

«ES GIBT KEINE ZUKUNFT OHNE HERKUNFT»

«Echoes of Schumann»: Jörg Widmann über sein erstes Forward-Festival



Jörg Widmann, seit diesem Jahr sind Sie Künstlerischer Leiter der Lucerne Festival Academy und verantworten auch das Herbst-Festival mit neuer Musik, Lucerne Festival Forward. Diesen Namen haben Sie beibehalten, ihn aber mit einem programmatischen Untertitel versehen: «Echoes of Schumann». Forward – der Zukunft zugewandt, Echoes – ein Nachhall: Wie geht das zusammen?

Jörg Widmann: Das schliesst sich nicht aus. Im Gegenteil: Es bedingt einander. Wenn ich etwa mit meinem Kollegen Helmut Lachenmann spreche, dann geht es natürlich um neue Entwicklungen in der

Musik, aber auch sehr viel um Schubert. Oder man denke an Arnold Schönberg, der die Musikgeschichte revolutioniert hat wie nur wenige, vielleicht sonst nur Beethoven: Schönberg war es immer wichtig zu betonen, dass er eigentlich nichts anderes mache als Johannes Brahms. Es geht also um die Frage, wo wir herkommen und wo es hingeht. Ist die Musik der Vergangenheit noch relevant für uns? Wie antworten wir Heutige auf das Bestehende? Das alles sind wichtige Fragen. Wie der Philosoph Odo Marquard so schön gesagt hat: Es gibt keine Zukunft ohne Herkunft.

Nun sind Sie nicht der Einzige, bei dem Robert Schumann widerhallt. Beim Forward-Festival kommen auch György Kurtág, Heinz Holliger, Christian Jost und Aribert Reimann mit ihren Schumann-Echos zu Gehör. Wie erklären Sie sich, dass gerade Schumann so stark auf uns heute ausstrahlt?

Ich denke, das hat mit dem Zerklüfteten und Zerrissenen seiner Musik zu tun: einmal himmelhoch jauchzend, dann zu Tode betrübt. Um es mit Charles Baudelaire zu sagen: Es schwebt der Abgrund über ihm. Dieses Abgründige macht Schumann nach wie vor so anziehend, weil es modern und einfach sehr, sehr heutig ist. Das habe ich auch in den Gesprächen mit Kurtág, Holliger und Jost gespürt, die sich allesamt mit Schumann ihr Leben lang beschäftigt haben.

Wie Sie selbst auch ... Schumannliebe haben Sie ein Stück genannt, das beim Festival aufgeführt wird. Aber grundsätzlich gefragt: Wann und wie fing Ihre «Schumannliebe» eigentlich an?

Ich habe mich in Schumanns Musik verliebt, als ich vielleicht elf oder zwölf Jahre alt war. Damals hatte ich einen wunderbaren argentinischen Klarinettenlehrer, Raul Alvarelos, der mit mir Schumanns *Fantasiestücke* op. 73 einstudierte: er am Klavier, ich an der Klarinette. Vielleicht war das damals noch etwas zu früh, aber es packte mich schon nach wenigen Takten. Wie kann es einem jungen Menschen auch anders ergehen, der mit dieser unglaublich schwärmerischen Musik in Berührung kommt? Wer da einmal Blut leckt, ist Schumann zeitlebens verfallen. Diese Liebe bleibt und wird sogar noch stärker.

Was fasziniert Sie an Schumann besonders?

Ich bezeichne das gern als fieberkurvenhafte Melodik, die ich von keinem anderen Komponisten so kenne. Diese Wellenberge und Wellentäler, das Anschwellen und Abebben, Aufblühen und Vergehen auf engstem Raum, manchmal sogar auf einer einzigen Note. Selbst im Klaviersatz gibt es das bei Schumann, unzählige Schweller

auf einzelnen Noten, obwohl das Klavier doch dazu gar nicht imstande ist — die grossen Pianisten allerdings schon ... Ich habe über dieses Phänomen auch ein eigenes Stück geschrieben, meine *Fieberphantasie* für Klavier, Streichquartett und Klarinette, die wir bei meiner Lecture mit einem Ensemble des Lucerne Festival Contemporary Orchestra aufführen. Da geht es genau um dieses Fiebrige und Glühende, das man auch in Schumanns *Fantasiestücken* findet. Oder die Tempovorgaben: Da schreibt Schumann einen ohnehin schon schnellen Satz, verlangt dann ein «noch schneller», schliesslich ein «so schnell wie möglich» — und eine Seite später steht abermals «schneller». Schumann geht über die Grenzen hinaus, und das fasziniert mich sehr.

