

Einleitung

Wer der Musik Jörg Widmanns zum ersten Mal begegnet, ist von ihrer Unmittelbarkeit und Intensität überrascht. Die Musik stürzt nicht selten wie ein Katarakt auf den Hörer ein, sie ist maßlos in ihrer überschäumenden Virtuosität oder in ihrer unendlichen Traurigkeit. (Markus Fein)

Widmanns Werke umfassen ein weites Spektrum an Texturen, Formen und Genres. Seine musikalische Sprache, gleichermaßen frei von avantgardistischen Fixierungen und ängstlicher Vermeidung angeblich nicht zeitgemäßer Emotionalität, lotet alle Nuancen aus; sie reicht von beinahe tonalen Passagen über mikrotonale Segmente bis hin zu Geräuschen, die die Körper der Instrumente (und der Instrumentalisten) mit einbeziehen.

In den folgenden Analysen wird auf Vergleiche mit der Musiksprache unmittelbarer Vorgänger und Zeitgenossen bewusst verzichtet. Konzertkritiker fühlen sich durch einzelne Passagen gern an Schostakowitsch oder Strauss, Berio, Ligeti, Eötvös oder Lachenmann erinnert sowie natürlich an Widmanns Lehrer, vor allem Henze und Rihm. Dass ein weltoffener und interessierter Musiker wahrnimmt, in welchem Vokabular sich komponierende Kollegen äußern, sollte nicht verwundern. Ähnlichkeiten als Anleihen zu deklarieren mag nach einmaligem Hören nahe liegen, erweist sich jedoch bei genauer Untersuchung der Musiksprache schon des 20jährigen Widmann fast immer als trügerisch. Anklänge an volkstümliche Gesten oder Wendungen finden sich durchaus, besonders wenn es darum geht, eine Stimmung oder ein spezifisches Ambiente einzufangen, doch die Einfälle anderer Komponisten werden allenfalls in kreativ verarbeiteter und zu genuin Eigenem umgestalteter Form einbezogen.

Angesichts der großen Wandlungsfähigkeit, die Widmanns kompositorisches Idiom auszeichnet, erscheint es angebracht, einige Bemerkungen über die Möglichkeiten beschreibender und deutender Sprache einzufügen. Wie im Falle der bildenden Kunst stellt sich ja auch bei Musik das transmediale Problem begrifflicher Erfassung von primär Nicht-Sprachlichem. Versuche, musikalische Abläufe sprachlich zu schildern, gelingen umso besser, je größer der Anteil der Phänomene ist, die sich mit allgemein vertrauten Worten benennen lassen. Beschreibungen nicht-tonaler Abschnitte

dagegen werden durch eine an tonaler Musik orientierte Terminologie oft erschwert oder sogar behindert. Um ein Beispiel aus der Harmonik zu geben: Das Wort *Tritonus* hat den Vorteil, die Unterscheidung zwischen übermäßiger Quart und verminderter Quint zu vermeiden und damit die besonders in neuerer Musik grundlegende Gleichwertigkeit der beiden je nach Kontext unterschiedlich notierten Intervalle zu betonen. Leider haben sich Begriffe für andere Erscheinungspaare, insbesondere für enharmonisch äquivalente oder komplementäre Intervalle, bisher nicht in gleicher Weise durchgesetzt. In den folgenden Analysen wird zuweilen das Kunstwort „Halbtonvarianten“ verwendet, wo es dem Komponisten um unterschiedliche Erscheinungsformen desselben Grundintervalls zu gehen scheint, d.h. um die Großfamilie aus kleiner Sekunde/übermäßiger Prim, großer Sept/verminderter Oktave und kleiner None/übermäßiger Oktave. In ähnlicher Weise werden die Varianten eines seit der Zweiten Wiener Schule zum harmonischen Repertoire gehörenden Akkordes, des ‘Dreiklangs’ aus Tritonus und Quart-oder-Quint einschließlich aller seiner Umkehrungen, mit dem Kürzel “T/Q-Schichtung bzw. -Verschränkung” zusammengefasst.¹ Nur wo eine eindeutige Priorität für eines der beiden reinen Intervalle und für eine bestimmte vertikale Anordnung vorliegt, ist es sinnvoll, spezifischere Abkürzungen wie [T/4] für Tritonus-Quart-, [5/T] für Quint-Tritonus-Schichtung etc. zu verwenden.

