

Kapitel III: Fünf Streichquartette

Widmann komponierte seine fünf Streichquartette im Verlauf von gut acht Jahren: das erste schon 1997 für den 6. Internationalen Karl-Klingler-Wettbewerb für Streichquartett, der im April 1998 in Berlin stattfand, zwei weitere 2003 und die beiden abschließenden – die bisher letzten Kompositionen dieses Genres und die ergänzenden dieser innerlich inzwischen zusammengewachsenen Gruppe – im Jahr 2005. Die fünf Werke entstanden als Antwort auf je separate Kompositionsaufträge und wurden auch als Einzelwerke uraufgeführt,¹ scheinen Widmann selbst jedoch besonders im Rückblick einem zyklischen Gesamtplan zu folgen:

Sie können einzeln aufgeführt werden, stellen aber doch ein Ganzes dar. Jedes Quartett steht für eine archetypische Satzform. Das 1. Quartett als Introduction, das 2. (Choral-)Quartett als ein bis an die Grenzen der Statik gehendes Largo; das 3. (Jagd-)Quartett entspricht einem klassischen, allerdings grimmigen Scherzo, dessen Jagdrhythmus zu Tode gehetzt wird. Das 4. Quartett untersucht Formen des Gehens / Schreitens (Andante / Passacaglia). Das 5. Quartett mit Sopran ist ein "Versuch über die Fuge".

Insgesamt ergibt die Folge der fünf einsätzigen Werke also ein Metaquartett mit einer Gesamtspielzeit von 75-80 Minuten. Die durch ständige Wechsel der Spieltechnik zerrissene Introduction und das unterschiedliche barocke Satztechniken durchlaufende und daher ebenfalls vielgliedrige Finale umschließen drei in sich einheitlichere Mittelsätze: ein zwischen zwei kontrastierenden Komponenten alternierendes *Largo*, ein zentrales Scherzo als einziges, dafür aber rasend schnelles *Allegro* und ein an eine Passacaglia erinnerndes *Andante*.

¹(1) Auftragswerk der Karl-Klingler-Stiftung, UA im April 1998 in Berlin durch das Kuss-Quartett; (2) Auftragswerk der Sommerlichen Musiktage Hitzacker und privater Förderer, UA der Erstfassung am 29. Juli 2003 in Hitzacker / UA der revidierten Fassung am 24. Januar 2006 in Köln, beide durch das Keller Quartett; (3) Auftragswerk der Römerbad-Musiktage Badenweiler, UA am 12. November 2003 im Hotel Römerbad Badenweiler durch das Arditti Quartett; (4) Auftragswerk von Mr. und Mrs. Dean R. Gaudin für das Vogler Quartett, UA am 16. Januar 2005 in der Philharmonie Essen durch das Vogler Quartett; (5) Auftragswerk des Artemis Quartetts mit Juliane Banse, UA am 20. Februar 2005 im WDR-Funkhaus Köln durch Juliane Banse, Sopran, und das Artemis Quartett.

Das Gesamt der fünf Quartette ist inzwischen in einer hervorragenden Einspielung des Leipziger Streichquartetts im Handel erhältlich, unter Teilnahme der Sopranistin Juliane Banse im *Versuch über die Fuge* betitelten 5. Streichquartett (MDG 307 1531-2). In Rezensionen der CD sowie nach Gesamtauführungen wird gern die Frage aufgeworfen und divergierend beantwortet, ob es sich um ein zyklisches Werk handelt in dem Sinne, dass die Teile erst als 'Sätze' eines Megaquartetts ihre volle Wirkung entfalten, oder doch eher um einen Werkzyklus, dessen Komponenten aufgrund des hohen Anspruches an die Hörer besser einzeln rezipiert werden. Widmann selbst zeigt für beide Ansätze Verständnis.

Interessant ist in jedem Fall die Entwicklung der Mittel und spieltechnisch bedingten Klangmuster, in Zuge derer jedes Streichquartett das im vorangehenden Exponierte entweder weiterführt, neu beleuchtet oder mit seinem Gegenteil konfrontiert. So erklingt nach dem sehr heterogenen, wie einleitend spürbar nach vorn gerichteten *ersten Streichquartett* das zweite als statisch in sich kreisend: Das choralartig konzipierte tonale Material weicht wiederholt einem eher linear wirkenden Geräuschmaterial, ohne dass es je zu einer Verbindung, geschweige denn zu einer Synthese käme. Ganz gegenteilig gebärdet sich dann das *dritte Streichquartett* mit seiner ausdrücklichen Dramaturgie. Hier treten unerwartete Klänge hinzu: die Entwicklung des menschlichen Schreis (vom fröhlichen "Hai!" des Halali über den 24-fach rhythmisch gebrüllten Hetzlaut bis zum Schmerzensschrei und Todesseufzer des als ultimatives Jagdopfer auserkorenen Cellisten), das zischende Geräusch durch die Luft dreschender Bögen und eine neue Klangvariante des Vier-Saiten-Arpeggios (in der auf dem Griffbrett alles abgedämpft und Tonähnliches allein über die Bogenposition *col legno* hergestellt wird). Einige dieser Techniken setzen sich im *vierten Streichquartett* fort. Das jedoch strebt Dichte nicht durch Tempo und Bewegungsenergie, sondern durch Vielstimmigkeit in einem neuen, erweiterten Sinn an. Jeder Musiker führt hier gleichzeitig drei verschiedene Aktionen aus: mit der Griffhand, der Bogenhand und der Luft. Intarsienhaft verzahnt spielt jedes Instrument eine Pizzicato-Partitur mit fünf unterschiedlichen Intensitätsstufen, eine 'Holz-Partitur' mit Zargenstrichen, Bogenholzattacken etc. sowie eine 'Luftpartitur' mit dreschenden Bögen und deutlich unterschiedenen, laut hörbaren Geräuschen des Ein- und Ausatmens. Im *fünften Streichquartett* schließlich wird die Idee des Fragmentierens auf den Bereich traditionell erzeugter Töne zurückgespiegelt und durch kontrapunktische Techniken (einschließlich der Gegenüberstellung mit einem gesungenen Text) neu belebt.

1. Streichquartett

Als Widmann sich zum ersten Mal vor die Aufgabe gestellt sah, der (wie er es ausdrückt) “riesenhaften” Streichquartett-Literatur einen eigenen Beitrag hinzuzufügen, der noch dazu die technischen und expressiven Fähigkeiten junger Streicher-Ensembles herausfordern und mittels dieses Wettbewerbs-Pflichtstückes zur vergleichenden Beurteilung offenlegen sollte, nahm er die Idee schnell wechselnder “Masken” zum Anhaltspunkt für den Aufbau seines Stückes. Innerhalb einer Spielzeit von gut dreizehn Minuten gibt es 24 mit Metronom präzierte Tempoangaben von oft kürzester Gültigkeit, daneben sechs meist gleichermaßen knappe Ritardandi und sieben Accelerandi. Der mit 39 Takten bei weitem umfangreichsten Passage mit konstantem Puls, die 2½ Minuten vor Ende des Werkes als *Quasi una ciaccona* mit einem Gewebe komplementärer Viertel beginnt und in einer Stimme nach der anderen plötzlich in 32stel-Läufe übergeht, steht – an ungefähr symmetrischer Stelle beginnend, d.h. gut 2½ Minuten nach dem Anfang – die mit ebenfalls 39 Takten längste Beschleunigung gegenüber, in deren Verlauf sich die durchgehenden Achtel auf das Sechseinhalbfache steigern.²

Besonders in den ersten 24 Takte manifestiert sich das, was als Kommentar des Komponisten zu diesem Quartett stets gern zitiert wird: Hier wird “die Problematik des Anfangs, des Anfangens selbst zum Thema” gemacht. Immer wieder bricht die gerade erst begonnene Musik ab; ein Drittel der Schläge dieses Segments sind Pausen. Aus der nur visuell wahrnehmbaren Spannung, die drei mit größtem Druck aufgesetzte, aber nicht bewegte Streicherbögen erzeugen, erhebt sich die erste Geige dreimal mit einem dünnen, einzelnen Flageolett-*e*. In Widmanns Worten: “Der Fast-Nichtklang entlädt sich anstatt in großer Energie und großem Auftrumpfen ins Innere.” Der erste dieser Flageolettöne bleibt allein im Raum stehen, der zweite wird von der zweiten Geige einen Halbton höher ergänzt, der dritte vom darunter liegenden Tritonus vorausgenommen und mit einem

²Diese Beschleunigung, die eindrucksvollste des Stückes, beginnt in T. 36, nachdem die Musik gerade zu *tempo primo* (♩ = 60) zurückgekehrt ist, und erreicht in T. 74 unmittelbar vor Einsetzen eines *Subito Adagio* ihr Höchsttempo (faktisch: ♩ = 192). Dass Widmann in T. 66 die bis dahin als Achtel notierten Werte zu Sechzehnteln umdeutet (♩ = ♪, ♪ = 160), geschieht sicherlich nicht zuletzt aus Rücksicht auf gewünschte Metronomangaben: Die Viertelnote, die er als durchgehenden Richtwert angibt, hatte bereits in T. 49 die Geschwindigkeit 208 erreicht und somit lange vor T. 66 die Obergrenze des Geräts überschritten. Die Herausforderung an die Spieler besteht darin, das allmähliche Accelerando als ungebrochene Temposteigerung ohne Stagnation oder ruckweise Änderungen auszuführen.

fff-Pizzicato in identischer Tonhöhe quasi erschreckt. Was wie spärliches Material erscheinen mag, wird im Folgenden verarbeitet: Aus dem zuvor gehörten Tonpaar *e-f* wird eine Kette, an der sich alle vier Instrumente beteiligen: *h-b, a-as, cis-c* tönt es, bevor sich aller Klang wieder “ins Nichts” zurückzieht. Als Nächstes führt die erste Geige mit der oktavversetzten Chromatik (*f'''-e'''-es"-d'''-cis''''*) eine Grundfigur des Werkes ein und weist mit dem expressiven Tonpaar *c-es* auf den Beginn ihrer viel späteren solistischen Emanzipation voraus. Gleichzeitig bildet das Cello aus drei zur Violinkurve komplementären chromatischen Tönen, *fis-g-as*, durch schnelle ametrische Wiederholung ein Hintergrundflüstern, das die Bratsche gegen Ende dieses Segmentes imitieren wird.