Aber es gibt bei Schumann noch eine andere Seite, die wir im Eröffnungskonzert mit Antoine Tamestit und András Schiff beleuchten wollen: nämlich diese sehr seltsame Sprache seiner späten *Märchen-erzählungen* und *Märchenbilder*. Die findet sich in seiner gesamten Kammermusik nach der gescheiterten Revolution von 1848/49. Es wäre leicht zu sagen, Schumann sei ein Eskapist, der sich aus dem realen Kanonendonner in die Märchenwelt flüchtet. Aber weit gefehlt! Wenn man sich etwa den Mittelteil der letzten *Märchen-erzählung* ansieht, dann merkt man, wie die Bratsche und die Klarinette aneinandergekettet sind, als wären sie eine Stimme. Sie intonieren zusammen eine gefährlich einfache, fast schon harmlose Melodie — aber das Klavier spielt dazu ein völlig anderes Stück, einen bedrohlich pochenden Puls. Das hat etwas Schizophrenes und Zerbrochenes an sich, bei dem wir als Interpreten an Grenzen stossen und auf ganz neue Weise gefordert sind.

Inwiefern greifen Sie das mit Ihren eigenen «Stücken im Märchentone» auf?
Ganz wörtlich. Zunächst faszinieren mich, genau wie Schumann, die Märchen grundsätzlich. Nicht erst seit Hans Christian Andersen schildern sie keine heile Welt mehr. Märchen sind psychologisch

hochkomplex, weil sie auch Leiderfahrungen, Ängste und Verluste spiegeln. Man denke an Schumann-Titel wie *Erster Verlust*, *Fast zu ernst* oder *Fürchtenmachen*. Ich habe das bei meinem *Es war einmal ...* noch erweitert, indem ich den zweiten Satz in einem orientalischen Märchenland verorte. Ich habe ihn *Fata Morgana* betitelt, und diese Fata Morgana ist aus orientalischer Sicht Schumanns zentral-europäische Welt. Schumanns und meine Stücke verbindet ausserdem, dass man einzelne Phrasen direkt mit einem Text unterlegen könnte: «Und wenn sie nicht gestorben sind ...»

Hat Robert Schumann auch das sehr prominente Trio Andrés Schiff, Antoine Tamestit und Jörg Widmann zusammengeführt?

Ja, aber das hat auch mit dem schmalen Repertoire für die Kombination unserer drei Instrumente zu tun. Den Nukleus der Gattung bildet natürlich das *Kegelstatt-Trio* von Mozart, doch Schumanns *Märchenerzählungen* sind in ihrer rätselhaften Hermetik das auf die Moderne am weitesten ausstrahlende Stück dieser Gattung. Es gibt nicht sehr viele grosse Werke für diese Besetzung, aber mit den *Märchenerzählungen* sind wir doch reich beschenkt.

Am zweiten Abend erklingen zwei Werke für Gesang und Ensemble, nämlich Christian Josts Dichterliebe und Ihre eigene Schumannliebe, die ebenfalls auf Schumanns Dichterliebe gründet. Jost und Widmann: Was unterscheidet Ihre Wege bei der Bearbeitung und Erweiterung der Vorlage?

Diese beiden Werke gemeinsam zu programmieren, fand ich besonders reizvoll, weil sie verschiedener nicht sein könnten. Natürlich lieben wir beide Schumann sehr, aber Christian Jost geht mit der *Dichterliebe* viel freier um als ich. Sein Werk ist ein schwebendes Fantasieren: Er entnimmt einzelne Zellen aus Schumanns Liedzyklus und bringt dazu lange Vor- und Nachspiele, spinnt Schumanns Musik frei fort, auch wenn sie in der Gesangsstimme präsent bleibt. Schön finde ich auch, dass wir seine Version der *Dichterliebe* hier mit einer Frauenstimme aufführen, was den In-memoriam-Charakter an seine wunderbare, verstorbene Frau Stella Doufexis umso mehr verstärkt. Meine *Schumannliebe* dagegen ist für einen Bariton bestimmt. Und streng genommen ist sie erst mal eine Instrumentation der *Dichterliebe*. Mit ganz wenigen, aber wichtigen Ausnahmen habe ich mich sklavisch an Schumanns Gesangslinien gehalten. Freiheiten gibt es dafür im Ensemblepart, etwa beim Nachspiel von *Ich grolle nicht*, bei dem ich es im Orchester umso mehr grollen lassen wollte.

Das Thema der *Geistervariationen*, des letzten vollendeten Werks von Schumann, im Autograf





Robert Schumann, Daguerreotypie von Johann Anton Völlner (1850)

Sie haben auch Johanna Summer zu Ihrem ersten Forward-Festival eingeladen, eine Jazzpianistin, die über Schumann improvisiert ...

Ja, sie wird vor ihrem Auftritt das Konzert mit den «Dichterlieben» von Jost und mir anhören und vielleicht danach sogar etwas von der Jostischen und meiner Schumann-Reflexion aufgreifen und noch einmal spiegeln. Also eine dritte Ebene der Dichterliebe als Late Night.

