

Gordon Kampe

Zweifel komponieren.

Gedanken zu Wolfgang Rihms »Cantata Hermetica« *Quid est deus?*

»Der Zweifel aber ist das wahre Kennzeichen einer eigentlichen Frage.«¹ Johann Matthesons kerniges Diktum umschreibt eine Konstante einiger Werke Wolfgang Rihms, die sich entweder durch die Textierung oder durch die Aufnahme von Gattungsbezügen mit der Tradition geistlicher Musik auseinandersetzen. Anlässlich der Uraufführung von *DEUS PASSUS* etwa, einem auf der Passionsgeschichte nach Lukas basierenden Werk aus dem Jahr 2000, bekannte Rihm auf die Frage Jürgen Kanolds, ob er denn gläubig sei: »In dem Maße, wie sich diese Frage zeitlebens stellt und niemals beantwortet werden kann, bin ich gläubig.«² Obwohl Werke mit geistlichem Inhalt nur einen relativ kleinen Teil des Rihm'schen Gesamtschaffens ausmachen, finden sich immer wieder Beispiele, die sich intensiv mit Fragen von Religiosität und Spiritualität beschäftigen: Werke wie das Luigi Nono gewidmete Oratorium *DIES* für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, zwei Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester (1984), *Memoria. Drei Requiem-Bruchstücke* für Knabenstimme, Alt, Chor und Orchester (1994/2004), das Oratorium *MAXIMUM EST UNUM* für Alt, vier Soprane, zwei gemischte Chöre, Orchester und Orgel (1996), *DEUS PASSUS. Passions-Stücke nach Lukas* für Soli, gemischten Chor und Orchester, *Vigilia* für sechs Stimmen und Ensemble (2001–06) oder *ET LUX* für Vokalquartett und Streichquartett (2009) sind insofern der Tradition geistlicher Musik zuzurechnen, als sie, wie Rupert Huber bemerkte, die »Stellung eines Menschen« zeigen, »der sich – obwohl intellektuell-agnostisch – auf einem

kulturellen Terrain befindet, das zutiefst christlich geprägt ist.«³

Lothar Zagrosek, der 1986 die Uraufführung von *DIES* dirigierte, äußerte sich, den Begriff des »Geistlichen« dabei relativierend, ganz ähnlich: »Das Wort »geistlich« ist zu religiös besetzt. Wenn jemand *DIES* hinschreibt, denkt man schnell an ein Requiem oder Ähnliches. Was wirklich gemeint ist, ist eine hohe Spiritualität, in einem Sinne, wie das für die *Missa Solemnis* von Beethoven gilt. Das ist kein religiöses Werk, sondern ein Appell an die Spiritualität, und Ähnliches würde ich bei Rihm vermuten.«⁴ Rihms geistliche Musik ist gewiss keine Musik für den liturgischen Gebrauch, aber zweifellos ein Appell an die Auseinandersetzung mit Spiritualität – dies gilt ganz unabhängig von der verwendeten Klangsprache oder den aufzubringenden Mitteln: So übernimmt Rihm nicht allein vorgefundene Texte, sondern fertigt noch vor der eigentlichen Komposition einen auch aus disparaten Elementen bestehenden Textkorpus an, zu dem sich die Musik in unterschiedlichster Manier verhält. In *MAXIMUM EST UNUM* stellte er auf diese Weise Texte von Meister Eckhart und Nicolaus Cusanus zusammen, in *DIES* konfrontierte er einen Text von Leonardo da Vinci mit Fragmenten aus der *Vulgata* und dem *Graduale*.

Die Auswahl der Texte geht dabei bis ins Detail und vermag jene von Huber angedeutete agnostische Haltung Rihms anzudeuten: In *DIES* wie auch in *ET LUX* verwendet Rihm Worte aus der Requiem-Liturgie, verzichtet jedoch, ähnlich wie Gabriel Fauré im *Requiem* op. 48, auf die Passage vom *Dies irae*, dem Tag der Rache. *Memoria*

1 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 193.

2 Wolfgang Rihm: *Zu den Fragen*, in: *Programmbuch PASSION 2000* (Europäisches Musikfest Stuttgart / Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 11), hg. von Christian Eisert und Beate Schröder-Nauenburg, Kassel [u. a.] 2000, S. 93–95, hier S. 94.

