

Wiederkehr und Fortschritt

Wolfgang Rihm zum 50. Geburtstag

Luca Lombardi

Ich höre eine Komposition von Wolfgang Rihm:

expressiv, eruptiv, exzessiv, tonisch, chthonisch, nicht katatonisch, gewaltig, brachial, schwelend, schwelgend, anschwellend, vulkanisch, überschwänglich, überschwappend, übertrieben, übertreffend, übermütig, überschießend, überzeichnend, übermalend, übertönend, überwältigend ... und überhaupt (Fortsetzung folgt).

Als mich Hans-Klaus Jungheinrich fragte, ob ich an einem Symposium über Wolfgang Rihm teilnehmen wolle, sagte ich sofort ja, weil ich WR sehr schätze und mich ihm auch freundschaftlich verbunden fühle – mehr als das, aus irgendwelchen Gründen betrachte ich ihn – den Jüngeren – als eine Art älteren Bruder. Hans-Klaus – schon «von Namens wegen» jung – schlug das Thema «Wiederkehr» vor, und da sagte ich auch sofort ja, zumal *Wiederkehr* der Titel einer meiner Kompositionen ist. Ich habe gerätselt, warum Jungheinrich diesen Titel wählte: Hat er vielleicht an jene mehr als dreißig Jahre zurückliegende Komposition von mir gedacht, und was sollte sie mit Wolfgang Rihm und seiner Musik zu tun haben? Während ich noch am rätseln war, bekam ich das Programm der Veranstaltung und las, dass das mir zugeeilte Thema geringfügig anders lautete, was aber einen wesentlichen Unterschied ausmachte: «Fortschritt und Wiederkehr». Nein, dachte ich, darüber kann ich unmöglich reden, denn das ist ein schwieriges philosophisches Thema. Mein Vater war Philosoph, und das dürfte erklären, warum ich von Kindesbeinen an ein zwiespältiges Verhältnis zur Philosophie habe; außerdem – um es grob und ganz unphilosophisch zu sagen: An den Fortschritt glaube ich nicht. Ich will nicht abstreiten, dass es in der noch so kurzen und schon so langen Geschichte der Menschheit auf vielen Gebieten Fortschritte gegeben

hat, positive (beispielsweise in der Bekämpfung von Krankheiten) und negative (beispielsweise in der Bekämpfung von Menschen). Napoleon soll Talleyrand gegenüber ausgerufen haben: «Was kümmern mich eine Million Tote!», musste sich aber sehr anstrengen, um ein solches Resultat zu erreichen. (Beethoven rief etwa zur gleichen Zeit aus: «Was kümmert mich seine elende Geige!» – Da sieht man den ganzen Unterschied zwischen Politik und Musik, zumal Beethoven sich um seine Geige in Wahrheit kümmerte, Napoleon aber um seine Soldaten nicht unbedingt.) Eine Million Menschen zu töten ist heute schneller, leichter, ich möchte fast sagen: schmerzloser zu bewerkstelligen. In diesen Tagen jährt sich das Attentat auf die Zwillingstürme in New York, das uns gleich zu Anfang des neuen Jahrhunderts daran erinnert hat, dass die Menschen nicht anders geworden sind. Sie sind aber fleißige Schüler und lernen ständig die je «fortschrittlichsten» Mittel der Technik in den Dienst ihrer allzu menschlichen – sprich animalischen – Natur zu stellen, die sich in den letzten 3 000 bis 10 000 Jahren nicht wesentlich geändert hat und die von kreativen und destruktiven Atavismen durchdrungen ist. Dafür gibt es leider unzählige Beispiele, nur eins: das Konzentrationslager Buchenwald, das bewusst an jenem Ort errichtet wurde, wo Goethe spazieren ging und die deutsche Klassik zuhause war. Dies zeigt, wie brüchig und stets von außen, aber vor allem auch von innen das Wunderwerk der Kultur bedroht ist, wie erschreckend leicht es für den Menschen ist, unter sein Niveau (welches ist es überhaupt?) gestoßen zu werden. «Furchtbar und wunderbar ist der Mensch»¹ – vor Tausenden von Jahren und auch heute noch.

