

»Adorno schwenkt seine Brille«:

Stefan Drees im Gespräch mit Wolfgang Rihm*

Herr Rihm, angesichts Ihres 60. Geburtstags könnte so mancher auf die Idee kommen, Sie würden nun Ihr »Spätwerk« beginnen. Haben Sie darüber schon einmal nachgedacht, und wenn ja, was assoziieren Sie mit diesem Begriff? Welche Art von Musik gehört Ihrer Meinung dazu?

1988 – ich war 36 Jahre alt – wurde der Begriff »Spätwerk« erstmals auf ein Stück von mir projiziert, auf das Ensemblestück *Kein Firmament*: wohl, weil es eine gewisse asketische, ausgebeinte Klanglichkeit hören lässt. Ich weiß nicht, was alles noch kommt, kann den Begriff selbst also nicht anwenden. Irgendwann wird es wohl einmal soweit sein, dann weiß man's. Vielleicht einigt man sich beim Begriff »Spätwerk« jedesmal auf etwas anderes. Verbindend ist vielleicht, dass in sogenannten späten Stücken der individuellen Neigung gefolgt wird und nicht einem Trend, mag dieser noch so historisch-folgerichtig erscheinen. Auf alle Fälle hoffen wohl alle, es sei nicht zu spät.

Sie haben 2010 in Salzburg geäußert, dass Ihnen weniger die abstrakte Eingebung »von oben«, denn das »Machen« und »Tun«, also gerade das Aktive am Komponieren wichtig ist. Inwieweit haben Sie den Eindruck, dass sich dabei mit fortschreitender Zeit immer mehr Selbstbezüglichkeiten in Ihrer Musik und immer weniger äußere Einflüsse, also Fremdreferenzen, finden? Wird die Musik zunehmend geschlossen, ist sie »immer mehr Rihm«? Oder kann man nichts dergleichen feststellen bzw. reflektieren?

Zunächst zum Einfall, der »Eingebung« oder wie man das nennen will: Einfälle sind die

V o r a u s s e t z u n g, also eigentlich nicht der Rede wert. Wenn jemand lang und breit über die Einfälle redet, die er habe, müssen wir ahnen: er habe kaum welche. Beim »Machen« und »Tun« denke ich an Goethes »Tätigsein«. Auch an eine gewisse selbstentzündliche, selbstgenerative Anlage. Weniger an stures Abarbeiten von Aufgaben. Ich glaube, man hört es einer Musik an, ob sie inspiriert erfunden wurde oder mehr oder weniger lustlos absolviert. Übrigens können auch Computer lustlos sein. Es ist also keine Frage der Schreibprozesse.

Das mit Selbstreferenz versus Fremdreferenz ist ein interessantes Forschungsprojekt, aber es kann als Fragestellung nur von außen kommen. Ein Künstler, der sein Arbeiten selbst in diese Fragekonstruktion einspannt, legt den Keim zu seiner eigenen Lähmung. Kunst entsteht immer auch aus Kunst, aus a n d e r e r K u n s t. Der Bestand ist keine leblose Masse, sondern gärt und gebiert. Und es wird befragt und beantwortet. Um nur ein Beispiel zu geben: Mozarts, Beethovens, Brahms', Wagners und Schönbergs Bach-Befragungen und -Beantwortungen lösen Fremdes im Eigenen auf und konstituieren es gleichzeitig. Oder ein anderes, sehr spezielles Beispiel: Varèses *Ameriques* bestehen fast nur aus Zitaten und Anspielungen, er unterwirft diese aber einem obsessiven Zugriff, der sie im Augenblick ihres Erklingens sich selbst »fremd« werden lässt. Wieviel Vanhal, Kozeluch, Cannabich und Molter steckt in Mozart? Fragen, die ein wissenschaftliches Desiderat umschreiben, das Mozart selbst aber nicht beantworten könnte.

Es gibt in meinen eigenen Arbeiten jedoch ein Feld, in dem das Phänomen »Selbstbezüglichkeit« quasi die Arbeitshypothese darstellt: die sogenannten »Werkfamilien«, wo eine Schicht aus einer früheren Form in eine spätere Form Eingang findet, woraus wiederum eine Schicht in eine neu sich bildende Gestalt

* Der folgende Text basiert auf einer Reihe brieflich ausgetauschter Fragen und Antworten, denen zum Zweck der Ergänzung ein ausführliches persönliches Gespräch im Januar 2012 folgte.

