

KONZERTDIDAKTISCHE KOOPERATION DES SWR MIT DEM MINISTERIUM FÜR KULTUS, JUGEND UND SPORT BADEN-WÜRTTEMBERG UNTERRICHTSMATERIAL

Do 20. Juni 2024, 20 Uhr, Freiburg, E-Werk
Fr 21. Juni 2024, 20 Uhr, Stuttgart, Im Wizemann

Jörg Widmann

Liebeslied für acht Instrumente
Dubairische Tänze für Ensemble
Freie Stücke für Ensemble

Mitglieder des SWR Symphonieorchesters
Jörg Widmann, Dirigent
Tabea Dupree, Moderation

Empfohlen ab Klasse 8
Erstellt von Prof. Dr. Jürgen Oberschmidt

SWR >> CLASSIC



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR KULTUS, JUGEND UND SPORT

Inhalt

Allgemeine Vorüberlegungen: Komponieren geht über Studieren	2
Jörg Widmann	3
Liebeslied für acht Instrumente (2010)	4
Dubairische Tänze.....	5
Freie Stücke für Ensemble	6
Pädagogische Vorüberlegungen: Wege vom Wollen zum Tun	7
Freie Stücke für Ensemble: Studien über musikalisches Material	8
Mat. 1: Musik entsteht aus akustischem Material	100
Dubairische Tänze:.....	144
Mat. 2: Musik, die aus der Reihe tanzt	155
Liebeslied für acht Instrumente:.....	167
Literatur:	18
Weitere Materialien.....	19

Allgemeine Vorüberlegungen: Komponieren geht über Studieren

„Sodann genügt es, um Musik gut zu verstehen, nicht, sie wiederzugeben, man muss sie auch komponieren können, und beides muss man gleichzeitig lernen, sonst wird man sie niemals gut verstehen“ (Rousseau 1962, S. 84). Was Jean-Jacques Rousseau, einflussreicher Vordenker der Aufklärung, Naturforscher und Komponist, hier im Sinne einer ganzheitlichen musikalischen Ausbildung fordert, galt im 19. Jahrhundert noch als eine Selbstverständlichkeit: Jeder heranwachsende Musiker wurde nicht nur auf dem Instrument, sondern zugleich auch in Harmonielehre, im Tonsatz und in der Komposition unterrichtet. Wer seine eigenen Werke nicht spielte, wurde auch als Komponist wenig akzeptiert und nicht für voll genommen. Auch die Improvisation war ein selbstverständlicher Teil eines jeden Konzertes und kein Gebrauchshandwerk, so wie dies heute allenfalls noch von der Orgelempore aus erklingt. Es war die sich zunehmend akademisierende Ausbildung, die im 19. Jahrhundert auch zu einer Spezialisierung der Musikberufe führte. Das ursprünglich künstlerisch-praktische und immer an ein handelndes Tun angebundene Komponieren wurde entweder in ein theoretisches Begleitfach ausgelagert oder zum Metiergeheimnis der vom Geniekult getriebenen Sonderlinge, deren Platz man eher in Wolkenkuckucksheimen verortet glaubt. In diesen Begleitfächern geht es dann weniger um die kreative Entfaltung der eigenen Fähigkeiten und um ein zu erzielendes ästhetisches Produkt, sondern eher um ein angeleitetes Probehandeln als theoretische Grundierung für das praktische Musizieren und die mit dem Reflektieren verbundenen Verstehensübungen.

Wenn es heute im Musikunterricht vornehmlich darum geht, die Welt der Musik über ein reproduktives Musizieren und Reflektieren aufzuschließen, dann spiegelt sich hier dieses Verständnis vom Komponieren wider, von dem auch unsere eigene musikalische Sozialisation nicht unberührt geblieben ist. Dass die Orgelimprovisation auch außerhalb des liturgischen Bereichs überlebt hat, ein wesentlicher Bestandteil des Orgelkonzerts geblieben ist, und dass viele Organist:innen darüber hinaus auch kompositorisch tätig sind, darf man wohl der umfassenden und ganzheitlich organisierten Kirchenmusikausbildung mit dem entsprechenden künstlerischen Hauptfach des liturgischen Orgelspiels verdanken.

Wenn wir nun mit dem Klarinettenisten, Komponisten und Dirigenten Jörg Widmann einem heute so selten gewordenen Universalmusiker begegnen, dann dürfen wir uns nicht nur fragen, wie sich eine solch konkrete Anbindung des schöpferischen Tuns an eine musikalische Praxis kompositorisch auswirkt, sondern sollten dieses auch im Unterricht für unsere Schüler:innen lebendig werden lassen: Wie entsteht Musik, was passiert mit ihr, wenn sie als „Komposition ins Licht der Welt getreten ist“ (Langer 2018, S. 252), dann als „lebendiges Werk“ (ebd.) weiterlebt und immer wieder neu und anders zur Aufführung gebracht werden muss? Verfolgt man diesen Gedanken weiter, dann ist es gerade die produktive Auseinandersetzung mit dem, was Musik im Innersten zusammenhält, dann sind es diese Zugänge zum Elementaren, die dafür sorgen, dass die Kunst im Jetzt und Hier lebt, wie der Kunsthistoriker Jean-Christophe Ammann dies formuliert: „Der Künstler beabsichtigt weder eine Welt zu erschaffen, noch ein Werk zu kreieren, nein er will grundsätzlich die Welt und durch diese sich selber, aber auch sein Verhältnis zur Welt und zu sich selber verstehen“ (Zaugg 1994, S. 30f.).

Jörg Widmann

Doch bevor es nun darum geht, dieses Selbst- und Weltverstehen, wie es auch für den Musikunterricht immer wieder eingefordert wurde, im Unterricht in der produktiven Auseinandersetzung mit der Musik Jörg Widmanns Wirklichkeit werden zu lassen, soll zunächst einmal der Blick auf den Musiker selbst gerichtet werden.

