

# Wolfgang-Andreas Schultz:

## Diskontinuität – Freiheit, Archaismus oder Ausdruck traumatischer Erfahrungen?

Auch wenn die Musik von Wolfgang Rihm viele Menschen aufgrund ihrer Expressivität anspricht – wenn es ans Analysieren geht, sind die meisten ziemlich ratlos. Befragt man den Komponisten zunächst selber, so erwähnt er immer wieder zwei offenbar grundlegende Schaffensprinzipien:

Erstens gibt es, oft im Zusammenhang mit dem Begriff „Freiheit“, das eruptive, spontane, ungeplante Schaffen aus dem Augenblick heraus, meist mit dem Ergebnis isoliert stehender Gestalten, zwischen denen ein Zusammenhang nicht besteht und auch nicht intendiert ist. „Ich glaube, dass die Freiheit künstlerischer Arbeit vor allem in der Setzung von Einzelereignissen sich äußert.“<sup>1</sup> Geradezu programmatisch steht dafür der Zyklus der „Chiffren“, zu dem Rihm geschrieben hat: „Die Stücke mit dem Titel Chiffre [...] sind Versuche, eine Musiksprache zu finden, die frei ist von Verlaufs- und Verarbeitungsvorgaben. Es geht um freie Setzung des Einzelereignisses, unherbeigeführt, folgenlos im engen Sinne [...] Suche nach Klangobjekten, nach Klangzeichen [...]“<sup>2</sup> Er spricht von „Musik als Zustand“ - offenbar im Gegensatz zu Musik als Entwicklung, als Veränderung in der Zeit.

Zweitens gibt es aber auch zahlreiche Werke, in denen die Musik gleichsam wuchert, eins aus dem anderen herauswächst, und damit einen gewissen Zusammenhang von Vorher und Nachher intendiert – Rihm spricht vom „vegetativen Komponieren“.<sup>3</sup> In vielen Werken, vor allem der letzten 20 Jahre, stehen die Ereignisse nicht isoliert, sondern sind Teil eines Flusses. 2015 sprach Rihm in einem Interview<sup>4</sup> von seinem Griechisch-Lehrer am Gymnasium, von dem er viel gelernt hätte „für das eigene Konzipieren-Können, im Schaffen von Zusammenhängen.“ Damit würde sich kompositionstechnisch die Frage nach Identität und Nichtidentität stellen – denn sind Zusammenhänge vorstellbar ohne etwas, das erinnert werden kann, das Identität gewinnt, auf das die Musik später Bezug nimmt?

Diese beiden Prinzipien bilden möglicherweise ein Konfliktfeld, an dem sich Rihm abgearbeitet hat. Die „Chiffren“ markieren dabei eine extreme Position.

### I.

Um zu verstehen, was „Freiheit“ für Rihm bedeuten könnte, dürfte es hilfreich sein, sich zu vergegenwärtigen, in welcher Zeit er herangewachsen ist. Es war ja die Zeit um und nach 1968, die sein Denken und seine Musik vielleicht stärker prägte, als ihm bewusst war – geäußert hat er sich dazu offenbar nicht.

Die 50er und die frühen 60er Jahre, die Nachkriegszeit und die Adenauer-Ära (die „bleierne Zeit“)<sup>5</sup> waren bestimmt von Rationalität und Pragmatismus, vom Wiederaufbau und dem Wirtschaftswunder mit seinem materialistischen Denken, in dem kein Raum für Gefühle war, vom Schweigen über die Zeit des Nationalsozialismus, über dessen ungeheure Verbrechen, über Schuld

1 Wolfgang Rihm, *ausgesprochen* - Schriften und Gespräche, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, Band 1, S. 31

2 Rihm, vergl. Anm. 1, Band 2, S. 343

3 Rihm, vergl. Anm. 1, Band 1, S. 26

4 *Vioworld trifft Rihm*, [www.youtube.com/watch?v=d7AdxEt-3d0](http://www.youtube.com/watch?v=d7AdxEt-3d0), Zugriff am 22.3.2017

5 So der Titel eines Film von Margareta von Trotta

und persönliche Verstrickung, über das Leiden der Soldaten im Krieg und der Bevölkerung bei den Bombenangriffen, bei Flucht und Vertreibung. Die deutsche Gesellschaft muss traumatisiert gewesen sein, und sensible Künstler nahmen die Atmosphäre in ihrer Kunst auf, auch wenn sie persönlich nicht betroffen waren.<sup>6</sup> Alle Schmerzen und belastenden Erinnerungen hinter einer Fassade von Rationalität und Konstruktion zu verbergen, war die Überlebens-Strategie derjenigen, die den Krieg mitgemacht hatten.

