Mit der Lizenz zur Freiheit des Denkens

Wolfgang Rihm pochte auf Individualität und lehnte als Komponist jedes Dogma ab. Nun ist er 72-jährig gestorben

ELEONORE BÜNING

Wolfgang Rihm ist gestorben, in der Nacht auf Samstag. Sein Tod reisst eine Lücke ins Musikleben. Ein Schock, wenngleich ein erwartbarer: Rihm war seit langem schwer krank. Was fehlt, das werden wir jetzt erst noch lernen müssen. Als Musiker wie auch als Lehrer und Denker war dieser grosse Mann geradezu ein Ungetüm an Produktivität. Rund 460 gedruckte Werke finden sich in seinem Nachlass, dazu kommt Unveröffentlichtes, das in der Basler Paul-Sacher-Stiftung aufbewahrt wird. Komponieren ist für ihn von Jugend auf eine Notwendigkeit gewesen, wie das Atmen.

Zuletzt hatte Rihm, trotz vielen Plänen, immer weniger fertiggestellt. Unter anderem ein Stabat Mater und einen Liederzyklus mit dem Titel «Terzinen an den Tod». Vor einigen Wochen sagte er, vermeintlich im Scherz: «Ich schreibe jetzt nichts Neues mehr. Es werden ja doch nur dreissig Prozent meiner Stücke überhaupt aufgeführt, sollen sie doch erst einmal die anderen siebzig Prozent spielen.»

Da war klar, dass er aufgegeben hatte. Der Tumor hatte den Unbeugsamen besiegt.



Wolfgang Rihm (1952–2024) war ein Ungetüm von Produktivität. GUSTAVO ALABISO / IMAGO

Ein Überflieger

Geboren wurde Wolfgang Rihm am 13. März 1952 in Karlsruhe, wo er bis zuletzt lebte und arbeitete. Seine Kindheit, im Schoss einer gutbürgerlichen katholischen Familie, darf als wohlbehütet gelten. Erste autodidaktische Kompositionen sind überliefert aus seinem elften Lebensjahr. Mit zwölf entwarf Rihm seine erste Messe, mit sechzehn reüssierte er mit einer Cellosonate beim Wettbewerb «Jugend musiziert», mit siebzehn schrieb er seine erste Sinfonie. Zu diesem Zeitpunkt war er längst Jungstudent an der Karlsruher Musikhochschule, bei Eugen Werner Velte, wo er sein Examen bestand, parallel zum Abitur am Gymnasium: ein Überflieger. Er studierte weiter bei Karlheinz Stockhausen in Köln und Klaus Huber in Freiburg.

In diese Sturm-und-Drang-Jahre fallen erste grundstürzende Eroberungen: Preise, Uraufführungen, Skandale. Zur Legende wird das mit traditionellem Orchester-Besteck gearbeitete Stück «Morphonie», mit dem er erst in Stuttgart, dann 1974 die Donaueschinger Musiktage schockierte. Man fand das Stück unanständig individuell. Zu laut, zu wild, zu schön. Weitere wuchtige, lustvoll klangprächtige Werke folgten, «Dis-Kontur» und «Sub-Kontur», in denen die Freiheit des Ausdrucks das Korsett des Regelwerks pulverisierte.

Rihm komponierte handschriftlich, warf seine Einfälle als schwarze Punkte aufs Papier. Das Klavier, die Instrumente des klassisch-romantischen Sinfonieorchesters und die menschliche Stimme lieferten ihm unerschöpfliche Möglichkeiten, sich zu artikulieren. Elektronik hat ihn kaum interessiert, Dodekaphonie und Serialismus hat er studiert und sich einverleibt. Rihm, so sagte es einmal treffend Christoph Schlüren, grenzte nichts aus: Er grenzte ein.