Als Jörg Widmann am 7. September 2021 nach einer Laudatio von Prof. Dr. Norbert Lammert in Künzelsau den *Würth-Preis* der *Jeunesse Musicales Deutschland* verliehen bekam und im Rahmen des Festkonzertes Kompositionen des Laureaten aufgeführt wurden, kommentierte Reinhold Würth diese mit der Bemerkung, er hätte eigentlich lieber Musik von Domenico Scarlatti gehört. Der geistesgegenwärtige Jörg Widmann konterte daraufhin sinngemäß, dass viele ihm vorwürfen, seine Kompositionen seien keine Neue Musik, sie würden sich vielmehr allzu sehr an Vorbildern wie Scarlatti orientieren. In diesem kurzen Schlagabtausch zeigt sich, wovon hier bereits die Rede war: Es geht dem Komponisten nicht darum, eine neue Welt mit Musik zu kreieren, sondern sich in der Musik mit einer vorhandenen Welt auseinanderzusetzen, um sich selbst und das eigene Verhältnis zur Musik und zur Welt zu verstehen.

Dieser Prozess fing bei Jörg Widmann früh an: Mit sieben Jahren bekam er seinen ersten Klarinettenunterricht, ein Jahr später begann sein Kompositionsunterricht und bereits als Schüler komponierte er Werke, die öffentlich aufgeführt wurden (Besthorn 2019, S. 1). Widmann studierte in München, in Karlsruhe, an der *Juillard School of Music* in New York. Einseitigen Spezialisierungen stellte er sich entgegen, unterrichtete er doch an der Musikhochschule in Freiburg Klarinette *und* Komposition auf einer Doppelp Professur, bevor er dann an die *Barenboim-Said-Akademie nach Berlin* wechselte. Bezeichnend, dass er seine *Phantasie* für Klarinette solo als „Liebeserklärung an sein Instrument“ versteht (Besthorn 2019, S. 3).

Dass sich Neue Musik nicht im geschichtslosen Raum bewegt, sondern sich immer auch auf eine Tradition beruft, ohne hier die übriggebliebenen Relikte zu beschwören, macht Widmann in seinem Text über den musikalischen Fortschritt deutlich: „Wirklich neue, revolutionäre, meinerwegen avantgardistische Werke wie Bergs op. 5, Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 oder Lachenmanns *Accanto* sind seltsamerweise auch die Werke mit der größten Traditionsbindung: bei Schönberg bekanntermaßen als überzeugt ängstlich-manische Rückversicherung, bei Berg in der Meisterschaft des ‚kleinsten Übergangs‘ (eben auch von einem Extrem zum anderen), bei Lachenmann aus einer tiefen Liebe zur Musik Mozarts, die die alte Schönheit zerstört, um eine neue zu errichten“ (Widmann 2005, S. 84).

Liebeslied für acht Instrumente (2010)

Glaubt man dem Apostel Paulus und seinem überschwänglichen Lobpreis im berühmten Hohelied der Liebe (1. Kor. 13, 4-7), dann denkt man bei einem Liebeslied vielleicht zunächst an die hier im Detail beschriebenen Quellen der Liebe, eben an genau das, was man in Jörg Widmanns *Liebeslied* nicht hören wird: Die Liebe ist geduldig, freundlich, sie neidet nicht, treibt keine vorsätzliche Boshaftigkeit, sie hofft, duldet und erträgt alles, ist nicht selbstsüchtig. Wenn Augustinus nun mahnt, dass der einzige, der auf diese Weise liebt, Gott selbst sei, weil die Liebe der Menschen immer auch Fehler wie Eifersucht, Misstrauen, Angst, Wut und Streit zulässt, führt uns dies nun schon eher an die Musik Widmanns heran. Der Titel *Liebeslied* lenkt uns in die Irre, indem die Musik mit all den assoziierten Erwartungen bricht. So ist wenig von dem zu hören, was eigentlich mit Liebe konnotiert sein möchte.

Es ist eher das Liebesleid, was hier in der Musik ausgestellt wird: Es erklingen schrille Klänge im hohen Register, angerissene Töne, die eher Kratzgeräusche erzeugen als an eine Kantilene erinnern. All das lässt eher Assoziationen an das Zerbrochene, das Schmerzliche der Liebe aufscheinen. Und doch gibt es in der Musik immer wieder die kleinen, lyrischen Inselmomente, einzelne Melodiesegmente, die leise anklingen lassen, was der Titel uns eigentlich versprochen hat.

Das Stück entstand als Gegenwelt zum Orchesterstück *Amor Teufel*, das auf Gedichtzeilen von Friedrich Schiller zurückgeht: „Süßer Amor, verweile // Im melodischen Flug“. *Liebesleid* und *Liebesfreud* liegen eben nicht nur in Fritz Kreislers Salonstücken nahe beieinander, so ist es bei Widmann nicht solch ein heimeliger Ort, sondern der Flug zwischen Himmel und Hölle, der hier beschrieben wird. Am Schluss von Widmanns *Liebeslied* „stehen sich die beiden Gesichter des ‚Teufels Amor‘ direkt gegenüber, wenn der expressiven, sich in die Höhe ‚kristallin‘ auflösenden Melodielinie im letzten Takt ein ‚markerschütterndes Kratzgeräusch‘ auf dem Tamtam als ‚quasi Schrei‘ schroff entgegensteht“ (Besthorn 2018, S. 320).

Doch auch kleine Paradiese behaupten ihren Raum: lyrische Inseln der Bläser, gegen die sich huschende Tremoli der Streicher stellen, träumerisch nachlauschende Melodiesegmente oder sich aufschwingende Arpeggien. Gegensätzliche Vortragsanweisungen wie „schreiender, hässlicher Multiphonic“ (geblasener Mehrfachklang) und „gepresster, konstanter, aber ruhiger und ‚schöner‘ Klang“ loten die polaren Extreme aus. Das zögerliche Aufblühen des Schönen aber bleibt unterdrückt – etwa durch Eisendämpfer der Streicher –, ja es fordert geradezu eine heftige Gegenreaktion heraus. Das letzte lyrische Aufbegehren mündet wiederum in einen kurzen Schrei.