Dieses Jahr besuchte ich in Hiroshima das Atombomben-Museum. Es gibt sowohl Museen der menschlichen Kreativität als auch solche der menschlichen Destruktivität, und wenn die Geschichte so fortschreitet, wie sie fortzuschreiten scheint – was kaum ein Fortschritt wäre –, riskieren wir mit der Zeit, mehr Museen der Destruktivität als solche der Kreativität zu haben. Ich war nicht nur, oder nicht so sehr, von den grauenvollen Bildern erschüttert – wir wissen, was Menschen anderen Menschen zuzufügen imstande sind, und zwar nicht nur früher, nicht nur in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, sondern auch heute, während wir hier sprechen, in irgendeinem Teil dieser so kleinen und so turbulenten Erde. Vielmehr hat mich ein Satz im Gästebuch beeindruckt: Nachdem ein Besucher jene Dokumente des Grauens gesehen hatte, verspürte er das dringende Bedürfnis, sein Leben von Grund auf zu ändern. Ich kann dies ganz und gar nachvollziehen: Dieses Leben, das uns nicht ganz gehört, nicht nur, weil wir uns nicht selber geboren haben, sondern auch weil wir keine Monaden sind (eher Nomaden, bald Maden), dieses oft uneigentliche Leben – wann, wenn nicht angesichts der Gewalt, der Zerbrechlichkeit allen Lebens, sollten wir versuchen, ihm eine Wende zu geben?! Und uns in dem Vorsatz bestärken, eine Musik zu hören – und zu schreiben! –, die auch angesichts des Todes sich ihrer selbst nicht zu schämen hat!

Tatsache ist – um auf den Fortschritt zurückzukommen –, dass seit dem Abwurf der ersten Atombombe sich niemand mehr dem Dilemma des Fortschritts entziehen kann. Dabei ist die Atombombe, die auf Hiroshima geworfen wurde, im Vergleich zu den Atombomben, die heute gebaut werden, von fast rührender Ineffektivität. Der Fortschritt geht – leider – weiter, das, was Goethe das «Veloziferische» nannte, eine schöne Verbindung von Velocitas (Schnelligkeit) und luziferisch (teuflisch) – und so informiert eine Tafel in jenem Museum in Hiroshima darüber, wann das jüngste Atom-Experiment stattgefunden hat: erst vor ein paar Wochen. Ein wirklicher Fortschritt wird erst dann sein, wenn sich die Völker darin einig sein werden, den Krieg als Verbrechen anzusehen, ihn für illegal zu erklären und zuwider handelnde Nationen – wenn es geht, ohne Krieg – zur Verantwortung zu ziehen. Soweit und solange dies nicht geschieht – denn wahrscheinlich ist eine solche utopische Vision nur in fernster Zukunft mit anderen Lebewesen als den Menschen zu verwirklichen –, bleibt uns die blinde Hoffnung. «Eine unheimliche Koinzidenz von Fatalismus und Fortschrittswille kennzeichnet jetzt alles Denken über den Fortgang der Geschichte. Der Fortschritt ist nun über uns verhängt, er ist uns zum Verhängnis geworden», wie Karl Löwith schrieb.²

Gilt dies auch auf dem vergleichsweise harmlosen Gebiet der Musik? Was hat hier aber der Begriff des Fortschritts zu suchen? Rückschritte gibt es dagegen wohl, nämlich immer dann, wenn durch die große Musik aller Zeiten gesetzte Maßstäbe unterboten werden. Stellt Beethoven gegenüber Bach einen Fortschritt dar? Und Wagner gegenüber Beethoven? Und Schönberg gegenüber Wagner? Und der raffinierteste elektronisch erzeugte Klang gegenüber dem Klang einer Stradivarius? Und so fort und so weiter bis Wolfgang Rihm und jenem 2002 geborenen Komponisten, zu dessen Ehre man eventuell in fünfzig Jahren ein Symposium abhalten wird. Ich werde leider nicht teilnehmen können – denn es gibt zwar keinen Fortschritt, aber es gibt ein gewaltiges Fortschreiten der Zeit, dessen Erfolg und Ertrag und «Meisterstück» der Tod ist – und da nützt es auch nicht, auf die Wiederkehr, ob sie nun ewig sei oder nicht, zu setzen.

