Hawking
Uraufführung: 30.März 2000, Freiburg, Morat – Institut
ensemble recherche

Fragen an Rolf Riehm

1.
Praktisch jeder hat diese Frage gestellt: Woher kommt Ihre Inspiration, wie wählen Sie Ihre Themen aus?
Ich kann überspitzt sagen, daß nicht ich ein Thema wähle, sondern daß ein Thema mich so berührt, daß ich mich geistig, gefühlsmäßig, in musikalischen Vorstellungen mit ihm beschäftigen möchte. Wenn sich da also etwas in meinem Inneren festgesetzt hat, möchte ich, was ich da empfinde, meinen Mitmenschen nahebringen. Dann aktiviere ich, was Sie „Inspiration" nennen, nämlich meine musikalischen Gestaltungsenergien.
Sie sehen, es geht hierbei um innere Ausdruckswünsche, Ausdruckslüste, sogar Ausdrucksbedrängnisse. Und dann geht es vor allem in dieser energetischen inneren Verfasstheit um künstlerisch orientierte willentliche Entscheidungen.

DIE ART UND WEISE, WIE SIE ARBEITEN
2.
Wie fangen Sie überhaupt an, ein neues Stück zu komponieren, wie sieht Ihr Arbeitsprozess im Allgemeinen aus?
Es gibt immer einen Auftrag oder die Anregung von Ensembles oder einzelnen Musikern. Dann weiß ich, für welche Instrumente (Orchester, Ensemble, auch Solist) ich komponieren kann und wo das Stück aufgeführt werden wird und vor allem wann die Uraufführung stattfinden wird. Ohne diese Informationen kann ich nicht arbeiten.

3.
Arbeiten Sie über einen längeren Zeitraum mit Pausen oder in einem Zug, schnell? Wie lange haben Sie diese umfangreiche Partitur komponiert?
Das ist sehr unterschiedlich. Ich war ja auch berufstätig, Musikhochschullehrer in Frankfurt, und lebe mit Hilde, meiner Frau, und früher dann im gleichen Haus mit den Kindern zusammen. Diese Lebensumstände haben den Arbeitsprozess stark bestimmt.
Wirklich „freie Zeit" gab es nur in den Semesterferien.
Kompositionsdauer, einschließlich der Partiturreinschrift (sehr viel Arbeit!): von Mitte Januar 1998 bis Mitte/Ende 1999. Die Uraufführung war am 30. März 2000.

4. kl
Wie geht man bei der Komposition eines solchen Stücks vor? Auf welchem Instrument fangen Sie an, die Musik zu schreiben, und wie konzipieren Sie sie?
Die Antwort auf diese Frage ist in manchen der weiteren Antworten enthalten. Jedenfalls brauche ich mein Klavier und wenn es um ein Solostück geht, leihe ich mir von dem betreffenden Interpret ein Instrument aus, mit dem ich dann arbeite.
Ich selbst kann z.B. weder Gitarre oder Akkordeon oder Violoncello spielen, habe aber beim

Komponieren das jeweilige Insrument in der Hand und weiß genau, was man darauf spielen kann, wie es klingt und was man nicht spielen kann. Meine Solostücke sind zwar spieltechnisch und interpretatorisch außerordentlich anspruchsvoll, aber in jeder Phase ausführbar, auch da wo die Partitur noch so kompliziert aussieht...

5.
Was in Ihrem Leben hat Ihnen am meisten geholfen, etwas zu schaffen? (Bildung, Erlebnisse, besondere Ereignisse...)?
Ich möchte jetzt nicht arrogant klingen, aber dieses Problem hat sich mir in meinem Leben nicht gestellt. Ich wußte etwa seit ich sechs oder sieben Jahre alt war, daß ich Komponist bin. Was an Lebensvollzug dieser Bestimmung nicht zugearbeitet hatte, hat mich gestört, z.B. die ganze Schulzeit, mit Ach und Krach habe ich das Abitur geschafft...
Nach dem Abitur habe ich dann ausschließlich nur noch das studiert, was meiner „Bestimmung als Komponist" nicht im Wege stand. Das habe ich dann sehr gerne und mit großer Neugier gemacht. Ich habe enorm viel Musik gehört, neue Musik nicht so sehr..., und mich in mir noch fremde geistige, z.B. katholische Theologie, besonders Dogmatik, und künstlerische Sphären begeben.