Dubairische Tänze

Die *Dubairischen Tänze* sind komponiert worden, als Jörg Widmann vom *Siemens Arts Programm* in die Wüste geschickt wurde, um sich hier zu neuen Kompositionen inspirieren zu lassen. Das Ergebnis klang aber weniger nach den Klängen des Mittleren Osten, sondern eher nach Heimatgesängen: I *Zwiefacher*, II *Valse mécanique*, III *Wiegenlied*, IV *Jeux d'eaux*, V *Valse bavaroise*, VI *Schlaflied*, VII *Ländler*, VIII *Vier Strophen*, IX *Marsch* lauten die Satzbezeichnungen: „Mein einmonatiger Dubai-Aufenthalt rief in mir die Frage hervor, wo ich – auch musikalisch – eigentlich herkomme. So wie es einen zu Hause naturgemäß in die Ferne zieht, muss man vielleicht in die Fremde gehen, um das Eigene zu entdecken. Meine Antwort – sei sie nun Konsequenz, Substrat oder Gegenfrage – lautet Dubairische Tänze.“

Auch in diesem Werkkommentar flammen die bereits zitierten Worte von Jean-Christophe Ammann wieder auf: Auch in der Ferne macht sich der Komponist auf eine innere Reise, um sein Verhältnis zur Welt und sich selbst zu verstehen. So versucht Widmann eben nicht arabische Anklänge „zu klischieren, sondern im Fremden das Eigene als ‚exotisch‘ und tourismuswürdig wahr[zunehmen]“ (Besthorn 2018, S. 380).

Im *Valse mécanique* wird die Drehorgel für Instrumente re-instrumentiert: Eine Walzerbegleitung erklingt zur Melodie, es entsteht ein Spiel mit Klangfarben, wobei diese so gesetzt sind, dass sich die Intensität steigert, bis die Komposition unvermittelt abbricht, um dann in einem – so wird in den Anmerkungen der Partitur berichtet – arabischen „Sonnenaufgang“ aufzugehen, der „schräg, quasi arabisch-intervallisch intoniert“ werden soll.

Tanzidiome werden zerlegt und stilisiert, bayerische Volksmusik prallt auf fremde Anklänge und doch wird all dieses als ein einheitliches Gesamtbild wahrgenommen: Schnitte, eine collageartige „Mosaikalisierung“ (ebd., S. 381) lassen Erinnerungen an bayerische Balkonfeiern auf dem Münchener Marienplatz wach werden, wo die mit Lederhosen gestählte Mannschaft des FC Bayern München die verschiedensten Kulturkreise unter einer Weißbierdusche vereint.

Bei solch einer Meisterfeier lässt sich wie in der Musik von Jörg Widmann von einer „Ästhetik des Diversen“ sprechen, die Victor Segalen eindrücklich beschreibt: Diese sei eine „lebhaft und neugierige Reaktion einer starken Individualität auf den Zusammenstoß einer Objektivität, deren Distanz sie wahrnimmt und auskostet“ (Segalen 1983, S. 44).

Freie Stücke für Ensemble

Im Gegensatz zu den hier bisher beschriebenen und auch in der Partitur hinlänglich bezeichneten außermusikalischen Bezügen geht es in den *Freien Stücken für Ensemble* eher um technisch-handwerkliche Auseinandersetzungen über das musikalische Material. In jedem der 10 Sätze wird ein bestimmter klanglicher Aspekt genauer untersucht. So sind diese Stücke eher als „technisch ausgerichtete musikalische Betrachtungen“ (Fein 2005, S. 126) über Klangmaterial zu bezeichnen: „Was ist ein Clusterstück? Was ist ein tiefes Stück?“ (ebd.).

Im ersten Stück ist es der Ton „c“, der ausgemalt und von allen Seiten betrachtet wird. Das Obertonspektrum wird orchestral auskomponiert, natürliche Obertöne werden wachgerufen, etwa durch Flageolett-Glissandi oder whistle-tones. Spannend ist es auch, hier die Übergänge zwischen den einzelnen Klangstudien zu verfolgen: Das Ende von einem Stück wird im Folgenden aufgegriffen und zu einem neuen Fundament. So erklingt z.B. am Ende des ersten Satzes ein Kontrabass-Glissando, das im Zweiten Satz ausgebaut wird. Es ist insgesamt interessant zu verfolgen, wie Altbekanntes in uns unbekanntem Hörbereichen im neuen Licht erscheint.

Der vierte Satz konstituiert sich durch das Spiel mit den Übergängen zwischen Geräuschen und Klanggebilden: Perkussive Klänge der Holzbläser werden kontrapunktiert bzw. farblich angereichert mit Col-legno-Passagen der Streicher, sie gehen ineinander über: Klanggeräusche werden zu Geräuschtönen und umgekehrt. An diesen Reibeflächen gilt es, sich musizierend oder hörend abzuarbeiten.

Ausgereizt wird das Spiel- und Hörbare bis in die Extreme: Wenn sich im siebten Satz die Blechbläser mit extremen Lagenwechseln bei höchster Lautstärke konfrontiert sehen, entschuldigt sich der Komponist in der Partitur mit einem ausgeschriebenen „Sorry!“, wohlwissend, dass dies nicht die einzige Passage ist, wo die Grenzbereiche des Spielbaren angetastet, wenn nicht gar überschritten werden.

Pädagogische Vorüberlegungen: Wege vom Wollen zum Tun

Nach diesen ersten Ausführungen über die Musik Jörg Widmanns, die neugierig machen möchten, sich hörend mit seiner Musik auseinanderzusetzen, dabei vielleicht auch ganz eigene Wege zu gehen und vielleicht anderen Assoziationen und neuen Bezügen nachzugehen, soll nun der Blick auf das Unterrichtsvorhaben gelenkt werden, in dem es gilt, sich selbst gestaltend mit den kompositorischen Strategien Widmanns zu beschäftigen.

Dabei sollen jetzt keine Klangersuchenden auf die Reise geschickt werden, die im Sinne eines Probehandelns mit Klängen experimentieren dürfen, bevor sie zu den Werken des Meisters geführt werden, die es dann zu beschreiben und andächtig zu bewundern gilt. Widmanns Kompositionen dürfen natürlich ein Anregungspotenzial bleiben, um die eigenen Ideen zu befördern, auch die hier komponierenden Schüler:innen bewegen sich schließlich im geschichtlichen Raum: Vielleicht greifen Sie Anregungen auf, denen sie dann auf ganz eigene Weise nachgehen möchten. Wichtig ist es, dass hier Begegnungen auf Augenhöhe stattfinden: Am Ende des Unterrichtsprojekts stehen die eigenen Kompositionen und nicht die Ergebnisse eines Reflexionsgeschehens. Weil sich hier immer auch die Frage nach notwendigen Vorkenntnissen stellt, reicht es vielleicht nicht, darauf hinzuweisen, dass jeder seinen eigenen geschichtlichen Raum, jene Erfahrungen aus dem eigenen Umgang mit Musik, die uns täglich begleitet, in das Unterrichtsgeschehen einbringt.