Karlheinz Stockhausen hat offen über seine Kriegserlebnisse gesprochen.<sup>7</sup> Er hat im Krieg beide Eltern verloren, befand sich bei Angriffen mehrfach in Lebensgefahr und musste schließlich schwerst verwundete und entstellte Menschen pflegen. Die Art, wie er die Schrecken dieser Erlebnisse herunterspielt, lässt eine Traumatisierung wahrscheinlich sein.

Eine Traumatisierung zeigt sich u.a. in zwei Bereichen, die für die Musik existenziell wichtig sind: Erstens im Verlust der Gefühle – traumatisierte Menschen erstarren innerlich und können keine Gefühle mehr empfinden und äußern. Und zweitens im Verlust des Zeithorizonts: traumatisierte Menschen sind nicht in der Lage, folgerichtig, linear zu erzählen, die Zeit ist gleichsam zerbrochen, fragmentiert, und sie müssen erst wieder lernen, aus den Splintern ihrer Erinnerung eine folgerichtige Erzählung zusammen zu setzen. Gerade bei Soldaten im Kampf geht es nur um das Überleben im Jetzt, Vergangenheit und Zukunft existieren nicht.<sup>8</sup> Wenn eine ganze Gesellschaft traumatisiert ist, wie die deutsche schon nach dem Ersten Weltkrieg, könnte sich das in der Musik zeigen als „Dissoziation der Zeit“, wie sie Theodor W. Adorno in seiner „Philosophie der neuen Musik“<sup>9</sup> bereits für die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, für die 20er Jahre diagnostizierte (ohne allerdings den Zusammenhang mit den Kriegstraumata herzustellen) – was sich nach dem Zweiten Weltkrieg gesteigert wiederholte.

## II.

Wolfgang Rihm, Jahrgang 1952, ist aber – im Gegensatz zu Kriegsteilnehmern wie Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen – ein Vertreter der „Nachkriegskinder“,<sup>10</sup> die in der von Traumata geprägten Atmosphäre der 50er und frühen 60er Jahre aufgewachsen sind. Nach allem, was man über die generationsübergreifende Weitergabe von Traumata weiß, muss man damit rechnen, dass diese Generation viel von den Verhaltensweisen ihrer Eltern übernommen hat.

Was bedeutet vor diesem Hintergrund die 68er-Bewegung? Diese war vor allem erst einmal ein Versuch der Befreiung aus einer von Rationalismus, Kontrolle (auch Selbstkontrolle), Leistungsethik und rigider Moral geprägten Gesellschaft. Im Namen alles dessen, was der Kontrolle unterworfen war, wurde revoltiert: im Namen des Unbewussten, der unterdrückten Triebe, der unterdrückten Spontaneität, alles dessen, was nicht planbar war, im Namen des Augenblicks, ohne Gedanken an Vergangenheit und Zukunft. Dabei spielte durchaus auch ein gewisser anti-zivilisatorischer Impuls eine Rolle, lehrte doch die „Dialektik der Aufklärung“ den Umschlag der einst befreienden Rationalität in neue Unterdrückung, und Sigmund Freuds These „Vom Unbehagen in der Kultur“ schien von großer Aktualität – so wurde revoltiert auch im Namen einer Suche nach einer von zivilisatorischer Kontrolle befreiten Ursprünglichkeit.

In der Musik hatte der serielle Konstruktivismus seine große Zeit hinter sich, John Cage hatte für Unordnung gesorgt, war aber in seiner Ablehnung von Subjektivität dem seriellen Konstruktivismus verwandt. Krzysztof Penderecki und György Ligeti hatten wieder die Tür zum Ausdruck geöffnet, Penderecki in seiner „Lukas-Passion“ mehr, Ligeti vorsichtiger, oft hinter Ironie

6 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz, *Avantgarde und Trauma* – Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege, in: *Avantgarde.Trauma.Spiritualität* – Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik, Mainz: Schott, 2014

7 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Band 4, Köln: DuMont, 1978, S. 589 ff.

8 Dazu: Jonathan Shay, *Achill in Vietnam*, Hamburg: Hamburger Edition, 1998

9 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975

10 Sabine Bode, *Nachkriegskinder*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2011

verborgen – das war die Situation, in der der Rihm auftrat.