3 Rupert Huber: *Wolfgang Rihms »Vigilia«*, in: CD-Booklet zu Wolfgang Rihm: *Vigilia*, Neos 10817 (SACD 2010), S. 4.

4 Achim Heidenreich: *Im Gespräch mit Lothar Zagrosek*, in: *Musik baut Europa. 21. Europäische Kulturwoche Karlsruhe*, Programmbuch, hg. von der Stadt Karlsruhe und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 86–90, hier S. 88f.

hingegen verwendet zwei Gedichte von Nelly Sachs, ist also eigentlich weiter von den Traditionen geistlicher Musik entfernt – dennoch versieht Rihm das Werk mit dem Untertitel *Drei Requiem-Bruchstücke* und beschwört so durch den Titel die Aura der Totenklage. Die lateinischen Texte der *Vigilia*, dem nächtlichen Teil der über den Tag verteilten Stundengebete der katholischen Liturgie,⁵ beziehen sich auf das Karfreitagsgeschehen. Und in *DEUS PASSUS* verlässt Rihm im Schlussteil den offensichtlich religiösen Bereich und kombiniert die durch unterschiedliche liturgische Texte in lateinischer Sprache (etwa dem *Stabat Mater*, den Karfreitags-Responsorien und diversen Hymnen) angereicherten Textfragmente aus der Passionsgeschichte nach Lukas mit dem Gedicht *Tenebrae* von Paul Celan, wodurch er »[...] das Passionsgeschehen aus der Abgehobenheit der heiligen Texte herein in die Gegenwart [...]« holt und durch die Wahl dieses Gedichts »dem christlichen Bekenntnis mit der Gestalt Paul Celans [...] auch das jüdische Element« zuordnet.⁶

I – Incipits

Gänzlich ohne disparate Textbausteine kommt hingegen eines der zentralen Werke aus jüngerer Zeit aus: das als »Cantata hermetica« bezeichnete Werk für Chor und Orchester *Quid est deus* (2007). Es steht paradigmatisch für Rihms intensive Auseinandersetzung mit geistlichen, religiösen und metaphysischen Fragen, geht es doch darin um die beinahe ketzerisch anmutende Frage »Was (und nicht etwa: Wer) ist Gott«, die 24mal in unterschiedlicher Art und Weise zu ergründen versucht wird. Textgrundlage bildet eine für die abendländische Geistesgeschichte prägende Schrift aus dem 12. Jahrhundert, die der synkretistischen Gestalt des Hermes Trismegistos zugeschrieben wurde, vermutlich aber – einem Protokoll nicht unähnlich – das Ergebnis einer Diskussion zwischen 24 Philosophen festhält.

5 Vgl. Huber, *Wolfgang Rihms »Vigilia«* (wie Anm. 3), S. 4.

6 Josef Häusler: *Verwesentlichung – »Deus Passus« von Wolfgang Rihm*, in: *Programmbuch PASSION 2000* (wie Anm. 2), S. 83.

Obwohl Ursprung und Verfasser letztendlich nicht geklärt werden können, ist die Schrift, wie Kurt Flasch bemerkte, »eines der schönsten und folgenreichsten Dokumente der europäischen Theosophie«: »Es hat spekulativ-imaginativ die Kosmologie der frühen Neuzeit angeregt; es lehrte das Denken des Unendlichen; es sprach die Einsicht aus, Nichtwissen sei das wahre Wissen.«⁷ Rihm belässt nicht nur den lateinischen Text unangetastet, sondern folgt auch dem vorgegebenen formalen Verlauf: Auf die einmal – lediglich im Titel – gestellte Frage »Quid est deus?« folgt jeweils eine mit den Worten »Deus est ...« eingeleitete Gottesdefinition, die – wie der Komponist im Rahmen einer Diskussion zur Uraufführung verriet⁸ – dem Incipit in einer mittelalterlichen Schrift vergleichbar ist. Die resultierenden 24 Incipits werden niemals wörtlich wiederholt, vielmehr befinden sie sich in einer ständigen Verwandlung und fügen sich insgesamt – in den meisten Fällen auch ohne besondere, etwa dynamische, Exposition – organisch in den nahezu ununterbrochenen Musikstrom ein. Der Dirigent der Uraufführung, Sylvain Cambreling, wies unter interpretatorischen Gesichtspunkten ausdrücklich auf das hieraus resultierende, organisch gewachsene Wesen des Werkes hin: »Aber die Gefahr könnte in einer Aufführung sein, dies zu fragmentarisch zu machen, beispielsweise jedes Incipit zu betonen. Das wäre falsch. Ich glaube, daß letztlich diese Gefahr in der Komposition existiert und durch eine falsche Lesung zu Tage treten könnte.«⁹