In durchaus provokanter Weise wurde Jörg Widmann mit einem Satz von Pierre Boulez konfrontiert, in dem sich eine Haltung zeigt, die häufig anzutreffen ist, wenn es um musikalisches Lernen geht, das die meisten von uns als einen schrittweise zu erfolgenden, regelgeleiteten Kompetenzaufbau von musikpraktischem und musiktheoretischem Wissen erfahren haben. Unsere Instrumentalsozialisation ist von dem Leitsatz geprägt, Kunst käme nicht ohne ein Können aus: „Der einzige Weg vom Wollen zum Tun geht über das Kennen und Wissen.“

Was Boulez hier in der für ihn geboten erscheinenden Strenge beschreibt, wird von Jörg Widmann relativiert. Wenn man dann noch unterstellt, dass alle Schüler:innen *ihr* ganz persönliches „Können und Wissen“ in einen musikalischen Gestaltungsprozess einbringen, öffnet Widmann uns hier die Tür, sich kreativ und produktiv mit Musik auseinanderzusetzen: „Sehen Sie, mit dem Plädoyer für ein inspiriertes, assoziatives Komponieren macht man sich natürlich angreifbar. Der Boulez-Satz, den Sie zitieren, wirkt demgegenüber wie ein Panzer, an dem alles abprallt. Es bleibt einem nur, demjenigen, der so etwas sagt, das Metier zuzugestehen oder nicht. [...] Kenntnis und Wissen sind selbstverständliche Grundvoraussetzungen für das Komponieren, aber nicht das Komponieren selbst. [...] Das Zitat, das Sie mir vorgelesen haben, vernachlässigt darüber hinaus, dass der Komponist die Aufgabe hat, Neues zu schaffen. Mit Kenntnis und Wissen allein schmeißt der Komponist nur bekannte Omelettes“.

(Fein 2005, S. 73)

Freie Stücke für Ensemble: Studien über musikalisches Material

Im Rahmen dieses Unterrichtsvorhabens sollen sich die Schüler:innen in kleinen Gruppen für ihre Gestaltungsarbeit zusammenfinden. So entsteht eine gemeinsame Komposition immer im Erfahrungsaustausch mit anderen, in der Diskussion, im Abwägen der zu treffenden Entscheidungen, über den gemeinsamen Mitvollzug. Gedacht ist hier an ein musikalisches Lernen, dass sich gegen ein in der Schule so eingewohntes System stellt. In Anlehnung an den Philosophen Günther Anders, der hier auch von einer musikalischen Situation, vom „In-Musik-Sein“ spricht, bemüht Christoph Richter hier das Bild einer *Enklave*: „Die Beschäftigung mit Musik in der Enklave bedeutet: In der (von der Weltzeit befreiten) Eigenzeit und im Eigenleben der Musik auch eine eigene (erneuerte?) Existenz-Möglichkeit zu finden – im zusammengehörigen Wechsel von mönchischer Zelle und Bastelkeller“ (Richter 2022, S. 348) Komponiert man in einem solchen Bastelkeller, dann verbieten sich zwar genaue Vorgaben, aber es bedarf eben doch gewisser Hilfsmittel, über die man sich verständigen kann. In diesem Sinne ist das hier vorgeschlagene Materialblatt mit seinen Anregungen zu verstehen.

Den Ausgangspunkt für die eigene Gestaltungsarbeit können ähnliche Erkundungen zu grundlegenden Materialerfahrungen bilden: So entsteht Musik über einen Ton, der sich von Geräuschen anreichern oder verkleiden lässt, der kontrapunktiert oder gestützt wird von anderen Tönen, der sich hinter ihnen versteckt oder aus einem solchen Klanggemisch erst hervorgeht. Vielleicht bilden auch Geräusche den Ausgangspunkt, die Instrumenten entlockt werden. Tiefe Klänge, hohe Klänge, Wohlklänge, Missklänge, der eigenen Phantasie sind hier keine Grenzen gesetzt. So wie sich Jörg Widmann in seinen Kompositionen solchen Erkundungen widmet, dürfen sich auch Schüler:innen auf solch eine Suche nach dem Elementaren machen, nach dem, was die tönend bewegte Form im Innersten zusammenhält.

Die zentrale Frage, wie sie sich nach solchen Prozessen des Experimentierens immer anschließt, ist dann jedoch jene, die sich bereits Wolfgang Rihm gestellt hat: „Wie geht es weiter?“ – und damit meint er ganz konkret den Klangtext, an dem er gerade arbeitet. Das gilt gerade dann, wenn es – so wie hier – keinen Text gibt, den es zu vertonen gilt, keinen Text, der Orientierung stiftet und daher formbildend ist. Jörg Widmann teilt dieses Problem: „Aus meiner eigenen Arbeit der letzten Jahre kenne ich diese Problematik sehr gut. Ich schreibe etwas und setze nun etwas dazu oder dagegen.“

Genau um diese Fortführungen oder Antworten in einem ‚Klangtext‘, wie Rihm es nennt, ging und geht es oft“ (Fein 2005, S. 729). Einen ersten Hilfekasten bieten die von Christoph Richter herausgearbeiteten „allgemeine[n] Gestaltungsprinzipien als Schlüssel und Begleiter für das Verstehen von Musik und den Umgang mit ihr“ (Richter 2012, S. 59) an, wobei der handelnde und gestaltende „Umgang“ und das „Verstehen“ von Musik immer Hand in Hand gehen sollen: „Öffnen – Schließen, Anfang – Schluss, Wiederholung – Veränderung, Verdichten – Ausdünnen, Bewegung – Stillstand“ (ebd.) werden hier als solche Gestaltungsprinzipien genannt, die formstiftend sein können.

