

Kapitel I: Instrumentale Poesie

Fleurs du mal, Klaviersonate nach Baudelaire

Widmann war 23 Jahre alt, als er eine Klaviersonate schrieb, die er nach Charles Baudelaires großem, in den Jahren 1857-1868 in drei Fassungen wachsenden Umfangs entstandenen Gedichtzyklus benannte; kurz nach seinem 25. Geburtstag spielte die russische Pianistin Anna Gourari, der das Werk gewidmet ist, in Eching bei München die Uraufführung. Seither gehört die Sonate zum Repertoire etlicher Pianisten; einer von ihnen, Fabio Romano, hat eine CD eingespielt, auf der er die Sonate zusammen mit Widmanns *Toccata* aus dem Jahr 2002 zwei Zyklen schumannscher Charakterstücke gegenüberstellt (Wergo 68082; 2010).

Im Partiturvortrag gibt der Komponist drei nur andeutungsartige, die Neugier weckende Hinweise zur Disposition dieser Musik. So schreibt er zur Spieltechnik: "Es ist mein einziges Klavierstück der letzten Jahre, dessen Dramen ausschließlich auf der Tastatur und nicht im Flügel stattfinden." Im Notentext fehlen somit grafische Spielanweisungen z.B. für präparierte Saiten oder Fingernagelglissandi, Flachhandschläge und andere Aktionen ohne Beteiligung der Hämmer. Aspekte der Spieltechnik, die das aus Klavierwerken des 19. Jahrhunderts bekannte Klangspektrum lediglich erweitern, wie die selektive Resonanzfreigabe durch stummen Anschlag im Bassregister, die (vertikale oder horizontale) Ausführung chromatischer Cluster etc., finden dagegen vielfach Verwendung. Mit einer solchen freiwilligen Beschränkung stellt ein Komponist des späten 20. Jahrhunderts sich einer bewussten Herausforderung.

Zur Tonsprache des Werkes bemerkt Widmann: "Ein einziger Impuls, ein einziges Intervall ist das 'Thema' dieser Sonate: die kleine (Moll-!) Terz. Sie bestimmt alle Strukturen des Stückes von der kleinsten bis zur größten musikalischen Einheit." Dies klingt allerdings schlichter, als die Musik tatsächlich ist. Zwar sorgen die Töne *cis* und *b* für einen tonalen Rahmen, doch sind dies Zentraltöne, die nur manchmal, jedoch nicht vorrangig, als Intervall erklingen: *Cis* wird u.a. im ersten und drittletzten Takt stumm angeschlagen, ist dort also nur in seinen Obertönen präsent, füllt aber z.B. durch eine in der viergestrichenen Oktave flirrende, zwischen *ppp* und *fff* fluktuierende Tonwiederholung die Passage in T. 4-18. *B* ertönt erstmals in T. 15, liegt etlichen thematischen Komponenten zugrunde und

dient etwa einem Viertel der Sonate als Anker.¹ Die beiden Töne sind thematisch unmittelbar verknüpft als jambischer Aufsprung *b-des*, bilden später aber auch Paare mit ihren anderen Mollterzen (*cis-e* und *g-b*) und verbinden sich mit diesen sekundären Terzpartnern zeitweise sogar zu strukturell wesentlichen Begleitmustern im Vierklang des verminderten Septakkords auf *cis* oder *b*.² Doch mindestens eine andere Intervallkombination – die Widmann vielleicht nur deshalb nicht erwähnt, weil sie ihm als Grundbaustein seines kompositorischen Werkzeugkastens selbstverständlich erscheint – ist bestimmend für die Tonsprache von *Fleurs du mal*: die Schichtung aus übermäßiger und reiner Quart.³ Man hört sie zum ersten Mal bereits als Ausweichung aus der flirrenden Tonwiederholung auf *cis* (vgl. T. 7 und 10: *g-cis-fis*); später wird sie in diversen Kontexten aufgegriffen. Ihre wichtigste Funktion erfüllt sie als strukturierende Säule im thematischen Material. Als solche bildet sie die eine Hälfte eines vertikal-symmetrischen Akkordes, dessen Grundform aus sechs Tönen besteht: *f-h-e* in der linken Hand unter *as-des-g* in der Rechten (also [T/4] im Abstand einer verminderten Quart unter [4/T]). Diese Grundform wird in T. 27 als Teil des Hauptsatzmaterials eingeführt und färbt den gesamten ‘Kopfsatz’-Abschnitt mit etwa 20 Bekräftigungen sowie etlichen Transpositionen und Ableitungsformen.

Widmanns dritter Hinweis zur musikalischen Disposition des Werkes betrifft dessen Form. “Warum Sonate?” fragt der Komponist rhetorisch im Zentrum seines Partitur-Vorwortes und antwortet selbst: “Weil es eine ist: dreisätzig (schnell–langsam–schnell) ineinander übergehend. Freilich ist die Sonatenhauptsatzform des ersten Satzes in ihren klassischen Proportionen stark verzerrt: die Reprise ist auf einen kleinen Bruchteil der Exposition gestaucht, kondensiert worden; der Grundgestus: eine einzige Durchführung.” Nun sind einsätzig Klaviersonaten im Konzertrepertoire nicht unbekannt: Liszts h-Moll-Sonate zählt ebenso dazu wie Alban Bergs Sonate op. 1 und die letzten fünf der zehn Klaviersonaten von Alexander Skrjabin, um nur die bekanntesten zu nennen. In Hinblick auf das, was

¹Vgl. T. 74-82 + 84-86, T. 145-147 + 152-158, T. 207-213, T. 338-355, T. 376-407, T. 439-467 + 471-473, T. 487-489.

²Vgl. die Begleitung des Seitensatzanfangs in T. 74-79 und die Bass-Ankerung mit *cis-e-b* in T. 315-328 + 337-348. Der *Caccia-Presto* überschriebene Abschnitt beginnt in T. 376-407 über einer Basis von *cis-e-b* und schließt in T. 439-441 mit *b-g-fes*.

³Im Interesse leichter Textlesbarkeit werden die beiden Formen dieser fast allgegenwärtigen Intervallschichtung abgekürzt: [T/4] bezeichnet den Tritonus unter einer reinen Quart (z.B. *f-h-e*), [4/T] die reine Quart unter einem Tritonus (z.B. *c-f-h*).

Carl Dahlhaus als „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“⁴ definierte, ist interessanterweise ein Vergleich zwischen Widmanns *Fleurs du mal* und Liszts fast 150 Jahre früher entstandenem Werk besonders erhellend.

Wie Liszt komponiert Widmann eine Rahmengeste, die bezüglich ihres Tempos, ihrer dynamischen Gestaltung und der sie konstituierenden Komponenten vom Folgenden abgesetzt ist. Im Ausdruck allerdings könnte die Geste der beiden Komponisten kaum gegensätzlicher sein. Während Liszt unisono tupft, dann erstarrt und schließlich langsam, leise und quasi melancholisch absteigt, beginnt Widmann mit einem *ff*-Anschlag über einem stummen Basston, arpeggiert *feroce* crescendierend ins viergestrichene Register hinauf und entfesselt dort ein Feuerwerk, dessen zentrales Spiel um den Ton *cis* schon bei Betrachtung des dynamischen Verlaufs einen Eindruck von der beabsichtigten Gefühlsexplosivität gibt:

T. 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
mf < *fff* > *f* < *fff* > *p* < *ff* > *pp* *ff* *mf* *ppp*

Modifizierte Fragmente dieser Eröffnungsgeste dienen bei Widmann wie zuvor bei Liszt jenseits der Einleitung zur Gliederung: Sie unterbrechen gleich die erste Verarbeitung des Hauptthemamaterials zweimal (einmal nachdrücklich, ein zweites Mal nur kurz); später trennen sie die *misterioso*-Anfangskomponente des Seitenthemas von einem ersten virtuosens Einschub, bringen sich auch innerhalb des 'langsamen Satzes' weitere zwei Male kurz in Erinnerung und schließen einen Rahmen nicht nur um die ganze Sonate, sondern auch bereits um den 'Kopfsatz' vor Erreichen des *Adagio*.

Das Hauptthema des Kopfsatzes, das Liszt aus zwei Motiven bildet, die später getrennt, abwechselnd oder auch kontrapunktisch miteinander verarbeitet werden, findet sein Pendant in Widmanns vier Komponenten von zunehmender Ausdehnung. Sie begründen die tonale Kennzeichnung des Werkes mit der dreioktavig aufspringenden Mollterz *b-des* und dem Echo dieser beiden Töne in den Folgetakten, bevor sie mit dem mehrfach versetzten vertikal-symmetrischen Sechsklang schließen.

⁴Diese Form nahm ihren Ausgang von der mehrgliedrig einsätzigen sinfonischen Dichtung, in der die Abfolge [Einleitung]–Hauptthema–Seitenthema–Durchführung–Reprise–[Coda] gleichzeitig als [Einleitung]–Kopfsatz–langsamer Satz–Scherzo–Finale–[Coda] fungiert. Vgl. Carl Dahlhaus, „Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven; Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik* [Gesammelte Schriften VI], zuerst erschienen in *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202–213.

NOTENBEISPIEL 1: Die Hauptsatzkomponenten in *Fleurs du mal*

Risoluto (♩ = 76)

Die anschließende Hauptsatz-Verarbeitung greift nach jeder der beiden Unterbrechungen durch Fragmente des Rahmenmaterials und den damit einhergehenden Beschleunigungen das *Risoluto*-Tempo wieder auf. Eine längerfristig abweichende Stimmung ergibt sich erst durch den Eintritt des Seitensatzes. In ihm stellt Widmann der Dramatik und robusten Dynamik des Hauptsatzes ein zartes, als „geheimnisvoll“ charakterisiertes und auch in der Textur ganz gegensätzliches Gebilde zur Seite. Die unterste Schicht des hier dreisträngigen Verlaufs besteht ausschließlich aus einem *p sempre* angeschlagenen Viertelpuls auf dem tiefen *b*. In der Mittelschicht, die nur mit sporadischen Einwürfen beteiligt ist, erklingen einzelne Töne, die zusammen den oben erwähnten Vierklang aus kleinen Terzen, *b-des-e-g*, bilden und damit ihrerseits zum Eindruck großer Ruhe beitragen.

Dieser Ruhe scheint die melodische Oberstimme auf den ersten Blick zu widersprechen, insofern sie in nur sechs Takten rund ein Dutzend unterschiedlicher Notenwerte kombiniert. Bei genauer Betrachtung erkennt man jedoch, dass sich unter der virtuos ornamentierten Oberfläche eine eher schlichte Kantilene verbirgt. Begreift man die drei horizontal aufgefalteten Tritonuscluster (der erste ist in Bsp. 2 gezeigt) als gestische Auftakte und die zahlreichen Synkopen als rhythmische Alterationen einfacher Grundformen, so ergibt sich eine lyrische Kontur, die ebenfalls um *e* (+ *cis* und *g*) kreist:

NOTENBEISPIEL 2: Tritonuscluster
(T. 73/74, ähnlich T. 77 und 78/79)

NOTENBEISPIEL 3: Die im ornamentierten Seitensatz verborgene Linie

Sotto voce, misterioso (♩ = 52)

Liszt führt in seiner einsätzigen Sonate eine weitere Besonderheit ein, die aus einem anderen Genre – dem Solokonzert – stammt: die *cadenza*. Damit bezeichnen Lisztforscher jene Abschnitte, in denen entweder durch eine momentane Ausdünnung der Textur oder durch zeitweises Aussetzen des Metrums zugunsten von *ad libitum* der Eindruck entsteht, hier wechsle der Klangkörper von vielen Beteiligten zu einem allein.⁵ Auch dazu findet sich bei Widmann ein Pendant in Form dessen, was man verallgemeinernd als ‘flächige Einschübe’ bezeichnen könnte. Ein erster Einschub dieser Art wird im Anschluss an den oben erläuterten Seitensatz aus Erinnerungen des Rahmenmaterials entwickelt: Unter einem *fff pp sub.* einsetzenden Kleinterztriller *a-c* schlägt die linke Hand stumm einen b-Moll-Dreiklang an, der im folgenden Abschnitt (*Subito più mosso*) den bis zu einer Lautstärke von *ffff* gesteigerten Einzeltönen der Rechten zusätzliche Resonanz verleiht. Dasselbe wiederholt sich nach wenigen Takten mit einem e-Moll- und noch später mit einem cis-Moll-Dreiklang und dessen Tiefoktavierung. Die Passage ist somit durch ihre faktische Einstimmigkeit und den klanglichen Kontrast mittels starker Obertonschwingungen vom Umgebenden abgesetzt und erfüllt damit im Kontext von Widmanns Tonsprache eine ähnliche Funktion wie Liszts *cadenza*-Passagen in dessen Sonate.