6.
Welche Art von Arbeitsbedingungen und -umfeld brauchen Sie zum Arbeiten?
Ich brauche einen Raum nur für mich, darin muß ein Klavier stehen, ich darf keine Termine an dem Tag haben.

7.
Haben die Klänge der Komposition für Sie eine bestimmte Metapher in Form eines Bildes/Farbe (die Komposition klingt ausgesprochen malerisch)?
Ja, bei Hawking hatte ich ständig das Foto mit Stephen Hawking vor Augen. Die inhaltliche Dimension dieses Fotos entfaltete sich während der kompositorischen Erfindungsaktivität noch ständig. Ich hatte nicht von Anfang an eine klare Vorstellung davon, was ich da eigentlich in der Musik hervorbringen wollte. Gut erinnere ich mich noch, daß der Kontrast dieses schwer beschädigten Menschen Hawking mit dem Sternenhimmel, den man hinter ihm auf dem Foto sah, mich immer wieder von neuem fesselte - also was drückte sich in diesem extremen Kontrast aus? Ich vergegenwärtigte mir die phänomenale Einsicht in die „Weltraumsphäre", deren Stephen Hawking ja mehr als jeder andere fähig war, und die gewissermaßen kalt lächelnde, ins Unendliche weisende Sternenkonstellation auf dem Foto hinter ihm, die geistige Lebendigkeit dieses Menschen vor der „desinteressierten" Unendlichkeit des Sternenhimmels.
Das bildete in meiner musikalischen Imagination eine Art Bildlichkeit, die ich aber nicht wirklich beschreiben kann. Vielleicht ein Detail: Ich stellte mir die Piccoloflöte vor und versuchte mit dem inneren Ohr zu ergründen, was ihr Klang in dem „Sternenverbund" der anderen Instrumente bedeutet, welchen Raum er dort einnimmt, was er den anderen Instrumenten an Sinn herüberreicht.

THEME
8.
Warum haben Sie Hawking als Thema gewählt?
Das Foto mit Stephen Hawking und dem Sternenhimmel dahinter (war in der Wochenzeitschrift „Der Spiegel" erschienen) hat mich in seiner komplexen Bildlichkeit augenblicklich gefesselt und nicht mehr

losgelassen: da hängt regelrecht ein schwerst behinderter Mensch im Rollstuhl und erklärt die Bewegungen der Himmelskörper und gibt uns damit eine Vorstellung von den tätigen Kräften des Universums. Unfassbar!!
Nun kommt ein für den musikalischen Aspekt dieser Sache zentraler Gesichtspunkt: Meine Komposition Hawking ist n i c h t eine musikalische Vermittlung oder Spiegelung dieses Fotos mit Stephen Hawking drauf.
Sie ist vielmehr eine Transformation der in diesem Foto wahrnehmbaren Abbildungselemente – Entfernung, Vereinzelung, geistig durchdrungenes Leben (=der Physiker Hawking) gegen tote Materie (die Sterne) u.ä. -- ins ureigenste Biotop der Musik.
Also platt gesagt: daß das Stephen Hawking ist und im Hintergrund der Sternenhimmel spielt keine Rolle mehr. Was jedoch im Biotop der Musik entsteht, sind im Aufeinanderwirken der musikalischen Elemente solche krassen Verhältnisse wie sie auf dem Foto mit fotografischen Mitteln hergestellt worden sind.
Etwa das Element „Entfernung". Auf dem Foto im Vordergrund der Stephen Hawking, im Hintergrund, sozusagen unendlich weit weg, die Sterne. Die Aufstellung der Instrumente am Rand des Saales ist ein solcher Bereich. Wenn die Kontrabassklarinette fortissimo spielt, kann es sein, daß ein Hörer die Piccolo oder das Englischhorn gar nicht hört.

9.
Ich habe gelesen, dass dieses Stück durch ein Gemälde des berühmten Physikers Stephen Hawking inspiriert wurde. Wurden Sie durch das Gemälde selbst oder durch das Leben oder Werk des Physikers inspiriert?
Siehe Nr. 8

INSTRUMENTIERUNG&NOTATION
10.
Fällt es Ihnen manchmal schwer, einen Klang aufzuschreiben, den Sie hören?
Ja. Oft schwebt mir eine Klanglichkeit vor, die ich nicht sogleich in Noten fixieren könnte. Da streife ich oft lange in meiner Imagination herum, bis sich diese Vorstellung konkretisiert.
Solche irgendwie ungreifbaren Klangvorstellungen haben was von einer Wolke an sich. Deren Dichte und Umrisse, deren Bewegtheit und Vermengung mit anderen Wolken habe ich als Klangidee zwar deutlich in der Vorstellung, kann sie aber als musikalische Substanzen oft nur schwer fassen und dann so formulieren, daß eine Spielanregung daraus wird.

