

## Eine erste Bestandsaufnahme

“Ich glaube fest daran, dass gute Musik immer in diesem Spannungsfeld von ungeschützter Inspiration und kontrollierter Setzung liegt.”

(J. Widmann in M. Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 74)

Wie aus den Analysen der in dieser Studie beispielhaft untersuchten Werke abzuleiten ist, zeichnet sich die Musik von Jörg Widmann durch große stilistische Vielfalt aus – und das nicht vorrangig entlang einer biografischen Entwicklungsachse, sondern auch im direkten Nacheinander, oft innerhalb einer Werkgruppe, zuweilen sogar innerhalb eines Werkes. Melodisch Eingängiges steht neben Extremem in der Wahl von Intervallstruktur und Register, Passagen mit anspielungsreicher Rhythmik weichen Abschnitten in instabiler Metrik mit oft taktweise wechselnder Dauer und Hierarchiestruktur, tonal geankerte Abschnitte gehen nahtlos in Segmente über, die durch unkonventionelle Laute geprägt sind. Diese wiederum können die Tongebung in traditioneller Stimmung spielender Instrumente begleiten, ihnen als selbstbewusste Partner zur Seite treten oder sie auch eigenständig ersetzen.

Die vom Komponisten erwähnte Spannung zwischen “ungeschützter Inspiration und kontrollierter Setzung” lässt sich besonders gut beobachten in seinem Umgang mit musikalischen Formen, in seinen kreativen Verbeugungen vor bewunderten älteren Meistern und in seiner umfangreichen Einbeziehung von Selbstzitat. Von der Sonatenhauptsatzform zu Chören im Stil barocker Oratorien, Kanons und motettenartigem Vokalsatz, von palindromischen Rahmenbildungen und anderen Spiegelungen bis zu strophigem Aufbau in Instrumental-, Vokal- und Bühnenwerken erinnert er an tradierte Konstruktionsprinzipien, um diese dann sofort schöpferisch und oft kontrastreich umzugestalten. Wird er explizit aufgefordert, auf einen klassischen Komponisten Bezug zu nehmen (z.B. auf Schubert, der ihn zu seinem *Lied für Orchester* inspirierte, oder auf zwei der späteren Sinfonien Beethovens, auf die er mit seiner Konzertouvertüre *Con brio* antwortete), so spürt er einem ihn faszinierenden Aspekt oder auch dem ‘Geist’ der Vorlage nach und macht dessen Essenz für eigene Aussagen fruchtbar. Dabei bewegt er sich mit anscheinend seiltänzerischer Sicherheit zwischen zitatähnlichen Anspielungen einerseits und ganz neuzeitlichen

Antworten auf Vertrautes, die er mit teils witzigen, teils auch schroffen Gegensätzen würzt.

Seit etwa 2005 zeigt sich Widmanns Komponieren zusätzlich geprägt durch die Integration eines wachsenden Anteils an Selbstzitat. Nun sind Monteverdi, Bach, Händel und Haydn – um nur vier der Komponisten zu nennen, die das Musikwissenschaftlern als “Parodieverfahren”<sup>1</sup> vertraute Vorgehen ausführlich und mit genialen Ergebnissen angewandt haben – Ahnen, auf die man sich getrost berufen kann. Diese Komponisten übernahmen bekanntlich (meist aus Werken, deren Anlass keine wiederholten Aufführungen versprach) Sätze oder Abschnitte, die ihnen besonders gelungen schienen, in ein neues Werk, das ihnen (z. B. durch den Bezug auf zyklische Jahresfeste, wiederkehrende spirituelle Ermahnung der Gläubigen oder auch die Repertoiregepflogenheiten der Theater) ein vielfaches Weiterklingen in Aussicht stellte. So basieren zahlreiche Sätze in Monteverdis *Selva morale e spirituale* auf Material aus seinen Madrigalbüchern. Bachs *Weihnachtsoratorium* geht zu etwa einem Drittel auf die Gratulationskantaten *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* und *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten* zurück;<sup>2</sup> Ähnliches gilt in etwas geringerem aber immer noch beträchtlichem Maße für seine *h-Moll-Messe* sowie für seine *Matthäuspasion*, die etliche Abschnitte mit der kurz zuvor uraufgeführten *Köthener Trauermusik* teilt.<sup>3</sup> Händel konnte seine Erfolgsoper *Rinaldo* 1711 kurz nach seiner Ankunft in London nur deshalb in knappen zwei Wochen fertigstellen, weil er zugkräftige Nummern aus Werken der vorausgehenden Jahre, u.a. aus den Kantaten *Aci, Galatea e Polifemo* und *Arresta il passo*, den Oratorien *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* und *La Resurrezione* sowie aus seinen frühen Opern *Almira* und *Agrippina*

