

# Geräusch- und Klangwelten bei Jörg Widmann

Zwei Einblicke

---

FLORIAN HENRI BESTHORN

## Ein Fragment als ästhetischer Leitfaden

»Klänge, nicht Töne stehen im Mittelpunkt des Denkens von Jörg Widmann. Er reizt ihre Gestalten in die Extreme aus.«<sup>1</sup> Mit diesen Worten beschreibt Helga de la Motte-Haber prägnant die Klangsprache des 1973 geborenen Komponisten Jörg Widmanns. Doch was unterscheidet Töne von Klängen und Klänge letztendlich von Geräuschen? Allein der Physiker scheint hier mit einer Definition glücklich, der Musikliebhaber scheut ebenso den ›reinen‹ Ton wie zumeist das Geräusch. Die goldene Mitte der ›Klänge‹ pendelt heutzutage von einem Extrem zum anderen. Widmann spielt genau mit diesem Pendeln und stellt oftmals die Hörererwartung auf den Kopf. Beispielsweise beginnt sein zweites Streichquartett (*Choralquartett* 2003, rev. 2006) mit einer Geräuschwelt, in der Klänge ›abgepresst‹ oder Obertöne ›erzwungen‹ werden bis plötzlich ein tonal anmutender Choral einbricht: »Eingela-

---

1 Helga de la Motte-Haber, »Denken im Klang«, im CD-Booklet zu: Jörg Widmann, *fünf bruchstücke, étude III, freie stücke, fieberphantasie*, Wergo (ASIN: B00009P55W/WER 65 552), 2003, S. 7–13; hier S. 8.

gert in diesen Kontext bekommt der Choral eine ganz eigene fremde Qualität.«<sup>2</sup> Dies wird zum Programm gemacht, denn der Komponist ist besonders »interessiert daran, wie im Verlauf des Stückes Geräusch nicht mehr für Desolates, und Tonales nicht mehr für Zuversicht steht.«<sup>3</sup>

So scheint das zehntaktige Klavierstück *Fragment in C*, das Widmann 2001 seinem ehemaligen Kompositionslehrer Wilfried Hiller zum 60. Geburtstag schrieb, im Kleinen bereits einen wichtigen ästhetischen Aspekt der Folgewerke zu repräsentieren:

»Hier ist das Wahrnehmungsproblem – im Sinne einer Studie – auf einen Aspekt isoliert: Das Stück ist auf einem C-Dur-Akkord aufgebaut – aber kein einziger Akkord klingt nach C-Dur! Die Akkorde klingen alle anders und fremd. [...] In diesem Kontext wird das Normale eines üblichen Tons zu einem Ereignis!«<sup>4</sup>

Das *Fragment* beginnt mit einem »dominantischen« Auftakt, einem kurzangeschlagenen *g''*, dem ein Schlag mit der flachen Hand auf die

---

2 Aus: Markus Fein (Hg.), *Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann* (= edition neue zeitschrift für musik: NZ 5010), Mainz 2005, S. 51.

3 Vgl. das Vorwort zur Notenausgabe: Jörg Widmann, *Choralquartett. 2. Streichquartett* (= ED 9748), Mainz [u.a.] c2009, S. 4. Vor dem Hintergrund, dass hier – ähnlich wie in Haydns *Die Sieben letzte Worte* für Streichquartett op. 51 (Hob. XX/1:B) – die Kreuzigung Jesu Ausgangspunkt der Komposition war (»[...] – die vielen *col legno*-Passagen in meinem Quartett rühren daher. Wie klingt das Schaben und Reiben von Holz an Haut, Haut an Holz?« [aus: Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 37]), wirkt der untergehende Choral noch frappierender.

