

Neue Zeitschrift für Musik 2/2009

Leseprobe

© Schott Music, Mainz 2009

«... es wird immer sinnlich sein ...»

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN WOLF LOECKLE UND DEM KOMPONISTEN WOLFGANG RIHM

Hundert Jahre neue Musik – was nun?», hieß leicht ketzerisch und nicht ganz frei von provokativer Attitüde im Vorfeld der Donaueschinger Musiktage 2008 das Motto bei «Thema Musik Live». Und es war damit ja ein Blick zurück ins Wien des Jahres 1908 gemeint, wo Arnold Schönberg mit ungewohnt atonalen Ein- und Tonfällen für Skandale sorgte, für Randalen gar. Irgendwie sind die dadurch ausgelösten Wellen mittlerweile an den Felsküsten der Welt gebrochen worden oder an den sanften Sandstränden dieses Planeten verebbt. Darüber regt sich heute keiner mehr auf. Und der Satz von Arnold Schönberg, dass er mit seiner Zwölftontheorie samt -technik der deutschen Musik für weitere hundert Jahre die Vorherrschaft im Sonnensystem sichern wolle, sorgt auf andere Weise als von ihm beabsichtigt weiterhin für Furore. In höchst facettenreicher Diskussionsbandbreite. Doch trotz mancher Militanz in der Abwehrstrategie Schönberg'scher TonSätze: Er spielt heute nicht mehr die erste Geige. Da hat sich in den so genannten E-Bereichen und im U-Sektor zumal, im Terrain der technischen Machbarkeiten wie der gesellschaftlichen Verhältnisse und der ästhetischen Verfeinerungen, so viel verändert, entwickelt, neu positioniert, dass Schönberg ein Kapitel der Musikgeschichte geworden ist. Die aktuell tonangegebenen Komponisten reflektieren das zwar, arbeiten sich aber anders ab zur Auskristallisierung der Wahrheitsfindung und zur Neukonstituierung der Publikumsbeziehungen.

Es ging bei dieser «Thema Musik Live»-Veranstaltung aber vor allem um Bestandsaufnahme, um den Blick nach vorne allemal. Einer der sehr wenigen Großmeister im gegenwärtigen Positionieren und Per-

fektionieren nicht nur in Mitteleuropa ist Wolfgang Rihm – er war anno 2008 nicht auf dem Podium, das hatte er einige Jahre früher beim Motto «WerteWandel» mit seinem Denken und mit seiner Differenzierungskunst begeistert. Er ist Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik Karlsruhe und allererste Adresse für Auftragskompositionen keineswegs nur staatstragender Provenienz.

Über den Dächern von Karlsruhe, an einem winterlich grauen und für den Ort ungewohnt saukalten Wintertag, mit Blick über die Stadt und ins Gebirg, oberhalb von Innovations-und-Wellness-Marktschreierei trafen sich Wolf Loeckle und Wolfgang Rihm im Zentrum für Kunst und Medientechnologie zum Nachdenken und Vorausdenken. Ausgangspunkt war der Begriff «Heimat» in Verbindung mit Musik.

Wolfgang Rihm: Wenn Sie andeuten, dass Musik ein Ort von Heimat sein könnte, dann sagen Sie ja auch, dass sie selbst Heimat sein kann. Ich weiß es nicht. Je mehr man mit Musik zu tun hat und je mehr man Musik hervorbringt, desto weniger kann man sie benennen. Ich glaube, man kann sie dann am besten benennen, wenn man ihr ganz fernsteht und von fern an sie herangeht mit einem eigenen Anliegen – vielleicht sogar einem Vorurteil.

Als Komponist habe ich ja zunächst das Anliegen, dass sie überhaupt sei und nicht, dass sie etwas «tut». Ich muss sie im wahrsten Sinn des Wortes zeugen, gebären bzw. den Geburtsvorgang, wenn sie durch Interpretation in die Welt hineintritt, ermöglichen. Und von daher ist Komponieren ein genuin konzeptuelles Vorgehen. Dass diese Konzeption aber bereits im Voraus «weiß», was da geboren wird, das muss ich für mich selber verneinen. Ich

kenne das nicht. Ich tue etwas, von dem ich nicht genau weiß, wohin es führt. Allenfalls ahne ich es. Und dass dann doch Musik aufscheint, ist ein großes Glück, jedes Mal eine andere Erfahrung. Ich bin also nicht aus der Nutzerperspektive mit diesem Phänomen verbunden, sondern aus der generativen Position. Letztlich wirke ich aus einer produktiv-unbewussten Szenerie heraus.