Ab 1985 lehrte er an der Hochschule in Karlsruhe. Aber Rihm gründete keine Schule. Er war erst dreiunddreissig, als er die Nachfolge Veltes antrat und dessen Gewohnheit perfektionierte, Kompositionskritik auf Augenhöhe mit dem Kritisierten und im offen mäandernden Gespräch zu entwickeln. Jörg Widmann, einer seiner Meisterschüler, beschreibt es so: «Wenn man etwas zu haben glaubt, womit man Wolfgang Rihm fassen kann, dann ist er schon längst woanders.» Andere ehemalige Rihm-Schüler, auch aus dem Luzerner Komponistenseminar, das er ab 2016 leitete, berichten ähnlich von der Lizenz zur Freiheit des Denkens, die sie im Unterricht erfuhren. Jeder einzelne von ihnen geht heute einen individuellen Weg.

Was bleiben wird

Rihm war beileibe nicht der erste Komponist der Nachkriegszeit, der sich gegen den Dogmatismus speziell der deutschen Avantgarde wehrte und wieder zurückkehrte zu den musikalischen Gestaltungsmitteln, wie sie seit dem 19. Jahrhundert bereitstehen. Aber Rihm hat, kraft seiner Musik, das Avantgarde-Denken bereits in den siebziger Jahren so desavouiert, dass es sich selbst abschaffte. Er sprengte zugleich den noch viel älteren Mythos vom Originalgenie in die Luft. Nicht nur Rihm selbst, jeder junge Komponist sucht sich seither seine Regeln selbst. Diese Errungenschaft ist irreversibel.

Auch anderes aus Rihms Werkstatt wird bleiben. Etwa die Idee eines sich fortzeugenden Schaffens, das selbstgesetzte Grenzen überschreitet und zu frei weiterwuchernden Formaten führt, von denen eines das nächste nach sich zieht. Man kann dies, sehr pauschal, als «work in progress» auffassen. Rihm erprobt das früh in seinen fünf «Abgesangsszenen» und führt es weiter im zehnteiligen «Chiffre»-Zyklus, in den Solostücken «Über die Linie» und den drei Fassungen von «Vers une symphonie fleuve».

Wegweisend auch Rihms Entwürfe für ein zum Gesamtkunstwerk sich weitendes Musiktheater, so, wie er es für sich selbst entdeckte. Seine Kammeroper «Jakob Lenz» (1979) ist zu einem viel gespielten Klassiker geworden – und bleibt ein Politikum. Wie ein Jahr später im «Wölfli-Liederbuch» geht es darin um diejenigen, die ihre Freiheiten und Rechte nicht selbst verteidigen können: um Weggesperrte, Unterlegene, Underdogs.

Hinter die nichtnarrative Geräuschhaftigkeit des «Tutuguri»-Balletts nach Artaud kann keiner mehr zurück, das Gleiche gilt für «Die Eroberung von Mexico» (1987), worin dem Besiegten die Sprache abhandenkommt: Montezuma wird von einer Frau gesungen, Gender- und Kolonialismuskritik kreuzen sich in diesem Sujet mit erweiternden Hörerfahrungen, Raummusik und Tonbandeinsatz. In «Die Hamletmaschine» vervielfältigt sich eine Figur, und die Geschichte läuft rückwärts: ein Totaltheater, in dem sich, wie auch in vielen von Rihms Sakral- und Vokalmusiken, Trauer spiegelt: darüber, dass der eine Mensch des anderen Wolf ist.

Ein stiller Solist

Rein rechnerisch gehört dieser Komponist zu einem Jahrgang, der später als «achtundsechziger» bezeichnet wurde. Am Gymnasium in Karlsruhe, an dem er Abitur machte, gab es etliche Mitschüler, die bei der RAF landeten. Rihm, mit sich und dem «Block Musik», den er in sich verspürte, ausreichend beschäftigt, ging nicht auf Demos. Er ging in die Bibliothek zum Komponieren oder in die Kirche, um auf der Orgel zu improvisieren. Kein lauter Gruppenmensch, eher ein stiller, selbstbezogener Solist. Der aber trotzdem allemal sofort im Zentrum jedes Raumes stand, den er betrat. Er war einer, der fokussierte, wie es auch vom Eigenbrötler Franz Schubert berichtet wird, den Rihm einmal, als Jungstudent, im Film verkörperte.