Neben der Idee des organischen Wachsens sowie der von Rihm selbst betonten Perspektive harmonischer Progressionen spielt aber auch der Aspekt des Rhetorischen eine zentrale Rolle,¹⁰ da er für die Funktion der Incipits von entscheidender Bedeutung ist: Während nämlich der Text die Gottesdefinitionen voller Gewissheit ausspricht,

7 *Was ist Gott? Das Buch der 24 Philosophen*, erstmals übersetzt, hg. und kommentiert von Kurt Flasch, München 2011, S. 8.

8 Wolfgang Rihm, zit. nach »*Quid est deus?*« *Diskussion anlässlich der Uraufführung des Werkes am 4.11.2007*, in: *Wort und Ton*, hg. von Günter Schnitzler und Achim Aurnhammer, Wien 2011, S. 633–660, hier S. 649.

9 Zit. nach ebd., S. 653.

10 Vgl. ebd., S. 648.

werden in 18 der 24 vom Chor gesungenen Incipits durch das Zusammenspiel mit der angelagerten¹¹ Musik Zweifel deutlich; denn die Worte »Deus est« werden in aufsteigenden Intervallen komponiert und gleichen so einer fragenden und eben nicht einer von Gewissheit geprägten Sprachmelodie. Bezüglich eines Werkes aus dem Jahr 2007 die barocke Figurenlehre als Argumentationshilfe heranzuziehen, kann selbstverständlich nur mit einem gehörigen Maß an Voricht geschehen – und dennoch hätten einige zeitgenössische Theoretiker womöglich die Figur einer *Interrogatio* in die Diskussion eingebracht, werden doch beispielsweise nach Christoph Bernhard »[d]ie Fragen [...] gemeinem Brauche nach am Ende eine Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt«.¹² Diese Figur wendet Rihm, dies sei ganz unabhängig vom Inhalt der Definition konstatiert, in den Incipits zu den Definitionen Nr. I, II, III, V, VIII, IX, XV, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIII und XXIV an.

»Musik«, so Rihm, »kann nicht fragen. Musik kann auch nicht antworten. Sie kann nur im einzelnen das Empfinden erwecken, es sei geantwortet worden in ihrem Sinne.«¹³ Im Falle der Incipits vermag Musik, ohne dabei allerdings klare Fragen oder Antworten zu formulieren, jedoch Zweifel und somit auch die Stellung des Komponisten zum Text andeuten. Aus dieser Perspektive heraus kann nicht von einer Vertonung des Textes im tradierten Sinne gesprochen werden, wenngleich der Text im Gewande einer traditionell geführten Chordeklamation in Erscheinung tritt.

Unter dem Aspekt des Zweifels, der Ungewissheit und des Nichteinlösens seien auch die übrigen Incipits betrachtet: Da stolpern Definitionen regelrecht durch Verschiebung der Taktschwerpunkte (z. B. in Incipit IV und Incipit XVI), oder es werden