Wenig später setzt das ein, was innerhalb einer Sonatenexposition die Schlussgruppe wäre. Die Behandlung des Materials unterscheidet sich hier erneut von allem Vorangehenden, insofern Widmann die sonst hier übliche Motiv-Entwicklung und -Auflösung mit ihrem Gegenstück, einer zunehmenden Verdichtung, konterkariert. Eine zweistimmig polyphone Phrase beginnt mit gespiegelt imitierten Intervallsprüngen und endet mit fallenden Intervallen unterschiedlicher Größe in beiden Händen.⁶ Sofort anschließend erklingen die sechs zuvor horizontal aufgefalteten Intervalle vertikal kondensiert, zunächst *pp espressivo* verteilt auf knapp fünf Viertelschläge, zwei Takte später komprimiert auf nur drei Schläge und gleich darauf – jetzt über mehrere Oktaven versetzt – binnen nur zweier Viertel. Erst dann geht die Musik in eine freiere Fortspinnung dieser Vorgabe und danach in eine erneute Hauptsatz-Verarbeitung über.

Ein Rahmen aus früher eingeführten Elementen – eröffnend mit einem stummen Bassanschlag und einem leisen, synkopisch endenden Tritonus-

⁵Die virtuose Variante solcher Passagen findet sich in Liszts h-Moll-Sonate in T. 197-204, T. 232-238 + 239-254; die vom Komponisten als *Recitativo* gekennzeichnete verhaltenere Form erklingt zweimal gegen Ende des ‘Kopfsatzes’, in T. 301 und T. 306.

⁶Große Sept rechts steigend *c-h*, links fallend *g-as*; kleine Sext / verminderte Sept rechts fallend *b-d*, links steigend *e-des*; dann fallend rechts Dezime *ges-es*, links Tredezime *f-a*.

cluster-Lauf, schließend mit zwei einander imitierenden, dramatisch lauten Tritonuscluster-Läufen – umschließt ein Segment, in dem Widmann mit chromatischen Dreiergruppen spielt:

NOTENBEISPIEL 4: Einige der Varianten intervallischer Dichte

140

147

154

Die Passage endet abrupt mit einem in achtfach unverändertem *ffff* angeschlagenen Siebenklang, der noch einmal die ganze Spanne zwischen Subkontra-*b* und viergestrichenem *f* ausmisst. Darauf folgt eine längere Strecke mit einem zweiten ‘flächigen Einschub’, der hinsichtlich Melodik, Register, Dynamik und Tempo mit dem vorher beschriebenen kontrastiert. Basis ist ein toccata-artiges Spiel in den drei Oktaven über *as*. Kontinuierliche *pppp*-Sechzehntel, später mit Triolen durchsetzt, verschmelzen im Pedal zu einer Art Klangteppich. Dieser verharrt lange Zeit⁷ auf einem achttönigen, aus dem [4/T]-Dreiklang *as-des-g* entwickelten Arpeggio, das später durch sein tonales Spiegelbild *f-h-e* zum vertikal-symmetrischen Sechsklang aus dem Hauptsatz ergänzt wird.⁸ Dabei wird die flüsternde Dynamik in unregelmäßigen Abständen durch *ff sfz*-Oktaven im hohen Register durchbrochen. Nachdem diese aufsteigenden Oktaven das hohe *b* erreicht haben, beteiligt sich bald auch die linke Hand an den Unterbrechungen und fügt zusätzlich ein Subkontra-*b* ein. Alle Elemente vereinen sich schließlich zu einem Crescendo, das *poco a poco*, unterstrichen durch ein längeres und mehrere kürzere Accelerandi, diese *cadenza* zu einem virtuosenden Abschluss bringt.

⁷Vgl. die ersten 16 Toccataakte ab T. 166 (♩ = 176 *legato sempre*).

⁸Vgl. die folgenden 10 Takte, in denen die Linke zwischen *as-des-g* und *f-h-e* wechselt.

Auf die bereits erwähnte Erinnerung an das Rahmenmaterial der musikalischen *Fleurs du mal* folgt, getrennt durch eine *fermata lunga*, der ‘langsame Satz’ innerhalb dieser einsätzigen Sonate. Es handelt sich um ein *Adagio*, dessen kantable Konturen und Begleitung wesentlich vom Intervall der (meist kleinen) Sekunde beherrscht werden.

Unter der Überschrift *quasi improvisando* und dem Stimmungshinweis *ppp sempre, visionario* beginnt dieses *Adagio* mit einer Art Rezitativ. Die freimetrische Melodie bewegt sich über einer langsam durch den Tritonus *d–as* aufsteigenden Basslinie in einer modernen Adaptation klassischer Seufzermotive: Halbtonschritte und deren oktavversetzte Varianten bilden eine Kette, die nur von den ungepaarten Skeletttönen *d* und *as* unterbrochen wird. (Das Notenbeispiel gibt die Struktur des Rezitativs in einer abstrakten Form wider, die die Paarbildungen unterstreicht, die Oktavzugehörigkeit der Töne nur sekundär und den Rhythmus allein durch grafische Distanz ausweist und die ‘Reprise’ durch geschweifte Klammern andeutet.)

NOTENBEISPIEL 5: “Seufzer” im langsamen Satz der *Fleurs du mal*

Adagio, quasi improvisando (♩ = 48, senza misura)

ppp sempre, visionario

Unmittelbar anschließend treten diese “Seufzer” noch einzeln auf, zunächst weiterhin unterlegt mit Orgelpunkten auf *as* und *d*. Gleichzeitig etabliert sich ein Oberstimmenorgelpunkt, der aus dem jeweils zweifach angeschlagenen, lombardisch rhythmisierten Sekundklang *a/b* besteht. In einer Altstimme mit [4/T]-Figuren und einer Tenorstimme mit Mollterzen werden die Kernintervalle des Werkes aufgegriffen. Nach Einwürfen mit versprengten Erinnerungen an Kopfsatz und Rahmen (Widmann versteht seine Sonate nicht umsonst als eine “einzige Durchführung”) bildet die Oberstimme bei “*Adagio*”-tempo zweimal Linien, die den Tritonus wie in der Basslinie des Rezitativs aufsteigend durchmessen und dabei teilweise durch den Orgelpunktton *d* und den Sekundklang *a/b* oder verschiedene Ableitungsformen gestützt werden. Ein dritter Großabschnitt des *Adagio* (beginnend mit dem *ben cant.* in T. 313) mischt Sekunden und melodische Tritoni über *sffz*-Einwürfen der Zentraltöne *cis*, *e* und *b*.

Dieselben Zentraltöne liegen in frei hemiolischer Gegenüberstellung auch dem dritten flächigen Einschub zugrunde, der, bereichert um kurze Echos der chromatischen Dreiergruppen aus Notenbeispiel 4 und verschiedene Tritonuscluster à la Notenbeispiel 2, die nächsten Erinnerungen aus Kopfsatz und Rahmen unterbricht. Sekundklang-Ostinati und Tritonuscluster in sowohl vertikal als auch horizontal kontrastierenden dynamischen Extremen bereiten mit einer Kette ekstatischer Ausbrüche, die erst unmittelbar vor dem *attacca*-Einsatz des ‘dritten Satzes’ durch abrupte Pausen unterbrochen wird, das Ende des langsamen Satzes vor.

Der *Caccia-Presto* überschriebene Abschnitt beginnt in motorischer Gleichförmigkeit. In *ff sempre* erklingt ein im Grundton *b* verankertes rhythmisches Ostinato auf der Basis des in fast allen alten, insbesondere nicht-westlichen Kulturen bekannten 3 + 3 + 2-Rhythmus⁹:

Die harmonische Entwicklung wiederholt derweil die  in der Sonate schon mehrfach beobachtete allmähliche Anreicherung: Zum *b* gesellt sich erst die Terz *des*, wenig später die über diesem liegende Terz *e*. Zugleich tritt der [4/T]-Dreiklang *as-des-g* hinzu. Nach sechs Takten gibt es einen Neubeginn, der diesmal anders weitergeführt wird, indem *des* zu chromatisch aufsteigenden Zweier- und Dreiergruppen führt (*d-es*, *d-es-e*) und der steigende [4/T]-Dreiklang durch sein vertikal-symmetrisches Gegenstück in unterschiedlichen Transpositionen ersetzt wird. Die im Bass eingeschobenen, chromatisch steigenden Vierergruppen verselbständigen sich und führen in hoch emotionaler Dynamik zu einer kurzen *Meno mosso*-Wiederaufnahme des Tritonusaufstiegs aus dem *Adagio*, diesmal im hohen Diskant. Entfernt aus dem *Caccia*-Muster abgeleitete Rhythmen bilden eine Brücke zu einem kurzen *Più mosso*, dessen Spitzentöne die “Seufzer” des *Adagio* in Erinnerung rufen (*h-b*, *d-des*, *f-e*). Nach einer weiteren virtuoson Passage endet der *Caccia-Presto*-Abschnitt mit einer letzten Manifestation des 3 + 3 + 2-Rhythmus, in der der tiefe Zentralton *b* nun mit seiner in die höchste Oktave versetzten Unterterz *g* alterniert.

⁹Der Rhythmus findet sich in der klassischen arabischen Musik, im kubanischen *tresillo*, in Liedern aus Nepal sowie in Tänzen und Trommelrhythmen aus Ghana und vielen anderen afrikanischen Ländern. Im amerikanischen Raum hört man ihn u.a. als traditionellen Banjo-Rhythmus im Bluegrass und als Bass-Ostinato in der *Mento*-Musik Jamaikas. Willi Apel bezeichnet den Rhythmus zudem als eines der wichtigsten Muster der Renaissancemusik (“Vier plus vier = drei plus drei plus zwei”. *Acta Musicologica* 32 [1960/1]: S. 29-33). Die antike griechische Musik kannte die Variante kurz-lang-lang-kurz-lang, [1+2] + [2+1] + 2, als Dochmius; diese verwendet Olivier Messiaen u.a. in seiner Oper *Saint François d’Assise*. In Indien ist der Rhythmus vertraut als einer der 35 *talas* der karnatischen Musik.

Der letzte flächige Einschub der Sonate trennt den ‘dritten Satz’ von der Coda. Den schon vertrauten Zentraltönen *b*, *e* und *des*, die den Bassraum der triolisch notierten Takte mit unregelmäßigen Anschlägen und Synkopen füllen, stellt die Rechte rhythmisch gleichförmige, aber über lange Strecken dem Metrum entgegenstehende Vierergruppen auf Basis der zwei Tritoni *b–e* und *es–a* entgegen. Deren Entwicklung leitet zu einer Erinnerung an den ursprünglichen Rahmen über, dessen Fragmente – zunächst eine verlängerte Version des Aufstiegs aus T. 3 und die in großer Höhe flirrende Tonwiederholung aus T. 4-14 – in Lautstärken bis zum sechsfachen *forte* und in schnellstem Tempo erklingen.¹⁰ Unmittelbar vor dem abschließenden *Più mosso*, das Widmann sich “♩ = 208 oder schneller” wünscht, kontrastiert er eine über dreieinhalb Oktaven abstürzende Linie der rechten Hand mit dem horizontal aufgefalteten [T/4] + [4/T]-Sechsklang. *Fleurs du mal* endet in größtmöglicher Intensität mit Fragmenten aus dem *Adagio* (chromatisch aufsteigende Dreiergruppen), dem Hauptthema des ‘Kopfsatzes’ (jambischer Aufsprung *b-des*) und dem Rahmen (stumm angeschlagene Bassterz *cis/e* gefolgt vom Akkord aus T. 2).

Wie aus den Nebenbemerkungen der obigen Form- und Materialanalyse bereits zu erkennen ist, überspannt diese “mehrsätzig-einsätzig” Klaviersonate ein schier unvorstellbar weit gefasstes Koordinatensystem. Das Tempo fluktuiert zwischen ♩ = 48 im langsamen Mittelsatz und ♩ = 208 “oder schneller” am Schluss der Coda. Dabei sind auch die lokalen Nuancen keineswegs dem Interpreten überlassen; vielmehr enthält der Notentext insgesamt 52 Tempobezeichnungen (alle außer einer mit Metronomangabe) sowie 34 Aufforderungen zu allmählicher Beschleunigung oder Verlangsamung; hinzu kommen acht Hinweise zu Stimmung und Klangpoesie.¹¹ Der Tonumfang reicht vom tiefsten bis zum höchsten Ton des Flügels; Entsprechendes gilt für die Dynamik, insofern Widmann die mittlere Lautstärke *mf* mit sechs Abstufungen auf jeder Seite umgibt¹²:

ppppp pppp ppp pp p mp mf f ff fff ffff fffff

¹⁰Diese letzte Rahmenmaterial-Verarbeitung umfasst Takte, die fallende Fünftongruppen rechts mit Staccato-Tonwiederholungen auf *b*, einem kurzen Echo der Sekundklangostinati *a/b* oder anderen Varianten links kontrastieren. Hier wünscht Widmann: “Rechts durchgehend mit höchstmöglicher Geschwindigkeit, links mit den angegebenen Tempomodifikationen.”

¹¹In der Abfolge ihres Auftretens: *feroce, tranquillo, espressivo, molto ritmico, visionario, cantabile, ben cantando, feroce*.

¹²Siehe das A''' in T. 372 und das c''''' in den ersten zwei Dritteln der Coda. Ein einziges siebenfaches *forte* (fffffff) markiert die ‘Rahmenschließung’ im drittletzten Takt.