In etlichen seiner Werke erforscht Widmann mit Gusto, in welcher vielfältiger Weise das jeweilige Instrument in seiner Gänze zum Klingen gebracht werden kann – einschließlich oder sogar mit besonderer Betonung aller ‘Körperteile’, denen früher nur strukturelle Bedeutung beigemessen wurde. Hier stößt eine verbale Beschreibung, sei sie analytischer oder deutender Absicht, an ihre Grenze. Das ist bedauerlich, insofern gerade Kompositionen, die solche Erweiterungen des bekannten Klangspektrums einbeziehen, oft wesentliche Einsichten in das eröffnen, was Musik über Wohlklang und Struktur hinaus sein kann. Auch zeichnen sich gerade solche Werke häufig durch ansteckende Spielfreude aus, und nicht zuletzt kann erst bei voller Kenntnis der erzielten Verbindung aus tradiertem Handwerk und kreativer Erfindungsbreite das Werk eines schöpferischen Künstlers angemessen gewürdigt werden.

¹Das erweist sich als klärend, da alle acht Varianten dieses ‘Dreiklangs’ oft ein und derselben Ausdrucksabsicht dienen. Am Beispiel der Akkorde um den Tritonus *b-e* gezeigt: Es gibt je zwei Tritonus-Quart-Verschränkungen (*b-h-e* und *b-es-e*), zwei Tritonus-Quint-Verschränkungen (*a-b-e* und *b-e-f*), zwei Tritonus-Quart-Schichtungen (*b-e-a* und *f-b-e*) sowie zwei Tritonus-Quint-Schichtungen (*b-e-h* und *es-b-e*).

Es handelt sich hier um ein eigenartiges Phänomen: Ein Komponist kann seltene oder neue Klänge und Geräusche einbeziehen, Musiker mögen sie mit Vergnügen erzeugen und Hörer sie im Idealfall fasziniert anhören, ohne dass es gelingt, diese Klänge und Geräusche angemessen in Worten zu beschreiben. Der entscheidende Grund dafür, dass die begriffliche Analyse bei Musik mit erweiterten Klangbildern nur bedingt erfolgreich sein kann, ist das Fehlen eines Vokabulars, das bis vor Kurzem ungewohnte Spielweisen nicht nur in Bezug auf die erforderliche Technik eindeutig definiert, sondern vor allem deren Resultate und Effekte ansprechend darstellt – und das einer ausreichend großen Leserschaft vertraut ist. Solange ein Komponist zur Erläuterung gewünschter Klangnuancen Fußnoten anfügen muss, die beim Lesen das 10- bis 20-Fache der Zeit beanspruchen, welche die Ausführung selbst erfordert, läuft die sprachliche Erläuterung Gefahr, mühsam und unbefriedigend auszufallen.²

Tatsächlich gibt es einige Begriffe, die in den letzten Jahren Teil des gemeinsamen Vokabulars geworden sind. Einen entscheidenden Beitrag im Bereich des Streicherrepertoires leistet Helmut Lachenmanns 1970 entstandenes Stück *Pression für einen Cellisten*, in dem er eine Vielzahl selbst entwickelter oder von Zeitgenossen übernommener Spieltechniken erklärt. Begriffe, die auch über die Neue-Musik-Szene hinaus verstanden werden, beschränken sich jedoch nach wie vor auf einen kleinen Katalog mit den Hauptbestandteilen „Bartók-Pizzicato“ (heftiges senkrechtes Zupfen mit aufs Griffbrett knallender Saite), *ricochet* (Bogenwurf mit Mehrfachauf-