Solche klangforschenden Zugänge gründen sich auf ein alltägliches Erfahrungswissen: „Komponieren heißt: über die Mittel nachdenken“ (Lachenmann 2004, S. 74), über jenen „Vorrat von Möglichkeiten, auf den der Komponist verwiesen ist“ (ebd.). Komponieren heißt aber nicht bloß nachdenken, sondern „ständig lebendige Erfahrungen sammeln“ (ebd.).

Wie dann (und ob überhaupt) diese Klänge notiert werden, ob sich eine Komposition hier im Rahmen des Gestaltungsprozesses aus der Improvisation festigt oder eine graphische Notation angelegt wird, hängt sicher von den Vorerfahrungen, aber auch von den zeitlichen Rahmenbedingungen ab. Manchmal kann es auch hilfreich sein, einen ausgearbeiteten Plan zunächst zu verschriftlichen, bevor man ihn musikalisch umsetzt. Schnell wird man dabei feststellen, dass hier graphische Zeichen ein geschriebenes Wort verdeutlichen können, um dann gegebenenfalls auch ein Eigenleben zu entwickeln.

Natürlich bietet es sich an, die Kompositionen Widmanns in den Gestaltungs- und Reflexionsprozess einzubinden. Die im Material vorgeschlagenen Themenschwerpunkte (Einen Ton ausmalen und von allen Seiten betrachten [1], Klang und Geräusch [2], Musik extrem [3]) beziehen sich konkret auf die *Freien Stücke* I, IV und VII.

Es spricht aber auch viel dafür, diese Musik erst im Konzert kennenzulernen. Gerade (N)neue Musik, die sich mittlerweile nicht mehr im avantgardistischen Musenhain mit großem „N“ schreiben muss, sondern den Weg zurück ins Irdische gefunden hat, lebt vom Präsenzerlebnis, vom „In-Musik-Sein“ (Günther Anders), das die Schüler:innen im Klassenzimmer mit ihren eigenen Kompositionen dann bereits erleben durften. In den vorgeschlagenen Materialien tauchen daher auch keine Hinweise auf die Musik Widmanns auf.

Mat. 1: Musik entsteht aus akustischem Material

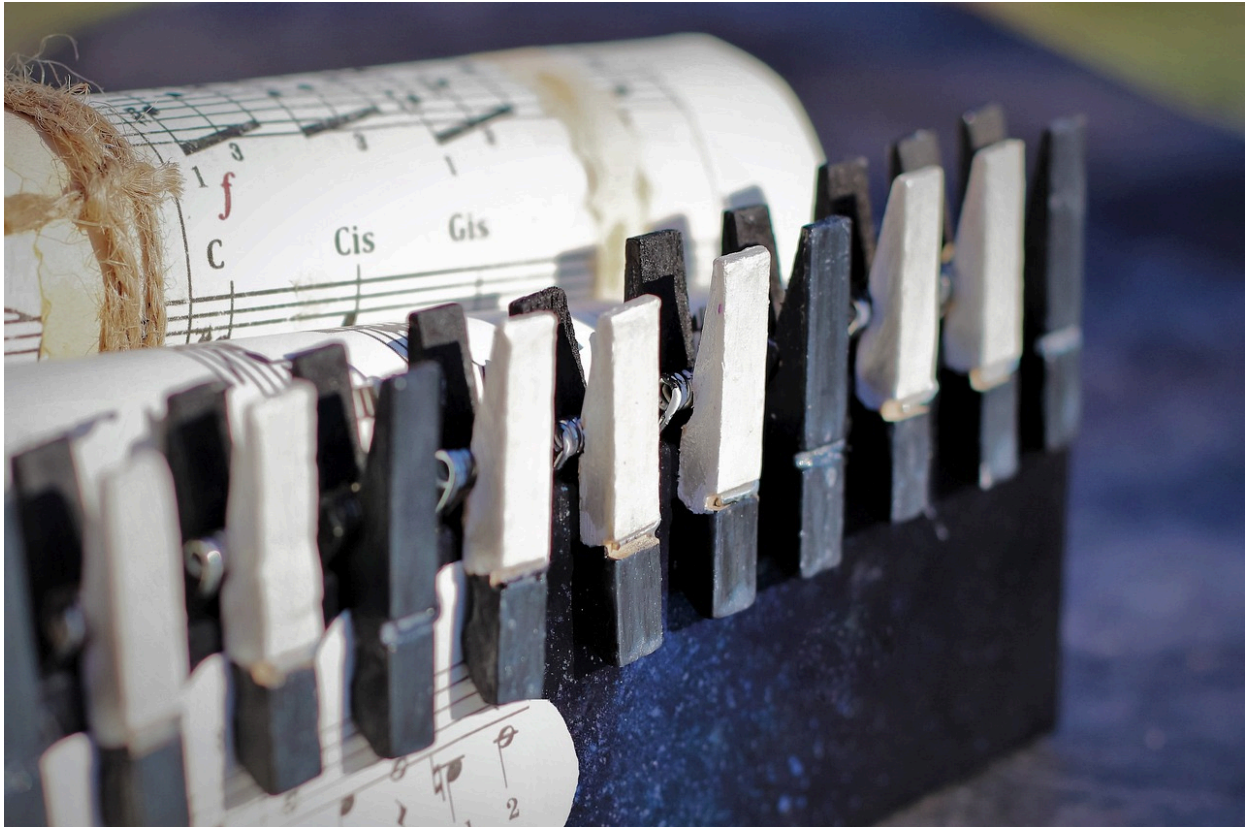


Foto: Pixabay

Was ist Musik?

Das Ausgangsmaterial für Musik sind Töne und Geräusche, die von Menschen erzeugt und kombiniert werden. Doch wie lässt sich solch ein Geräusch- und Tonmaterial zu einem Musikstück zusammenfügen? Wie können wir einen Plan entwickeln damit Experimente nicht beliebig bleiben?

Wenn man komponiert, gilt es, Ideen, die man bereits hat, planvoll zusammenzufügen. Das sagt schon das Wort ‚Komponieren‘: Es leitet sich ab aus dem lateinischen Verb ‚componere‘, was so viel heißt wie ‚zusammenstellen‘.