Hinsichtlich Bauplan, Virtuosität und Ausdrucksspektrum lässt sich Widmanns Klaviersonate somit als eine gesteigerte Nachfahrin von Liszts hochromantischer h-Moll-Sonate hören. Zu dieser Intensivierung inspirierte den jungen Komponisten ein Gedichtzyklus von Charles Baudelaire, nach dem er sein musikalisches Werk benannte. Der entlehnte Titel weckt Assoziationen auf drei verschiedenen Ebenen. Den umfassendsten Kontext liefert der französische Dichter selbst und sein kumulatives, in der letzten noch von ihm selbst beaufsichtigten Ausgabe von 1861 auf 127 Nummern angewachsenes Hauptwerk *Les Fleurs du mal* (Die Blumen des Bösen). Innerhalb der Sammlung wiederholt sich der Wortlaut – allerdings wie in Widmanns Werktitel ohne den Artikel, als „Fleurs du mal“ – in einer der sechs metaphorischen Abteilungsüberschriften.¹³ In den Brennpunkt der Klaviersonate gerückt wird letztlich ein einzelnes Gedicht, insofern der Komponist dessen Anfangsworte instrumental aufgreift. Alle drei Ebenen sollen hier kurz beleuchtet werden.

Charles Baudelaire (1821-1867) gilt als Begründer der modernen europäischen Lyrik, als ein Dichter, der die Geworfenheit des Menschen in der Moderne abwechselnd betrauert und verflucht. Da er hierfür deutliche Worte und oft brutale Bilder wählt, führte die Erstausgabe von *Les Fleurs du mal* zu einem Gerichtsprozess, bei dem er wegen Verletzung der öffentlichen Moral verurteilt und seinem Verleger die weitere Verbreitung von sechs als besonders anstößig bezeichneten Gedichten untersagt wurde.

Baudelaire fasst seine Gedichte in einzeln betitelten Abteilungen ganz unterschiedlichen Umfangs zusammen. Dies vermittelt den Eindruck, es handle sich um ein durchkomponiertes Gesamtwerk – das dichterische Äquivalent der „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“. Grundthemen wie die Desillusion des Großstadtmenschen, sein Überdruß am Dasein und seine Verzweiflung und Mutlosigkeit greift der Dichter in allen sechs Abteilungen immer wieder auf; wie ein musikalisches Pendant hierzu wirkt die das ganze Musikwerk, selbst *Adagio* und *Caccia-Presto* durchziehende Durchführung der Hauptthema-Komponenten in Widmanns Sonate. Ein Gegensatz ähnlich dem von Haupt- und Seitensatz eines Sonaten-Kopfsatzes ist bei Baudelaire in den kontrastierenden Titelbegriffen des unverhältnismäßig umfangreichen Eröffnungsabschnitts thematisiert: Dem „Idéal“, der Sehnsucht nach dem Guten, ist der „Spleen“ gegenübergestellt, ein Begriff, der die Ambivalenz der Empfindungen angesichts des Hässlichen, Bösen und Morbiden umschreibt: Ekel und Faszination zugleich.

¹³ Auf das einführende „Au lecteur“ folgen die Abschnitte „Spleen et Idéal“ (84), „Tableaux Parisiens“ (18), „Le Vin“ (5), „Fleurs du Mal“ (9), „Révolte“ (3) und „La Mort“ (7 Stücke).

Die neun Gedichte umfassende vierte Abteilung "Fleurs du mal" ist ganz dieser Ambivalenz gewidmet. Baudelaire fasst seine Schilderungen des faszinierend Schrecklichen in klassische Formen: drei der acht Gedichte sind als Sonette, die fünf weiteren aus vierzeiligen Strophen gebaut, alle in Sprache und Bildhaftigkeit höchst kunstvoll angelegt. Der einsame, isolierte Dichter wird verspottet, ungeniert begafft und als jämmerlicher Schauspieler verhöhnt, wobei die Beteiligung von Dantes Muse Beatrice für die Krönung der Verachtung sorgt. Schwärme von Teufeln schüren mit raffinierten Verführungskünsten sein Verlangen nach Alkohol und Opium und lassen ihn immer wieder ermattet zurück, ein Opfer seines Selbstekels und seiner Delirien. In anderen Augenblicken sieht der halluzinierende Dichter Ströme von Blut, eine Leiche mit abgehakt neben ihr liegendem Kopf und einen Gehenkten am Galgen, der von Aasgeiern zerfleischt wird. In den Szenen menschlichen Grauens begreift er seine Identität mit dem jeweiligen Opfer. Auch die Sinnenlust, in deren Folge Baudelaire schon in frühester Jugend mit einer Syphilisansteckung gestraft wurde, stellt sich hier als ausschließlich teuflisch dar. Frauen haben in diesen Gedichten nur aussichtslose Optionen: als Jungfrau, Märtyrerin, Teufelin oder Medusa; "la débauche" und "la mort" sind Schwesterworte, und der fröhlich tänzelnde Amor sitzt auf einem menschlichen Schädel. Die Gewalt dieser Bilder klingt in den plötzlichen, vielfaches *forte* verlangenden Einzeltönen von Widmanns Sonate immer wieder durch. Wie der Komponist in seinem Vorwort schreibt: "Baudelaire, Meister der Delirien und des Visionären, der diese in strenge Form zu gießen vermochte, durchdringt mit seinen Versen das Stück in mannigfaltiger Weise."

Die dritte Ebene des baudelaireschen Gedichtzyklus, die in die *Fleurs du mal* benannte Sonate hineinspielt, bezieht sich auf "das Böse" und dessen "Blumen" in anderer Weise. Im *Adagio*-Abschnitt des Werkes evoziert Widmann "L'Albatros", das zweite Gedicht der Hauptabteilung "Spleen et Idéal". Inhaltlich liest sich dieses Gedicht als eine verdichtete und allegorisierte Fortsetzung der im vorangehenden, fast fünfmal so umfangreichen Stück ausgebreiteten Gedanken. Dort, im ironisch betitelten "Bénédiction", klagt Baudelaire über die Fremdheit des Dichters in der Welt: über den Hohn, den dieser schon als begabtes Kind erntet, wenn sich die Mutter seiner schämt, über die spätere Aggressivität seiner Frau, die zwar poetisch verewigt werden möchte, ihn jedoch zugleich verachtet, und über den Argwohn, der allen Freundschaftsangeboten eines gesellschaftlich Isolierten entgegengebracht wird. Im zweiten Gedicht vergleicht er dann die Stellung des Dichters in der Gesellschaft mit der eines auf festem Boden unbeholfenen Albatros:

L'Albatros (Charles Baudelaire)

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Der Albatros (Nachdichtung von Stefan George)

Oft kommt es dass das schiffsvolk zum vergnügen
 Die albatros • die grossen vögel • fängt
 Die sorglos folgen wenn auf seinen zügen
 Das schiff sich durch die schlimmen klippen zwängt.

Kaum sind sie unten auf des deckes gängen
 Als sie • die herrn im azur • ungeschickt
 Die grossen weissen flügel traurig hängen
 Und an der seite schleifen wie geknickt.

Der sonst so flink ist nun der matte steife.
 Der lüfte könig duldet spott und schmach:
 Der eine neckt ihn mit der tabakspfeife •
 Ein andrer ahmt den flug des armen nach.

Der dichter ist wie jener fürst der wolke •
 Er haust im sturm • er lacht dem bogenstrang.
 Doch hindern drunten zwischen frechem volke
 Die riesenhaften flügel ihn am gang.

Widmann zitiert aus dem vierstrophigen Gedicht ausschließlich die allerersten Worte: den Hinweis, dass das Einfangen des imposanten und majestätischen Vogels durch Seeleute, die ihn dann in eine Situation bringen, in der er notwendigerweise tollpatschig und unelegant wirkt, „oft“ und „zum Vergnügen“ geschieht. Die übernommenen Worte selbst sind so unspezifisch, dass sie fast jede Beobachtung menschlichen Verhaltens und jede Reflexion über dessen Auswirkungen einleiten könnten. Sie geben keinen Hinweis auf den Vergleich mit dem schöpferischen Geist, den seine künstlerische Begabung und Disziplin über seine Mitmenschen erhebt, der jedoch im Alltag hilflos und sogar lächerlich erscheinen mag. „(Souvent, pour s’amuser)“ steht im 14. und 15. Takt nach Ende des eröffnenden Rezitativs unter dem mit dem Zeichen für Hauptstimme markierten Notenstrang. Die dichterischen Worte werden hier also mittels einer *récitation instrumentale* ins Musikalische übertragen.¹⁴

NOTENBEISPIEL 6: Die musikalisierten Anfangsworte von „L’Albatros“

¹⁴Der Begriff leitet sich ab von Paul Hindemiths Definition der *récitation orchestrale*. In der mit diesem Untertitel charakterisierten Vertonung der „Scène“ aus Stéphane Mallarmés *Hérodiade* lässt Hindemith die Gedichtzeilen im Sprachrhythmus und in einer freien Wiedergabe der Sprachmelodie von den Instrumenten des Orchesters ‘rezitieren’, wobei er die Beziehung der Musik zur Semantik auf kurze, nur zum Lesen gedachte Wortgruppen in der Partitur beschränkt. Siehe dazu den Epilog in Siglind Bruhn, *Hindemiths große Bühnenwerke* (Waldkirch: Gorz, 2009), S. 215-240.

Wie der amerikanische Musikwissenschaftler George Perle in den Randnotizen von Alban Bergs Handexemplar der *Lyrischen Suite* entdeckte, nimmt Berg im *Largo desolato* überschriebenen Finalsatz seiner *Suite* ebenfalls und in ähnlicher Weise wie Widmann auf ein Baudelaire-Gedicht Bezug: das in seinen Anfangsworten Psalm 130 nachgebildete „De profundis clamavi“ in der deutschen Übersetzung von Stefan George, „Zu dir, du einzig Teure, dringt mein Schrei ...“. Vgl. George Perle, „Das geheime Programm der Lyrischen Suite“, *Musik-Konzepte 4* [Alban Berg, *Kammermusik I*] (München: edition text + kritik, 1981), S. 49-74, hier besonders S. 63-64.

Drei Takte vor Einsatz der musikalisierten Gedichtworte ist der ostinat gepaarte Sekundklang *a/b* erstmals ins höchste Register aufgestiegen; drei weitere Takte verbleibt er dort anschließend. Überhaupt hat Widmann die instrumental umgesetzten Worte genau ins Zentrum dieses ersten *Adagio*-Segmentes gestellt: 15 Takte nach dessen Beginn und 15 Takte vor dessen Ende durch den plötzlichen Einbruch eines Rahmenfragmentes in *fff*.

In einer Reihe inzwischen als Buch veröffentlichter Interviews¹⁵ kommentiert Widmann die damals acht Jahre zurückliegende Entscheidung, seine Klaviersonate nach Baudelaires Meisterwerk zu benennen, wie folgt:

Das ist sicher eine Anmaßung, die daraus zu erklären ist, dass mir damals die epochale Tragweite dieser Texte nicht so genau bewusst war. Mir fiel das Buch zur Schulzeit in die Hände – und ich habe es verschlungen. Heute würde ich dem Stück vielleicht nicht mehr diesen Titel geben – auch wenn mich durchaus gerade diese Worte in den Bann gezogen haben: “Die Blumen des Bösen”.

Der musikalische Verweis speziell auf das Gedicht “L’Albatros” und gerade im *Adagio* der Sonate ist dennoch ernst zu nehmen. Denn möglicherweise inspirierte Baudelaires Klage über die Verständnislosigkeit der Durchschnittsmenschen gegenüber dem Dichter, der wie der Albatros aus der Weite des Himmels kommend auf banalen Planken nicht entspannt zu gehen vermag, die charakteristische “Seufzer”-Figur in diesem Abschnitt. In denselben Zusammenhang gehört auch die ungewöhnliche Vortragsbezeichnung *visionario*. Sie ist den ersten “Seufzern” im *senza misura*-Takt zugeordnet, kann jedoch vermutlich als alle Takte verwandten Materials gleichermaßen beschreibend verstanden werden. Die Verbindung des Adjektivs mit der musikalischen Figur legt nahe, dass Widmann Baudelaires Klage mit unserer heutigen Kenntnis seiner visionären Kraft konterkarieren möchte. Der Dichter, der zu Lebzeiten nur wenig Anerkennung fand und verarmt starb, wurde schon kurz nach seinem frühen Tod von den Nachfahren seiner Spötter in den Parnass gehoben und wird seither dank seines Lebenswerkes *Les Fleurs du mal* verehrt als der erste, der der Heimatlosigkeit und Abgründigkeit des modernen Menschen eine Stimme verlieh. So ist diese Klaviersonate nicht nur eine musikalische Reflexion über eine Dichtung, sondern wohl auch eine Huldigung an deren Schöpfer.¹⁶

¹⁵ Markus Fein, *Im Sog der Klänge: Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann* (Mainz: Schott/edition neue zeitschrift für musik, 2005), S. 43.