Birger Petersen

»Œuvre avant la lettre«:

Gestalt und Form in der Orgelmusik des jungen Wolfgang Rihm

In seinem Beitrag im Rahmen des 1. Internationalen Wolfgang Rihm-Symposiums im August 2000 in Salzburg unternahm Josef Häusler erstmalig den Versuch, das bisherige Schaffen Wolfgang Rihms in Schaffensphasen zu unterteilen¹: Eine erste Stilperiode umfasst demnach die zweite Hälfte der siebziger Jahre und wird von Häusler als »Sturm und Drang«-Periode beschrieben, die im Kern die »Entfaltung massiver Klangkräfte«² zum Inhalt hat; eine zweite Phase ist von zunehmender Zeichenhaftigkeit in Gestik und Gehalt der Werke bestimmt und im Verlauf der achtziger Jahre zu verorten. Eine dritte Phase, die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts, wird von Häusler mangels zeitlichen Abstands nicht näher eingeschätzt, aber mit dem Hinweis auf die Fortführung der Tendenzen aus den achtziger Jahren einerseits und mit dem Verlangen des Komponisten »nach einem neuen Sprachfluss«³ andererseits charakterisiert. Dabei ist Häusler sich der Tatsache bewusst, dass diese Schaffensphasen zumal bei einem Komponisten wie Rihm niemals trennscharf voneinander geschieden sind.

Häusler bietet damit für drei unterschiedlich lange Zeiträume verschiedene stilistische und gestalterische Merkmale der Kompositionen Rihms an; tatsächlich beginnen seine Betrachtungen erst mit dem Jahr 1974 und den Kompositionen *Déploration* und *Morphonie*. Vor 1974 entstand bereits ein gut 150 Kompositionen umfassendes Repertoire, zu dem auch der Großteil der Werke Rihms für Orgel gehört. Die Entwicklung der späteren Schaffensphasen lässt sich erstaunlich leicht ablesen an den frühen Orgelkompositionen Rihms; gleichzeitig sind – insbesondere an den Orgelkompositionen der sechziger Jahre – unterschiedliche Wurzeln erkennbar, die

bislang nicht ohne weiteres im Fokus der Rihm-Forschung standen. Die Komposition *Siebengestalt* wiederum schließt den ersten Zeitraum eines »Prä-Œuvres« ab und verweist auf nicht nur hinsichtlich ihres Entstehungszeitraums verwandte Werke wie *Klavierstück 4* oder *Sub-Kontur* für Orchester.

I – Französische Einflüsse in den Orgelkompositionen der sechziger Jahre

1983 erklärt der Komponist: »Ich habe früher viel Orgelmusik komponiert, so um die Zeit 1966 bis 1970, sehr viel Orgelstücke, wenig Frommes, meist dröhnend Freies, kinderhaft pompig. Gespielt habe ich auch sehr gerne an Orgeln, natürlich nie nach Noten, sondern wie es sich gehört mit mir selbst, es war herrlich. Manchmal habe ich mich einschließen lassen, es gab damals schon ein paar Leute, die mich gewähren ließen; ich hatte also den Kirchenschlüssel und schlug die halbe Nacht die Orgel – durchaus im Wortsinn.«⁴ Das veröffentlichte Orgelschaffen Rihms ist – gemessen an diesem Hinweis, aber auch der Fülle seiner Werke für andere Instrumente – sehr schmal: Aus der Zeit seiner Karlsruher Kompositionsstudien bei Eugen Werner Velte sind drei Fantasien⁵ und ein Orgelstück mit dem Titel *Contemplatio*⁶ aus dem Jahr 1967 verfügbar, außerdem eine einzelne Fantasie von 1968⁷. *Parusie für große Orgel* op. 5 stammt aus dem Jahr 1970 und gehört (noch) nicht zum Verlagskatalog Rihms,⁸

1 Josef Häusler: *Wolfgang Rihm – Grundzüge und Schaffensphasen*, in: *Wolfgang Rihm* (= Musik-Konzepte. Neue Folge, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday München 2004, S. 7–20.

2 Ebd., S. 8.

3 Ebd., S. 10.

4 Wolfgang Rihm im Programmheft zur Uraufführung der *Fantasie* für Orgel von 1968 in Kassel 1983, in: Ders.: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche* (= Veröffentlichungen der Paul Sacher-Stiftung 6), hg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, Bd. 2, S. 277.