Wenn wir also komponieren, tun wir nichts anderes als dieses Material zu gestalten, anzuordnen, zusammenzustellen, geschmackvoll oder sinnvoll aufeinander abzustimmen. Dabei kann es sich um ein Blumengesteck, um die Mannschaftsaufstellung für ein Fußballspiel oder um eine Sinfonie handeln.

Die Regeln entwickeln sich dabei immer weiter, am kompliziertesten ist das beim Fußball: Früher spielte man mit einem Libero und drei Stürmern, heute ist der Sport viel athletischer und dynamischer geworden. Verschiedene Meinungen über unterschiedliche Spielsysteme stoßen aufeinander, es gibt die unterschiedlichsten Vorstellungen für Mannschaftsaufstellungen und davon, wie das Spiel zu gestalten ist.

Beim Komponieren eines Musikstücks ist all das viel einfacher, hier wird der genaue Verlauf einer Komposition vor dem Spiel in einer Partitur festgelegt. Um eine Idee zu bekommen, wie man eine Musik gestalten kann, sind hier unterschiedliche Gestaltungsprinzipien angeführt, die euch beim Komponieren helfen können. Natürlich dürft ihr auch neue und eigene Gestaltungsprinzipien für eure Kompositionen entwickeln.

Kontrast

Bewegung – Stillstand

Ruhe – Unruhe

Verbinden – Voneinander Absetzen

Stören

Regeln einhalten – Regeln verletzen

Erweiterung

Aufgaben:

- 1. Sucht euch ein Gestaltungsprinzip aus, diskutiert, wie man dieses musikalisch umsetzen kann!**
- 2. Experimentiert mit euren Instrumenten und führt eure Ideen in einer spontanen Improvisation zusammen!**
- 3. Setzt euch nun mit einer der drei vorgeschlagenen Themenstellungen auseinander!**

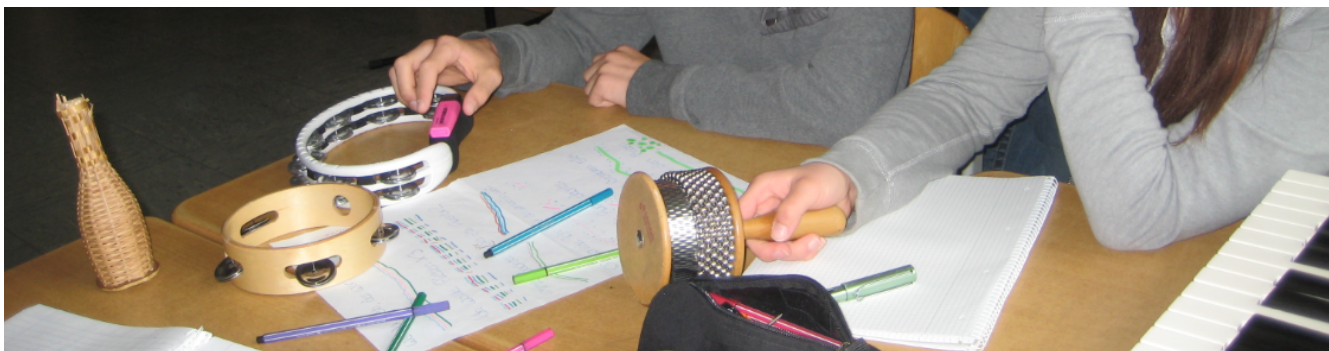


Foto: Jürgen Oberschmidt



Foto: Jürgen Oberschmidt

Einen Ton ausmalen und von allen Seiten betrachten (1)

Arbeitsanregungen:

- Mit einem Ton beginnen, diesen mit verschiedenen Instrumenten auf unterschiedliche Weise zum Klingen bringen,
- diesen Ton mit anderen Tönen oder Geräuschen kombinieren, neue Klänge entdecken,
- ein Ratespiel entwickeln, indem ihr mit verbundenen Augen auf Klänge eurer Mitschüler:innen hört und versucht, das Gehörte bestimmten Instrumenten oder Alltagsgegenständen zuzuordnen,
- die einzelnen Klangexperimente zu einer geplanten Komposition zusammenfügen,
- eine Spielpartitur anfertigen, die es anderen Arbeitsgruppen ermöglicht, eure Komposition aufzuführen.

Klang und Geräusch (2)

Arbeitsanregungen:

- Geräusche erforschen, kombinieren, zu neuen Zusammenklängen (‚Geräuschakkorden‘) kombinieren
- Geräusche mit Instrumenten nachahmen, mit Instrumenten Geräusche erzeugen,
- ein Ratespiel entwickeln, indem ihr mit verbundenen Augen auf Klänge eurer Mitschüler:innen hört und versucht, das Gehörte bestimmten Instrumenten oder Alltagsgegenständen zuzuordnen,
- Geräusche und Töne kombinieren, eine eigene Geräusch-Klang-Komposition entwickeln,
- eine Spielpartitur anfertigen, die es anderen Arbeitsgruppen ermöglicht, eure Komposition aufzuführen.



Foto: Jürgen Oberschmidt

Musik extrem (3)

Arbeitsanregungen:

- mit Instrumenten experimentieren und extreme Klänge und Spieltechniken erforschen,
- ein Ratespiel entwickeln, indem ihr mit verbundenen Augen auf Klänge eurer Mitschüler:innen hört und versucht, das Gehörte bestimmten Instrumenten oder Alltagsgegenständen zuzuordnen,
- Geräusche und Töne zu einem Stück kombinieren, das den Titel tragen soll: *Musik extrem*,
- eine Spielpartitur anfertigen, die es anderen Arbeitsgruppen ermöglicht, eure Komposition aufzuführen.

Dubairische Tänze:

Der Umgang mit Tanzidiomen, deren Brechung, Ironisierung und Neukontextualisierung in der Musik ist ein bewährtes Thema im Musikunterricht: In der Geschichte des dritten Sinfoniesatzes lässt sich ebenso wie an der Musik von Richard Strauss verfolgen, wie Musik sich mit sich selbst beschäftigen kann. Wenn in seiner Oper *Arabella* Walzer und Polka den Pulsschlag des Stückes bestimmen und die alte Zeit aufscheinen lassen, dazu Insider-Gags wie versteckte Lohengrin-Zitate eingeflochten werden, dann spielt hier das Hektische eines Faschingsballs mit ähnlichen Ironisierungen wie die Operetten-Welt von Jacques Offenbach. Jörg Widmanns Werke wimmeln von solchen Bezugnahmen, das trifft nicht nur auf die Dubairischen Tänze zu.

