

# Formgenese in Wolfgang Rihms Violinkonzert „Gesungene Zeit“

von Eike Feß, Wien

## 1. Konzertanter Gesang

Bei lediglich an Titeln orientierter Durchsicht von Wolfgang Rihms Werkkatalog stößt man zunächst auf drei konzertante Werke, das *Konzert für Klavier und 8 Instrumente* des 23-jährigen sowie zwei Bratschenkonzerte (1979/83, bzw. 2000/02). Im Hinblick auf die Besetzungsangaben entstanden jedoch bis heute 14 Kompositionen für Soloinstrumente, begleitet von einem Orchester oder orchesterähnlichen Formationen.<sup>1</sup> Der Gattungsbezeichnung „Konzert“ mag Rihm zur Distanzierung von überkommenen Modellen ausgewichen sein, möglicherweise auch um jeglichen Implikationen hinsichtlich der Etymologie des Wortes im Sinne von „concertare“<sup>2</sup> auszuweichen. Bereits mit den großen romantischen Konzerten Schumanns und Brahms setzte sich eine Tendenz durch, das Orchester von seiner Begleitfunktion zu emanzipieren und als gleichwertigen Partner neben den Solisten zu stellen. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurden diese Züge, welche oft auch mit einer Reduktion der virtuoson Entfaltungsmöglichkeiten einhergingen, manchmal noch als gattungsfremd empfunden. Heute dagegen ist es selbstverständlich, dass beide Parteien entweder im engen Dialog stehen (so beim späten György Ligeti oder bei Witold Lutosławski) oder gleichberechtigt an einer gemeinsamen Entwicklung beteiligt sind (so bis zur partiellen Ununterscheidbarkeit von Solo und Orchester beim frühen Ligeti oder bei Morton Feldman). Die traditionelle Gattungsbezeichnung wird dabei oft durch individuelle Titel ersetzt (z. B. *Varianti* für Violine, Bläser und Streicher von Luigi Nono oder *Accanto* für Klarinette und Orchester von Helmut Lachenmann. Matthias Spahlinger spielt in seinem Klavierkonzert *intermezzo, concertato non concertabile* mit einem Verständnis des „concertare“ im Sinne von ‚vereinbaren‘ und spiegelt damit auch das Verhältnis des Solisten zum Orchester im Spannungsfeld von Vereinbarkeit/Unvereinbarkeit). Wolfgang Rihm nennt die meisten seiner Konzerte „Musik für“ – ein Soloinstrument – „und Orchester“. Ohne Erwartungen hinsichtlich des Struktur- und Formverlaufs zu schüren, bereitet solch ein Titel den Hörer auf die klangliche Wirkung der Besetzung vor und damit auch ansatzweise auf den Charakter des Stückes. Denn Rihms konzertante Schreibweise richtet sich nie gegen die traditionell gewachsenen Eigenschaften des Instruments. Es geht ihm weniger um die Erfindung neuer Spieltechniken, als darum, primäre Klangspezifika in gestalterischer Breite auszuloten. Dabei bleibt die Eigenständigkeit des Solisten trotz enger Verzahnung mit dem Orchester zumeist unangetastet. Seine Rolle wird von Rihm oft mit dem Gestus des Singens assoziiert: Das frühe Violinkonzert *Lichtzwang* „singt“

<sup>1</sup> Gezählt wurden lediglich im engeren Sinne konzertante Werke mit hoher Selbstständigkeit des Solisten. Kompositionen wie *Die Stücke des Sängers* (2000/01) oder *Gebild* (1982/97), auch Konzerte mit mehr als einem Solisten wurden nicht einbezogen. Das Werkverzeichnis der Universal Edition zählt 24 Werke für „Soloinstrument(e) und Orchester“; Online-Fassung vom 8.9.2005, [www.universaledition.at](http://www.universaledition.at).

<sup>2</sup> Die erstmals bei Praetorius überlieferte Ableitung vom lateinischen Wort „concertare“ als „gegeneinander certiren, gleichsam um den Gewinn certiren“ (Hans Heinrich Eggebrecht, Art. „Concerto“, in: *Riemann Sachlexikon Musik*, hrsg. von dems. u. Wilibald Gurlitt, Mainz u. a. 1996, S. 181) behält trotz ihrer zweifelhaften Gültigkeit gerade durch die oftmals anzutreffende Absetzung vom ‚Zweikampf‘-Gestus einige Bedeutung.

[...] vom einsamen Gesang“;<sup>3</sup> das erste Bratschenkonzert ist „ein unendlicher Melo-Strang“;<sup>4</sup> *Monodram* für Violoncello und Orchester hören wir „als Gesang eines einzelnen“;<sup>5</sup> im Klarinettenkonzert *Über die Linie II* herrscht die Melodie als „ausgespinnene [...] Linie“, als „nachgesungene[r] Horizont“, Zwang geht auf in „Gesang und Färbung“.<sup>6</sup> Angesichts dieser Formulierungen liegt die Identifikation des Solisten mit einem Individuum nahe, zumal Singen die ursprünglichste musikalische Äußerungsform des Menschen ist. Es wird sich jedoch zeigen, dass demgegenüber das Orchester nicht das distanzierte Kollektiv vertreten muss.<sup>7</sup> Hinsichtlich struktureller wie auch emotioneller Entwicklung sind in *Gesungene Zeit* beide Parteien aufs engste verbunden.

Wenn Wolfgang Rihms Violinkonzert von 1992 das Adjektiv „gesungen“ auch im Titel führt, hängt dies nicht zuletzt mit der Solistin der Uraufführung, Anne-Sophie Mutter, zusammen. Rihm bewundert die „Fülle und Lebenskraft“ ihres „langsamen Spiels in der Höhenregion“.<sup>8</sup> Diese Vorzüge begünstigen eine Schreibweise, die die Solistin mit ausdrucksstarken, gerade auch melodischen Gesten in allen Lagen des Instruments stark zur Geltung bringt. Geigerisches Können manifestiert sich vor diesem Hintergrund keineswegs in der Beherrschung halsbrecherischer Läufe. Die Musik sei, so wünscht der Komponist, „gesungen, also nicht ‚gespielt‘. Instrumentale Virtuosität ist mir eine gesteigerte Qualität gesanglicher Fähigkeiten.“<sup>9</sup> Das spielerische Element impliziert eine gewisse Distanzierung, welche im musikalischen Vor-Spiel auf einem Instrument, also einem vermittelnden Gegenstand, empfunden werden kann. Singen dagegen ist ein genuin körperlicher Akt, Körperlichkeit wiederum für Rihm untrennbar mit dem musikalischen Vollzug verbunden.<sup>10</sup> Nicht ohne Einfluss auf die Wahl des Titels dürfte auch Louis Spohrs Violinkonzert „in Form einer Gesangsszene“ gewesen sein. Es lassen sich zwar keine konkreten formalen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken ausmachen. Rihm hat allerdings bezüglich der *II. Abgesangsszene* seine Affinität zu diesem Komponisten betont. Sein achttes Violinkonzert schätzte er vor allem als „nicht mehr nur [...] instrumentales Virtuosenstück, sondern ‚redende‘ Musik.“<sup>11</sup>

Der zweite Teil des Werktitels „Zeit“ eröffnet ein weites gedankliches Feld. Musik ist wesentlich Zeitkunst und als solche schon mehrfach definiert und interpretiert worden. Auch Wolfgang Rihm hat sich in dieser Hinsicht geäußert. Sein Briefwechsel mit Hans Heinrich Eggebrecht zeigt allerdings, dass musikästhetische Überlegungen bei ihm kaum in logisch durchdachten, analytisch sauberen Schlüssen münden. Seine Bemerkungen dokumentieren vielmehr einen Weg der Annäherung. So formuliert er

<sup>3</sup> Wolfgang Rihm, „Lichtzwang, [Erste] Musik für Violine und Orchester, in memoriam Paul Celan (1975–1976)“, in: ders., *ausgesprochen. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Ulrich Mosch, 2 Bde., Winterthur 1997, Bd. 2, S. 301. Beide Bände der Schriftenausgabe werden im Folgenden als *Rihm I*, bzw. *Rihm II* abgekürzt.

