JÖRG WIDMANN im Gespräch

»ES SIND KOMPLEXE ÜBERSETZUNGSPROZESSE«

VON PROFUNDEN ZWEIFELN UND GLÜHENDER BEGEISTERUNG

Ludwig Hartmann: Herr Widmann, können Sie den vielen Nicht-Komponistinnen und -komponisten erläutern, was in der Regel am Anfang einer Komposition steht? Ein konkreter Auftrag, eine Idee oder irgendein kompositorischer Anstoß aufgrund einer bestimmten Situation?

Jörg Widmann: Na ja, biographisch steht bei mir erst mal am Anfang die Klarinette, also das Instrument selber, von dem aus mein Komponieren überhaupt erst entstanden ist. Und ich glaube, ich kann es nicht trennen. Also insofern spielt die Tatsache, dass ich selber Musiker bin, bei meinem Komponieren eine große Rolle. Bei mir ist es oft so, dass es eine klangliche Idee ist, die am Anfang eines Stückes steht. Diese Idee ist ganz nackt und ungeschützt und hat etwas ganz Fragiles und Schönes. Aber man weiß nicht so recht, ob man irgendetwas für diese Idee kann. Und was bei mir sehr oft in den nächsten Wochen passiert, ist, dass man diese Idee hundertfach in Frage stellt und sozusagen Giftpfeile gegen diese Idee schießt und sie so sehr befragt, bis man irgendwann anfängt und all diese Zweifel, alle diese Neins in ein Ja münden lässt. So würde ich es formulieren

Welche Rolle spielt in diesem Prozess die Zusammenarbeit mit Musikerinnen und Musikern?

Für mich eine riesige Rolle. Also die Tatsache, dass ich mit meiner Schwester aufgewachsen bin, die eine wunderbare Geigerin ist. Wir haben einfach sehr vieles probiert in unserer Jugend und sind dort auch auf Klänge gestoßen, die es in dieser Weise sicherlich so noch gar nicht gab. Und das geht mir heute noch so, wenn wir das Schubert-Oktett spielen, hinter der Bühne stehen und der Hornist macht irgendetwas Absonderliches auf seinem Instrument. Selbst wenn uns gesagt wird, wir sollen auf die Bühne gehen, frage ich. Ich frage immer. Ich frage meine Kollegen und habe in der Schulzeit schon immer gefragt. Alle meine Solo-Konzerte und auch Kammermusikstücke, Klavierstücke sind für bestimmte Interpreten entstanden. Für András Schiff, für Christian Tetzlaff, Yefim Bronfman. Auch für bestimmte Klangkörper. Man schreibt anders für bestimmte Klangkörper. Was übrigens ein wunderbares Wort im Deutschen ist, wie ich finde. Klangkörper! Der Klangkörper spielt für mich eine Riesenrolle. Als ich für die Wiener Philharmoniker geschrieben habe, habe ich deren Klanglichkeit natürlich im Ohr gehabt. Ich fordere in meinen Stücken, die ich für sie geschrieben habe, natürlich auch ganz andere Dinge, die sie wahrscheinlich noch nicht gemacht haben. Aber der Klang eines Ensembles und eines Interpreten und dessen Eigenheiten oder deren Eigenheiten spielen für mich eine Riesenrolle.

Wie schwer ist es für Sie als Komponisten, ein Werk ins Leben zu entlassen und somit auch loszulassen?

Da gibt es ja ganz unterschiedliche Komponisten-Typen. Da gibt es welche, die sozusagen noch bis eine Minute vor der Aufführung Einfluss nehmen und daran feilen. Dann gibt es welche, die sagen: Ich habe es geschrieben, jetzt gehört es Euch. Bei mir ist es so dazwischen. Ich würde manchmal für eine bestimmte Fassung durchs Feuer gehen. Wenn ich aber bei der Arbeit mit einem Ensemble merke – und das ist mir mit jungen Ensembles, jungen Streichquartetten passiert –, wenn ich merke, die brennen für diese Version, die nicht unbedingt mit meiner übereinstimmt, dann ist es meine Pflicht, ihnen zu sagen, dass ich es mir eigentlich anders vorgestellt habe. Aber es wäre töricht, sie sozusagen von ihrer Begeisterung abzubringen. Und da habe ich selber auch viel gelernt. Das betrifft eine Frage der Notation. Sonst könnte ich sozusagen ins elektronische Studio gehen, da kann es dann immer gleich abgerufen werden. Mich interessiert aber viel mehr der Mensch, der das dann auch spielt. Und dadurch, dass ich selber Musiker bin, weiß ich, dass es irgendwann den Musikern gehört. Und das ist eigentlich etwas Wunderschönes. Aber es betrifft die Frage der Notation. Was machen wir Komponisten? Wir werfen ja eigentlich Punkte und Striche auf das Blatt Papier, in der Hoffnung, dass es die Interpreten zu dechiffrieren wissen. Und die es in einem zweiten Übersetzungsprozess dem Publikum, den Hörern nahebringen. Es sind komplexe Übersetzungsprozesse, die da stattfinden. Gerade das Phänomen der Notation ist ein ständiges Lernen und Annähern. Und ich weiß eigentlich erst nach der ersten Probe, meistens erst nach der Uraufführung, wo ich mich auch getäuscht habe und mache noch einmal Retuschen, um dann eine Art Endfassung zu erstellen, die aber auch wieder relativ ist. Denn wenn ein anderes Ensemble kommt und eine tolle dynamische Idee oder Tempo-Idee hat, da lasse ich mich auch gerne anstecken. Allerdings ist es manchmal auch meine Pflicht zu sagen: Passt auf, hier stelle ich es mir anders vor. Es ist ein Geben und Nehmen.

Das vollständige Gespräch finden Sie im Buch

»ES IST DAS LEBEN«

100 Jahre Hamburgische Vereinigung von Freunden der Kammermusik

Das Jubiläum war Anlass für »Es ist dasLeben!«, unser Jubiläumsbuch mit 50 Essays und Gesprächen rund um das Thema Kammermusik. Der Satz »Es ist das Leben« stammt von Menahem Pressler, dem Mitbegründer und Pianisten des legendären Beaux Arts Trios. Das Buch enthält auch ein umfangreiches Kapitel von Dr. Sophie Fetthauer zur Entstehungszeit unserer Vereinigung und gibt intensive Einblicke in die Hamburger Musikgeschichte.

Bestellungen: info@kammermusikfreunde.de