²Zum Beleg seien hier einige Beispiele für die verschiedenen Instrumentengruppen zitiert. (1) Streicher: „Knarz-Laut durch Bogendrehung auf Korpus (Bogenholz muss Bogenhaar berühren)“ oder „Mit Bogen senkrecht (!) am Steg entlang streichen, mit höchstem Druck, so dass ein unkontrolliertes Glissando-/Jaul-Geräusch entsteht“; (2) Bläser: „Mundstück abschrauben, mit flacher Hand auf Becher/Schalltrichter schlagen und so schnell wieder wegziehen, dass sich durch Vakuum quasi Glissando nach oben ergibt“; (3) Holzbläser: „Immer ohne Zunge anspielen, durchwegs leichter, tiefer Ansatz, alle Griffe wie geschrieben, aber ohne linken Daumen“; (4) Horn: „Ventile halb gedrückt, in hoher Mittellage beginnen und mit Ansatz in jaulenden schnellen Auf- und Ab-Bewegungen insgesamt nach oben wandern“; (5) Klavier: „Im untersten Saitenkasten mit flacher Hand *sfz* aufsetzen und fest gedrückt halten (Klang *secco*, kein Nachklang), dann die flache Hand nach oben *sfz* wegziehen, so dass *pp*-Nachklang entsteht“ oder „Mit Feuerzeug-Boden im Saitenkasten ganz am Anfang der Saite (nah am Körper) abwechselnd auf Saite tippen und wieder wegnehmen; Klang: quasi Triller“; (6) Gesang: „Den Mund allmählich öffnen und unmerklich in *ordinario* gesungen übergehen, weiter *non vibrato poss. sempre*; auf ‘o’ oder ‘a’ *ad lib.* singen, später weitere Vokale *ad lib.* hinzufügen und *ab lib.* abwechseln“; (7) Alle Instrumentalisten: „Ein- und Ausatmen mit einem gewissen ‘Gaumen-Widerstand’, quasi ‘ch’ (wie bei ‘Chinin’ oder ‘China’); Hell- und Dunkelfärbungen durch unterschiedliche Mundhöhlenformungen erzeugen und durch die Gesichtsmuskeln unterstützen.“

prall), *col legno battuto*, *col legno saltando*, *col legno tratto* (mit dem Holz statt mit den Haaren des Bogens schlagen, springen oder streichen) sowie selbsterklärende Termini wie “Doppelglissando”, “getrillertes Glissando” oder “tremoliertes Glissando” und “Flageolett-Arpeggio”. Für erweiterte Spieltechniken auf Blasinstrumenten haben sich die Begriffe “Slap tongue” (Zungenverschluss der Anblasöffnung), “Klappenschlag”, “Zirkularatmung”, “Multiphonics” und “Growling” (gleichzeitiges Spielen und Singen) eingebürgert, für das Klavier gibt es Spezialausdrücke für einige Spielarten in den Saitenkästen, insbesondere Fingerkuppen-Staccato und Fingernagel- oder Plektron-Glissando. Die allermeisten Sondereffekte jedoch verlangen noch heute relativ umständliche Ausführungsanweisungen.

Beispielhaft für eine musikalische Passage von Widmann, die sich einer Detailbeschreibung entzieht, ist die lange Geräuschphase am Beginn des sechsteiligen *Lichtstudie*-Zyklus. Wenn im Akkordeon nach etwa fünf Minuten der erste ‘richtige’ Ton erklingt, ist das für Hörer im Konzertsaal ein Erlebnis. In Worten lässt sich allenfalls beschreiben, welchen emotionalen Effekt dieses ganz neue Hören einer schlichten Luftschwingung hat, nicht jedoch, welche vorausgehenden auditiven Eindrücke in ihrer Summe diesen Effekt erst möglich machen.

Eines der wohl extremsten Beispiele in Widmanns Œuvre für das, was man als Überwältigung der Töne durch – stets sehr musikalisch gestaltete – Geräusche umschreiben könnte, ist die *Hallstudie* für Klavier. Zwei auf YouTube hochgeladene Videos, zusammengestellt aus Ausschnitten einer Live-Aufführung des Stückes durch Irene Russo und einem Interview mit Komponist und Pianistin, geben einen Eindruck davon, worum es hier geht:

http://www.youtube.com/watch?v=qGuhoos_h4A

http://www.youtube.com/watch?v=LfpT_LFmeto

Eine Art Gegenpol unter den größeren Klavierwerken Widmanns, in dem er sich allein auf die Tastatur beschränkt und sich zudem konstruktiv mit einem klassischen Genre auseinandersetzt, ist die im ersten Kapitel dieses Buches behandelte Klaviersonate *Fleurs du mal*. Hier wird der musikalischen Analyse vergleichsweise viel Raum gegeben, da sich am überschaubaren und traditionell notierten Klaviersatz besonders gut zeigen lässt, wie Widmann mit den Komponenten des thematischen Materials umgeht, wie er deren Bestandteile innerhalb der stark erweiterten aber nie ganz verlassenen Tonalität ankert, und wie er Konturen, Texturen, Klänge, aber auch Rhythmik, Dynamik und Agogik konzipiert und für seine Ausdruckszwecke einsetzt.