<sup>4</sup> Rihm, „Bratschenkonzert (1979–1983)“, in: *Rihm II*, S. 328.

<sup>5</sup> Rihm, „*Monodram*, Musik für Violoncello und Orchester (1983)“, in: *Rihm II*, S. 329.

<sup>6</sup> Einführungstext von Wolfgang Rihm im Begleitheft zur CD col legno WWE 1CD 20083, S. 18.

<sup>7</sup> Wie etwa in *Lichtzwang*, wo der Solist nach „Höhe gleich Licht gleich Strahlen“ strebt, die „zwanghafte Orchestermasse“ dem aber zunächst entgegensteht; vgl. Rihm, „Lichtzwang“, S. 301.

<sup>8</sup> Rihm, „*Gesungene Zeit*, [Zweite] Musik für Violine und Orchester (1991–1992)“, in: *Rihm II*, S. 397.

<sup>9</sup> Ebd., S. 396.

<sup>10</sup> Konkret formuliert Rihm dies in seinen Äußerungen zum Tonsatz: „Der Satz fördert am deutlichsten zutage, was an physischer Präsenz in einer Musik steckt, er eröffnet durch seine fast haptische Komponente den Zugang zum Körper, er drückt Körper unmißverständlich aus, unseren Körper, der ja nie aus der Musik verschwindet, sondern im Satz durch die Transformation des Klanges in skulpturale Formulierungen gebannt und also erfahrbar gemacht ist“; Rihm, „Neo-Tonalität?“, in: *Rihm I*, S. 191.

<sup>11</sup> Rihm, „Der Anlaß: Louis Spohr“, in: *Rihm I*, S. 224.

einerseits: „Musik ist [...] körperlos sinnliche Erscheinung von Zeit“, setzt dem aber andererseits entgegen: „Musik ist die Kunst, der Zeit einen Körper zu formen“.<sup>12</sup> Dieser Widerspruch löst sich, wenn man „körperlos“ auf die rein akustische Beschaffenheit von Musik bezieht, den geformten Körper aber als die wunderbare Möglichkeit versteht, durch Musik das grundsätzliche körperlose Phänomen Zeit überhaupt erfahrbar zu machen, indem man ihm eine Form verleiht. Hinsichtlich seines Violinkonzertes konkretisiert Rihm die Entstehung dieser Form:

„Zwischen den Tönen scheint – unvorstellbar – auf, was wir ‚Musik‘ nennen können. Ein Ton also: die Erwartung von Musik; ein *anderer* Ton also: die Erinnerung von Musik.“<sup>13</sup>

Der Gedanke, die Gegenwart von Musik in einem Spannungsfeld von Erwartung und Erinnerung zu lokalisieren, lässt sich konzeptuell mit der Zeitvorstellung des Augustinus vergleichen. In den *Confessiones* steht der zentrale Satz,

„daß alles Vergangene weggestoßen wird vom Zukünftigen, daß alles Zukünftige aus Vergangenen hervorgeht und daß Vergangenes wie Zukünftiges geschaffen werden und von dem ihren Lauf beginnen, das immer Gegenwart ist.“<sup>14</sup>

Augustinus' Hauptwerk dürfte Rihm bekannt gewesen sein, sei es als typischer Bestandteil einer humanistischen Bildung oder aus dem musikalischen Diskurs, vor allem im Zusammenhang der viel diskutierten Musikauffassung Bernd Alois Zimmermanns. Es wäre jedoch verfehlt, hier konkrete Vorbilder festmachen zu wollen. Rihm hat von vielen Seiten Anregungen aufgenommen und verarbeitet. Gelegenheit bot sich dazu nicht zuletzt während des Musikwissenschaftsstudiums in Freiburg, u. a. bei Hans Heinrich Eggebrecht. Dessen Konzept von Musik als „gespielte[r] Zeit“<sup>15</sup> steht zunächst im terminologischen Widerspruch zu Rihms ausdrücklicher Entgegensetzung von Spiel und Gesang. Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen beider Denkweisen erkennen:

„In einer ‚gesungenen‘ Zeit finde ich den unabänderlichen Fortgang der Zeit und den absurden Kommentar dessen, der, ihr Angehöriger, sie anhalten möchte, sie im Augenblick beschließen, einschließen dort, wie in ein Gestein.“<sup>16</sup>

Das von Rihm formulierte Begehren, die Zeit wie in einem Stein einzuschließen, beschreibt metaphorisch, dass die Schaffung von Musik nach einer besonderen Daseinsform von Zeit strebt, welche im Unterschied zur alltäglichen Zeit als transzendent wahrgenommen wird. Eggebrecht erläutert diesen Sachverhalt zwar nüchterner, in der Substanz aber vergleichbar:

„Die musikalische Zeit ist als Erlebniszeit weitgehend im Objekt, in der Musik selbst fixiert [...]. Die musikalische Zeit ist [...] Prototyp des Heraustretens der Zeit aus der Zeit, des Versinkens des Ichs in eine für sich seiende Zeit, Zeitenthabenheit: Befreiung von der Zeit durchs schöne Spiel einer anderen Zeit.“<sup>17</sup>

Dieses Konzept führt direkt zum ‚Zwei-Welten-Modell‘, welches die Grundlage von Eggebrechts Analyse romantischer Geisteshaltung bildet. Eine Gegenüberstellung von Welt und Gegenwelt lässt sich bei Rihm so deutlich nicht ausmachen, zumal er am Scheitern der Fixierung keine Zweifel aufkommen lässt: Der Ablauf von Zeit ist gerade in einer Zeitkunst nicht aufzuhalten. Dennoch bleibt der Wunsch, durch Musik das

<sup>12</sup> Ders., „Was ist Musik? Aus einem Briefwechsel mit Hans Heinrich Eggebrecht“, in: *Rihm I*, S. 147 f.

<sup>13</sup> Ders., „*Gesungene Zeit*“, S. 396.

<sup>14</sup> Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, hrsg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 1989, S. 312 [XI,13].

<sup>15</sup> H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München 1991, S. 552.

<sup>16</sup> Rihm, „*Gesungene Zeit*“, S. 396.

<sup>17</sup> Eggebrecht, *Musik im Abendland*, S. 552 f.