11.
Welchen Bezug hat das Thema (Hawking) zu der Besetzung und deren Aufstellung?
Siehe Nr. 8, die Besetzung war durch den Auftrag des ensembles recherche gegeben, hat mit Stephen Hawking nichts zu tun. Die Aufstellung der Instrumente hat mit den Gesichtspunkten zu tun, die ich in Nr. 8 erörtert habe.

12.
Mir ist aufgefallen, dass an dem Werk eine ganze Reihe von Instrumenten beteiligt sind, die aber oft einzeln vorgestellt werden. Warum ist das so?
Siehe Nr. 13 und auch Nr. 8, Stichworte „Entfernung", „Vereinzelung", im weitesten Sinn auch „krasse Verhältnisse".

13.
Wie war die Auswahl und Koordination der Instrumente?
Siehe Nr. 11.
Generell habe ich keine Schwierigkeiten damit, mich vorgegebenen, also nicht von mir ausgesuchten, Besetzungen zuzuwenden.
Zur Aufstellung der Instrumente siehe oben Nr. 8: Transformation ins Biotop der Musik...

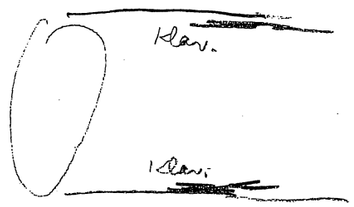
14.
Als ich mir die Notation Ihres Stücks ansah, bemerkte ich eine erstaunliche Anzahl von kleinen Details und Anmerkungen darüber, wie ein bestimmter Teil des Stücks ausgeführt werden sollte. Ich beziehe mich auf die sehr spezifischen Markierungen für die Große Trommel, wie z. B. die spezifische Position des Trommelschlägels für jeden Schlag, sowie für das Klavier, wo wir das Spielen jeder einzelnen Note bis ins letzte Detail erklärt finden. Könnten Sie jemandem, der kein Komponist ist und sich den kompositorischen Prozess nicht vorstellen kann, erklären, wie all diese winzigen, sehr gut durchdachten Variablen zustande kommen, und was Einfluss darauf hat, welche Werte oder Typen für einen bestimmten Ton verwendet werden?
Das ist eine sehr anspruchsvolle Frage hinsichtlich dessen, was man als Komponist oft noch über die blanken Noten hinaus den Ausführenden mitteilen möchte. Ich möchte den Ausführenden oft sagen, was der Sinn dieser oder jener Passage ist. Die Tradition der Notation hat ja in diesem Bereich enge Grenzen. Schon Leute wie Schumann und Brahms haben versucht, da auszubrechen. Brahms z.B. schreibt auf einem lang gehaltenen Akkord im Klavier ein crescendo. Brahms als Pianist wußte natürlich, daß das praktisch nicht ausführbar ist. Er konnte dem Pianisten aber so vermitteln, daß der Akkord nach Anschlag nicht zurückgeht, sondern im Gegenteil an Kraft zunimmt. Wenn ich der Pianist wäre, würde ich an solchen Stellen meine Körperlichkeit als weiteres Ausdrucksmittel in Spiel bringen. Solche Dinge wollte ich mit den entsprechenden prosaischen, regienahen Details der Notation anregen.
Siehe auch Nr. 21 und Nr. 22

DIE FORM
Die Fragen Nr. 15 und Nr. 16 nehme ich zusammen.
15.
Ist die Struktur klar definiert, oder ist es nur die Basis und dann die Interpretation des Improvisationsstils?
16.
Wie hängt die Struktur des Stücks mit seinem Inhalt zusammen (Form : Programm)?