¹⁶ Darüber hinaus ist sie, wie der Komponist verrät, eine Verneigung vor der neuesten französischen Klaviersmusik: Der Gestus des *Risoluto* (Kopfsatz-Hauptthema) “nimmt Bezug auf eine Strenge, wie man sie von den Boulez’schen Klaviersonaten kennt” (*ibid.*).

Insel der Sirenen, Ikarische Klage und Teiresias

Nicht lange nach Beendigung von *Fleurs du mal* begann Widmann mit der Arbeit an dem, was er später als "Trilogie von Streicherwerken nach griechischen Mythen" bezeichnen sollte. Die Figuren im Zentrum der drei Stücke sind aus Homers Werken sowie aus vorhomerischen Mythen bekannt: Sirenen als Fabelwesen, die durch ihren betörenden Gesang vorbeifahrende Schiffer in den Tod locken, denen Odysseus jedoch durch eine List widersteht; Ikarus als ein Jüngling, der während eines Fluges mit den von seinem Vater konstruierten Flügeln abstürzt, weil er der Sonne zu nahe kommt; Teiresias als ein blinder Seher, dessen Prophezeiungen zwar kryptisch klingen, jedoch nie falsch sind.

Gemeinsam ist diesen Figuren die Durchbrechung der menschlichen Lebenssphäre, die Eroberung eigentlich unzugänglicher Räume: Sirenen sind Zwitter (teils Frau, teils Vogel) mit Trance auslösenden Singstimmen, die mit angeblicher Allwissenheit locken; Seeleute, die ihnen auf ihre Insel folgen, sterben nicht zuletzt an ihrer Neugier auf das, was Menschen zu wissen nicht zusteht. Ikarus, der dank kunstfertig konstruierter Flügel wie ein Vogel in die Luft steigt, trotz damit der menschlichen Erdbundenheit. Und Teiresias überwindet mit seiner Fähigkeit, in die Zukunft zu blicken, die Zeitgebundenheit aller Sterblichen.

Jede dieser Figuren wird schrecklich bestraft, wenn sie die besonderen Gaben nicht zur vollen Zufriedenheit der Götter nützt: Von den Sirenen heißt es bei Homer, dass sie sterben müssen, wenn auch nur ein Schiffer ihren Gesang hört, ihnen jedoch nicht verfällt. Als Orpheus ihren Gesang mit seiner Leier übertönt, so dass die Argonauten die Fahrt an der Sirenen-Insel vorbei unbeschadet überstehen, dürfen sie noch überleben. Doch dass Odysseus zwar die Ohren seiner Mannschaft mit Wachs verschließt, sich selbst jedoch an einen Mast ketten lässt, damit er den Gesang hören kann, ohne dessen tödlicher Lockung zu verfallen, treibt sie in den Tod. Rilke, auf dessen Interpretation des Mythos Widmann in seinem Werkkommentar ausdrücklich hinweist, glaubt, dass nicht Sturm und Wellengang bei der Fahrt entlang der Sirenen-Insel die eigentliche Gefahr darstellen, sondern vielmehr die Stille: Wenn sich der Wind legt und das Meer fast lautlos da liegt, wird die Angst vor dem Gesang, der seine Hörer in den Tod zu ziehen droht, grenzenlos. In Panik legen sich die Matrosen in die Ruder; sie fühlen sich umzingelt von dieser ungewohnten Stille, in der sie der Vorahnung des unwiderstehlichen Gesangs ungeschützt ausgesetzt sind.

Ikarus ist nicht weise genug, die Warnung seines Vaters zu beherzigen und beim Fliegen von Himmel und Meer gleichermaßen Abstand zu halten;

indem er zu hoch steigt, verärgert er den Sonnengott Helios, der das Wachs in seinen Flügeln schmelzen und ihn ins Meer stürzen lässt. In dem Gedicht Baudelaires, das Widmann zu seiner Komposition inspirierte (s.u. S. 46), wird der gestürzte Ikarus zum Spiegelbild des lyrischen Ichs, das höhere Einsicht in "des Raumes Mitte und Rand" sucht, dabei aber weder das dem Menschen Zugemessene zu überschreiten noch sein Leben zu bewahren vermag. Gleich einem Ikarus erhebt sich der Dichter über die irdische Flachheit und steigt in höhere Sphären auf. Das reine, quasi entmaterialisierte Feuer erscheint ihm als Symbol geistiger Räume und jener lichten Felder, aus denen die Ideen stammen. Doch hat er zu hoch hinaus gewollt: während die Durchschnittsbürger, die der irdischen Lust verschriebenen "Liebhaber der Dirnen", im Streben nach sinnlicher Befriedigung satt und träge werden, ermüden seine Flügel und brechen schließlich.

Die seherische Fähigkeit des antiken Priesters Teiresias hat diverse Erklärungen gefunden. Nach Hesiod lebt er einen Teil seines Lebens in eine Frau verwandelt und gebiert Kinder, kann aber trotz seiner Lebenserfahrung in weiblichem und männlichem Körper die Frage der Götter, welches menschliche Geschlecht größere Lust empfindet, nicht so beantworten, dass sowohl Zeus als auch Hera zufrieden sind. Weil er zu viel über ihre Geheimnisse (und ihre Neugier) weiß, lassen die Götter seine physischen Augen erblinden, verleihen ihm dafür jedoch die Fähigkeit, Dinge zu sehen, die sowohl räumlich als auch zeitlich jenseits dessen liegen, was sonst den Augen der Menschen zugänglich ist. Die Figur des Teiresias erscheint, namentlich oder nur als Prototyp, in einer Vielzahl antiker und neuerer Werke. Die dichterische Darstellung beginnt im 12. Gesang von Homers *Odyssee* und setzt sich fort in Aischylos' Tragödie *Sieben gegen Theben*, Sophokles' *Oedipus tyrannos* und *Antigone* sowie (weniger zentral) in drei Dramen des Euripides. Ovid integriert "Die Geschichte von Tiresias" in das dritte Buch seiner *Metamorphosen*, und in der *Divina commedia* (Canto XX des *Inferno*) trifft Dante Teiresias in der Hölle unter den Astrologen, Zauberern, Wahrsagern und falschen Propheten. Die englische Literatur kennt den blinden Seher aus John Miltons *Paradise Lost* und, als "eigentliche Hauptfigur",¹⁷ aus T. S. Eliots epischem Gedicht *The Waste Land*. Guillaume Apollinaire stellt eine ironische Deutung der Geschichte des Teiresias ins Zentrum seines "surrealistischen Dramas" *Les Mamelles de Tirésias* (Die Brüste des Tiresias), das zur Basis für Francis Poulencs gleichnamige Oper wurde.

¹⁷ So Eliot selbst in Fußnote 4 zu Zeile 218 (Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land and Other Poems* [New York: Penguin, 1998]).

Insel der Sirenen

Im Werkkommentar zu seiner musikalischen Darstellung des Mythos von der Insel der Sirenen verweist Widmann betont auf zwei moderne literarische Interpretationen: das gleichnamige Gedicht von Rilke und die Erzählung „Das Schweigen der Sirenen“ von Kafka.

Schon immer hat mich der Mythos von Odysseus bei den Sirenen gefesselt. Im Hellenismus sind die Sirenen die Musen des Jenseits geworden. In ihrer Entrücktheit sind sie die Botinnen der Totenwelt. Rilke und Kafka schreiben vom Schweigen der Sirenen, das letztendlich noch bedrohlicher als der eigentliche Gesang sei. Vor allem ist es das Wissen darum, dass der überirdische Gesang anheben wird und jeden, der ihn hört, in den Tod reißt.

Die kompositorische Umsetzung lässt besonders den Bezug zu Rilkes Gedicht als bestimmend erscheinen:

Rainer Maria Rilke

DIE INSEL DER SIRENEN

Wenn er denen, die ihm gastlich waren,
spät, nach ihrem Tage noch, da sie
fragten nach den Fahrten und Gefahren,
still berichtete: er wußte nie,

wie sie schrecken und mit welchem jähren
Wort sie wenden, dass sie so wie er
in dem blau gestillten Inselmeer
die Vergoldung jener Inseln sähen,

deren Anblick macht, dass die Gefahr
umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen
und im Wüten, wo sie immer war.
Lautlos kommt sie über die Matrosen,

welche wissen, dass es dort auf jenen
goldnen Inseln manchmal singt —,
und sich blindlings in die Ruder lehnen,
wie umringt

von der Stille, die die ganze Weite
in sich hat und an die Ohren weht,
so als wäre ihre andre Seite
der Gesang, dem keiner widersteht.¹⁸

¹⁸Rainer Maria Rilke, *Der neuen Gedichte anderer Teil* (Leipzig: Insel, 1918), S. 6.

Insel der Sirenen, komponiert 1997 für 20 Streicher (darunter eine Solo-Violine und zwei hinter dem Publikum platzierte "Saalviolen") beginnt mit der bei Homer und Rilke erwähnten Meeresstille. Das erste Drittel des Stückes präsentiert, von "Sehr langsam, düster, unheimlich" allmählich an Tempo gewinnend, eine Art serialisierter atmosphärischer Lautkulisse. Widmann schreibt dazu: "Ich liebe extreme Geigentöne, je schwieriger sie herzustellen sind, desto schöner finde ich sie." Es sind 12 streichertechnisch unterschiedene Geräusche, die sich melodisch nirgends materialisieren und allein durch die Staffelung der versetzt hinzutretenden Instrumente einen Rhythmus andeuten. Keine sieht einen 'normalen' Klang mit dem Bogenhaar gestrichener Saiten bei 'normal' aufgesetztem Finger und 'normaler' Vibrato-Sättigung des Tones vor. Vielmehr dominieren das Holz der Bogenstange, die Strichposition auf oder nahe am Steg, fahle Ton-erzeugung ohne Vibrato oder Tremolo-Spaltung, Cluster mit chromatisch gleitender Nebenstimme, Flageolettöne, Glissandi und, als besonderer Effekt, Flageolettglissandi.¹⁹ (Mit diesen knüpft Widmann an Strawinski an, der in der ebenfalls betont atmosphärischen Einleitung zu seinem Ballett *Der Feuervogel* die Stille der Natur im Zauberwald ebenfalls durch den Effekt von Flageolettglissandi einfängt.) Plötzliche *fff*-Ausbrüche wirken wie Vorboten des Unheils und deuten schon in dieser Phase geräusch-erfüllter Stille das Bedrohliche an. Nur selten erheben sich aus der unheimlichen Starre kurze Gesten. Im Augenblick, da diese erstmals homophon vereint werden und sich dabei crescendierend verdichten, während die Bogen der Streicher momentan die harte Position nahe am Steg verlassen, kündigt sich die Nähe der Sirenen an.

¹⁹Die 'Zwölftonreihe' der geräuschhaften Spielweisen: 1 = *auf dem Steg* ("sehr geräuschhaft und gut hörbar"): in Staffelung einzelner Instrumente einsetzende Geräusche, durch kurze Tremoli unterbrochen; 2 = *ganz nah am Steg, non vib. trem.*: vielstimmig homophon gespieltes, sehr leises Tremolo, das in je einem der Instrumente mit kurzem Glissando endet; 3 = *col legno, non vib.*: mit der Bogenstange gestrichener langer Ton; 4 = *auf der Zarge gestrichen* ("in kreisenden Bewegungen, so dass das Geräusch nicht unterbrochen wird"); Einzellerscheinung in den Kontrabässen; 5 = *col legno, flag. gliss.*: auf vom Komponisten identifizierten Saiten gestaffelt einsetzend, mit der Bogenstange gestrichen und die Reihe der Obertöne durchgleitend, mit je einer Viertel für die Aufwärts- und die Abwärtsbewegung; 6 = *normales glissando*; 7 = *sul pont., real non vib.*: nah am Steg gestrichener Einzelton oder Sekundklang, *fff* beginnend, zu *ppp* verklingend und in fallendem *glissando* endend; 8 = *col legno saltando, gliss.* / *col legno gestrichen, gliss.*; 9 = *col legno, p* / mit etwas Bogenhaar, *pp* / extrem geräuschhaft, ohne Bogenholz, *ppp*: chromatischer Kleinterz-Cluster in Wellenlinien aus 32stel-Sextolen; 10 = *poco sul pont., fff sub.*: 3-Ton-Cluster, untere Töne zum oberen und zurück gleitend; 11 = *norm. flag., pp*: statischer Flageolett-Ton; 12 = *norm., sul pont., espr., poco vib.*: allmählich in normalen Streicherklang übergehend.

Deren Musik beginnt für Hörer fast so verwirrend, wie es der plötzlich einsetzende Lockgesang für Odysseus gewesen sein muss. Eine im hinteren Teil des Zuschauerraumes platzierte Violine zieht die Aufmerksamkeit vom Ensemble auf der Bühne ab, dessen 29-stimmiger Akkord Instrument für Instrument verstummt; erst dann tritt die Solo-Violine hinzu. Sowohl die aus unerwarteter Richtung ertönende Mittlerin als auch die Solistin 'singen' in ätherischer Höhe (auf und um h'''), so dass sich das Publikum ähnlich wie die mythischen Seefahrer in eine Stimmung zwischen Betörung und Schrecken versetzt fühlen mag.