Um aus der von den Kriegstraumata belasteten Atmosphäre auszubrechen, stellten sich der Generation der Nachkriegskinder zwei große Aufgaben: Erstens die Wiedergewinnung von Ausdruck und Emotionalität, und zweitens die Wiedergewinnung einer Kohärenz der Zeiterfahrung – beides Aufgaben, die paradigmatisch im Bereich der Musik zu lösen waren.

### III.

Was lag, um die Gefühlswelt zu befreien, näher, als an die letzte ganz vom Ausdruck getragene Epoche anzuknüpfen, an den deutschen Expressionismus, an Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern um 1910, in jenem freien Zwischenfeld zwischen dem Nicht-mehr der traditionellen Tonalität und dem Noch-nicht der Gesetze der Zwölftontechnik? Gerade Schönberg überließ sich in jener Zeit einer nicht-planenden Spontaneität, die nach den konstruktiven Phasen des Serialismus ungeheuer attraktiv erschienen sein muss. Vielfach wird Schönbergs gut halbstündiger Opern-Einakter „Erwartung“ als Referenzwerk genannt; niedergeschrieben in kürzester Zeit, lebt er vom genauen Nachzeichnen der Seelenzustände der Frau, die nachts im Wald ihren Geliebten sucht und ihn schließlich ermordet findet. Die Musik schmiegt sich den seelischen Regungen und den Gesten an, von Augenblick zu Augenblick, ohne Erinnerung an Gewesenes, musikalisch: ohne wiederkehrende Motiv und Themen. Die Frau erlebt einen Schock nach dem anderen, plötzliches Erschrecken vor einem Tier, dann überfällt sie eine Erinnerung, dann wieder packt sie die Angst – die Zeit ist zersplittert und ohne Kontinuität, ohne Kohärenz – eine traumatisierende Situation, in der die Wahrnehmung auf den jeweiligen Augenblick eingeschränkt bleibt.

Schönberg ist es dennoch gelungen, durch eine Kurve in Bewegung, Dichte, Intensität auf der energetischen Ebene einen Bogen, einen miterlebbar formalen Ablauf herzustellen,<sup>11</sup> aber vor diesem Problem sind andere zurückgeschreckt: Webern träumte nur noch davon, größere Formen zu schaffen, und Rihm isoliert – zumindest in den „Chiffren“ - bewusst die Ereignisse. Das ist zumindest ehrlich ...

Mag der Expressionismus mit seinem ungebändigten Ausdruck, gerade im Ausdruck unbewusster Bereiche, verdrängter Gefühle und Ängste, schon einen latent anti-zivilisatorischen Impuls enthalten, so wird dieser Impuls offen zum Programm in jene Werke, die archaische Ebenen der Kultur zum Thema machen, wie Igor Strawinsky in „Le Sacre du Printemps“ mit seinem Opfer-Ritual für die Wiederkehr des Frühlings. Anders als im Expressionismus, wo die Einheit der Person in einer traumatisierenden Situation zu zerfallen droht, geht es in diesen archaischen (früher sagte man: neo-primitivistischen) Strömungen um eine sehr frühe Bewusstseins-Ebene, die noch keine stabile Ich-Struktur und noch kein über die natürlichen Zyklen wie die Jahreszeiten hinausgehendes Zeitbewusstsein entwickelt hat – gleichsam ein Noch-nicht, im Gegensatz zum expressionistischen Nicht-mehr, ein Noch-nicht, das sich manifestiert in entwicklungslos kreisenden melodischen Zellen, in der Reihung der Abschnitte und in einer körperbetonten additiven Rhythmik.

Bei Rihm finden sich Beispiele für beide Strömungen, für den Expressionismus wohl am deutlichsten in der Kammeroper „Jakob Lenz“, für den Archaismus im Ballett „Tutuguri“. Oft gehen beide Strömungen eine Verbindung ein, suchen sie doch in unterschiedlicher Art nach Ursprünglichem und dessen Befreiung: einerseits in der Seele des Einzelnen, im Unbewussten (im „personalen Unbewussten“), in Ängsten und im Verdrängten, andererseits im „kollektiven Unbewussten“ nach den archaischen, von keiner Zivilisation überformten Wurzeln. Aber in beiden trifft Rihm auf das für Musik als Zeitkunst zentrale Problem: die Gebundenheit an ein Jetzt, ein noch nicht entfaltetes bzw. das zerfallende Zeitbewusstsein.