NOTENBEISPIEL 22: Die erste Verarbeitung des versuchten “Anfangens”

Auch das folgende Segment ist noch der Frage “wie anfangen?” verpflichtet. Eine vierstimmig homophone Geste bricht genauso abrupt ab wie ein erstes Legato-Aufblühen der Bratsche, die sich von *b* über das tiefere *d* zum *des* aufschwingt, als könne sie sich nicht recht zwischen Dur und Moll entscheiden. Der im Cello später hinzugefügte Quintton *f* jedoch, zunächst in beiden Geigen *pizzicato* aufgegriffen, scheint die Bratsche zu ermutigen, die daraufhin das schon erwähnte einminütige Accelerando einleitet, das von den anderen drei Streichern nur durch Einzeltonverdoppelung oder Wiederholung der chromatischen Dreitongeste ergänzt wird.

Richtig angefangen hat das Stück jedoch auch am Zielpunkt dieses machtvoll beschleunigenden Laufes nicht. Stattdessen ziehen sich die vier Spieler in *Subito Adagio* für eine knappe Minute auf nichts als die sehr

langsam auseinanderstrebenden Linien *g—as* und *d—des—c* zurück, bevor eine ganze Reihe unverbundener Klangexperimente eine Entscheidung zwischen rhythmisch definierten Einzeltakten in immer wieder anderer Spieltechnik (*col legno battuto/saltando*, *arco sul tasto*, *pizzicato*) und homophonen Liegetönen oder Glissandi zu erbitten scheint. Eine *Meno mosso* überschriebene monodische Passage, in der die erste Geige höchst expressiv mit dem früher bereits angekündigten Aufstieg *c—es* einsetzt und dann solistisch intensiv über diversen leisen Begleitmustern singt, wird unversehens wieder von *sotto voce* unterbrechenden, vierstimmig homophonen Tritonusbewegungen abgeschnitten.

Und so geht es weiter. Wagt sich ein Instrument mit einer Ausdruck versprechenden Geste hervor, so dauert es nie lange, bis es sich entweder (wie erschrocken über die eigene Courage) in ein Netzwerk webernscher Splitterfiguren zurückzieht oder einer neutralen Gemeinschaftsgeste weicht. Diese Gemeinschaftsgesten bilden Ruhepunkte, sei es durch kurze Homophonie oder durch allseitige Bestätigung einer erreichten Tonhöhe. Das häufige polyphone Zusammenspiel umfasst in schnellem Wechsel alle nur erdenklichen Texturen, rhythmischen Gegenüberstellungen, Intervallspreizungen und Streichertechniken, so dass man Widmanns Erklärung, er habe die Problematik des Anfangens zum Thema gemacht, ergänzen möchte: Es geht offenbar mindestens ebenso sehr um die Erforschung des breitest möglichen Spektrums an Farben, das sich mit nur vier Streichinstrumenten erzeugen lässt.

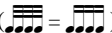
Erst im letzten Drittel des Stückes treten die "Maskenwechsel", die abrupten Gegenüberstellungen von immer wieder anderen Bogendrehungen und -positionen, von Drücken, Streichen, Zupfen etc. in den Hintergrund zugunsten traditionell (*arco*, *vibrato*) erzeugter Töne. Auf *fff*-Ausbrüche in einem sechstaktigen *Feroce*-Segment folgt plötzliche Zartheit. Bratsche und Cello bilden für eine halbe Minute eine Liegetonbasis mit chromatisch gegeneinander versetzten Quinten (*d—a / es—b*), die zweite Geige ergänzt dieses Klangkissen durch Flageolett-Glissandi über *d*, und über allem erhebt sich die erste Geige mit einer Wiederaufnahme der zu Beginn des Quartetts eingeführten und seither mehrfach im Vorübergehen erinnerten oktavversetzten Chromatik. Für eine weitere halbe Minute vereint sich das Cello mit der ersten Geige zu einer "aufblühenden" Doppeloktavparallele, die trotz der dagegengesetzten Kurzfiguren der beiden anderen Instrumente melodische Nachvollziehbarkeit bietet.

Aus dieser wiederum entwickelt sich dann das längste Segment des Stückes in unverändertem Tempo. *Quasi una ciaccona* überschreibt Widmann ein dank der zweistimmig spielenden zweiten Geige viersträngiges,

komplementärrhythmisches Gewebe,³ zu dem die Bratsche, verspätet einsetzend und rhythmisch unabhängig, hinzutritt. Als das Cello sich nach einer knappen Minute Spieldauer ausklinkt, um sein zu Beginn des Stückes im Hintergrund eingeführtes Geflüster auf der Basis eines schnell wiederholten chromatischen Dreitonanstiegs aufzugreifen und zu neuen 32stel-Figuren fortzuspinnen, teilt die erste Geige flugs ihre Stimme, übernimmt die bis dahin vom Cello beigesteuerte Betonung des vierten Taktschlages und sorgt so vorläufig für eine Aufrechterhaltung des Ciaconna-Musters. Doch bald lässt sich die zuvor als *primus inter pares* agierende Bratsche vom Cello zu eigenen 32stel-Figuren anstecken, bildet mit diesem einen kurzen Dialog und mündet dann in eine Oktavparallele ein, die von nun an in ununterbrochenen 32steln verläuft. Nach vier weiteren Takten gibt die zweite Geige ihren Beitrag zum Ciaconna-Rhythmus zugunsten einer weiteren Oktavparallele auf, und noch zwei Takte später schließt sich auch die erste Geige dem gemeinsamen Lauf an.

Die Energie dieses jetzt alles beherrschenden Laufes bleibt allerdings beschränkt auf die rasante Bewegung, wird aber ansonsten gedämpft durch wiederholte *piano*-Vorgaben und eine ausdrückliche *sotto voce*-Ermahnung bei Erreichen der vieroktavigen Parallele.⁴ Erst in den aufwärts schießenden Läufen der anschließenden Stretta ist den Instrumenten ein Crescendo bis zum *ff* erlaubt, bevor eine Stimme nach der anderen in Flageolett-Glissandi übergeht. In diese bricht die Bratsche mit einem letzten Selbstbehauptungsversuch ein, indem sie ein *fff* akzentuiertes Tonpaar in immer neuem Impetus zu drei, vier, fünf, sechs und acht chromatischen Schritten erweitert. Doch auch dieser späte Versuch eines noch einmal neuen Anfangens führt zu keinem Ziel, keiner nachhaltigen Entwicklung. Stattdessen vereinen sich alle vier Instrumente in einem für Hörer unerwarteten Augenblick zu einem siebenstimmigen Pizzicato-Akzent mit synkopisch anschließendem Flageolett-Klang – beide in *g* verankert und entfernt aus dessen Molltredezimakkord abgeleitet. Mit diesem leisen, unaufgelösten Vierklang endet das Stück wie abgeschnitten, *senza ritardando* und *non decrescendo* vor einer durch eine Fermate unbestimmt verlängerten eintaktigen Pause.

³Die beiden Linien der 2. Geige wechseln die Tonhöhe jeweils auf dem ersten und dritten Schlag des herrschenden 4/4-Taktes, während sich die 1. Geige synkopisch jeweils auf "zwei" und das Cello auf "vier" weiterbewegt.

⁴Auch hier nimmt Widmann eine Umdeutung der Notenwerte vor () , die jedoch im Gegensatz zu der zuvor für T. 66 erwähnten in der Mitte eines Accelerando kaum missverstanden werden kann.

“Choralquartett” (2. Streichquartett)

Das ungewöhnlich benannte “Choralquartett” bezieht sich inhaltlich auf Widmanns sechs Jahre zuvor entstandenes erstes Werk dieser Gattung: Wurde dort die Problematik des Anfangens zum Thema gemacht, so geht es hier ums Enden. In seinem Werkkommentar betont Widmann, er habe sich von Haydns berühmtem Streichquartett op. 51, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* (einer Transkription des gleichnamigen Orchesterwerkes), zu diesem “fast autistischen Largo” inspiriert gefühlt.

Die Haydn'sche Satzfolge von ausschließlich (bis auf das abschließende Erdbeben) langsamen Sätzen ist nach wie vor von schockierender Eindringlichkeit. Noch verstörender ist für mich das gelassene zuversichtlich-heitere Annehmen des Todes bei Haydn (das “Lächeln” der A-Dur-Pizzicato-Terzen!)⁵ Bei der Beschäftigung mit der Kreuzigungsthematik waren für mich der “Weg”, der “letzte Gang” die entscheidenden Begriffe. Mein Stück beginnt am Ende eines Weges. Es sind lauter letzte Klänge, die nirgendwoher kommen und nirgendwohin führen.

Für das Kopfmotiv des Quartettes gibt es im klassischen Repertoire zahlreiche Beispiele. Als Viertonkontur, die die oberen und unteren Nachbar-töne berührt und dann zum Ausgangston zurückkehrt, erklingt sie als typische Diskantfloskel in Kadenzschlüssen: Ankündigung eines Endes. In Haydns op. 51 findet sich die Kontur viermal im hier ausdrücklich *Largo* überschriebenen Satz, der (wie in Widmanns fünfteiligem Quartettzyklus) auf eine *Introduzione* folgt.⁶ Das entfernte Vorbild, wie später bei Widmann mit Pausen durchsetzt, steht jedoch in Dur und ist konventionell als I-ii-V-I harmonisiert. Dem haydn'schen Satz ist der in Lukas 23:34 überlieferte Ausspruch “Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun” zugeordnet, das Gebet, mit dem diesem Evangelisten zufolge Jesu Leben zu Ende ging.