Über *Wiederkehr* muss ich aber nun doch ein paar Worte sagen. Ich meine das Klavierstück, das ich 1971 schrieb,³ weil dadurch auch klar wird, was mich, bei allem Unterschied unserer Arbeit, schon von früh an mit Wolfgang Rihm verbindet. Als Motto zu meinem Klavierstück *Wiederkehr* von 1971 nahm ich einen Satz von Adorno: «Offen ist indessen die Frage nach der Dimension des Simultanen in der Musik insgesamt, die zum bloßen Resultat, einem Irrelevanten, virtuell Zufälligen degradiert worden war.» Was Adorno hier, wie immer mit präziser Schärfe, ausdrückt, ist genau die Situation, die mir nicht behagte, die vielen Komponisten jener Zeit nicht behagte und gegen die auch WR sehr bald ins Feld zog. Jeder auf seine Weise. Meine Ambition war es damals, diese Frage nicht durch Rückgriff auf die funktionale Harmo-

nik anzugehen, sondern in einer anderen, wenn möglich neuen Weise. Ich nahm 15 recht unterschiedliche Akkorde und verknüpfte sie mit Gruppen anderer Akkorde, die dagegen je homogene Charakteristika haben, weil sie jeweils nur aus Sekunden, Terzen, Quartan etc. bestehen. Durch die Verknüpfung dieser unterschiedlichen Gruppen von Akkorden entstehen klare, hörbare und einsichtige harmonische Felder. Auch was die Form betrifft, wollte ich damals fort von der linearen Entwicklung und konstruierte eine Form, in der die vier Hauptteile des Stücks alternieren, in einem Spiel von Antizipationen und Rückgriffen. Mir war damals – oder schon damals – sehr gelegen an Übersichtlichkeit und Fasslichkeit, sicherlich an einer neuen Fasslichkeit, die nichts zu tun hat mit der ominösen Neuen Einfachheit, die nur die alte Simplizität von – meinetwegen neuen – Musikverwaltern ins Leben rufen und zu Tode reiten konnte. Dieses alte Stück ist mir heute noch wichtig, vielleicht weil es erratisch dasteht: Ich habe jenen Ansatz einer neuen Harmonik kaum wieder aufgenommen, ganz bestimmt aber nicht systematisch weitergeführt. Dies sage ich nicht als indirekte Kritik (die gibt es zwar auch) des Systems, dem ich mich nicht gebeugt hätte, sondern einfach als Feststellung. Manchmal wünschte ich mir schon, sowohl in meinem Leben als auch in meiner Musik systematischer zu sein (wobei Systemlosigkeit durchaus System haben kann, wie WR wohl weiß). Ich denke, dass ein neues allgemeines Harmonik-System Not tate, doch kann es nicht wie Minerva aus dem Kopf von Zeus, noch weniger aus dem irgendeines Komponisten entstehen. Es muss historisch wachsen, wie das wunderbar einfache und komplexe und flexible und immer wieder erneuerbare System der Tonalität. Heute gibt es eine ganze Reihe von Privat-Systemen, auch was die Harmonik betrifft; deren Fehler ist, dass sie ebensolche bleiben. Mir scheint, dass heute mit rigoroser Freiheit – gemeint ist eine musikalische Freiheit, die ihre Wurzeln in der kompositorischen Stringenz souveräner musikalischer Fantasie hat – aus den vielfältigen Möglichkeiten, welche die Geschichte und auch unsere persönliche Geschichte uns zur Verfügung stellen, das zu wählen, zu suchen und zu finden ist, was für das je einzelne Werk notwendig erscheint. In diesem Sinne halte ich einen Satz von Adorno und Eisler, der, als er in den 1940er Jahren formuliert wurde, zukunftsweisend war, noch heute für aktuell: «Trügt jedoch nicht alles, dann hat die Musik heute eine Phase erreicht, in der Material und Verfahrensweise auseinandertreten, und zwar in dem Sinn, dass das Material gegenüber der Verfahrensweise relativ gleichgültig wird. [...] Die Kompositionsweise ist so konsequent geworden, dass sie nicht länger mehr die Konsequenz aus ihrem Material sein muss, sondern dass sie gleichsam jedes Material sich unterwerfen kann.»⁴