<sup>1</sup>Bevor das Wort “Parodie” seine heute geläufige Bedeutung als übertreibende oder verspottende Nachahmung entwickelte, verstand man darunter (basierend auf griechisch *parōdia* für “Gegenlied”) die Wiederverwendung oder Umgestaltung eines musikalischen Werkes oder Werksegmentes für einen neuen Aufführungszweck.

<sup>2</sup>Bach komponierte *Lasst uns sorgen, lasst uns wachen* (auch bekannt als *Herkules auf dem Scheideweg*, BWV 213) zum Geburtstag des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen, *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten* (BWV 214) zu dem der Kurfürstin von Sachsen und Königin von Polen Maria Josepha.

<sup>3</sup>Ludwig Finscher zählt 186 bachsche Sätze in geschlossenen Formen (Arien und Chöre), die aus anderen geistlichen oder auch weltlichen Kontexten in ein neues Werk hineinmontiert sind, dazu 22 Rezitative, sieben zu Vokalsätzen umgearbeitete Instrumentalsätze und sieben zu Instrumentalwerken umgearbeitete Vokalsätze. Vgl. “Zum Parodieproblem bei Bach”. In: Martin Geck, Hrsg., *Bach-Interpretationen* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1969), S. 94-105 [94].

umarbeitete.<sup>4</sup> Auch Haydns Eszterházy-Messen beruhen in entscheidenden Segmenten auf früheren Werken: Er konzipierte z. B. das Benedictus seiner *Marienzeller Messe* als geistliche “Parodie” einer ursprünglich weltlichen Vorlage, indem er die Arie “Qualque volta non fa male il contrasto ed il rigore” aus seiner Opera buffa *Il mondo della luna* übernahm, wobei er die Solopartie zum vierstimmigen Chorsatz ergänzte. Wenn diese und andere Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts gelungene Sätze oder Abschnitte aus eigenen Kompositionen früherer Zeit mit hinzugefügtem oder neuem Text, zusätzlichen Stimmen und eventuellen Änderungen der Melodieführung und der Textur in neuem Kontext zusammenmontierten, entstanden – wie die oben aufgezählten Beispiele zeigen – letztlich Meisterwerke, die selbst Skeptiker nicht zu Schöpfungen zweiter Hand erklären werden.<sup>5</sup>

Diese Praxis änderte sich im 19. Jahrhundert grundlegend, insofern der Umfang des Übernommenen bewusst gering gehalten und der Akzent auf das immer Neue, noch nicht Dagewesene gelegt wurde. Schubert zitiert zwar noch einzelne Lieder in seinen Instrumentalwerken,<sup>6</sup> Bruckner durchzieht etliche seiner Sinfonien mit Melodien aus seinen geistlichen Werken, als wolle er unterstreichen, dass auch seine absolute Musik dem lieben Gott gewidmet ist,<sup>7</sup> und auch bei Mahler findet man eine ungewöhnlich hohe Anzahl von Selbstzitat.<sup>8</sup> Doch in all diesen und vielen weiteren

<sup>4</sup>Für die heute berühmte *Rinaldo*-Arie “Lascia ch’io pianga” z.B. verwendete er Musik, die als instrumentale Sarabande in der 1705 komponierten Oper *Almira* begonnen hatte und schon 1707 im Oratorium *Il Trionfo*, wenn auch mit anderem Text, als Arie erklungen war.