Erleben der Vergänglichkeit zu entreißen. Die Herauslösung aus dem Fortgang der Zeit erfolgt nach Eggebrecht durch das „schöne Spiel“, welches sich fraglos auch bei Anne-Sophie Mutter offenbart. Ihr als „energetisch und belebt“ charakterisierter Violin-Stil macht eine Fixierung von Zeit vorstellbar, die nicht statisch ist, sondern durch „Bewegung, als Energie, atemlos, nicht todesstarr“ geschieht.<sup>18</sup> Dabei steht Schönheit weniger für das angenehm Zugängliche, als für eine durch Musik erfüllte, emotional wertvolle Zeit.

## 2. Die Linie des Gesangs

Die führende Rolle des Soloinstrumentes ist für die meisten konzertanten Werke Wolfgang Rihms kennzeichnend. An Stelle einer im 20. Jahrhundert verbreiteten gestischen oder an Klangfarbenmischungen orientierten Haltung steht die ausführliche Entwicklung einer melodischen Linie. Bereits bezüglich seines Bratschenkonzertes und nun im Text zum Violinkonzert erneut, führt Rihm dazu ein verkürztes Zitat Richard Wagners aus einem Brief an Franz Liszt an, welches im ganzen Satz lautet:

„Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellung von Themen, das hat Beethoven erschöpft, sondern einen melodischen Faden spinnen, bis er ausgesponnen ist, nur nicht vom Drama.“<sup>19</sup>

Dass Rihm die Aussage lediglich selektiv zitiert (den „Faden spinnen, bis er ausgesponnen“), öffnet sie für zweierlei Bedeutungen: einmal im Hinblick auf das melodische Element (Faden), aber auch bezüglich der Formwerdung. Im letzteren Fall beschreibt sie eine Form, die nicht auf der blockhaften Gegenüberstellung von Ereignissen beruht, sondern eine kontinuierliche Entwicklung anstrebt, in Rihms Worten ausgedrückt: „[...] dort ist Form, wo sie wächst“.<sup>20</sup> Die Komposition entwickelt sich demnach immer aus dem Moment heraus weiter. In einer dem obigen Briefzitat vergleichbaren Denkrichtung unterscheidet Rihm zwischen der vielschichtigen, auf Brüchen basierenden Musik Beethovens<sup>21</sup> und dem „Denken in Musikströmen“ bei Wagner, dem Meister des Übergangs.<sup>22</sup> Beide Komponisten sind Orientierungspunkte seines Schaffens, für das Violinkonzert hat aber fraglos mehr Wagner Pate gestanden.

Das ‚Spinnen des Fadens‘ ist natürlich auch als poetische Formulierung von dessen Konzept der ‚unendlichen Melodie‘ aufzufassen, welches sich nach Carl Dahlhaus durch die Vermeidung oder Überbrückung von Zäsuren und Kadenzten kennzeichnet. Neben rein technischen hat der Begriff jedoch auch ästhetische Implikationen: „it means that every musical figure must contain a real ‚thought‘“.<sup>23</sup> Das heißt, die Melodie muss sich strukturbedingt weiterentwickeln; Floskeln sind zu vermeiden, da sie den Fluss suspendieren. Auch Rihms Melodiegestaltung lässt sich als stetige Fortschreibung von bedeu-

<sup>18</sup> Rihm, „*Gesungene Zeit*“, S. 396 f. Rihm verweist in diesem Zusammenhang auch auf „Artauds Idee vom Bätyl, singendem Gestein“. In dessen *Heliogabal* wird dieser Stein zwar erwähnt, aber nicht in einem musikalischen Zusammenhang. Auch Rihms wie er meint musikalisch einschlägiger Vergleich „Melos=Nerven“ lässt sich nicht ohne Weiteres nachvollziehen. (Nicole Schmitt-Ludwig erwähnt in Ihrem Artikel „Melos“ lediglich Aristophanes’ Bezeichnung der „Mele“ als „Nerven“ der Tragödie; *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 118.)

<sup>19</sup> Das Zitat wurde als Aussage gegenüber Franz Liszt von Cosima Wagner überliefert, vgl. *Cosima Wagner. Die Tagebücher. Band II. 1878–1883*. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1977, S. 1073.

<sup>20</sup> Rihm, „Musikalische Freiheit“, in: *Rihm I*, S. 38.

<sup>21</sup> Ders., „Bestechende Tradition [Nebensätze und -bemerkungen, auch zu J. S. Bach]“, in: *Rihm I*, S. 219.

<sup>22</sup> Ders., „Musikalische Freiheit“, S. 26.

<sup>23</sup> Carl Dahlhaus, Art. „Wagner“, in: *NGroveD*, Bd. 20, London 1980, S. 121.

tungstragenden Figuren verstehen. In *Gesungene Zeit* ist die Umgehung von Zäsuren und standardisierten Wendungen allerdings nicht aufgrund einer tonalen Fundierung des Tonsatzes zu beobachten. Tonale Elemente fungieren hier eher als frei einsetzbare Mittel, die keine im Sinne einer traditionellen Satzlehre verbindlichen Konsequenzen nach sich ziehen. Zum Verständnis der Melodik müssen daher andere Kriterien herangezogen werden. Es ergeben sich zwei Möglichkeiten, die Struktur der linearen Bildungen zu beschreiben, nämlich als Einbettung der Solostimme in den Orchestersatz oder als eigenständige, von der Solostimme verfolgte Entwicklung.

### 2.1. Die Einheit von Melodie und Begleitung

Ein verbindendes Merkmal vor allem der späteren konzertanten Werke Wolfgang Rihms ist die einheitliche Führung von Soloinstrument und Orchester. Rudolf Frisius erläutert den Anfang der *Musik für Oboe und Orchester*:

„Schon in den ersten Tönen [...] wird deutlich, daß es hier um etwas anderes geht als um die Gegenüberstellung von solistischem Melodieinstrument und kompakt begleitendem Orchesterklang: Solopart und Orchester sind nicht gegenübergestellt, sondern nahtlos ineinander verwoben.“<sup>24</sup>

Eine Analyse zunächst der Anfangstakte von *Gesungene Zeit* enthüllt auch dort eine entsprechende Vorgehensweise. Die Solo-Violine beginnt mit einer Dreitonfigur (*fis*“, *a*“, *h*“) in äußerst langen Notenwerten. Der letzte Ton *h*“ wird in T. 2 von der Flageolettspielenden ersten Violine aufgenommen und von der zweiten Violine fortgeführt. Bis T. 8 spielen die beiden Violingruppen ausschließlich Flageoletts, was die Unterschiede zwischen Solisten und Orchester nivelliert. Das Dreitonmotiv wird nun melodisch leicht zu *fis*“, *h*“, *a*“ variiert (T. 3 f.), wobei der kurze Achtel-Wert auf *h* eine erste Auflockerung des bis hierher nahezu statischen Satzes bedeutet. Das *fis*“ steht zunächst im Quartverhältnis zum *h*“ der zweiten Violine, die diesen Ton in T. 4 an die erste Violine weitergibt, welche dabei kurz mit dem *h*“ des Solisten im Unisono steht. Mit *a*“ in der Solo-Violine ergibt sich zwar ein momentanes Reibungsverhältnis zur ersten Violine; dies wird jedoch sogleich durch *a*“ in der zweiten Violine ausgeglichen. Zum Zweiklang *a*“/*h*“ im Orchester erklingt die Folge *e*““–*d*““ in der Solo-Violine (T. 5), es ergeben sich ein Quint/Quart-, bzw. ein Quart/Terz-Verhältnis. Mit *f*““ (Sextverhältnis zu *a*“ in der ersten Violine) ist zunächst eine obere Grenze des Tonraums erreicht. Es folgt eine rasch ab- und wieder aufsteigende Figur, die in T. 8 mit *e*““ im Einklang, bzw. Quintverhältnis zu den Violinen (*a*“/*e*““) mündet. Nach einer kurzen Phase der Ausweichung übernimmt die Solo-Violine das von der zweiten Violine bereits vorausgenommene, in T. 10 in einen Flageolettklang übergehende *gis*, welches bald vom orchestralen *cis* im Quintverhältnis grundiert wird. In T. 11 münden sämtliche Instrumente, jeweils um ein, bzw. eineinhalb Viertel versetzt, im Unisono auf *h*““. Ein kurzes Solo der Violine bereitet auf den Beginn einer neuen Passage vor. (Bsp. 1)