Widmann durchzieht sein “Choralquartett” mit fünf Versionen je unterschiedlicher Länge, Textur und Harmonisierung dieses stets *ppp* oder *pppp* gehaltenen Kopfmotivs. Zur Eröffnung erklingt die kleine Kontur unisono in einer ganz fahlen Ausführung: *sul tasto, non vibrato sempre*, mit einem vierteltönig erniedrigten Schluss-ton. Sie wird in einer zunächst logisch anschließenden Verlängerung plötzlich sechsstimmig dissonant

⁵Gemeint ist, was in “Sonata V”, die Haydn zu dem Wort “Mich dürstet” (Joh. 19:28) komponierte, nach der machtvollen Unisono-Einleitungsgeste in 2. Geige und Bratsche erklingt.

⁶Vgl. Haydn, op. 51, “Sonata I”, T. 26-27/31-32 sowie, transponiert, T. 77-78/82-83.

gespalten, bevor ein erneuter Unisono-Ton die Aussage einen weiteren Viertelton tiefer abrundet. Daran schließt sich unmittelbar die erste mehrstimmige Wiederaufnahme an, in der das Cello zunächst eine traditionelle Kadenzbasslinie vorgibt, diese zum Schluss jedoch wie gequält umbiegt. Zum dritten Mal erklingt das Motiv ohne Verlängerung oder Vierteltonerniedrigung in vierstimmigem Quartettsatz; zum vierten Mal noch ein wenig tiefer und tonal ganz 'eng', jedoch wieder einstimmig wie zu Beginn, beim fünften Mal dann neu und synkopisch harmonisiert.

NOTENBEISPIEL 23: Das Kopfmotiv des "Choralquartetts"

Haydn, Streichquartett op. 51,
"Sonata I", *Largo*,
T. 26/27 (ebenso T. 31/32)

Widmann, *Choralquartett*

Sehr langsam, tastend, suchend (♩ ~40)

Diese und einige weitere homophone Komponenten – darunter einige, die in ihrer Melodieführung oder in ihrem vertikalen Satz überraschend tonal klingen⁷ – stehen einem aus zweierlei Material gebildeten Kontrast gegenüber. Zunächst überraschen lange Momente einer durch keinerlei hörbare Gesten gestörten Stille – einer Stille, die in diesem Kontext als

⁷Besonders 'tonal' wirkende Harmonien finden sich in T. 34-38; choralartige Melodiefetzen in reinem Dur spielt die 1. Geige z.B. in T. 107-111: *b / b as g / f g / es, h / h a gis / fis*

bedrückend und verstörend wahrgenommen wird. Aus dieser Stille erheben sich ausgedehnte Passagen, die entweder ausschließlich von Geräuschen bestimmt sind oder doch die vereinzelt beigemischten Klänge erkennbarer Tonhöhe – darunter das für diesen Stück charakteristische “sehr langsame, ‘kranke’ Vierteltonvibrato” – zu umzingeln und letztlich zu ersticken scheinen. Die Streicher bewegen ihre Bögen nicht nur auf Griffbrett oder Steg, sondern mehrfach auch auf dem umspannten Teil der Saite kurz vor dem Saitenhalter oder sogar “auf dem Saitenhalter”, abwechselnd in normalem Verhältnis von Druck und Geschwindigkeit oder auch extrem langsam und gepresst, so dass keine Tonhöhen erzielt werden. Mit dem Holz ihrer Bögen erweitern sie das in Streicherkompositionen längst Vertraute – *col legno battuto* und *col legno saltando* – durch Bogenstangenarpeggien über alle Saiten oder ein nachdrückliches Schaben auf den abgedämpften Saiten, das vor allem als Pulsieren oder rhythmisiertes Kratzen und Reiben gehört wird. Besonders erschreckend wirken “Knarzlaute”, die durch Bogendrehung auf der Korpusrückseite der Instrumente erzeugt werden und wie das Zerbersten eines Baumes klingen. Angesichts der mit diesem Stück verbundenen sehr konkreten inhaltlichen Assoziationen lösen solche Laute ein Frösteln aus.

Doch immer wieder konsolidieren sich Geräusche zu Tönen, oft sogar zu Tonwiederholungen oder Kumulationen in vierstimmigem Unisono, aus denen dann die nächste tonale, in ihrer homophonen Versöhnlichkeit auf andere Weise erschütternd wirkende Passage erwächst. Nach einer letzten derartigen tonalen Beschwichtigung steigen die Streicher in kontinuierlich tremolierendem, quälend langsamem achtstimmigen Glissando in die jeweils höchste erreichbare Sphäre auf, wobei sich ihre Bögen auf den Steg zu bewegen und schließlich auf diesem streichen, so dass alle Töne, zunehmend unwirklich geworden, ins Nichts verschwinden.

Widmann beschreibt das Gesamt der von ihm gewünschten Geräusche, die auch nach 14 Minuten Spielzeit und der sich dabei einstellenden Vorhersehbarkeit nicht aufhören, eine Atmosphäre des Schreckens zu erzeugen, als “das entsetzliche Reiben und Schmirgeln von Haut auf Holz”. In Kenntnis des implizierten programmatischen Inhalts des Quartetts vom “Ende des Weges” kann man die Geräusche als Lautmalerei verstehen, als Hörbarmachung einer Kreuzigung, deren Opfer zerrissen wird zwischen letzten Gebeten und extremem physischen Leiden. Doch auch ohne die Erläuterungen des Komponisten wird ein für musikalische Symbole sensibles Publikum möglicherweise die Geräusche des Zerberstens, die ein nahes Ende ankündigende Kadenzfigur und die Feierlichkeit der kurzen Choralpassagen interpretierend zu verbinden wissen.

“Jagdquartett” (3. Streichquartett)

Das zentrale Stück im fünfteiligen Streichquartettzyklus beschreibt Widmann als ein “grimmiges Scherzo”. Seinen Erläuterungen zufolge vollzieht die Musik hier einen Prozess der Auflösung eines zunächst positiv besetzten Materials; die Endphase soll eine Facette menschlichen Verhaltens symbolisch beleuchten.

Es ist eine Entwicklung von einem (Schumanns *Papillons* entlehnten) “gesunden” punktierten Jagdthema hin zur Aufsplitterung und schließlich Skelettierung des anfänglich positivistischen Jagdgestus. Gleichzeitig ändert sich die Situation der vier Spieler: aus den auftrumpfenden Jägern werden sukzessive Gejagte, Getriebene. Dass sich in einem weiteren (tödlichen) Perspektivwechsel die drei hohen Streicher gegen das Cello verschwören und ihm die Schuld zuweisen, ist eine Analogie zu gesellschaftlichen Verhaltensmustern. Der durchweg spielerisch-überdrehte Tonfall kaschiert nur mühsam den Ernst, der jäh in dieses Stück geraten ist.

Die Hinweise auf eine Entlehnung aus Schumanns Klavierzyklus und auf das dort vorgefundene angebliche Jagdthema bedürfen allerdings einer Differenzierung. Was Widmann als eröffnenden Viertakter zitiert und mit einem eigenen Nachsatz ergänzt, findet sich zwar tatsächlich zu Beginn des Finale überschriebenen 12. Stückes der *Papillons*; doch zitiert Schumann hier seinerseits aus dem deutschen Volksgut. Seine Vorlage ist der im 19. Jahrhundert weithin bekannte “Großvatertanz”, und zwar in der 1794 von Klamer Schmidt notierten und 1802 auf S. 97 des *Berliner Musenalmanach* abgedruckten Version. Diese früheste Überlieferung umfasst ein Kontrastzeilenpaar in abweichendem Metrum, das in der späteren, mehrstrophigen Liedfassung fallen gelassen wurde. Entsprechend endet die zweite Hauptzeile mit einem Halbschluss:

NOTENBEISPIEL 24: Der Großvatertanz

Und als der Großvater die Großmutter nahm

Und als der Groß-va-ter die Groß-mut-ter nahm, da war der Groß-va - ter Bräu - ti - gam und die Groß-
mut - ter war die Braut, — da wur - den sie bei - de zu - sam - men ge - traut. Wer weiß, wie das noch
wer-den mag, wer weiß, wie das noch kommt; wer weiß, wie das noch wer-den mag, wer weiß, wie das noch kommt.

Der Text lässt an eine biedermeierliche Silberhochzeit denken; dem Alter der Gefeierten dürfte auch das Tempo entsprochen haben. Das aber bedeutet: trotz der jeden Viertakter eröffnenden punktierten Dreiergruppe besteht wohl keine Verwandtschaft des Liedes zur Thematik der “Jagd”.

Dasselbe trifft auch auf Schumanns Übernahme ins Finale seiner *Papillons* zu, wo im Lichte der zugrundeliegenden literarischen Vorlage gerade die Kraftlosigkeit erschöpfter Tänzer eine Rolle spielt.⁸

NOTENBEISPIEL 25: Schumann, *Papillons* op. 2, Beginn des Finale

Finale

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system is in 3/4 time and begins with a piano introduction marked 'f' and 'v'. The main theme starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, and is marked with a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system is in 2/4 time and continues the main theme, marked 'etc.' at the end.

