

## **Plastisch-direktes Erfinden von Klangobjekten. Zu Wolfgang Rihms Skizzenbüchern der 1980er Jahre**

von Dorothea Ruthemeier

Rihms Aussagen zur eigenen Skizzenarbeit sind zunächst auf der Basis einer Abwehr gegenüber einer als überaus dominant empfundenen Vorherrschaft strukturorientierten Komponierens zu sehen. Abgelehnt wird nicht das Skizzieren als solches, sondern das vorgängige Anfertigen von Strukturplänen wie überhaupt das Fixieren von konzeptionellen Überlegungen. Solche Aufzeichnungen haben für Rihm allenfalls einen visuellen Wert, wie der folgende Satz in einem Skizzenbuch der 1980er Jahre deutlich werden läßt, der sich ausschließlich auf den Kompositionsprozeß bezieht, nicht aber auf die Existenz von Skizzen:

[...] ich bin kein Skizzierer; das merke ich daran, wie lustlos und rein aufs Optische gerichtet die Vorformung verläuft. Ich brauche den Ernstfall.<sup>1</sup>

Zu lesen sind solche Sätze als Selbstkommentar zur eigenen Handschrift oder Skizzierweise. Nicht entworfen werden demnach präkompositorische Materialzubereitungen und sonstige musikalische Ordnungssysteme. Der Ernstfall, von dem hier die Rede ist, betrifft vielmehr ein anderes. Ernst ist die Sache für Rihm in dem Augenblick, wo nicht nur indirekt, vermittelt über Strukturgesetze, an Musik gearbeitet wird, sondern unmittelbar. Kompositorischer Ausgangspunkt ist entsprechend ein ganzheitlich vorgestelltes Material, das in direktem Zugriff geformt wird. Wird vorausgesetzt, daß Skizzen die Werkgenese spiegeln und damit den Prozeß der Musikerfindung, muß sich folglich eine solche Materialauffassung anhand einer Analyse von deren Qualität aufzeigen lassen. Zum einen gehört dazu die auf rein visuellen Beobachtungen beruhende Untersuchung signifikanter Merkmale der Skizzen als solche. Zum anderen geht es um die Frage, was und vor allem im Hinblick auf welche Funktion etwas skizziert wird.

Die Sammlung Wolfgang Rihm der Paul Sacher Stiftung umfaßt derzeit ein Manuskriptkonvolut, das sich auf mehrere tausend Seiten beläuft. Darunter befinden sich unterschiedliche Skizzen und Entwürfe zu Werken sowie Programmnotizen, Korrespondenzen und sonstige Textmanuskripte. Bereits eine kursorische Durchsicht der Skizzenbücher der 1980er Jahre, deren begrenzter Umfang es erlaubt, die Skizzenarbeit Rihms innerhalb des



Jahrzehnts als ein Ganzes in den Blick zu nehmen, bringt charakteristische Merkmale ans Licht. Eine einheitliche Skizzierweise liegt nicht vor. Zu beobachten ist stattdessen ein Pendeln zwischen Extremen: In einigen Fällen wird vergleichsweise genau und umfangreich skizziert, in anderen dagegen eher spärlich. Zudem reichen die in den Skizzenbüchern vorliegenden Notate von Reinschriften über fragmenthafte Werkanfänge, diverse verbale Notizen zu Werktiteln, Besetzungslisten und Aufstellungen der Spieler bis hin zu Particell- und Verlaufsskizzen. Besondere Aufmerksamkeit scheint dabei die Arbeit an den Tonhöhen der einzelnen Werke zu beanspruchen. Diese Auffälligkeit wird im folgenden noch genauer unter die Lupe zu nehmen sein.