4 Aus: Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 49–51. Jüngst liegt nun eine Aufnahme, welche allerdings leicht vom Manuskript des Werkes abweicht, von Jan Philip Schulze vor: Jörg Widmann, *Piano Works*, Neos (ASIN: B00CUIVFC2/NEOS 10 909) c2013.

linke Breitseite des Flügels folgt. Statt die Tonika zu Beginn des Werkes zu exponieren, taucht der Hörer in eine Klangwelt ein, in der sich erst allmählich das tonale Zentrum herauskristallisiert und beim ersten Erklängen durch Abdämpfen der Saite verfremdet erscheint. Wird als Auftakt zum dritten Takt ein C-Dur-Akkord angeschlagen, so wirkt dieser Sextakkord aufgrund seiner hohen Lage keinesfalls stabilisierend. Ebenso wirft das folgende, befremdende Saitenschabgeräusch und der gezupfte Tritonuston eine tonale Unbestimmtheit auf. Das ändert sich auch zunächst nicht, nachdem im vierten Takt kein Grundton direkt erklingt und der anschließende Leitton *h* zudem trugschlussähnlich die Tonika ausspart. Daraufhin entführen reflektierende Klänge den Hörer weit weg von einem klaren C-Dur, welches erst am Ende durch das Paradox einer ›wohltemperierten Obertonreihe‹ gefestigt zu werden scheint, wobei das Stück allerdings zugleich in Auflösung begriffen ist.

Abb. 1: Jörg Widmann, *Fragment in C für Klavier* (2001), Takte 5–9.

Übertragung durch den Autor nach dem handschriftlichen Manuskript.

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Dieses Umkreisen eines verlorengegläubten Zentrums baut natürlich auf die verwendeten Spieltechniken: Indirekt erklingende Töne, durch geräuschvolles Schlagen freigesetzte Spektren oder effektvolles Saiten- und Pedalspiel. Alle diese Techniken können in Widmanns folgenden Klavierstudien vielfach aufgefunden werden. Das *Fragment in C* ist als ein Scharnierwerk zu sehen, denn er spricht selbst von einem ästhetischen Einschnitt im Jahr 2001<sup>5</sup> und es ist eine Fokusverschieben aus-

5 Vgl. bspw.: Fein, *Im Sog der Klänge* (Anm. 2), S. 52.

zumachen, wenn man neben der sich wandelnden Tonsprache das kontinuierliche Einbeziehen von geräuschhaften Klängen in seinen Werken betrachtet. Zunächst seien hierfür Klavierwerke aus den Jahren 1997–2003 kurz beleuchtet und hierbei Widmanns *Toccata* (2002) eingehender untersucht. Die dargestellten Ergebnisse sollen sodann an sein erstes abendfüllendes Musiktheaterwerk *Das Gesicht im Spiegel* (2002/03, rev. 2010) herangetragen und somit auch an einem großbesetzten Werk verifiziert werden.

### Jörg Widmanns Werke für Klavier solo

Siegfried Mausers Unterteilung der Klavierwerke Jörg Widmanns in »experimentelle« Stücke auf der einen und Werke mit »konkrete[n] Bezüge[n] auf künstlerische Erfahrungsbereiche außerhalb des eigenen Schaffens« auf der anderen Seite,<sup>6</sup> kann nur bedingt zugestimmt werden. Offensichtlich gibt es einen Bruch zwischen seinen Klaviersolowerken bis 2003 und denen nach 2007. Die *Elf Humoresken* (2007) sind nicht nur dem Namen nach eine Replik auf Robert Schumanns op. 20, *Idyll und Abgrund* (2009) beschwört den Schubert'schen Ton herauf und die *Intermezzi* (2010) stellen eine Hommage an Brahms dar. Die 2008 komponierten Sätze *Valse bavaroise* und *Vier Strophen vom Heimweh* gingen ebenso wie der *Geburtstagswalzer* (2011) in die Suite *Zirkustänze* von 2012 ein, die entfernt an Bartóks *Mikrokosmos* erinnert. Dieser bisher letzte Klavierzyklus scheint vordergründig betrachtet nochmals »einfacher, heiterer, heller, auch greller, drastischer, verspielter«<sup>7</sup> als die vorangegangenen Werke, weist zugleich aber eine tiefere Dimension auf, wenn er die anthropotechnisch-artistische Philoso-

---

6 Siegfried Mauser, »Studien und Visionen. Notizen zu Jörg Widmanns Klaviermusik«, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.), *Spuren. Der Komponist Jörg Widmann. Symposium, 15. September 2012, Alte Oper Frankfurt am Main* (= edition neue zeitschrift für musik: NZ 5053), Mainz 2013, S. 87–91; hier S. 87.