Widmann zitiert von Schumanns *Papillons*-Finale nur die Anfangszeile, und auch da nur die rhythmisierte und schlicht harmonisierte Kontur, nicht aber deren Tempo und Stimmung – eine Auswahl, die für die Frage nach dem Zitat eines “Jagdthemas” von entscheidender Bedeutung ist. Zwar gibt Schumann für die fragliche Zeile keine Metronomzahl an, doch lässt sich aus Kontext und Weiterverarbeitung verbindlich schließen, dass er sich einen der volkstümlichen Vorstellung eines tanzenden Jubelpaares

⁸Schumann komponierte seinen Klavierzyklus *Papillons* – wörtlich “Schmetterlinge”, gemeint als Bezeichnung für das Durcheinanderflattern auf einem Maskenball – im Alter von 19 bis 22 Jahren nach der Lektüre von Jean Pauls Romanfragment *Flegeljahre*. Wie er damals dem Redakteur einer Musikzeitschrift schrieb, beabsichtigte er eine Art musikalischer Illustration der abschließenden Szene, in der es anlässlich eines Maskenballes zu allerhand Verwechslungen, absichtlichen Täuschungen und um Mitternacht zu einem potentiell tragischen Geständnis kommt, in dessen Folge viele zuvor geschilderte Gefühle erneut aufbrechen. Das Finale des Zyklus beschreibt das Ende dieser Ballnacht: die Müdigkeit der Tänzer, ein letztes Aufflackern von Sentimentalität und das in den Saal hineintönende Mitternachtsläuten einer nahen Kirche.

entsprechenden, behäbigen Viertelschlag, etwa $\text{♩} = 132$, vorstellt.⁹ Das aber ist der Wert, den Widmann für die punktierte Dreiergruppe insgesamt gibt, die damit also dreimal so schnell klingen soll wie die Vorlage:

NOTENBEISPIEL 26: Widmann, *Jagdquartett*, Themenzitat und Ergänzung

Allegro vivace assai (♩ ca. 132)
alle 4 Spieler:

sfz (Bogen prestiss. durch die Luft schleudern)
(brüllen:) "Hai!" *ff sempre*

Violine I
mf sub. cresc. poco a poco

Violine II
p cresc. poco a poco

Die "Jagd" hält somit erst durch Widmanns Adaptation Einzug in die musikalische Phrase. Verantwortlich für diesen Eindruck ist neben dem rasenden Tempo vor allem die Häufigkeit und Dichte der Punktierungsgruppe, die als Keim des ganzen Stückes dient. Schon die (im Beispiel gezeigte) viertaktige Ergänzung, die Widmann der von Schumann übernommenen Hauptzeile hinzufügt, besteht vor den abschließenden Achteln ausschließlich aus diesem Rhythmus, der später streckenweise zur Alleinherrschaft gelangt. (Im Gesamt des Quartetts wird ein Viertel der Schläge von der punktierten Dreitongruppe bestimmt.)


Wie fröhlich man sich den Beginn des Stückes vorzustellen hat, zeigt der nicht-tonale Vorspann, in dem die Spieler zunächst wie in ausgelassener Vorfreude auf das Jagdabenteuer ihre Streicherbögen durch die Luft zischen lassen und dann mit aufmunterndem "Hai!" zum Halali rufen. Danach erklingt das fröhliche Jagdthema zunächst in schlichtem A-Dur, in der Ergänzung musette-artig unterlegt von einem Dominantorgelpunkt der zweiten Geige. Die erste Wiederaufnahme der Hauptzeile, noch immer

⁹Wie der abbrechende Zweitakter am Ende von Notenbeispiel 25 andeutet, schließt Schumann eine Wiederholung der ersten Hauptzeile des Liedes an. Sobald diese erneut den dominantischen Zeilenschluss erreicht, geht er in eine Reprise der Anfangstakte des ersten seiner zwölf "Schmetterlingseindrücke" über, die er sodann mit dem "Großvaterlied" kontrapunktiert. Dieser Übergang ist *più lento* markiert, führt also leicht verlangsamt zum Tempo des ersten "Papillons", das zu Beginn des Zyklus mit $\text{♩} = 120$ bezeichnet ist.

beschränkt auf die Geigen, behält die Tonart bei und auch den Orgelpunkt, der jedoch in der Ergänzung durch die hinzutretenden tieferen Streicher mit Flageolets auf den Halbtönen über und unter dem Dominantton in Frage gestellt wird. Nach einem tonal zuversichtlichen Phrasenübergang fühlen sich die Geigen zu einer dritten ‘Strophe’ ihres Jagdliedes inspiriert, das erst nach der neuerlichen Ergänzung in ähnlicher Weise (d.h. in A-Dur, rhythmisch beherrscht von punktierten Dreitongruppen) fortgesponnen wird. Bratsche und Cello bleiben mit einem 22-taktigen Orgelpunkt *e/c/f* weiterhin neben der Tonart, unterstreichen die Jagdstimmung jedoch durch synkopische *sffz*-Aufakte in zunehmender Dichte. Selbst als diese Fortspinnung in einen Auflösungsprozess übergeht, klingt der Dominantorgelpunkt noch längere Zeit weiter, bis das Cello einen Glissando-Aufstieg bis zum höchsten Ton auf der C-Saite unternimmt und, unter fortgesetztem Crescendo aller Spieler, wieder absteigend auf der Tonika landet. Mit diesem Zielton beginnen die Geigen eine vierte ‘Strophe’ des Jagdliedes, zu deren triumphierendem Beginn sich die vier Spieler ein übermütiges “Hai” zuwerfen. Der darauf folgende zweite Auflösungsprozess führt von A-Dur weg; verschiedene kurze Versuche der Geigen, eine weitere Strophe anzustimmen, werden nicht unterstützt, sondern chromatisch unterlaufen.

Im Folgenden dringt Volksliedfremdes in die Musik ein. Während zwei oder meist sogar drei Instrumente Tempo und Rhythmus aufrechterhalten, unternimmt die 1. Geige zweimal “wilde Glissandi und chaotisch große Sprünge”, wie es in der Partitur heißt. Um sie wieder einzufangen, gehen alle Spieler in rasende Sechzehntelläufe über, die den punktierten Jagdrhythmus erstmals vergessen lassen. Wenig später unterbrechen die beiden Geigen mit einer in hartem Bartók-Pizzicato *sffffz* gezupften kleinen None erstmals alle Bewegung. Doch schon am Ende desselben Taktes geht es weiter mit Läufen, Sprüngen und einer Wiederaufnahme der Punktierungsgruppen. Passagen, in denen die Idee von Klang verfremdet oder erstickt wird – in ausgedehntem Vierteltonvibrato über Bogenstangenwürfen auf abgedämpften Saiten – sowie einzelne Takte, in denen ein Streicher den Bogendruck bis zur Tonlosigkeit erhöht, wechseln mit homophonen, harmlos-volkstümlich klingenden Erinnerungen an das ursprüngliche Jagdlied, bis die beiden Geigen den rhythmischen Fluss durch eine Transposition der in Bartók-Pizzicato *sffffz* gezupften kleinen None erneut unterbrechen.¹⁰

¹⁰Bewusst oder unbewusst betont Widmann mit diesen Unterbrechungen der ansonsten unablässigen Bewegung ganzzahlige Teile: T. 100 markiert das Ende des ersten Quartettviertels, T. 134 das Ende des ersten Quartettdrittels.

Danach führen kurze Glissandi und Springbogentöne in eine Kette aus 37 identischen Halbtakt-Gruppen im -Rhythmus, in der eine Schichtung zweier Tritonusintervalle ($e/b + es/a$) von *ppp* bis *ffff* crescendoend wiederholt wird. Die so aufgebaute enorme Spannung gipfelt zu vierstimmig polyrhythmischen Glissandi in einem erlösenden "Aaaa! - - - A!" der vier Spieler; "brüllen", verlangt der Komponist; "*fffff* - - - *ffffffz*".

Erst jetzt verliert sich der charakteristische Punktierungsrhythmus für eine längere Zeit. Stattdessen dringen Geräusche ein. Kurz bevor die beiden Geigen durch Bogendrehungen auf der Rückseite ihrer Instrumentenkörper leise Knarzlaute erzeugen, hört man im Cello das, was Widmann einen "duck-sound" nennt: ein Spiel des Bogens auf dem umspannten Abschnitt einer Saite hinter dem Steg bei geringer Geschwindigkeit und größtmöglichem Druck. So entsteht ein animalischer, für Hörer zunächst gar nicht identifizierbarer Laut von unvorhersehbarer Tonhöhe. Mit diesem zunächst noch leisen Laut beginnt die Tragik dieser Jagd. Obwohl die Geigen wiederholt mit kurzen zwei- bis vierstimmigen Einwüfen in reinem A-Dur an den fröhlichen Ausgangspunkt erinnern, erleidet die Musik jetzt das, was Widmann in seinem Werkkommentar als "Aufsplitterung und Skelettierung" beschreibt. Hier wird es ernst, obwohl noch nicht erkennbar wird, wer die Jagenden und wer die Gejagten sind. Der "duck-sound" wandert zunächst vom Cello in die Bratsche, später in die 2. Geige, bevor mit einem kontrastierenden *senza misura*-Takt ein deutlicher Einschnitt erreicht wird.

Die zweite Quartetthälfte beginnt mit schnellen Wechseln zwischen *arco*-Passagen mit entfernt ans Thema erinnernder Rhythmik und/oder Melodieführung, plötzlich stagnierendem Pulsieren und immer wieder unterbrechenden Geräuschen verschiedener Art und Färbung. Als die Geigen auf dem Tritonus unter der Ausgangstonart eine kaum modifizierte, vollständige fünfte 'Strophe' des Jagdliedes anstimmen, machen scharfe Dissonanzen bald deutlich, dass es für eine Rückkehr ins harmlos Spielerische zu spät ist. Stattdessen rasen die Spieler weiter, vorerst noch einvernehmlich, erreichen nach gestaffelten *ffffffz*-Akzenten jedoch einen rhythmischen Stillstand. Während der "duck-sound" erstmals auch in das Spiel der ersten Geige eindringt und das Cello "disperato", verzweifelt auf dem "höchstmöglichen Ton" zu schreien scheint, beginnen zweite Geige und Bratsche erneut mit Punktierungsgruppen, die sie durch Spiel mit dem Frosch des Bogens auf dem Steg als reinen Rhythmus isolieren. Dieser geht in schneidende Viertelpulse über, denen sich erst der "duck-sound" der ersten Geige, dann der Schrei des Cellos und schließlich die Spieler mit einem 24-mal crescendoend gebrüllten "Ai" anschließen.