Ungeachtet der genannten Unregelmäßigkeiten leuchten dennoch einige typische Skizziergewohnheiten Rihms auf, die sich durchgängig halten. Mit Sicherheit gehört dazu der pragmatische Umgang mit dem Notenpapier. Dieses wird in der Regel dicht beschrieben. Direkt nebeneinander auf demselben Notenblatt fixiert sind oftmals musikalische Notate und verbale Notizen zu unterschiedlichen Werken. Anders als bei vielen losen Skizzenblättern zeichnet sich in den Skizzenbüchern dabei aufgrund ihrer chronologischen Ordnung nach Jahrgängen eine spezifische Tendenz ab. Auf derselben Skizzenseite sind vielfach als eine Art Memo verschiedene Ideen zu mehr oder weniger parallel entstandenen Werken festgehalten. Davon auszugehen ist, daß diese Rihm während der Arbeit an einer Komposition gekommen sind. Daraus wiederum geht hervor: Notiert werden in unmittelbarer Nachbarschaft mehrere musikalische Einfälle, die gemeinsam aus einer spezifischen Situation heraus erfunden wurden, um anschließend in unterschiedliche Werke einzugehen. Die Materialsetzungen der Skizzenbücher deuten damit eine gewisse genetische Abhängigkeit der entsprechenden, aus demselben zeitlichen Umfeld stammenden Werke an.<sup>2</sup>

Als Charakteristikum der Skizzen Rihms treten ferner eindeutig Züge einer Dynamik des Notierens hervor. Auffällig sind besonders die vielen Streichungen von Particellskizzen. Dabei muß das Durchstreichen nicht unbedingt ein Verwerfen von zuvor Skizziertem bedeuten. Wie ein Vergleich der Skizzen mit den Partituren zeigt, kann der Vorgang des Durchstreichens auch als Erinnerungsstütze dafür dienen, in bestimmte Werke Aufgenommenes zu kennzeichnen. Zusammenhängende Entwürfe zu einer Komposition, die aufgrund der Dichte der auf dem Skizzenblatt versammelten Notate nicht fortlaufend in einem Fluß aufgeschrieben werden konnten, werden des weiteren durch Verweisungszeichen wie Pfeile miteinander verbunden. Genauso können als wichtig erachtete Setzungen durch Markierungen hervorgehoben sein. In der Regel notiert Rihm seine Skizzen mit Bleistift. Andere Stifte wie Füller oder Kugelschreiber deuten daher, gekoppelt auch mit Angaben eines Datums, eher auf Ergänzungen. Schlüsselvorzeichnungen der musikalischen Notate fehlen häufig, und zwar unabhängig davon, ob es sich um einstimmige oder mehrstimmige

Aufzeichnungen handelt. Angaben zu Werktiteln sind in den Skizzenbüchern der 1980er Jahre im Gegensatz zu später nur teilweise vorhanden.<sup>3</sup>

Rihms Skizzenbücher der 1980er Jahre enthalten verschiedentlich Karikaturen und Kritzeleien. Darin allerdings einseitig einen Beleg zu sehen für das Klischee eines lediglich auf den spontanen Einfall wartenden Komponisten, wäre völlig verfehlt. Rihms Skizzen sagen häufig weit mehr aus, als daß sie nur reine Arbeitsnotizen enthalten. Anstatt ausnahmslos die einzelnen Arbeitsschritte der Werkgenese abzubilden, spiegeln sie vielfach über die musikalischen Notate hinaus ebenso die konkrete Situation des Arbeitsprozesses und damit Rihms Befindlichkeit während des Komponierens. Dies entspricht einer Kompositionshaltung, deren Grundlage es ist, sich dem künstlerischen Schaffensprozeß voll und ganz auszusetzen, mit allen psychischen Bedingtheiten und körperlichen Empfindlichkeiten beim Schreiben von Musik.<sup>4</sup>