In den beschriebenen Anfangstakten lassen sich bereits Grundstrukturen des Satzaufbaus erkennen. Die Töne des Solisten gehen in gleiche, oder in einfachen Intervallverhältnissen stehende Töne des Orchesters über, manchmal geschieht dies auch

<sup>24</sup> Rudolf Frisius, „Wolfgang Rihm: Musik für Oboe und Orchester (1993/94)“, <<http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx401.htm>>, 8.9.2005.

This musical score is for the first system of the Violin Concerto "Gesungene Zeit" by Wolfgang Rihm. It features a Violin Solo part and Violins 1 and 2. The solo part begins with a dynamic of *pppp* (pianississimo) and includes markings such as "con sord." (con sordina) and "vibr." (vibrato). The violin parts are also marked with dynamics like *pp* and *ppp*. The score is written in 4/4 time and includes various performance instructions and dynamic markings throughout the measures.

Bsp. 1: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 1–13 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

This musical score is for the second system, covering measures 37 to 43. It includes parts for Solo, Piccolo, Violins 1 and 2, and Violas. The solo part is marked *ppp non vibr.* and features complex rhythmic patterns and dynamic shifts. The Piccolo part has a dynamic of *pp*. The violin and viola parts are marked with dynamics such as *pp*, *ppp*, and *f*. The score includes various performance instructions like "vibr.", "flaut.", and "con sord.".

Bsp. 2: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 37–43 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

This musical score is for the third system, covering measures 56 to 61, featuring the Solo part. The soloist is marked with dynamics ranging from *ppp* to *ff*. The score includes detailed performance instructions such as "vibr.", "flaut.", "non vibr.", and "molto vibr.". The notation is dense and includes various articulation and phrasing marks.

Bsp. 3: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 56–61 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

umgekehrt. Frisius meint, man höre so „einen einzigen Ton gleichsam als Klangfarbenmelodie – mit wechselnden, sich überlagernden Akzenten und dynamischen Prozessen“.<sup>25</sup> In T. 10 etwa schwillt die Solo-Violine langsam vom *pp* zum *mp* an, während die ersten Violine zunächst lauter bis zum *f*, dann wieder leiser bis zum *ppp* wird, gleichzeitig spielt die zweiten Violine ein Crescendo bis zum *f*. Solche subtilen Veränderungen erzeugen tatsächlich eine Art Klangfarbenmelodie mit äußerst reduziertem Tonmaterial. Zudem bestärken sie den Eindruck, dass die Musik sich ständig im Fluss befindet.

An anderer Stelle zeigt sich, dass Solo und Orchester noch konsequenter als Einheit geführt werden können. Die T. 37–42 erweisen sich beispielsweise als beinahe ohne Unterbrechung fortgetragenes Unisono, wobei die Entwicklung immer auf den Solisten fokussiert bleibt: *b*'' wird nacheinander von zweiter Violine, Violoncello und Piccolo übernommen (T. 37); *a*'' kurz in der ersten Violine angedeutet, dann im Flageolett der zweiten Violine fortgesetzt (T. 38). In T. 39/40 nimmt die erste Violine die Tonfolge *fis*''-*h*'' des Solisten auf. *e*''' (T. 40) erscheint im Sextverhältnis zum *g*' des Violoncello, *es*''' (T. 41) als Sexte zum *c*'''' der ersten Violine. Die zweite Violine nimmt in T. 41 *cis*'' voraus, während der folgende Zweiklang *f*''/*b*'' in den Violinen mündet. Abgesehen von dem dissonant zur zweiten Violine gehörten *a*' in T. 41 stehen alle Töne des Solisten damit in einem Zusammenhang der Übernahme oder Abgabe durch das Orchester. (Bsp. 2)

Auf ähnliche Weise ließe sich das Verhältnis zwischen Solo und Orchester in weiten Teilen durchaus weiter beschreiben, wenngleich die Verbindungen je nach Satzdicke unterschiedlich deutlich hörbar sind. Die Schaffung eines einheitlichen Korpus von Solist und Orchester kann stellenweise auch durch andere, aber ähnlich wirkende Mittel bereichert werden. In T. 75 korrespondieren Horn und erste Klarinette durch das Quintintervall *des*'-*as*' und münden zusammen mit dem Solisten auf *es*. Die Figur fungiert dabei zugleich als Vorbereitung für das ausschließlich aus Quinten bestehende Motiv in der Solo-Violine (T. 76, Septole, vgl. Bsp. 4). Ein ähnlicher Effekt begegnet in T. 103–105, hier allerdings beschränkt auf die Bläser ohne Solo. Ein enger Zusammenhang zeigt sich dagegen im Verhältnis von Flöte und Solo-Violine in T. 143 ff., beruhend vor allem auf der Quinte *des*'-*as*' und dem Ton *b*.

Die Stimme des Solisten ist also keine in sich abgeschlossene Einheit, sondern steht im Zusammenhang des umgebenden Orchestersatzes. Durch Fortführung und Vornahme entsteht der Eindruck ständigen Flusses, einer ‚unendlichen Melodie‘.

## 2.2. Tonalität und die Struktur der Linie

Zur Untersuchung spezifisch linearer Aspekte in Wolfgang Rihms Violinkonzert bieten sich vor allem rein solistische Passagen an. Durch den Ausschluss des Orchesters kann sichergestellt werden, dass zu beobachtende Phänomene sich nicht vornehmlich aus einer Interaktion, sondern aus innermelodischen Gründen ergeben.

Die erste größere Solopassage des Stücks beginnt in T. 56 mit der Tonfolge *h-g*. Im Zusammenhang mit den im selben Oktavraum erklingenden Tönen *a-c*' wird G-Dur als tonales Zentrum angedeutet. Der chromatisch erreichte Ton *cis*' bringt diese Tona-

<sup>25</sup> Ebd.

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Solo Violin, Clarinet (1. Klar.), Trumpet (1. Tromp.), and Viola (2. Vl.). The second system includes staves for Solo Violin, Clarinet (1. Klar.), Horn (1. Horn), and Trumpet (1. Tr.). The score is densely annotated with musical symbols, including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mf*, and *f*. Performance instructions like *Cresc. ind.*, *sust. trasto*, *flaut. ord.*, and *Dol. ab.* are also present.