■ *Wolf Loeckle: Es gibt ja so über die Jahrhunderte hin in der Entwicklung musikalischer Ästhetik und Praxis Dominanzen für das theoretische Prinzip, aber auch solche, die den Komponisten eher als eine Art Durchlauferhitzer, als Bindeglied zwischen dem Göttlichen und dem Irdischen begreifen. Ist der Komponist Zwischenglied von Gott und Menschheit?*

Das ist auch nur ein Erklärungsversuch. Die Berufsbezeichnung «Zwischenglied» würde ich für mich gar nicht so von der Hand weisen. Warum nicht? «Zwischen» ist immer eine interessante Position. Glied, na gut, bitte.

■ *Musik beginnt ja meistens, wenn auch manchmal leise und vor sich hin grummelnd, und findet in aller Regel zu einem Ende – so sie nicht missbräuchlich ein- oder ausgeblendet wird oder als Mischmasch unter irgendwelchen Worthülsen in Filmen oder TV-Produktionen zur Steigerung des emotionalen Mehrwerts zweckentfremdet wird, wie heute unerträglich und massenhaft üblich. Musikalische Elemente oder Segmente oder Abschnitte können sich von A nach B bewegen, von Alpha nach Omega, ein wenig fast so wie in allem Leben: von der Geburt bis zum Tod.*

Das ist mir zu sehr aus einer Perspektive der Einsatzfähigkeit, aus der Sicht der

Funktionalität gedacht. So kann ich gar nicht denken. Ich könnte schon so denken, das wäre aber wie eine Maske, die ich mir aufsetze. Ich setze mir also dann die Maske des Funktionstheoretikers auf und sage: Ja, die Musik hat die Funktion, dem Menschen in ihrer sehr speziellen Weise zu vermitteln, dass er Teil eines Fluss- und Energieweitergabesystems ist. Das sagt aber zunächst über ihre Gestalt nur soviel aus, dass sie beginnt und endet. Und dass sie ein Durchgang ist. Sie hat etwas Transitorisches. Was aber da durchgeht und was wir dann als Energie empfinden, das setzt sich jeweils in uns neu zusammen und tritt dort erst in Kraft. Also ich kann nicht sagen, jetzt habe ich hier ein Musikstück, in dem ist folgende Energie, die wird in folgender Weise wirken. Das ist unmöglich.

Jeder Hörer erfährt durch die Musik, die er hört, zunächst etwas über seine eigene energetische Lage. Er erfährt etwas über seine eigene Ladung. Deswegen ist das Hören ja nicht nur ein passives Entgegennehmen, sondern es ist ein aktives Vermitteln von Energie und Zielort von Energie. Der Hörer, der nichts mitbringt, wird auch nichts hören. Der Hörer, der keine Schwingungssphäre in sich trägt, nimmt nichts wahr. Das ist ihm aber nicht vorzuwerfen. Gott im Himmel. Man tut immer so, als sei jeder immer gezwungen, sofort in Wahrnehmung auszubrechen. Die Menschen sind unterschiedlich. Die einen nehmen wahr, die anderen nicht. Lieben kann man sie alle. Ich spreche jetzt von Musik, die man freiwillig wahrnimmt. Der Hörer entschließt sich, auf eine Musik zuzugehen. Welcher Art diese Musik ist, das ist erst einmal egal. Wenn ich nicht ein Schwingungsbarometer in mir trage für das, worauf ich mich zu bewege, dann werde ich nichts wahrnehmen. Das geht mir meistens so, wenn ich Popmusik höre: Ich nehme nichts wahr. Ich nehme die Differenzierungen, die da möglich sind, nicht wahr, obwohl mir von ihnen erzählt wird. Weil ich eben nicht mitschwinge. Aber das muss ich mir ja nicht übel nehmen. Ich nehme ja dem, der in einem Streichquartett von mir nichts wahrnimmt, auch nicht übel, dass es ihm so ergeht.

■ *Also muss Hören gelernt werden unter der Maxime, dass nur das wahrgenommen werden kann, was als Wissen in einem ist?*

Ja, man muss das Hören von Musik wirklich erlernen. Heute wird einem das ja vermeintlich leicht gemacht, indem uns

gewisse Dinge ständig vorgesetzt werden. So wird ein Hörverhalten unbewusst im wahrsten Sinn des Wortes: eingehämmert. Das ist dann Pop im weitesten Sinn, gesellschaftskritisch oder unkritisch, die Ohren zumüllend oder aufklärend, laut, leise. Und Werbung, Werbung, Werbung ohne Ende. Musik, oder besser: Schallware als Brücke zwischen den Werbeblöcken. Aber das war zu allen Zeiten so, dass eine Unterhaltungswelt dominant war, akustisch. Und dass man sich in dieser Sphäre bewegte wie in normal städtisch schlechter oder meinetwegen auch guter Luft. Aber dann gibt's Räume, in die geht man extra hinein, um ein spezifisch Anderes wahrzunehmen. Das heißt man geht an einen sozialen Ort, um Jazz zu hören, oder an einen anderen sozialen Ort, um etwa eine Bach-Passion zu hören. Das sind Biotopie für die jeweilige Musik. Es wird immer wieder die Überlegung angestellt, ob diese Biotopie nicht ineinander verschlungen sein sollten. Das löst sicher einen momentanen Reiz an der Oberfläche aus. Aber ich glaube, dass es darüber hinaus für die Sache an sich wenig bringt.