7 Jörg Widmann, *Zirkustänze* (= ED 21 405), Mainz [u.a.] c2013, Vorwort S. 6.

phie Peter Sloterdijks aufgreift.<sup>8</sup> Von diesen Werken setzt Mauser die früheren als »experimentell« ab, mit der Ausnahme der *Fleurs du mal* (1996/97), da in diesen die »dämonischen Obsessionen der Texte« von Charles Baudelaire »zu expressiven Klangbildern geronnen zu sein« scheinen.<sup>9</sup> Dennoch hat diese frühe *Klaviersonate nach Baudelaire* mehr mit den Klavierwerken der Jahre 2001–2003 gemeinsam, als mit den späteren Huldigungssuiten. Zudem können aber beispielsweise auch in der *Toccata* und der *Hallstudie* (2003) Bezüge zum Komponieren Schumanns ausfindig gemacht werden. Was die oben genannten Zyklen von den früheren Klavierwerken unterscheidet, ist nicht unbedingt ein Defizit an Experimentierlust, sondern eher die Tatsache, dass die Geräuschhaftigkeit früherer Werke gegenüber der entsprechenden Huldigungsgeste zurückgenommen wurde. In den älteren Werken ist das Gegenteil der Fall: Zwar schimmert vor allem Widmanns Vorbild Robert Schumann stets durch dessen Musik – beispielsweise mit dem fast omnipräsenten Einsatz seines charakteristischen *a*-Molls –, doch steht hierbei die Klangerweiterung des Klavierspiels im Vordergrund.

---

8 Siehe: Peter Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Frankfurt am Main 2009. Dass Widmanns Verweis auf die Gefahr des abstürzenden Seiltänzers im Vorwort der Partitur keinesfalls zufällig ist, zeigt sich darin, dass das Libretto zu seiner zeitgleich entstandenen Oper *Babylon* (2011/12), in die auch Teile des Klavierzyklus eingeflossen sind, Sloterdijk verfasste.

9 Mauser, *Studien und Visionen* (Anm. 6), S. 87.

Abb. 2: Jörg Widmann, *Fleurs du mal*. Klaviersonate nach Baudelaire (1996/97), Takte 1–5; vereinfachte Darstellung durch den Autor; vgl. ED 9669, S. 3.

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

\* Bei "Nachklangstellen" wie dieser ist das Pedal exakt zu treten, wenn nur noch die reinen Obertöne nachklingen.

Bereits der Beginn von *Fleurs du mal* zeigt, wie verwandt es den späteren Klavierstudien ist. Die ersten zwei Takte stellen eine ›Nachklangstelle‹ dar; das heißt zunächst werden eine oder mehrere Tasten stumm gedrückt, dann kommt es zu einem kurzen aber heftigen Impuls, der die ausgewählten Saiten mit ihren Obertonspektren anregt. Nach einem wilden Aufschwung in Takt 3 folgen zunächst sehr schnelle Tonrepetitionen, welche sich ab Takt 15 zu einem Triller verengen. Sowohl dessen Töne als auch der Klang der stupiden Repetitionen in der viergestrichenen Oktave werden vom mechanischen Anschlagsgeräusch verfremdet, so dass ein Klanggemisch aus Einzeltönen und Klaviergeräuschen den Hörer erreicht. Dies wird vor allem im abschließenden *Caccia-Presto*-Teil wieder aufgegriffen, in dem die dargestellten Takte gegen Ende nochmals überspitzt und im höchstmöglichen Tempo aufgegriffen werden. Doch nicht nur die durch die Klaviatur ausgelöste Mechanik soll hörbar gemacht werden, sondern auch das diffizil eingesetzte Pedal soll am Ende des ersten (S. 16) sowie des letzten Teils (S. 32) geräuschhaft (*fortissimo*) getreten werden.<sup>10</sup>

10 Bspw. Berlioz warnte bereits davor, dass Pedal ›falsch‹ zu bedienen, da das Klavier ansonsten leicht »Lärm und verworrenes Geräusch statt Wohl-