Ganz anders als Schubert machte sich Rihm aber auch als Virtuose streitbarer Geselligkeit einen Namen. Er liebte den Widerspruch der Diskurse wie auch das Überwinden von Standpunkten an den «Rändern des Bekannten», wie er es nannte. So wurde er, mit zunehmendem Ruhm, zu einem Förderer und Funktionär vor allem der zeitgenössischen Musik. Sass in vielen nützlichen Gremien, liess sich vor fast jeden grossen und kleinen Karren spannen. Allezeit freundlich, geduldig zuhörend, beharrlich argumentativ.

Dieses Image hat er gepflegt. Suspekt war ihm nur der Gruppenzwang. Das Mitläufertum bei Protestbewegungen machte ihn wütend. Freilich, als ein «Eingrenzer», der nicht mitlief, hatte er immer das Problem, dass er selbst ausgegrenzt wurde. So setzte sich die Ablehnung, die ihm bereits 1970 entgegenschlug, in den Feuilletons der achtziger und neunziger Jahre fort. Sie hatte Ausläufer bis in die jüngste Zeit.

Als Rihm 2022 siebzig wurde, tauchte in einem Geburtstagsgruss wieder einmal die Behauptung auf, er sei als Komponist nur deshalb so erfolgreich und mit Bundesverdienstkreuzen behängt, weil er in seiner Musik das Wohlstandswunderland spiegele und die Bundesrepublik (West) repräsentiere, so, wie vergleichsweise Richard Strauss einst das Kaiserreich. Man könnte das auch als Kompliment auffassen. Für beide Komponisten.

Sprachlicher Kniefall

Nina Chruschtschowa hat mit der einseitigen, anmassenden und naiven Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele ihren Ruf beschädigt

ULRICH M. SCHMID

Die New Yorker Politikwissenschafterin Nina Chruschtschowa hat am Freitag zur Eröffnung der Salzburger Festspiele eine konfuse und höchst problematische Rede gehalten. Der Intendant Markus Hinterhäuser hatte die Urenkelin des sowjetischen Parteichefs Nikita Chruschtschow für diese Ansprache eingeladen, weil sie sich als «Putin-Kritikerin zugleich um einen respektvollen Umgang mit der russischen Kultur» bemühe.

Die Ankündigung der Festrednerin wurde begleitet von einem Zitat aus einem früheren Meinungsbeitrag, in dem Chruschtschowa nur vier Monate nach Russlands Überfall auf die Ukraine eine Lanze für die russische Kultur gebrochen hatte. Schon damals äusserte sie Unverständnis über die Entlassung des Dirigenten Valery Gergiev durch die Münchner Philharmoniker. Sie verschwieg dabei aber, dass der Putin-Vertraute Gergiev sich geweigert hatte, den russischen Überfall auf die Ukraine zu verurteilen.

Ebenso schief war ihre Kritik am Abbruch der Beziehungen westlicher akademischer Institutionen zu den Universitäten in Russland. Auch hier verlor sie kein Wort darüber, dass sich die russischen Universitätsrektoren hinter Putins «schwierige, aber notwendige Entscheidung» gestellt hatten – mit der fatalen Begründung, dass die «russischen Universitäten schon immer eine Stütze des Staates» gewesen seien.

