

Berg der Entschiedenheit

Wolfgang Rihms Karlsruher Musikästhetik

Achim Heidenreich



Dr. h.c. Wolfgang Rihm und
Dr. Achim Heidenreich bei den Europäischen
Kulturtagen Karlsruhe 2012 »Musik baut
Europa – Wolfgang Rihm« (Foto: ONUK)

Wolfgang Rihm (* 13. März 1952 in Karlsruhe) wollte als Kind zuerst Maler werden, sein Vater besuchte mit ihm gerne und regelmäßig Ausstellungen in Karlsruhe, dann Schriftsteller und schließlich Komponist.¹ Heute ist er zuerst Komponist, dann Schriftsteller und manchmal auch Maler, wenn man die ästhetische Qualität seiner Manuskripte, aber auch seine in der Sacher Stiftung hinterlegten Zeichnungen betrachtet. Als Schriftsteller und Essayist wurde er im Herbst 2014 mit dem

»Robert-Schumann-Preis für Dichtung und Musik« der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz ausgezeichnet.

Das Malen, Schreiben und Komponieren repräsentiert in dieser Reihenfolge auch den Weg des Künstlers Rihm vom Kind zum Mann. Mit zunehmender Reife nimmt die Gestaltungskomplexität zu. Wolfgang Rihm selbst malt und übermalt mit und in seiner Musik schon vorhandenes Material oftmals neu, worüber sein umfangreiches Werkverzeichnis reichlich Auskunft gibt. Viele Werke entstehen in unmittelbarer Anschauung von Werken der Bildenden Kunst oder Bildende Künstler verarbeiten in ihren Werken Anregungen aus der Musik von Wolfgang Rihm, wie beispielsweise Georg Baselitz, Per Kirkeby, Kurt Kocherscheidt, Markus Lüpertz, Jonathan Meese, Arnulf Rainer, Rosalie, Artur Stoll.

Viele Werke Wolfgang Rihms befinden sich in ständiger Metamorphose und in einem immer währenden Bearbeitungsstadium. Hier wäre stellvertretend der »Séraphin«-Werkkomplex zu nennen. Um im Bild zu bleiben: Wolfgang Rihms jeweilige Gestaltung eines angenommenen und auch real fortwährenden Musikstroms ähnelt der Arbeit an einem nie trocken und abgeschlossen werdenden Fresko: Frisch sind und bleiben die Einfälle, tief ist die psychologische sowie his-

torische Dimension seines Schaffens und gebirgig falten sich die Werke vor dem Hörer und Betrachter auf: Im Zeitfluss geht es über scharfe Grate, entlang schroffer Abgründe, man streift über ansteigende begraste Flanken und Blumenwiesen, blickt über weite, mehrere Klangtäler überspannende Zyklen zum Firmament – und sieht sich am Ende selbst als das Andere im Identischen, sprich: ist auf dem Weg und kommt zu einer Erkenntnis im Lichte der Aufklärung aus dem Geist der Musik Wolfgang Rihms.

Wenn aber alles fließt, die Tinte also nicht trocken wird bei Wolfgang Rihm, dann stellt sich schon die Frage, wann ein Werk, in Anlehnung an Schuberts sogenannte »Unvollendete«-Sinfonie, vollendet ist: »Das Begriffspaar »vollendet-unvollendet« scheint mir eine Art Pol-Gebilde, eine polare Situation zu sein, die das, was Musik ist, nicht in den Begriff bekommt, aber in den Griff nimmt. Musik kann ja niemals, in der Weise wie es z. B. ein bildnerisches Werk ist, vollendet sein. Es gibt in der Musik nicht das vollendete Original. Allerdings auch nicht das unvollendete – weil es gar keine Originale gibt. Musik ist immer Vollzug, immer etwas, das im Durchgang ist, das sich im Entstehen befindet und im selben Moment vergeht. Es ist nie ganz da, es ist nie als Objekt fassbar, es kann nie verbindlich einer bleibenden Untersuchung seines Vollendungsgrades unterzogen werden wie z. B. eine Skulptur. Wenn ich eine Brancusi-Skulptur anschau, die das Bild des Vollendetseins auch über ihre Gestalt hinaus artikuliert, deren Thema »Vollendung« ist – im Gegensatz zu einigem von Michelangelo, der das Unvollendete als Vollendungsstadium stärker einsetzt –, dann kann ich die Oberfläche, die Gerundetheit, die Materialbehandlung in einer Vollendung wahrnehmen, die fast schon einen abweisenden Charakter annimmt.