## Das Klavier als ›Geräuschmaschine‹

Eingehender soll nun Widmanns Klaviersolostück *Toccata*, welches für den ARD-Wettbewerb 2002 geschrieben wurde, untersucht werden, in dem eben diese geräuschhaften Elemente wiederum auszumachen sind. Hier werden nun die schnell repetierenden Töne tatsächlich ins Geräusch überführt, indem der hämmernde Rhythmus am Ende des Werkes durch das Klopfen auf den Klavierdeckel abgelöst wird. Der Pianist schlägt am Höhepunkt der ›fieberhaft, manisch‹ angeschlagenen Achtelketten den Klaviaturdeckel gegen den Korpus des Instrumentes und führt dann das regelmäßige Ticken durch Klopfen auf die Flügel-Außenseite oder den Klavierdeckel fort. Hierbei wird er immer leiser, indem er zunächst mit den Handflächen und schließlich nur doch mit den Fingerkuppen den Klangkörper bearbeitet und langsam ein *morendo* einleitet, bis das Klopfen nicht mehr akustisch vernommen werden kann. Das letzte Geräusch bildet das ›*fortissimo*‹ weggenommene Pedal.<sup>11</sup> Erweitert wurden diese geräuschhaften Vorstöße 2003 im Solostück *Hallstudie*, welches für die Gewinnerin dieses ARD-Wettbewerbes Irene Russo geschrieben wurde. In dieser regelrechten ›Klopf-Etüde‹ erkundet die Pianistin den Instrumentenkörper auf neue Weise vom Ende des Flügels. Im Gegensatz zu Lachenmanns *Guero* (1969) bildet nicht die Klaviatur Ausgangspunkt der ungewöhnlichen Klangerzeugung, sondern tatsächlich die gesamte Instrumentengestalt. Hierbei ist das Pedal während des ganzen Stückes arretiert, so dass sich ein Klopfgeräusch über den Hallkörper zu einem Klang entwickeln kann.

---

klang« erzeuge (s. Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, S. 174).

11 Jörg Widmann, *Toccata für Klavier* (= ED 9862), Mainz [u.a.] ©2012; hier insb. S. 19–20.

Abb. 3: Jörg Widmann, *Toccata für Klavier* (2002), Takte 158–160; vereinfachte Darstellung durch den Autor; vgl. ED 9862, S. 19. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

**Presto possibile**

ab hier nur noch weite  
 ab hier nicht mehr auf der Tastatur  
 mit Handfläche auf rechter Flügel-Außenseite klopfen

*pp* *pp* *fff* *fff* *poss. sempre*

oben auf Klaviertisch geschlagen; mit Fingern, nicht mit Handflächen

links schon Flügeldeckel vorbereiten, ca. 5 cm zu Körper hin "ausziehen", aber erst im letzten Moment: Klaviertisch nach vorne / oben knallen

Auf den ersten Blick, wird die Entwicklung der *Toccata* also auf den Kopf gestellt: Die Tonrepetitionen führen nicht in eine Geräuschkulisse, sondern das repetierte Klopfgeräusch führt hinein in eine unbekannte Klangwelt. Dies ändert sich allerdings im Verlauf des Stückes, denn nachdem die Pianistin sich klopfend zur Klaviatur vorgetastet hat, wird allmählich von den Geräuschen des Klavierdeckels zum normalen Tastenspiel übergegangen. Nach einigen Tonrepetitionen wird auf abgedämpfte Töne zurückgegriffen, bis schließlich das Zentrum des Stückes mit einem einfachen *a*-Moll-Akkord erreicht ist. Dieses plötzliche »Klangwunder« soll in diesem Kontext – nach über zehn Minuten Geräuscheinwirkung – auf den Zuhörer schockierend wirken.<sup>12</sup> Am Ende des halbstündigen Werkes werden die Zuhörer nochmals überrascht, denn wenn sich die Pianistin, nach wilden Klopf-, Schleif- und Schabattacken mit Messern im Flügelinneren,<sup>13</sup> langsam unter den Flügel begibt, ist das

12 In Widmanns Worten: »Über eine lange Zeit gibt es nur ungewöhnliche Formen der Klangerzeugung; in diesen außerordentlichen Kontext setze ich nun einen *a*-Moll-Akkord, den der Hörer hier als Fremdkörper, ja als Dissonanz wahrnimmt.« (aus: Fein, *Im Sog der Klänge*, S. 49). Ein Konzertschnitt des Werkes ist auf DVD erhältlich: Jörg Widmann, *Experimentelle Kammermusik. Filme von Peider A. Defilla*, Wergo (ASIN 379577 8018/NZ 52), c2005.