Erwartungshaltungen enttäuscht, indem Crescendi nicht in einer erlösenden Antwort münden, sondern jäh ununterbrochen werden (z. B. in Incipit IX) – einem gestischen Trugschluss gleich. Im Incipit XX wiederum ist der fast körperlich anmutende Moment des Ringens um eine Antwort besonders deutlich spürbar: Der Text wird in Silben (»De – us – est«) aufgespalten, die Akkorde durch Pausen perforiert. Der Chor versieht jede Silbe mit einem großen und ins Leere laufenden, nahezu flehenden Crescendo und wird dabei vom Orchester alleingelassen. Lediglich eine große Trommel bleibt übrig und zerschlägt mit ihren Synkopen lautstark die Reste metrischer Orientierung und Gewissheit. Eine Gewissheit, so scheint es zunächst, die dem Incipit XI gegeben ist: *Pesante, ma stringendo* wird es von Tuttiakkorden im dreifachen Forte des Orchesters eingeleitet. »Deus« erklingt, *fff possibile* gesungen, in reinstem E-Dur – doch selbst jener zunächst fast affirmativ wirkenden Passage ist der Zweifel eingeschrieben, denn bei dem Wort »est« mischt sich die kleine None *f* im Tenor in den Chorakkord hinein und trübt so die Gewissheit abermals. Ähnliches geschieht auch im letzten Incipit, das wieder aus einer aufsteigenden Akkordfolge besteht: b-Moll und c-Moll (»De-us«) werden gefolgt von einem E-Dur-Septimenakkord¹⁴ (»est«), dem zwar eine starke dominantische Wirkung innewohnt, der sich dann aber nicht in eine Tonika, sondern in ein fragiles Feld aus Sekundreibungen (*c³* und *des³*) der Flöten und Violen auflöst, das seinerseits wie ein auskomponierter Nachhall der Klavier- und Buckelgong-Attacke wirkt, deren über drei Oktaven gespreiztes *b* (mit *B₁*, *B* und *b*) den vorgeblichen Dominantseptakkord stört. Das stete Changieren zwischen klar herausgestelltem E-Dur und einem durch den Tritonus *b* dissonant eingetrübten E-Dur ist die zentrale harmonische Idee des Werkes,¹⁵ die sich auf stets unterschiedliche Art und Weise zeigt. Je nach Lage oder auch Instrumentierung des Akkordes können so die konsonanten

11 Zum Begriff des »Anlagerns« von Musik an einen vorgegebenen Text, vgl. etwa Wolfgang Rihm: *Über Musiktheater* [1986], in: Ders.: *Offene Enden. Denkbewegungen um und durch Musik*, hg. von Ulrich Mosch, München [u. a.] 2002, S. 147–152, hier S. 150.

12 Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Maria Müller-Blattau, Kassel 1963, S. 83.

13 Rihm, zit. nach »*Quid est deus?*« (wie Anm. 8), S. 643.

14 Allerdings ist das *gis* hier enharmonisch verwechselt mit *as* notiert, was wiederum zu einer Verunsicherung führt, und sei sie auf noch so kleinem Terrain.

15 Darauf weist Rihm selbst hin, vgl. »*Quid est deus?*« (wie Anm. 8), S. 642.

oder aber die dissonanten Qualitäten ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden. Oder mit den Worten des Komponisten: »Es geht um Dissonanz-Konsonanz. Es geht nicht darum, die Dissonanz zu feiern oder die Konsonanz zu feiern, sondern beide zu vermählen. Daß beide ein Sonderfall des anderen sein können.«¹⁶

Die Beobachtung der Harmonik dieser Passage steht paradigmatisch für das ganze Werk: Durch die »Vermählung« von Konsonanz und Dissonanz wird eine eindeutige Antwort zu Gunsten der einen oder anderen Seite suspendiert. Ebenso wie in den unter rhetorischen und gestischen Aspekten betrachteten Incipits wird also auch im Bereich der Harmonik die Idee des Zweifels perpetuiert – und dies mit ganzer Wucht. Ungewissheit und Zweifel finden sich, metaphorisch gesprochen, auch auf allen anderen Ebenen des Werkes. Im Gegensatz zu den meisten Incipits sind die Incipits VI und VII nicht homophon gesetzt, sondern zeichnen sich durch eine imitatorische, kanonartige Linienführung aus, die wesentlich raumgreifender ist als das prägnante Deklamieren. Fast scheint es, als solle die Antwort aufgeschoben werden. Und tatsächlich folgt auf das zeitlich längste Incipit (Nr. VII), eine der klarsten und eindeutigsten Antworten, in einem plötzlich hereinbrechenden Fortissimo: »Deus est principium sine principio.«¹⁷

Und schließlich wird selbst durch die Instrumentation die grübelnde Atmosphäre unterstrichen: Analog zur Harmonik, in der Dissonanz und Konsonanz vermählt werden, vermählt sich hier der samtene und sehr dunkle mit einem ausgesprochen hellen Klang. Denn es fehlen sowohl die Violinen als auch Klarinetten und Hörner – also Instrumente, denen per se die Tendenz zu einem Mischklang gegeben ist. Daher liegt die klangliche Konzentration eher auf den mehrfach geteilten Violoncelli, deren Klang häufig durch vier zumeist chorisch geführte Flöten aufgehellt wird. Das durch die eigenwillige Instrumentation hervorgerufene Klangbild findet eine Entsprechung in Igor Strawinskys