■ *Abendländische europäische westliche Musik hat – wenn wir einen Moment in die Geschichte gehen – durchaus bescheiden angefangen, wenn man mal nicht von ihrem Gehalt, vom Inhaltlichen, sondern vom Äußerlichen, vom Formalen, her argumentiert: nämlich einstimmig. Da gab es dann auch die entsprechende ideologische Überbauung. Der Weg zur Mehrstimmigkeit war dann gewissermaßen ein politischer Kraftakt. Entsprechend der zunehmenden Kompliziertheit politischer Gegebenheiten differenzierten sich auch die künstlerischen Artikulationsmöglichkeiten. Nicht zuletzt unter Zuhilfenahme technischer Gerätschaften neuester Bauart lässt sich – parallel zur naturwissenschaftlichen Praxis – eine Komplexität der Klangwelten erzielen, die kaum noch einer in der Lage ist, auf Anhieb auch nur annähernd differenzierend wahrnehmen zu können. Muss denn der Grad von Komplexität immer weiter gesteigert werden? Und gibt es auch in den Territorien der Musik gar keine Grenzen des Wachstums?*

Ein gewaltiger Fragenkomplex. Ich versuche es mal mit Anmerkungen. Ist Musik wirklich immer komplizierter geworden vor dem Hintergrund von Einstimmigkeit? Ich weiß es nicht. Ich glaube auch, dass schon immer Mehrstimmigkeit

gegeben war: allein durch die Anwesenheit von verschiedenen Individuen. Wenn Menschen durcheinandersprechen und sich artikulieren oder schreien, machen die das nicht einstimmig. Das ist immer polyphon. Ich glaube, dass die verschriftlichte Musik, die Musik, die der Überlieferung anheimgegeben wurde, in dieser Weise betrachtet werden kann, dass sie sich von einer relativen Einstimmigkeit über eine relative Polyphonie in eine relative Komplexität hinein entwickelt hat. Ich glaube aber auch, dass die akustische Wirklichkeit des musikalisch Praktizierten immer eine Vielfalt der gleichzeitigen Klangaktionen beinhaltet hat. Das ist die eine Anmerkung.

Die Verschriftlichung, die wir im Zentrum unserer Betrachtung haben, ist ja nur ein winziger Teil dessen, was wirklich akustisch möglich war und ist. Ich kann ja auch heute mit komplexesten Notationsformen die Musik nur teilweise bestimmen. Nehmen Sie eine Mozart-Sinfonie: Da sieht die Partitur relativ einfach aus. Aber was da an Subtexten und überhaupt an Texten noch lesbar ist, was dann als Interpretation ermöglicht ist, das Potenzial einer Auslegung also, das ist letztlich schriftlich nicht fassbar. Und das ist ja vielleicht auch der Grund, warum wir Musik immer wieder anhören, weil sie nämlich nicht immer wieder gleich ist, sondern immer in anderer Erscheinung auf uns zukommt. Das war die zweite Anmerkung.

Das Dritte ist, dass es einen Punkt gibt, an dem Komplexität, beabsichtigt gestaltete Komplexität, in den Grauwert umschlägt. Das kennt jeder Maler: Je differenzierter er die Farben letztlich anlegt – irgendwann hat er auf der Palette dann eine Art Braun. Das beginnt in wunderbaren Abstufungen. Aber schließlich hat er dann einen braunen Brei. So ist es auch in der Musik. Man kann immer noch differenzierter notieren, und wenn das dann gespielt wird, entsteht eine Art undifferenziertes Mezzofortissimo. Komponieren heißt doch auch: Perspektiven in den Vorgang selbst einziehen. Perspektiven nicht nur im Sinne einer Räumlichkeit, die einen Ton von links und den anderen Ton von rechts kommen lässt, sondern eine Perspektive, die das Ohr als Verdeutlichung der physischen und geistigen Dimension des Erklingenden wahrnimmt. Dann kann von Kunst gesprochen werden ...

**... mehr erfahren Sie
in Heft 2009/02**