<sup>5</sup>Heute ist man sogar gegenteiliger Meinung: Der bekannte Bachforscher Christoph Wolff resümierte im Abschlussbericht einer Tagung der Internationalen Bachakademie Stuttgart 1988 die letzten Erkenntnisse zum musikalischen Selbstzitat, indem er festhielt, dass es sich “grundsätzlich um eine Aufwertung” handelt und dass Bach “den als Vorlage dienenden Werken nochmals eine besondere Gestalt geben wollte”. In: Renate Steiger, Hrsg., *Parodie und Vorlage: Zum Bachschen Parodieverfahren und seiner Bedeutung für die Hermeneutik*.

<sup>6</sup>Die drei bekanntesten Beispiele sind instrumentale Umspielungen, vgl. die Variationen für Flöte und Klavier (D 802) über das Lied “Trockene Blumen” aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin*, das Streichquartett Nr. 14 (D 810), dessen 2. Satz das Lied “Der Tod und das Mädchen” vielfach umgestaltet, sowie das Klavierquintett (D 667), dessen 4. Satz das Lied “Die Forelle” variiert.

<sup>7</sup>So erinnert er in seiner 2. Sinfonie an seine f-Moll-Messe, indem er im Adagio Motive aus dem *Benedictus* und im Finalsatz einen Choral aus dem *Kyrie* zitiert; der Kopfsatz der 3. und das Adagio der 9. Sinfonie greifen den Beginn des *Misere* der d-Moll-Messe auf.

<sup>8</sup>Diese verbinden z.B. die 6. mit der 7. Sinfonie Mahlers oder die 1. Sinfonie mit einigen seiner Lieder. Auch seine 3. Sinfonie ist eine Fundgrube von Vorausnahmen und Reminiscenzen. Diese und weitere Beispiele nach Richard Beyer, “Das musikalische Selbstzitat. Eigene Musik in anderen Werken nochmals verwendet”, in *Das Orchester* 04/2001, S. 20ff.

Fällen aus dem 19. und vergleichbaren Werken aus den ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts wird meist nur *ein* Parameter übernommen: am häufigsten eine Melodie, ab und zu auch ein Rhythmus oder eine Harmoniefolge.

Die von den Komponisten des 15. bis 18. Jahrhunderts praktizierte Art der expliziten Umwidmung ganzer Einheiten oder größerer Abschnitte eigener Musik in einem neuen inhaltlichen Kontext ist als Pate für eine künstlerische Strategie anzusehen, die sich in der postmodernen Ästhetik entwickelte. In den verschiedenen Kunstrichtungen entstand im Lauf der letzten 50 Jahre die Vorstellung eines *Œuvres*, dessen Komponenten miteinander verwandt und verwoben sind. Im Bereich der Musik arbeiten auf dieser ästhetischen Grundlage Komponisten wie z. B. Luigi Dallapiccola, Luciano Berio, Pierre Boulez, György Kurtág, Bernd Alois Zimmermann und Peter Ruzicka sowie Widmanns Lehrer Hans Werner Henze und Wolfgang Rihm. Für sie beruht die Verwandtschaft diverser eigener Stücke zueinander auf einem zusammenhängenden Kompositionsprozess, der es erlaubt, einzelne Elemente (Reihen, Themen, Passagen, Abschnitte etc.) kontextuell jeweils neu zu situieren und ihnen so eine zusätzliche Bedeutung zu verleihen. Der Umfang des Zitierten und die Häufigkeit der Wiederaufnahme sind jeweils ganz unterschiedlich.