13 Vgl. zur perkussiven Behandlung des Klangkörpers Klavier: Florian Henri Besthorn, »The widening, destruction and fusion of sounding bodies. The



Stück noch nicht zu Ende: In Zeitlupentempo löst sie nun das Pedal, so dass die immer noch vibrierenden Saiten durch allmählichen Kontakt zu den Dämpferköpfen wiederum in Schwingung versetzt werden und so eine ›unsichtbare‹ Klangwolke aus dem Flügelinneren entschwebt.

### **Erweiterung des pianistischen Klangspektrums: Widmanns *Toccata* (2002)**

Der Aspekt des Pedals als aktiver Klangerzeuger führt zurück zum Beginn der *Toccata*. Der Anfang steht dem Ende, welches von steten Tonrepetitionen geprägt ist, auf den ersten Blick konträr gegenüber. Die ersten sechs Takte können in drei zweitaktige Abschnitte untergliedert werden, welche überspitzt als Vordersatz, Nachsatz und ›Zusatz‹ tituiert werden könnten: Die *Toccata* beginnt mit einem heftigen Tritt auf das Pedal (*sfffz*) und wie eine Reaktion hierauf wird zweimal ein *fis'* angeschlagen, bevor das Pedal gelöst wird und ein Moment der Stille einsetzt. Findet der zweite Takt sein Pendant im vierten, wird auch der erste hierin mit aufgenommen: Es wird auf Schlag 2<sup>+</sup> nicht nur ein Sechzehntel hinzugefügt und somit der Kern für die späteren Repetitionen vorweggenommen, sondern insbesondere durch den – ›verspäteten‹ – Pedaltritt eine weitere Synkope eingeschoben. Das angeschlagene *fis'* erklingt eine Achtel lang ohne Pedalhall und wird dann zunächst durch diesen Impuls zurückgedrängt. In den Takten 5–6 bleibt der Impuls des geräuschhaften Pedaltretens nun ganz aus und das eben erst gefestigte Metrum wird durch eine zusätzliche Achtelpause (im 5/8-Takt) in Frage gestellt. Statt der bloßen Tonrepetition erfährt das Material aus Takt 2 nun eine vom Pedal unabhängige Weitung des Tonraums. Wird zwar das Obertonspektrum durch das leise getretene Pedal unterstützt, geschieht die Klangerweiterung hier zunächst durch die Oktavverdopplung *fis* und auf die Synkope schließlich durch Auffüllung der Oktave durch die Töne *ais*, *d'* und den Zentralton *h*.

---

significance of the body in ›experimental chamber music‹ works by Jörg Widmann«, in: *Gli spazi della musica* 2 (2013), H.2, S. 27–43.

Abb. 4: Jörg Widmann, *Toccata für Klavier* (2002), Takte 1–19;  
vereinfachte Darstellung durch den Autor; vgl. ED 9862, S. 3.  
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

♩ ca. 84

Subito meno mosso  
(♩ ca. 60)

7

12

16

wegrnehmen

Das zweite System bringt ein neues Moment, indem der zuletzt erklun-  
gene Akkord nun stumm gedrückt wird. Die Takte 7–11 bilden quasi  
eine, durch den ›Zusatz‹ erweiterte, Augmentation des Vordersatzes,  
indem der angeschlagene Impuls den kräftigen Pedaltritt ersetzt und  
die ehemalige Synkope sich als Taktschwerpunkt von einer bloßen  
Tonrepetition emanzipiert, welche im *fortissimo* klingen gelassen wird,  
bis sich das *H* als eigentlicher Bezugspunkt des Beginns, als Achse  
zwischen *F* und *fis* herauskristallisiert. Das dritte System kann in ähn-  
licher Form als eine Art ›Negativ‹ der Takte 3–6 gesehen werden, be-

vor die Folgetakte den Beginn nochmals rückwärtsgespielt wiederholen (vgl. Abb. 5 mit den Takten 15–17 aus Abb. 4).

Abb. 5: Jörg Widmann, *Toccata für Klavier* (2002), Takte 15–17; vom Autor im Krebs notiert.