---

<sup>11</sup> Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz, *Die freien Formen in der Musik des Expressionismus und Impressionismus*, Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Hamburg 1974

#### IV.

Rihm hat sich der ersten Aufgabe der Nachkriegsgeneration gestellt und für seine eruptive und oft auch sensible Ausdrucksmusik viel Feindschaft auf sich gezogen. Bevor an ihn konkret die Frage nach der zweiten Aufgabe ergeht, nach der Wiederherstellung der Kohärenz des Bewusstseins und der Zeit, sei zunächst ein wenig zurückgeschaut.

„Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete [...] Charakter des Menschen geschaffen war [...]. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an,“ heißt es in der „Dialektik der Aufklärung“.<sup>12</sup> Im Kapitel über Odysseus wird dieser Kampf um die Identität des Ichs dargestellt, und das ist immer auch ein Kampf um die Kohärenz des Bewusstseins, um die Identität der Person in der Zeit. So droht dem Odysseus bei den Lotophagen „das Vergessen [...] und die Aufgabe des Willens“,<sup>13</sup> also der Verlust der Vergangenheit und der Möglichkeit, eine Zukunft zu gestalten.

Thesenhaft verdichtet ließe sich formulieren: Die Kohärenz der Zeit, des Bewusstseins und der Persönlichkeit ist eine entscheidende kulturelle Leistung. Soweit sie auf Unterdrückung und Ausgrenzung statt auf Integration beruht, ist sie immer durch die unterdrückten und ausgegrenzten Ebenen gefährdet.

Impulskontrolle bedeutet aber auch ein Gewinn an Autonomie. Die Freiheit, den augenblicklichen Impulse nachzugeben, kann mit dem Preis der Unfreiheit bezahlt werden, Sklave eben dieser Impulse zu werden. Hier öffnet sich jene abgründige Dialektik, die Theodor W. Adorno so beschrieb: „Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht [...]“.<sup>14</sup>

Es mag sein, dass in der abendländischen Kultur diese Dialektik eine so gefährliche Zuspitzung erfahren hat wegen einer spezifischen Ich-Konstitution, in der das Ich sich isoliert und abgrenzt, vom Anderen, von der äußeren Natur und schließlich von seinem Körper und der Welt der Gefühle. Im 20. Jahrhundert kulminiert diese Entwicklung mit der Folge, dass die abgespaltenen und unterdrückten Bereiche sich nachdrücklich wieder zu Wort melden – so auch in den Befreiungsversuchen der Zeit um 1968.

Nun gibt es aber auch andere Wege der Ich-Konstitution, die weniger auf Unterdrückung und Ausgrenzung zielen, sondern auf Integration. Dass in Indien Dämonen nicht getötet werden, sondern verwandelt als dienende Geister den Göttern zu Füßen liegen, ist ein schönes Bild dafür. Im Hinblick auf die Entfaltung rationaler Strukturen nach den prä-rationalen, den magischen und mythischen, schrieb Ken Wilber: „Im Idealfall sollten die unteren Stadien transzendiert und in und durch die höheren Stadien integriert werden. Die höheren Stadien müssen anfänglich gegen die niederen ankämpfen, um sich aus ihnen zu befreien. Dieser Kampf ist aber im Abendland zu weit gegangen, wo er nicht nur Differenzierung, sondern Dissoziation, nicht Transzendenz, sondern Verdrängung erzeugte. [...] Auch der Osten hat seine Satansgestalten. Diese galten jedoch als niedere Manifestationen Gottes [...]“.<sup>15</sup>

Als Modell, das auch für die Musikgeschichtsschreibung in Betracht gezogen werden sollte, zeichnet sich folgender Ablauf ab: Das Neue entfaltet sich und muss zunächst gegen das Alte kämpfen, sich gegen das Alte durchsetzen, dieses aber später verwandeln und integrieren. Unterbleibt dieser zweite Schritt, kommt es irgendwann zu einer krisenhaften Entwicklung.