5 Universal Edition UE 17 427.

6 Universal Edition UE 17 218.

7 Universal Edition UE 17 217.

8 Vgl. Rihm, *ausgesprochen*, (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 278–279.

Gordon Kampe

Zweifel komponieren.

Gedanken zu Wolfgang Rihms »Cantata Hermetica« *Quid est deus?*

»Der Zweifel aber ist das wahre Kennzeichen einer eigentlichen Frage.«¹ Johann Matthesons kerniges Diktum umschreibt eine Konstante einiger Werke Wolfgang Rihms, die sich entweder durch die Textierung oder durch die Aufnahme von Gattungsbezügen mit der Tradition geistlicher Musik auseinandersetzen. Anlässlich der Uraufführung von *DEUS PASSUS* etwa, einem auf der Passionsgeschichte nach Lukas basierenden Werk aus dem Jahr 2000, bekannte Rihm auf die Frage Jürgen Kanolds, ob er denn gläubig sei: »In dem Maße, wie sich diese Frage zeitlebens stellt und niemals beantwortet werden kann, bin ich gläubig.«² Obwohl Werke mit geistlichem Inhalt nur einen relativ kleinen Teil des Rihmschen Gesamterschaffens ausmachen, finden sich immer wieder Beispiele, die sich intensiv mit Fragen von Religiosität und Spiritualität beschäftigen: Werke wie das Luigi Nono gewidmete Oratorium *DIES* für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, zwei Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1984), *Memoria. Drei Requiem-Bruchstücke* für Knabenstimme, Alt, Chor und Orchester (1994/2004), das Oratorium *MAXIMUM EST UNUM* für Alt, vier Soprane, zwei gemischte Chöre, Orchester und Orgel (1996), *DEUS PASSUS. Passions-Stücke nach Lukas* für Soli, gemischten Chor und Orchester, *Vigilia* für sechs Stimmen und Ensemble (2001–06) oder *ET LUX* für Vokalquartett und Streichquartett (2009) sind insofern der Tradition geistlicher Musik zuzurechnen, als sie, wie Rupert Huber bemerkte, die »Stellung eines Menschen« zeigen, »der sich – obwohl intellektuell-agnostisch – auf einem

kulturellen Terrain befindet, das zutiefst christlich geprägt ist.«³

Lothar Zagrosek, der 1986 die Uraufführung von *DIES* dirigierte, äußerte sich, den Begriff des »Geistlichen« dabei relativierend, ganz ähnlich: »Das Wort »geistlich« ist zu religiös besetzt. Wenn jemand *DIES* hinschreibt, denkt man schnell an ein Requiem oder Ähnliches. Was wirklich gemeint ist, ist eine hohe Spiritualität, in einem Sinne, wie das für die *Missa Solemnis* von Beethoven gilt. Das ist kein religiöses Werk, sondern ein Appell an die Spiritualität, und Ähnliches würde ich bei Rihm vermuten.«⁴ Rihms geistliche Musik ist gewiss keine Musik für den liturgischen Gebrauch, aber zweifellos ein Appell an die Auseinandersetzung mit Spiritualität – dies gilt ganz unabhängig von der verwendeten Klangsprache oder den aufzubringenden Mitteln: So übernimmt Rihm nicht allein vorgefundene Texte, sondern fertigt noch vor der eigentlichen Komposition einen auch aus disparaten Elementen bestehenden Textkorpus an, zu dem sich die Musik in unterschiedlichster Manier verhält. In *MAXIMUM EST UNUM* stellte er auf diese Weise Texte von Meister Eckhart und Nicolaus Cusanus zusammen, in *DIES* konfrontierte er einen Text von Leonardo da Vinci mit Fragmenten aus der *Vulgata* und dem *Graduale*.

Die Auswahl der Texte geht dabei bis ins Detail und vermag jene von Huber angedeutete agnostische Haltung Rihms anzudeuten: In *DIES* wie auch in *ET LUX* verwendet Rihm Worte aus der Requiem-Liturgie, verzichtet jedoch, ähnlich wie Gabriel Fauré im *Requiem* op. 48, auf die Passage vom *Dies irae*, dem Tag der Rache. *Memoria*

1 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 193.