Bsp. 4: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 62–76 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

lität aber sogleich ins Wanken. In T. 57 könnte *f* im Zusammenklang mit *a* noch als Verweis auf die Moll-Dominante verstanden werden, wenngleich diese relativ hohen Töne nur schwer noch mit dem tonalen Ansatz zu verbinden sind. Nun erklingt *e*''' wie als Zwischenglied sehr lange und ausdrucksstark. Plötzlich bricht in schnellem Wechsel von der Tiefe zur Höhe die Tonfolge *g-b'-f''-a'''* hervor (T. 59), womit die *g*-Tonalität als gebrochener, unvollständiger *g*-Moll<sup>7/9</sup>-Akkord wieder bestätigt wird. Ähnlich wie am Anfang folgen *c'''* und *a'*, darauf *b'*, *es''*, *b'''* und *b''*, all dies im tonalen Bereich von *g*-Moll. Erst *as''*, der durch einen Sekundschritt angesteuerte Schlussston der Passage, weicht dem wieder aus. (Bsp. 3)

Tonalität wird hier also keineswegs konsequent vermieden. Manche Tonverbindungen lassen sich eindeutig als Bestandteile von Skalen oder Akkordfolgen identifizieren. Dies trägt wesentlich zur Wahrnehmung der Melodie als „unendlich“ bei, allerdings anders als bei Wagner. Bei diesem, einem Komponisten des 19. Jahrhunderts, wird die Tonalität letztendlich nie in Frage gestellt; der Eindruck der Unendlichkeit entsteht durch ständige Ausweichung, die es unmöglich macht, einen Zielpunkt für die Tonfolge festzumachen – kaum scheint sich eine Tonart zu stabilisieren, wird bereits wieder ein anderes Zentrum angesteuert. Die Wahrnehmung des Wechsels geschieht jedoch auf der Basis ständig vorhandener tonaler Zusammenhänge, denen Rihm nicht bloß ausweicht, sondern die er geradezu zerstört. Noch bevor sich in T. 56 *G*-Dur als Zentrum etablieren kann, erscheint *cis* nicht als Weiser zu einer neuen Tonalität, sondern

als Brechung der vorausgehenden Festigung. Hinzu kommen andere Methoden, den Eindruck einer tonalen Fundierung zu vermeiden. In der sich immerhin auf elf Töne erstreckenden Folge T. 59/60 wird das Zentrum g-Moll durch weite Intervalle zwischen den Skalentönen verschleiert. Die ausgesprochen feine dynamische Differenzierung gibt der Melodie zudem einen stark ausdrucks gesättigten Charakter, der das Ohr zugunsten des Klangereignisses vom tonalen Gesamtzusammenhang ablenken kann.

Ein ähnliches Spiel von Gewichtung und Ausweichung zeigt sich auch in der folgenden, quasi-solistischen Passage mit ostinaten Streicherrhythmen, wobei hier neben g-Moll auch eine d-Moll Tonalität anklingt. Eine dominantische Funktion wird zwar nicht wirksam, in der Konstellation ist sie aber zumindest latent vorhanden.

Diese Tendenzen bleiben bei Hinzutreten des Orchesters erhalten. In T. 66 f. verweist die Solo-Violine in einer kurzen solistischen Passage mit der Tonfolge *g''-a''-c'''-h''* eindeutig nach G-Dur; die Tonalität wird allerdings sogleich durch den Ton *es'*, fortgeführt von der Klarinette, gestört. Anschließend leiten die Töne *a-h* die Folge *g'-c''-f''-as'''* ein, welche vom Orchester teilweise verdoppelt wird – eine klarer Hinweis auf G-Dur (*a-h-g*) gerät damit zunächst ins Wanken (*c-f*) um sich dann ganz aufzulösen (*as*). Die fortgesetzten Andeutungen (sehr deutlich auch in T. 72) kulminieren zunächst in T. 76, wo durch eine Quintfolge im Solo die g-Tonalität mit der dominantischen d-Region und der Doppeldominante verknüpft wird. Diese bei der Notenlektüre offensichtlichen Verbindungen sind jedoch nur in verringertem Maße hörbar. Die Quintfolge ist zwar im Orchester gut vorbereitet, allerdings mit *des*, *as* und *es* gänzlich tonartfremd. Das *es''* bleibt in der ersten Violine in T. 76 stets hörbar und bildet ferner den Rahmen für die Quinten der Solo-Violine. Obwohl *es* Teil von g-Moll ist, wird der Ton in diesem Takt vor allem als Dissonanz empfunden. An ein Verweilen auf einem bestimmten tonalen Bereich ist gar nicht zu denken. Was schon bei isolierter Betrachtung des Solistenparts zu Tage tritt, verdichtet sich unter Hinzuziehung des Orchesters. (Bsp. 4, S. 397)

### 3. Die Form des Gesangs

Während die strukturanalytische Untersuchung einzelner Passagen in Wolfgang Rihms *Gesungene Zeit* zwar kein übergeordnetes, streng befolgtes Komponiersystem verrät, so lassen sich doch Konstanten feststellen, die auf der Ebene des Tonsatzes ihre Gültigkeit bewahren. Schwieriger gestaltet sich die Untersuchung der Gesamtform des Stückes. Eine Anlehnung an klassische Vorbilder ist nicht zu erkennen. Im Übrigen hat sich Rihm von der Anwendung jeglicher, auch vom Komponisten selbst angefertigter Modelle distanziert, da diese dem Entstehungsprozess eines Werkes entgegenstünden:

„Die Form eines Musikstücks muß für jedes Musikstück neu erfunden werden, nicht neben, vor oder nach der Erfindung des Einzelmoments, sondern gleichzeitig, in ebensolchem Risiko, als Zeuge der eigenen Zeugung, selbstbewußt, im Bewußtsein des Ganzen.“<sup>26</sup>

Daher scheitert auch jede Analyse, die versucht, einen übergeordneten, quasi als Entwurf der Musik vorausgehenden Plan zu destillieren – dies muss zumindest im Rahmen der hier angestellten Untersuchungen festgestellt werden. Andere Möglichkeiten liegen in der Verfolgung des Prozessualen, der Beschreibung von Mechanismen des Fortschrei-

<sup>26</sup> Rihm, „Musikalische Freiheit“, S. 31.

tens, aber auch im Aufzeigen von Konstanten, die als wiedererkennbare Elemente zur Identifizierung formaler Bauprinzipien beitragen können. Erst nach der Darstellung solcher Aspekte soll der Versuch unternommen werden, der gesamtformalen Disposition des Stückes etwas näher zu kommen.