Für ein Unterrichtsgeschehen wird hier vorgeschlagen, kleine Bausteine, eben Idiome des Tanzes, zu isolieren und zum Ausgangspunkt der Gestaltungsarbeit zu nehmen. Ob hier Anregungen aus dem Grand Prix der Volksmusik nötig sind oder ob die aus der Lebenswelt der dörflichen Blasmusik bereits mitgebracht werden, darf denjenigen überlassen werden, die mit den Lebenswelten ihrer Schüler:innen bestens vertraut sind. Damit diese Idiome dann auch verfremdet und neu gefasst werden, bieten sich Redewendungen an, die das „Tanzen“ in sich tragen.

Im Grunde genommen findet sich hier ein direkter Anknüpfungspunkt, vielleicht gar eine Konkretisierung der Gestaltungsprinzipien Christoph Richters, wobei sich in ihrer Anschaulichkeit zugleich eine Öffnung ergibt: „Auf zu vielen Hochzeiten *tanzen*, aus der Reihe *tanzen*, jemandem auf der Nase *tanzen*, die Puppen *tanzen* lassen, im Kreis *tanzen*, im Takt *tanzen*, jemandem nach der Pfeife *tanzen*, ist die Katze aus dem Haus, *tanzen* die Mäuse auf dem Tisch. Wer hier die freie Auswahl hat, wird sich dabei gleich entscheiden müssen, ob er sich eher im vertrauten Rahmen einer braven Reinszenierung eingeübter Klavierliteratur bewegen möchte (im Kreis *tanzen*, im Takt *tanzen*) oder ob es ihn auf die andere Seite der Skala zieht: Wie kann man es in experimentelle Musik fassen, wenn es darum geht, unvereinbare Dinge gleichzeitig zu bewältigen (auf zwei, vielen oder gar allen Hochzeiten *tanzen*), wenn Gutmütigkeit ausgenutzt wird (auf der Nase *tanzen*). Helfen kann es hier, wenn man wirklich zunächst in die Redewendung eintaucht und die Komposition nicht einfach aus dem Takt gerät.

Bei der Umsetzung gilt es, die bereits eingewohnten Möglichkeiten zu nutzen. Für diejenigen, die bereits souverän ihr Tonstudio nutzen, das sie in der Tasche tragen, stellt sich die Frage ebenso wenig, wie für Schüler:innen, die sich (noch) im Zeitalter des Analogens zu Hause fühlen. Dass der Einsatz digitaler Medien hier förmlich auf der Hand liegt, weil er eben funktional ist, wenn verschiedene Musikelemente ohne Übergänge zusammengestellt, kombiniert, neu strukturiert werden, muss an dieser Stelle nicht weiter betont werden. Es sprechen aber eben auch Gründe dafür, den Fokus auf zwischenmenschliche Interaktions- und Kommunikationsprozesse zu legen, die nur in der Gruppe, also von Angesicht zu Angesicht und nicht mit einem digitalen Endgerät gepflegt werden können.

Mat. 2: Musik, die aus der Reihe tanzt

Redensarten oder Redewendungen sind volkstümliche Aussagen, die meist eine bildliche Bedeutung haben. Oft wird ein Zustand beschrieben, der mit einer allgemeinen Lebenserfahrung verbunden wird. Hier sind Redensarten zusammengestellt, die vom Tanz inspiriert wurden:

- *auf zu vielen Hochzeiten tanzen* -

- *aus der Reihe tanzen* -

- *jemandem auf der Nase tanzen* -

- *die Puppen tanzen lassen* -

- *im Kreis tanzen* -

- *im Takt tanzen* -

- *jemandem nach der Pfeife tanzen* -

- *ist die Katze aus dem Haus, tanzen die Mäuse auf dem Tisch* -

Aufgabe: Wählt eine Redewendung aus und setzt sie musikalisch um!

Dazu könnt ihr:

- über die Bedeutung der Redewendung diskutieren,
- euch darüber austauschen, wie sich diese musikalisch darstellen lässt,
- euch mit Tänzen beschäftigen und eine Tanzmelodie oder ein Begleitschema aufgreifen oder verändern,
- musikalische Umsetzungen der Redewendungen erproben und eine Komposition zu dieser Redewendung ausarbeiten.



Fotos: pixabay

Liebeslied für acht Instrumente:

Wer es verstörend findet, wenn ein Liebeslied eigentlich den Liebesschmerz zum Thema macht, wer meint, Jörg Widmann habe das Thema verfehlt, wenn hier Amors Pfeil gebrochen und nicht das Hohelied der Liebe in Töne gesetzt wird, der möge sich einmal mit seinen Schüler:innen in popmusikalische Lesarten der Liebe einfinden: In Werken wie *Flash mich* (Mark Foster) oder *Fliegen* (Matthias Schweighöfer) wird die Euphorie der Minne in den nüchternen Realismus getunkt, Philipp Dittberners Song *Wolke Vier* drückt dies ebenso aus: „Lieber auf Wolke Vier mit dir als wieder ganz allein“.

Popmusik spiegelt nicht nur das Verständnis, was als Liebe angesehen wird, sie gibt uns wie die Musik Widmanns ein reales Abbild aller gemachten Erfahrungen. Diese zu sammeln, also die Popmusik *und* die gemachten Erfahrungen, um einzelne Fragmente (Text und/oder Musik) zu isolieren, diese neu zu montieren und collageartig zusammenfassen, musikalisch zu formen und aufzuführen, kann hier zum kompositorischen Anliegen werden.

Ein möglicher Einstieg kann sein, den Text des Korintherbriefs zu rezitieren und mit musikalischen Aktionen zu antworten. Eine Aktion, die den Text musikalisch umsetzt, eine Aktion, die ihn in das Gegenteil verkehrt: So lässt sich etwa die Textzeile „Die Liebe ist langmütig, die Liebe ist gütig“ durch langgezogene Klänge in gütigen Terzen darstellen und in scharfen, kurz gestoßenen Dissonanzen verkehren. Geht man die Definitionen der Liebe durch, setzt prahlerische Musik neben langmütige Klänge, dann verwischen sich die Unterschiede zwischen *Liebesfreud* und *Liebesleid*.