2 Wolfgang Rihm: *Zu den Fragen*, in: *Programmbuch PASSION 2000* (Europäisches Musikfest Stuttgart / Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 11), hg. von Christian Eisert und Beate Schröder-Nauenburg, Kassel [u. a.] 2000, S. 93–95, hier S. 94.

3 Rupert Huber: *Wolfgang Rihms »Vigilia«*, in: CD-Booklet zu Wolfgang Rihm: *Vigilia*, Neos 10817 (SACD 2010), S. 4.

4 Achim Heidenreich: *Im Gespräch mit Lothar Zagrosek*, in: *Musik baut Europa. 21. Europäische Kulturtage Karlsruhe*, Programmbuch, hg. von der Stadt Karlsruhe und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 86–90, hier S. 88f.

Stefan Drees

»Zustände, jeweils andere«:

Kompositorische Strategien in Wolfgang Rihms »Musik in memoriam Luigi Nono«

Im Sommer 1990 komponierte Wolfgang Rihm eine kurze, mit dem Titel *Cantus firmus* überschriebene Studie für Ensemble, mit der er, wie der Untertitel »Musik in memoriam Luigi Nono« verrät, auf den Tod seines italienischen Kollegen reagierte. Das knapp vierminütige Stück wurde bald darauf zum Ausgangspunkt für eine Reihe weiterer Annäherungen an dieses Thema, deren einzelne Stadien durch eine zunehmend komplexere Faktur geprägt sind. Ulrich Mosch¹ hat darauf hingewiesen, dass Rihms Vorgehen in diesem wie in anderen, ähnlich gelagerten Fällen einer Beschreibung entspricht, die 1990 vom Komponisten selbst zur Charakterisierung seiner Arbeit herangezogen wurde: »Verbessern« gibt es in der Kunst nicht, allenfalls: Zustände, jeweils andere.«² Um solche »Zustände« handelt es sich auch bei den fünf Versuchen »in memoriam Luigi Nono«: um Stücke, »bei denen das eine im anderen verschwindet«, und zwar dergestalt, dass »aus bereits vorhandenem Material immer neue Dinge entstehen«.³ Damit bilden sie den Anfang all jener Werkgruppen, die – wie die späteren Arbeiten um das Musiktheaterwerk *Séraphim*, um *Vers une symphonie fleuve* oder um *Jagden und Formen* – »von ganz spezielle[n] Verfahren des prozesshaften Fortschreibens« geprägt sind.⁴ Im Folgenden wird

untersucht, wie Rihm das überschaubare formale und harmonische Konzept von *Cantus firmus* durch Hinzufügung neuen Materials schrittweise verändert. Der Begriff des »Versuchs«, gemäß der Untertitel für die gesamte Reihe konstitutiv, soll dabei in doppeltem Sinn verstanden werden: einerseits, ausgehend von Rihms kurzen Werkkommentaren, als Versuch, dem Unsagbaren eines persönlichen Verlusts klanglich Gestalt zu verleihen; andererseits aber auch in kompositionstechnischer Hinsicht, nämlich als Verfahren, das zunächst relativ einfache Werkkonzept durch Anlagerung neuer Form- und Satzbestandteile so zu verändern, dass daraus letzten Endes neue ästhetische Qualitäten resultieren.

I – Nono und Rihm

Jürg Stenzl hat in einem grundlegenden Aufsatz die zentralen Aspekte der freundschaftlichen Beziehung zwischen Luigi Nono und Wolfgang Rihm – sie erstreckte sich vom ersten Zusammentreffen im Jahr 1980 bis zu Nonos Tod am 8. Mai 1990 – herausgearbeitet.⁵ Die 1985 von Rihm in einem Gespräch geäußerte Bemerkung, Nono sei für ihn »in einer ganz umfassenden Weise ein verehrtes Vorbild«, da er den »genuine[n] Typus des suchenden, scheiternden, ganz sicheren, ganz unsicheren Künstlers« verkörpere,⁶ markiert die eine, auf das künstlerische Selbstverständnis zielende Seite dieses Verhältnisses; darüber hinaus jedoch lassen gerade Rihms um 1990 komponierte Werke erkennen, dass es »zwischen

1 Ulrich Mosch: *Einleitung*, in: Wolfgang Rihm: *ausgesprochen. Schriften und Gespräche* (= Veröffentlichungen der Paul Sacher-Stiftung 6), hg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, Bd. 1, S. 11–21, hier S. 12.