Im Namen der russischen Nation

In Salzburg kritisierte Nina Chruschtschowa nun das sogenannte Anti-Puschkin-Gesetz, das letztes Jahr in der Ukraine in Kraft getreten ist und die Demontage von Denkmälern für Vertreter der imperialen russischen und sowjetischen Ideologie erlaubt. Gleichzeitig entschuldigte sie sich bei der Ukraine für Putins Angriffskrieg und erntete dafür spontanen Applaus. Sie feierte in ihrer Rede zahlreiche Grössen der russischen Literatur von Achmatowa über Tolstoi bis zu Nabokov und raunte am Schluss etwas von der «Transzendenz der Kunst», die den Menschen den Weg weise.

Chruschtschowas Rede war einseitig, anmassend und naiv. Einseitig, weil sie Puschkin als unschuldiges Opfer eines wütenden ukrainischen Nationalismus präsentierte und darüber schwieg, dass der russische Nationaldichter in seiner Lyrik die zaristische Unterwerfung des Kaukasus und die Niederschlagung des Polenaufstandes verteidigt hatte.

Die Rede war anmassend, weil Chruschtschowa ihren sprachlichen Kniefall – der in der gedruckten Fassung interessanterweise nicht vorkommt – «im Namen der ganzen russischen Nation» vollzog. Jener Nation, die sich auf Putins Normalitätsversprechen eingelassen hat und den Ukraine-Krieg als notwendiges Übel betrachtet? Jener Nation, die nicht einmal den Mut aufbringt, an den Urnen ihrem kriegslüsternen Präsidenten die Unterstützung zu verweigern? Jener Nation, deren beste Köpfe entweder ins Ausland geflohen sind, im Gefängnis sitzen oder ermordet wurden?

Und schliesslich war die Rede naiv, weil Chruschtschowa Dostojewski und Solschenizyn als Paradebeispiele rebellischer Künstler präsentierte, die angeblich «Krieg und Tyrannei» entlarven. Chruschtschowa stellte Dostojewskis berühmtes Diktum «Die Schönheit wird die Welt erretten» ins Zentrum ihrer Ausführungen. Kein Wort über Dostojewskis Chauvinismus, seinen rabiaten Antisemitismus und seine lautstarke Unterstützung der Expansion des Zarenreichs. Ähnlich romantisierend porträtierte sie Solschenizyn, der bei ihr ausschliesslich als Kritiker des sowjetischen Gulags vorkommt. Dass Solschenizyn Putins grossrussische Ambitionen lobte und der Ukraine das Recht auf eine eigene Staatlichkeit absprach, blieb unerwähnt.

Kein Safe Space

Chruschtschowa bedient sich eines ebenso alten wie prekären Arguments der russischen Intelligenzia: Die russische Politik ist schmutzig und grausam, aber die russische Kultur ist ewig und heilig. Was sie nicht sieht, ist die Tatsache, dass es unter dem repressiven Putin-Regime weder für lebende noch für tote Künstler einen Safe Space gibt. Alle Kunst ist in einem autoritären System politisch. Man kann sich heute in Russland wie die Theaterschaffenden Schenja Berkowitsch und Swetlana Petritschuk offen gegen den Angriffskrieg aussprechen – beide sind Anfang Juli zu einer Lagerstrafe von sechs Jahren verurteilt worden. Oder man kann, wie die Erfolgsautorin Gusel Jachina, schweigen – sie muss mit stillem Entsetzen die Schliessung der russischen Gesellschaft mitverfolgen.

An den Salzburger Festspielen werden Werke von Rachmaninow und Schostakowitsch gegeben. Selbstverständlich darf man auch heute noch im Westen russische Kunstwerke aufführen. Es ist aber falsch, mit Blick auf die russische Kultur einen blinden Ästhetizismus zu predigen. Gerade Chruschtschowa müsste dies wissen: Das Einzige, was sie in der Salzburger Rede über ihren berühmten Urgrossvater zu berichten hatte, war seine Leidenschaft für die Oper. Sie hätte etwa auch darüber sprechen können, dass Boris Pasternak unter Nikita Chruschtschow unter dem Druck einer beispiellosen Hetzkampagne auf den Literaturnobelpreis verzichten musste und wenig später erschöpft starb.