So etwas gibt es in der Musik nicht. Musik ist immer unvorhersehbarer Vollzug, sie ist immer auch abhängig von den Momenten ihres Entstehens, des durchaus privaten Könnens dessen, der sie spielt. Vollendung ist ein hypothetischer, ein metaphorischer Begriff, mit dem wir uns an Musik nur teilweise annähern können.

Wir können die Partitur lesen und sie als »vollendet« bezeichnen, aber der Nachbar im Konzert versteht schon gar nicht mehr, wovon wir reden. Wir können eine Aufführung »vollendet« finden, aber am nächsten Tag lesen wir in der Zeitung: »Alles war schlecht«, weil der Kritiker es schlecht fand. Ihm hat sich die etwaige Vollendung nicht mitgeteilt. Es gibt kein Maß, in dem eine musikalische Vollendung in irgendeiner Form fassbar wäre. Wenn ein Komponist sagt, ein Werk sei »unvollendet«, dann ist das natürlich etwas anderes, als wenn das ein Verleger oder ein Musikwissenschaftler von einem Werk behauptet. Es gibt Vollendungsgrade, Vollkommenheitsgrade, verschiedene Stufen des Vollendet- oder des Unvollendetseins. Das Eine, nämlich das Unvollendetsein, kann ein Stadium des Vollendetseins sein. Und das zu sehr Vollendete stellt oft ein ästhetisches Defizit dar – etwa, wenn die Dinge zu ausführlich »zu Ende« gemalt, komponiert, geführt sind. Wie also das als »Besteck« benutzen?²

Die Beschreibung der Genese seiner Klavierwerke macht diese Dichotomie »vollendet-unvollendet« deutlich, in die sich das von der Stadt Karlsruhe zum 300. Stadtgeburtstag in Auftrag gegebene Werk für Klavier und Orchester »Con Piano? Certo!« einordnen läßt und damit einen großen Karlsruher Schaffensbogen von Rihms Anfängen bis zum heutigen Tag spannt: Wolfgang Rihm begann sein Komponieren in jungen Jahren mit Klavierwerken, er selbst ist ein ausgezeichnete Pianist. Sein erstes Klavierkonzert entstand in dieser frühen Schaffensphase bereits 1969. Ein Jahr später und ein Jahrzehnt dauernd, schuf er sehr unterschiedliche und raumgreifende Klavierstücke und -zyklen, die in der zeitgenössischen Klaviermusik spieltechnische, klangsinnliche, energetische und ästhetische Maßstäbe gesetzt haben – fern jeder Bauanleitungsästhetik jener Zeit. Mit seiner fast halbstündigen »Nachstudie« für Klavier (1992–1994) komponierte er später ein vorläufiges Opus summum seiner Klaviermusik. Sein Violinkonzert »Gesungene Zeit« für Anne Sophie Mutter entstand ebenfalls während dieser Zeit.

Waren die frühen Klavierwerke Rihms gewissermaßen Solitäre, jedes Werk steht monolithisch für sich selbst und für die in ihm jeweils anders gestaltete auskomponierte musikalische Freiheit des Komponisten, so befinden wir uns mit »Nachstudie« in jenem synaptischen Komponieren Wolfgang Rihms, in dem Werkideen, Klangvisionen und Themenkomplexe in unterschiedliche Besetzungen, Gattungen und Genres fortgeschrieben werden und sich dabei gegenseitig selbst auch interpretieren – die narrative Metamorphose als Idealzustand. Mit dem Anfang der 1990er Jahre komponierten Werk »Sphere«, aus der »Nachstudie« für Klavier solo hervorgegangen ist, setzt eine erneute sehr intensive Auseinandersetzung mit dem Klavier ein. Zur gleichen Zeit beschäftigte sich Rihm in seiner Oper »Die Eroberung von Mexiko« und den »Séraphin«-Werken mit der Unmittelbarkeitsästhetik von Antonin Artaud – auf der Suche nach dem Naturklang. Diese Suche erhielt in den Werken explizit musikalische Gestalt. Findungsprozesse, nicht Diskussionen, werden zum Werk – so ist es bei Rihm immer. Findung ist bei ihm jedoch nie ein Festhalten und Absichern des Gefundenen. Seine klanglichen Schmetterlinge kommen nicht als Sammlerobjekt in die Glasvitrine, sondern verpuppen sich erneut, fliegen weiter, fliegen fort, auch dem musikalisch verordneten Fortschritt, wie Rihm in dithyrambisch anmutenden Versen zum Begriff Fortschritt 1998 deutlich macht: »Der Fortschritt ist seiner Natur gemäß immer fort.«