... antinomisch, fraktal, fragmentarisch, bedrohlich brodelnd, mitreißend, abreißend, schwarz, wuchtig, lakonisch, dringlich, eindringlich, auf-

dringlich, dringend, drängend, eindringend, anregend, aufregend, redend, stammelnd, haptisch, peremptorisch, archetypisch, typisch Rihm, irrlichternd, irisierend, irritierend, umherirrend ...

Apropos «irren»: Ich weiß – und das verbindet mich auch mit WR –, dass er ein Irrender ist, in des Wortes dreifacher Bedeutung (ja, richtig, auch in der, die es – noch – nicht gibt). «Irren» war übrigens eine Lieblingsvokabel von Luigi Nono, mit der aber viel Schindluder getrieben worden ist. Was ich irr-sinnig finde ist, dass man «irren» auf die eigene Fahne schreibt und «wandern» (und was noch aus dem Reservoir der Romantik exhumiert worden ist), aber pingelig darauf Acht gibt, dass man nicht vom approbierten «Irrweg» abzweigt. Ich denke – um es hier nur in Parenthese einzufügen –, dass dies ein Dilemma von Nono war: dass er sich einerseits aufs offene Meer begeben wollte, andererseits aber eigentlich nach dem einen, ja dem einzigen Weg Ausschau hielt – eine *contradictio in adiecto*. Doch ist es der Widerspruch, welcher, frei nach Mao Zedong (der ja ein Hegelianer war), die Welt – und auch die Musik – vorantreibt.

Treiben wir weiter oder schreiten wir fort. Um auf den Fortschritt zurückzukehren: Selbst wenn er keiner ist, kann die «Illusion des Fortschritts»⁵ eine Erneuerung der Kunst hervorbringen – vielleicht allerdings nur eine illusionäre, wie bei der seriellen Musik der 1950er Jahre, die sich bei einer Stunde Null der Musik wähnte, die es natürlich nicht sein konnte. Obwohl andererseits die Idee der *tabula rasa*, der *instauratio ab imis* eine im Grunde antihistorische Illusion ist. So sehr ich mich freue, dass es ein Stück wie *Structures* von Boulez gibt (und *Gruppen* von Stockhausen sowieso), so haftet der Idee der seriellen Musik ein Moment der Widerspiegelung einer technokratischen Denkart an, welche die Zeit charakterisierte, die ich weder als vernünftig noch als Fortschritt ansehen kann. Nicht alles, was mit dem Zeitgeist fortschreitet, ist deswegen schon fortschrittlich. Beethoven stellt gegenüber Bach keinen Fortschritt dar, aber es steht außer Frage, dass er ganz neue Aspekte der menschlichen Seele (um es etwas pathetisch zu sagen) beleuchtet hat. Kein Fortschritt, aber ein entscheidender Wechsel der Perspektive, ein neuer Blick, ein Dringen in unbekannte Gebiete. Und es ist ein Wunder, dass dieser Prozess immer wieder möglich ist, wenn Komponisten auftauchen, die in der Lage sind diesen Perspektivwechsel des musikalischen Denkens zu vollziehen – ein Denken, das in der Musik bekanntlich mit dem ganzen Körper, den Bauch inbegriffen, erfolgt. Dies ist das Großartige bei Musik und Kunst überhaupt, dass selbst bei Werken, die perfekt zu sein scheinen, oder, wenn man will: organisch, «natürlich», nämlich von innerer, natürlicher Notwendigkeit, es trotzdem immer, real oder potenziell, eine andere Möglichkeit gibt – ganz anders als in der Natur, wo der Faden, den eine Spinne seit Jahrtausenden spinnt, nicht änderungsbedürftig ist. Wenn es bei der Kunst ähnlich ginge,