Vor allem Boulez und Rihm haben sich über ihre ästhetischen Grundlagen auch analytisch geäußert. Boulez erläutert seine Kompositionsweise mit dem Bild vom plasmaartigen Raum, der es ihm erlaubt, immer wieder den Standpunkt zu wechseln, sich in verschiedene Richtungen zu entfalten und sich zugleich nie vollständig von einem Werk zu lösen.<sup>9</sup> Schöpferische Tätigkeit bedeutet für ihn nicht das Streben nach voneinander hermetisch abgegrenzten Einzelwerken. Vielmehr geht es ihm um eine Einbettung aller Einzelkompositionen in ein übergreifendes "work in progress", das ein Zurückgreifen auf Früheres als integralen Bestandteil eines fortlaufend sich verändernden, sozusagen unabschließbaren Kompositionsprozesses versteht und die Verwendung des gerade Entstehenden als Keim sich oft Jahre später noch weiter entwickelnder Schaffensprozesse. Nach dem für ihn so wichtigen Prinzip der ständigen Weiterentwicklung, Variation und Anreicherung des Materials – er spricht von "Wucherung" und "Proliferation" – unterzieht Boulez seine Ausgangsmaterialien häufig zahlreichen Mutationen. Ein Beispiel unter mehreren ist eine Werkreihe, die zum Zeitpunkt der letzten Bearbeitung bereits 30 Jahre "in progress" war und deren

<sup>9</sup>Pierre Boulez, "Leitlinien". *Gedankengänge eines Komponisten*. Aus dem Französischen von Josef Häusler (Kassel etc.: Bärenreiter/J. B. Metzler, 2000).

bisher letzte Stufen “Dérive” (Ableitung) betitelt sind. Die Werkreihe nahm ihren Ausgang vom 1976 zum 70. Geburtstag Paul Sachers komponierten *Messagesquise* für Violoncello solo und sechs Celli, entwickelte sich über *Répons* für sechs Solisten, Kammerensemble, Computerklänge und Live-Elektronik (1981) zu *Dérive I* für sechs Instrumente (1984) und dann zu *Dérive II* für elf Instrumente (1988). Dieses hat Boulez allerdings 2006 erneut revidiert, so dass der Prozess wohl auch heute noch als nicht abgeschlossen angesehen werden kann.

Wolfgang Rihm denkt ähnlich. Er betrachtet seine Stücke gern als Provisorien, die durch Erweiterung, Ergänzung, Tropierung, Vernetzung und Verflechtung des einmal entwickelten Materials einander fortlaufend abwandeln oder korrigieren können. Dabei spricht er von “Übermalungen” oder sagt mit einer Metapher aus der Bildhauerei: “Ich habe die Vorstellung eines großen Musikblocks, der in mir ist. Jede Komposition ist zugleich ein Teil von ihm, als auch eine in ihn gemeißelte Physiognomie.”<sup>10</sup>

Widmanns im Laufe der letzten acht Jahre entwickelte Technik der Rekontextualisierung früheren Materials steht in diesem Kontext. Die Metamorphose, die der Marsch aus den *Dubairischen Tänzen* über das *Souvenir bavarois* zum *Bayerisch-babylonischen Marsch* durchläuft, erinnert an Berios “Ableitungen” aus seinen *Sequenza*-Kompositionen;<sup>11</sup> die Integration umfangreicher Abschnitte aus 14 Vorgängerwerken oder -sätzen in die Oper *Babylon* hat ihr Gegenstück in Dallapiccolas Oper *Ulisse*.<sup>12</sup>

Ein Erkennungsmerkmal ganz anderer Art sind Widmanns bevorzugte Instrumenten-Kombinationen. Dazu zählen vor allem die Paarung aus Klarinette und Akkordeon (besonders typisch in mikrotonalen Arabesken über schmerzlich lang gezogenen Liegeklängen und -clustern), der Einsatz von Hörnern für besonders innige Kantilenen, eine Art ‘psychedelisches

<sup>10</sup>Wolfgang Rihm, *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche* in zwei Bänden (Mainz: Schott, 1998), Band I, S. 114.