Nach wie vor ist Musikfindung für Wolfgang Rihm eine gefährdete Zeit. Mehr als nur hautnah, hautdurchlässig wird Musik von Wolfgang Rihm imaginiert, folgt er der empfundenen Dynamik der Klänge. Das Klavier steht dafür in seiner Karlsruher Wohnung im Wortsinn »griffbereit«, um den Resonanzen und Schwingungen folgen zu können. Oft wird gerade an der Schwelle zum Verklingen kompositorisch gestaltet. Die Klänge fließen ineinander, auseinander hervor, mäandern, reagieren auf Untergründiges.



Achim Heidenreich, Kurator der Ausstellung »Chiffren«, bei der Eröffnung im Rahmen der Europäischen Kulturtag Karlsruhe 2012 »Musik baut Europa – Wolfgang Rihm« (Foto: Achim Heidenreich)

Wird in der Raumklangkomposition »Sphere« das Klavier als ein »Gegen-Klangkörper« bezeichnet, so kann man in seinem 2014 für die Salzburger Festspiele komponierten 2. Klavierkonzert von einem Mit-Klangkörper sprechen. Aus »Sphere« wurde seinerzeit die Klavierstimme auch als Solowerk »Nachstudie« bearbeitet und aus dem Orchester herausgelöst. Aber anders als noch in seinen Klavierwerken der ersten Schaffensphase für das Instrument, ist das Klavier jetzt schon nicht mehr »Gegenstand« der Komposition, dessen auch instrumentale, bautechnische und dynamische Grenzen ausgelöst und überschritten werden, sondern

hier bereits Klangskulptur im Raum mit durchaus installativem Charakter, wie wir ihn aus der bildenden Kunst kennen. Imaginäre Oberflächenstrukturen der Malerei und Bildhauerei werden zu Klang im Raum. Hier finden wir wieder einen Verweis auf die Steigerungstrias Malen, Schreiben, Komponieren.

Es folgte eine ganze Reihe von Werken aus dem »Sphere«-Umfeld, die sich dann zehn Jahre später mit den »Séraphin«-Werken in der Komposition »Séraphin-Sphäre« für Ensemble trafen und mit wiederum daraus hervorgegangenen Werken fortgeschrieben und übermalt wurden. In »Sphere« und auch in »Nachstudie« wird der Klang im Raum in gewisse Rotation versetzt. Es ist die Rotation der Drehscheibe des Töpfers, der aus dem handfeuchten Tonklumpen Form schafft, die aus der Unmittelbarkeit der Berührung, der Haptik seiner Hand, entsteht. Rihm dehnt, verjüngt, verstärkt seine Musik ebenso wie der Töpfer die Vase, das Gefäß.

Im Vorfeld der Komposition, falls man bei Wolfgang Rihm überhaupt mit solchen Lebensbereiche trennenden Kategorien arbeiten kann, hat er sich erneut sehr intensiv mit dem Klavierkonzert des 20. Jahrhunderts und der Klassik auseinandergesetzt. Wie schon in seinen Violin- und Klarinettenwerken steht seit gut 20 Jahren die Linie, mithin eine Quasi-Einstimmigkeit als Gesangspendant in instrumentaler Weiterführung und als Larve des Polyphonen im Fokus. Das war wunderbar zu erleben und nachzuvollziehen beim anderen Auftragswerk von Wolfgang Rihm für den 300. Stadtgeburtstag: »Über die Linie VIII«, uraufgeführt von der Badischen Staatskapelle am 9. März 2015 im Staatstheater Karlsruhe.

Dass er 2014 eine Komposition »2. Klavierkonzert« nannte, ist Zitat und Bekenntnis zugleich. Bei Helmut Lachenmann, dem anderen großen Komponisten aus Baden-Württemberg, ist das Klavier sperrig und irgendwie im Weg, geschichtlich belastet, weil Sinnbild spieß- und bildungsbürgerlicher Untertänigkeit, die in die Katastrophe führte. In der Fluxus-Bewegung bekam ein »Destroy the Piano« fast schon sportlichen Muss-Charakter – das alles hat freilich nachvollziehbare Gründe gehabt. Und dass er jetzt im Wortspiel »Con Piano? Certo!« die Bedeutung des Klaviers innerhalb seines musikalischen Schaffens, also dem Instrument, dass er ständig selbst berührt, haptisch erfährt, ist – certo! – mit Sicherheit ein – con certo – ein großes Bekenntnis und auch erneut eine Auseinandersetzung mit vor allem Mozart, wie er in der letzten Zeit immer wieder im Gespräch betont!