wäre man bei Phydias und Homer und Lukrez und Ovid und für die Musik bei Bach stehengeblieben, was zugegebenermaßen nicht so katastrophal gewesen wäre. Dagegen sind Kunst und Musik wie ein Kaleidoskop, das unendliche Möglichkeiten birgt, und vor dieser unermesslichen Unendlichkeit kann einem bange werden – «ove per poco/il cor non si spaura», wie es bei Giacomo Leopardi heißt.⁶

... brühtistisch, wild, organisch, orgasmisch, verhalten, manchmal schutzlos, radikal und traditionell, voraussehbar, durchhörbar, insistierend, obsessiv, manisch, ätzend, nervensägend, mutig, fickend, nicht fickfackend, sondern Farbe (und Klang!) bekennd, dreinschlagend, Hau-den-Lukas-artig (nicht mich!), nicht niederschlagend, mit langem Atem, aber nicht langatmig, gestisch, aber nicht brechtisch, eigentlich auch nicht heiner-müllerisch, prometheisch, aber nicht nonoisch, bekennd, bewegend, fortschreitend und wiederkehrend, komplex und nachvollziehbar, unbändig, ungebändig, vehement, stürmisch, körperlich (wobei, so wie der Bauch ein Denkorgan, auch das Gehirn ein Teil des Körpers ist), ausrufend, in die Neue-Musik-Wüste rufend ...

WRs Musik ist voller Energie und sie gibt Energie. Dafür bin ich ihm dankbar, denn die Energie, die man zum Komponieren braucht – und die man mit seiner Musik zu vermitteln versteht –, ist die selbe, die man zum Leben braucht. Ohne Lebensenergie wiederum keine Komponier-Energie: Stille, Umkehr, Tod. WRs beeindruckende Produktivität ist Zeichen eines großen Optimismus in die Zukunft, nicht nur der Musik. Einen solchen Optimismus – der durch die Enttäuschungen der Vernunft hindurchgegangen, aber trotzdem am Leben geblieben ist – brauchen wir heute, wenn wir nicht nur weiterhin Musik machen, sondern überhaupt sinnvoll weiterleben wollen. Denn: wir brauchen uns nicht umzuwenden, um alles Unrecht zu sehen, das geschah unter der Sonne – es geschieht vor unserer Nase.

Ich habe nun auf zwei Titel von Kompositionen Bernd Alois Zimmermanns angespielt.⁷ Ich glaube, dass WR BAZ nicht persönlich kennen gelernt hat – er war zu jung, BAZ übrigens auch (er war erst 52, als er starb), und doch scheint mir, dass einer der vielen Fäden, die WR mit so vielen unterschiedlichen Komponisten verbindet, auch zur pluralen musikalischen Welt von BAZ führt. Wie anders ist die Zeit, als ich in Köln bei Stockhausen *und* Zimmermann studierte und mit Befremden die offen ausgetragene Rivalität dieser zwei bedeutenden Komponisten zur Kenntnis nahm! Das war auch in der Musik die Zeit des Kalten Krieges. Die Avantgarde kämpfte gegen die Arrière-Garde. Jede war auch in sich zerstritten und es grassierten Misstrauen und Sektierertum, Besserwisserei, Dünkel und Arroganz. Es war die Zeit der «Enge und Einfalt». Eine Zeit, in welcher der Sprach-Code wichtiger als das mit ihm Artikulierte war. Als ob man, was die gesprochenen Sprachen