Im Abendland hat wegen der in vielen Bereichen unterbliebenen Integration von Ratio, Gefühl und Körper oft die Kunst die Aufgabe übernommen, den unterdrückten und ausgegrenzten

---

12 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1969, S. 40

13 Vergl. Anm. 12, S. 70

14 Vergl. Anm. 12, S. 62

15 Ken Wilber, *Halbzeit der Evolution*, München: Goldmann, 1988, S. 242

Bereichen zur Sprache zu verhelfen, sich mit den „Schattenthemen“<sup>16</sup> zu identifizieren, aber genau diese einseitige Identifikation könnte ihr zum Verhängnis werden, wenn sie dafür den Preis des Verlusts der Kohärenz der Zeiterfahrung bezahlen muss. Wie wichtig die Kohärenz des Bewusstseins für das Überleben sein kann, hat die Resilienz-Forschung gezeigt. Es gibt Menschen, die traumatisierende Erfahrungen relativ unbeschadet bewältigen, wenn sie über den „sense of coherence“ (Antonovsky)<sup>17</sup> verfügen.

Dieser „sense of coherence“ ist undenkbar ohne Kohärenz der Zeit und der Persönlichkeit – ohne diese ist eine verantwortungsvolle, reife und autonome Persönlichkeit nicht vorstellbar. Aber im Leben oder im Medium von Kunst und Musik den unbewussten Ebenen und dem Verdrängten zu begegnen, gleichsam eine Reise hinab ins eigene Innere und in archaische, vor-zivilisatorische Bewusstseinssebenen zu unternehmen, stellt eine Bereicherung und Reifung dar, vorausgesetzt, es kommt zu einer Integration in die Persönlichkeit – man spricht dann von einer „Regression im Dienste des Ichs“.

## V.

Rihm hat den Gefühlen, der Angst und Verstörung, den archaischen Kräften und einer zerbrechlichen Sensibilität wieder Ausdruck verleihen können, aber im Kontext einer am Expressionismus und am Archaismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts orientierten diskontinuierlichen Zeiterfahrung. Nun mag es sein, dass eine solche Zeiterfahrung dem Lebensgefühl der 60er und 70er Jahre durchaus entsprach. „Die Fragmentarizität der Welt ist eine ontologische“, heißt es bei Beate Kutsche;<sup>18</sup> sie bringt diese in Verbindung mit der sowohl bei Adorno als auch bei Rihm zu findenden Idee vom „Ende der Geschichte“, eines zukunftslosen, endzeitlichen Zustandes, den die „Dialektik der Aufklärung“ erwarten lässt. Andererseits ist es genau so gut möglich, dass es sich dabei um die „Ontologisierung“ einer bestimmten historischen Konstellation handelt, in dem Sinne, dass als a-historische *Conditio Humana* gesehen wird, was sich konkreten und veränderlichen gesellschaftlichen Situationen verdankt. Nach dem zweiten Weltkrieg war in den Geisteswissenschaften weit verbreitet, was Harald Weilnböck die „Ontologisierung des Traumas“<sup>19</sup> nannte.

## VI.

Wenn eine Kunst sich so eindeutig zum Sprecher der unterdrückten und ausgegrenzten Schichten macht wie bei Rihm, wenn es ihr um die Befreiung von den unterdrückenden Instanzen geht, wie sieht dann das im Hintergrund stehende Menschenbild aus?

In Rihms Denken und in seiner Musik fehlen weitgehend all die Elemente, die mit der Sprachlichkeit von Musik zu tun haben: Identitätskerne, Phrasenbildung und Syntax. Identitätskerne können sein: Motive, aber auch Phrasen, feste Tonorte, modale Strukturen (eine Skala mit Zentraltönen und ev. melodischen Grundfiguren wie in der indischen Musik), quasi-thematische Zusammenklänge, Rhythmen, bestimmte Satz- oder Figurationstypen,<sup>20</sup> letztlich alles, was

---

16 Im Sinne von Carl Gustav Jung

17 Aaron Antonovsky, *Salutogenese*, Tübingen: dgvtv-Verlag, 1997

18 Beate Kutsche, *Wildes Denken in der Neuen Musik – Die Idee vom Ende der Geschichte* bei Theodor W. Adorno und Wolfgang Rihm, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 153

19 Harald Weilnböck, „Das Trauma muss dem Gedächtnis unverfügbar bleiben“, in: *Mittelweg* 36, 16. Jg., April/Mai 2007, S. 2

20 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz, *Das Cello-Konzert von György Ligeti*, in: *zfmth* (Zeitschrift für Musiktheorie), 1975 – 2, S. 97 ff.

erinnerbar ist und einen Bezug von Identität und Nicht-Identität ermöglicht.<sup>21</sup> Eine Sprachlichkeit dank Phrasenbildung und Syntax hat nichts mit irgendeiner Art von Diskursivität nach Art der begrifflichen Sprache zu tun – da wird, auch im Zusammenhang mit Rihms Musik, gern gegen ein Phantom argumentiert. In den Lehren der musikalischen Rhetorik<sup>22</sup> im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Instrumentalmusik wird die Ebene der musikalischen Syntax analog zur Sprache entwickelt, durch die Schlusswendungen der Phrasen und ihre Abstufung in offene, schwach schließende und stark schließende (heute: Halbschluss, unvollkommener und vollkommener Ganzschluss), verbunden mit einer ökonomischen Disposition der Tonarten.