Rihms aktuelle Klavierkonzerte entstehen also vor dem Hintergrund einer wahrgenommenen »toccatenhaften«, wie Rihm es nennt, Kompositionsweise für das Klavier im 20. Jahrhundert. Gemeint ist eine »Anti«-Haltung zum Klavier besonders nach dem Zweiten Weltkrieg. Dennoch oder vielleicht gerade deswegen wurden nicht wenige wegweisende Werke jener Zeit für das Klavier komponiert. Rihm hörte sich vor dieser Folie noch einmal in die Gattung Klavierkonzert mit Leib und Seele regelrecht ein, mit Mozart, Beethoven, Brahms auch Chopin. Seine Repertoirekenntnis und Musikpräsenz bei gleichzeitiger Kenntnis der wichtigen ästhetischen Schriften kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Mit seinem fast halbstündigen 2. Klavierkonzert hat Rihm die musikalische Tradition eben dieser Gattung reflektiert und (um)geformt. Tradition wird kompostiert und zu neuer Muttererde, alte Zöpfe, darunter auch das »Destroy the Piano«-Gebot, werden abgeschnitten. Entstanden war ein zweisätziges Werk größtmöglichen Miteinanders von Klavier und Orchester.

Zurück zum gewissermaßen Maler und Bildhauer Wolfgang Rihm: Der Weg von der Bildenden Kunst zu seinem gewissermaßen objekthaften, körperlich-gestischen Komponieren (und umgekehrt) ist demnach noch kürzer, als bislang vermutet oder über seinen Werkkatalog hergeleitet. Ganze Werkgruppen veranschaulichen seine enge Beziehung zur Bildenden Kunst, zahlreiche Künstlerfreundschaften zeugen vom ständigen Energiefluss Wolfgang Rihms von und zur Malerei, bspw. die Kompositionen »Kolchis« (1992), »Antlitz« (1993), »Dritte Musik« für Orchester und Violine (1993) als Ausdruck der künstlerischen Verbundenheit zu Werk und Person Kurt Kocherscheits. Wolfgang Rihms Komponieren ist dabei ein skulpturales Arbeiten am unendlichen Klang, den er in sich wahrnimmt.

»Ich habe die Vorstellung eines großen Musikblocks, der in mir ist. Jede Komposition ist zugleich ein Teil von ihm, als auch eine in ihm gemeißelte Physiognomie. [...] Mit mir geschieht etwas ähnliches wie mit meinem Musikblock. Ein Zeitfaden trennt einen bemessenen Teil ab und schafft so erst meine Physiognomie.«³

Wolfgang Rihms Musikdenken durchzieht in den letzten 20 Jahren konsequent ein sich in vielfach schillernden Besetzungstypen brechendes Fortschreiben, gewissermaßen ein »Übermalen« bereits vorhandener Werke und Werkteile in großangelegten und zeitlich offenen Reihen und Komplexen, wie etwa dem »Séraphin«-Komplex oder den »Symphonie fleuves«-Kompositionen. Bereits mit seinem »Chiffren«- und »Tutuguri«-Zyklus aus den 1980er Jahren, aber auch mit dem Werkdoppel »Sub Kontur« und »Dis Kontur« aus seiner frühen Schaffensphase nach 1970 machte Rihm unmittelbar deutlich und hörbar, dass er Musik nicht nur als einen immerwährenden Musikfluss behandelt, aus dem er seine Partituren schöpft, sondern dass in diesem Musikfluss alles mit allem in einem sinnstiftenden Zusammenhang steht und eine triftige musikalische Form bilden kann, weil sich Form aus Beginnen und Enden von Musik selbst findet. Die verschiedenen Entstehungswerke »Gedrängte Form« und



Nach dem von Achim Heidenreich kuratierten Geburtstagskonzert für Wolfgang Rihm, aufgeführt im Rahmen der Europäischen Kulturtag Karlsruhe 2012 »Musik baut Europa – Wolfgang Rihm«, in der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Susanne Asche, Achim Heidenreich, die Komponistin und Rihm Schülerin Birke Bertelsmeier und Wolfgang Rihm (v.l.). Im Hintergrund Isao Nakamura, Prof. an der HfM, der die Schlagzeugwerke des Konzerts geleitet hat (Foto: Achim Heidenreich)

»Gejagte Form« hin zu seinen »Jagden und Formen« (1995–2001), sind dafür ein aussagekräftiges Beispiel, dass das Prinzip der fortschreibenden Formung bereits im Titel trägt. Der »Zustand 2008« ist die vorerst letzte Version der »Jagden und Formen«.