2 Wolfgang Rihm: *Auf meinem Schreibtisch* [1990], in: Ders., *ausgesprochen* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 168–171, hier S. 170.

3 Wolfgang Rihm: *Kunst entsteht aus Zweifel. Gespräch mit Bas van Putten* (1995), in: Ders., *abgewandt* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 232–248, hier S. 234.

4 Barbara Zuber: *Übermalungen, Fortschreibungen, Neufassungen. Zum Verhältnis von Text und Prätext in Wolfgang Rihms Werk der 90er Jahre*, in: *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004*, hg. von Gabriele Buschmeier, Ulrich

Konrad und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2008, S. 45–59, hier S. 47.

5 Jürg Stenzl: *Wolfgang Rihm und Luigi Nono*, in: *Wolfgang Rihm* (= Musik-Konzepte. Neue Folge, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München 2004, S. 21–28.

6 Wolfgang Rihm: *... zu wissen. Gespräch mit Rudolf Frisius* (1985), in: Ders., *ausgesprochen* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 97–148, hier S. 113.

Thomas Seedorf

»... der Ton ergibt sich aus der Lesung ...«

Text und Kontext in Wolfgang Rihms Rückert-Liedern (2008)

Das Ende des Lieds wurde ebenso behauptet wie seine historische Kontinuität von den Anfängen bis zur Gegenwart.¹ Verglichen mit der gigantischen Produktion zur Hochblüte des Kunstlieds im 19. und frühen 20. Jahrhundert, wie sie etwa in Ernst Challiers *Grossem Lieder-Katalog*² dokumentiert ist, stellen die Jahrzehnte seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute eine liederarme Zeit dar. Als Gattung, die als Inbegriff einer bürgerlichen Musikkultur gilt, musste das Lied kritischen Betrachtern in Zeiten elementarer gesellschaftlicher Umbrüche und einer Traditionen radikal neu bewertenden Avantgarde als obsolet gewordenes Relikt einer vergangenen Zeit erscheinen. Mit den ästhetischen Positionen Neuer Musik der 1950er und 1960er Jahre war die Vertonung von Lyrik für die traditionelle Besetzung Singstimme und Klavier nicht oder kaum zu vereinbaren. Weitet man aber die Perspektive und nimmt auch Komponisten in den Blick, die sich solchen Positionen nicht verpflichtet fühlten, ergibt sich ein differenzierteres Bild: Wie Andreas Meyer betont, konnte etwa das »fortgesetzte Liedschaffen von Angehörigen der älteren Generation« in der DDR »länger als im Westen – wo es von seiten einer jungen Avantgarde unter Beschuß geriet – Modellcharakter beanspruchen«.³ Auch im Westen gab es etliche Komponisten, die reflektiert an Traditionen der Liedkomposition anknüpften, wie etwa Benjamin Britten in England, Dominick Argento in den USA oder Aribert Reimann in der BRD.

Unter den Vertretern der Neuen Musik im Westdeutschland der Nachkriegszeit stellte

Reimann allerdings eine Ausnahmeerscheinung dar. Als Sohn einer Sängerin früh mit dem Liedgesang vertraut, entwickelte er sich seit seiner Studienzeit zu einem vielgefragten Liedbegleiter, der mit bedeutenden Sängern wie Elisabeth Grümmer, Dietrich Fischer-Dieskau und später Brigitte Fassbaender zusammenarbeitete. Pendant zu dieser Tätigkeit ist Reimanns kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattung Lied, die Ende der 1950er Jahre einsetzte und bis in die Gegenwart anhält.⁴ Reimanns besonderer Status als vielseitiger Förderer des Lieds wurde 1983 durch die Einrichtung einer Professur für zeitgenössisches Lied an der Hochschule der Künste in Berlin unterstrichen. Aus der Klasse, die Reimann bis 1998 betreute, gingen u. a. die Sopranistin Christine Schäfer und der Liedbegleiter Axel Bauni hervor.⁵ Gemeinsam mit Bauni gibt Reimann seit 1995 außerdem die CD-Reihe *Edition zeitgenössisches Lied* heraus. Der Titel dieser Reihe ist allerdings irreführend, denn nur die wenigsten Komponisten, deren Liedschaffen hier exemplarisch vorgestellt wird, sind Zeitgenossen im strengen Sinne des Wortes. Einige von ihnen wie Boris Blacher, Paul Dessau, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Ernst Krenek oder Hermann Reutter komponierten Lieder zwar in jener Zeit, in der Reimann seine Laufbahn begann, gehören aber biografisch wie liedästhetisch einer älteren Generation an. Nur drei jüngere Komponisten sind in der *Edition zeitgenössisches Lied* vertreten: neben Reimann selbst, dem zwei CDs gewidmet sind, Wolfgang von Schweinitz (mit dem Zyklus *Papiersterne* auf einer Sammel-CD gemeinsam mit Liedern von Luigi Dallapiccola und Karl Amadeus Hartmann) und Wolfgang Rihm, dessen Liedschaffen 1997 mit einer