Die Frage nach der Funktion der Skizzen Rihms und damit nach der Skizzierweise werfen in erster Linie die Tonhöhen-skizzen auf. Wie Rihm selber bekannte, sind Skizzen nicht selten nach meist morgendlichen Improvisationen am Klavier entstanden.<sup>5</sup> Diesen Eindruck, der in den Skizzen bestätigt wird durch die Setzung eines harmonisch, melodisch und rhythmisch zusammenhängend erfundenen Materials, vermitteln primär die Particellskizzen. Ohne Vorstadien einer Materialgenerierung wurden sie offenbar direkt auf den Skizzenblättern fixiert. Doch auch die Notate begrenzter Tonfolgen und Cluster, die im Gegensatz zu den Particellskizzen ein eher vertikal orientiertes Musikdenken wiedergeben, lassen zentrale Aspekte der ganzheitlichen Materialauffassung Rihms deutlich werden. Statt der Abfolge der Klänge sind hier weit mehr deren Intervallschichtungen und die Tonorte im Oktavlagenbereich wichtig. So ergibt sich die spezifische Harmonik der Klänge erst aus dem direkten Zusammenspiel beider Dimensionen, die infolgedessen unmittelbar zusammenhängen. Ferner fällt auf, daß die Notate der Klänge mehrfach charakteristische Fingerstellungen oder Griffe der Spielhände am Klavier spiegeln. Selbst bestimmte Tonhöhenkonstellationen können so als Hinweise auf die Konstitution der Hände Rihms verstanden werden, entsprechend einer eigenen Charakterisierung seines kompositorischen Denkens: «[...] als würde ich die Dinge in die Hand nehmen».<sup>6</sup> Vorweg fixiert wird damit ein Material, das sich primär als Tonhöhenmaterial definiert und als solches von Anfang an feststeht. Und es scheint so, als würde das auf diese Weise als ein Klangobjekt gesetzte Material allenfalls noch hinsichtlich weiterer musikalischer Eigenschaften modelliert.<sup>7</sup> Diese Vorstellung eines geradezu «handgreiflich» formbaren Materials bildet sich etwa konkret in den Skizzen ab, wenn dieselben Töne mittels Bezeichnung durch weitere musikalische Dimensionen zu verschiedenen gestalthaft ausformulierten Ton-Skulpturen «geknetet» werden oder bestimmte Tonkonstellationen als objekthafte Klangpartikel in mehrere Zusammenhänge gesetzt und mit diversen anderen Partikeln

kombiniert werden.<sup>8</sup> Auf der Basis solcher Materialsetzungen werden somit gleichsam materiale Fundstücke vorweg notiert. Zu Rihms Werken existieren folglich keine Skizzen, wo dieser «Ernstfall» sofort in der Niederschrift der Komposition erscheint. Wird daher von Rihm ein kompositorisches Handeln aus dem Augenblick heraus postuliert, so ist zum einen das Skizzieren nicht als Vorausplanen, sondern als unmittelbar schöpferischer Akt zu verstehen und erfordert zum anderen die Musik vollkommen andere Ansätze des Verstehens, als es etwa strukturelle oder syntaktische Verfahren der Analyse leisten.

<sup>1</sup> Wolfgang Rihm, *Skizzenbuch 1982/83/84/85/86/88/89*, Bl. [19r] (Sammlung Wolfgang Rihm, Paul Sacher Stiftung).

<sup>2</sup> Auf den losen Skizzenblättern können sich dagegen auf einem Notenblatt auch Entwürfe von mitunter zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten entstandenen Werken versammeln, die keinerlei Beziehung untereinander aufweisen. Die Skizzenblätter wurden womöglich nur deshalb noch einmal aufgegriffen, weil sie noch Platz für weitere Notate boten.

<sup>3</sup> Daß diese seit den 1990er Jahren häufiger in den Skizzenbüchern aufzufinden sind, hängt möglicherweise mit der Einrichtung einer Sammlung Wolfgang Rihm in der Paul Sacher Stiftung 1990 zusammen.

<sup>4</sup> Vgl. Wolfgang Rihm, «Anschauung. Zur Psychologie des kompositorischen Arbeitens» [1981/1997], in: ders., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 6), hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997, Bd. 1, S. 81–89.

<sup>5</sup> Dies bestätigt Joachim Brügge nach einem Gespräch mit Wolfgang Rihm am 21. August 2000; vgl. Joachim Brügge, *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*, Saarbrücken: Pfau 2004, S. 125.

<sup>6</sup> Wolfgang Rihm, «Improvisation über das Fixieren von Freiheit» [1988], in: ders., *Ausgesprochen* (siehe Anm. 4), Bd. 1, S. 94.

<sup>7</sup> Daß Rihm selber den Begriff des Klangobjekts verwendet, belegt etwa ein Skizzenblatt zu *Kolchis* (1991) in der Sammlung Wolfgang Rihm.

<sup>8</sup> Zu differenzieren ist an dieser Stelle genauer betrachtet zwischen einerseits der «handgreiflichen» Formung des Materials im Akt der Musikerfindung am Klavier als unmittelbares Greifen der Töne mit den Spielhänden, und andererseits der Vorstellung einer plastisch-direkten Materialformung beim Schreiben der Musik.