### 3.1. Die Zahl Drei als strukturtragendes Element

Eine Möglichkeit, sich dem Aufbau eines Werkes zu nähern, ist die Beobachtung von Elementen, die aufgrund ihres mehrfachen Auftretens als Haltepunkte wahrgenommen werden und damit auch formale Bedeutung erlangen. Der Hörer erhält auf diese Weise einen Leitfaden, der unterschiedliche Passagen durch Vertrautes in Verbindung bringt. Hans-Peter Jahn weist in diesem Zusammenhang auf „so etwas wie eine übergeordnete Drei“ als strukturelles Grundmotiv von *Gesungene Zeit* hin.<sup>27</sup> Dies deutet sich bereits in der Eröffnung des Stückes durch die Solo-Violine mit drei Dreitonmotiven (T. 1–6) an. Besonders prägend erweist sich aber bald eine Folge dreier gleicher Töne in triolischem Rhythmus. Sie erklingt erstmals in T. 16 in der zweiten Violine auf *b*. Nur leicht modifiziert, nämlich durch Verkürzung des dritten Tones auf eine punktierte Viertelnote innerhalb der Triole, ist die Folge etwas später auf *gis'* im Solo zu hören (T. 46). Weitere Stellen, an denen diese Figur erscheint, sind in der folgenden Auflistung wiedergegeben (Takt, Instrument, Tonhöhe, Tondauer innerhalb der Triole):

- T. 66, Solo, *b''*, Viertel
- T. 83, Solo, *as*, Halbe
- T. 89, Solo, *h''*, Viertel im  $\frac{3}{4}$ -Takt, keine Triole
- T. 131, Solo, *fis'''*, Viertel
- T. 196, Solo, *g/as'*, Viertel
- T. 200, Solo, *h'''*, Halbe
- T. 272, Violine 1+2, *d'*, ungewöhnliche Rhythmisierung durch korrespondierende Viertel

Nicht immer lässt sich eine klare strukturelle Bedeutung der Triolenfigur erkennen. Mehrfach scheint sie jedoch als eine Art Schnittstelle zu fungieren. Ihr erstes Auftreten (2. Violine, T. 16) markiert ein Moment der Bewegung im innerhalb des Orchesters ansonsten statischen Anfangsteil. Die bald einsetzende Belebung der Musik wird damit bereits angedeutet. Durch den Streicherklang sind außerdem Einführung und letztes Auftreten der Figur verbunden, denn im weiteren Verlauf wird sie bis auf den Schluss nur noch in der Solo-Violine gespielt. Das geschieht erstmals kurz vor Beginn der ersten melodischen Emanzipationsphase der Bläser (ab T. 67); danach markiert die Figur Anfang und Ende einer von zweifachem melodischem Aufstieg im Solo geprägten Passage (T. 83–89). Im gleichen Zug wird hier die eher statische, vor allem auf Haltetönen basierende Anfangsphase abgeschlossen: Die folgenden Momente weisen, wie bereits durch die Tonrepetition in der Klarinette eingeleitet (T. 85–89), mehr Bewegung auf und sind außerdem dissonanter. Abgesehen von dem bedeutungsmäßig schwer einzuordnenden T. 131 taucht die Figur nun einige Zeit nicht mehr auf, bis sie recht genau den Rahmen einer Passage bildet, die von einem markanten Bongosignal geprägt ist (T. 196–201). Nach langer Absenz ist sie damit gleich zweimal innerhalb des emotional bewegungs-

<sup>27</sup> Hans-Peter Jahn, „Hermaphroditischer Gesang. Zu Wolfgang Rihms Vokalität“, in: *Ausdruck. Zugriff. Differenzen. Der Komponist Wolfgang Rihm. Symposium, 14. und 15. September 2002, Alte Oper Frankfurt am Main*, hrsg. von Wolfgang Hofer, Mainz 2003, S. 120.

reichsten Abschnitts des Stückes zu hören. Ihr letztes Erscheinen im Orchester kündigt schließlich auch das herannahende Ende aller Bewegung an: Die in T. 275–280 noch folgenden repetierenden Figuren werden lediglich als Nachklänge empfunden; dementsprechend präsentiert sich auch die triolische Figur selbst in zersetzter Form als Folge von sechs Viertelnoten innerhalb zweier Triolen.

Weitere Ereignisse, die in irgendeiner Weise mit der Zahl Drei in Verbindung zu bringen sind, lassen sich ohne weiteres finden. Dabei gibt es nicht nur Unterschiede in der Relevanz, es stellt sich auch die Frage, wo die Zahl tatsächlich als Bedeutungsträger intendiert ist. Die folgenden Beispiele dürften aber genügen, um das Gewicht der Drei auch über die besprochene Triolenfigur hinaus zu untermauern:

- T. 120–121, bzw. 122–123 sind als einzige im ganzen Stück mit einem Doppelstrich zur Wiederholung markiert. Zum lediglich auf den Tönen *b* und *a* basierenden Violinsolo erklingt in den Streichern neun Mal ( $3 \times 3$ ) ein in drei Triolen repetierter *f*-Moll-Akkord (also ein Dreiklang), der sich aus insgesamt 12 Einzeltönen ( $4 \times 3$ ) zusammensetzt.
- In T. 161 wirkt eine zugleich in Solo-Violine, Horn und Violine 1+2 erklingende Triole als melodisches Signal, welches die vorhergehende, eher fließend-melodische Passage von einem dissonant-gestisch geprägten Abschnitt abgrenzt.
- In T. 178 ist kurz vor der Generalpause, die das Stück in zwei Teile scheidet, dreimal ein Perkussionssignal zu hören.
- In T. 214 f. und 219 erklingt ruhig aber markant ein Dreitonmotiv (*fis*–*g*–*h*) in den Cymbales antiques. Die T. 221–224 sind von den in unruhiger Folge (Solo und Streicher) wie auch melodisch (Bläser) hervortretenden Tönen *as*, *g* und *fis* geprägt.
- In T. 279 f. ist mit zweimal drei Bongoschlägen der letzte Schlagzeugeinsatz markiert.<sup>28</sup>

Die Zahl Drei übernimmt in Form der Triolenfigur fraglos eine Leitfunktion innerhalb des Stückes. Darüber hinaus sind mit der Drei im Zusammenhang stehende strukturtragende Elemente über das ganze Stück verteilt. Ohne dass eine konsequente, einem bestimmten Muster folgende planmäßige Verarbeitung auszumachen wäre, wirkt sie konstituierend für den Gesamtverlauf von *Gesungene Zeit*.

### 3.2. „... das Entstehen selbst vernehmen ...“

Wolfgang Rihm gibt nur selten klare Hinweise zur strukturellen oder formalen Beschaffenheit seiner Stücke. Dazu aufgefordert, sich etwa in einem Programmtext über ein Werk zu äußern, verzichtet er entweder ganz auf Kommentare zum musikalischen Inhalt oder bedient sich einer lediglich andeutenden, oft metaphorischen Sprache. „Das Bild vom vegetativen Arbeiten“<sup>29</sup> steht dabei in vielfältigen Variationen im Zentrum, sei es zur Erklärung des jeweiligen Stückes oder zu seiner Komponierhaltung im All-

<sup>28</sup> Es handelt sich dabei um den letzten Schlagzeugeinsatz, abgesehen von den mit dem Streicherbogen in Schwingung gesetzten Cymbales antiques im vorletzten Takt, deren Auftreten jedoch mit der typisch perkussiven Wirkung des Bongo-Signals nichts mehr zu tun hat.