betrifft, nur eine gelten ließe. Dagegen zeigt gerade die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, dass es sehr viele unterschiedliche Möglichkeiten gegeben hat und dass sie, soweit sie zu gültigen Werken geführt haben, auch alle gültig waren. Mehr noch, gerade WR beweist – und ich fühle mich ihm auch hier wahlverwandt –, dass mehrere Kodexe auch innerhalb des Œuvres eines einzigen Komponisten durchaus möglich sind. Ich spreche mal italienisch, mal deutsch. Warum sollte ich nicht auch musikalisch zwei- oder drei- oder vier-sprachig sein?! Wie viele Sprachen ich auch sprechen mag, es ist immer dieselbe Person, die spricht – wiewohl sie sich sprachlich durchaus «aufteilen» kann. Und gespalten sind wir – nicht erst seit Goethe, erst recht nach Freud – sowieso.

Es ist zwar wahr, dass sich seit jenen Kölner Tagen, die nun über dreißig Jahre zurückliegen, die Zeiten insgesamt geändert haben (es hat also doch einen Fortschritt gegeben, wenn auch nicht genug), doch ist es ein persönliches Verdienst von WR, dass er von vornherein keine Barrieren (sprachliche oder sonstige) hat wahrhaben wollen. Ich kenne keinen anderen Komponisten – und schon gar nicht solchen Ranges –, der so viele, eigentlich gegensätzliche Komponisten schätzt und sich irgendwie einverleibt hat. WR hat interessanterweise den sonst immer für unerlässlich gehaltenen Vatermord nicht verübt. Im Gegenteil, er hat sich eine ganze Reihe von musikalischen Vätern ausgesucht. Zum Beispiel Luigi Nono. Nono hat ein Dallapiccola gewidmetes Stück geschrieben (*Con Luigi Dallapiccola*), in dem er als konstitutives Element der Komposition das Intervall nahm, das Dallapiccola in *Il Prigioniero* für das Wort «fratello» (Bruder) benutzt (weswegen ich Lust hätte, nachdem ich anfangs sagte, dass ich WR irgendwie als einen Bruder ansehe, ein Stück zu schreiben, das, von diesem selben Intervall ausgehend, heißt: «Con Dallapiccola, Nono e Rihm»).

Ich hörte die Uraufführung jenes Stücks für sechs Schlagzeuger von Nono und mich beeindruckte wie Nono eine überdimensionale Trommel benutzte, um ein Pianissimo (ich weiß nicht mit wie vielen *p*) zu erzeugen. Wenn man groß und stark ist, kann man leise – sozusagen «auf leichten Kähen» – daherkommen. Das Pianissimo, das man auf einer Riesentrommel erzeugen kann, hat außerdem eine ganz andere Qualität als auf einer normal großen Trommel. Oder sollte es vielleicht doch ein bisschen manieristisch sein? So wie wenn man mit Spatzen auf Kanonen schießen würde? Die Gefahr des Manierismus ist immer vorhanden und wir sollten immer auf der Lauer sein, um ihr zu entgehen. Brüchigkeit – das Kokettieren mit dem Fragmentarischen, Unfertigen, Schiefen – kann leicht zur hohlen, manieristischen Geste werden. Was gestern authentisch war, muss es heute nicht sein. «Meister, Du verneinst das, was Du gestern sagtest. Ja, antwortete Zarathustra, denn heute ist nicht gestern.»⁸ Wie steht es aber um jene Werke, die – in zerklüfteter Zeit entstanden – trotzdem gleichsam in olympischer Klassizität auftreten?

Ich denke an Bartók, bei dem der Goldene Schnitt nicht aufgestülpt war und auch nicht so wirkt, und dessen Werke, wie es bei allen gelungenen Werken der Fall ist, sich über jede besserwisserische Theorie hinwegsetzen. Ihm ist in manchen Stücken – ich denke an die Streichquartette, aber nicht nur an sie – eine Quadratur des Kreises gelungen: es ist eine neue, aber klassische Musik, weil absolut wesentlich, «notwendig». Was beim Komponieren zählt, ist nicht das Theoretisieren (auch nicht das «Theodorisieren»), sondern das Komponierte selbst. Was WR sehr wohl weiß und uns vormacht.