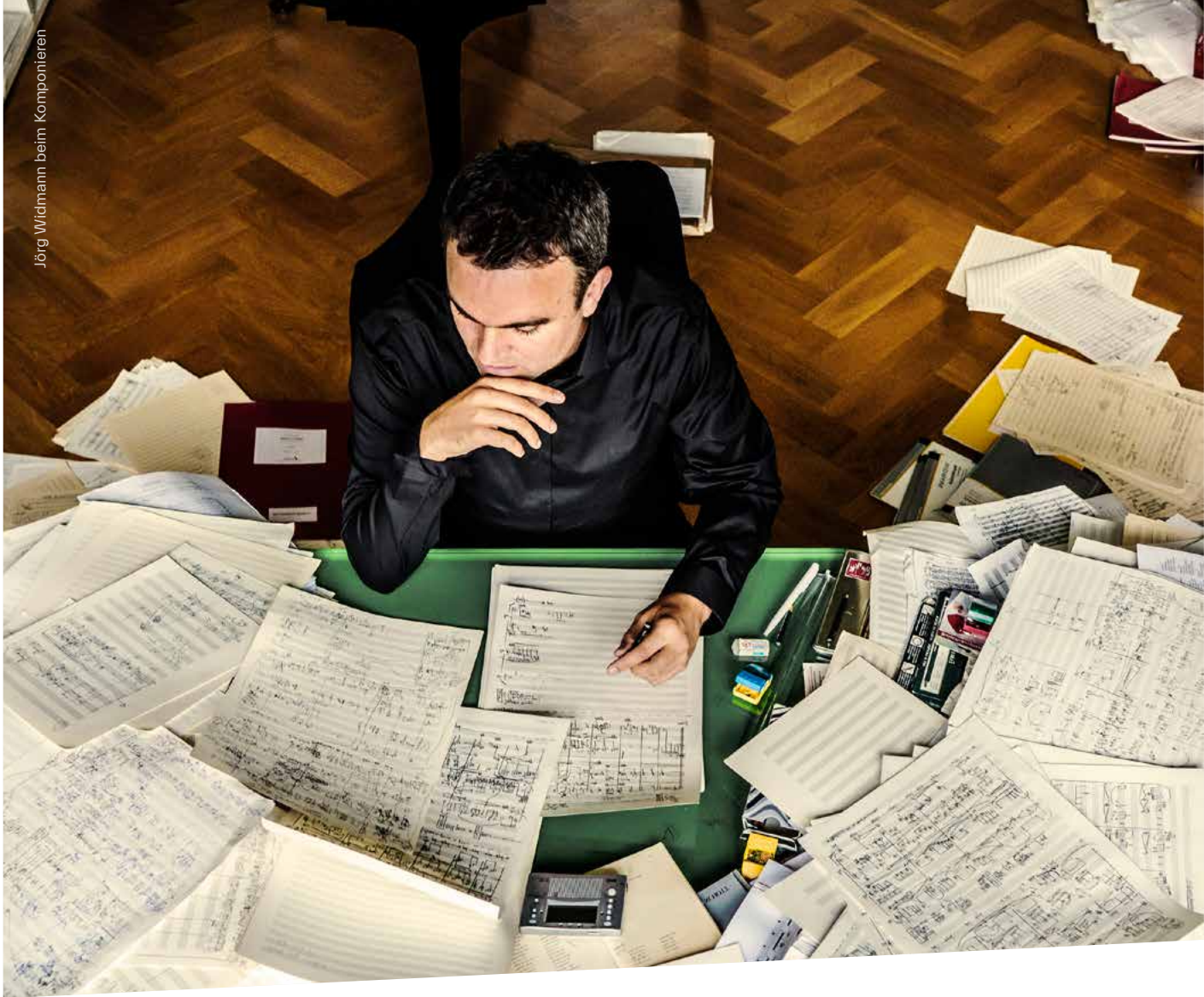
Wie spontan kann so eine Improvisation sein?

Als ich angefangen habe zu komponieren, noch im Kindesalter, dachte ich zunächst, Komponieren bedeute, das Improvisierte aufzuschreiben. Das finde ich noch heute

eine schöne Definition. Doch natürlich ist das Komponieren bei unseren riesenhaften zeitgenössischen Partituren wesentlich komplexer geworden. Aber wir wollen an die Wurzeln erinnern. Natürlich gibt es bei jeder Improvisation ein Grundgerüst, das vorher steht. Was sich dann daraus entwickelt, geschieht frei und im Moment.

Den finalen Sonntag des Forward-Festivals eröffnen Sie dann zunächst mit einer Schumann-Lecture, der Sie den Titel «Verrückungen» gegeben haben. Was meinen Sie damit?