Der »Séraphin«-Werkkomplex ist gemäß Rihms früh formulierter Kompositionsästhetik einer »Musik am Wachstumsort« als »Wildwuchs« und eines »Naturzustands von Musik selbst« seit der ersten »Étude pour Séraphin« (1991–92) für tiefe Ensembleinstrumente mittlerweile auf 25 Werke angewachsen, dessen letztes als »Séraphine-Symphonie« für Instrumentalensemble und Orchester bei den Donaueschinger Musiktagen 2011 sehr erfolgreich und gewissermaßen »außer Konkurrenz« dieses national und international beachtetsten Avantgarde-Festivals uraufgeführt wurde. Die Verbindung zwischen Kammermusik, vokaler Form und großorchestraler Sinfonik ist bei den »Séraphin«-Werken im Wortsinn fließend. Verweiskompositionen auf die Künstlerfreundschaft mit Kurt Kocherscheidt, »Kolchis« für Harfe, Klavier, Schlagzeug, Violoncello und Kontrabass oder die ebenfalls aus »Séraphin« abgeleiteten »Sphären«-Kompositionen stehen für ein sich nach allen Richtungen des »Trieblebens der Klänge« (Arnold Schönberg) entfaltbares, prozesshaft fortführbares musikalisches Denken und Empfinden.



Achim Heidenreich und Wolfgang Rihm 2007 während der Proben zur Ballettproduktion »L'Étude d'après Séraphin« des Badischen Staatstheaters im ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (© und Foto ZKM)

In »Vers une symphonie fleuve I–V« wird ähnlich verfahren. Durch Revision bereits geschriebener Werke entstehen in einem erneuten künstlerischen Imaginationprozess bzw. einem erneuten kreativen Durchhören der vorhandenen Partitur, neue Werkteile für neue Fortschreibungen und Versionswerke. Die Karlsruher Uraufführung von »Vers une Symphonie fleuve VI« am Geburtstag Wolfgang Rihms am 13. März 2012, ebenfalls ein Auftragswerk des Kulturamtes der Stadt Karlsruhe und seiner Leiterin Dr. Susanne Asche, machte erneut diesen spontan scheinenden künstlerischen Spagat zwischen Individualität des Einzelwerks und Teil eines zyklushaften Wucherns erforderlich und unmittelbar hörbar. Rihm bietet durch dieses Verfahren Lösungen für die nicht gelösten, nachbeethovenschen Formprobleme der Sinfonie bis ins 21. Jahrhundert an und weist ihr damit einen gangbaren Weg, der nicht zuletzt die Kulturorchester der Kommunen und Rundfunkanstalten in ihrer Existenz legitimiert. Da wird jedes neue Werk dringend gebraucht, um nicht in die Repertoirefalle zu tappen, in der das Immergleiche einfach nur wiederholt wird: »Provinz ist da, wo nichts geschieht.«⁴ Musikgeschichte würde aufhören, wenn wir heute nicht mit Auftragsvergaben die musikalische Zukunft sichern würden. Ein Musikleben ohne zeitgenössische Musik wäre bloß Mumie. In Karlsruhe, mit seinem aufgeschlossenen kulturellen Klima und Publikum, geschieht viel und kann noch mehr geschehen!

Das Wahrnehmbare, weil jeweils Erklingende von Wolfgang Rihms Musikdenken, stellt in seinem Komponieren die konkrete, musikalisch gegenwärtige Extroversion seiner umfassenden Imagination dar: Zu hören ist, was werkhaf, im Zwischenspeicher Partitur, fixiert wurde. Alle Zurückstellungen, andere Erinnerungen oder Fortspinnungen seiner »Explosion of a Memory« (Heiner Müller) bleiben vorerst ungeschrieben. Dies scheint in der Natur der Sache von Kunstproduktion zu liegen. Kein Werk kann man freilich auch nicht hören. Ist denn tatsächlich keines, nichts anderes, entstanden? Rihms Werkkatalog zeigt, wie oben beschrieben, dass stets andere, alternative, sich selbst generierende Klangentwicklungen mitgehört, mitbedacht wurden, die einzig aufgrund der Chronologie der Werkentstehung in ein zeitliches Nacheinander förmlich gezwängt werden müssen, was sich eigentlich gleichzeitig ereignet.