Unmittelbar darauf wird plötzlich auch für Hörer deutlich, wer die Jagenden sind und wer deren Opfer wird. Während Geigen und Bratsche, *ffff feroce agitato* in stark verkürzten Viertelschlägen pulsierend und nacheinander in Sechzehntel übergehend, ein 13-taktiges *molto accelerando* ausführen – die erste Geige am Frosch auf dem Steg, die beiden anderen stufenlos bis zum höchsten Ton aufsteigend –, verlangsamt der Cellist die anfangs synchronen Schläge seines schreienden “höchsten Tones” sowie seiner fortgesetzten, zunehmend bedrängt klingenden “Ai”-Rufe. Eine lange Passage gestaffelter *saltando*-Gruppen, aus denen das Cello bald herausfällt, klingt wie ein Kampf, den der sprichwörtlich ‘gutmütigste Partner im Quartett’ zu verlieren droht. Da helfen weder ‘schöne Töne’, die dem Geklapper der anderen kurze melodische Gesten entgegenstellen, noch mit aller Kraft gerissene Bartók-Pizzicati. Die momentan mit einem erneuten Zitat des “Jagdlied”-Beginns aufkeimende Hoffnung auf einen doch noch glimpflichen Ausgang wird zunichte, wenn nach gemeinsam aufsteigendem Flageolett-Glissando die drei höheren Instrumente absteigend ihren Bogendruck erhöhen “bis Klang ganz erstickt”, während das Cello in panischem *prestissimo possibile* riesenhafte Glissandi ausführt, die sich erst allmählich verlangsamen und verkleinern, um erst nach ganzen 12 Sekunden schließlich in den Bereich gestimmter Töne zurückzukehren. Hier angelangt macht der ‘tiefste’ der Spieler noch einen letzten Versuch, mit A-Dur-Melodik und Punktierungsgruppen an das frühere friedliche Miteinander anzuknüpfen, trifft bei seinen Mitspielern jedoch nur auf maximal gepresste, brüchige Klänge ohne Tonsubstanz.

Dies ist der Punkt, an dem der Todeskampf des Cellos beginnt. Das musikalische Äquivalent des angstvollen Röchelns ist ein Laut, dessen technische Ausführung Widmann in einer ausführlichen Fußnote mit Ausdrücken wie “quasi Transistor-Radio”, “Bogendruck zwischen 60-90% variieren” und “von noch flackerndem, lebendem bis zu ganz erstorbenem Klang entwickeln” beschreibt. Hörern präsentiert sich ein Resultat ähnlich der Laute, mit denen der ‘sterbende’ Bordcomputer Hal 9000 in Stanley Kubriks Film *2001: A Space Odyssey* seinen elektronischen ‘Geist’ aufgibt: Es ist ein fast tierisches Stöhnen, das unter den von ♩. = 132 auf ♩. = ca. 32 ritardierenden Abstrichpulsen der anderen drei Spieler in die Tiefe und ins Nichts absinkt. Schon ganz erschöpft, wird der Cellist durch sechs “mit dem Bogen in die Luft dreschende” Schläge der drei anderen Spieler vollends zur Strecke gebracht. Mit einem letzten existentiellen Schrei (“Aaaaa”, auszustoßen *con tutta la forza* in achtfachem *forte*), einem ebenso heftigen Bartók-Pizzicato und dessen Nachschwingungen in einer aufjaulenden Glissandokurve ‘haucht er sein Leben aus’.

4. Streichquartett

Widmanns viertes Streichquartett will als eine Art Meditation über das Schreiten verstanden werden. Das Stück ist durchgängig im Dreivierteltakt geschrieben, die vorherrschende rhythmische Einheit ist die Achtelnote. Die klopfenden, pochenden und hingetupften Achtel unterbrechen ihre Bewegung in den insgesamt 130 Takten nur an wenigen Stellen für mehr als einen Schlag, ändern allerdings immer wieder ihre Farbe und ihren Hintergrund. Am häufigsten erklingen sie im Pizzicato, mal traditionell mit der Bogenhand, ebenso oft jedoch mit der Griffhand gezupft, in Tonleiterabschnitten besonders gern in unregelmäßiger Abwechslung der beiden Techniken und zwischendurch immer mal wieder mit heftig auf das Griffbrett knallender Saite als Bartók-Pizzicato. Ungewöhnlichere Varianten kurzer Tongebung sollen erzeugt werden durch "*sffz prestissimo* nach oben Wegnehmen" eines bereits (wie zum Pizzicato) auf die Saite aufgelegten Fingers der rechten Hand oder durch *sffz*-Knallen eines Fingers der Linken auf das Griffbrett am durch die Tonhöhe angegebenen Punkt; beide Spielweisen erzeugen trotz des benötigten Kraftaufwandes eine Dynamik von allenfalls *pp*. Nur ganz selten ist die an der normalen Bogenkontaktstelle

NOTENBEISPIEL 27: Die Eröffnung des 4. Streichquartetts

Andante (♩ = 25 - 30 / ♩ = 50 - 60)

The musical score shows the beginning of the 4th String Quartet. It is in 3/4 time and marked Andante. The tempo is indicated as ♩ = 25 - 30 / ♩ = 50 - 60. The score is written for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often with dynamic markings such as *pp*, *ff*, *sffz*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions like *sim.*, *sub.*, and *poco*. The score includes various rhythmic patterns and dynamic changes throughout the first few measures.

- * Noten mit quadratischem Kopf an einem zur Seite offenen Bogen: Streichen auf der Zarge (dunkles Rauschen ohne Tonhöhe);
- * klein gedruckter Cluster mit A und E im Kreis: lautes Aus- und Einatmen;
- * Noten mit quadratischem Kopf an einem nach unten offenen Bogen: *moltiss. sul pont.* (mit minimaler Tongebung), hier mit Tremolo;
- * Dreiecksnotenkopf mit schwungvoll gebogenem Sechzehntelfähnchen: den Bogen durch die Luft zwischen lassen, hörbar dreschen;
- * Achtelnoten mit quadratischem weißen Kopf: "mit Finger der linken Hand in der angegebenen Tonhöhe aufs Griffbrett knallen."

gestrichene *arco*-Alternative angezeigt. Stattdessen erzielen die Spieler auch streichend vorwiegend entweder eine minimale Tongebung und Lautstärke (beim Streichen mit der Bogenstange oder mit den Bogenhaaren ganz nahe am Steg) oder ein ganz ohne Tonhöhe verlaufendes Geräusch (durch Streichen direkt auf dem Steg oder auf der Zarge des Instrumentenkörpers). Eine wieder grundsätzlich andere Kategorie umfasst Spielweisen ohne Beteiligung des Instrumentenkörpers (beim Dreschen des Bogens durch die Luft) oder sogar ganz ohne Instrument (bei laut hörbarem, metrisch exaktem Schnauben, wobei in der Partitur zwischen den Lauten des Ein- und Ausatmens unterschieden wird). Die Anfangstakte der Partitur (s.o. Notenbeispiel 27) zeigen etliche dieser Spieltechniken. Dabei beschreiben die zwischen *pp* und *fffz* fluktuierenden Lautstärkenangaben die für die Ausführung erforderliche Intensität; das Resultat ist aufgrund der vielen tonarmen Spielweisen durchgängig sehr leise.

Wie Notenbeispiel 28, das die Takte unmittelbar vor der Steigerung zum Höhepunkt wiedergibt, beispielhaft zeigt, ist die Informationsdichte jeder einzelnen Stimme extrem hoch, zumal stellenweise links und rechts unterschiedliche Spieltechniken (hier der Übersichtlichkeit halber mit Zahlen identifiziert) gleichzeitig ausgeführt werden müssen:

NOTENBEISPIEL 28: Die Informationsdichte im 4. Streichquartett

- (1) *pizzicato* der Griffhand; (2) *col legno tratto*; (3) mit 1-2 Bogenhaaren streichen;
- (4) *pizz. ordinario*; (5) linke Hand Finger aufs Griffbrett knallen; (6) *moltiss. sul tasto*;
- (7) bereits aufgelegten Finger der rechten Hand *sffz* nach oben wegnehmen;
- (8) *arco ordinario*. Pfeile: allmählicher Übergang von *col legno* zu *arco sul pont.*

In den nicht mit schreitenden Achteln befassten Stimmen ertönen nahe den Rahmenabschnitten nur einzelne zwischengeschobene Sechzehntel. Zur Mitte hin häufen sich triolische Rhythmen, die auch zu Zweiunddreißigsteln und ungleichmäßig rhythmisierten Tongruppen mit Quintolen und allerlei Synkopen verdichtet werden. In den Takten kurz vor der oben gezeigten Vorbereitung auf den Kulminationspunkt, der in der Partitur über dem zweiten Viertel von Takt 69 markiert ist, verdrängen die alternativen Rhythmen sogar kurzzeitig die pulsierenden Achtel.