Zunächst einmal denke ich an die vielen Verrückungen und rhythmischen Verschiebungen in Schumanns Musik. Aber es steckt natürlich auch das Wort «verrückt»



drin und damit zugleich Schumanns Ende in der Nervenheilanstalt. Das Adjektiv «verrückt» wird oft viel zu leichtfertig gebraucht, ob bei Schumann oder Hölderlin, über den Pierre Bertaux in einem Plädoyer geschrieben hat, dass er alles Mögliche war, aber nicht verrückt.

Und wie sehen Sie das bei Schumann?
 Ach ja ... Die meisten scheinen sogar genau zu wissen, ab wann Schumann «verrückt» war, ab den *Gesängen der Frühe* op. 133 vielleicht oder doch schon ab den *Märchenerzählungen* op. 132? Ich behaupte: Wenn überhaupt, dann war er es schon bei seinem Opus 1!

Aber zurück zur Lecture ...

Ich werde am Klavier sitzen und dort mit Musikbeispielen Schumanns «Ver-Rückungen» vorstellen: die geschärften Dissonanzen etwa, die Nonen und Septen, die er verwendet, als wäre es das Normalste von der Welt. Oder dass er gleich zu Beginn der *Dichterliebe* in vollkommen verschiedenen Registern auf engstem Raum ein cis und ein d koppelt – das gehört nicht übereinander! Das sind später geradezu Klischeeintervalle der neuen Musik, ungeheuer modern, und darauf möchte ich hinweisen. Ganz anders war das übrigens bei Johannes Brahms, für den bisweilen, wie in der Kantilene von Sologeige und

Horn in der Ersten Sinfonie, schon eine Quarte Gewichtsberei bedeuten konnte. Gewiss, Brahms war mit Schumann befreundet, aber die Musik der beiden ist denkbar verschieden.

Die Verrücktheit spielt auch beim abschliessenden Konzert mit dem Lucerne Festival Contemporary Orchestra und Heinz Holliger eine zentrale Rolle ...

Ja, auch weil wir Aribert Reimann ins Programm genommen haben, der eine ganz persönliche Beziehung zu Schumann und seinen letzten beiden Jahren in der Nervenheilanstalt von Bonn-Endenich hatte. Im Nachlass eines Onkels, der Psychiater war, hat er Schumanns Krankenakte entdeckt, sie der Berliner Akademie der Künste und damit auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Seitdem wissen wir, wie Schumann damals behandelt und auch falsch therapiert wurde. Man kann da lesen, welchen Schwankungen er unterworfen war, welche Kräfte an ihm gezerrt haben. Das hört man übrigens auch in Schumanns letzten Stücken, die in der Nervenheilanstalt entstanden. Die klingen fast choralhaft, und man hat den Eindruck, als wolle sich Schumann manisch an den Taktstrichen festhalten.

Sie bringen im Schlusskonzert Reimanns Sieben Fragmente in memoriam Robert Schumann. Wie nah oder fern sind sich die beiden in ihrer Klangsprache?

Das ist absolut Reimanns Musik. Noch mehr als Jost konzentriert er sich auf kleine klangliche Schumann-Zellen. Es ist ein Stück zeitgenössischer Musik. Aber Reimann hat die Gabe, Figuren ganz aus dem

Schumann'schen Geiste heraus zu erfinden. Stolz bin ich aber auch darauf, dass wir im Schlusskonzert den grössten lebenden Schumann-Verehrer begrüßen dürfen, der bei unserem Festival nicht fehlen darf: Heinz Holliger, der selbst ein fantastischer Musiker und dirigierender Komponist ist, auch im hohen Alter noch präsent wie eh und je. Heinz ist ein wandelndes Lexikon, was Schumann angeht. Er hat die *Gesänge der Frühe* bearbeitet, die mich als Jugendlerner so sehr erschüttert und begeistert haben, als ich sie im Radio hörte.

Wie verhält es sich bei Holliger mit der Nähe und Ferne zu Schumann?

Wir hören vom Tonband Schreibgeräusche, und dann erklingt das Schumann-Thema, aber schon verfremdet. Heinz zeigt einen meisterlichen Umgang mit Schumann, und doch ist sein Werk purer Holliger. Es ist gespickt mit subkutanen Bezügen und Tonsymbolen, wie auch Schumann sie so gern verwendete. Und da Holligers Partitur einen Chor vorsieht, haben wir uns entschieden, das Konzert mit Schumanns wunderbarem *Nachtlied* beginnen zu lassen. Das Ganze gibt einen schönen runden Bogen von der Eröffnung bis zum Finale. Wir begeben uns auf Spurensuche und lassen die neue Musik nicht separat existieren. Dafür stehen alle Komponisten, die wir hören werden.

Interview: Susanne Stähr



MEHR ERFAHREN

Video: **Jörg Widmann** im Gespräch mit **Sebastian Nordmann**
lucernefestival.ch/forward