Zunächst scheint eine Minute lang die Zeit zu gefrieren, als die Solo-Violine im unendlich langsamen, unbegleiteten Terzett mit der Saal-Violine und der 1. Ensemble-Violine bei zunehmend eindringlichem Vibrato ihre Verführung beginnt; "betörend, lockend" heißt es in der Partitur. Im weiteren Verlauf konzentriert sich der 'Gesang' auf die solistische Violine, die über den geräuschhaften Elementen des Ensembles schwebt. Das gefährlich-verführerische Singen der Sirene unterscheidet sich von der Lautkulisse des unbewegten, die Angst der vorbeifahrenden Seeleute verkörpernden Meeres durch seinen reichen Klang: Tonale Gesten wandern bei ihrer Wiederholung über alle Saiten des Instrumentes und versprechen ungeahnte Dimensionen; ausgedehnte Intensitäts- und Klangsteigerungen, plötzliche Unterbrechungen zugunsten eines bis zu vier Oktaven tiefer einsetzenden Neubeginns und eine schier atemberaubende Manipulation der Vibrato-Amplitude vermitteln wirkungsvoll die Sog- und Suggestivkraft des verführerischen Sirenengesanges.

Nachdem die lockende Solistin mit ihrem 'Gesang' lange Zeit mühelos über den Naturgeräuschen geschwebt hat, erhält sie noch einmal Verstärkung durch die schon früher von links hinten gehörte Saal-Violine sowie ihr Gegenstück aus der rechten hinteren Ecke des Zuschauerraumes. Diese Verdreifachung des ätherisch hohen Registers löst ein tumultartiges Aufbrausen des Meeres aus, das jedoch unvermittelt wieder verebbt. Mit diesem plötzlichen Verstummen der Elemente erhebt sich die Musik noch einmal in eine quasi zeitlose Sphäre: Alles konzentriert sich auf die drei Sirenen, deren schier unendlich gedehntes Terzett die Zuhörer diesmal dreieckartig umzingelt. Erst wenn sich die drei Violinen schließlich *fff* auf h''' vereinen, setzt das Ensemble mit einem leisen 12-Ton-Akkord zum letzten Mal ein, bevor ein Instrument nach dem anderen sich auf die Spieltechnik des Anfangs – *auf dem Steg (sehr geräuschhaft)* zurückzieht und wenig später ebenso sukzessive aussetzt, so dass die Solo-Violine zuletzt allein verklingt.

Die Generalpause am Ende der Komposition entspricht spiegelbildlich derjenigen am Anfang; der *auf dem Steg* spielende Kontrabass eröffnet und beendet die Geräusche des die Sirenen-Insel umspielenden Meeres. Damit suggeriert Widmanns Musik, dass in dem Augenblick, da auch die Solo-Violine ihren Bogenstrich zum Steg hin bewegt und diminuierend er stirbt, erneut ein dem Ausgangspunkt entsprechender Abstand zur Insel mit ihren gefährlich lockenden Herrscherinnen erreicht ist.

Eine zweite, auch symbolisch relevante Spiegelsymmetrie findet sich in den zwei Terzetten solistischer Violinen. In der Partitur haben die beiden Passagen mit je elf Takten eine identische Ausdehnung. Auch hinsichtlich der Spielzeit entsprechen sie einander in frappierender Weise, besonders wenn man im ersten Fall die allmähliche Vorbereitung durch die erste Saalvioline bei sukzessivem Aussetzen der Ensemblestimmen (T. 59-65), im zweiten Fall das leiser werdende Nachklingen der Solo-Violine über ebenfalls gestaffelt schwindenden Ensembleschwingen (T. 160-170) einbezieht. Im Blick auf die Mythenvorlage wirken die beiden Passagen wie Klang-schranken beiderseits der Verführungszone: Sie markieren die Punkte, an denen vorbeisegelnde Schiffe normalerweise in den Sog der Sirenen geraten, deren tödlicher Faszination sich die Seefahrer nicht entziehen können.

Widmanns Werk macht keine Aussage über das Schicksal der Betroffenen dieser Verführungsszene. Odysseus, der dem Mythos zufolge als Opfer ausersehen war, wird nicht einmal implizit fassbar. Ob der von Homer prophezeite Tod der Sirenen eintritt, der sie ereilen soll, falls jemals ein Sterblicher ihre Stimmen hört und ihnen dennoch nicht verfällt, lässt sich nicht erschließen. Einzig der ironischen Demontage des Mythos, die Kafka²⁰ in seinem diesbezüglichen Prosastück anbietet, widerspricht die Musik mit Nachdruck: Sie singen durchaus!

Allerdings geht es dem Komponisten um eine abstrakte Version des "Gesangs". Wie er in Interviews betont, entschied er sich bewusst gegen eine Vertonung mit Singstimmen, die den menschlichen Aspekt der Zwitterwesen unterstrichen hätte. Im Zentrum des Mythos steht für Widmann vielmehr die betörende Macht der Musik, die Verführung des Menschen durch vibrierende Luft. Dies verwirklicht er in einem Klang, der sich fast unmerklich aus den Geräuschen von leisem Wind und stillem Meer löst. Hörer, wie Rilke wusste, sind "umringt von der Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andere Seite / der Gesang, dem keiner widersteht."

²⁰Franz Kafka, "Das Schweigen der Sirenen" (1917) in *Erzählungen aus dem Nachlass*.

Ikarische Klage

Zwei Jahre nach *Insel der Sirenen* und mit diesem eng verwandt durch eine ähnliche Instrumentierung, ähnliche Spieltechniken sowie ähnliche thematische Aspekte entstand *Ikarische Klage*. Die insgesamt 20 Streicher des Vorgängerwerkes sind auf 10 reduziert, die dort ausgewiesene Solo-Violine erhebt sich hier bescheidener und vor allem unangekündigt aus der Gruppe, und keine räumliche Aufspaltung des Klanges umzingelt die Hörer. Doch Tremolo und Vibrato in extrem wechselnder Intensität, als Oberton ‘geflötete’, geräuschhaft auf dem Steg gespielte oder mit dem Bogenholz gestrichene Töne sowie die von Strawinski eingeführten, die atmosphärische Stille der Natur nachempfindenden Flageolettglissandi sorgen für ein verwandtes Klangbild. Auch hier spielt, wie der Komponist betont, die Luft eine zentrale Rolle. Das Medium, das den verzaubernden Gesang der Sirenen transportiert, dient auch Ikarus für seinen Flug und ist in beiden Mythen dem Meer gegenübergestellt. Inhaltlich geht es auch in dieser Geschichte um die Macht der Kunst: im antiken Mythos vor allem um die Fähigkeit des kunsth Handwerklich genialen Vaters, der seinem Sohn erlaubt, der Schwerkraft zu trotzen; in Baudelaires dichterischer Deutung um einen jeden schöpferisch Begabten, der nach höheren Zielen strebend seine Mitmenschen unter sich lässt.

Die Zeitlosigkeit, die in *Insel der Sirenen* die beiden Schrankenpunkte charakterisierte, bestimmt laut Widmanns Werkkommentar die *Ikarische Klage* als Ganze:

Ich habe mich von einem wunderbaren Gedicht von Charles Baudelaire inspirieren lassen: Bei seiner “Ikarischen Klage” weiß man nicht ganz genau, in welcher Zeit sich die Handlung abspielt, ob es sich um einen Seelenzustand, eine Zukunftsvision handelt oder ob alles schon vorbei ist. Es herrscht eine Art Zeitlosigkeit im Gedicht, die ich auch mit meiner Musik darstellen wollte.

Dieser Akzent führt zu einer weiteren Parallele mit dem ersten Stück der Trilogie: Genau wie Odysseus vom Gesang der Sirenen nicht für das Publikum erfahrbar in den Tod gelockt wird, fällt Ikarus trotz seines Aufstiegs in allzu große Höhe nicht erfahrbar vom Himmel. Zwar ignoriert der Sohn die Warnung seines Vaters ebenso wie der Dichter die seiner inneren Stimme; beide steigen sehr hoch und werden wohl fallen. Doch ist dieser Fall nicht Teil der dichterischen und musikalischen Darstellung.

Widmann ließ das Gedicht, zusammen mit einer deutschen Nachdichtung von Carlo Schmid, im Vorspann der Partitur abdrucken:

Charles Baudelaire

LES PLAINTES D'UN ICARE

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.

C'est grâce aux astres nonpareils,
Qui tout au fond du ciel flamboient,
Que mes yeux consumés ne voient
Que des souvenirs de soleils.

En vain j'ai voulu de l'espace
Trouver la fin et le milieu;
Sous je ne sais quel œil de feu
Je sens mon aile qui se casse;

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.

Carlo Schmid (Nachdichtung)

IKARISCHE KLAGE

Es sind die Buhlen der Dirnen
So glücklich, satt und gemach –
Mir aber die Arme zerbrach
Mein Griff nach den Wolken und Firnen.

Dank den Sternen, den ohnegleichen,
Die Himmelsgrunds Fackeln sind,
Sieht mein Auge, verbrannt nun und blind –
Nur der Sonnen Erinnerungszeichen.

Vergebens wollte ich dringen
An des Raumes Mitte und Rand –
Vor undeutbaren Feueraus Brand
Fühl ich, wie mir schmelzen die Schwingen.

Den die Gluten des Schönen verbrennen,
Mir gibt man nicht einmal den Ruhm,
Den Abgrund – mein Grab einst – darum
Mit meinem Namen zu nennen.²¹

Baudelaire interpretiert den Mythos vom selbstzerstörerischen Aufstieg des Ikarus in allzu große Sonnennähe als Gleichnis für die platonische Sehnsucht nach dem Wahren, Guten und Schönen. Menschen, die nur die Freuden der Sinne suchen, so klagt er, können auf Befriedigung rechnen; diese ist für irdische Körper nicht nur möglich, sondern ihnen auch gemäß. Für den Griff nach den Sternen jedoch – für das Streben nach spiritueller Einsicht – ist der Mensch nicht gemacht. Wer verstehen will, "was die Welt im Innersten zusammenhält", wird vom "Feuerauge" geblendet. Zwar gräbt sich das im Höhenflug flüchtig Erkannte in die Erinnerung ein; doch lässt sich diese geistige Schau weder mitnehmen noch weitergeben, wenn die Flügel brechen und der Körper in den Abgrund stürzt. Ein Mensch, der den Beschränkungen seiner Natur zuwiderhandelnd in Sonnensphären die absolute Schönheit zu finden sucht, wird dafür am Ende nicht einmal geehrt. Dieses Schicksal, so glaubt Baudelaire, trifft jeden, der nach dem Höchsten strebt; die Klagen sind nicht die des mythischen Dädalussohnes, sondern die eines (jeden) Ikarus. Der Abgrund ist für Baudelaire "mein Grab einst", der voraussehbare Sturz damit in eine unbestimmte Zukunft projiziert.

Derselbe Eindruck entsteht auch in Widmanns Musik. Das insgesamt etwa 14minütige Werk wird von zwei ausgedehnten Passagen eingerahmt,

²¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (Paris: Michel Lévy Frères, 1958), S. 238; Carlo Schmid, *Die Blumen des Bösen* (Frankfurt a. M.: Insel, 1976), S. 16.

die je ein einziges Bild zeichnen: eine Gegenüberstellung von extremer Höhe und Tiefe und ein bedrohliches Crescendo. Während der ersten drei Minuten erklingt diese Gegenüberstellung als eine Art materialisierte Warnung: Fast eine Minute lang hört man nichts als eine durch ungleichmäßig gestaffelte Akzente der vier Violinen entstehende Rhythmisierung des *e*^{'''}. Laut Partitur bereits nach einer halben Minute, tatsächlich jedoch *dal niente* einsetzend und daher längere Zeit unter der Hörschwelle bleibend, treten die beiden Celli und der Kontrabass mit einem ganz nahe am Steg gestrichenen, diatonischem Cluster (*A/H/c*) hinzu. Dieser Basscluster, für den das 2. Cello seine C-Saite um einen Halbton tiefer stimmt, so dass ein ganz starrer Klang auf ausschließlich leeren Saiten entsteht, schwillt im Lauf der folgenden 2½ Minuten *poco a poco* bis auf *ffff* an – ein unter die Haut gehender Ausdruck von Unerbittlichkeit. Eine Minute nach Beginn des Werkes spaltet sich das unverändert schrille, zu diesem Zeitpunkt noch unbeschränkt dominierende *e*^{'''} der Violinen zum chromatischen Cluster *dis/e/f*, dem später noch *d* als vierter Halbton hinzugefügt wird.