<sup>11</sup>Luciano Berios zwischen 1958 und 2002 entstandene Serie von 14 *Sequenze* für je ein Soloinstrument bildet den Ausgangspunkt einer Reihe von *Chemins* genannten Werken. *Chemins II* (1967) etwa adaptiert die Harfen-*Sequenza* (Nr. II) für Solovioline und acht Instrumente. Durch Hinzufügung weiterer Instrumente entstanden daraus später wieder andere Ableitungen. Neben “chemin” (Weg) benutzt Berio für seine Mutationen auch andere Titel; so ist *Corale* (1981) eine Weiterentwicklung von *Sequenza VIII*.

<sup>12</sup>Auch im Werk Luigi Dallapiccolas findet die Entwicklung des Komponierens mit Selbstzitate ihren Höhepunkt in einer Oper. *Ulisse* (1968) enthält eine Fülle von Rückgriffen auf verschiedene frühere Werke Dallapiccolas, die, ähnlich wie Widmanns Zitate in seiner Oper *Babylon*, durch ihren kontextuellen Rückbezug neue Interpretationszusammenhänge erschließen, insofern sie Inhalt oder Aussage der Vorgängerwerke in das neue Werk hineinbringen.

Gamelan'<sup>13</sup> aus Glockenspiel, Celesta und Crotales (oft horizontal kontrastiert mit tiefen Buckelgongs) und der Klang bestimmter Violin-Flageolets zur Symbolisierung der Zeitlosigkeit.

Im Gesamt aller dieser Charakteristika präsentiert sich das Bild eines handwerklich souveränen, tonsprachlich polyglotten, an Einfällen reichen, aber auch von bereits Gelungenem begeisterten, durch keinerlei Ideologie oder Berührungsangst eingeschränkten Komponisten. Eleonore Büning fasste dies erst kürzlich im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* so zusammen:

Widmann kann einfach alles – und probiert auch alles aus. Erhabenes und Albernes, Kompliziertes und Schlichtgestricktes, Sentimentalitäten und Gemeinheiten, Geborgtes und Eigenes stehen in seinen Werken immer unvermittelt nebeneinander, meist verfremdet, verbogen, manchmal auch pur. Und wenn ihm ein Einfall besonderen Spaß macht, dann wiederholt er ihn, einmal, zweimal, dreimal. Tief empfundene Affekte werden gesprenkelt mit frechem Witz. Plane Tonmalerei wächst sich aus ins Haptische, körperlich Fassbare.<sup>14</sup>

Jörg Widmann ist ohne Zweifel einer der wandlungsfähigsten und damit aufregendsten zeitgenössischen Komponisten. Weil seine Musik sich nicht vordringlich der Abgehobenheit im Äther einer elitär definierten künstlerischen Moderne verpflichtet sieht, ist sie häufig überraschend zugänglich. So hat sie trotz der hohen Ansprüche, die auch dieser Komponist streckenweise an seine Hörer stellt, das Potential, ein breites Publikum wieder für zeitgenössische Konzert- und Opernmusik zu interessieren.

<sup>13</sup>Die Bezeichnung dieser Dreiergruppe aus hohem Tastenidiophon, hohem Metallophon und kleinen antiken Zimbeln als "Gamelan" stammt nicht von Widmann; sie orientiert sich vielmehr an Olivier Messiaens berühmt gewordenem, allerdings meist viel aufgeregter spielendem Trio aus Glockenspiel, Celesta und Vibraphon, das prominent z.B. in der *Turangalila-Sinfonie* und im Vogelkonzert der Oper *Saint François d'Assise* erklingt.

<sup>14</sup>„Oper 'Babylon' in München: Fette Zeiten in alten Städten". *FAZ* vom 29. Oktober 2012.