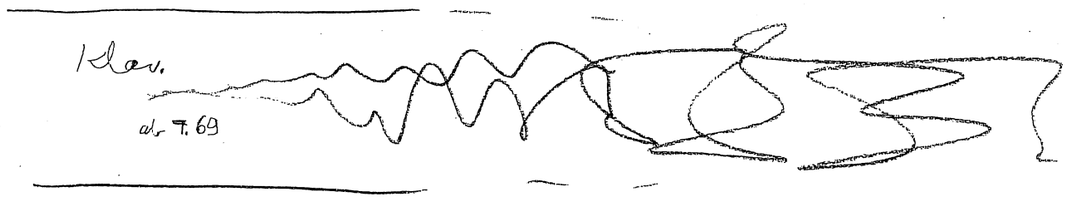
Die Perspektive dieser Dinge ist das, was ich oben zur Transformation ins Biotop der Musik erörtert habe.
Ich möchte nicht sagen, daß in Hawking der „Improvisationsstil" maßgeblich ist. Aber Sie haben das Stück sehr genau gehört: Unter Form stellt man sich ja gern etwas vor, das mit Architektur zu tun hat. Das ist bei mir nicht der Fall. Die Vorstellung eines Baues oder überhaupt einer architektonischen Statik ist mir völlig fremd.
Die Bemerkung „Improvisationsstil" möchte ich aber aufgreifen und sie mitnehmen auf den Weg in die Vorstellung von Fluidem, von Schwärmen, von „Wolkenbildungen". Ich komponiere z.B. die Piccolo-

Passage T. 69. Das Rauschen auf einem tiefen Griff der Piccolo kommt mir wie etwas Melodisches vor. Während ich die Piccolostelle so hinschreibe, denke ich, dieses „Melodische" könnte ich doch in einem weiteren Instrument ausformulieren! Etwas tiefes „Melodisches", ja, natürlich, und zwar ganz tief, nämlich in der Kontrabassklarinette. So kam diese Stelle mit Piccolo und Kontrabassklarinette zustande. Als ich T. 67 und T. 68 komponierte, wußte ich noch nicht, daß es in T. 69 so werden wird.

17.
Welche formale und inhaltliche Rolle spielt das Klaviersolo?
In den „Erläuterungen" in der Partitur erörtere ich eine der Arten von Transformation ins Biotop der Musik. Es ist die Idee der „Akkordröhre". Das ist ein musikalisches Fließen wie in einer Raum-Röhre aus einzelnen, unverbundenen, von einander entfernten Klangerscheinungen.
Der Klaviereinsatz T. 52 kleidet die Raum-Ränder weiter aus:
Grafik 1



Ab T. 69 hat diese Auskleidungserregung ihren Reflex in einer gegenläufigen Bewegung in der Klangraum-Mitte. In drei Ansätzen (T. 69, 82 und 101) entfaltet das Klavier eine Klangraumbesetzung, die alle nur denkbaren Kräfte und Differenzierungsmöglichkeiten aktiviert.
Grafik 2



Die Außenbegrenzungen durch die anderen Instrumente treten zurück und bleiben nur noch episodich gegenwärtig. Durch die „Hochphase" der Differenzierungen im Klaviersatz gerät der Maßstab in eine Phase größter Auflösung, deswegen sehr weit gerastete Außenbegrenzungen (T. 133, 153...)
Der Klavierpart durchläuft verschiedene Phasen von Struktur-Konkretion. Immer auf der Basis einer gleichförmigen, in T. 69 mal eben nur angerissenen Achtel-Bewegung, besonders deutlich T. 171.
Außerdem: die Kontaktstellen zu den Tasten „kriechen" allmählich zur Körpermitte des Spielers: Finger, Handflächen, Unterarm, ganzer Arm (=Aufgriff der Klaviertechnik der 60er Jahre).
Besonderer Gesichtspunkt des Klaviersatzes: Präzision und höchste Differenzierung einer „Anschlagsart mit zerfransten Rändern", siehe die ausgearbeitete Notation der Handschläge.

18.
Welche Rolle und Symbolik hat das Schweigen?

Wie kommen Sie auf diese Frage? „Schweigen" als Gestaltungselement dieses Stückes ist mir nicht bewußt.

RHYTHMUS
19.
Wie behandeln Sie den Rhythmus? Was halten Sie von schnellen Änderungen des Taktmodus, was sind die Ursachen dafür?
Nr. 19 und Nr. 20.
Für Rhythmus und Harmonie gibt es keine von den fluiden Verläufen unabhängige Kriterien. „Funktionale Harmonik", „Zwölf-Ton-Harmonik" u.ä.: das sind vorgegebene Beziehungsgeflechte, in die meine Musik hineingeraten kann, aber die keinerlei Regulationsdruck ausüben.
So verhält es sich auch mit rhythmischen und metrischen Hervorbringungen. Vermöge eines bestimmten Ausdrucksbedürfnisses im Verlauf des Stückes entstehen rhythmische und metrische Setzungen. Die können sich aber so rasch und unvorbereitet verändern oder wieder ins Unspezifische verdrücken wie sie hervorgetreten waren.

