Ausgabe)

### *Vorwort von Peter Trawny*

Es ist nicht leicht, etwas zur Musik oder Kunst Wolfgang Rihms zu sagen, das nicht schon gesagt worden ist. Kaum ein anderer Komponist (oder vielleicht sogar: kein anderer) hat so oft selbst zu seinen Arbeiten geschrieben, kaum jemals haben Autorinnen und Autoren so viel über einen anderen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts zu sagen und zu schreiben gehabt.<sup>1</sup> Das hat seine Gründe. Rihms Werk wächst in einem in der Musikgeschichte seltenen Maße (inzwischen sind es über 600 Arbeiten), so wie die Kommentierung dieses Wuchses selber wächst.

Das ist natürlich richtig, erlässt aber dem Einzelnen – in diesem Fall mir – nicht die eigene Beschäftigung, genauer gesagt: die eigene Hörerfahrung. Ich höre Rihms Musik seit den frühen achtziger Jahren, als ich die »Musik für 3 Streicher« von 1977 entdeckte. Das war der Beginn eines bis heute andauernden An-, Zu-, Hin- und Einhörens, einer Aufmerksam-

<sup>1</sup> Zuletzt Eleonore Büning: Wolfgang Rihm. Über die Linie. Die Biographie. Benevento: München und Salzburg 2022.

keit für diese Musik, die für mich von Anfang an zugleich Aufmerksamkeit fürs Leben war.

Sie zieht und treibt in eine Auseinandersetzung über das Verhältnis von Musik und Denken hinein wie kaum eine andere Musik. – Diese Behauptung verdient natürlich ein Misstrauen, das sich auf die Geschichte der Musik berufen kann. Was sollte über Wagner und Schönberg hinaus noch über das Verhältnis von Musik und Denken gesagt werden können, das nicht schon gesagt wurde? Und war nicht die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Zeit ungebremster Theorieproduktion – gerade im Anschluss an jenen unvermeidlichen Adorno, wenn es um avancierte Fragen nach der avancierten Musik geht?

Es ist ganz im Sinne dieser Musik, die unhaltbare Behauptung zu modifizieren: Kaum eine andere Musik zieht und treibt *mich* in eine Meditation über das Verhältnis von Musik und Denken hinein so wie diese. In der Kunst wie in der Musik ist stets alles persönlich, selbst wenn die Kunst und die Musik eine Geschichte haben, in der sie sich verobjektivieren zu theoretischen Architektoniken, die noch stets verändert und sogar zerstört wurden. Das betrifft einen theoretischen Aufwand, den nicht nur Kunsthistorikerinnen und Musikwissenschaftler, sondern auch Philosophinnen zu leisten haben. Aber es bleibt ein Sehen und Hören, ein Schauen und Lauschen, das niemand anders als jeweils ich selbst zu erfahren habe.

Das meint, dass dem Philosophen nichts anderes als die Nachträglichkeit bleibt, wenn er etwas zur

Musik oder auch zur Kunst insgesamt zu sagen hat. Die Musik ist dort, wo sich das Denken ihr widmet, schon vergangen. Alles, was einer zur Musik sagen kann, befindet sich schon wieder jenseits jener Sinnlichkeit, die nicht nur alle vier Sinne, sondern auch und womöglich vor allem den Körper erinnert. Denn das Hören von Musik ist eine Beanspruchung des ganzen Körpers. Darüber nach-zu-denken ist etwas anderes.

Warum also Wolfgang Rihm? Was hat seine Musik einem – mir – seit bald vierzig Jahren sprachlos zu sagen? Sprachlos, selbst wenn gesungen wird – denn das Hören auch von Stücken mit Gesang ist keine Lektüre, kein Arbeiten im Materialgarten der Sprache. Gewiss, auch die Dichtung und sogar die Philosophie hat ihre Sinnlichkeit – auch im Sinne des Sinns –, aber die erklingende Musik wird ganz einfach anders erfahren, höchstwahrscheinlich intensiver, eben körperlicher, er-innernd, inniger.<sup>2</sup> Also: Was hat mir Rihms Musik auf ihre Art zu sagen? Alles. – Wie ist das zu verstehen? Ist das zu verstehen?

<sup>2</sup> In seinen Vorlesungen zur Ästhetik hat Hegel sehr zutreffend die »Innerlichkeit als solche« als die »Form« bestimmt, »in welcher die Musik ihren Inhalt zu fassen vermag und dadurch befähigt ist, alles in sich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehen« kann. S. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen zur Ästhetik III. Werke 15. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1971, 149, 135.

Musik (und Kunst) sind Verkörperungen von Geschichte. Sie enthalten nicht nur den Sinn ihrer Zeit, ihre Stimmung vielleicht, sie enthalten auch das, was sich ihrer Zeit entzieht. Dieses eigentümliche Verhältnis zur Geschichte ist eines zum jeweils sich fühlenden und denkenden Menschen, zu mir. Musik ist gleichsam der Äther eines Lebens, das den Anspruch seiner Zeit und seines Raumes zu beantworten hat. Was sich seiner jeweiligen Zeit entzieht, um in der Musik anzuklingen, gehört zu einem Unheimlichen, das ebenso in den bildenden Künsten zum Vorschein zu kommen vermag. Man könnte einmal Mahlers Symphonien mit Edvard Munchs Malerei verbinden, wenn man es nicht schon längst getan hat.