Psalmensinfonie.¹⁸ Und Sylvain Cambreling konstatierte diesbezüglich: »Es ist schon eine besondere Farbe, ohne Klarinette, ohne Hörner. Das heißt schließlich: Ohne Brahms-Klang.«¹⁹

Rhetorik, Gestus, Harmonik, Linienführung und Klangfarbe: Sämtliche Parameter fransen an ihren Rändern aus und stellen sich andauernd selbst in Frage – darauf bezogen, mag das ganze Werk als riesige, auskomponierte *Dubitatio* gelesen werden, um abermals Begrifflichkeiten der Figurenlehre in die Gegenwart umzuleiten: »Der Zweifel, womit man entweder bey sich ansteht, ob eins oder das andre zu glauben, oder zu thun sey; oder sich doch so stellet, als ob man sich nicht entschließen könnte.«²⁰

II – Definitionen

Wurde das Augenmerk bisher auf die Gestaltung der Incipits gelegt, sei zum Schluss auch die Komposition einiger Gottesdefinitionen kursorisch betrachtet. Zu der Frage, ob und inwieweit die Musik zuweilen sogar klangmalerisch auf den Text reagiert, nimmt Rihm selbst Stellung: »Es ist eigentlich nach meinem Gefühl nicht so, daß immer diese direkte ein-zu-eins Abbildung geschieht. Nur an manchen Stellen, eben weil sie nicht immer geschieht, darf sie auch nicht immer nur nicht geschehen, sondern sie muß an einer Stelle auch mal geschehen.«²¹ Die musikalischen Entsprechungen können in verschiedene Grade von Deutlichkeit unterteilt werden. Im häufigsten Fall sind die Definitionen, wie oben angedeutet, in einen organischen Musikstrom eingebettet und folgen demnach ausschließlich einer »harmonischen« Dramaturgie. Es gibt aber auch das

16 Rihm, zit. nach ebd.

17 »Gott ist Grund ohne Grund, Prozess ohne Veränderung, Ziel ohne Ziel.« Vgl. *Was ist Gott?* (wie Anm. 7), S. 44.

18 Vgl. »*Quid est deus?*« (wie Anm. 8), S. 648f.

19 Sylvain Cambreling, zit. nach ebd., S. 637. Allerdings weist der Beginn des *Deutschen Requiems* von Johannes Brahms einen ganz ähnlichen Klang auf, wengleich hier Hörner besetzt sind. Die Instrumentation harmonischer Ungewissheiten jedoch, maßgeblich von geteilten Violoncelli geprägt, findet in Rihms *Quid est deus* zuweilen deutlichen Widerhall.

20 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Leipzig 1751, S. 317.

21 Rihm, zit. nach »*Quid est deus?*« (wie Anm. 8), S. 649.

direkte Gegenteil: In der 19. Definition etwa wird der Text »movens, finis sine fine« sehr plastisch durch ein hereinbrechendes Perpetuum mobile aus gehetzten Triolen symbolisiert – es kommt hier zu einer fast barock anmutenden musikalischen Malerei.²² Die Definition XIII, in der es heißt: »Deus est sempiternitas agens in se, sine divisione et habitu«,²³ setzt Rihm ähnlich plastisch in Szene, indem der Chor unisono und ungeteilt geführt wird. Auch in der letzten Definition spielt Rihm mit einem Topos: »Deus est Lux quae fractionae non clarescit, transit, sed sola deformitas in re.«²⁴ Das Licht wird hier repräsentiert durch einen zunächst diatonischen Cluster (die Sopranistinnen singen einen G-Dur-Dreiklang, hinzu kommt F-Dur im Alt, a-Moll im Tenor und G-Dur im Bass), der – so wie Licht sich bricht – langsam in chromatische Bereiche glissandiert. Verborgener liegen die klanglichen Entsprechungen der Definition XVI:²⁵ »Deus est quod solum voces non significant propter excellentiam, nec mentes inteligunt propter dissimilitudinem.«²⁶ Nach dem rhythmisch prägnanten Incipit wechselt der Chor in einen quasi gesungenen »Sprachklang«, den Rihm nur an dieser Stelle vorschreibt. Zugleich unterstützen die trockenen und in dreifachem Piano gehaltenen Begleitakkorde eine eher geräuschhafte Klanglichkeit. Die Möglichkeiten des Gesangs scheinen hier an ihr Ende gelangt zu sein: »Das Allumfassende erreichen Worte daher nicht. Aber nicht nur Vokabeln versagen, sondern auch unser Denken.«²⁷ Wo das Denken versagt, da ist auch der Gesang zu Ende.