HARMONIE
20.
Wie behandeln Sie Harmonie/Mehrklänge? Das kommt mir sehr merkwürdig vor. Warum diese Entscheidungen, ist es ein inneres Gefühl, eine Reaktion auf die Umgebung, ein kompositorisches System oder etwas anderes?
Ihre Formulierung „ein inneres Gefühl, eine Reaktion auf die Umgebung" spielt oft eine Rolle. Es gibt unterschiedliche Bodensätze für das Zusammensein von Tönen/Klängen. Die „Umgebung" kann das sein, was im Stück den Humus bildet. Kann aber auch eine Klangerinnerung aus der Musikgeschichte sein, wenn denn diese betreffende Stelle augenzwinkernd an etwas ihr Liebes erinnern möchte.

UMSETZUNG
21.
Wie verstehen Sie die Rolle/Bedeutung der szenischen Komponenten der Aufführung?
Siehe dazu Nr. 14

22.
Wie viel persönlichen Ausdruck lässt Ihre Partitur den Interpreten angesichts der Präzision der Notation zu, meinen Sie, dass sie teilweise auch ihnen gehört?
Eine einfühlsame Frage! Ich würde mir sehr wünschen, dass das Stück es schaffen würde, nicht nur in die Hände, sondern auch in die Empfindungen, in die Gefühlswelt und in die innere Resonanz der Ausführenden zu gelangen.

WAHRNEHMUNG
23.
Was soll der Hörer fühlen, wenn er dieses Stück hört? Was wollten Sie mitteilen?
Der Hörer soll sich vor allem nicht langweilen. Was er „hört", hängt ja nicht zuletzt davon ab, ob meine Musik es vermag, in die Resonanzräume seiner Gefühls- und Vorstellungswelt vorzudringen. Dann wird

er sich schon ein Bild von der Musik machen!
Was ich ihm mitteilen will, ist komplett in der Musik enthalten, er muß es halt „hören" können.

24.
Was vermittelt das Ende des Stücks?
Das hängt, glaube ich, sehr davon ab, wie man das Stück bis dahin gehört hat. Die anderen Instrumente sind ja alle nach nochmals harter Vergegenwärtigungen in T. 382, T. 390 und T. 392 , aber dann mit kraftlos vor der Brust gekreuzten Armen in T. 405 versiegt.
Nur die Große Trommel hält, mit großer klanglich-dynamischer Differenzierung an der Gegenwart der Musik fest. Ihre kreative Kraft bricht aber doch schließlich weg und man hört keine Musik mehr...

25.
Ich frage mich, ob Sie dem Hörer einen Zug im Bahnhof zeigen wollten, der von Takt 10 auf Takt 27 beschleunigt? Und dann, von Takt 27 bis Takt 68, ein bremsender Zug?
Sie haben für diese ganze Stelle ein plastisches Bild gefunden! Dieser Reflex kann sich einstellen...

STIL
26.
Wie würden Sie Ihren eigenen Kompositionsstil beschreiben/charakterisieren?
Das kann ich nicht, dafür fehlt mir der objektive Abstand zu den eigenen Sachen.

27.
Welche Komponisten inspirieren Sie am meisten, und suchen Sie Ihre Inspiration auch außerhalb der Musik, etwa in anderen Bereichen der Kunst wie Film, Theater, Tanz, Zeichnung/Malerei?
Ja, ich versuche andere Bereiche der Kunst so intensiv wie möglich wahrzunehmen. Die Musikgeschichte kenne ich, glaube ich, ziemlich umfassend und nehme Komponisten sehr unterschiedlich wahr. Manche berühren mich nicht, bei manchen fesseln mich Vorgänge, die ich in dieser Einseitigkeit nicht machen würde, die ich mir als Möglichkeit aber doch genau anhöre.
Manches aus der industriellen Musik oder dem Popbereich überrascht mich anregend in seiner zwanglosen Konventionalität, wie z.B. die neue CD von Billie Eilish. Die visuellen Einfälle in ihrem „Your Power" finde ich naiv aufdringlich, aber den heftigen Gesangseinstieg in die Strophen mit dem nach unten abspringenden Leitton und dann die Mischung aus C-Dur, phrygisch auf e und äolisch auf a fand ich ziemlich ohrwurmmäßg. Also solche unbefangenen Griffe in die Musikgeschichte höre ich mir mit Interesse an...