Alles, so seine Anschauung, ist gleichzeitig existent: Hier kommen frühere Schriften Rihms ins Spiel, die zur Zeit durch die musikwissenschaftlich rascher zu fassende Transparenz seiner Werkentstehung in den Hintergrund der Diskussion getreten sind. Zu Unrecht! Zwar wird im Begriff der Übermalung, als einfachste Form der Plastik, bereits auf einen Ansatz aus der Bildenden Kunst verwiesen. Rihms Musik basiert allerdings noch viel stärker in seiner Vorstellung eines Musikblocks, aus dem er förmlich seine Werke bildhauerisch in skulpturaler Manier herauschneidet und danach plastisch formt, wie er mit dem Bild des Musikblocks in ihm 1979 bekannte.

An dieser Einstellung hat sich nichts geändert. Sie bildet heute noch Rihms grundsätzliche Befindlichkeit während des Komponierens als einen Akt der Gefährdung und Verletzlichkeit, bedeutet aber, dass er gleichzeitig bildhauerisch vorgeht, wie er 25 Jahre später formulierte: »Der alte Traum der Musiker ist es, Ort und Klang zusammenzubringen, ineinanderzuzwingen, daß der Klang auch gleichzeitig sein Ort ist und der Ort er selbst erst durch seinen Klang werden kann. Der Raum wird durch Orte definiert, denen der Klang zu entstammen scheint, der Klang ist aber wiederum perspektiv geortet, nach der Art eines Raumes geformt. [...] Es entsteht der durch den Klang individualisierte Raum-Körper. Ein Körper aus Raum. Der Komponist betritt diesen geschaffenen Raum als Bildhauer.«⁵

Wolfgang Rihm befreit mit diesen zeitrafferischen kompositorischen Wachstumsprozessen die Musik nicht aus ihren instrumentalen Fesseln – wie es einst Busoni forderte –, das ist längst geschehen, spätestens schon seitdem wir »Geige« sagen. Was wir erleben ist eine komplett ideologiefreie Setzung klingender und spieltechnisch meisterhaft ausgehörter Linien und Zusammenklänge. Das Konzertante Prinzip – Concerto – wird hier zur Ästhetischen Maxime in Wolfgang Rihms musikästhetisch kategorischem Imperativ: Die einzelnen Werke eines Werkkomplexes, einer Werkreihe oder der Gattungen verhalten sich auch zueinander gleichberechtigt konzertant. Über die Linie: Das ist das Solowerk ebenso wie der große sinfonische Wurf. Soziologen würden das Vergesellschaftung nennen können. Rihm vergesellschaftet in seinem großen, einzigartig vielfältigen Schaffen, um es emphatisch und frei mit dem großen Kulturpolitiker Hillmar Hoffmann zu sagen, Musik »für alle!« Das ist auch ein starkes demokratisches, soziales und politisches Statement.

So umkreist, steigt ab und erklimmt Wolfgang Rihm, frei nach Theophan, seinen »Berg der Entschiedenheit«, dem er immer wieder neue Perspektiven abgewinnt: »Sollte man zuerst sehen und dann entscheiden, / oder entscheidet man zuerst und sieht dann? / Wenn ich dir einen Rat geben darf, / vergiss die Fragen und nimm den Berg unter die Füße.« (Theophan, der Mönch) Dieser Berg faltet sich in Karlsruhe in der Kriegsstraße weiter auf, dort, wo alle Werke von Wolfgang Rihm nach wie vor entstehen.

Anmerkungen

- 1 Äußerung von Wolfgang Rihm in einem Planungsgespräch mit Brigitte Baumstark und Achim Heidenreich für die Ausstellung »Zeitgegenstände – Wolfgang Rihm« in der Städtischen Galerie Karlsruhe am 15. September 2011.
- 2 »Was Musik wirklich ist ...«, Wolfgang Rihm im Gespräch mit Achim Heidenreich, in: Neue Zeitschrift für Musik, 2012, Heft 3, S. 9.
- 3 Wolfgang Rihm, *Ins eigene Fleisch ...*, Lose Blätter über das Jungerkomponistsein, in: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 1, 1979, S. 6–7.
- 4 Walther Abendroth, *Wo ist »Provinz«?*, in: Die Zeit, 1948, ND ebd. v. 18.11.1988.
- 5 Wolfgang Rihm, in: Sabine Schäfer, *Topophonien*, Karlsruhe 1994, S. 22.