<sup>29</sup> Rihm, „Anschauung. Zur Psychologie des kompositorischen Arbeitens“, in: *Rihm I*, S. 84. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich bei Simone Mahrenholz, „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck. Zugriff. Differenzen*, S. 23–40.

gemeinen. Diesem Bild folgend lässt sich schließen, dass Rihm seine Musik nicht blockhaft oder schematisch organisiert, sondern durch Wachstumsmechanismen, also Übergänge. Eine solche Vorgehensweise wurde bereits bezüglich der prozessualen Melodiegestaltung in *Gesungene Zeit* nachgewiesen. Das Vegetative äußert sich jedoch nicht nur in bestimmten Aspekten des Kompositionsvorgangs, sondern ist Grundlage des „musikalischen Handwerks“ überhaupt. („Wir erfinden Gestalten und Formen aus der Mitte ihres Wuchses heraus“.<sup>30</sup>) Das große Ganze ebenso wie die Details müssen von Entwicklungsprozessen und Übergängen bestimmt sein. Was der Hörer bei der Darbietung eines Werkes wahrnimmt und nachvollzieht, ist Wachsen und stetige Veränderung. Er kann in der Komposition, so formuliert Rihm, „das Entstehen selbst [...] vernehmen [...], wir können teilhaben an einem Verlauf von Werden“.<sup>31</sup> Dieser Prozess kann analytisch auch an Stellen nachvollzogen werden, die vordergründig in unvermitteltem Kontrast zueinander stehen, wie die Passagen T. 155–161 und T. 162–170. (Bsp. 5) Bei der ersten Passage handelt es sich um ein Quasi-Solo der Violine, welches von wenigen Quart- und Quintklängen der Orchesterviolinen begleitet wird, die in T. 158 ein Horn ergänzt. Im letzten Takt erklingt eine triolisch rhythmisierte Akkordfolge im Zusammenspiel der genannten Instrumente. Die Dynamik bleibt meist im Pianissimo. Dazu steht die weitgehend punktuelle Struktur der folgenden Passage in deutlichem Kontrast. Dissonante, vereinzelte Intervalle prägen den Solistenpart, die Streicher spielen clusterartige Harmonien, ergänzt durch ebensolche Akkorde der Harfe.

Doch dieser Strukturwandel ist nicht so radikal und unvorbereitet, wie es zunächst scheint. Bereits in T. 161 erklingen als letzte Töne der Triolenfigur *es*“ im Solo und *d*“ in der ersten Violine; *es*“ wird gleich zu Beginn der neuen Passage (T. 162) im Solo wiederholt, das *d*“ der ersten Violine klingt an gleicher Stelle weiter, ergänzt durch *e*“. Diese Tonkonstellation – *d* kombiniert mit *e* oder *es* – ist für die ganze Passage prägend. Als Dissonanz steht sie zwar der vorhergehenden quintbasierten Harmonik entgegen, kann durch die unauffällige Einführung innerhalb der Triole aber eine Brückenfunktion übernehmen. Auch die hinsichtlich des Tonaufbaus gegensätzlichen Streicherharmonien sind durch ihre Stabilität, die sich erst mit den Tremoli ab T. 164 ein wenig belebt, verbunden. Eine Konstante bildet ferner die für das Gesamtwerk charakteristische Spiegelung der Solo-Violine im Orchester, vor allem hinsichtlich der sich verstärkenden Präsenz der Töne *d/es*, die schließlich in der vollständigen Beherrschung des Tonsatzes kulminiert. Ein Phänomen der Großform wird damit auch grundlegend für begrenzte Entwicklungseinheiten.

Selbst das melodische Element wird in der gegenüber der ersten zerklüftet wirkenden zweiten Passage nicht ganz zum Schweigen gebracht. Die in T. 158 einsetzende Hornstimme unterbricht ihre Linie lediglich in T. 162 für drei Viertelschläge, um dann in hauptsächlich lang gehaltenen Tönen weiter- und schließlich in T. 165 auf dem Ton *d* von der Klarinette fortgeführt zu werden. Beide Instrumente münden zusammen mit den übrigen Bläsern in einem ab T. 166 sich sukzessive verdichtenden *d/es*-Zweiklang. Als Überbrückung zur folgenden Passage geht der statische *d/es*-Klang in ein gehaltenes *fis*“ der Solo-Violine über, welches mit den bereits zuvor aufgetretenen Bongo/Tomtom-

<sup>30</sup> Rihm, „Spur, Faden. Zur Theorie des musikalischen Handwerks“, in: *Rihm I*, S. 71.

<sup>31</sup> Ders., „Improvisation über das Fixieren von Freiheit“, in: *Rihm I*, S. 96.

*wieder ruhiger*

*bewegter -> (♩=69ca)*

Bsp. 5: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 155–166 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

Schlägen zu einem scharfen Orchestersignal leitet. Mit den Haupttönen *cis* und *fis* wird hier ein ganz anderer tonaler Bereich eröffnet. Die Statik, wie zuvor versetzt mit einigen wenigen punktuellen Elementen, bildet dennoch ein schwaches Bindeglied zur vorhergehenden Passage. Die Markierung eines neuen Abschnitts erfolgt erneut durch ein diesmal dreifach erklingendes Bongo/Tomtom-Signal, auf welches die bereits erwähnte, etwa in der Mitte des Stückes stehende Generalpause folgt.

Die „Teilhabe an einem Verlauf von Werden“ ergibt sich bei Wolfgang Rihms Musik im hörenden Mitvollzug von Übergangsprozessen. Dabei werden bestimmte Elemente eines gegebenen musikalischen Gefüges stets beibehalten, während das Umfeld sich unterschiedlich stark verändert. (Auch nach der Generalpause wird durch den Ton *fis* und den *d/es*-Zweiklang eine Brücke zu den vorherigen Passagen geschlagen – und so ließe

sich die Beschreibung des Stückes ohne weiteres fortführen.) Dabei bleibt die Spiegelung der Solo-Violine im Orchester fast überall ein umfassendes Strukturmerkmal, ein fester Grund des Wachsens.

### 3.3. Die Großform. Entstehen, Blüte und Vergehen

Entgegen dem gelegentlich zu lesenden Urteil, Wolfgang Rihms Musik sei unanalysierbar,<sup>32</sup> erwiesen sich bereits zahlreiche Einzelaspekte von *Gesungene Zeit* durchaus einer Betrachtungsweise zugänglich, welche die in dem Werk obwaltenden musikalischen Prinzipien zu versprachlichen und in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu bringen sucht. Dazu gehört die Konstruktion melodischer und harmonischer Elemente, die strukturtragende Funktion der Zahl Drei sowie der von Wachstumsprozessen geprägte Fortgang des Werkes. Die Gesamtform blieb bisher ein ausgesparter Aspekt. Hier gestaltet es sich auch fraglos am schwierigsten, zu befriedigenden interpretatorischen Aussagen zu gelangen. Rudolf Frisius bemerkte bereits zur *Musik für Oboe und Orchester*:

„[...] einerseits ist es möglich, daß der Hörer oder der Analysierende viele Zusammenhänge entdeckt, die ihm den Ablauf des Stückes verständlich machen – die ihm bestimmte Formprozesse enthüllen, die er mitverfolgen, vielleicht sogar unter bestimmten Aspekten voraussehen kann. – Andererseits stößt man beim Hören und Lesen des Stückes immer wieder auf Details, die überraschen, weil sie aus dem Vorausgegangenen nicht ohne weiteres ableitbar sind.“<sup>33</sup>

Die Anlage von Übergängen lässt sich bei isolierten Passagen zwar ohne Schwierigkeiten erklären. Eine formale Gesamtidee des Werkes, in welche sich diese als logisch zu erwartende Teile einordnen ließen, erschließt sich jedoch nicht ohne weiteres.