Abstrahiert man die Musik von solchen programmatischen Zugängen, gestaltet sich auch hier das Komponieren in der Auseinandersetzung mit den Gegensatzpaaren der allgemeinen Gestaltungsprinzipien ([Richter 2012](#)).

In einem weiteren Schritt können dann einzelne Motivbausteine oder Textsegmente gesammelt werden, die sich formel- oder klischeehaft mit dem Thema auseinandersetzen, neu zusammengestellt und in die eigene Arbeit eingebunden werden. Auf diese Weise werden Bausteine von ihren Klischees entkleidet. Durch experimentelle Klangmöglichkeiten erhalten solche Klischees einen ganz neuen Abdruck, indem sie sich aneinander reiben, erscheinen sie im anderen Licht. Was nun dabei entsteht, folgt eigenen Konzepten.

Mat. 3: Musik über die Liebe



Foto: pixabay

Im Hohelied der Liebe im 1. Korintherbrief, Kapitel 13 gibt der Apostel Paulus mehrere Definitionen der Liebe:

1. Die Liebe ist langmütig, die Liebe ist gütig.
2. Die Liebe ereifert sich nicht, sie prahlt nicht, sie bläht sich nicht auf. Sie handelt nicht ungehörig, sucht nicht ihren Vorteil, lässt sich nicht zum Zorn reizen, trägt das Böse nicht nach.
3. Die Liebe freut sich nicht über das Unrecht, sondern freut sich an der Wahrheit.
4. Die Liebe erträgt alles, glaubt alles, hofft alles, hält allem stand. Die Liebe hört niemals auf.

Aufgaben:

- (1) Rezitiert den Bibeltext und nehmt dazu musikalisch Stellung! Dazu könnt ihr die Gedanken musikalisch aufgreifen und verdeutlichen, sie kommentieren oder ihnen auch widersprechen.
- (2) Sucht euch eine Aussage aus und setzt euch in kleinen Gruppen intensiver mit dieser auseinander! Dazu könnt ihr euch auf einzelne Begriffe konzentrieren oder einen Gedanken vertonen.
- (3) Macht euch auf die Suche nach Musik, die sich mit dem Thema auseinandersetzt: Hier könnt ihr Text- oder Melodiebausteine aufgreifen und in eure Komposition einfließen lassen.
- (4) Stellt euch die einzelnen Klangbausteine gegenseitig vor, diskutiert über die Umsetzungen und versucht diese zu einer gemeinsamen Klangcollage zusammenzufügen!

Literatur:

Besthorn, Florian Henri (2018): Echo – Spiegel – Labyrinth. Der musikalische Körper im Werk Jörg Widmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Besthorn, Florian Henri (2019): Jörg Widmann. In: Komponisten der Gegenwart (KDG), 64. Nf. 6/19, S. 1-24.

Fein, Markus (Hg.) (2005): Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann. Mainz: Schott.

Lachenmann, Helmut (2004) Musik als Existenzielle Erfahrung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Langer, Susanne K. (2018): Fühlen und Form. Eine Theorie der Kunst. Hamburg: Meiner.

Richter, Christoph (2012): Musikverstehen. Vom möglichen Nutzen der philosophischen Hermeneutik für den Umgang mit Musik. Augsburg: Wißner.

Richter, Christoph (2022): Eine Schule mit Enklaven? Überlegungen zum Seinscharakter des Umgangs mit Musik. In: Christoph Khittl (Hrsg.), „In-Musik-sein“ – die musikalische Situation nach Günther Anders. Interdisziplinäre Annäherungen in musikpädagogischer Absicht. Münster, New York: Waxmann, S. 343-354.

Rousseau, Jean-Jacques (1962): Emil oder Über die Erziehung. Paderborn: Schöningh.

Segalen, Victor (1983): Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus. Frankfurt a. Main & Paris: Qumran.

Widmann, Jörg (2005): Fortschritt, Avanciertheit, Avantgarde. In: Musik & Ästhetik H.33, S. 84-85.

Zaugg, Rémy (1994): Gespräche mit Jean-Christophe Ammann. Stuttgart: Cantz Verlag.

Weitere Materialien

Notenmaterial

(dienlich der Orientierung und als PDF-Vorschau beim Schottverlag kostenfrei zugänglich):

Teufel Amor. Sinfonischer Hymnus nach Schiller (2009/2011)

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MjUyMDAw&idy=252000&dl=0>

Liebeslied für acht Instrumente (2010)

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=Mjc2MDU2&idy=276056&dl=0>

Dubairische Tänze

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MjUwNjUw&idy=250650&dl=0>

Freie Stücke für Ensemble

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MTAwMjc4OTk1&idy=100278995&dl=0>

Hörbeispiele

Liebeslied für acht Instrumente (2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=w7Xvtxl2bgA>

Dubairische Tänze für Instrumente (2009)

<https://www.youtube.com/watch?v=twnItNBLko4>

00:00:00 I. Zwiefacher

00:03:37 II. Valse mécanique

00:05:58 III. Wiegenlied

00:09:45 IV. Jeux d'eaux

00:11:31 V. Valse bavaroise

00:11:55 VI. Schlaflied

00:13:04 VII. Landler

00:15:14 VIII. Vier Strophen

00:17:09 IX. Marsch

Freie Stücke für Ensemble

https://www.youtube.com/watch?v=-caW_5-oiVM

00:00:00 I

00:01:23 II

00:06:43 III

00:09:21 IV

00:10:24 V

00:12:45 VI

00:14:41 VII

00:17:22 VIII

00:18:34 IX

00:21:30 X

Videomaterial zu Jörg Widmann:

Leben mit dem Instrument (BR-Klassik, 9 Minuten)

https://www.youtube.com/watch?v=P4_wFGfHhil

Gewandhauskomponist Jörg Widmann (3 Minuten)

<https://www.youtube.com/watch?v=cvxycX9390Y>