The image shows a musical score for Jörg Widmann's *Toccata für Klavier*, measures 15-17. The score is written for piano and features dynamic markings *pp*, *mf*, *ff*, *mp*, and *pppp*. A large bracket labeled '5' spans measures 15-17. Pedal markings are indicated with asterisks and dashed lines.

Doch weswegen dieser analytische Zoom, welcher vom ›Geräuschhaften‹ wegzuführen scheint? Fasst man die bisherigen Erkenntnisse zusammen, so kann eine deutliche Verdichtung vom Geräuschimpuls des ersten Taktes über erklingende und reflektiert-klingende Klänge, aber auch eine in der formalen Machart des Werkes erkannt werden. Letztendlich spielt Widmann mit drei Möglichkeiten des Tastendrucks bzw. -lösens: 1) regulärer Tastendruck zur Tonerzeugung, 2) stummer Tastendruck zur Resonanzerzeugung und 3) das Tastenlösen zur Resonanzregulierung. Selbiges wird gespiegelt auf den Pedaleinsatz, denn hier werden die Möglichkeiten des 1) gewöhnlichen Tretens zur Resonanzverweiterung, des 2) geräuschhaften Tretens sowie 3) des Lösens zur Resonanzregulierung durchgespielt. So wird in der *Toccata* von Beginn an auf die Klangmöglichkeiten des Instruments außerhalb des üblichen Saitenanschlags verwiesen, da indirekte Resonanzen eine wichtige Rolle spielen. Die sich anfangs langsam abwechselnde Klang- und Geräuschwelt wird im zweiten Teil (*presto possibile*) von einer belebten, ebenso langen *Stretta* abgelöst. Diese ist wiederum von Tonrepetitionen geprägt, für die das Fundament bereits in den ersten Takten gelegt und ab Takt 92 spielerisch erweitert wurde. Verweist der Anfang mehrfach auf den zweiten Teil, so greift dieser in den Takten 143–153 plötzlich auf die Klangwelt des Beginns zurück. Nochmals können hier die drei genannten Möglichkeiten des Tastenspiels sowie

des diffizilen Pedalspiels nachvollzogen und insbesondere eine Hommage auf das Schumann'sche ›Wegnehmen‹ der Töne<sup>14</sup> und lediglich durch das *c''* angeschlagene, doch als *a*-Moll, *As*-Dur und *c*-Moll erklingende Akkorde, ausgemacht werden.

Abb. 6: Jörg Widmann, *Toccata für Klavier* (2002), Takte 100–108; vereinfachte Darstellung durch den Autor; vgl. ED 9862, S. 8.

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

## Das Aufeinanderprallen zweier Welten: *Das Gesicht im Spiegel* (2002/03)

Experimentiert Jörg Widmann einerseits am Klavier um neue Klangwelten zu eröffnen, ist es ihm andererseits ein Anliegen die gewohnten Töne in ungewohnter Umgebung zu präsentieren, damit deren ursprüngliche Klangkraft wieder wahrgenommen wird. In vielen seinen Werken fällt daher auf, dass er den alltäglichen Ton in neues Licht zu rücken sucht. Dies kann beispielsweise an seiner *Fieberphantasie* von 1999 veranschaulicht werden: Die vom Streichquartett über drei Minuten aufgebaute Geräuschkulisse wird von einem Widmann-typischen *a*-Moll-Einsatz des Klaviers (T. 50) unterbrochen. Danach steigern sich

14 Vgl. bspw. das Finale aus Schumanns *Papillons*, op. 2, in dem »wohl zum ersten Mal in der Klaviermusikgeschichte das Loslassen von Tasten als absichtsvoll intendiertes kompositorisches Ereignis« erscheint (Mauser, *Studien und Visionen*, S. 90).