Relativ zugänglich ist die Form lediglich im großen Anfangsabschnitt, der sich offensichtlich in einem Prozess der sukzessiven Anreicherung entwickelt. Nach und nach erweitert sich die instrumentale Besetzung von Solo und zwei Violinen um zunächst eine – von den Streicherflageoletts kaum zu unterscheidende – Piccolo-Flöte (T. 15), dann in T. 37 um die Violoncelli, welche allmählich auch etwas tiefere Register anklängen lassen. In T. 62 und 64 emanzipiert sich die Bläsergruppe mit Trompete und Klarinette – bald sekundiert vom Horn – vom bisher klanglich homogenen Zusammenspiel mit den Streichern, zunächst noch kaum hörbar, dann immer selbständiger. Mit dem erstmaligen Einsatz der Kontrabässe und Bratschen auf *E/h* (T. 84) beginnt die volle Erschließung der tiefen Klangfarben.

Im Zuge der Instrumentation entwickeln sich auch Rhythmik und Melodik. Zu Anfang herrscht beinahe Statik, lediglich die noch sehr vorsichtigen Bewegungen der Solo-Violine beleben die von Flageolett-Klängen geprägte Atmosphäre. Die Terzen in T. 33 wirken vor diesem Hintergrund mit besonderer Wärme. Auch im Orchester breitet sich langsam melodische Bewegung aus, etwa im Zusammenspiel von Trompete, Klarinette und später auch Horn (ab T. 62, s. o.) Die Befreiung des rhythmischen Impulses erfolgt jedoch fast unmerklich durch den Eintritt sehr leiser, aber sich in immer rascherer Folge wiederholender Töne der Klarinette (T. 85), die nahtlos zum Repetitionsmuster der Streicher in T. 90 überleiten. Auf diese Weise wächst die Bewegung aus der Statik heraus. (Bsp. 6)

<sup>32</sup> So zuletzt Hans-Peter Jahn in seinem Aufsatz über *Gesungene Zeit*: „Nichts lässt sich beweisen. Diese Musik ist der Analyse gegenüber resistent“; Jahn, S. 121.

<sup>33</sup> Frisius.

Bsp. 6: Wolfgang Rihm, *Gesungene Zeit*. Musik für Violine und Orchester (1991/92), T. 84–89 ©1992 by Universal Edition A. G., Wien / UE 33512

Das Prinzip des Anwachsens wurde bis hierher nicht schematisch durchgeführt, sondern immer wieder durch solistische oder instrumental reduzierte Abschnitte gelockert. Mit den T. 106–111 verliert es jedoch ganz seine bisherige Bedeutung; angestoßen durch den a-Moll Harfenakkord in T. 106 etabliert sich endgültig ein voller, bewegter Orchesterklang. Die zur komplettierten Besetzung noch fehlenden Instrumente treten erst später hinzu, dann aber lediglich klangfarblich und nicht mehr – im Sinne einer schrittweisen Vermehrung des Instrumentariums – entwicklungs-technisch begründbar. Der bewegte a-Moll-Klang kommt sehr rasch auf *b*'' zum Stillstand. Dieser Ton wird zunächst vom ganzen Orchester gehalten, um dann plötzlich abubrechen, worauf lediglich noch *as*''' in der Solo-Violine zu hören ist (T. 111 ff.). Mit dem erstmaligen Auftritt des im weiteren Verlauf bedeutenden Bongo/Tomtom-Signals (T. 113) beginnt eine neue Phase des Werkes.

Unschwer wäre nun weiterhin eine deskriptive Analyse, welche das musikalische Geschehen in Worten wiederzugeben versucht, vollziehbar. Wie zuvor bereits beispielhaft geschehen, können dabei Formen des Übergangs als strukturtragendes Prinzip herausgestellt oder einzelne wiederkehrende Elemente funktionell untersucht werden. Wo liegt aber der Gewinn eines solchen Vorgehens, wenn am Ende nicht ein besseres Verständnis des Gesamtentwurfs steht? Eine Passage wie die konsequent aus zwei gleichzeitig erklingenden, unterschiedlichen tonalen Akkorden konstruierten T. 225–234 fügt sich zwar überzeugend in den durch dissonante Elemente und lebendiges Figurenwerk geprägten Rahmen ein. Die Bedeutung solcher und anderer Momente im Gesamtkontext konnte allerdings bisher nicht überzeugend nachgewiesen werden. Möglicherweise ist ein vereinheitlichender Ansatz in dieser speziellen Werksituation fehl am Platz. Außerdem darf nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass das Werk im formalen Bereich

seine Schwächen zeigt. Allerdings stellt eine derartige Anlage in Rihms konzertantem Schaffen keine Ausnahme dar. Das Klarinettenkonzert *Über die Linie II* beginnt wie das Violinkonzert als allmähliche Eroberung des Tonraums, die sich durch eine Struktur des Übergangs realisiert. Der Hauptteil des Werkes ist ereignishaft geprägt. Die klangliche Atmosphäre ist dabei ganz auf die spezifischen Eigenschaften des Solo-instruments abgestimmt. Beide Konzerte gewinnen dadurch einen sehr individuellen Charakter, so dass trotz mancher Gemeinsamkeiten mehr geschieht als die bloße Wiederholung eines Konzepts.

Erst die Schlusspassage von *Gesungene Zeit* lässt sich wieder überzeugend als Prozess in einheitlicher Richtung beschreiben. Nach der letztmaligen intensiven Klangballung in T. 258 setzt zunächst eine schrittweise Beruhigung der Melodik ein, die in einem tatsächlich als ‚Aus-Klang‘ empfundenen Echomotiv der Solo-Violine mündet. Eine danach scheinbar neu beginnende Repetitionspassage erweist sich als komponiertes Abebben der Bewegung, welches in die letzten drei Schlagzeugsignale in T. 280 mündet. Nun verbreitet sich eine dem Anfang vergleichbare Statik, klanglich allerdings durch die Vorherrschaft der Trompeten durchaus eigenständig. Die hohen Töne übernehmen wieder die Vorherrschaft. Immer mehr Instrumente verklingen in dreifachem Piano, bis zuletzt der Solist mit einem in einsamer Höhe ausgehauchten *h*““ übrig bleibt.

Vielleicht liegt in dieser annähernden Rückkehr zur Stimmung des Anfangs ein Teil der Erklärung für die wie es scheint äußerst freie Formgestaltung des Hauptteils. Die Musik kommt aus der Stille und kehrt dorthin auch wieder zurück. Dadurch entsteht eine Schlusswirkung, die jedoch durch die Bogenform gemildert wirkt. Die Musik könnte wiederentstehen, womöglich anders. Aus den Räumen der Stille wächst der Raum der Ereignisse immer wieder neu.