... zupackend, direkt, narrativ, effektiv, affektiv, fragend, affirmierend, hinterfragend, hart, zart, hitzig, kotzig, harsch, barsch, nie lahmarschig, zusammenbrechend, monumental, zerklüftet, ursprünglich, atavistisch, autistisch, würgend, rührend und aufrührend, nicht rührselig – was ich nicht gesagt habe: schön, aber auch hässlich, angenehm, jetzt muss folgen: unangenehm, dialektisch und undialektisch ... (Fortsetzung folgt).

Apropos das Stück, das ich gerne schreiben würde: Als ich in den letzten Tagen darüber nachdachte, was ich hier reden soll, und nicht weiterkam, ging ich ans Klavier und schrieb ein Klavierstück, das ich *Saluto a Wolfgang Rihm*⁹ nannte. Sehr gerne würde ich es hier spielen, gleichsam als Weiterführung der Rede mit anderen Mitteln – doch ist es, bei aller Kürze, etwas zu schwer geraten, als dass ich es, ohne viel geübt zu haben, spielen könnte. Ich möchte es hiermit Wolfgang, mit herzlichen Wünschen und – brüderlichen – Grüßen überreichen.

Was mir bei WRs Musik gefällt, ist jene Freiheit, die nichts mit kompositorischer Willkür zu tun hat, sondern mit der Undogmatik, die – um ein großes Beispiel aus dem vergangenen Jahrhundert zu nennen – auch Schönberg charakterisierte: Nachdem er in einer zwölfjährigen Wüsten-Durchquerung sowohl die Zwölftontechnik erfunden als auch zu seinen jüdischen Wurzeln zurückgefunden hatte (zwei Prozesse, die eng miteinander zu tun haben), komponierte er mehrere Jahre später (1938) für das Versöhnungsfest (Yom Kippur) ein tonales Stück, das herrliche *Kol nidre* in g-Moll. Aber was heißt tonal oder nicht-tonal? Was heißt Europäer oder Afrikaner? Was heißt – möchte ich fast sagen – Israeli oder Palästinenser? Schauen wir uns die einzelnen Menschen oder Kompositionen an, als das, was sie sind, ohne sie wegen ihrer Rasse oder Religion oder Sprache a priori beurteilen zu wollen!

Ich höre weiter Musik von Wolfgang Rihm: *Sagte ich eigentlich schon schön? Ja? Ich sage es noch einmal: schön, sehr schön, wirklich wunderbar ... (Fortsetzung folgt).*

¹ «Furchtbar und wunderbar ist der Mensch. Furchtbar und wunderbar das Leben. Wie furchtbar, wenn wir dies Wunderbare nicht schätzen und mehrten – so lange wir leben!»
Eigener Text in *Vanitas?* (1999) für 4 Solo-Stimmen (SATB) und Orchester, Ricordi, Milano 1999.

² Vgl. Karl Löwith: «Das Verhängnis des Fortschritts», in: *Der Mensch inmitten der Geschichte*, Stuttgart 1990, S. 336.

³ Moeck Verlag, Celle 1975.

⁴ Theodor W. Adorno: *Hanns Eisler. «Komposition für den Film»*, München 1969, S. 117.

⁵ Der Titel eines Buches von George Sorel, das kurz vor dem Ersten Weltkrieg erschien.

⁶ Giacomo Leopardi: *L'infinito*.

⁷ *Stille und Umkehr* (1970), Schott Musik International, Mainz 1971 und *Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970), Schott Musik International, Mainz 1972.

⁸ Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, in: Friedrich Nietzsche: *Werke*, Leipzig 1926, Vierter Band. Hier aus dem Gedächtnis zitiert.

⁹ Jetzt in *Saluti* (2001-03), Rai Trade, Roma 2003.