22 Darauf weist bereits Wilfried Gruhn hin, vgl. ebd.

23 »Gott ist Ewigkeit, die in sich tätig ist, ohne sich dabei aufzuteilen oder eine Eigenschaft zu gewinnen.« Vgl. *Was ist Gott?* (wie Anm. 7), S. 55.

24 »Gott ist das Licht, das nicht gebrochen als Lichtglanz erscheint. Es dringt durch. Aber in den Dingen ist es nur Gottförmig.« Vgl. ebd., S. 73.

25 In der Partitur UE 34040 (Wien 2007) ist die Definition fälschlich mit der Nummer XV bezeichnet.

26 »Gott ist das einzige Wesen, das seines Vorrangs wegen Wörter nicht bezeichnen und das auch Geistwesen der Unähnlichkeit wegen nicht erkennen.« Vgl. *Was ist Gott?* (wie Anm. 7), S. 60.

27 Ebd., S. 61.

Aus der Ferne betrachtet verorten die kompositorischen Topoi, die Allusionen barocker Figuren, das Operieren mit Begrifflichkeiten wie Konsonanz und Dissonanz sowie insbesondere das zeitweilige Aufblitzen klangmalerischer Elemente *Quid est deus* als ein Werk, das sich nicht nur auf Traditionen beruft, sondern sich kaum von ihnen trennt. In diesem Sinne und auf den Traditionsbezug verweisend bemerkte Matteo Nanni anlässlich der Uraufführung, bei der Komposition handele es sich um eine Musik, »die zunächst einmal keine Fragen stellt, die sich allerdings auch kaum zutraut, Antworten zu geben.«²⁸ Hingegen geht es womöglich weniger um einen Mangel an Zutrauen, als vielmehr um die vielschichtigen Möglichkeiten der Musik, jenseits des Textes eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Idee des Zweifels klar herausgestellt wird, ohne eindeutig verbal benannt zu werden. Damit eben dieses gelingt, berührt Rihm kompositorische Topoi – vielleicht als eine gangbare Möglichkeit der Abstraktion von einer reinen Darstellung der Philosophen-Diskussion, die Kurt Flasch sinnfällig als »philosophisches Theaterstück«²⁹ bezeichnet –, um den Hörer in die Diskussion und in die Gedankengänge zu integrieren. So könnte schließlich auch die Gattungsbezeichnung »Cantata Hermetica«, die Rihms Werk im Untertitel führt, jenseits ihres Bezugs auf den fiktiven Hermes Trismegistos eine umfassendere Bedeutung erlangen: Denn womöglich meint sie die Aufforderung, sich für die Dauer des Werkes mit der Musik selbst und den dort abgebildeten Gedankengängen in Klausur zu begeben und darüber hinaus auch zu akzeptieren, dass die auskomponierte Lesart des Textes zwar nur eine von vielen möglichen darstellt, als solche aber in sich stimmig und schlüssig, eben »hermetisch« ist. Gerade durch den Fokus auf das Verschlussene tritt eigentlich die Offenheit und Vielfältigkeit der Wege im Umgang mit dem Text erst zu Tage, wie ihn Rihm selbst zum Abschluss der Uraufführungsdiskussion betont: »Und die Antwort ist auf viele Weisen möglich. Auch mir ist sie auf viele Weisen möglich, und ich habe eine Möglichkeit jetzt einmal realisiert. Vielleicht realisiere ich noch viele andere Möglichkeiten.«³⁰ ◀◀

28 Matteo Nanni, zit. nach »*Quid est deus?* (wie Anm. 8), S. 641.

29 *Was ist Gott?* (wie Anm. 7), S. 13.

30 Rihm, zit. nach »*Quid est deus?* (wie Anm. 8), S. 647.