1 Vgl. Andreas Meyer: *Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert*, in: *Musikalische Lyrik, Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 8,2), hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 225–318, vor allem S. 284–310 (»1975–2000«).

2 Ernst Challier: *Grossem Lieder-Katalog* [mit Nachträgen], Berlin 1886–1914, Reprint Wiesbaden 1979.

3 Meyer, *Musikalische Lyrik* (wie Anm. 1), S. 293.

4 Vgl. Axel Bauni: »Singen möchte ich von Dir«. *Gedanken zu Klavierliedern von Aribert Reimann*, in: *Aribert Reimann* (= Musik-Konzepte. Neue Folge 139), hg. von Ulrich Tadday, München 2008, S. 61–75.

5 Vgl. Andreas Krause: Art. *Reimann, Aribert*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 13, Kassel [u. a.] 2005, Sp. 1493–1498.

Friederike Wißmann

Tod und Teufel, Exzess und Orgiastik im Musiktheater von Wolfgang Rihm

Meine Seele,
unersättlich mit ihrer Zunge,
an alle guten und schlimmen Dinge hat sie
schon gelect,
in jede Tiefe tauchte sie hinab.
Aber immer gleich dem Korke,
immer schwimmt sie wieder obenauf,
sie gaukelt wie Öl über braune Meere:
dieser Seele halber heißt man mich den
Glücklichen.

Friedrich Nietzsche: *Von der Armut des
Reichsten (Dionysos-Dithyramben)*

Für Wolfgang Rihm ist das Musiktheater nicht nur »Klang-Zeichen«, sondern zugleich »Klang-Körper«.¹ Sein Tun definiert Rihm als Widerhall des Körpers, wodurch er die Materialität der Musik mit seinem eigenen Körper zusammen bringt. Als Scharnier dienen ihm Begriffe wie die künstlerische »Abschrift« und die »Spiegelung«. In seiner Betonung des Körperlichen spielt Rihm auf die Zerrissenheit des Menschen als *res cogitans* und *res extensa* an, eine für ihn schmerzhaft Wunde, die sich wie ein roter Faden nicht nur durch sein musiktheatrales Werk zieht. Der Bruch, der Riss, auch der Splitter sind Metaphern, die seine wortreichen Interviews in Vielzahl durchziehen.² Die Bühne ist ihm ein besonders ertragreicher Resonanzraum, spiegeln sich hier doch Worte, Farben, Gesten, Licht, Klänge und ihre je sinnlichen Wahrnehmungsebenen.

Will man Rihms für die Bühne bearbeiteten Sujets bündeln, so lässt sich ein Hang zur Grenzerfahrung konstatieren. In kaum einem Musiktheater

von Rihm geht es um Geringeres als Tod und Teufel, Sein und Zerrissenheit, Gewalt und ihre Überwindung. Zu seinen bevorzugten Textautoren zählen neben Heiner Müller, Antonin Artaud und Botho Strauß auch solche Autoren des 19. Jahrhunderts, die auf Grundfragen des menschlichen Seins rekurrieren. In den von Rihm ausgewählten Texten Friedrich Nietzsches etwa geht es um die Disposition des Menschen als ästhetisches Subjekt, bei Hölderlin sucht Rihm die den Versen eingeschriebene Schicksalhaftigkeit der menschlichen Existenz. Wenngleich Rihms Musiktheater von Abgrund und Apokalypse kündigt, wohnt ihm, wie Nike Wagner bemerkt, auch eine bald erotische Freude am Schöpferischen inne. Wagner spürt in den von Rihm ausgesuchten Texten das Lustvolle auf, etwa wenn der Komponist Verse, Worte und Wortfragmente so lange in sich selbst dreht, bis er sie seinem eigenen Assoziationsraum einverleibt. Sie erwähnt außerdem die phantasiereichen Neologismen, die aus einem »erotisch-assoziativen, energetischen Fortspinnen der Klangähnlichkeiten und Klangberührungen der Worte«³ entstünden. Von der »Vertonung« im klassischen Wortsinn will Rihm auch deshalb nichts wissen, weil in seinen musiktheatralen Kompositionen Worte zwar zersetzt würden, nicht aber erstarrten, sondern nachwüchsen wie das »Hydrahaupt«. Eine Vertonung bedeute für ihn das Ersterben des Wortes, doch der Komponist fordert den Text, meist großformatig, zum »Kampf«.