Zwei Minuten nach Beginn fängt diese bedrohlich insistente Höhe an zu bröckeln: Die 4. Violine bricht auf *d* in ein plötzliches Crescendo zum sechsfachen *forte* aus, reißt den Ton dann ab und schließt mit einer Springbogengruppe auf demselben Ton. Im Abstand jeweils weniger Takte endet die 3. Violine mit *dis* in gleicher Weise, dann die 2. mit *f* und schließlich, nach einer "schreiend" bezeichneten Verlängerung, auch die 1. mit dem ursprünglich zentralen *e*. Übrig bleibt allein der Basscluster, der seine unbarmherzige Intensitätssteigerung noch 20 Sekunden lang fortsetzt. Erst nach einer weiteren Viertelminute, jetzt zur Chromatik um das tiefe *e* zusammengezogen und vom emotionalen *molto tremolo* zum kalten *non tremolo* übergehend, brechen auch die Celli in siebenfachem *forte* ab und lassen nur den Kontrabass mit einem schnell verklingenden *e* zurück.

In dessen Klang hinein setzen, tremolierend aber zunächst unhörbar, die drei Bratschen ein mit einem nach all den Clustern überraschend konsonanten, doch durch Spiel auf dem Steg geräuschhaft eingetrübten f-Moll-Dreiklang. Die Stimmlage lässt ahnen, dass hier ein Mensch ins Bild tritt. Fast eine Minute lang steht erneut die Zeit still – diesmal ohne Steigerung, schattiert nur durch das allmähliche Verklingen der Tiefe.

Wenig später ziehen sich auch die Bratschen ins Unhörbare zurück und geben einer langen Generalpause Raum. In der bedeutungsvollen Stille scheint der Scheitelpunkt erreicht. Gestaffelte Bogenstangenwürfe, bald unterbrochen von einer kurzen, auf dem Steg und *non vibrato* gespielten homorhythmischen Taktgruppe und später ergänzt durch eine homophone Phrase hoch flötender Geigentöne, suggerieren in fast programmatischer

Bildhaftigkeit Ikarus' schwierige Ablösung von der irdischen Verhaftung. Der Aufstieg scheint zu gelingen: Die Geigen lassen die tieferen Streicher hinter sich und vermitteln in ausdrucksintensiver Vierstimmigkeit Süße und Zartheit. Wenig später unterstützen die tieferen Streicher diese neue Stimmung mit eigenen Phrasen in 10-stimmiger Homophonie und bereiten so die solistische Emanzipation der 1. Violine vor. Leise klopfende Bässe scheinen den Flug weiterhin erden zu wollen, doch mit erneuter Verstärkung durch die drei anderen Violinen gelingt der Aufstieg von *e'''* zum viergestrichenen, crescendoend auf *ffff* zustrebenden Cluster *fis/g/a/b*, mit dem die Musik erneut abrupt abbricht.

Die abschließende, wieder etwa dreiminütige Passage präsentiert eine bewegte 1. Violine über flächigen Klängen der übrigen Streicher. Den Beginn des fast statischen Klangkissens bilden ins Nichts verklingende Flageolettglissandi in polymetrischer Organisation, deren Klangvolumen sich erst ganz allmählich durch in großem Abstand einsetzende, von *p* bis *ffff* gesteigerte lange Töne etabliert. Derweil vollführt die 1. Violine den "ikarischen" Aufstieg. Dieser setzt kaum hörbar über dem Ankerton *fis* und schraubt sich dann in 51 bis zum *ffff* steigernden Takten über $3\frac{1}{2}$ Oktaven in die Höhe, wobei ein Wechsel vom Übedämpfer über den normalen Dämpfer zum Spiel ohne Dämpfer der natürlichen Abnahme der Lautstärke nach oben entgegenwirkt und so Ikarus' außergewöhnliche Überwindung der Schwerkraft andeutet. Mit einem vierfachen Seufzer *h'''-b'''* über dem Kontra-*h* von Celli und Bässen bricht der Höhenflug ab. Den Abschluss, eine Viertelminute statisches Verklingens ins Nichts, bilden mit einem Cluster aus Flageoletttönen wieder die drei Bratschen – gleichsam symbolisch für den gefährdeten Menschen, dem der unmittelbare Absturz droht.

Das Werk versetzt Hörer, die sich darauf einlassen, durch Verfremdung in eine Dimension jenseits von Zeit und Raum: Die beunruhigende, scheinbar inhaltlose Stasis des Anfangs, die zeitweilige Entleerung des vertrauten mittleren Tonraumes zugunsten extremer Lagen, die schier unerträgliche Intensität mehrminütiger Steigerungen vermitteln eine Ekstase, die den mythischen Ikarus mit Baudelaires Sucher verbindet. Dies ist durchaus beabsichtigt. Widmann erklärt dazu: "Wenn ein Stück, das sich mit der Sirenen- oder Ikarus-Thematik beschäftigt, nicht maßlos ist, dann hat es das Thema verfehlt".²² An anderer Stelle weitert er diesen Anspruch aus: "Ich erhoffe mir ganz allgemein von Kunst, dass sie mich in einen anderen Zustand transportiert."²³

²² Jörg Widmann in Markus Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 103-104.

²³ *Ibid.*, S. 39.

Teiresias

Einen “Orakelspruch für sechs Kontrabässe” nannte Widmann 2009 seine Komposition über den blinden Seher der griechischen Mythenwelt. Die Berliner Philharmoniker hatten bei ihrem Kompositionsauftrag zum 75. Geburtstag von Claudio Abbado um ein Werk für “eine der Gruppen des Orchesters” gebeten. Widmann wählte die für Beethoven-Sinfonien nötige Kontrabassbesetzung und komponierte für dieses Sextett ein 15-minütiges Werk. Von der ungewöhnlichen Instrumentierung²⁴ versprach er sich einen Klang, der “in seinem geheimnisvollen Raunen gleichermaßen blind *und* sehend ist” und damit der rätselhaften Figur entspricht.

In seiner Deutung der Gründe für die Erblindung des Teiresias orientiert Widmann sich nicht an Hesiod, für den die zweigeschlechtliche Lebenserfahrung den Ausgangspunkt bildet, sondern an der Darstellung des hellenistischen Dichters Kallimachos von Kyrene. In Vers 77-136 des Hymnos *Das Bad der Pallas* berichtet Kallimachos von der rituellen Waschung einer Athene-Statue in Argos. Während die Zuschauer darauf warten, einen Blick auf die Statue werfen zu dürfen, wird erzählt, wie der Seher Teiresias, der als Knabe Athene beim Bad überraschte, umgehend mit Blindheit gestraft wurde. Seine Mutter, die Nymphe Chariklo, bat die Göttin, dies rückgängig zu machen, was Athene jedoch nicht vermochte. Stattdessen verlieh sie dem Jungen die Gabe, die Sprache der Vögel zu verstehen, und zeichnete ihn damit aus, dass er eines Tages nach seinem Tod auch in der Unterwelt seine Weisheit behalten würde.

Die Zweischneidigkeit dieser Gabe – die alltägliche Hilflosigkeit des Blinden und das hinter dieser Blindheit verborgene tiefere Sehen – lässt sich im ersten Abschnitt der Musik erahnen. Mittels Skordatur (auf den fünfsaitig vorgesehenen Kontrabässen 4-6 wird die C-Saite herabgestimmt) ankert das Werk im tiefen *h*, einem Ton, der normalerweise ebenso wenig zugänglich ist wie die Zeit und Raum überwindenden Einblicke des Sehers. Aus diesem tiefen *h* erhebt sich ein undefinierbares Raunen, das mehrmals ansetzt und jeweils in plötzlichem ‘Stolpern’ (*col legno saltando*) oder in einem unkoordinierten ‘Durcheinander’ innerhalb eines langen Striches in wechselnden Bogenpositionen und Tonhöhen endet. Durch allmähliches Hinzutreten der (viersaitigen) Kontrabässe 1-3 etabliert sich beim dritten

²⁴Tatsächlich ist diese Besetzung natürlich nicht neu. Das weltweit berühmte Kontrabassquartett der Berliner Philharmoniker wurde bereits 1967 gegründet; eines der Mitglieder, der Bassist und Komponist Erich Hartmann, schrieb eigene Werke sowie Bearbeitungen für sich und seine Kollegen und für Ensembles aus sechs oder acht Kontrabässen, gemischte Besetzungen etc.

NOTENBEISPIEL 8: Bachs musikalische Signatur in Widmanns *Teiresias*

89 (B f A e C g H) fis

8 8

8 8

moltiss. sul tasto
(extrem fremde Farbe)

ppp p pp

in rilievo

(transponiert, rhythmisch modifiziert
und neu harmonisiert in T. 138-141)

Auf die erste der Phrasen, die mit der transponierten Bach-Signatur beginnen, folgt nahe dem Zentrum des Werkes ein zehntaktiges *Feroce*, das den ruhigen Passagen als Kontrast gegenübergestellt ist und hinsichtlich Tempo und dynamischer Intensität den Höhepunkt bildet. Hier zeigt sich die bestürzende Seite der seherischen Fähigkeit. Bogenstangenwurf- ausbrüche in *ffffz*, *con tutta la forza* tremolierte Aufwärtsglissandi und polymetrische Flageolettglissandi vermitteln einen Eindruck von dem Tumult, dem ein Mensch ausgesetzt ist, der sehen kann und muss, was Normalsterblichen zu sehen ihrer Natur nach nicht zusteht. Nach zwei gewissermaßen aufschreienden Takten findet die Passage allerdings im Orgelpunktton *a* einen gewissen Halt.

Was auf dieses *Feroce* folgt, lässt sich als freie Reprise und Coda hören. Der Kontrast zwischen dem *fff* am Ende des *Feroce* und dem Neuansatz in *ppp* ist trotz des gewünschten *dim. poco a poco* und *poco rallentando* abrupt; die überwunden geglaubte Dramatik hinterlässt ihre Spuren in der schon erwähnten größeren Volatilität, die insbesondere die Wiederkehr des ruhigen Themas prägt.

Nachdem dieses verklungen und zudem durch eine kurze, statische Pufferzone abgesetzt worden ist, erklingt die erste von zwei getrennten Passagen, in denen Widmann direkten Bezug nimmt auf den Anlass des Kompositionsauftrages, den 75. Geburtstag Abbados. Für diesen hält er hier eine Überraschung bereit, die 25 Takte später, nach der modifizierten Reprise des BACH-Zitats und einer längeren Beruhigung, ergänzt wird durch das Endglied der Coda. Es handelt sich um das bekannte englische Geburtstagslied, dessen hier in C-Dur zitierte Melodie bis auf zwei

Abschlussstöne, die in einem Flageolett-Cluster über dem Seher-Grundton *h* verschmelzen (im Notenbeispiel nicht gezeigt), unverfälscht ist; auch der Rhythmus ist trotz etlicher Wechsel der Größendimension gut zu erkennen. Die für das schlichte Lied höchst ungewöhnliche Harmonik dagegen ist der Umgebung angepasst. Verfremdungseffekte entstehen durch die unstabile Kombination von Spieltechnik und Dynamik, die sich besonders in der ersten Liedzeile von Ton zu Ton ändert.

NOTENBEISPIEL 9: "Happy Birthday, dear Claudio"

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). It consists of two systems of music. The first system starts at measure 132 and ends at measure 161. The second system starts at measure 162 and ends at measure 171. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *pp*, *ppp*, *molto*, *poco*, and *sub.* (subito). It also includes performance instructions like *ord. transp.*, *pizz.*, *+ arco*, *sul tasto*, *poco sul ponticello*, *flag.*, *kling.*, *non flag.*, and *transp.*. A note at the bottom right indicates that a specific symbol (a small square with a vertical line) is to be played on the strings (bauf der Zarge gestrichen).

Maestro Abbado wird beim Erkennen dieses unerwarteten Ständchens geschmunzelt haben. Allerdings gefährden die situationsspezifischen, von der Thematik der griechischen Mythen ablenkenden Einschübe die innere Schlüssigkeit der Musik über das Schicksal des blinden Sehers und stehen möglicherweise sogar einer Wiederaufnahme der Komposition in einem neutralen Konzertkontext entgegen.

Die musikalischen Gemeinsamkeiten der drei Stücke zu griechischen Mythen lassen es wünschenswert erscheinen, die über einen Zeitraum von zwölf Jahren entstandene Trilogie einmal in einer zusammenhängenden Aufführung zu erleben. Bei einer Spieldauer von insgesamt knapp 45 Minuten wäre eine Alleinstellung innerhalb einer Konzerthälfte durchaus vertretbar. Sehr gut vorstellen ließe sich eine Abfolge mit *Teiresias* im Zentrum, gegebenenfalls mit einem situationsneutralen (oder sogar spezifisch themabezogenen) Ersatz für die beiden Geburtstagslied-Passagen – ein Leichtes für diesen versierten Komponisten.

Teufel Amor

Im Auftrag der Wiener Konzerthausgesellschaft, der KölnMusik, des Théâtre des Champs-Élysées Paris und des Concertgebouw Amsterdam komponierte Widmann zwischen 2009 und 2011 ein Orchesterwerk mit dem Untertitel „Sinfonischer Hymnos nach Schiller“. Die Uraufführung spielten die Wiener Philharmoniker unter Antonio Pappano am 13. April 2012 im Wiener Konzerthaus.

Die Textvorlage, der Partitur anstelle eines Vorwortes vorangestellt, besteht aus nur zwei Zeilen, dem einzigen auf unsere Zeit gekommenen Fragment aus Schillers 1782 fertiggestelltem Hymnos *Teufel Amor*:

Süßer Amor, verweile
Im melodischen Flug.