dessen geräuschhaft-wirkende Tonrepetitionen während die Streicher darunter einen ›Klang‹-Teppich bilden, bis die fünf Instrumentalisten nach einem Höhepunkt (T. 154) allesamt zurück in eine leise Geräuschwelt fallen, in der einzig die neu hinzutretende Klarinette (T. 157–163) den ›Ton‹ anzugeben vermag. Dieses ›Herauskristallisieren‹ eines Einzeltons aus einer geräuschhaften Umwelt findet sich neben dem, mit »wie das Erwachen eines Organismus« überschriebenen, Beginn der *Lichtstudien*-Gesamtfassung für fünf Solisten und Orchester (2001–2004) auch in der ersten Szene von Widmanns abendfüllen Musiktheater *Das Gesicht im Spiegel*. Hier wird zu Beginn musikalisch ein Sonnenaufgang nachgezeichnet, bei dem sich innerhalb der ersten 15 Takte langsam ein *c* aus einem »Klangchaos« hin zu einer »sich allmählich zusammenfügenden Klangwelt« herauschält.<sup>15</sup> Das Neuentdecken des Tones hängt mit dem Plot des Werkes zusammen, entwickelt die geklonte Justine doch unvorhergesehen Gefühle, so dass die artifizielle Kopie letztendlich in der aufgeklärten, kapitalistischen Welt als einziges Wesen, dessen neu entdeckte Empfindungen tatsächlich noch echt sind, erscheint. Wird die wissenschaftliche Sensation in der vierten Szene der Öffentlichkeit vorgestellt, so steht hier musikalisch ebenfalls deren ›neu‹-entdeckter, endlos scheinender Einzelton im Vordergrund (vgl. den Beginn ihrer ›Liebesarie‹ [Abb. 7] im Kontrast zu dem roboterhaft agierenden Trio der Konzernbesitzer Patrizia und Bruno und dem Bio-Ingenieur Milton [Abb. 8]).

---

15 Norbert Abels, »Der Traum von einem anderen Singen. Zu Jörg Widmanns ›Das Gesicht im Spiegel‹«, in: Jungheinrich, *Spuren* (Anm. 6), S. 29–43; hier S. 37.

Abb. 7: Jörg Widmann, *Das Gesicht im Spiegel. Musiktheater in 16 Szenen* (2002/03; rev. 2010), 4. Szene, Takte 1–14; reduzierte Darstellung durch den Autor; vgl. Partitur (51 152), S. 93–95. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

non vibr. / pocchiss. vibr., einfach, betörend  
dal niente, immerhlich nachahmen

*pp* *p* *mp* *ppp* *mp* *mp* *pp* *mp* *pp* *ppp* *pp* *mp* *pp*

Justine

A (E - I - O, mit Vokalfärbungen "spielen", auch in der Folge)

Abb. 8: Ebd., 3. Szene, Takt 40; reduzierte Darstellung durch den Autor; vgl. Partitur (51 152), S. 83. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Patrizia

T T G G G C C A A A G C T G G

Bruno

wie eine CD mit "Hänger"

De de de de de de de C C A T T T C 5 H

Milton

langezogene glissandi

C 5 H 5 N 5 O C 4 H 5 N 3 O

Chor

ad lib. hacken in Tastatur der Laptops; ad lib. durcheinander oder zusammen

Patrizia

G C C A A - de - nin T C A A A - de - nin Gu - a - nin

Bruno

5 T T T T C 5 H 5 N 3 O C 4 H 5

Milton

A - de - nin G T C T A - de - nin Gu - a - nin C C T

Chor

simile sempre

Während die geklonte Kopie mit klanghaften Tönen präsentiert wird, scheint das Original Patrizia eines *belcanto* nicht mehr mächtig, sondern »über weite Strecken im Geräuschhaften angesiedelt« (vgl. Abb. 9).<sup>16</sup> Die 13. Szene führt diese Antagonie in aller Deutlichkeit

<sup>16</sup> Widmann weist zudem darauf hin, dass die »Artikulation und Färbung von Vibrati und Non-Vibrati in den Vokalparts« ganz ähnlich zum Einsatz des