Mit dem Teufel nimmt es Wolfgang Rihm gleich in seiner ersten Bühnenkomposition auf: 1976 komponiert er die Kammeroper *Faust und Yorick*

1 Wolfgang Rihm: *Notizen zur »Tutuguri«-Musik*, in ders.: *ausgesprochen, Schriften und Gespräche* (= Veröffentlichungen der Paul Sacher-Stiftung 6), hg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, Bd. 2, S. 326.

2 Dass Rihm seine Orchesterskizzen zu *Ödipus* (1987) »Splitter« nennt, weist in eben diese Richtung.

3 Nike Wagner: »*Drin-Sein als Rettung vor dem In-Sein*«. *Zu den Texten von Rihm*, in: *Wolfgang Rihm* (= Musik-Konzepte. Neue Folge, Sonderband), hg. von Ulrich Tadday München 2004, S. 29–37, hier S. 32.

Michael Custodis

Schwer von Begriff.

Pläne zu einem nicht realisierten Max-Planck-Institut für Musik (1965–1972)

Für Friedrich Hommel (1929–2011)

Die Geschichte eines Scheiterns zu erzählen, ist selten eine lohnende und reizvolle Aufgabe, wenn nicht die Gründe und die daran beteiligten Personen für eine spannende Handlung garantieren. Im Fall des über sieben Jahre geplanten und nie realisierten Max-Planck-Instituts für Musik sind allerdings alle Ingredienzien vorhanden, um anhand der im Archiv der Max-Planck-Gesellschaft (MPG) in Berlin verwahrten Sitzungsprotokolle, Denkschriften und Korrespondenzen eine einmalige Konstellation zu rekonstruieren, bei der berühmte Künstler und Wissenschaftler auf höchsten institutionellen Ebenen mit- und gegeneinander verhandelten. Wie im Titel dieses Essays paraphrasiert, scheiterte die Umsetzung der lange erdachten, mehrfach überarbeiteten und immer wieder neu beratenen Pläne an grundlegenden Differenzen in der künstlerischen, geistes- und naturwissenschaftlichen Auffassung von Musik. Die musikhistorische Relevanz der Thematik ergibt sich aus mehreren Umständen: In Deutschland konzentriert sich die öffentliche Förderung der Künste vornehmlich auf Stiftungen, Akademien, Kulturinstitutionen (z.B. Konzert- und Opernhäuser sowie freie Ensembles) und dem Rundfunk assoziierte Experimentalstudios und Orchester. Im Bereich der Natur- und Sozialwissenschaften basiert die institutionalisierte öffentliche Förderung neben universitären Strukturen und industrienahen Joint-Ventures dagegen vor allem auch auf Einrichtungen der aus der Preußischen Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft hervorgegangenen Max-Planck-Gesellschaft. Zur Mitte der 1960er Jahre, als die MPG vor einer großen Umstrukturierung stand und ihre Mitglieder das eigene Wissenschaftsverständnis kritisch hinterfragten, wäre es beinahe dazu gekommen, dass innerhalb dieses Verbunds deutscher Spitzenforscher der Musik ein eigenes Institut gewidmet worden wäre. Für grundlegende Planungen war bald nach dem Austausch

erster Meinungen Pierre Boulez als ein führender Kopf der zeitgenössischen Musik in die Beratungen eingebunden worden. Es war aber kein Zufall, dass Boulez bei der absehbaren Stagnation der Gremienarbeit seine Pläne für ein Zentrum zur Erforschung der neuen Musik an einen anderen Ort transferierte und in Paris in Gestalt des *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM) realisierte. Dass die Gründung des IRCAM explizit auf seinen Überlegungen zu einem Max-Planck-Institut für Musik beruhten, wodurch die Gründungsgeschichte dieser französischen Musikinstitution um einen bislang unbekanntem Prolog zu erweitern ist¹, geht aus einem Brief von Boulez an den damaligen Musikkritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und späteren Leiter der Darmstädter Ferienkurse, Friedrich Hommel, eindeutig hervor. So eröffnete Boulez sein Schreiben als Antwort auf eine entsprechende Frage des Journalisten: »The IRCAM project was inspired by a Max Planck Institute project we worked on in the years 1965-66, as I said in the interview in Le Monde.«²