28.
Ich habe das Gefühl, dass Ihre Arbeit eine malerische Konzeption in der Form hat, wie ein Maler, wenn er verschiedene Farben, Schatten, Techniken...) anwendet. Liegt Ihnen diese Verbindung nahe?
Ja, durchaus, aber eben immer auf die klaren Komponenten des Inneren von Musik bezogen. Daß ich spezifische Techniken aus der Malerei, Bildhauerei u.a. aufgegriffen hätte, könnte ich nicht sagen. Natürlich kann die Dynamik von Klängen an Schatten, an Farben gemahnen. Ich arbeite aber nicht kompositorisch darauf hin.

29.
In einem Interview vor der Uraufführung von Hawking in Amerika im Jahr 2011 nannten Sie Liszt als einen Ihrer musikalischen Einflüsse aus der Vergangenheit. Könnten Sie Parallelen zwischen Liszts

Einfluss und dem Klaviersolo bei Hawking finden?
Das könnte ich nur anhand von Noten genauer bestimmen. Es ist aber vor allem der Aspekt der equilibristischen Virtuosität bei intensivstem kompositorischem Ausdruck.
Ich möchte Ihnen dafür ein Beispiel geben in Gestalt von drei Schubert-Liszt-Bearbeitungen - ganz große Klaviermusik! - gespielt von der phänomenalen Yuja Wang:
https://www.youtube.com/watch?v=6Ypx9fH-OHk&list=RDDCF8D8I5Bxw&index=4

VERSCHIEDENES
30.
Tut es Ihnen weh, wenn die Leute Ihre Musik nicht verstehen?
Ich finde es schade, aber weh tut es mir nicht.

31.
Haben Sie ein Lieblingsinstrument, für das Sie gerne schreiben?
Nein, je nach Anregung, siehe oben, vertiefe ich mich in ein bestimmtes Instrument und lerne es dann ausführlich kennen.

32.
Warum haben Sie sich in die zeitgenössische Musik verliebt und wann?
Eine tolle Frage! Noch mit sechzehn oder siebzehn Jahren habe ich vor allem die große symphonische Musik geliebt, Bruckner etwa. Und irgendwie kam ich auf Gershwin, der einer meiner frühen Säulenheiligen geworden war, Pogy and Bess („Summertime and the Living is Easy") , Rhapsody in Blue, Klavierkonzert mit Gershwin selbst am Klavier.
Zeitgenössische Musik hat mich zwar interessiert, ich hatte aber kein emotionales Verhältnis zu etwas davon (im totalen Gegensatz halt zu Gershwin). Während meiner Studienzeit bin ich regelmäßig zu den Intern. Ferienkursen nach Darmstadt und nach Donaueschingen gegangen. Ehrlicherweise muß ich gestehen, daß mich sehr wenig an neuer Musik innerlich bewegt hat. Ausnahme: in Donaueschingen die UA von Pendereckis „Anáklasis" und Ligetis „Atmosphères" .

33.
Wie würden Sie den durchschnittlichen Hörer für zeitgenössische Musik interessieren und wäre er in der Lage, die Botschaft Ihrer Musik zu interpretieren und zu verstehen, wenn er nichts darüber gelesen hätte?
Das Interesse kann nur durch die Musik selbst geweckt werden. Erläuterungen können die Pfade auslegen, auf denen man einer Musik begegnen kann.
Daß eine solche Begegnung stattfindet, wünsche ich mir natürlich für jede meiner Kompositionen. Ein Kriterium für die kompositorische Anlage meiner Musik ist es aber nicht.
Ich selbst erlebe, daß ich von einer Musik, ob alt oder neu, nichts verstehe, mich in ihr aber trotzdem wie zuhause fühle: Ich kenne jeden Winkel in ihr, ich freue mich schon, wenn wieder diese eine Türe aufgeht und wenn ich dann diesen Gang entlang laufen kann....
Aber eigentlich weiß ich nicht, warum ich mich darin so gerne aufhalte, zumal ich eben auch gar nicht weiß, wie das Haus gebaut ist.
Ich glaube, dies alles hat mit dem Phänomen der Unwiderstehlichkeit von Schönheit zu tun.