Dieser Höhepunkt, der nur wenig hinter der mathematischen Mitte des Stückes liegt, bringt ein neues Klangmuster: Im Hintergrund etablieren Liegestimmen in Viola und Cello sowie pulsierende, abwechselnd rechts und links gezupfte Terzen der zweiten Geige einen 10-taktigen g-Moll-Orgelpunkt unter gestaffelt einsetzenden Glissandi der Zweitstimmen in Viola (von *d* aufwärts) und Cello (von *A* abwärts). Über all dem spielt die erste Geige ein aufsteigendes Trillerglissando auf der G-Saite. Der Geigenriller geht, kaum dass die linke Hand den höchstmöglichen Ton auf der Saite erreicht hat, zunächst in ein weiterhin am höchsten Punkt der Saiten gegriffenes zweisaitiges Tremolo und sodann über dreisaitige in viersaitige, zunehmend schnelle Arpeggien über. Die Bogen aller Instrumente wandern unterdessen zunächst näher zum Steg, dann hinter diesen, bis die tiefen Töne immer geräuschhafter werden, während die erste Geige ihr fortgesetztes Spitzenton-Arpeggio über *ricochet*-Takte in abwechselnd gestrichene und gezupfte, aufwärts und abwärts gerichtete Vierklänge in zunehmend langsameren Notenwerten übergehen lässt. Cello, zweite Geige und Viola folgen nacheinander mit ähnlichen, jedoch bei auf und ab gleitender Griffhand durchgehend gezupften 4-Saiten-Arpeggios.

Diese auch dynamisch intensivste Passage endet mit fast zweitaktigem rhythmischen 'Bogendreschen', das eine quasi-Reprise ab T. 95 vorbereitet. Der so angedeuteten ABA'-Form ist jedoch eine palindromische Anlage übergestülpt, indem der vor dem Höhepunkt durchlaufene Entwicklungsprozess der Spieltechniken in der Reprise gespiegelt wiederkehrt. So endet das Werk mit zehn Takten, in denen der Achtelpuls von Schnaubgeräuschen allmählich in fast unhörbare Zargenstriche übergeht – symmetrisch zur Entwicklung in den neun Anfangstakten.

In einem Interview vom 20. Januar 2005 mit dem *Wiesbadener Kurier* beschreibt Widmann dieses Quartett als "Relief." Die Vorstellung eines musikalischen Reliefs ist eng mit Monodien verbunden, bei denen ja die Identifikation von Hintergrund und plastischem Vordergrund unstrittig ist. Widmanns Übertragung des Begriffs fasziniert nicht zuletzt dadurch, dass diese Hierarchie hier oft von Phrase zu Phrase wechselt.

“Versuch über die Fuge” – 5. Streichquartett mit Sopran

Das fünfte Streichquartett unterscheidet sich von den vorangehenden schon äußerlich durch die Hinzufügung einer Singstimme. Als Pate dürfte dabei die zweite Hälfte von Schönbergs zweitem Quartett gestanden haben, in dem den Streichern ebenfalls eine Sopranstimme gegenübertritt, die im dritten Satz Stefan Georges *Litanei* (“Tief ist die trauer, die mich umdüstert, ein tret ich wieder Herr! in dein haus”), im vierten Satz dessen *Entrückung* (“Ich fühle luft von anderem planeten”) singt. Widmann, angeregt durch die Mitauftraggeberin und -widmungsträgerin Juliane Banse, sieht ebenfalls eine Sopranstimme vor, die, verteilt über das ganze Werk aber unterbrochen durch große Pausen, mit Texten aus dem biblischen Buch Prediger (Ecclesiastes/Kohelet) am thematischen Spiel teilnimmt. Ein erster Blick auf den Titel “Versuch über die Fuge” lässt vermuten, dass das Werk in einer Reihe mit Widmanns zweitem und drittem Streichquartett steht: Nach dem von einer Textur der Vokalmusik bestimmten “Choralquartett” und dem durch einen rhythmischen Topos definierten “Jagdquartett” folgt hier ein Werk, das sich an einem tradierten polyphonen Kompositionsprinzip orientiert.

Tatsächlich scheint Widmann bei diesem *Versuch über die Fuge*, im Werkkommentar auch als “Genese einer Fuge” umschrieben, Bachs *Kunst der Fuge* vor Augen und Ohren gestanden zu haben. Wie das Meisterwerk der polyphonen Kunst, das größtenteils ebenfalls im Quartettsatz notiert ist, besteht auch Widmanns fünftes Streichquartett aus zahlreichen Segmenten. Bei Bach sind dies vierzehn Fugen und vier Kanons, die jeweils eine in sich geschlossene Einheit bilden, wobei der kürzeste Kanon nur knapp ein Viertel so lang ist wie die trotz ihrer unvollendeten Form umfangreichste Schlussfuge. Widmanns Komposition, die hinsichtlich Taktzahl und Spieldauer nur etwa ein Drittel so lang ist wie *Die Kunst der Fuge*, enthält ebenfalls etliche Kanons und auch fugenartige Passagen. Anders als bei Bach wird der Bauplan hier jedoch nicht ausschließlich von diesen strukturierten Formen bestimmt; vielmehr ist das durchkomponierte Quartett durch doppelte Taktstriche in 60 Segmente gegliedert, von denen 35 nur eine Länge von 1 bis 6 Takten haben und miteinander sowie mit den ausgedehnteren Segmenten zu sieben größeren Abschnitten verschmelzen.¹¹

¹¹Zum Vergleich: Bachs *Kunst der Fuge* hat einen Gesamtumfang von knapp 1967 Takten; der Kanon Nr. 14 ist mit 55 Takten am kürzesten, die abbrechende Schlussfuge mit 239 Takten am längsten; die Spielzeit beträgt ca. 75 Minuten. Widmanns *Versuch über die Fuge* zählt im Ganzen 555 Takte, selbst die polyphonen Formen erreichen nur eine maximale Ausdehnung von 47 Takten, und die Aufführungsdauer beträgt ca. 25 Minuten.

Deutlicher noch als auf der Ebene des Bauplans erinnert der *Versuch über die Fuge* in der Wahl und Vielfalt der Themen an *Die Kunst der Fuge*. Bach stellt seinem vorrangigen Fugensubjekt nicht nur die traditionellen Transformationen (Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Augmentation und Diminution) sowie diverse rhythmische und mit Durchgangsnoten angereicherte Varianten zur Seite, sondern außerdem sieben sekundäre thematische Phrasen.¹² Auch Widmann unterwirft die Hauptkomponente seines Werkes konventionellen und modernen Transformationen, entwickelt sie zudem viermal durch innere und äußere Erweiterungen zu abgeleiteten Nebenthemen und fügt diesen schließlich zwei ganz unabhängige, aber ebenfalls thematisch behandelte Phrasen hinzu, so dass insgesamt sechs Nebenthemen entstehen.

Die ersten zwei Großabschnitte sind in Material und Aufbau entfernt verwandte Expositionen, in denen die Hauptkomponente und zwei der aus ihr abgeleiteten Nebenthemen eingeführt werden (I = T. 1-54, II = T. 55-116). Die drei zentralen Großabschnitte sind der Kombination aus "Fugen" und Gesangslinie gewidmet; dabei führt der vierte die zwei von der Hauptkomponente unabhängigen, der fünfte zwei weitere abgeleitete Nebenthemen ein (III = T. 117-191, IV = T. 192-311, V = T. 312-409). Die letzten beiden Großabschnitte sind als Durchführungen des ersten unabhängigen Nebenthemas angelegt, wobei die eine ganz ohne, die andere durchgängig mit Beteiligung des Soprans verläuft (VI = T. 410-474, VII = T. 475-549). Eine kurze Coda greift den Text der Expositionen mit einer Variante des ersten Nebenthemas auf und endet mit einer schon im ersten der zentralen Abschnitte gehörten Schlussfloskel.

Am deutlichsten ist die Vorbildfunktion der *Kunst der Fuge* in der führenden thematischen Komponente selbst zu erkennen. Bachs Hauptthema betont durch sein Anfangsintervall die Tonika- und Dominanttöne der Grundtonart d-Moll, dazu als metrisch unterstrichene Leittöne in der Grundform die harmonische siebte Stufe *cis* und in der Umkehrung die Mollsext *b*.

NOTENBEISPIEL 29: J. S. Bach, *Die Kunst der Fuge*, Hauptthema

Grundform (eingeführt in Contrapunctus 1)

Umkehrung (eingeführt in Contrapunctus 3)



¹²Zwei dieser Nebenthemen bestimmen die ersten beiden Tripelfugen (Bachs "Contrapunctus VIII" und "Contrapunctus XI"), zwei weitere erklingen in den dazwischen liegenden Doppelfugen ("Contrapunctus IX" und "Contrapunctus X"), ein fünftes in der gigue-ähnlichen Spiegelfuge und die beiden letzten in der unvollendeten Schlussfuge.

Widmann konzentriert diese Ecktöne zur viertönigen Komponente *d-a-b-cis*. Diese etabliert sich in der Exposition zunächst eher zögerlich: der Sopran führt das dreitönige Anfangsglied in rhythmisch prägnanter, alles andere als abstrakter Form ein, die Streicher antworten wenig später mit dem dreitönigen Endglied – in drei rhythmischen Größen, drei Lautstärkengraden und zweifacher Transposition auf die ‘Dominante’:

NOTENBEISPIEL 30: *Versuch über die Fuge, Hauptkomponente*

Sopran (T. 1-2)
Va - - - ni - tas

Vla, VI II, VII (T. 6-11)
fff *ff* *ppp*

Aus der Vielzahl der möglichen Permutationen der vier Töne¹³ wählt Widmann neben der Grundform vier weitere Anordnungen aus, denen er im Verlauf des Werkes ihre Umkehrung oder – im Falle der Grundform – zusätzlich ihren Krebsgang zur Seite stellt:

NOTENBEISPIEL 31: Die Hauptkomponente und ihre Permutationen

Grundform		Umkehrung		Krebsgang	
Permutation 1		Umkehrung			
Permutation 2		Umkehrung			
Permutation 3		Umkehrung			
Permutation 4		Umkehrung			

Die Hälfte der Nebenthemen – eines der beiden unabhängigen und zwei der vier von der Hauptkomponente abgeleiteten – werden von der Singstimme eingeführt. Mit dem ersten, einer Kombination aus dem oben erwähnten dreitönigen Anfangsglied der Hauptkomponenten-Grundform und einer aufsteigenden, an der Spitze um eine kleine Terz nach oben erweiterten Quintenschichtung, eröffnet der Sopran unbegleitet das Werk:

¹³Vier Elemente lassen sich zu 24 unterschiedlichen Permutationen ordnen, nach dem Muster *d a b cis*, *d a cis b*, *d b a cis*, *d b cis a*, *d cis a b*, *d cis b a* etc.