Die folgende Darstellung der Ereignisse hält sich relativ eng an die Chronologie der im

- 1 Georgina Born ging in ihrer Studie zum IRCAM davon aus, dass dieses Institut zwar eine typische Ausformung französischer Kultur wäre, in seiner Entstehung vor allem aber durch die amerikanische Szene der Computer-basierten Musik beeinflusst worden sei. Vgl. Georgina Born: *IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley [u. a.] 1995, S. 66 und 73. Auch Jonathan Harvey gab in seinem Beitrag, der ohne Quellenbelege seiner Angaben auskommt, keinerlei Hinweise auf Pläne zu einer Vorläuferinstanz. Vgl. Jonathan Harvey: *IRCAM*, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hg. von William Glock, London 1986.
- 2 Schreiben von Pierre Boulez an Friedrich Hommel vom 1. März 1974 (auf Briefpapier des New York Philharmonic Orchestra), Original im Besitz des Autors. Als Dank für die jahrelange freundschaftliche Zusammenarbeit sowie die vielen anregenden Gespräche sei Friedrich Hommel dieser Text postum gewidmet.

Donald George, Lucy Mauro

Margaret Ruthven Lang (1867–1972) and her German Roots in the Wagnerian Circle

Margaret Ruthven Lang, one of America's finest composers, was also one of the last in a long tradition of American composers and performers who were trained in Germany or Austria and were disciples of the German music tradition. Until the early 1900s, the American composer's lot was a difficult one: orchestras and audiences preferred the Europeans. Today, most musicians may not recognize the name of Margaret Ruthven Lang, or even her father, Benjamin Johnson Lang, one of the most influential and well-connected musicians of 19th-century America, but these two Boston musicians left a lasting impact on classical music in America and are particularly representative of the strong Germanic musical influence which prevailed in late 19th- and early 20th-century America.

Margaret Lang is unjustly forgotten now because, although she lived until 1972 to the age of 104, she stopped composing in 1919 and went on to live some fifty years essentially making a complete break with her musical past. She destroyed much of her music; in fact, the music that exists today, some 140 songs, several choral works and a dozen piano pieces, are only found in printed copies in libraries and collections. Lang's works were published by firms such as the singular efforts of German-born Arthur P. Schmidt (1846–1921) whose Boston publishing company was a great supporter of American music and particularly music by women composers. He not only published Margaret Lang, but also Kathleen Rogers, Helen Hopekirk, Amy Beach, and Mabel Daniels, among many others, and even paid these women composers on an equal

scale as the men. John Tasker Howard once wrote that Schmidt deserved a monument for his great contribution in publishing American composers, and Adrienne Fried Block said »he deserves a second one for his even-handed treatment of the women and men whose works he published.«¹



Margaret Lang (1867–1972)

When she was twenty-five, Margaret Lang's first large orchestral work was premiered by the Boston Symphony Orchestra, the *Dramatic Overture, Opus 12*, conducted by Arthur Nikisch which opened the concert on April 8, 1893, making her the first woman to have a work performed by a major American orchestra. Other works on the program were by Haydn, Dvořák, Spohr and Schubert which was illustrious company for the young Margaret. The Austrian Nikisch, who was chief of the Boston Symphony

as he later was of the Gewandhaus and Berlin Philharmonic, championed Lang's works and even let her experiment with orchestration during rehearsals. The work received very positive reviews: »It has some strong contrasts, especially between the chief theme and the subordinate. The first is grim and medieval, the second tender and human. To place these two in juxtaposition in itself gives something of dramatic power, and the development of both is singularly unconventional.«² The

- 1 Adrienne Fried Block: *Arthur P. Schmidt, Music Publisher and Champion of American Women Composers*, in *The Musical Woman. An International Perspective*, Vol. 2, ed. by Judith Lang Zaimont, New York 1984–1985, p. 146.
- 2 Louis Charles Elson: *The History of American Music*, New York 1904, p. 306.