vor, wenn das Ehepaar Patrizia und Bruno sich beim Frühstück nicht viel mehr als gestottertes Schweigen zuwerfen können, wohingegen ab Takt 40 weiche Klänge in die Geräuschwelt einbrechen, um die einfache Liebe zwischen Bruno und Justine zu verdeutlichen. Klingt Brunos ›Jus-ti-ne‹ hier an Bernstein ›Ma-ri-a‹ an, so kommt es vor der Präsentation Justines am Ende der dritten Szene zu einer Reminiszenz an Strauss' *Rosenkavalier*.<sup>17</sup> Den geräuschhaften Partien des Werkes werden demnach immer auch Erinnerungen an musikalischen Schönklang gegenübergestellt, ja sogar durch das Libretto indirekt zum eigentlichen Thema gemacht (vgl. Abb. 10). Andererseits werden Alltagsgeräusche von den Sängern und Musikern aufgenommen und so ›musikalisch‹ gedeutet. Dies ist vor allem direkt nach dem Sonnenaufgang zu hören, wenn ab Takt 57 der ersten Szene ein Nachrichtenticker, ein Wecker und andere Maschinen nachgeäfft werden.<sup>18</sup> Widmann will das Leben so aus der sterilen Umwelt reißen, um es wieder lebenswert zu machen – in Justines Fall sogar um ein Leben als ›wahrer Mensch‹ überhaupt erst beginnen zu können. Ähnlich verfährt er mit Klängen: Erst wenn der Ton quasi neu entdeckt wird, sich aus einer Geräuschkulisse herauschält, sind wir – die wir heute rund um die Uhr von Musik, Lärm, Klang und Geräusch umgeben sind – wieder fähig, ihn neu und staunend zu hören.

---

»Pedal[s] in einem komplexen Klavierstück« zig-fach abgestuft sind (Jörg Widmann, »Ein Endspiel. Der Komponist spricht über sein Schaffen« [Interview mit Rainer Karlschek und Hanspeter Krellmann], in: Hanspeter Krellmann/Jürgen Schläder [Hg.], »Theater ist ein Traumort«. *Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann*, Berlin 2005, S. 359–364; hier S. 362).

17 Doch bereits dort sind die Celestaklänge nicht mehr, als ein Erinnern oder vielmehr ein Herbeisehnen des verlorenen ›hochheiligen‹ Paradieses.

18 Siehe hierzu auch: Abels, *Der Traum von einem anderen Singen*, S. 38 und 40. Vergleiche bspw. zudem Widmanns *Signale* für sechs Stimmen (2003), in denen die Sänger die technische Fehlerhaftigkeit von Maschinen (wie Störgeräusche eines Radios) stimmlich aufgreifen und karikieren.

Abb. 9: Ebd., 13. Szene, Takte 66–69; reduzierte Darstellung durch den Autor; vgl. Partitur (51 152), S. 363. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

[zu Bruno, gesprochen, mit lauter schneidender Stimme] *mf f* (pocchiss.)  
Bru - no

[... schlagartig wieder in "autistische Ebene katapultiert; stimmhaft geflüstert] *fff* *fff*  
Ho - ha  
AUS EIN  
(Dunkles o, (zwischen a, ä und o) und o)

Kehle mit Akzent "zuschüren" *sub* *ff* *fff*  
ch/i - Kerr -  
AUS  
(weiches ch mit i-Führung) (tonloser Krächzlaut)

[... wie unter Elektorschock; geflüstert, tonlos] *fff*  
bibbibbi.....  
prestiss. poss. (quasi Triller: mit der Zunge von Ober- zur Unterlippe hin- und herremolieren)

Abb. 10: Ebd., 15. Szene, Takte 24–34; reduzierte Darstellung durch den Autor; vgl. Partitur (51 152), S. 430–432. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

(molto rubato) *ppp* pocchiss. cresc. poco a poco  
ich weiß nicht wer du bist - a - ber ich lie - be dich.

(pocchiss. vibr./non vibr.) *mp* *ppp* *p*  
du dach-test er meint dich und

Kopfstimme (pocchiss. vibr./non vibr.) *ppp* *p*  
Ich lie - be dich.

leis, fassunglos gesprochen: Jus - ti - ne

Justine *mf* *pp* *mf*  
nicht nur dein Ge-sicht du glaubst du liebst ihn doch das sind nicht dei-ne Ge-füh-le son-dern mei-ne denn in dir schlägt mein... Herz

Patrizia *mf* *poco f* *mp* *mf* *p* *f* *p* *più f* *f* *ff* *ma non troppo*  
nicht nur dein Ge-sicht du glaubst du liebst ihn doch das sind nicht dei-ne Ge-füh-le son-dern mei-ne denn in dir schlägt mein... Herz

Bruno *pp* *mf* *pp* *mf*