Die Ablehnung jeglicher Sprachlichkeit ist konsequent in einer Ästhetik, die sich die Befreiung der unbewussten und archaischen Bereiche zum Programm macht, denn Sprachlichkeit ist ein Merkmal der spezifisch menschlich-personalen Bewusstseinssebene. Insofern hängen ein den jeweiligen Augenblick überschreitendes Zeitbewusstsein und Sprachlichkeit eng miteinander zusammen – sie verweisen auf menschliche Potenziale, die über das Vitale, Triebhafte, Unbewusste und Archaische hinausgehen. Das Fehlen solcher Potenziale im Menschenbild korrespondiert mit dem Fehlen, ja mit der Abwehr von Sprachlichkeit in Rihms Musik.

## VII.

Ist Rihm also an der zweiten großen Aufgabe seiner Generation gescheitert, an der Wiedergewinnung der Kohärenz des Bewusstseins und der Zeit? Kann „vegetatives Komponieren“ einen Zusammenhang von Vorher und Nachher herstellen, wenn es ganz auf Elemente von Sprachlichkeit verzichtet? Debussy, auf den sich Rihm gerne beruft, arbeitet mit Identitätskernen, mit Motiven und Phrasen, wenn auch bisweilen in sehr reduzierter Form. Und bricht nicht Rihm selber auch gelegentlich mit seinen Prinzipien, wie beispielsweise im 3. Streichquartett („Im Innersten“), im 5. Klavierstück („Tombeau“) und wieder in „Lichtes Spiel“?

In der Literatur über Rihm<sup>23</sup> wird gerne von „nicht-linearen“ Zeitvorstellungen gesprochen. Dabei wird aber oft auch gegen ein Phantom argumentiert: eine gleichsam „logische“ Entwicklung der klassischen und romantischen Musik hat mit „Kausallogik“ im Sinne Newtons nichts zu tun (der dann oft eine „Kreativitätslogik“ gegenübergestellt wird), viel aber mit der Zeitlichkeit von Erzählung und vor allem vom Drama. Fragwürdig ist auch, für nicht-lineare Zeit nur Theorien aus den Naturwissenschaften heranzuziehen, und nicht solche, die das menschliche Zeiterleben thematisieren.<sup>24</sup> Die Wurzeln musikalischer Formprinzipien dürften in archetypischen seelischen Prozessen zu suchen sein, in Prozessen der Integration und des Ausgleichens, des Verarbeitens im Sinne der Psychologie, oder eines Weges der Art: Ausgangspunkt, Entfernung und bereicherte Rückkehr, vergleichbar dem Archetypus der Heldenreise. All das scheint Rihms Musik verweigern zu wollen.

So bleiben viele Frage offen, weil Rihms Äußerungen widersprüchlich sind, mal die Freiheit der spontan gesetzten Einzelereignisse betonen, mal den Zusammenhang, wobei immer auch offen bleibt, was bloß Intention ist, und was sich im Werk wirklich realisiert. Und offen bleibt auch, wie Rihms Entwicklung weitergeht – sein Oeuvre ist ja noch nicht abgeschlossen. Wir bleiben neugierig!

---

21 Rihm nimmt für sich ein „inklusives Komponieren“ in Anspruch und denkt da wohl nur an tonale Klänge und melodische Gesten, schließt aber alles Musiksprachliche aus.

22 Dazu u.a.: Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim: Olms 1969; wichtig sind vor allem die Zitate aus den Schriften von Johann Mattheson, S. 54 ff.

23 So bei Kutschke, vergl. Anm. 18, Kapitel „Kreative Zeit“ ab S. 185; vergl. auch: Simone Mahrenholz, „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck, Zugriff, Differenzen: Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. v. Wolfgang Hofer, Mainz: Schott, 2002, S. 23 - 40

24 Gedacht ist etwa an Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, Haag: Martinus Nijhoff, 1966