Die Geschichte hinter diesem Hymnos ist vielschichtig. Am 13. Januar 1782 war Schillers dramatisches Schauspiel *Die Räuber* am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt worden, hatte dort für nationales Aufsehen gesorgt, einen Skandal ausgelöst und den Dichter schlagartig berühmt gemacht. Da Herzog Eugen von Württemberg ihm Schreibverbot erteilt hatte, floh der 22-Jährige im September desselben Jahres nach Mannheim, wo er wider Erwarten wenig freundlich aufgenommen wurde. Weder sein im Juni/Juli 1782 entstandenes Drama *Fiesko* noch etliche neue Gedichte fanden Abnehmer, so dass er in ernste Geldsorgen geriet. Am 9. Oktober 1782 versuchte er für ein umfangreiches Gedicht mit dem Titel „Teufel Amor“ einen Verleger zu finden. Nachdem ihm jedoch statt der erbetenen 25 Gulden nur 18 geboten wurden, nahm er es wieder mit: „Schiller wollte lieber Not leiden, als seine Poesie an einen Knicker, der sie nicht schätzte, wegwerfen“, schreibt sein erster Biograf.²⁶

Als eine der wichtigsten Quellen für diese Jahre in Schillers Leben gilt ein Buch des Pianisten und Komponisten Andreas Streicher, mit dem der Dichter sich an der Hohen Karlsschule Stuttgart angefreundet hatte und der ihn auf seiner Flucht begleitete. Dieser Bericht enthält erstmals die zwei erhaltenen Verse aus „Teufel Amor“. Streicher, der nach eigener Aussage das ganze Gedicht kannte, bezeichnet es als „eines der vollkommensten, die Schiller bisher gemacht“, wobei er hinzufügt, „dass er [Schiller] selbst ganz damit zufrieden schien“.²⁷

²⁶Gustav Schwab: *Schillers Leben in drei Bänden* (Stuttgart: Liesching, 1840), S. 129.

²⁷Andreas Streicher: *Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785* (Stuttgart und Augsburg: J. G. Cotta 1836), S. 114.

Da der Hymnos bis auf das zweizeilige Fragment verloren ist, kann über Inhalt, Emphase und mögliche kritische Untertöne nur spekuliert werden. Anregungen dazu liefert eine unerwartete Quelle. 1772 war in Frankreich die Erzählung *Le Diable amoureux* des Schriftstellers Jacques Cazotte veröffentlicht worden. Deren deutsche Übersetzung war 1780, also zwei Jahre bevor Schillers Hymnos die erwähnte Geringschätzung erfuhr, in der von H. A. O. Reichard herausgegebenen *Bibliothek der Romane* unter dem Titel *Teufel Amor* erschienen.²⁸ E.T.A. Hoffmann erwähnt in seiner Erzählung *Der Elementargeist* ein Buch, „dessen Wirkung auf mein ganzes Wesen mir selbst ganz unerklärlich dünkte. Ich meine jene wunderbare Erzählung Cazottes, die in einer deutschen Übersetzung ‘Teufel Amor’ benannt ist.“ Zeitgenossen glaubten in Cazottes Erzählung die Absicht zu erkennen, „ein reizendes Gemälde des Lasters und der Verführung zu unserer Besserung aufzustellen, die Schwäche tugendhafter Neigungen gegen Sinnenrausch zu zeigen und daher Warnungen vor den Gefahren der Sinnlichkeit zu geben ...“²⁹ Die *Bibliothek der Romane* war Schiller mit Sicherheit vertraut; ob er die deutsche Fassung von Cazottes Novelle gelesen hat, ist nicht bekannt, doch gut denkbar und angesichts der Tatsache, dass er binnen zwei Jahren nach deren Veröffentlichung denselben Titel wählte, sogar recht wahrscheinlich.

Cazottes Novelle ist mit der Faust-Legende verwandt. Ein Spanier beschwört aus einer Laune heraus den Teufel. Dieser verwandelt sich in eine Sylphe, ein Luftgeschöpf in Gestalt eines jungen Mädchens, das sich als ebenso liebreizend wie manipulativ erweist und demjenigen überirdische Kenntnisse und Kräfte verspricht, der ihr seine Seele überschreibt. Der Mann ist zunächst skeptisch, ihr dann jedoch beinahe willenlos ergeben. Erst sehr spät siegt sein Gewissen und er rettet sich in den Schoß seiner weisen alten Mutter, wo selbst der Teufel (und damit auch seine Inkarnation als Liebesobjekt) jede Macht verliert.

Von Schillers Gedicht desselben Titels wissen wir trotz der wenigen auf uns gekommenen Worte Wesentliches. Der Zweizeiler formuliert eine Aufforderung an den „süßen Amor“; dies verweist auf ‘die Liebe’, nicht auf eine bestimmte Geliebte (ob fromm-bescheiden oder teuflisch-fordernd). Indem der Dichter ein „Verweilen ... im Flug“ erbittet, drückt er die Sehnsucht nach längerer Gemeinsamkeit ebenso aus wie das Zugeständnis der Freiheit und ein Wissen um die Vergänglichkeit aller großen Gefühle.

²⁸ Spätere Übersetzungen geben den Titel wörtlich korrekt als *Der verliebte Teufel* wieder. Tatsächlich trifft jedoch „Teufel Amor“ den Tenor der Erzählung wesentlich besser.

²⁹ *Gothaische gelehrte Zeitungen*, 1792.

“Melodisch” wird der Flug genannt; man vermutet, dass der vorbeifliegende Amor den Liebenden verzückt und in eine andere Sphäre entrückt, jedoch ohne die erkennbare Absicht, ihm seine Seele zu rauben. Zuletzt: Das bezaubernde Bild ist Fragment eines “Hymnos”. Wie immer Schiller den ‘Teufel Amor’ interpretiert haben mag, er widmet ihm einen Lobgesang! Sollte dieser tatsächlich als Reaktion auf Cazottes Erzählung entstanden sein, so setzte er dessen fantastisch verbrämter Warnung vor den teuflischen Gefahren der Liebesverführung vermutlich eine Ode auf deren himmlische, wenn auch oft allzu schnell ‘verfliegende’ Seligkeit entgegen.

Widmann erläutert, er habe den “janusköpfigen Charakter der Liebe als Paradies und Schlangengrube” schildern wollen.³⁰ Er wählt dafür ein Orchester, dessen Grundbesetzung mit 19 Blas- und 60 Streichinstrumenten sowie Harfe und Pauken dem einer Beethoven-Sinfonie entspricht, jedoch durch eine Celesta sowie zwei vielfarbige Schlagzeugsets³¹ gefärbt wird. Das durchkomponierte Werk umfasst neun Segmente in vier Abschnitten: “Mit Geheimnis, feierlich” (T. 1-74-161-183 ≈ 13 Min.), “Hymnisch/Teufelstanz” (T. 184-210-262-352 ≈ 6 Min.), *Più lento* (T. 352-400 ≈ 3 Min.) und “Tänzerisch wiegend” etc. (T. 401-430-535 ≈ 9 Min.).

Der erste Abschnitt basiert auf einer aus 7 Tönen gebildeten, dank mehrerer Wiederaufnahmen insgesamt 12 Schritte durchlaufenden ‘Reihe’: *b-a-d-b-a-d-a-e-b-es-c-h*.³² Die vollständige Reihe eröffnet das Stück als Klangfarbenmelodie in den tiefen Bläsern und erklingt gleich anschließend noch einmal (mit modifiziertem Beginn) als melodische Kontur im Kontrafagott. Nach ausgedehntem Spiel mit dem markanten Dreitonkopf und dem hymnischen Zwei-Quinten-Aufstieg sowie horizontalen und vertikalen Varianten der Basistöne *b-a-d-e-es* endet das erste Segment mit dem fast

³⁰Im Werkkommentar zu *Liebeslied* für acht Instrumente (2010), das sein Thema mit *Teufel Amor* teilt, erwähnt Widmann sein “Stückpaar über die Liebe”: “Das kammermusikalische Pendant [zum Orchesterstück *Teufel Amor*] ist nun dieses Liebeslied. Es ist rein instrumental und ohne verbalen Bezug. In gedrängter Form behandelt es den schon in *Teufel Amor* thematisierten janusköpfigen Charakter der Liebe als Paradies und Schlangengrube.”

³¹Zwei Schlagzeuger alternieren an 3 Becken (hoch/mittel/tief), 3 Tamtams (hoch/mittel/tief), gran cassa, 2 Bongos (hoch/tief) sowie 2 hohen brasilianischen Tamborims (ohne Schellen); dazu bedient jeder ein Beckenpaar, chinesisches Becken, Claves und Peitsche. Schlagzeug I umfasst darüber hinaus Glockenspiel, Röhrenglocken (*e'*, *f'*, *as'*), 3 Tomtoms (hoch/mittel/tief) und Vibraslap; Schlagzeug II ist ergänzt durch Vibraphon, Crotales, 5 Buckelgongs, 3 Plattenglocken, 5 Woodblocks, hohes Water-Tamtam, tiefes Tomtom und Flexaton.

³²Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, dass der Komponist hier mit Notennamen spielt. Doch ist es verlockend zu fantasieren, besonders nachdem man feststellt, dass das dreifache *b* als melodischer Ankerton der Phrase eine Sonderstellung einnimmt. Das von diesem *b* Umrahmte – a.d.e. und [e]s.c.h. – lässt sich dann lesen als *amor diabolus est*, SCHiller.

vollständigen Thema in zwei Piccoloflöten sowie, überlappend einsetzend, in den Bratschen. Nachdem die Piccoloflöten das zweite Segment mit einer Scherzando-Variante eröffnet haben, leiten die nach und nach aus dem Nichts hinzutretenden Violinen mit einem über 17 Takte gedehnten *b*^m ein vollständiges Zitat des Themas ein. Der dann einsetzende Abstieg wird aufgefangen, die Violinen halten die Höhe und das Spiel mit Teilzitate setzt sich fort, gekrönt von drei weiteren vollständigen Einsätzen: in Einführung der Tutti-Violinen mit einer freirhythmischen Diminution von vier Solisten, dann eine kleine Terz höher in einer Oktavparallele der Violinen über wildem Beckengetöse, und schließlich in einem Violinen-Unisono über crescendoierenden Bongos und Tamborims:

NOTENBEISPIEL 10: Die thematische "Zwölfschritt-Reihe" in *Teufel Amor*

Mit Geheimnis, feierlich (♩ ca. 50)

The musical score for "Teufel Amor" illustrates the "Zwölfschritt-Reihe" theme. It begins with Piccolo 2 playing the theme in 4/4 time, marked *p*. The theme is then taken up by the Violinen in a series of variations. The first variation is marked *ppp* and features a dynamic range from *ppp* to *ff*. The second variation is marked *f* and features a dynamic range from *f* to *pp*. The third variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The fourth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The fifth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The sixth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The seventh variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The eighth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The ninth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The tenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The eleventh variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twelfth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The thirteenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The fourteenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The fifteenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The sixteenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The seventeenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The eighteenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The nineteenth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twentieth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-first variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-second variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-third variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-fourth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-fifth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-sixth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-seventh variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-eighth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The twenty-ninth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*. The thirtieth variation is marked *fff* and features a dynamic range from *fff* to *pp*.

83 99 141 163 179

Pos.2 Tuba Pos.3 P2 Tb Tuba P1 Pos.2 Bklar/Fagott Kontrafagott (teilw. mit Kontrabass-klarinetten) Piccolo 2

30 Violinen

Flöte 1 + 2, Solisten der VI I + II

15 Violinen I + 13 Violinen II

16 Violinen I 14 Violinen II

30 Violinen

Wie schon die Bestandsaufnahme des primären thematischen Materials zeigt, beginnt das Werk mit abgründig dunklen Bläserstiefen. Nur ganz allmählich entsteht die Musik der Kontraoktave, die man sich unwillkürlich als Höllentiefe denkt. Nachdem die Kontrabässe erstmals eingesetzt und den Schlusston der verkürzten Reihe verlängert haben, fügen die Celli mit dem kleinen Motiv *c-cis-*, *d-cis-* eine später aufgegriffene Komponente hinzu, kurz bevor die Kontrabässe die bisher leise Stimmung mit einem explosiven *sfffz/p sub>ppp* durchbrechen. Der Ausbruch, dem eine vertikale Schichtung der thematischen Reihe zugrunde liegt, gibt eine Vorahnung von der dritten Komponente des Eröffnungsabschnitts. Kaum sind die fünf Basistöne der Reihe erstmals im warmen, erdhaften Klang der Buckelgongs und zugleich in einer aufgeregten Paukenfigur ertönt, wird die Fortführung in ungleichmäßigen Abständen durch kurze, sehr laute Akkordeinwürfe durchbrochen, die Widmann als „Amorpfeile“³³ bezeichnet – Zweiunddreißigstelklänge, die meist mit *sfffz*, Akzent und Staccatopunkt verstärkt und immer wieder unterschiedlich instrumentiert sind.³⁴

Abschnitt II beginnt unmittelbar nach dem letztgenannten Themeneinsatz aller Violinen unter der Überschrift „Hymnisch“ mit teils konstant rhythmisierten, teils agogisch unruhigen Tonwiederholungen unter Abwärtsläufen, die alle gestimmten und etliche ungestimmte Instrumente beteiligen. Nach einer Minute geht diese Gegenüberstellung, die sich anhört wie der Versuch, ein seiner Natur nach bewegtes Wesen zum Stillstand zu bringen („verweile ... im Flug“), bei „Teufelstanz“ nahtlos ins doppelte Tempo über, steigert sich in einer knappen Minute zu Pauken, Trommeln und Tomtoms aufs dreifache Tempo und bricht dann plötzlich ab. Aus dem „fast unhörbaren Schattenklang“ zweier gedämpfter Trompeten erwächst, jetzt wieder im Tempo des „Hymnisch“, ein 3/4-Ostinato bestehend aus einem Tomtomschlag, einem Bläser- oder Streicherakkord in unbestimmter Tonhöhe und einem lauten Luftstoß über dem Anblasloch der Flöte. Die Ostinatofigur wird ihrerseits in eine wilde Beschleunigung geführt, und unter wie stöhnend klingenden Bläser-Glissandi strebt der Teufelstanz einem Höllenritt zu, der in einem kurzen, mit Crotales verstärkten *Feroce* gipfelt.