NOTENBEISPIEL 32: Das erste (abgeleitete) Nebenthema

T. 1-5
Va - - - ni - tas ——— va - ni - - ta - - tum.

Das zweite, gleichfalls in Exposition I eingeführte und hier bereits kanonisch behandelte Nebenthema entwickelt sich aus der ersten Permutation der Hauptkomponente. Diese verbindet sich mit zwei ursprünglich getrennt auftretenden Textur-Aspekten¹⁴ zunächst zu einer Anspielung auf eine andere klassische Vorlage, den Themenkopf aus Mozarts c-Moll-Fuge für zwei Klaviere KV 426:

NOTENBEISPIEL 33: Permutation 1, in Vorbereitung zum zweiten Nebenthema

Mozart:

Widmann:

Nachdem diese Mozart-Anspielung zunächst ohne tonalen Bezug zur Viertonkomponente erklingen ist, rückt die erste Geige die thematischen Intervalle zurecht. Die anderen Instrumente folgen jedoch nicht gleich; vielmehr knüpft die Bratsche an ein hohes *g* der Violine mit einem punktierten Aufgang an, dessen Tonfolge (*c · d es · f g | as*) eine Transposition der Subjektvariante des Contrapunctus 5 aus der *Kunst der Fuge* ist. Erst danach bilden die vier Stimmen in abwärts gestaffelten Einsätzen einen kurzen Kanon mit der durch Mozarts Tonwiederholungspaare geprägten ersten Permutation. Eine freie polyphone Fortspinnung dieses Materials beendet den ersten Abschnitt der Komposition.

¹⁴In Segment 4 (T. 14-16) stellt die Bratsche mit *gis cis a c* die Halbtontransposition der ersten Permutation vor; in Segment 6 (T. 20-21) fügt das Cello den bisher großen Notenwerten einen aufwärtsstrebenden Tetrachord hinzu, und in Segment 7 (T. 22-26) verbindet die 1. Geige die kurz zuvor von 2. Geige und Bratsche eingeführten Tonwiederholungspaare mit einem der drei für die Hauptkomponente typischen Intervallsprünge, der kleinen Sext.

NOTENBEISPIEL 34: Das zweite (abgeleitete) Nebenthema

Als Nächstes kündigt eine punktierte Unisono-Figur der drei höheren Streicher signalartig den Beginn der zweiten Exposition an. Cello und Bratsche, die den Rhythmus solistisch auf die erstmals vollständige und untransponierte Grundform, Umkehrung und erste Permutation der Hauptkomponente übertragen, geben den Anstoß zur zweiten Artikulation des Soprans, der seit dem Ausruf “Vanitas vanitatum” in den ersten Takten geschwiegen hat. Nun jedoch fügt die Singstimme die Ergänzung des Bibelverses über die Erfahrung der Sinnlosigkeit der Welt (“Omnia vanitas” – alles ist nichtig; Prediger 1:2) in einer Variante der früheren melodischen Kontur hinzu, bevor die Streicher ihr Spiel mit der Viertonkomponente wieder aufnehmen und sich dabei bis ins *pppp* zurückziehen. Dieser zweite, in andeutungsweiser Parallele zum ersten angelegte Abschnitt endet nach zunehmendem Zargenstrich-Rauschen und Atemgeräusch der Spieler mit einer ganztaktigen Generalpause.

Im Zentrum des dritten Abschnitts steht, nach einer erneuten Eröffnung durch instrumentale Dreitonexzerpte aus der Hauptkomponente, ein weiterer Bibelvers: “Generatio praeterit et generatio advenit, terra vero in aeternum stat.” (Eine Generation vergeht, eine andere entsteht; die Erde aber steht in Ewigkeit; Prediger 1:4 nach Psalm 90:3). Die Dringlichkeit der mit Quintenschichtungen aufschnellenden Linien der früheren, die Nichtigkeit alles Irdischen beklagenden Ausrufe wird hier nur am Ende, bei “terra vero”, kurz erinnert; der mehrfach erklingende Versanfang dagegen wirkt dank eines sehr ruhigen Tempos und der meist kleinen Intervalle eher resigniert als aufbegehrend. Die vier Streicher bleiben trotz ihrer Teilimitationen einzelner vokaler Segmente meist im Hintergrund. Einmal unterbrechen sie den Gesang mit einem vierstimmigen Kanon, dessen Linie die nach hinten erweiterte erste Permutation der Hauptkomponente

über ein nicht-thematisches Mittelstück mit deren Krebsgang verknüpft (Notenbeispiel 35), ein zweites Mal mit polyphon gestaffelten Staccato-Ansprüngen über zuerst Sekunden, dann Nonen und schließlich Oktaven. Diese setzen ihrerseits kurz aus, um in plötzlichem *Agitato subito* einem Spiel mit verschiedenen Versionen der thematischen Viertontkomponente Raum zu geben. Dabei führen die Streicher, für Hörer unmerklich, im Einleitungstakt zur zweiten *Calmo*-Äußerung des Soprans die zweite und im *Adagio subito* die dritte Permutation der Hauptkomponente ein. Da beide in allen ihren Transformationen ebenfalls den Halbtonschritt betonen, passen sie sich der Stimmung dieses Abschnitts nahtlos an.

NOTENBEISPIEL 35: Der Kanon-Kommentar zum Vergehen und Entstehen



Nach dem *con grandezza* gesungenen “terra vero” endet dieser Abschnitt etwas überraschend mit einer konventionellen melodischen Floskel, mit der die allen Wechsel überdauernde Beständigkeit der Erde wie durch ein musikalisches ‘Amen’ bestätigt und aller Hinterfragung enthoben wird. Dieselbe Floskel beschließt am Ende des Werkes die Coda mit der auch im Predigertext rahmenartig aufgegriffenen Klage über die Nichtigkeit alles Irdischen.

NOTENBEISPIEL 36: Eine konventionelle Floskel als musikalisches ‘Amen’



Nach der *lunghissima* markierten Fermate auf dem Schlussston der Floskel und einer kurzen Zäsur beginnt der vierte Abschnitt mit dem, was Widmann als “Echo-Fuge” bezeichnet. Die Bratsche stellt die erste Permutation der Hauptkomponente in vier betonten Halben in den Raum. Durch Zunahme von Vierteln, Achteln und Sechzehnteln entwickelt sie eine Linie, die mit überwiegend diatonischen kleinen Intervallen an Bachs Ton-sprache erinnert. Diese wird vom Cello eine Oktave tiefer, von den Geigen eine bzw. zwei Oktaven höher imitiert. Die “Fuge” ist genau genommen ein vierstimmiger Kanon; und soweit das Wort “Echo” auf die verminderte Lautstärke eines Nachklanges weist, betrifft es einzig die letzten vier Takte

des achtzehntaktigen Segments. Allerdings erzeugt die Tatsache, dass das zweite der fugatoartig verschränkten Instrumentenpaare erst nach vollständiger Präsentation der Hauptkomponente im ersten Paar einsetzt, ebenfalls den Eindruck eines (wenn auch dynamisch gleich intensiven) Wiederhalls.

NOTENBEISPIEL 37: Beginn der „Echo-Fuge“ im vierten Abschnitt

192 „Echo-Fuge“ (Alla breve, ♩ = 66)

Auch nach Ende dieses Kanons dominieren noch für längere Zeit die Streicher, die in einem *presto poss.* markierten, mit Bogendreschen beginnenden Segment wie nebenbei das einführen, was sich im weiteren Verlauf der Komposition als erstes unabhängiges Thema erweisen wird. Es handelt sich um eine zunächst in gleichen Notenwerten von *a* nach *d* aufsteigende chromatische Linie, die nach einer kleinen rhythmischen Abweichung beim Übergang in die Diatonik nicht mit dem erwarteten Oktavton *a*, sondern stattdessen mit *as* endet. Jeder einzelne Ton ist dynamisch durch einen sofort verklingenden starken Akzent isoliert. Die vier Einsätze – absteigend hinsichtlich der Instrumente, jedoch in derselben Oktave gespielt – führen zu einem gleichfalls gestaffelten Einsatz einer rhythmischen Phrase aus einer eröffnenden Bogendreschgeste, nach einer langen Spannungspause gefolgt von vielfachen Zargenstrichen, bevor der Kanon des neu eingeführten Themas in ganz anderer Spieltechnik – indem die entsprechenden Finger der linken Hand „*sffz* aufs Griffbrett knallen“ – wiederholt wird.

NOTENBEISPIEL 38: Das erste unabhängige Nebenthema

Erst nachdem die Wiederaufnahme des kanonisch geführten Nebenthemas mit einem Auflösungsprozess und anschließendem ausgedehnten *Ritardando* zu Ende gegangen ist und die Streicher eine neue Version ihrer inzwischen vertrauten Überleitung eingeschoben haben (ein “fingerknallendes” Zitat der Hauptkomponente ergänzt durch Dreitonexzerpte der zweiten Permutation), tritt die Singstimme erneut hinzu. Auf den nächsten Vers des Predigerkapitels – “Oritur sol et occidit et ad locum suum revertitur ibique renascens” (Die Sonne geht auf und unter und läuft an ihren Ort zurück, von wo sie erneut aufgeht; Prediger 1:5) – singt der Sopran eine zweiteilige Arie im Oratorienstil. Der viertönig aufsteigende Phrasenbeginn, der unmittelbar sequenziert, von Engführungen der Streicher sowohl in gleicher Richtung als auch in Umkehrung imitiert und dabei teilweise rhythmisch variiert wird, entpuppt sich als ein weiteres von der Hauptkomponente unabhängiges Nebenthema. Die thematische Partizipation der die Singstimme begleitenden Instrumente erinnert entfernt an Obligato-Vorbilder:

NOTENBEISPIEL 39: Beginn der Sopran-Arie “Oritur sol”



Der Abschnitt endet, nach einer modifizierten Wiederaufnahme der früheren gestaffelten Sprünge, mit einem freien Kanon, der *Pesante* beginnt und sich, immer leiser und langsamer werdend, verliert (“*molto ritard., perdendosi ... pppp*”).