Was ich in Rihms Musik höre, ist natürlich zunächst – die Musik, die konkrete Ton- und Klanggestaltung. Sie ist das, was uns zu Hörerinnen und Hörern macht. Diese konkrete Ton- und Klanggestaltung, darüber hinaus die Formung eines Werkes in seinem Ganzen oder Fragmentarischen, das ist, was einen im Hören insofern angeht, als genau *dieses* Gehörte zu einem Begehrten und dann Erfahrenen wird. Sicher, ich höre viel Musik, wir alle tun das Tag für Tag. Aber dann gibt es auch das, was »ins Fleisch schneidet«.<sup>3</sup> Dieser Schnitt ist eine Öffnung.

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Rihm: Offene Enden. Denkbewegungen um und durch die Musik. Hrsg. von Ulrich Mosch. Carl Hanser Verlag: München und Wien 2002, 14: »Das offene Ohr ist der erste Schnitt ins Fleisch, der uns im Leben möglich ist.«

Theodor W. Adorno schreibt in einer Vorlesung: »Gemeint ist eine Musik, die alle ihre äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat, die aber, vollkommen frei von heteronom Auferlegtem und ihr Fremden, doch objektiv zwingend im Phänomen, nicht in diesen auswendigen Gesetzmäßigkeiten sich konstituiert.«<sup>4</sup> Adorno nennt das eine »musique informelle« – eine Musik sowohl ohne offiziellen Auftrag als auch ohne Formalitäten – eine Musik, die sich von all dem befreit hat, was die Neue Musik am Ende der fünfziger Jahre sich als Korsett angelegt hatte, um das vermeintliche Chaos, das seit Schönbergs atonalen Kompositionen zu drohen schien, zu verhindern. »Vollkommen frei von heteronom Auferlegtem«, das heißt grenzenlos frei einzig und allein aus sich selbst erklingend.

Adorno traf und trifft den Nagel auf den Kopf: »Man sollte einmal darüber nachdenken, warum die Menschen, sobald sie wirklich ins Offene kommen, das Gefühl produzieren: da muß doch wieder Ordnung her, anstatt aufzuatmen [...].«<sup>5</sup> Aufatmen wäre indes vielleicht ein anderes Wort für das Hören und womöglich sogar Komponieren von Musik, die öffnet, die das Leben fließen lässt, euphorisch

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno: *Vers une musique informelle*. In: Ders.: *Quasi una fantasia*. Musikalische Schriften II. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1963, 370.

<sup>5</sup> Ebd., 395f. Am Ende des Endes der Kritischen Theorie steht nicht umsonst ein Buch wie das von Christoph Menke: *Theorie der Befreiung*. Suhrkamp: Berlin 2022.

und schmerzhaft. Adorno denkt nicht nur an Musik, sondern auch an gesellschaftliche Verhältnisse. Das betrifft den übers Gesellschaftliche hinausgehenden Sinn der Kunst.

»Komm! ins Offene, Freund!«<sup>6</sup> heißt es in der Elegie »Gang aufs Land. An Landauer« von Hölderlin. Diese rhythmische Aufforderung, die Höhlen und Gehäuse, Hütten und Bunker zu verlassen, hat Adorno offenbar sehr beschäftigt. Das »Offene« wird dem Philosophen nachgerade ein Synonym fürs Utopische: »Was ohne Schmach Anspruch hätte auf den Namen Sinn, ist beim Öffnen, nicht in sich Verschlossenen [...]«,<sup>7</sup> heißt es einmal in der »Negativen Dialektik«. Und in den ihr gewidmeten Vorlesungen erhebt Adorno sogar die »Forderung eines *offenen* Philosophierens im Gegensatz zu dem systematischen Philosophieren«.<sup>8</sup> Das »Offene« ist gewiss das Freie. Doch im Vergleich zu ihm überwiegt eine topographische Bedeutung. Das »Offene« scheint einen Raum oder Ort zu eröffnen, der außerhalb des »Verschlossenen« »aufatmen« lässt. Es geht gerade

<sup>6</sup> Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. »Frankfurter Ausgabe«. Bd. 6. Elegien und Epigramme. Hrsg. von D. E. Sattler und Wolfram Groddeck. Stroemfeld/Roter Stern: Frankfurt am Main 1976, 286.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1966, 370.

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno: Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007, 120.

um jenes »Komm!«. Ich trete hinaus, verlasse und bin im Offenen.

Adorno reagiert damit auch auf eine Geschichte der Selbstrestriktion Neuer Musik. Hatte schon Schönberg mit der Zwölfttonkompositionsmethode die frühere Atonalität in seinem Komponieren beinahe stillgelegt, versuchten seine vor allem an Anton Webern anknüpfenden Nachfolger in der seriellen Musik jeden Ton so sehr zu determinieren, dass in den erklingenden Ton-Reihen alles Leben erstarb. Die Neue Musik lud sich schwer mit theoretischen Ansprüchen auf, so dass Uraufführungen neuer Werke Ende der sechziger Jahre eher den Charakter von weltanschaulichen Konspirationen hatten, als wirkliche Ereignisse von Musik zu sein. Man scheute das skeptisch beäugte Offene.

Rihm hat Adornos Idee einer »musique informelle« wahrgenommen und sein Schaffen womöglich in ihr wiedererkannt. Jedenfalls heißt es einmal in einem seiner Texte: »Kunst, die Beschäftigung mit Kunst und das Machen von Kunst, ist bereits von sich aus eine Aufforderung zu grenzenloser Freiheit.«<sup>9</sup> Der Hölderlin'schen Aufforderung ist er wortwörtlich gefolgt, wenn er unter der Überschrift »Ins Offene...« um 1990 mindestens zwei Stücke für Orchester komponierte. Rihms Musik in ihrem ganzen Reichtum oder auch in ihrer ganzen Armut ist die leibhaftige

<sup>9</sup> Rihm: Offene Enden. A.a.O., 54.