³³ In einem Interview mit Barbara Lebitsch zu *Teufel Amor*, das anlässlich der Uraufführung im Programmheft des Wiener Konzerthauses abgedruckt wurde, spricht Widmann von „Amorpfeilen“, die den linearen Gestus „zerklüften“.

³⁴ Als Beispiel: der erste Pfeil (T. 52) ertönt in sechs hohen Holzbläsern, zehn in der 2- und 3-gestrichenen Oktave spielenden Celli sowie Harfe, Tamborims und Peitsche und bezieht seine Töne (*a d e es h*) aus der thematischen Reihe, ebenso der zweite (T. 54) in drei Hörnern, drei Posaunen und Tuba (*b es a e d*). Seltener erklingt ein solcher „Pfeil“ als chromatischer Cluster; vgl. z.B. in T. 79 den Klang der Harfe mit Bongos und Tamborims (*cis d es fes*).

Da das Tempo jetzt nicht mehr zu steigern ist, wird weiteres “Drängen” durch schrittweise Verkürzungen einer aufsteigenden Figur erreicht. Umso abrupter wirkt die plötzliche Bremsung auf das sechsmal Langsamere im folgenden Abschnitt, wo dieselbe Figur durch den Zusatz von zwei Lotosflöten “penetrant” klingen soll. Plektron-Martellato der Harfe, Ellbogencluster der Celesta, *fffff*-Tremoli der in höchster Lage spielenden Violinen und die im dreigestrichenen Register fast schreienden Kontrabässe sorgen für einen Klang, der Gänsehaut auslöst. Es folgt ein gigantischer Absturz, begleitet von betont “hässlich” gewünschten, von den Posaunen an die Holzbläser weitergegebenen Multiphonics. Damit kehren die tiefen Bläser “schwer dröhnend” in die Kontraoktave des Anfangs zurück, ihr Register wird durch Buckelgongs ergänzt.

Die Musik dieses Höllenrittes ist übrigens ein Selbstzitat: Widmann übernimmt sie fast notengetreu aus einem Orchesterzwischenspiel seines 2003 für die Münchner Opernfestspiele komponierten Musiktheaterstückes *Das Gesicht im Spiegel*. Wie in Kapitel V näher ausgeführt, stammt das melodische Ausgangsmaterial dort aus der erschütternden Szene 6, in der profitgierige Biotechniker einen menschlichen Klon wie eine leblose Ware zur Schau stellen und zu Demonstrationszwecken allerlei grausamen Experimenten unterwerfen. Die hier zitierte Passage folgt auf Szene 12, in der der Klon sein Recht auf Selbstbestimmung entdeckt und seine ‘Schöpfer’ dadurch in Angst und Schrecken versetzt, im Publikum allerdings nur Sympathie und Erleichterung auslöst. Der zitatimmanente Kontext verleiht dem Höllenritt in *Teufel Amor* eine zusätzliche Tiefendimension.

In *Teufel Amor* ist hier jedoch kein Szenenende erreicht. Vielmehr rufen die hohen Bläser und Streicher rückleitend das Tonmaterial der ursprünglichen 12-Schritt-Reihe in Erinnerung:

NOTENBEISPIEL 11: Die Wiederbelebung der thematischen Reihe

30 Violinen, teils mit Klarinette, dann Piccoli, dann Flöte

etc.

Bald darauf erinnern dieselben Instrumente an die in der Mitte des ersten Abschnitts gehörten gestauten Triller, und auch die “Amorpfeile” brechen wieder mit ihren vertikalen Akzenten in das Geschehen ein. Nach ausgedehntem Rallentando beginnt im dritten Abschnitt eine stark verkürzte Reprise. Sie umfasst eine Unisono-Variante des Themas, eine Reihung zweier Einsätze und eine transponierte und verlängerte Version.

NOTENBEISPIEL 12: Materialien der verkürzten Reprise

352 *p* *mf* *p* zwei Flöten, später mit Oboen

362 *p* *mf* *pp* 1. Flöte
1. Violine

392 *f* *fff* *ff* *fff* *mf* Hörer
Violinen
Bratschen
Celli

Der vierte Abschnitt stellt dem Hauptthema eine ganz andere Art von Kontrast gegenüber. Der von einem Instrument zum anderen gereichte Reihenkopf geht unter der Überschrift "Tänzerisch" in ein 6/8-Metrum mit punktierten Figuren über – eine Art Romanze, die später kurz zu einem langsamen Walzer mutiert und dann sogar noch eine kanonisch gesetzte Themavariante integriert.³⁵ Amor kommt endlich zu seinem Recht.

NOTENBEISPIEL 13: Romanze und Walzer

402 **Tänzerisch wiegend** (*"Romanze"*) *mp* *fff* *mf*
Oboe 1 Flöte 1 (+ Fg. 1) Violine 1

415 **Tänzerisch (!)** (*"quasi Walzer"*) *fff* *f* *p* *ff* *pp*
Ob1/Trp2/Celli Violine 1, ts mit Flöte Ob1

³⁵Vgl. dazu die Transposition auf die Oberquinte in der teils mit Flöte verstärkten solistischen 1. Violine und das Zitat in der originalen Tonlage in der Oboe (teils mit solistischer 2. Violine). Im Notenspiel sind diese Themeneinsätze, die mit einer Synkope anstelle des ursprünglich verdoppelten Themenkopfes beginnen, durch eckige Klammern angezeigt.

Allerdings ist diesem Wohlklang keine Dauer beschieden: Nach der Engführung der Themavariante scheint die Musik quasi zu zerfasern: Es gibt lange Pausen, plötzliche kurze Einwürfe und schließlich einen Übergang in ein noch langsames Tempo, das "stockend, zögernd" sein soll. Hier scheint sich die Musik vorübergehend in unwirkliche Gefilde zurückzuziehen: Zu vereinzelt überirdisch klingenden Tönen, die auf Crotales oder Vibraphon mit Kontrabassbögen erzeugt werden, imitieren die Geigen mit auf dem Schoß gezupften Instrumenten, was wie die Lautenbegleitung eines Ständchens klingt. Nach einem langen Augenblick angehaltenen Atems erhebt sich vor diesem Hintergrund ganz allmählich, wie aus dem Nirgendwo kommend, eine Klarinette mit einem träumerischen Echo der Romanzenmelodik, kontrapunktiert von einer Parallele aus Harfe und solistischem Cello. Das ermutigt die Solo-Violine, sich mit zunehmend wärmerem Ton an der Beschwörung eines diesmal üppig schwelgenden Liebeszaubers zu beteiligen, und von ihr lässt sich nach und nach das ganze Orchester anstecken. Auch hier geht die Romanze in einen Walzer über, der allerdings mit ständigen Temposchwankungen unterschiedlichste Stimmungen evoziert.

Widmann greift hier erneut auf ein früheres Werk zurück: Beginnend mit dem auf dem Vibraphon gestrichenen hohen *h* und dem Auftakt zur 'Lautenbegleitung' der Streicher zitiert er 60 Takte aus seinem *Lied für Orchester* – notengetreu bis auf wenige Abweichungen, vor allem eine kurze Verstärkung durch Pauke und Schlagzeug vor dem Höhepunkt.³⁶

Nach dem *molto ritardando*, mit dem die zitierte Passage endet, und einem Verschwinden der Töne in ein nur noch geräuschhaftes *pppp* erklingt zum vorletzten und letzten Mal das Thema des Werkes. Der erste Einsatz, erneut transponiert aber vollständig, greift die seit den Eröffnungstakten vernachlässigte Realisierung als Klangfarbenmelodie auf.³⁷ Danach herrscht zunächst musikalische Ratlosigkeit: Die Violinen setzen in großer Höhe erneut mit dem melodischen Ankerton *b* ein, der schon so viele Phrasen in dieser Komposition angestoßen hat, erfahren jedoch keine Reaktion aus

³⁶Vgl. die Passage von T. 96 mit Auftakt bis einschließlich T. 153 in *Lied für Orchester* mit der Passage von T. 430 mit Auftakt bis einschließlich T. 488 in *Teufel Amor. Lied* entstand bereits 2003, wurde in dieser ersten Fassung mehrfach aufgeführt und auch eingespielt (siehe das entsprechende Kapitel in dieser Studie), doch erstellte Widmann 2009 eine revidierte Fassung, die vom Original in ausreichendem Maße abweicht, dass eine "Erstaufführung der Neufassung" stattfand. *Teufel Amor*, 2009 begonnen, verdankt seine innere Verwandtschaft somit einer unmittelbaren zeitlichen Nähe der Entstehungsprozesse.

³⁷Vgl. in T. 489 die Linie *c-h-e-c-h-e-h-fis-c-f-d-cis* in Violine I (*c*)–Violine II (*h*)–Viola (*e*), Violine I (*c*)–Violine II (*h*)–Viola (*e*)–1. Cello (*h*)–Violine II (*fis-c*)–Violine I (*f-d-cis*).

dem Ensemble. Stattdessen imitiert die große Trommel mit leisen Zweifachschlägen einen “dumpfen Herzschlag”. Die unheimliche Stimmung endet erst mit dem letzten Themeneinsatz, der auf der originalen Tonstufe, wenn auch mit verkürztem Kopf in einer Oktavparallele von Harfe und Celesta erklingt. Den Abschluss beschreibt Widmann im Interview ebenso treffend wie humorvoll: “Es kommt zu einem Aufstampfen des Teufels – und weg ist er. Er sucht sich jetzt vielleicht ein neues Opfer und hinterlässt einen Schwefelgeruch. [...] Er macht kurzen Prozess.”³⁸

Aus den abgründigen Tiefen der Hölle steigt die Musik dieses Werkes also zweimal in die Höhe. Beim ersten Mal ist der Aufstieg zögerlich, erfährt zahlreiche Rückschläge und erreicht in der Höhe eine Qualität, die mit ihren schrillen Tönen eher abstoßend wirkt. Hier herrscht wohl der Teufel *als* Amor – kaum das, was sich ein nach Liebe dürstender Mensch wünschen würde. Der zweite Aufstieg, der kurz nach der Mitte des Werkes beginnt, verlässt die dröhnenden Tiefen sehr bald, wendet sich dem Thema erst wieder in einer der menschlichen Stimme entsprechenden mittleren Lage zu und erreicht in der Höhe die ersehnte Süße. Zuletzt ertönt eine Art Liebesgesang. Die Passage ist innermusikalisch ausdrücklich als ‘Gesang’ identifiziert, insofern es sich um ein Zitat aus Widmanns eigenem *Lied für Orchester* handelt, deren Anfangstakte schon in der Herkunftspartitur eine Fußnote tragen, mit der die Violinen aufgefordert werden, ihr Instrument “wie eine Gitarre” (also wie zur Begleitung eines Gesanges) zu halten. Dass hier die Liebe besungen wird, macht die metrische und rhythmische Charakterisierung als Romanze deutlich. Die zwei unterschiedlichen Großabschnitte können somit gehört werden als Widmanns Auseinandersetzung mit dem ambivalenten Erlebnis der Liebe zwischen Himmel und Hölle, dem “janusköpfigen Charakter der Liebe als Paradies und Schlangengrube”, wie er selbst es in seinem Werkkommentar bezeichnet.

Der wutschnaubende Abtritt des Teufels am Schluss der Komposition erscheint somit wie ein Eingeständnis teuflischer Ohnmacht angesichts ‘wahrer Liebe’. Damit knüpft Widmanns musikalische Reflexion über das Schiller-Fragment letztlich an die fromme Wendung am Ende von Cazottes Erzählung an und schließt so den Kreis der Ableitungen zum Thema “Teufel Amor”.

³⁸ Interview mit Barbara Lebitsch, Programmheft des Wiener Konzerthauses (n.p.).