Nachdem die vier Streicher in den beiden Expositionsabschnitten dominiert und in den ersten zwei zentralen Abschnitten eine Balance mit der Singstimme eingehalten haben, ist der fünfte Abschnitt für ‘Quintett’ konzipiert. Dabei kreist die Musik durchgehend um zwei Nebenthemen, die als Varianten aus der Viertonkomponente entwickelt sind. Der Form nach handelt es sich um ein *Tema* (sic) mit drei Variationen und Codetta. Dabei fungiert eine vom Sopran über achtstimmigen Liegeklängen vorgestellte Phrase, deren Vorder- und Nachsatz aus Erweiterungen zweier Permutationen bestehen, als *Tema*. Dieses wird zunächst zweimal gut erkennbar variiert: in Variation I instrumental verfremdet mit “fingerknallend” intonierter Linie zu Bogendreschen und Schnaubgeräuschen, in Variation II vom Sopran aufgegriffen und nur echoartig mit *arco saltando*-Tonpaaren unterlegt. Variation III jedoch weicht von der Vorlage ab und kreist stattdessen um ein wieder anderes Nebenthema, das, durch einen

Einschubton und eine umfangreiche Ergänzung aus der zweiten Permutation gewonnen, als Zirkelkanon entwickelt wird. Dem ganzen Abschnitt liegt ein Vers zugrunde: “Quid est quod fuit ipsum quod futurum est / quid est quod factum est ipsum quod fiendum est” (Was ist das, was geschehen ist? Dasselbe was in der Zukunft geschehen wird. Was ist das, was getan ist? Dasselbe was in der Zukunft getan wird. Prediger 1:9). Dieser Text fordert schon aufgrund seiner sprachlichen Form eine Behandlung mit Variationen und kreisförmigen Endloswiederholungen geradezu heraus. Erst die Codetta kehrt mit dem Schluss des Predigerverses, “nihil sub sole novum” (nichts Neues unter der Sonne) *pppp* unisono zum *Tema* zurück.

NOTENBEISPIEL 40: Das *Tema*

[Tema]
 Spielerisch ($\downarrow = 72$) *staccatiss. sempre* (wie der Orakelspruch eines Kindes)
 312 *mp sempre*

quid est quod fu-it ip-sum quod fu-tu-rum est quid est quod fu-it ip-sum quod fu-tu-rum est

NOTENBEISPIEL 41: Die dem Zirkelkanon zugrunde liegende Zeile

Canon perpetuus
 (Zirkel-Kanon: Var. III (Abzählvers / Kinderreim))
 336 *mp sempre*

Die beiden Durchführungsabschnitte gegen Ende des Werkes basieren fast durchgehend auf dem ersten von der Hauptkomponente unabhängigen Nebenthema – dem teilchromatischen Tonleiteraufstieg zur verminderten Oktave –, dem in einer Reihe kanonartiger Segmente auf den Grund gegangen und schließlich ein weiterer Vers aus Prediger Kapitel 1 gegenübergestellt wird. Im rein instrumentalen sechsten Abschnitt wird dieses Thema mehrfach auch kurz mit Transformationen der Hauptkomponente kombiniert oder durch Ergänzungen zu umfangreicheren Phrasen erweitert; es wird rhythmisch variiert und vorübergehend sogar ganz diatonisch. Der Abschnitt endet mit einer homorhythmischen Präsentation erweiterter Spieltechniken, deren *sffffz*-Attacken von längeren Pausen unterbrochen sind: drei achtstimmige ‘Akkorde’ höchstmöglicher Töne, zweifaches Bogendreschen, lautes Einatmen der vier Spieler sowie ein ‘fingerknallender’ chromatischer Cluster, der zuerst in Bartók-Pizzicato und dann in auf dem Griffbrett ausgeführtem wilden Tremolo wiederholt wird und sich erst ganz zum Schluss in ein gemeinsames *a* auflöst.

Die zweite Durchführung kehrt zur ursprünglichen Tonfolge und Rhythmik des Nebenthemas zurück, das hier um ein Vielfaches beruhigt klingt: Die *Fantasia canonica*, mit 47 Takten auch in der Partitur das umfangreichste Segment des Werkes, soll "irreal, schwebend" in einem Tempo von $\text{♩} = 50$ "oder langsamer" gespielt werden, was als musikalische Ausdeutung des an dieser Stelle ausnahmsweise der deutschen Bibel entnommenen Predigerverses überzeugt: "Fern ist der Grund der Dinge und tief, gar tief; wer will ihn finden?" (Prediger 7:24) singt die Sopranistin hier gleich dreimal und wiederholt dann noch mehrfach wie stammelnd die abschließende Frage.

NOTENBEISPIEL 42: Das prominenteste Nebenthema im letzten Abschnitt

Fantasia canonica
Irreal, schwebend

474 *pp* Fern ist der Grund der Din - ge und tief, gar tief

488 *mp* wer will ihn fin - den?

Das auf die *Fantasia canonica* folgende Segment, das unter der Überschrift "schreitend, suchend" das thematische Material fortspinnt, ist nur wenig bewegter und fällt beim Wiedereinsatz der gesungenen Version des Themas in ein langsames Tempo zurück. Die gleichfalls kanonisch imitierte letzte Version der Worte verbindet eine chromatische Verengung, bei der sich die Linie von der verminderten Oktave *fis'-f'* schrittweise bis zum *h* zusammenzieht, mit anderthalb-oktavigen Sprüngen – als wolle der Komponist den alttestamentlichen Prediger im Schwanken zwischen abgrundtiefer Resignation und aufbäumender Verzweiflung zeigen.

Die nach einer ganztaktigen Generalpause unvermittelt im *fff* des Soprans und *sffffz*-Tremolo der Streicher einsetzende sechstaktige Coda ist in ihrem eröffnenden Zweioktavenfall des Gesangs noch von der vorangehenden Stimmung geprägt, schwingt sich dann jedoch auf eine Wiederaufnahme der Quint-Terz-Melodik aus dem ersten, das Quartett eröffnenden Nebenthema ein und endet mit der schon erwähnten Transposition der den dritten Abschnitt beschließenden 'Amen'-Floskel. Wie zu Beginn des Werkes ist die Aussage ganz dem Sopran vorbehalten, der hier zwar nicht unbegleitet, jedoch einzig von tremolierenden h-Moll-Streicherakkorden gestützt erklingt.

Widmann verrät nicht, ob sein Ausgangspunkt für diese Komposition der Prediger-Text über die Sinnlosigkeit und Nichtigkeit der Welt war und dieser ihn zu einer Reihung verschiedener Formen mit komplex verschränkter Textur inspiriert hat. Zahlreiche Komponisten der nach-barocken Zeit – von Mozart und Beethoven bis zu Hindemith und Schostakowitsch, um nur einige zu nennen – greifen auf polyphone Texturen zurück, wenn sie ihre Musik einer absoluten, quasi zeitlosen Welt eingliedern wollen. Gleichermäßen denkbar ist auch der umgekehrte Ablauf: dass Widmanns “Versuch”, sich der Königsform der Fuge über diverse verwandte Gattungen der Kontrapunktik zu nähern, ihm die alttestamentlichen Verse als besonders adäquate vokale Ergänzung in Erinnerung gerufen hat. “Nichts Neues unter der Sonne” oder – als Ausdruck der Bescheidenheit gegenüber dem großen Bach: “Fern ist der Grund der Dinge und tief, gar tief; wer will ihn finden? Alles ist nichtig.”

In seiner Auseinandersetzung mit und Adaptation von Typen barocker Satztechnik folgt Widmann dem Vorbild vieler klassischer Komponisten, die zyklische Werke, besonders solche in solistischer oder kammermusikalischer Besetzung, gern mit einem fugierten Finale abrundeten. Damit stellt er sein *fünftes Streichquartett* auf die Ebene eines ‘Satzes’ in einem übergeordneten Werkganzen und unterstreicht auch rückblickend noch einmal die ihn nach eigener Aussage seit Beginn der Arbeit am zweiten Quartett inspirierende Zusammenschau.

Wer sich, zumindest alternierend mit der Konzentration auf jeweils nur eines der fünf Werke, dem Zyklus aus dieser Perspektive nähert, wird mit Einsichten belohnt, die die Summe der Einzeleindrücke übersteigt. So erhält die Entwicklung im *Jagdquartett* von Fröhlichkeit zu grimmiger Mordlust einen ganz anderen Stellenwert, wenn sie als “Scherzo” gehört wird, eingebettet zwischen zwei ganz unterschiedlichen verhaltenen Sätzen – einer Darstellung des menschlichen Zwiespalts angesichts eines schmerzlichen Todes im *Choralquartett* und einer feierlichen Meditation über das Schreiten im *vierten Streichquartett*. Das *erste Streichquartett* mit seinen immer wieder frustrierten Ansätzen zu sonorer Tongebung wird spiegelbildlich zum letzten als eine andere Art von ‘Versuch’ verständlich: ein Versuch zu beginnen – das Komponieren von Streichquartetten insgesamt, dieses spezifische Werk oder den fünfteiligen Zyklus als Ganzes.

